



РОССИЙСКИЙ
СОЮЗ ГЕРМАНИСТОВ

РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК
РОССИЙСКОГО СОЮЗА
ГЕРМАНИСТОВ

ТОМ XV

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

РЕВОЛЮЦИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

XV СЪЕЗД РОССИЙСКОГО СОЮЗА ГЕРМАНИСТОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 30 НОЯБРЯ — 2 ДЕКАБРЯ 2017 ГОДА

*Организаторы:
Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена*



Издательский Дом ЯСК
Москва 2018

УДК 821.112.2.0
ББК 80
Р 88

Р е д к о л л е г и я :

Н. С. Бабенко (ответственный редактор),
Н. А. Бакихи (отв. редактор литературоведческой части)
А. В. Белобратов, А. И. Жеребин, Д. Кемпер, Н. В. Пестова,
Л. Н. Полубояринова, Ф. Венгхаус, И. Перцген

Р е ц е н з е н т ы :

д. ф. н. *Н. С. Павлова* (Российский государственный гуманитарный университет)
д. ф. н. *Е. Е. Дмитриева* (Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН)

Р 88 Русская германистика: Ежегодник Российского союза германи-
стов. Т. 15. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. — 240 с.

ISBN 978-5-907117-20-4

В настоящий ежегодник включены тексты докладов пятнадцатой кон-
ференции Российского союза германистов «Революция и эволюция в немец-
коязычных литературах», на которой были представлены литературоведче-
ские доклады, содержательно или формально связанные с «революцией» и
«эволюцией» как в конкретно-историческом, так и в теоретическом смысле.

Ежегодник продолжает издание публикаций по материалам конфе-
ренций, проводимых в рамках РСГ. Включенные в сборник статьи отража-
ют современное состояние исследовательской деятельности отечественных
германистов в разных областях германской филологии.

УДК 821.112.2.0
ББК 80

ISBN 978-5-907117-20-4



9 785907 117204 >

© Авторы, 2018

© РГГУ, 2018

© Издательский Дом ЯСК, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
<i>Dirk Kemper</i> . Revolution oder Evolution? Geschichte einer oppositionellen Denkfigur.....	9
<i>А. Л. Вольский</i> . Революция духа: гений — творец модернистской культуры	22
<i>I. V. Kumichev</i> . Dämon und Dämonisches. Zu ontologischen Vorstellungen im späten goetheschen Weltbild	31
<i>А. А. Чистякова</i> . Революционная идея и переосмысление понятия «свобода» в романе Гельдерлина «Гиперион»	41
<i>Г. В. Стадников</i> . Генрих Гейне о новом искусстве, рожденном «священными днями» Парижской революции	49
<i>Н. Е. Никонова</i> . Революция и эволюция в немецкоязычной прозе позднего В. А. Жуковского	56
<i>Primus-Heinz Kucher</i> . Der „Rote Oktober 1917“ in der österreichischen Literatur und Kultur zwischen 1918 und 1938. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte und Ausblicke auf ein Buchprojekt.....	64
<i>Valerij Susmann</i> . Die Russische Februarrevolution 1917 im Spiegel der deutschsprachigen Zeitung „Prager Tagblatt“	76
<i>Alexej Žerebin</i> . Literarische Moderne im Kraftfeld der russischen Revolution	84
<i>Н. В. Пестова</i> . Политический экспрессионизм и «писательская революция» в Вене 1918 года.....	92
<i>А. Н. Балаганина</i> . «От бунта к революции»: события 15 июля 1927 года в интерпретации ряда австрийских писателей	101
<i>Ю. Л. Цветков</i> . Духовная эволюция vs. социальная революция в трех редакциях трагедии Гуго фон Гофманстала «Башня»: источники русской истории.....	110
<i>S. V. Balaeva</i> . Revolution als Form des Übergangs zu einer neuen Realität in den Werken von Alexander Lernet-Holenia	119
<i>О. В. Бессмельцева</i> . Трансформация образа «революционерки» в немецкоязычной культуре и литературе 1920–1930-х гг.	125
<i>Т. А. Федяева</i> . Бела Балаш в Вене и Москве: от пансимволизма к реализму (на материале детских произведений писателя)	131
<i>З. А. Марданова</i> . «Новая женская литература» как событие молодежной революции 1968 года	140
<i>А. П. Склизкова</i> . Теоретическое осмысление и поэтическое представление эволюционной идеи Г. Спенсера в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения»	150
<i>Н. М. Зозуля</i> . Эволюция текстов В. Г. Зебальда в интермедийной перспективе.....	159

<i>Maria Zhukova.</i> Armin Mueller-Stahl und das Fernsehen: zum Problem der künstlerischen Evolution	164
<i>Г. В. Синило.</i> Библейская архетекстуальность как фактор обновления поэтического языка в творчестве Нелли Закс	173
<i>А. С. Кузнецов.</i> Индивидуация Оскара Мацерата: от трикстера к культурному герою	184
<i>Г. И. Данилина.</i> Коды революции и войны в книге Г. Грасса «Мое столетие»	189
<i>Marina B. Rumiantseva.</i> Das moderne deutschsprachige Minidrama: Zerstörung oder Evolution des Dramas?	197
<i>V. V. Kotelewskaja.</i> „Memoiren eines Revolutionärs“ von Pjotr A. Kropotkin als Intertext in der Erzählprosa Thomas Bernhards: Apologie, Appropriation, Dekonstruktion	204
<i>Т. В. Акашева.</i> Эволюция идей Р. Барта в творчестве Э. Елинек	209
<i>Mathias Mayer.</i> Kreise und Ellipsen. Stüfters Umgang mit Veränderungen	218
<i>Г. А. Лошакова.</i> Идиллия как побег от революции: Адальберт Штифтер и Фердинанд фон Заар	227

Рецензии

<i>З. А. Марданова.</i> Долгое прощание с «группой 47». Рец. на: <i>Е. А. Зачевский.</i> «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ: 1965–1967 гг. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2016. — 338 с.	235
<i>Н. А. Бакиш.</i> Рец. на: <i>Maïke Schult.</i> Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012. (=Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie / Hrsg. von Ch. Axt-Piscalar, G. Wenz. Bd. 126). — 504 S.	238

ОТ РЕДАКЦИИ

15-й съезд Российского союза германистов, посвященный теме «Революция и эволюция в немецкоязычных литературах», состоялся 30 ноября – 2 декабря 2017 г. в Санкт-Петербурге на базе Санкт-Петербургского государственного университета и Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. В работе съезда приняли участие около 70 докладчиков из разных городов России, а также коллеги из Германии, Австрии и Латвии. Президиум РСГ благодарен сотрудникам университетов, взявшим на себя труд по организации и проведению съезда.

Большая часть докладов, прозвучавших на съезде, публикуются в предлагаемом вашему вниманию пятнадцатом томе «Ежегодника РСГ». На сайте РСГ будут представлены данные обо всех опубликованных работах.

В центре рассмотрения на съезде РСГ, проходившем в годовщину двух русских революций — Февральской и Октябрьской — были содержательные и формальные аспекты литературных произведений, связанные с «революцией» и «эволюцией» в конкретно-историческом (и «природном») и теоретическом смысле.

Сборник открывает статья Д. Кемпера, посвященная истории противопоставления понятий революции и эволюции.

Отдельный блок докладов посвящен осмыслению Французской революции 1789 года в немецкой культуре. Так, гения как субъекта духовной революции и творца культуры модерна выделяет А. Вольский. «Демоническое» начало Французской революции с точки зрения Гёте исследует И. Кумичев. О духе революции в романе Гельдерлина «Гиперион» пишет Л. Чистякова.

Французская революция 1830 года побудила Генриха Гейне задуматься об общественной роли художника в современном мире, о чем пишет Г. Стадников.

К русскому отклику на революционные события 1848 года в Европе обращается Н. Никонова, рассматривая немецкоязычное наследие позднего Жуковского.

Большой блок статей посвящен осмыслению революции и различных революционных событий в Австрии. Так, об отражении Октябрьской революции в австрийской литературе после 1917 г. и о книжном проекте, посвященном австрийско-русскому культурному трансферу, сообщает Примус-Хайнц Кухер. Февральскую революцию в зеркале немецкоязычной пражской прессы описывает В. Зус-

ман. О мессианских ожиданиях «тотального гуманизма», связанных с русской революцией, и о глубококом разочаровании, так или иначе повлиявшем на дискурс эпохи модерна, пишет А. Жеребин. Духовно-аристократический характер революционных волнений в Вене 1918 г. и их негативные последствия для писателей левого толка описывает Н. Пестова. Реакцию австрийских писателей на события «июльского бунта» 1927 г. в Вене и поджог Дворца Правосудия рассматривает в своей статье А. Балаганина. Переосмысляя события русской революции, Гуго фон Гофмансталь приходит к «австрийской идее» утверждения консервативных ценностей, по словам Ю. Цветкова, а Лернет Холенья — к иной реальности, состоянию между явью и сном, по словам С. Балаевой. Роль женщины в революции и отношение к «революционерке» австрийских писателей анализирует Бессмельцева, а о роли ребенка и о новой системе ценностей в рамках семьи на примере творчества Б. Балаша пишет Т. Федяева.

К революции 1968 г. обращается З. Марданова, говоря о «новой женской литературе».

Проблеме эволюции как философского течения и его влияния на драматургию Гауптмана посвящена статья А. Склизковой.

Эволюцию творчества отдельных писателей в интермедиальной перспективе рассматривают М. Жукова и Н. Зозуля.

Статьи Г. Синило и А. Кузнецова затрагивают проблему эволюции неомифологических и библейских мотивов в творчестве Нелли Сакс и Гюнтера Грасса. Коды революции в романе Гюнтера Грасса «Мое столетие» описывает Г. Данилина.

К стратегиям разрушения мифа обращается Т. Акашина на примере творчества Э. Елинек. Творческое взаимодействие с идеями и личностью русского революционера П. Кропоткина в творчестве Т. Бернхарда рассматривает В. Котелевская.

Эволюцию жанровых структур драмы и ее интертекстуальное расширение в современном жанре минидрамы анализирует М. Румянцева.

Наконец, отдельный блок статей посвящен осмыслению революции и революционного начала у австрийского писателя Адальберта Штифтера. Чтение этих докладов состоялось в рамках заседания русского Штифтеровского общества, проходившего во время 15-го съезда РСГ.

В сборнике представлены 2 рецензии на работы последних лет в области литературоведения.

Президиум РСГ благодарит за поддержку Немецкую службу академических обменов (DAAD, Бонн) и Австрийский культурный форум при Посольстве Австрии (Москва).

DIRK KEMPER

(Russische Staatliche Universität für Geisteswissenschaften,
Moskau)

REVOLUTION ODER EVOLUTION? GESCHICHTE EINER OPPOSITIONELLEN DENKFIGUR

1. (R)Evolution — Anything goes

Die Begriffe ‚Evolution‘ und ‚Revolution‘ scheinen unauflösbar verbunden, gleichsam oppositionelle Brüder zu sein. Zudem mutet der gemeinte Gegensatz von ‚langsamer, natürlicher‘ und ‚gewaltsamer, abrupte Veränderung‘ so universell an, dass er überall anwendbar erscheint und zum typographischen Spiel „(R)Evolution“ geradezu einlädt. Davon zeugt die im Internet umworbene Warenwelt vielfach: Cocktailgläser, Turnschuhe, ein australisches Mountainbike-Magazin, ein Waschmaschinentyp und eine ewige Jugend verheißende Gesichtscreme — all das wird mit dem Schlagwort „(R)Evolution“ umworben.¹

Den Russischen Germanistentag 2017 ebenfalls unter das Thema „(R)Evolution“ zu stellen zeugt jedoch nicht davon, dass die russische Germanistik im Revolutionsjahr typographischen Spielen verfallen wäre, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass beide Begriffe auch zentrale Ordnungskategorien der Literaturgeschichtsschreibung und der Literaturtheorie sind.

Dazu einige einleitende Überlegungen.

2. Begriffsgeschichte

So verführerisch das Wortspiel die beiden Begriffe in Verbindung setzt, so unterschiedlich nehmen sie sich doch aus, wenn man ihre Begriffsgeschichte betrachtet.

Auch wenn uns der Begriff ‚Revolution‘ [vgl. DFWB¹ 1977, III/412–418²] heute gängig über die Lippen kommt — zumal im Jahr der Erin-

¹ Die Produktanzeigen im Netz sind flüchtig und werden deshalb nicht genannt. Aktuelle Beispiele können jederzeit über das Suchwort „(r)evolution“ erzeugt werden.

² Alle Zitate, sofern nicht anders belegt, nach dieser Quelle.

nerung an 1917 —, lässt er sich doch kaum aus philosophisch-ideengeschichtlichen Traditionen herleiten. Natürlich ist das Wort ‚revolutio‘ alt, doch trug es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ganz andere Bedeutungen. Karl Ernst Georges *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch* kennt ‚revolutio‘ überhaupt nicht im Bereich des klassischen Latein. Eine Umwälzung im Staat wurde anders bezeichnet, etwa als ‚rerum publicarum conversio‘ oder als ‚Aufstand, Rebellion‘ mit dem Wort ‚seditio‘ [Georges 1910: 1962–63]. Vom 15. bis zum 18. Jahrhundert existierte in der deutschen Sprache das Fremdwort ‚Revolution‘, das aber in unterschiedlichen Wissenschaften und Bereichen die Veränderung einer geometrischen Ordnung meinte. Truppenteile konnten eine ‚Revolution‘ vollziehen, Tanzformationen ebenso. Vor allem aber meinte ‚Revolution‘ die ‚Umdrehung‘, den ‚Umlauf‘ in der Astronomie, also die Bahn eines Himmelskörpers um ein Hauptgestirn. Theologisch meinten ‚revolvere‘ und ‚Revolution‘ das Wegrollen des Steins vom Grab Christi.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts finden sich Begriffsverwendungen, die die englische und spanische Varietät von ‚Revolution‘ mit geschichtlichen Ereignissen in Verbindung bringen. Ein früher Beleg für ‚glorious revolution‘ stammt von 1696 [vgl. Beverley 1696]. Doch erhielt die englische Revolution von 1688 gerade deshalb das Epitheton ‚glorious‘, weil sie eben nicht ‚revolutionär‘ im heutigen Sinne, also nicht schlagartig, gewaltsam oder gar blutig verlief. Revolutionär wurde der Begriffsinhalt von ‚Revolution‘ erst am Ende des 18. Jahrhunderts im Kontext der Französischen Revolution und meinte nunmehr ‚gewaltvoller, totaler Umsturz‘, ‚Staatsumwälzung‘, ‚plötzlicher Bruch mit Tradition und Geschichte‘. Friedrich Schlegel gilt 1798 die Französische Revolution in den *Athenaeums-Fragmenten* als „Urbild der Revolutionen“. Die moderne Wortbedeutung war im Deutschen von Anfang an häufig pejorativ besetzt und wurde von ‚Evolution‘ in positiver Bedeutung abgesetzt. Herder formulierte 1793 in den *Briefen zur Beförderung der Humanität*: „Mein Wahlspruch bleibt also *fortgehende, natürliche, vernünftige Evolution der Dinge*, keine Revolution.“ Ähnlich Immanuel Kant 1798 in *Der Streit der Fakultäten*: „daß der Staat sich von Zeit zu Zeit auch selbst reformiere und anstatt Revolution Evolution versuchend, zum besseren geständig fortschreite“.

Mit dem Begriff ‚Revolution‘ im modernen Sinne verbindet sich also kein aus ideengeschichtlicher Tradition abgeleitetes Deutungskonzept. Der Begriff reagiert auf die aktuelle Zeitgeschichte, ist als solcher deskriptiv, nicht interpretierend, auch wenn sich unterschiedliche Wertungstendenzen damit verbinden können.

Ganz anders nimmt sich die Begriffsgeschichte von ‚Evolution‘ aus [vgl. DFWB² 2004, V/350–357]. Der etymologische Kern, das lateinische ‚evolutio‘ von ‚evolvere‘, meint zunächst konkret das Auseinanderrollen einer Schriftrolle, übertragen dann das Ausrollen und allmähliche Entfalten, Entwickeln einer Sache, auch deren Erforschen. Zwar bezeichnete auch das deutsche Fremdwort im 17. und 18. Jahrhundert

die Veränderung von Truppenteilen, doch blieb das ein Randaspekt der Begriffsgeschichte. Dominant wird vielmehr der Aspekt der natürlichen, präformierten Entwicklung in der langen Dauer: Biologisch geht es um die Entfaltung des im Samen oder Keim Angelegten in der voll entwickelten Pflanze; medizinisch um die Entwicklung vom Embryo zum entwickelten Menschen. In diesem Sinne verbindet sich ‚Evolution‘ mit den Nebenbedeutungen des Organischen und Natürlichen. Goethes Begriffe der ‚Metamorphose‘ und der ‚Entelechie‘ stehen deutlich in dieser Begriffstradition.

Unter dem Einfluss von Charles Darwins *On the Origin of Species* von 1859 tritt der Begriff aus der Sphäre der Individualgeschichte in die Menschheitsgeschichte über, aus der Ontogenese in die Phylogenese. ‚Evolution‘ meint hier die ‚stammesgeschichtliche Entwicklung der Lebewesen von niederen zu höheren Formen‘, mithin eine Entwicklung, der eine spezifische Logik zugrunde liegt, nämlich die des linearen Aufstiegs, des Fortschritts.

Eine solche Entwicklungslogik hatte bereits die frühe Geschichtsphilosophie der Aufklärung der Entwicklung des Menschengeschlechts unterlegt, und zwar als Prinzip der Vervollkommnung, der Perfektibilität in teleologischer Auslegung. Dieser Hintergrund eröffnet die Möglichkeit der Übertragung von ‚Evolution‘ im vordarwinistischen und dann im darwinistischen Sinne auf die Bereiche von Kultur, Gesellschaft und Geschichte. Ein langsames, bruchloses und vor allem lange währendes Sich-Entfalten ließ sich schon im 18. und dann darwinistisch modifiziert seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ‚Evolution‘ beschreiben. Erst in dieser Sphäre und dieser Bedeutung tritt ‚Evolution‘ in Opposition zu ‚Revolution‘, wie wir bereits gesehen haben. Nach der Oktoberrevolution in Russland und der Novemberrevolution in Deutschland erklärte Gustav Stresemann 1919 in seiner Redensammlung *Von der Revolution bis zum Frieden von Versailles*: „die entwicklung zum besseren [durfte] nur den weg der evolution, niemals den weg der revolution gehen“.

In der Geschichte beider Begriffe fällt auf, dass ‚Revolution‘ wie ‚Evolution‘ ihre modernen Begriffsinhalte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erhalten, also in der Phase, die die Bielefelder Historikerschule um Reinhart Koselleck als die „Sattelzeit“ um 1800 beschrieben hat, in der vormoderne in moderne Gesellschaftsformen übergehen. Die Modernität beider Begriffe — und das ist entscheidend — stellt sich aber ganz unterschiedlich dar. ‚Revolution‘ ist insofern wahrhaft modern, als der Begriff eigentlich eine Leerstelle bezeichnet, die dort entsteht, wo alte metaphysisch-ontologische Deutungsschemata nicht mehr greifen. Das Erdbeben von Lissabon 1755 war noch metaphysisch-theologisch interpretierbar gewesen, ja das Ereignis befeuerte geradezu die philosophische Diskussion: Die Theodizee-Frage wurde neu diskutiert; Voltaire verspottete Leibniz und sein Theorem der „besten aller möglichen Welten“; Rousseau und Voltaire stritten über den Optimismus et cetera. Die Französische Revolution hingegen fand statt am Ende des Jahrhunderts

der Aufklärung, das fortwährend Metaphysikkritik unter dem Label der Vorurteilskritik betrieben hatte. Die sich brachial in der Tagespolitik entladende Gewalt war 1789 weder in die theologische Providentia-Lehre, also in den weisen Plan Gottes, noch in ein geschichtsphilosophisches Fortschritts- oder Perfektibilitätsmodell zu integrieren. Im Gegenteil: Geschichtsphilosophie musste erst neu erfunden oder vom idealistischen Kopf auf die materialistischen Füße gestellt werden, um Revolutionen sinnstiftend in eine neue metaphysische Ersatzreligion integrieren zu können. Zusammenfassend: Im Umfeld von 1789 meinte ‚Revolution‘ das aus jeder Ordnung Herausfallende, sich jeder Sinnstiftung Entziehende — und war in diesem Sinne geradezu dekonstruktivistisch modern.

‚Evolution‘ hingegen gehört zu jenen in der Sattelzeit neu entstehenden Begriffen, die die Last der metaphysisch-ontologischen Tradition, die man eigentlich abwerfen wollte, in einem modernen Begriffsdesign fortschrieben. ‚Entwicklung‘ und ‚Entfaltung‘ sind ohne metaphysische Fundamentalannahmen gar nicht denkbar. Was sich entwickeln, entfalten soll, muss der Essenz nach bereits wesenhaft vorhanden sein, wie Sartre gesagt hätte. Das gilt für den Samen der Pflanze wie für die Individualität des Individuums. Der Keim trägt bereits das Programm, nur blendet die Moderne die alten Fragen aus, wer dieses Programm dort eingeschrieben hat und zu welchem Zweck, nach welchem Plan.

3. Geschichtsphilosophie

Im Bereich der Geschichtsphilosophie lässt sich kurz zeigen, dass mit der Wahl zwischen den Prinzipien von ‚Revolution‘ und ‚Evolution‘ auch in der Moderne gänzlich unterschiedliche Weltzugänge oder Weltdeutungsmuster verbunden sind. Wir wenden uns zur Verdeutlichung Goethe zu:

es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen [Goethe 1987, I/33: 315].

Zuletzt hat Gustav Seibt [2014] in seinem Buch *Goethe in der Revolution* alle historischen Bezüge entfaltet, die diesem berühmten Diktum aus Goethes *Belagerung von Mainz* eingeschrieben sind. Genau betrachtet, betrifft jedoch vor allem der erste Teil, das Begehen einer Ungerechtigkeit, die Sphäre des Geschichtlichen oder Politischen, die Goethe als nicht mehr steuerbaren Ausbruch von Partikularinteressen, als Wüten individueller Egoismen und demagogisch verführter Köpfe auffasste; dort konnte, ja musste „Ungerechtigkeit“ geschehen. Der zweite Teil aber, die Nichtanerkennung von „Unordnung“, meint hingegen das Übergeschichtliche, die alles durchdringende Ordnungsstruktur der Welt oder der „Natur“, deren gesicherte Existenz Goethe unter gar keinen Umständen ableugnen wollte.

Diese Ordnungsstruktur der Natur war in der Vormoderne immer auf ihren Schöpfer zurückgeführt worden, ganz egal ob man Gott als großen Baumeister und Ingenieur verehrte — man denke an die Uhr im Straßburger Münster — oder sich in der Physikotheologie dem „irdischen Vergnügen in Gott“ [vgl. Brockes 1721–48] hingab, indem man die Natur als zweites Buch Gottes las. Die moderne Reformulierung dieses Problems lernten Goethe wie seine Zeitgenossen von Spinoza, der in seiner Formel „deus sive natura“ Gott in ein philosophisches Prinzip verwandelte, in die wirkende Kraft in der Natur, die „natura naturans“. Ihre vormodern-metaphysische Problemlast hatten diese neuen Begriffe keineswegs abgeworfen, doch versprach ihr modernes Design, die alten metaphysischen Fragen wenigstens verschatten zu können. Das war die Art protestantischer ‚Privatreligion‘ (Goethes eigener Begriff: „Christenthum zu meinem Privatgebrauch“ [Goethe 1987, I/28: 306]), die schon Lessing für sich in Anspruch genommen hatte, als der das anthropomorphe Wesen, das im Himmel säße und auf die Menschen herabsähe, als religiöse Zumutung abwies. Identifizieren konnte er sich hingegen mit Spinozas philosophischer Schwundstufe, mit einem Numinosen als wirkender Kraft, und meinte, damit auf dem Weg der Selbstbeschreibung der Vernunft im Projekt der Aufklärung einen großen Schritt weitergekommen zu sein. Auch für Goethe bleibt dieses salonfähige Numinose Spinozas letzter Garant einer Ordnungsstruktur in der Natur, ohne die ‚Evolution‘ nicht denkbar wäre.

Selbst der große Antimetaphysiker Immanuel Kant, der meinte, dass die Ordnung der Welt gar nicht Gegenstand der Philosophie sein könne, da uns das Ding an sich nicht zugänglich sei, und Philosophie sich stattdessen mit der Ordnung unseres Denkens beschäftigen müsse, behält denselben dünnen Halm in der Hand. Denn auch er stand vor dem Problem, warum diese Ordnung des Denkens irgendwie relevant sein soll für die Erkenntnis der Ordnung der Dinge, der Ordnung des Seins. Taugt Philosophie nach der kopernikanischen Wende überhaupt noch zu irgendetwas — außer dazu, sich mit sich selbst zu beschäftigen? Den Preis einer verneinenden Antwort will Kant natürlich nicht zahlen, und so behauptet auch er — ganz in theologisch-metaphysischer Tradition — eine Korrespondenz zwischen der Ordnung des Denkens und der Ordnung des Seins. Aber wer hätte diese gestiftet? An seiner Antwort in der *Kritik der reinen Vernunft* ist das Gequälte nicht zu übersehen: Er komme nicht umhin, die „Idee einer höchsten und schlechthin notwendigen Vollkommenheit eines Urwesens [anzuerkennen], welches der Ursprung aller Kausalität ist“ [Kant 1998, II/599] und somit den „Grund der Weltordnung und ihres Zusammenhanges nach allgemeinen Gesetzen enthalte“ [Kant 1998, II/600]. Nur nennt er diesen „Urgrund“ nicht mehr vormodern ‚Gott‘, sondern modern „intellectus archetypus“ [Kant 1998, II/600], womit wir einen weiteren Begriff aus der Sattelzeit haben, der vormoderne Metaphysik nicht abwirft, sondern lediglich in modernem Begriffsdesign verschattet.

Exakt dieser Befund gilt auch für den ‚Evolutionen‘-Begriff in der modernen Literaturgeschichtsschreibung und Literaturwissenschaft. Doch auf dem Weg zu Veselovskij, Curtius und Ejchenbaum bedarf es noch einer Zwischenstation.

4. Holismus

Der größere Bruder des ‚Evolutionen‘-Begriffs ist das philosophische Konzept des Holismus. Entsprechend nannte Jan Christian Smuts sein 1924 erschienenes Hauptwerk *Holism and Evolution*. Danach meint ‚Holismus‘ die Grundauffassung, dass „alle Daseinsformen [...] danach streben, Ganze zu sein“ [zit. n. Goerdts 1974: 1167]. Und dieses ‚Ganze‘ ist mehr als die Summe seiner Teile, ihm eignet vielmehr eine eigene Qualität. Der Zusammenhang mit ‚Evolutionen‘ im Sinne von ‚Entfaltung‘, ‚Entwicklung‘ ist ein logischer: Ohne den holistischen Überbau könnte man nur ‚Veränderung‘ feststellen; ‚Evolutionen‘ aber ist ein substantialistischer Begriff, der die Veränderung in eine gegebene Ordnung einbettet, eine Ordnung, die die Gültigkeit der — wie auch immer definierten — Evolutionengesetze garantiert. Selbstverständlich ist auch ‚Holismus‘ ein moderner Begriff, der alte metaphysische Probleme nicht löst oder abwirft, sondern in modernem Design reformuliert.

Auch wenn das Wort ‚Holismus‘ jung ist, gab es holistisches Denken schon sehr viel früher. Goethes Faust bestaunt das Zeichen des Makrokosmos mit den Worten:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt! [Goethe 1987, I/14: 30]

Dabei wusste Goethe sehr wohl um die metaphysische Dimension dieses holistischen Denkansatzes. In den *Zahmen Xenien* heißt es entsprechend:

Sagst Du: Gott! So sprichst Du vom Ganzen [Goethe 1987, I/5,1: 144].
Oder weniger poetisch in seinen Spinoza-Studien:

In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Theile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können, und es können weder die Theile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Theile angewendet werden [Goethe 1987, II/11: 317].

Das gilt analog für das Individuum im Verhältnis zum Ganzen seiner geschichtlichen Umwelt, was uns hier nicht weiter interessiert; es gilt aber auch für das Kunstwerk als kleine Schöpfung des Künstlers im Verhältnis zur Welt als großer Schöpfung Gottes:

Jedes Schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen, im Ganzen der Natur [Goethe 1987, I/47: 86].

5. (Literatur-)Geschichtsschreibung, Literaturtheorie

Holistisches Denken gewann eine neue Qualität, als man es verzeitlichte. Für das alte synchrone Ordnungsdenken steht das Modell der Botanisiertrommel. Man zog durch die Natur und sammelte Versatzstücke ein, die man dann klassifizieren und kartographieren konnte, um das große Ganze des Ordnungszusammenhangs wieder sichtbar zu machen.

Für das neue diachrone Ordnungsdenken steht das Modell der Geschichtserzählung, und zwar einer Geschichte im Singular, die alle Geschichten im Plural, wie man sie in der Vormoderne verzeichnete, aufsaugt, verdaut und daraus einen ununterbrochenen Faden der Kohärenz spinnst. Ordnung offenbart sich nicht in synchroner Systematik, sondern in historischen Entwicklungen, besser in „der“ historischen Entwicklung überhaupt.

Dafür schloss man die überlieferten Daten, Fakten und Einzelgeschichten großräumig zu einem Ganzen zusammen, das im 18. Jahrhundert „Universalgeschichte“ hieß. In einem strukturierten Zeitkontinuum erzählt Universalgeschichte im 18. Jahrhundert von der „Vervollkommnung des Menschengeschlechts“, organisiert die eine Geschichte also als ganzheitlichen, sich langsam entfaltenden Sinnzusammenhang.

Im *Journal meiner Reise im Jahre 1769* beschwört Herder den holistischen Zuschnitt einer entstehenden Universalgeschichte:

Welch ein Werk über das Menschliche Geschlecht! den Menschlichen Geist! die Cultur der Erde! aller Räume! Zeiten! Völker! Kräfte! Mischungen! Gestalten! [...] Grosses Thema: das Menschengeschlecht wird nicht vergehen, bis daß es alles geschehe! Bis der Genius der Erleuchtung die Erde durchzogen! Universalgeschichte der Bildung der Welt! [Herder 1877–1913, IV/353]

Nur einige Jahrzehnte später differenziert sich aus der Universalgeschichte die Kunst- und Literaturgeschichte aus, doch das holistisch-metaphysische Erbe bleibt auch dieser unverändert eingeschrieben. In seiner Abhandlung „Begriff einer Geschichte der Kunst und ihre Beziehung auf die Theorie“ von 1801/02 wiederholt August Wilhelm Schlegel fast wörtlich Herders Emphase: „Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit“. Geschichte sei „Evolution des menschlichen Geistes“, sie zeuge von einem „unendliche[n] Fortschritt“, der sich aber nur bei der Betrachtung des Ganzen zeige. Es gelte: „nur im Ganzen darf die Beziehung auf eine Idee liegen“ [Schlegel, A. W. 1975: 68].

Zwei Jahre später beschwört Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz „Geschichte der europäischen Literatur“ deren inneren organischen Zusammenhang:

Dieser außerordentliche Umfang [der europäischen Literatur] macht die IDEE DES GANZEN notwendig [...]. Die europäische Literatur bil-

det ein zusammenhängendes Ganzes, wo alle Zweige innigst verwebt sind, eines auf das andere sich gründet, durch dieses erklärt und ergänzt wird. Dies geht durch alle Zeiten und Nationen herab bis auf unsere Zeiten. Das Neueste ist aber ohne das Alte nicht verständlich [Schlegel, F. 1975: 78].

Man meint, hier bereits Ernst Robert Curtius zu hören:

Die europäische Literatur ist der europäischen Kultur zeitlich koextensiv, umfaßt also einen Zeitraum von etwa sechsundzwanzig Jahrhunderten [...]. Man erwirbt das Bürgerrecht im Reiche der europäischen Literatur nur, wenn man viele Jahre in jeder seiner Provinzen gewohnt hat und viele Male die eine mit der anderen vertauscht hat [Curtius 1978: 22].

6. Russische, literaturtheoretische Evolutionstheorie

In den 1990er Jahren unternahm es Aleksandr Michajlov, dem westeuropäischen, speziell dem deutschsprachigen Publikum die russische Literaturwissenschaft zu erklären. Sein Ansatz war überaus subtil. Sein Bericht „Zum heutigen Stand der Germanistik in Rußland“ von 1995 beginnt unter der ersten Zwischenüberschrift „Das Ganze [...]“:

Man versteht das Wissen in Rußland gern als ein *Ganzes* und legt deswegen einen besonderen Wert auf das Fachübergreifende [...] Man verstand und versteht noch das Ganze des Wissens [...] als ein „organisches“ Ganzes (ein in der russischen Philosophie an der Wende zum 20. Jahrhundert besonders arg strapazierter Begriff), der in sich selbst besteht [...] [Michajlov 1995: 188].

Das trifft ganz und gar auf den Gründungsvater der russischen Komparatistik, die methodisch in viele Einzelphilologien ausstrahlte, zu, nämlich auf Aleksandr Veselovskij. Seine *Historische Poetik* versteht sich dezidiert als Evolutionsgeschichte, als Wissenschaft von den „einfachste[n] poetische[n] Formen“, die als ‚Motive‘, komplexer dann als ‚Sujets‘ „typische[] Schemata“ bildeten, so dass sich Literaturgeschichte als „Evolutionsschema der Sujethaftigkeit“ [Veselovskij 2009: 1, 2, 5] entfalten lasse. Aleksej Žerebin hat diesen holistischen Ansatz Veselovskijs als „eine Art Formgeschichte der Weltliteratur“ [Žerebin 2013: 267] charakterisiert.

Veselovskij entwickelte seine Historische Poetik, nachdem er einige Jahrzehnte Entscheidendes zur europäischen Märchen- und Mythenforschung beigetragen hatte. Um Parallelphänomene in der Märchenliteratur zu erklären, bediente man sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dreier unterschiedlicher Narrative, die für drei methodologische Ansätze stehen: Entweder wurden Parallelen unter dem Begriff ‚Archaik‘ anthropologisch aus Urformen der Mythologie hergeleitet oder aber geographisch-historisch aus dem Prinzip der ‚Migration‘ erklärt oder schließlich unter der Kategorie ‚Polygenese‘ aus vergleich-

baren Entstehungsumständen ohne direkten interkulturellen Kontakt abgeleitet. Egal, welches Narrativ bedient wurde, allen Ansätzen eignet ein universalhistorisch-holistischer Ansatz des Ganzen der Kultur, der eine Ordnungsstruktur eingeschrieben ist, die sich in Evolutionsgesetzen fassen lässt.

Michajlov referiert diesen holistischen Grundzug der russischen Literaturwissenschaft mit einem stillen ironischen Genuss. In allen aktuellen westlichen Diskursen war er derart bewandert, dass er genau wusste, wie sein Zielpublikum auf diesen offen substantialistischen Begriff reagieren musste, dass dessen stets aktive poststrukturalistische Virencanner auf „das Ganze“ sofort reagieren würden. Dennoch distanziert er sich nicht davon, im Gegenteil. Seine Erzählungen davon, dass im russischen Umfeld „Nur-Germanisten“ kaum gedeihen konnten, dass man als Vertreter viel größerer Einheiten, wie sie Veselovskij und Curtius vorschwebten, sein Fach auch gelegentlich wechseln konnte, indem man zum Beispiel wie Viktor Žirmunskij aus der Germanistik in die Indogermanistik flüchtete, bestätigen den holistischen Ansatz eher.

Noch bei Michajlov gilt also, dass von ‚Evolution‘ nur derjenige reden kann, der die holistisch-metaphysischen Prämissen dieses Begriffs bewusst akzeptiert. Gilt das auch für die klassischen Evolutionstheoretiker, für Ėjchenbaum, Šklovskij, Tynjanov und ihre Mitstreiter? Ich meine, es gilt ganz uneingeschränkt.

In seinem Aufsatz „Theorie der formalen Methode“ von 1925 definiert Ėjchenbaum die sogenannte formale Schule diskurstheoretisch, nämlich über das, was er und andere in den letzten zwanzig Jahren betrieben hätten, oder anders gewendet: über die Evolution der formalen Schule. Im Kern ging es darum, die eigentliche Wissenschaft von der Literatur überhaupt erst zu erfinden oder doch zumindest neu zu definieren. Das geschah über die Definition des Gegenstands der Literaturwissenschaft, nicht über ihre Methode. Der Gegenstandsbereich formaler Literaturwissenschaft ist ein doppelter. Einerseits liegt er in der artifizialen Gemachtheit des poetischen Texts, in seiner Literarizität und Ästhetizität. Das hat nur indirekt mit Evolution zu tun. Der zweite Gegenstandsbereich liegt in einer neuen Art, Literaturgeschichte zu konstruieren. Was unterscheidet die „literarische Reihe“ [Ėjchenbaum 1965: 14] von anderen Reihen kulturgeschichtlicher Fakten, so lautete die zentrale Frage. Dass die universalgeschichtliche Betrachtung der Kultur als Ganzer unauflöslich mit der Literaturgeschichte verwoben sei, wurde im Sinne Veselovskijs wie der deutschen Kunstwissenschaft Wölfflins und anderer ausdrücklich anerkannt [vgl. Ėjchenbaum 1965: 13, 10]. Nur sei dieses Ganze Gegenstand eines großen Ensembles von Wissenschaften,³ die jedoch aus den möglichen Reihenbildungen kulturgeschichtlicher Fakten ihre jeweils eigene klar ausdifferenzieren

³ [Ėjchenbaum 1965: 14]: „Statt einer Wissenschaft von der Literatur entstand ein Konglomerat hausgemachter Disziplinen.“

müssten, um sich disziplinar voneinander zu unterscheiden. So gesehen postulierte Ęjchenbaum zu seiner Zeit genau das Gegenteil von dem, was wir als „cultural turn“, als transdisziplinären Zusammenschluss von Wissenschaftsdisziplinen zunächst gefeiert, dann aber eventuell im Zuge der „Rephilologisierung“ verworfen haben.

Die literaturgeschichtliche Reihe repräsentiert nach Ęjchenbaum und Šklovskij die „literarische[] Evolution“, die aus der „Dynamik der Gattungen“ hervorgeht, die sich in einem Prozess von Kanonisierung und Entkanonisierung unausgesetzt dialektisch neu erzeugen [vgl. Ęjchenbaum 1965, 47]. Was sich zunächst so phänomenologisch ausnimmt, ist aber im Kern holistisch gemeint: „Uns kommt es darauf an, in der Evolution Anzeichen für eine geschichtliche Gesetzmäßigkeit aufzuspüren“; es geht um „das Problem der Evolution außerhalb der Person, [um] die Bestimmung der Literatur als eines eigentümlichen Sozialphänomens“ [Ęjchenbaum 1965: 48]. Und so greift die neue Literaturwissenschaft doch wieder in das große Ganze der Menschheitsgeschichte aus.

Innerhalb dieser Evolutionsgeschichte literarischer Formen kennt Ęjchenbaum auch ‚Revolutionen‘: „Jede neue Schule in der Literatur ist eine Art Revolution, so etwas wie das Auftreten einer neuen Klasse.“ [Ibid.: 47] In seinem Aufsatz „Die russische Literatur im Jahre 1912“ (von 1923) konkretisiert er das anhand der Überwindung des Symbolismus:

Es galt, das Verhältnis zur poetischen Sprache umzuwälzen, die zu einem toten Dialekt ohne lebendige Entwicklung und lebendige Phantasie degeneriert war. Man mußte entweder eine neue wilde Redeweise erfinden oder aber die überlieferte poetische Sprache von den Fesseln des Symbolismus befreien. Die Frage lautete: Revolution oder Evolution [Ęjchenbaum 1965: 155].

Für die Revolution stehen bekanntlich die Futuristen, für die Evolution die Akmeisten, und beide kämpfen um die Dominanz im literarischen Feld, um eine neue Kanonisierung.

„Revolution oder Evolution“? — Ęjchenbaum nutzt beide Begriffe zur Beschreibung der literaturgeschichtlichen Reihe und unterstellt so beide derselben „geschichtliche[n] Gesetzmäßigkeit“. Gesetzmäßig verlaufende Prozesse kennen aber keine ‚Revolutionen‘ im radikalen Sinne des oben beschriebenen Leerstellenbegriffs, sie kennen keinen Bruch in der gesetzmäßigen Evolution und auch kein Herausfallen aus der Herrschaft des Evolutionsgesetzes. So gesehen depotenziert Ęjchenbaum den ‚Revolutions‘-Begriff erheblich, indem er ihn zu einer Sonderform evolutionärer Entwicklung macht, die sich allein durch ihre radikale Beschleunigung („Schroffe historische Umbrüche“ [Ęjchenbaum 1965: 155]) von anderen unterscheidet. In diesem Sinne ist ‚Revolution‘ nicht das Andere einer als gültig vorausgesetzten Ordnungsstruktur, sondern dessen Teil, eben nur eine besondere Erscheinungsform von Evolution.

Dieser Befund gilt überall, wo der Begriff ‚Revolution‘ unter der Herrschaft eines übergeordneten holistischen Konzepts von Gesetzmä-

Bigkeit und Evolution steht. Und das gilt selbst für den Marxismus. In seiner Schrift *Das Elend der Philosophie* formuliert Marx:

Nur bei einer Ordnung der Dinge, wo es keine Klassen und keinen Klassengegensatz gibt, werden die gesellschaftlichen Evolutionen aufhören, politische Revolutionen zu sein [MEW IV, 182].

Die „Ordnung der Dinge“, die Ordnung des Seins aber ist im Historischen Materialismus nicht nur für das Enden von Revolutionen verantwortlich, sondern auch für deren notwendiges Auftreten in vor-kommunistischen Gesellschaftsformationen. ‚Revolution‘ aus historischer Notwendigkeit aber meint den depotenzierten Revolutions-Begriff, meint eben nicht eine Leerstelle im universalen Deutungsentwurf der Geschichte, sondern im Gegenteil eine Sondererscheinung der historischen Evolution, die sich nur durch Radikalität und Tempo unterscheidet.

Fragen wir abschließend nochmals: Revolution oder Evolution? Welcher Begriff ist für uns ach so Moderne der relevantere? Ich meine, wir haben einen Sieger nach Punkten: Zwar bekennen wir uns, dekonstruktionsfreudig wie wir sind, konsequent zu metaphysikfreien Leerstellenbegriffen wie ‚Revolution‘, doch mögen wir in dieser geistigen Leere, Kälte und Einsamkeit nicht leben und finden keine verbildlichte Orientierung, weder für unser Denken noch für unser Handeln. Wir mögen übrigens so auch nicht unsere eigene Wissenschaft betreiben. Deshalb greifen wir begierig nach solchen Konzepten, die alte metaphysische Sinnzuweisungen in modernem Design reformulieren — und der ‚Evolutions‘-Begriff hat Konjunktur!

Literatur

- Beverley 1696 — *Beverley, Thomas*: A scheme of prophesy now to be fulfilled: or; A most humble appeal to the Lord God of the holy prophets, concerning the truth of what, hath been constantly declared, by the space of the last past twelve, and now this present thirteenth summer, of the kingdom of Christ entring into its succession in this following year, 1697. Together with a scheme of the great changes to be expected this present year, or in the very beginning of 1697, in preparation thereunto; and of the glorious revolution that shall be before the end of that year by that kingdom so entring its succession. [London: s.n. 1696].
- Brockes 1721–48 — *Brockes, Barthold Heinrich*: Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten. 9 Bde. Hamburg: Kißner, 1721–48.
- Curtius 1978 — *Curtius, Ernst Robert*: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 9. Aufl. Bern, München 1978.
- DFWB 1977 — Deutsches Fremdwörterbuch. Bde. 1–2: Photomechanischer Nachdruck der Ausg. Strassburg: Trübner 1913; bearb. von

- Haus Schulz. Ab Bd. 3 bearb. von Otto Basler. 7 Bände. Berlin, New York (NY): de Gruyter, 1974–1988 [zit. als DFWB¹].
- DFWB² 2004 — Deutsches Fremdwörterbuch. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler. 2. Aufl., völlig Neubearb. im Institut für Deutsche Sprache von Gerhard Strauss (Leitung) et al. Berlin, New York (NY): de Gruyter, 1995ff [zit. als DFWB²].
- Ejchenbaum 1965 — *Ejchenbaum, Boris Michajlovič*: Eichenbaum, Boris: Die Theorie der formalen Methode. In: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Ausgewählt und aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe. 1.–8. Tsd. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965 (= edition suhrkamp, 119), S. 7–52.
- Georges 1913–1918 — *Georges, Karl Ernst*: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet. 8., verb. u. verm. Aufl. 2 Bde. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1913–1918.
- Georges 1910 — *Georges, Karl Ernst*: Kleines deutsch-lateinisches Handwörterbuch. 7., verbesserte und vermehrte Aufl. Hannover, Leipzig: Hahnsche Buchhandlung, 1910.
- Goerdts 1974 — *Goerdts, W.*: Holismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Herausgegeben von Joachim Ritter [ab Bd. 4: und Karlfried Gründer]. Völlig neubearbeitete Ausgabe des <Wörterbuchs der philosophischen Begriffe> von Rudolf Eisler. 13 Bde. Basel, Stuttgart 1971–2007, Bd. 3 1974, Sp. 1167–1168.
- Goethe 1887 — *Goethe, Johann Wolfgang*: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919. ND München 1987.
- Günther 1971–2007 — *Günther, Hans*: Revolution. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Herausgegeben von Joachim Ritter [ab Bd. 4: und Karlfried Gründer]. Völlig neubearbeitete Ausgabe des <Wörterbuchs der philosophischen Begriffe> von Rudolf Eisler. 13 Bde. Basel, Stuttgart 1971–2007, Bd. 8 (1992), Sp. 957–973.
- Günther 2003 — *Günther, Hans*: Evolution. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, New York. Bd. 1. Gemeinsam mit Harald Fricke u.a. hrsg. von Klaus Weimar. 1997; Bd. 2. Gemeinsam mit Georg Braungart u.a. hrsg. von Harald Fricke. 2000; Bd. 3. Gemeinsam mit Georg Braungart u.a. hrsg. von Jan-Dirk Müller. 2003. Bd. 1, S. 530–531.
- Herder 1877–1913 — *Herder, Johann Gottfried*: Sämtliche Werke. Hg. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913.
- Kant 1988 — *Kant, Immanuel*: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1988.

- Machov 2013 — *Machov, Aleksandr E.*: Veselovskij — Curtius. Historische Poetik — Historische Rhetorik. In: Kemper, Dirk; Tjupa, Valerij; Taškenov, Sergej (Hg.): Die russische Schule der historischen Poetik. München: Wilhelm Fink 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 4), S. 233–249.
- Michajlov 1995 — *Michailow, Alexander*: Zum heutigen Stand der Germanistik in Rußland. Ein vorläufiger Bericht. In: Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945–1992. [Eine Veröffentlichung der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar]. Hrsg. von Christoph König. Berlin, New York 1995, S. 183–201.
- Rudolph 1971–2007 — *Rudolph, W.*: Evolutionismus, kultureller. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Herausgegeben von Joachim Ritter [ab Bd. 4: und Karlfried Gründer]. Völlig neubearbeitete Ausgabe des <Wörterbuchs der philosophischen Begriffe> von Rudolf Eisler. 13 Bde. Basel, Stuttgart 1971–2007, Bd. 2 (1972), Sp. 835–836.
- Schlegel, A. W. 1975 — *Schlegel, August Wilhelm*: Begriff einer Geschichte der Kunst und ihrer Beziehung auf die Theorie. In: Marsch, Edgar (Hg.): Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung, 382), S. 66–75.
- Schlegel, F. 1975 — *Schlegel, Friedrich*: Geschichte der europäischen Literatur. In: Marsch, Edgar (Hg.): Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung, 382), S. 76–85.
- Seibt 2014 — *Seibt, Gustav*: Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution. München: C. H. Beck, 2014.
- Veselovskij 2009 — *Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič*: Poetik der Sujets. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Matthias Aumüller. In: Schmid, Wolf (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. Berlin, New York 2009 (= Narratologia, 16), S. 1–13.
- Žerebin 2013 — *Žerebin, Aleksej*: Historische Poetik und deutsche Moderneforschung. In: Kemper, Dirk; Tjupa, Valerij; Taškenov, Sergej (Hg.): Die russische Schule der historischen Poetik. München: Wilhelm Fink 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 4), S. 267–282.

А. Л. ВОЛЬСКИЙ

(Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

РЕВОЛЮЦИЯ ДУХА: ГЕНИЙ — ТВОРЕЦ МОДЕРНИСТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ханна Арендт указала на то, что термин «революция» первоначально означал не прорыв в будущее, как мы понимаем это сегодня, а, наоборот, возвращение к прошлому. Впервые этот термин, заимствованный из астрономии¹, в политическом дискурсе был употреблен в эпоху «славной революции» в Англии, когда Карл II, отменив многие нововведения Кромвеля, восстановил в стране монархию. Революция первоначально означает *реставрация*, т. е. явление прямо противоположное современному пониманию, подразумевающее реставрацию общественного порядка в его исконном облике. На это указывает и этимология. Слово «революция» восходит к латинскому глаголу «revolvere» — «вращаться» и «возвращаться». В этом отличие революции от эволюции, которая всегда понималась как развитие, развертывание, движение вперед. Данное наблюдение приобретает особую значимость в контексте философии истории модерна, осмысляющей исторический процесс как новоеобретение начала, реставрацию золотого века в образе Царствия Небесного.

На этом фоне становится понятным и другой тезис Арендт, что революция есть признак модернистского типа культуры: «осевое время» (Sattelzeit), под которым Р. Козеллек понимает переход традиционалистского типа культуры к современному, отмечено Великой французской революцией. Каждый революционер и реформатор начинает с того, что призывает не к разрушению существующего порядка, а к его обновлению, т. е. реставрации. Слова Христа: «Не нарушить пришел Я закон, но исполнить» (Мф. 5:17) — под этим мог бы подписаться всякий реформатор и революционер. Лютер первоначально меньше всего хотел раскола в католической церкви, но ее обновления на евангельских основах, французские революционеры не хотели свержения монархии, но исполнения

¹ Тракат Николая Коперника, опубликованный в 1543 году в Нюрнберге, имел латинское название «De revolutionibus orbium coelestium» («О вращении небесных сфер»).

общественного договора, а Горбачев хотел построить социализм с человеческим лицом.

Современное понятие революции неразрывно связано с представлением о внезапном новом начале хода истории, в то время как эволюция продолжает предшествующее и действует постепенно. Эволюционист не хочет терять то, что сделано ранее. Революционер готов потерять все ради обновления мира, чтобы все начать с чистого листа. Поэтому всякая революция живет идеей смерти и воскресения. (Принцип: *Stirb und werde!*) Так, начало Французской революции было ознаменовано введением нового календаря, куда год казни короля и провозглашения республики был внесен как год первый. «Для понимания революций в новоевропейскую эру, — пишет Х. Арендт, — поэтому решающим является то, что идея свободы и опыт нового начала обязательно совпадают» [Арендт 2011]. Пусть ход дальнейших событий и станет гибельным, но само начало революции всегда священо: праздник, эпифания Бога, когда списываются прежние грехи, миру возвращается его молодость, а любое действие рассматривается в эсхатологической перспективе: «Революционное стремление осуществить Царство Божие на земле — пружинящий центр прогрессивной культуры и начало современной истории. Все, что не связано с Царством Божиим, представляется ей чем-то второстепенным» [Шлегель 1983: 301].

Однако к своей цели европейские модернисты шли разными путями. Если в более развитых экономически и политически Англии и Франции революция шла путем, в первую очередь, внешних преобразований (политика, экономика), то немцы предпочли путь внутреннего самопознания, воплощением которого стали идеализм, трансцендентализм, пиетизм, психология, музыка, поэзия, иными словами внутренняя жизнь во всех ее проявлениях. «Я ухожу в себя и открываю целый мир», — восклицает Вертер накануне революции, Кант пишет о трансцендентальном субъекте, а Новалис проповедует «таинственный путь внутрь», как будто никакой революции не было и в помине. Чтобы освободить человека, нужно построить новое общество. Но нельзя построить новое общество усилиями несовершенных людей. «И никто не вливает молодого вина в мехи ветхие; а иначе молодое вино прорвет мехи, и само вытечет, и мехи пропадут; но молодое вино должно вливать в мехи новые; тогда сбережется и то и другое» (Лк. 5:37–39).

И. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Гельдерлин показывают, что раб, освободившись от цепей, т. е. от внешних ограничений, начинает еще больше попираť свободу других, ибо свобода человека определяется прежде всего не политическим устройством общества, а есть имманентное состояние личности, которое зиждется на добровольном самоограничении. Антитезой французской идее политической революции стала немецкая идея внутренней революции и воспитания личности, которую следует признать одной из самых проница-

тельных педагогических идей Нового времени. Когда Г. Маркузе критикует т. н. аффирмативное (репрессивное и массовое) сознание, то он во многом воспроизводит аргументацию философов раннего модернизма. Подлинная революция должна быть нацелена не столько на изменение внешних политических и экономических отношений, сколько на изменение сознания. Революция начинается с «великого отказа» (*große Weigerung*) — протеста против современной культуры, закрепляющей репрессивные социальные отношения [Marcuse 1970].

Путь внутреннего совершенствования, которое немцы называли «*Bildung*», «образование», считать беспроблемным и безопасным было бы неправильно — вспомним судьбу того же Вертера, первого героя и одновременно первой жертвы абсолютизации внутренней жизни. Ф. Шлегель хорошо представлял себе революционную сущность образования: „*Bildung ist antithetische Synthesis bis zur Ironie. — Bei einem Menschen, der eine gewisse Höhe und Universalität der Bildung erreicht hat, ist sein Inneres eine fortgehende Kette der ungeheuersten Revolutionen*“ [Fr. Schlegel 2000: 136].

Если допустить, что внутренняя революция предшествует внешней, то и подлинной родиной революции придется признать Германию. Так рассуждали Новалис, для которого первой европейской революцией была революция религиозная — Реформация, а Французская — только ее политическим следствием [Новалис 2003: 137 и след.], и Г. Гейне, который писал, что Максимилиан Робеспьер — это лишь политический двойник Иммануила Канта [Гейне 1900: 115]. «Французская революция, “Наукоучение” Фихте и “Мейстер” Гёте — величайшие тенденции современной эпохи. Кто противится этому противопоставлению, кто не считает важной революцию, если она не протекает в шумно и в материальных формах, тот не поднялся еще до широкой и высокой точки зрения истории человечества» [Шлегель 1983: 300].

Изменение вектора социальной активности с внешнего на внутренний затронуло все сферы жизни. Весь текст немецкой жизни получает трансцендентальный подтекст. Анализируя роман Тика «Вильям Ловель», Ф. Гундольф говорит, что, даже развратничая, немец продолжает оставаться философом — анализирует факты внутренней жизни, экспериментирует с собственным сознанием и проч.: «В отличие от талантливого англичанина или француза талантливый немец, будучи лишен возможности осуществлять плодотворную деятельность, никогда не впадал в соблазн чувственного порока или светских интриг: духовный мир обладал для него достоинством и реальностью... Разочарование и индивидуализм породили во Франции прожигателей жизни, в Германии — музыкантов, ученых, мыслителей и литераторов» [Гундольф 2017: 72].

В письме к Гёте от 23 августа 1794 года Шиллер характеризует внутренний мир Гёте как «греческий», который не получен им

в дар, а создан силой мышления и воображения поэта [Гёте, Шиллер 1988: 43]. Греция — излюбленная метафора изначальной гармонии, реставрировать которую призвана революция духа. Письмо *in nuce* формулирует проблематику, которую Шиллер позднее разовьет в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» [Szondi 1996], главная тема которого — революционное развитие современной сентиментальной поэзии через возвращение к ее наивным истокам. Теоретические рассуждения Шиллера нельзя назвать исключительно умозрительными, ибо подтверждались практикой литературного процесса: становление современной немецкой литературы шло не через подражание литературной моде (над этим потешался Лессинг), а через возвращение к истокам: Библии и народному творчеству, Античности и Средневековью, германскому, романскому и кельтскому прошлому, культурам Востока и Шекспиру.

Немецкие философы культуры создали язык духовной революции, под которым я понимаю синтетические философские концепты, которые были призваны обновить культуру, т. е. восстановить ее утраченную цельность, путем преодоления мучительных антиномий рационалистического сознания и на новом этапе реставрировать золотой век. Перечислю некоторые из них: прогрессивная универсальная поэзия, поэтическая философия, трансцендентальная поэзия, ирония, романтизация, магический идеализм, универсум, микрокосм, интеллектуальное созерцание, аналогия, миф, эстетическое воспитание, критическая поэзия, символ — все это обозначения новой абсолютной реальности. Если рассмотреть семантику этих понятий, то нетрудно заметить, что все они синтетические и зиждутся на логическом парадоксе, на *contradictio in adjecto*, ибо связывают воедино конечное и бесконечное, плотское и духовное, внешнее и внутреннее, свободу и необходимость.

Однако тот, кто сочтет, что проект революции духа предполагает только возвращение к истоку, как предлагал Руссо, без учета его эволюции, будет неправ. Возвращение назад подразумевает потенцирование, синтез наивного и сентиментального. В «Речи о мифологии», например, Ф. Шлегель выдвигает идею новой мифологии, которая в отличие от чувственной мифологии древних должна родиться из глубин человеческого духа подобно тому, как Афина вышла из головы Зевса. Примером такой новой мифологии Шлегель считал философию Спинозы и немецкий идеализм [Шлегель 1983: 386–393].

В наиболее прямой и декларативной форме проект революции в науке реализовал Новалис в своем энциклопедическом проекте, задуманном как антитеза Энциклопедии французов, который в отличие от французского аналога должен был исходить не из разделения наук, а из их синтеза. Так возникли научные утопии: «художественная наука», «поэтическая химия», «химическая музыка», «поэтическая математика», «высшая физика» и т. п.

Субъект революции — гений как антропологический аналог того абсолютного бытия, воссоздать которое намеревался модернистский проект. Возникнув в Античности, идея гениальности возродилась в литературе раннего модерна, будучи первоначально больше термином психологии, а впоследствии — философии искусства. «Природа гениальности, — писал Н. Бердяев в книге “Смысл творчества”, — всегда революционна» [Бердяев 1994: 176]. Заостряя противопоставление между эволюцией и революцией, он, следуя здесь за Шиллером, связывает первую с необходимостью, вторую — со свободой. «Свобода в положительном своем выражении есть творчество. Мятеж духа против необходимости» [Бердяев 1994: 54]. Продолжая мысль Бердяева, можно сказать, что эволюция — это человеческий путь развития, а революция — божественный.

Такое царство эволюционной необходимости олицетворял в глазах романтиков рационализм классицизма и Просвещения с его идеей прогресса. Чем для политической системы был абсолютизм, тем для философской — рациональный догматизм, против которого концепция гениальности и была обращена. Естественно поэтому, что первый период становления этой идеи, который в Германии приходится на «Бурю и натиск», максимально преувеличивал бессознательно-иррациональную сторону гениальности.

Творчество — бессознательно и оригинально, т. е. исключает подражание. Никогда прежде в истории культуры две категории — подражание и творчество, *mimesis* и *poiesis* — не противопоставлялись друг другу столь резко [Kant 2001: 194]. Еще Дж. Аддисон в своей знаменитой 160-й статье в журнале «Зритель» ввел понятие «природный гений» (*natural genius*). Гений говорит не своим голосом, а через него говорит природа. Так, гимн «Ганимед» молодого Гёте описывает пантеистический экстаз единения с природой. У Гамана Сократ в «Сократических достопримечательностях» «достопримечателен» не потому, что обладает каким-то высшим разумом, но, наоборот, потому, что отказывается от Я, убирает границы собственного разума, чтобы позволить своему демону говорить в нем. Гердер развивает органическую модель гениальности, сравнивая гения с прорастающим растением, которое развивается в человеке, следуя собственной программе. Одно из самых характерных высказываний того времени принадлежит Лафатеру. В Физиогномическом фрагменте о гении он дает следующее определение: „Das Ungelernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, innig Eigentümliche, Götliche — ist Genie...“ [Schmidt 2004: 404].

Но мы знаем, что культура развивается диалектически и рациональное восхищение иррационализмом уступает место более взвешенному подходу, который находит классическую трактовку у Канта, определившего гения как синтез способности воображения и рассудка. Воображение здесь продуктивная творческая способность, которая регулируется рассудком, ее ограничивающим [Kant 2001:

201–206]. Парадигматическим образом, отражающим эволюцию идеи гениальности в XVIII веке, был Шекспир, в трактовке творчества которого укажу только две крайние точки: И. Г. Гердер (Шекспир — это природа) и Ф. Шлегель (Шекспир — это искусство).

Наверно, самым ярким примером гения в немецкой поэзии может считаться Фридрих Гельдерлин, а гениальный поэт и гениальная поэзия — главные темы его творчества. Одной из самых любимых метафор гения в XVIII веке была река². В романе Гёте Вертер восклицает: «Друзья мои! Почему так редко бьет ключ гениальности, так редко разливается полноводным потоком, потрясая ваши смущенные души?» [Гёте 1977: 15]. В лирике Гёте ярким примером является свободнометрический гимн «Песнь Магомета», в котором гений — это всечеловек, в образе мощного потока возносящий своих собратьев к высшей цели — океану, пантеистической метафоре *én kai pav*.

В поэзии Гельдерлина тема реки — тоже одна из центральных в таких стихотворениях, как «Der Ister», «Der gefesselte Strom», «Der Main», «Der Neckar», «Am Quell der Donau», но прежде всего в гимне «Der Rhein» (1801), в котором гений трактуется как полубог, связующий божественное и человеческое. Выделим основные мотивы образа гения, которые акцентируются в этом гимне:

1. Природная сторона гениальности и оригинальность гениального творчества

Ein Räthsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfengst, wirst du bleiben,
So viel auch wirket die Noth,
Und die Zucht, das meiste nemlich
Vermag die Geburt,
Und der Lichtstral, der
Dem Neugebornen begegnet.

[Hölderlin 2005: 329; орфография и пунктуация оригинала — А. В.]

Следуя традиции Пиндара, Гельдерлин в замечательной, построенной на аллитерации, метафоре, обыгрывающей имя реки (Rhein) и прилагательное (*rein*), связывает гениальность исключительно с тайной истока и рождением и противопоставляет выучке, которые могут быть достигнуты благодаря дисциплине и принуждению (*die Not und die Zucht*).

² Гораций сравнил поэзию Пиндара с горным потоком. Пиндар стал парадигмой лирического гения, как Шекспир — драматического, а Гомер — эпического. В немецком переводе: “Wie vom Gebirge der Strom stürzt, so brauset und stürmet des unerreichbaren Pindars vollströmender Gesang“ [Schmidt 2004: 271].

2. Гений — посредник между богами и людьми, полубог. Это представление роднит два вида вдохновения — поэтическое (*fugor poeticus*) и героическое (*fugor heroicus*). Таким полубогом является Рейн. Метафорика Гельдерлина корреспондирует с кантовской, согласно которой эстетический мир опосредует мир нравственный (идеальный) и чувственный (реальный). Поэтическое творчество делает идеальное чувственным, а чувственное возвышает до идеала:

Es haben aber an eigener
 Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen
 Die Himmlischen eines Dings,
 so sind es Heroen und Menschen
 Und Sterbliche sonst. Denn weil,
 Die Seligsten nichts fühlen von selbst,
 Muss wohl, wenn solches zu sagen
 Erlaubt ist, in der Götter Namen
 Teilnehmend fühlen ein Andrer, Den brauchen sie [Hölderlin
 2005: 331].

3. Избранность гения оплачивается его несчастьями. Древняя метафора физической ущербности (слепоты) пророка и поэта (Тересий, Гомер) распространяется Гельдерлином на всю практическую сторону жизни: гений «не умеет» жить, это неумение сопутствует избранничеству. Другой признак гениальности — соседство созидания и саморазрушения. Оригинальное творчество оплачивается разрушением личной сферы. Экзистенциальная бездомность, неукорененность, отшельничество гения суть признаки его открытости бытию. Подобно величайшему греческому герою Гераклу, уничтожившему свою семью, гений обречен на отречение от чисто человеческого благополучия и счастья:

Die Blindesten aber
 Sind Göttersöhne. Denn es kennet der Mensch
 Sein Haus und dem Tier ward, wo
 Es bauen solle, doch jenen ist
 Der Fehl, dass sie nicht wissen wohin
 In die unerfahrene Seele gegeben.
 ... jedoch ihr Gericht
 Ist, dass sein eigenes Haus
 Zerbreche der und das Liebste
 Wie den Feind schelt' und sich Vater und Kind
 Begrabe unter den Trümmern,
 Wenn einer, wie sie, sein will und nicht
 Ungleiches dulden, der Schwärmer [Hölderlin 2005: 329, 331].

4. Вторая сторона гениальности — разумность. В гимне противопоставляются два образа Рейна: бурному натиску юного Рейна про-

тивопоставлен мудрый Рейн, величавый в своем медленном течении, на берегах которого возникают города, сады и виноградники, возникает культура, квинтэссенцией которой является произведение искусства. В свете мифологизированного образа реки возникают образы гениальных людей — поэта, философа и политика: Руссо, Сократа, Исаака Синклера, которые в своей деятельности сумели соединить силу природного истока и разумное начало. В них противоречия между бесконечным и конечным приходят к гармоническому равновесию.

Литература

- Арендт 2011 — *Арендт Х.* О революции. М., 2011.
- Бердяев 1994 — *Бердяев Н.* Смысл творчества // *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 37–341.
- Гейне 1900 — *Гейне Г.* К истории религии и философии в Германии. Т. 8. СПб.; М., 1900.
- Гёте 1977 — *Гёте И. В.* Страдания юного Вертера // *Гёте И. В.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1977.
- Гёте 1988 — *Гёте И. В., Шиллер Ф.* Переписка: в 2 т. Т. 1. М., 1988.
- Гундольф 2017 — *Гундольф Ф.* Немецкие романтики. СПб., 2017.
- Новалис 2003 — *Новалис.* Христианство или Европа // *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 134–145.
- Шлегель 1983 — *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1983.
- Hölderlin 2005 — *Hölderlin Fr.* Sämtliche Gedichte. Text und Kommentar / Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M., 2005.
- Kant 2001 — *Kant I.* Kritik der Urteilstkraft. Hamburg, 2001.
- Marcuse 1970 — *Marcuse H.* Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Berlin, 1970.
- Schlegel 2000 — *Schlegel Fr.* Theorie der Romantik. Frankfurt a. M., 2000.
- Schmidt 2004 — *Schmidt J.* Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bände. Heidelberg, 2004.
- Szondi 1996 — *Szondi P.* Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung // *Szondi P.* Schriften II. Frankfurt a. M., 1996. S. 59–105.

ZUSAMMENFASSUNG**Revolution des Geistes: Genie als Schöpfer
der modernen Kultur**

Nach Hanna Arendt ist die Revolution ein wesentliches Symptom der neuzeitlichen Geschichte und der modernen Subjektivität. Der Mensch der Moderne ist Revolutionär, der die Welt „nach seinem Bilde“ umbilden will. Im Unterschied zu der politischen Revolution in Frankreich vollzog sich die Revolution in Deutschland hauptsächlich in der Sphäre des Geistes — in der Philosophie, Literatur und Musik. Zum Subjekt der geistigen Revolution und zum Schöpfer der modernen Kultur wurde das Genie. Im Artikel werden die wesentlichen Züge der Genieidee am Beispiel von Hölderlins „Rhein“-Hymne erläutert.

I. V. KUMICHEV

(Kaliningrad)

DÄMON UND DÄMONISCHES
Zu ontologischen Vorstellungen im späten
goetheschen Weltbild

0. Vorbemerkungen

Die beiden¹ Konzepte des späten goetheschen Weltbildes — das Dämonische und der Dämon (Daimon) — entsprechen auf den ersten Blick oppositionellen Denkfiguren: die erste — der Revolution, die zweite — der Evolution. Wenn der Dämon, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ („Urworte. Orphisch“ [Goethe 1988, I: 359]), als individuelles Entwicklungsgesetz verstanden werden könne, zeige sich das Dämonische nicht als Gesetz, als die sich entwickelnde Form, sondern als Widerspruch und scheine „mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten“ („Dichtung und Wahrheit“ [Goethe 1988, X: 175]).

Goethe spricht vom dämonischen Charakter der Französischen Revolution und des Erdbebens von Lissabon. Er sagt Eckermann, das Dämonische manifestiere sich sowohl in den Begebenheiten, „die wir durch Vernunft und Verstand nicht aufzulösen vermögen“, als auch „in der ganzen Natur, in der unsichtbaren, wie in der sichtbaren“ (2. März 1831 [Eckermann 1987: 439]). Die Verwandtschaft der Revolution mit einem Naturprozess unterstreicht Goethe in „Maximen und Reflexionen“: „Jede Revolution geht auf Naturzustand hinaus, Gesetz- und

¹ Im Goethe-Handbuch findet sich nur der Begriff „Dämonisches“, der verschiedene Aspekte in sich einschließt [Dahnke, Otto 1998: 179–181]. Werner Danckert argumentiert, man dürfe den Individual-Daimon mit dem Dämonischen nicht gleichsetzen: „Unter ‚Daimon‘ versteht Goethe ja das individuelle Gesetz der Monade. Das Dämonische hingegen wirkt durchaus elementarisch-kosmisch, als höchstes Gegenwesen dem Göttlichen gleich- (oder entgegen-) gestellt, als ein Reich übermenschlicher Elementar-Mächte, von denen das Individuum, die menschliche Monade, übergriffen wird“ [1951: 464]. Als unterschiedliche Kategorien begreift auch Gero von Wilpert den Dämon und das Dämonische [Wilpert 1998: 1057]. Aus der jüngeren Forschung soll hier das Buch von Jana Jäger [2013] genannt werden, in dem der Dämon als das individuelle Gesetz vom Dämonischen als Fatum und grenzenloser Zufälligkeit abgegrenzt wird. Hans Joachim Schrimpf unterscheidet sogar zwischen dem Dämon, dem Dämonischen und den Dämonen [1956: 303].

Schamlosigkeit“ [Goethe 1988, XII: 380]. Wie kann aber die Natur mit der Gesetzlosigkeit der Revolution in Verbindung stehen? „Naturzustand“ bedeutet für Goethe hier das Hinausgehen *des Menschen* über die Grenzen des Verstandes und der Vernunft bzw. über die Grenzen der Ordnung, worin Goethe eine große Gefahr sah. Wo die Vernunft aufhört, die Situation zu kontrollieren, gewinnt das Dämonische sein Recht. In „Maximen und Reflexionen“ äußert sich Goethe [1988, XII: 379] so: „Es ist besser, es geschehe dir Unrecht, als die Welt sei ohne Gesetz. Deshalb füge sich jeder dem Gesetze“.

In der „Belagerung von Mainz“ (25. Juli) schrieb Goethe ebenfalls in diesem Sinn: „Ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen“ [1988, X: 391]. Hans-Jürgen Schings [2009: 62] bemerkt mit Recht, dass man, bevor man diese Aussage — sich über den Kontext hinwegsetzend — als Teil des typischen Diskurses des „Fürstendieners“ kennzeichne, zuerst präziser bestimmen müsse, was der Dichtersfürst unter „Ungerechtigkeit“ und „Unordnung“ verstanden hat. Die Aussage Goethes bildet das Schlusswort der Erzählung von der Rettung eines in dem von deutschen Truppen wiedereroberten Mainz eingeschlossenen Revolutionärs, den die Menge zum Opfer ihrer Rache gewählt hat. Die nicht gelungene Selbstjustiz vor dem Quartier des Herzogs beschreibt Goethe als „Unordnung“, die er nicht ertragen kann — deswegen rettet Goethe den ehemaligen Feind. Doch der Volkszorn scheint ihm gerechtfertigt, Goethe nennt die Wut der Menge „höchst verzeihlich[!]“ [Goethe 1988, X: 391]. Auch „das schrecklichste aller Ereignisse“, die Französische Revolution selbst, konnte Goethe als gerechtfertigt anerkennen;² sie hatte ihren Grund in der Zerstörung der Dämme, die die Flut des Volkszornes zurückhielten. Doch die Gesetzlosigkeit und die Unordnung, die sie zur Folge hatte, waren viel schrecklicher als die Ungerechtigkeit, gegen die das Volk aufgestanden war. Die Folgen der Unordnung — Tyrannei und Zerstörung — schienen Goethe das Schrecklichste. In einem der „Venetianischen Epigramme“ schreibt er:

Frankreichs traurig Geschick, die Großen mögen's bedenken;
Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr.
Große gingen zugrunde doch wer beschützte die Menge
Gegen die Menge? Da war Menge der Menge Tyrann [Goethe 1988,
I: 180].

Die Unordnung, von der Goethe schreibt, die Entmachtung der Vernunft, zeigt sich auch in Begebenheiten anderer Art, die allerdings meist als Parallelen zu den revolutionären Vorgängen verstanden werden können. Es sind Begebenheiten, die im aufgeklärten Menschen leidenschaftliches Interesse an allem Mysteriösen und Geheimnisvollen

² Im Gespräch mit Eckermann vom 4. Januar 1824 spricht Goethe auch von den „wohltätigen Folgen“ der Revolution, die erst später zu ersehen waren [Eckermann 1987: 510].

wecken. Symptomatisch scheint hier die Figur Cagliostros, die Goethe im „Groß-Cophta“ mit der Erweckung des Dämons der Revolution verknüpft. Auch die geheimnisvollen Geschichten aus den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ heben den irrationalen und unvorhersehbaren Charakter der Revolution hervor [vgl. Conrady 1988: 109].

Das Dämonische erscheint den Menschen als Einbruch der unkontrollierbaren Zufälligkeit und zerstörerischer Kräfte, es ist aber paradoxerweise auch mit einem anderen Konzept des späten Goethe eng verknüpft, nämlich mit dem des Dämons. „Dämon“ bedeutet für Goethe die präformierte und unergründliche Ganzheit der menschlichen Individualität. Er stellt zugleich das Gesetz (also die Ordnung) dar, nach dem die Entwicklung des Individuums abläuft. Der Dämon wie auch das Dämonische wirken unabhängig vom menschlichen Willen und oft sogar gegen ihn. Der Dämon erscheint jedoch nicht als Zufälligkeit, sondern als Prinzip der Gestaltung (Bildung). Er verkörpert das Metamorphosenprinzip im Menschen, das Goethe als die Möglichkeit der Versöhnung von Prä- und Postformationsvorstellungen angesehen hat [Canisius 1998: 114]. Gerade die Metamorphosentheorie nimmt, wenn nicht genetisch, so doch typologisch die darwinsche Evolutionstheorie vorweg. Es gilt, das Verhältnis der Konzepte von Dämon und Dämonischem zu präzisieren, um den Widerspruch aufzulösen; denn wie kann man von der Verknüpfung zweier Konzepte sprechen, die gegensätzlichen Prinzipien zuzuordnen sind?

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Verhältnis zwischen den widersprüchlichen Konzepten von Dämon und Dämonischem [vgl. Schulz 1993: 179] näher zu erläutern und die Frage zu beantworten, in welchem Sinn die Französische Revolution für Goethe etwas „Dämonisches“ war.

Im ersten Teil werde ich kurz auf das Problem der dämonischen Natur (d.h. der Persönlichkeit) eingehen. Im zweiten Teil wird die Gemeinsamkeit beider Konzepte in ihrem Anteil an der Entelechie näher erläutert. Abschließend wende ich mich nach einigen Bemerkungen zum Problem der Willensfreiheit in Goethes Weltbild der Frage zu, welchen Schluss die Vorstellungen von Dämon und Dämonischem zulassen und damit der Frage, inwiefern die Französische Revolution für Goethe dämonisch und unabwendbar war.

1. Das Problem der dämonischen Persönlichkeit

Man ist sich allgemein darüber einig, dass der Hauptunterschied zwischen dem Dämonischen und dem Dämon darin liegt, dass hinter dem ersten Konzept eine über- oder unpersönliche Macht steht, die von außen kommt und dem Individuum grundsätzlich fremd ist [Danckert 1951: 464; Kemper 2004: 448; Jäger 2013: 111]. Der Dämon dagegen ist allen Individuen als das individuelle Gesetz der Entwicklung eigen. Eine präzisere Beschreibung beider Konzepte sollte meines Erachtens von ihren Gemeinsamkeiten ausgehen. Einer der Punkte, in dem sich

Dämon und Dämonisches überschneiden, ist Goethes Konzeption der dämonischen Persönlichkeit.

Das Dämonische manifestiert sich für Goethe in der Natur, in historischen Begebenheiten, aber auch in der Kunst und im einzelnen Menschen, genauer gesagt in bedeutenden und außerordentlichen Persönlichkeiten, deren Taten „durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen sind“ (siehe z. B. die Gespräche mit Eckermann vom 11. März 1828 und vom 30. März 1831 [Eckermann 1987: 461, 623–627]). Am besten lassen sich Goethes Gedanken über das Dämonische anhand von „Dichtung und Wahrheit“, seinen Gesprächen mit Eckermann und „Egmont“ nachvollziehen. Vom Dämon spricht Goethe in erster Linie im Gedicht „Urworte. Orphisch“. Das Gedicht wurde im Herbst 1820 in der Zeitschrift „Zur Metamorphose“ veröffentlicht und soll im Folgenden im Kontext von Goethes *Morphologie* betrachtet werden.

Forscher, die vor allem die Unterschiede zwischen den Konzepten von Dämon und Dämonischem stark machen, verwechseln die Konzepte manchmal miteinander. So betrachtet z. B. Jana Jäger [2013: 39, 42] die Figuren von Egmont und Werther als Beispiele für die Wirkung des Dämons. Ihr Hauptargument dafür ist das Unvermögen beider Figuren, ihrem Schicksal zu entinnen und „anders zu handeln“. Egmont ist aber eine außerordentliche Persönlichkeit, die ihrem Schicksal weder entinnen kann noch will. Jeder hat seinen eigenen Dämon, doch das Erhabene und das Tragische gerade dieser Figur liegt im absoluten Unvermögen, eine andere Handlungsweise zu denken, sowie in einer „Produktivität“ [Eckermann 1987: 630], einem Schaffensdrang, der sich, unabhängig von allen Hindernissen, allen Eingriffen des Schicksals realisiert.

Egmont ist gestaltet als eine jener außerordentlichen Persönlichkeiten wie Peter der Große, Napoleon, Carl August oder manche Künstler (Raffael, Mozart, Paganini), welche Goethe als dämonische Naturen oder dämonische Wesen ansah. Solche Persönlichkeiten verfügen in Goethes Denken über jene unbegrenzte und positive Schaffenskraft, durch die sie in der Lage sind, große Wirkungen hervorzurufen. Woher aber kommt diese Kraft, die Unruhe mit sich bringt und die menschliche Produktivität ins Unendliche drängt, sodass z. B. Carl August — laut Goethe — „sein eigenes Reich [...] zu klein war und das größte ihm zu klein gewesen wäre“? (Gespräch mit Eckermann, 2. März 1831 [Eckermann 1987: 438–439]) Diese Kraft ist ein Zeichen der Besessenheit,³ sie kann nicht vom Innern des Menschen ausgehen oder vom inneren Gesetz der Entwicklung vorbestimmt sein. Sie kommt von außen und ist die Kraft des Dämonischen. Ich denke, hier wirkt das Dämonische mit dem Dämon zusammen: jenes aktualisiert und beschleunigt die Realisierung des zweiten. Goethe formulierte gegenüber Eckermann: „Des

³ Wie z. B. bei Carl August, über den Goethe erzählt: „...Wenn ihn der dämonische Geist verließ und nur das Menschliche zurückblieb, so wusste er mit sich nichts anzufangen, und er war übel daran“ (Gespräch mit Eckermann vom 8. März 1831 [Eckermann 1987: 442]).

Menschen Verdüsterungen und Erleuchterungen machen sein Schicksal! Es täte uns not, daß der Dämon uns täglich am Gängelband führte und uns sagte und triebe, was immer zu tun sei. Aber der gute Geist verläßt uns, und wir sind schlaff und tappen im Dunkeln“ (Gespräch mit Eckermann vom 11. März 1828 [Eckermann 1987: 624]). *Der Dämon* bedeutet hier nicht Daimon, sondern das personifizierte Dämonische.

Am engsten verflochten sind Dämon und Dämonisches in der Musik. Im Gespräch mit Eckermann vom 8. März 1831 sagt Goethe, das Dämonische sei „in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben“ [Eckermann 1987: 441]. Die Musik ist nach Goethe also dämonisch und kann deswegen uneingeschränkt wirken. Auch seien die Musiker unter den Künstlern am stärksten von der dämonischen Kraft bewegt. Darauf verweist Goethe im Gespräch mit Eckermann vom 2. März 1831: „Unter den Künstlern findet es [das Dämonische. — *I. K.*] sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt“ [Eckermann 1987: 439]. Die Musik ist nach Goethe also dämonisch, sie wirkt durch einen Musiker, aber nicht aus ihm. Um ein Medium der Musik zu sein, müsse man aber auch musikalisches Talent haben. In einem früheren Gespräch (vom 14. Februar 1831) spricht Goethe vom musikalischen Talent: es zeige sich am frühesten, da „die Musik etwas Angeborenes, Inneres ist, das von Außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist.“ [Eckermann 1987: 421]. Im musikalischen Talent scheinen Dämon — da es sich um eine angeborene und innere Fähigkeit handelt — und Dämonisches vereinigt zu sein. Die Frage aber bleibt: was bedeutet es, eine dämonische Persönlichkeit zu sein? Ich meine, jeder ist mehr oder weniger dem Dämonischen unterworfen, doch nicht jeder ist eine dämonische Persönlichkeit in Goethes Verständnis. Auch zählte Goethe sich selbst nicht zu den entsprechenden Personen: „In meiner Natur liegt es nicht“ — sagt Goethe — „aber ich bin ihm unterworfen“ [Eckermann 1987: 438]. Wie kann man aber etwas Dämonisches in seiner Natur haben, wenn das Dämonische selbst eine von außen wirkende und dem Individuum fremde Kraft ist? Hier stoßen wir vielleicht an das Fundament von Goethes Vorstellungen über den Dämon und das Dämonische, welches von mythologischem Denken geprägt ist und dadurch eine diskursive Auffassung jener Vorstellungen verhindert. Man kann vermuten, dass die Möglichkeit der produktiven Perzeption der dämonischen Persönlichkeit durch das Dämonische für Goethe im Wesen des Dämons liegt. Das Dämonische zeigt sich im Individuum als „Erleuchtung“ und Steigerung der Entelechie [vgl. Kemper 2004: 444]. Gerade dieser Begriff der Entelechie (zu Goethes Verständnis dieses Begriffs vgl. [Hilgers 2002: 82–139]), der sowohl für das Dä-

monische wie auch für den Dämon von Bedeutung ist, könnte das Zusammenwirken beider näher erklären.

2. Dämon — Entelechie (Monade) — Dämonisches

Aristoteles bringt in der „Metaphysik“ die Begriffe der *energeia* (ἐνέργεια) und *entelecheia* (ἐντελέχεια) miteinander in Verbindung, da er beide zum Bereich der Wirklichkeit rechnet und erklärt, die *energeia* sei eher der Vorgang, die Aktualisierung im Seienden und somit das Streben nach der vollendeten Wirklichkeit (*entelecheia*) (vgl. Aristoteles, *Metaphysik* IX, 3, 1047a 30–35 [Аристотель 1976: 238] bzw. *Metaphysik*, IX, 8, 1050a 20 [Аристотель 1976: 246]). „Die Entelecheia steuert die Verwirklichung eines im Seienden angelegten Vermögens. Als Ausgang und Ziel der Bewegung bewirkt sie die Realisation der angestrebten Form. In diesem Sinne kann das Zusammentreffen von Vorgang und Zustand der Verwirklichung als Entelechie bezeichnet werden“ [Hilgers 2002: 18]; somit lässt sich die Entelechie auch als wichtige Parallele zu Goethes Begriff der Metamorphose sehen, denn gerade die Metamorphosentheorie (Morphologie, Gestaltenlehre) war ein Versuch, Prä- und Postformationstheorie zu versöhnen [Canisius 1998: 109] und auf die Frage zu antworten: „Wie kann etwas geformt sein eh es ist?“ „Die Morphologie ruht auf der Überzeugung, daß alles was sei sich auch andeuten und zeigen müsse“ führt Goethe in der kleinen fragmentarischen Schrift „Morphologie“ [1887–1919, II: 6/54] aus. Das Wesen, das Innere hat also einen Drang, sich als eine Gestalt auszudrücken. Der Begriff „Gestalt“ steht bei Goethe in erster Linie für etwas, das „nur für den Augenblick festgehalten werden kann“: „Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre“, so Goethe [1887–1919, II: 6/54]. Die Gestaltung meint jedoch die Entwicklung, die Metamorphose *einer* inneren Gestalt, die von der äußeren zu unterscheiden ist. Die „innere Gestalt“, schreibt Claus Canisius, „zeigt sich somit als ein Prozess der Verwandlung“ [2002: 101]. Deswegen könne sie auch als Entelechie verstanden werden, indem die äußere Gestalt, die man nur für den Augenblick festhalten kann, den *energeia*-Aspekt ausdrücke. Meist setzt Goethe Entelechie mit dem Begriff der *Monade* gleich und verwendet den Ausdruck fast immer⁴ auf das Individuum bezogen⁵. So sei auch der Dämon eine „geprägte Form“ bzw. Gestalt, aber eben eine, „die lebend sich entwickelt“, wie Goethe in „Urworte. Orphisch“ [Goe-

⁴ Die wichtige Ausnahme ist die Tonmonade.

⁵ So im Gespräch mit Eckermann vom 3. März 1830: „Wir reden fort über viele Dinge, und so kommen wir auch wieder auf die Entelechie. „Die Hartnäckigkeit des Individuums, und daß der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäß ist“, sagte Goethe, „ist mir ein Beweis, daß so etwas existiere“. [...] „Leibniz“, fuhr er fort, „hat ähnliche Gedanken über solche selbstständige Wesen gehabt, und zwar, was wir mit dem Ausdruck Entelechie bezeichnen, nannte er Monaden“ [Eckermann 1987: 374].

the 1988, I: 359] formuliert. Goethe fasst die Monade nicht als eine in sich geschlossene, sondern als eine lebendige, „bipolare Einheit auf, die aktives und passives Vermögen, Individuum und Welt, Subjekt und Objekt in sich vereint“ [Hilgers 2002: 149]. Die lebendige Entwicklung besteht im Ausdehnen ins Objekt und dem Zusammenziehen ins Subjekt, die beide eine Einheit bilden und trotzdem nicht identisch sind.⁶ Ein Schlaglicht auf das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt in der Monade wirft die Stelle eines Briefes von Goethe an Schlosser vom 19. Februar 1815, wo Goethe Schlossers Annahme widerspricht, das Subjekt sei wie der Mollton in der Musik, „der Natur fernste“, da es wie jener „das Gemüth am entschiedensten gegen die Natur kehrt“ (Schlosser an Goethe, 11. Februar 1815 ([Dreyer 1985: 154]):

a) In der Natur ist alles was im Subjekt ist.

y) und etwas drüber.

b) Im Subjekt ist alles was in der Natur ist.

z) und etwas drüber.

b kann a erkennen, aber y nur durch z geahndet werden. Hieraus entsteht das Gleichgewicht der Welt und unser Lebenskreis, in den wir gewiesen sind.⁷

Y und z sind diskursiv nicht erfassbar, doch gerade ihr Verhältnis bestimmt den Zusammenhang zwischen dem individuellen Gesetz und der Weltordnung innerhalb einer Monade. Das Inkommensurable in der Natur sowie im Menschen lässt sich, so Goethe in seiner Schrift „Versuch einer Witterungslehre“, nur „im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen“ [Goethe 1988, XII: 305] betrachten — also als etwas Werdendes, Vergehendes, sich Verwandelndes. Die Konzepte von Dämon und Dämonischem scheinen y und z insoweit zu ähneln, als Goethe mit ihnen ebenfalls versucht, das Unbegreifliche zu erfassen.

3. „...Gegen das Dämonische recht zu behalten suchen“: die letzte Freiheit des Menschen

Das Bild der prästabilierten Harmonie, wonach das Innere sich durch die Wirkung der „Weltregierung“ erhöht und anregt, zerbricht an den

⁶ Als repräsentativ erscheinen hier die Überlegungen Goethes innerhalb seiner „Tonlehre“ sowie die, die er im Briefwechsel mit Schlosser darlegte. Vgl.: „...der Gesang das Subjekt der Musik, die Musik das Objekt des Gesangs, und so wiederum beide eine Monas“ [Dreyer 1985: 25].

⁷ Goethes Brief an Schlosser vom 19. Februar 1815 [Dreyer 1985: 155]. Außerdem: „Alles, was im Subjekt ist, ist im Objekt, und noch etwas mehr. Alles, was im Objekt ist, ist im Subjekt, und noch etwas mehr. Wir sind auf doppelte Weise verloren oder geborgen:

Gestehn wir dem Objekt sein Mehr zu,

pochen wir auf unser Subjekt.“ („Maximen und Reflexionen“ [Goethe 1988, XII: 436])

konkreten Erfahrungen Goethes: den Erfahrungen der Gräuel der Revolution, der Besatzung, des Todes enger Vertrauter, von Ungerechtigkeit, die sich durch Gesetz und Ordnung nicht mehr ohne weiteres rechtfertigen lassen. Goethe war weder Utopist noch Optimist. Das Bild hat darum auch eine andere Seite: Der kleine Mensch ist eingeklemmt zwischen dem Gesetz seiner unbekanntenen Individualität und dem inkommensurablen Gesetz der Welt, das sich auch als ungeheure Katastrophe offenbaren kann, sodass das zweite Gesetz sich nur durch das erste, unbekanntes ahnen lässt. Bleibt in dieser Welt damit überhaupt noch Platz für freies Handeln?

Wenn Goethe sich auch vom Dämonischen leiten lässt, so bedeutet das keineswegs Selbstvergessenheit oder die Selbsthingabe an den Willen höherer Kräfte. Vielmehr behauptet er, der Mensch könne und müsse auch angesichts des Dämonischen frei handeln — natürlich in einem bestimmten Rahmen: er sei also verantwortlich für die Verwirklichung seiner inneren Regungen.⁸ Am 18. März 1831 äußerte Goethe gegenüber Eckermann: „Nur muß der Mensch [...] auch wiederum gegen das Dämonische recht zu behalten suchen, und ich muß in gegenwärtigem Fall dahin trachten, durch allen Fleiß und Mühe meine Arbeit so gut zu machen, als in meinen Kräften steht und die Umstände es mir anbieten“ [Eckermann 1987, 450–451]. Etwas früher (am 11. März 1828) spricht Goethe von zwei Arten der Produktivität: in der ersten vereinigen sich Dämon und Dämonisches, die zweite aber bleibe dem Menschen überlassen:

Jede Produktivität höchster Art [...] steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. [...] Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten [...].

Sodann aber gibt es jene Produktivität anderer Art, die schon eher irdischen Einflüssen unterworfen ist und die der Mensch schon mehr in seiner Gewalt hat, obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet. In diese Region zähle ich alles zur Ausführung eines Planes Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerkes ausmacht [Eckermann 1987: 630–631].

Die letzte Verwirklichung also, die Verkörperung, bleibt jedoch in der Gewalt des Menschen und hier kann dieser auch „gegen das Dämonische recht zu behalten suchen“. Wenn er auf seine einzig mögliche Freiheit verzichtete, geriete er unter den Bann der Dämonen, die

⁸ „Um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein“ (Gespräch mit Eckermann vom 1. September 1829 [Eckermann 1987: 347]).

ebenfalls vom Dämon und vom Dämonischen zu unterscheiden sind. Die Dämonen, die man, im Gegensatz zur Entelechie des Dämons, als Wille interpretieren kann, drücken sich in den (auch kollektiven) Affekten aus, die den Menschen seiner letzten Freiheit berauben. So spricht Goethe von Egoismus und Neid, die „als böse Dämonen immer ihr Spiel treiben“⁹, vom Dämon der Hypochondrie (Gespräch mit Eckermann vom 12. März 1828) [Eckermann 1987: 642], vom Gefühl der Schmach, das die deutsche Nation „als etwas Dämonisches ergriffen“ habe (Gespräch mit Eckermann vom 14. März 1830) [Eckermann 1987: 679], und vom Dämon der Revolution (Gespräch mit Kanzler von Müller vom 5. Januar 1831) [Goethe 1887–1919, V: 8/1]). „Aber das ist auch eben das Schwere“, sagt Goethe zu Eckermann am 2. April 1829, „daß unsere bessere Natur sich kräftig durchhalte und den Dämonen nicht mehr Gewalt einräume als billig“ [Eckermann 1987: 311]. Das Hingeben an die Dämonen ist das, wodurch eine Unordnung gestiftet wird, die laut Goethe große Gefahr in sich birgt. Das Dämonische wirkt also als positive Tatkraft nur in der Person, nur wenn es der Verwirklichung der Individualität dient. In der Menge, z. B. bei revolutionären Ereignissen, wirkt es individuumsfeindlich und daher zerstörerisch. Es stellt also keinen Widerspruch dar, dass die Französische Revolution für Goethe dämonisch und zugleich Zeugnis unerlaubter Selbstvergessenheit und Verantwortungslosigkeit des Menschen und Anfang eines Zeitalters der Herrschaft des anonymen Willens war.

Literatur

- Canisius 1998 — *Canisius C.* Goethe und die Musik. München, 1998.
 Conrady 1988 — *Conrady K. O.* Goethe und die Französische Revolution. Frankfurt a. M., 1988.
 Dahnke 1998 — *Dahnke H.-D., Otto R. (Hrsg.)*. Goethe-Handbuch. Bd. 4: Personen, Sachen, Begriffe. Stuttgart, 1998.
 Danckert 1951 — *Danckert W.* Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung. Berlin, 1951.
 Dreyer 1985 — *Dreyer E.-J.* Goethes Tonwissenschaft. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien; Ullstein, 1985.
 Eckermann 1987 — *Eckermann J. P.* Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1987.
 Goethe 1887–1919 — *Goethe J. W. v.* Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. Abtlg. II. Bd. 6; Abtlg. V. Bd. 8. Weimar, 1887–1919.
 Goethe 1988 — *Goethe J. W. v.* Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. I–XIV. München, 1988.
 Hilgers 2002 — *Hilgers K.* Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes. München, 2002.

⁹ Gespräch mit Eckermann vom 25. Februar 1824, gesagt anlässlich der Revolution [Eckermann 1987: 83].

-
- Jäger 2013 — *Jäger J.* Dämon und Charisma bei Goethe. Ein zentrales Begriffsfeld in Goethes spätem Weltbild. Frankfurt a. M., 2013.
- Kemper 2004 — *Kemper D.* „ineffabile“: Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München, 2004.
- Schings 2009 — *Schings H.-J.* Kein Revolutionsfreund. Die französische Revolution im Blickfeld Goethes // *Goethe-Jahrbuch*. Bd. 126. 2009. S. 52–64.
- Schrimpf 1956 — *Schrimpf H. J.* Das Weltbild des späten Goethe. Stuttgart, 1956.
- Schulz 1993 — *Schulz G.* Chaos und Ordnung in Goethes Verständnis von Kunst und Geschichte // *Goethe-Jahrbuch*. Bd. 110. 1993. S. 173–184.
- Wilpert 1998 — *Wilpert G. v.* Goethe-Lexikon. Stuttgart, 1998.
- Аристотель 1976 — *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. Т. 1. М., 1976.

Л. А. ЧИСТЯКОВА

(Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина)

**РЕВОЛЮЦИОННАЯ ИДЕЯ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ
ПОНЯТИЯ «СВОБОДА» В РОМАНЕ
ГЕЛЬДЕРЛИНА «ГИПЕРИОН»**

Все революции кончались реакциями. Это — неотвратимо. Это — закон. И чем неистовее и яростнее бывали революции, тем сильнее были реакции. В чередованиях революций и реакций есть какой-то магический круг.

Николай Александрович Бердяев

Итоговое произведение Фридриха Гельдерлина «Гиперион, или Греческий отшельник» вышло в свет в годы завершения Великой французской революции (1897–1899) и представляет собой переосмысление политико-философских взглядов на возможности преобразования общества путем активного участия личности в общем историческом движении, путем политической борьбы. «Современники великой политической революции, европейские романтики питали великие иллюзии относительно возможности преобразования мира и человеческого общества на основе справедливости и чести», — замечает исследовательница романтизма А. Б. Ботникова [2005: 72]. Разумеется, Гельдерлин, «поэт с революционным пафосом», как характеризует его Н. Я. Берковский, был также подвержен этим иллюзиям, и даже в большей степени, чем другие романтики: «Французская революция была, в конце концов, истинной школой и истинной системой воспитания для Гельдерлина, все остальные влияния и воздействия подчинялись науке, которой революция учила его» [Берковский 2001: 237]. Исследователь утверждает, что Гельдерлин с первых своих выступлений взял на себя роль политического поэта, и приводит в качестве аргумента «Тюбингские гимны», написанные по «прямым внушениям» Французской революции.

Роман «Гиперион» можно считать детальным исследованием природы революционных устремлений и их воздействия на мироощущение человека и, в конечном счете, на его судьбу. Для трех главных героев романа: Гипериона, Алабанды и Диотимы — ре-

волюционная идея изменения мира к лучшему, сотворения нового мира стала решающей в их жизни, она вошла в их сознание тем диссонансом, разрешению которого и посвящено произведение, как мы узнаем из предисловия. В тексте романа нигде не говорится о революции прямо, и тем не менее можно утверждать, что духом революции в широком понимании этого слова проникнута вся ткань повествования. В Толковом словаре Даля революция определяется как «переворот, внезапная перемена состоянья, порядка, отношений», а также как «смута или тревога, беспокойство». «Смуты государственные, восстание, возмущение, мятеж, крамолы и насильственный переворот гражданского быта» выделены в отдельное значение слова. Источником постоянного беспокойства для Гипериона были его «пылкое сердце» и «внутренняя жажда» быть всем, быть причастным величию древних времен: «Как раненый олень бросается в реку, так и я не раз бросался в водоворот наслаждений, чтобы охладить пылающую грудь и утопить в нем свои непокорные, прекрасные мечты о величии и славе» [Гельдерлин 2004: 15]. Мятежник Алабанда вовлекает Гипериона в освободительное движение греков с участием русского флота, которое стало для него борьбой за новую Элладу, за идеальный мир. Наконец, Диотима отказывается от тихой мирной жизни, утрачивает внутренний покой и приходит к отрицанию земной жизни, которой она раньше наслаждалась. Каждый герой по-своему переживает (преодолевает) мятежные идеи, вынося из этого переживания негативное отношение к действительности, зачастую несовместимое с жизнью. Алабанда добровольно идет на смерть, не видя для себя какой-либо перспективы. Неразрешимый внутренний конфликт становится причиной гибели Диотимы. Только Гиперион остается в живых, открыв для себя «примиренье в раздоре».

В начале романа герои мечтают о настоящей революции и с восторгом представляют себе ее очищающее пламя. Простые человеческие ценности не просто отодвигаются на второй план, но теряют всякое значение. Гиперион высказывает чрезвычайно радикальные взгляды в отношении народа: «Народ, в котором пример силы духа и величия не пробуждает большие ни величия, ни силы духа, не имеет ничего общего с теми, которые еще остались людьми, он потерял все свои права [...] Ему не место здесь, этому гнилому, высохшему стволу, он отнимает свет и воздух у молодой жизни, которая созревает для нового мира» [Гельдерлин 2004: 25]. Ответную реплику Алабанды можно расценивать не только как отсылку к библейской притче, но и как прямой призыв к террору: «О, был бы у меня горящий факел, и я выжег бы плевелы на поле! О, если бы я мог заложить заряд и взорвать гнилые пни!» [Там же].

Гармонизирующим началом, во многом смягчающим радикализм Гипериона и преодолевающим его удаленность от реальной жизни, выступает Диотима, которая воплощает высокий эстети-

ко-философский идеал Эллады. Как правило, любовь к какой-либо идее преграждает путь к обычной человеческой любви: к друзьям, просто к людям, к себе, в конце концов. Гиперион всем существом предан античному идеалу Древней Греции, а в современной жизни он слышит лишь «вой шакала, поющего на развалинах древнего мира свою дикую надгробную песнь» [Гельдерлин 2004: 3]. Устами Диотимы автор раскрывает суть отношения Гипериона к людям и к самому себе: «Ты ищешь иной, блаженный век, иной, лучший мир. Любя друзей, ты любил в них этот мир и сам вместе с ними был этим миром. [...] Тебе нужны не отдельные люди, поверь мне, тебе нужен целый мир» [Там же: 65]. Диотима искренно любит Гипериона, но не питает иллюзий насчет его способности любить «обыкновенную, смертную девушку», как она сама себя называет: «О, тогда ты для меня все! — ответил я. / Все? Лукавый притворщик! А человечество? Ведь, в сущности, ты только его и любишь!» [Там же: 67].

Гиперион — «гражданин царства справедливости и красоты, бог между богами», но только в мечтах. И эти мечты вызывают у него готовность к самопожертвованию: «С какой радостью я заплатил бы кровью за то, чтоб хоть единый миг жить жизнью великого человека!» [Там же: 15]. Мысли о самоотречении передаются впоследствии от Гипериона к Диотиме: «Дети земли живут только солнцем; я живу тобою...», «Так, говоря о тебе, становишься счастливой» [Там же: 109]. Сознание высокого долга заставляет ее забыть о себе, она уже готова пожертвовать своей любовью ради идеи свободы, которой служит Гиперион: «А ты не разучишься любить? Но иди своим путем! Я иду следом. Мне кажется, что, если бы ты возненавидел меня, и я тогда ответила бы на твое чувство и я постаралась бы тебя возненавидеть, и тогда наши души были бы опять во всем сходны, и это не пустые слова, Гиперион» [Там же: 115]. Возникает парадоксальная ситуация, когда ради любимого мужчины женщина отказывается от самой любви. Она начинает говорить как преданная жена революционера, а точнее, в эллинской этике, как спартанка: «Я и сама уже совсем не та, что прежде. Я теперь не гляжу ясными глазами на мир и не радуюсь беззаботно всему живому. Только звездная ширь привлекает еще мой взор. Зато я охотней и чаще вспоминаю о великих умах былых времен и о том, как они закончили свой земной путь, а благородные спартанские женщины покорили мое сердце» [Там же: 115]. Диотима под влиянием Гипериона постепенно утрачивает связь с реальностью, очарование прошлого, тоска по совершенной жизни лишают ее внутренний мир прежнего равновесия.

Образ Диотимы играет очень важную роль в раскрытии Гельдерлином идеи революции. Она одновременно и вдохновительница Гипериона, сторонница его свободолюбивых идей, и жертва. «Во мне жил твой огонь, в меня вселился твой дух; но это едва ли могло мне повредить, и только твоя судьба сделала гибельной для

меня новую жизнь, которой я жила», — пишет она в своем прощальном письме [Гельдерлин 2004: 147]. Крушение надежд Гипериона на удачное восстание стало смертельным для Диотимы, а сам он остался в живых только благодаря ей. Диотима сочетает в себе героико-гражданский пафос с идеалами гармонии и совершенства в духе эллинизма. Встретив настоящую любовь, Гиперион уже был готов найти утешение в обычной земной жизни на своем «блаженном острове». Но девушка понимает своего возлюбленного лучше, чем он сам, она предвидит, что блаженство любви сможет лишь на время утолить его жажду совершенного мира, что он не забудет о своей мечте и всегда будет тосковать. Поэтому Диотима призывает юношу не отказываться от того, что составляло содержание всей его жизни до встречи с нею: «Неужто ты хочешь замкнуться в небесах своей любви, а мир, которому ты так нужен, оставить внизу, под собой, коченеющим от стужи, иссыхающим без влаги?» [Там же: 87]. Она придает революционным устремлениям Гипериона гуманистическую направленность, переводит его преобразовательные мечты из идеального в реальный план, обращая его взоры на страдания простых людей, о которых раньше наш герой отзывался только с презрением: «Сможешь ли ты отвлечь свое сердце от страждущих? Эти люди не так уж плохи, они не причинили тебе никакого зла!» Но Диотима — сторонница мирной революции, она связывает с Гиперионом надежды исключительно на просвещение своего народа: «Ты станешь учителем нашего народа и, надеюсь, великим человеком» [Там же: 89].

Поэтому она ужасается при мысли о возможных военных действиях: «Ах, сторонники насилия! — воскликнула она. — Вы так скоры на крайние меры, но вспомните о Немезиде!» [Там же: 93]. Учитывая концепцию всего произведения, мы можем расценивать слова Диотимы как авторские рассуждения. Гельдерлин трезво оценивает плоды насильственного изменения строя, вероятно опираясь на опыт Франции: «Создашь себе, если уж дело до этого дойдет, с помощью насилия свободное государство, а потом скажешь: “Зачем я его построил?” [...] Яростная борьба надломит тебя, чистая душа, ты состаришься, светлый ум, устав от жизни, в конце концов спросишь: “Где вы, идеалы юности?”» [Там же: 95].

Письмо Алабанды, в котором он призывает Гипериона возглавить вместе с ним восстание, вносит разлад между влюбленными. Диотима вынуждена отказаться от мысли о простом земном счастье, причем осознанно, потому что отказаться от любимого она уже не в силах. Конечно, Диотима сожалеет, что их жизни не суждено быть тихой и безмятежной: «Гиперион, Гиперион! Отчего бы и нам не идти таким же мирным путем?» Но Гиперионова идея борьбы за свободу начинает в девушке свое разрушительное действие. Меланхолия сменяется героическими порывами самопожертвования, а после вести о поражении восстания Диотима бросает вызов всей своей прошлой

жизни, своим прежним ожиданиям: «Я места себе не нахожу, без гнева смотреть не могу на эту землю, и мое оскорбленное сердце трепещет. Нам надо расстаться. Ты прав. К тому же я не хочу иметь детей: слишком много чести для этого мира рабов — ведь молодые побегги гибли у меня на глазах в этой безводной пустыне» [Гельдерлин 2004: 131]. Невероятная гордыня, овладевшая «улыбчивым совершенством», вполне осознанна: «А может, моя душа благодаря тебе, прекрасный, так возгордилась, что не захотела больше мириться с этой заурадной планетой?» [Там же: 147]. Иллюзорная идея свободы побеждает желание жить: «...когда я окончательно уверилась, что буря сраженья разметала твою темницу и мой Гиперион вознесся ввысь, в край первозданной свободы, о, лишь тогда это свершилось во мне, и мой конец уже близок» [Там же]. Героиня не может примириться с окружающей действительностью, но примиряется со смертью, которая дарует ей «божественную свободу». Подобно тому, как она готова была принять ненависть ради любви, теперь Диотима согласна принять смерть ради жизни: «Мы разлучаемся лишь для того, чтобы крепче соединиться, быть в божественном согласии со всеми и с собою. Мы умираем, чтобы жить» [Там же: 149].

С идеей свободы идет на смерть и Алабанда. Он говорит Гипериону, что презирает смерть, потому что верит, что источник жизни находится в самом человеке и люди тесно связаны со Вселенной по собственному побуждению. «...Раз я чувствую себя свободным в самом высоком смысле этого слова, раз я не знаю себе начала, я верю, что бесконечен, что я неразрушим» [Там же: 139]. Но такое сознание дает ему силы не для жизни, а только для смерти. Он понимает, что его необузданная воля к свободе собственных поступков может иметь катастрофические последствия для всех: «Ради Диотимы я обманул бы тебя, а в конце концов убил бы ее и себя, потому что между нами все равно не было бы согласия» [Там же]. Ему только остается «кончить жизнь с честью», потому что продолжить ее с честью он не может.

Убедившись в недостижимости свободы в политическом смысле, в невозможности свободного гражданского общества в своей стране, герои переносят свою идею в запредельный, метафизический план. Свобода «первозданна» и «божественна» для Диотимы, присуща всему живому и неистребима «даже в глубочайшей форме своего рабства» для Алабанды.

От внешней свободы к внутренней, от диссонансов к гармонии движется и Гиперион — «философ и мечтатель, но с живым сознанием долга перед действенным практическим миром» [Берковский 2001: 263]. В своем развитии он проходит от мечты о лучшей жизни через опьянение революцией, разочарование, примирение с простым земным уделом, через отказ от надежд своей молодости к философскому созерцанию, к обретению истины в реальном положении вещей.

Участие в подготовке восстания дало Гипериону ощущение божественного всемогущества, иллюзию того, что он с мятежниками может решать то, что было под силу только его богам или древним героям. Гиперион на время почувствовал реальность своей мечты: «...и какое наслаждение трезво предрешать великое будущее! Мы побеждаем случайность, подчиняем себе судьбу» [Гельдерлин 2004: 113]. И все же к этому восторгу примешивается предчувствие надвигающейся трагедии: «Наши воины рвутся на приступ, но, боюсь, как бы от этого не захмелели их буйные головы; а если их дикий нрав проснется и сбросит узду дисциплины и любви — придет конец всем нашим надеждам» [Там же: 115]. После того как восстание переросло в обычное мародерство, мечты рухнули, Гиперион понял, что невозможно «насаждать рай с помощью шайки разбойников» [Там же]. Он жестоко поплатился за свой первоначальный восторг: «Ах, я обещал тебе Грецию, но вместо нее тебе достался надгробный плач!» [Там же: 117], — пишет он Диотиме.

В первое время после поражения мир перестал существовать для Гипериона («вокруг меня темь беспросветная!»), он отказывается от Диотимы, потому что ничего не видит и не чувствует и не может ей больше ничего дать, он унижен, обесчещен и лишен всякой надежды. Гиперион поклонялся идее возвращения Элады, и теперь жрец остался без своего бога. Призрак вожденной свободы видится ему теперь в страдании: «Кто поднялся до страдания, тот стоит выше других. И это великолепно, что только в страдании мы обретаем свободу души...» [Там же: 119]. Гиперион решает умереть в предстоящем бою с турками, он пишет прощальное письмо Диотиме, в котором сквозь толщу умозрительных заключений и надуманного плана действий прорывается естественная любовь к жизни: «Жаль, жаль, что среди людей ничто не изменилось к лучшему, — я был бы рад остаться на этой славной планете» [Там же: 121].

То обстоятельство, что он остался жив, и, в особенности, письмо от Диотимы способствуют тому, что мысли Гипериона становятся более приземленными, прежние мечты об идеальном мире он начинает считать ошибочными, появляется надежда на обычное земное счастье. Лежа в постели после тяжелого ранения, он начинает по-новому смотреть на цели в жизни: «Человек создан для того, чтобы жить заботами о насущном; остальное приложится. И все-таки я не могу забыть, что хотел гораздо большего» [Там же: 125]. Письмо от любимой потрясает героя до глубины души: «Ты нашла в себе силы с этим примириться? И примириться с моими мрачными заблуждениями? Ангельское терпение! И ты, счастливое дитя природы, пожертвовала собой, обрекла себя на мрак во имя любви, только бы мы уподобились друг другу?» [Там же: 131]. Гиперион, разрушив своими революционными устремлениями мир в душе Диотимы, воплощавшей по сути тот идеал, к которому он стремил-

ся, сам с ее помощью излечился от своей болезни отторжения реальной жизни: «Зато я стал теперь больше походить на тебя, распознав тебя до самой сути: я наконец научился ценить, научился беречь все то доброе и прямодушное, что есть на земле. О, если бы я даже мог взлететь туда, в небо, и высадиться на его сверкающих островах, разве обрел бы там больше, чем обрету у Диотимы?» [Гельдерлин 2004: 131] Смерть любимой не заставила его думать по-другому о том добром, «что есть на земле», но побудила отречься от заблуждений молодости: «...помыслы моей юности, которые я так высоко ценил, теперь для меня утратили всякую цену. Ведь это они погубили Диотиму!» [Там же: 151].

Жизнь среди немцев — «варваров, ставших благодаря своему трудолюбию и науке, благодаря самой своей религии еще большими варварами», — была невыносима. В конце романа Гельдерлин раздражается гневной обличительной речью, выносит строгий приговор немецкому мещанству, раболепию, самодовольству. Главное, в чем поэт обвиняет немцев, что «они не почитают источник всякого развития — божественную природу» [Там же: 157], что они «презирают гений». То, что это обличение происходит от лица главного героя, свидетельствует о сохранении высоких стремлений в его поэтической душе.

Весна пробуждает в Гиперионе прежние чувства и возвращает ощущение гармонии, но уже на другом уровне. Восхищение божественной природой вызывает у него не героические мечты, как прежде, а мысли о примирении всех противоречий: страдания и радости, жизни и смерти.

Можно предположить, что синтез античной классики и романтизма (по аналогии с союзом Фауста и Елены) был осмыслен Гельдерлином в достаточно оптимистическом русле: романтизм только тогда может выдержать столкновение с действительностью, когда он подпитывается идеалами гармонии совершенного мира. Человеку на земле не дано жить в царстве красоты и справедливости, но, встретив однажды свой идеал, он всегда будет хранить память о нем и будет его видеть в отдельных фрагментах трагичного и противоречивого мира.

Литература

- Берковский 2001 — *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.
- Ботникова 2005 — *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М., 2005.
- Гельдерлин 2004 — *Гельдерлин Ф.* Гиперион, или Отшельник в Греции. М.; Аугсбург, 2004.
- Жеребин 2015 — *Жеребин А. И.* Роман Гельдерлина «Гиперион» // Известия РАН. Серия литературы и языка. № 5. 2015. С. 38–44.

ZUSAMMENFASSUNG**Die Idee der Revolution und das Umdenken des Begriffes „Freiheit“ in Hölderlins „Hyperion“**

Den Roman „Hyperion“ von Hölderlin kann man als detaillierte Forschung zum Ursprung und zu den Konstituenten der revolutionären Idee und deren Auswirkung auf die Weltauffassung und das Schicksal des Menschen betrachten. Für die Haupthelden des Romans, Diotima und Alabanda, wurde die Idee der Weltverbesserung zu jener inneren Dissonanz, die sie unterschiedlich auf ihnen eigenen Wegen überwinden.

Г. В. СТАДНИКОВ

(Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

**ГЕНРИХ ГЕЙНЕ О НОВОМ ИСКУССТВЕ,
РОЖДЕННОМ «СВЯЩЕННЫМИ ДНЯМИ»
ПАРИЖСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

В конце 20-х годов XIX века Гейне жил с предчувствием скорого наступления некоего европейского события, которое отразится на современной литературе и искусстве. В феврале 1830 года он писал Фарнхагену фон Энзе: «Шиллеро-гетевская война ксений была всего лишь картофельной перестрелкой. То был эстетический период, и дело шло лишь о призраке жизни — об искусстве, но не о самой жизни, революция врывается в литературу, и война становится серьезнее» [Гейне 1959, 9: 494].

Когда в 1830 году произошла Июльская революция во Франции, Гейне находился в Германии. Революция представлялась Гейне «мировым событием», и он признавался, что «ни днем, ни ночью не мог заниматься ничем, кроме истории революции». Приехав в апреле 1831 года в Париж, Гейне с присущим ему пылом окунулся в жизнь французской столицы. Он писал из Парижа: «Я захлебываюсь в водовороте событий, в волнениях современности, в революции» [Гейне 1959, 9: 521].

События послереволюционной Франции, так глубоко затронувшие Гейне, подвигли его к активной творческой работе. И очень скоро родилась объемная критико-публицистическая статья «Французские художники» (1831) и цикл статей «Французские дела», опубликованные в аугсбургской «Всеобщей газете» с декабря 1831 по сентябрь 1832-го и в том же году вышедшие отдельной книгой.

Французская революция, с которой Гейне связывал надежду на пробуждение Европы к новой жизни, вскоре открылась перед ним в совершенно другом свете: радужных надежд она не оправдала и главное, как писал Гейне, «никак не улучшила материального благосостояния народа». Уже в первой статье «Французских дел» (28 декабря 1831) Гейне обращал внимание на то, что «положение народных низов в Париже, по слухам, так безнадежно, что при малейшем внешнем поводе может произойти восстание более страш-

ное, чем обычно», «народ втаптывают на прежнее место и снова попирают ногами». В следующей статье (19 января 1832) Гейне замечал, что Луи Филипп «велит срубить все деревья свободы» [Гейне 1958, 5: 251, 259].

В статьях, посланных во «Всеобщую газету», Гейне не затронул вопросов, связанных с судьбами литературы и искусством, а уделил им основное внимание во «Французских художниках». Написанная по живым впечатлениям от выставки живописи, открывшейся в Лувре весной 1831 года, статья была адресована немецкому читателю, в эти дни с особым интересом встречавшему каждое известие из Франции. Но работа над статьей была продиктована и собственными творческими задачами Гейне. Это был первый опыт овладения новым жизненным материалом, первым критико-публицистическим осмыслением национальной культуры, отличной от немецкой.

В одном отношении критическая программа Гейне была близка «эстетике интуиции» [Бенц 2002:56], согласно которой творчество сродни внутреннему прозрению. Ссылаясь на собственный опыт, Гейне писал: «Я считаю, что художник не может найти в природе нужные ему типы, но что самые значительные из них как бы путем откровения являются его душе, подобные символикe врожденных идей». Ставя воображение выше анализирующего диктата рассудка, Гейне писал: «Бедному рассудку никогда не подобает первому подавать голос, если дело идет о произведениях искусства — так же как ему никогда не принадлежит главная роль в их создании» [Гейне 1958, 5: 193, 195]. Иллюстрируя эту мысль, Гейне ссылаясь на картины Л. Робера: «Робер... сперва принял в свою душу те образы, которые дала ему природа, и вот, подобно тому, как душа в чистилице не теряет своей индивидуальности, но избавляется от земной грязи, чтобы затем в блаженстве вознестись на небеса, — так эти образы очистились и просветлели в пылающих, огненных глубинах души художника, чтобы сверкая светом, вознестись на небо искусства, где тоже царит вечная жизнь и вечная красота» [Там же: 204].

Но общественные события Европы властно обращали Гейне к актуальным жизненным проблемам. Политика завладела поэтом, и идейно-политический критерий начинает играть все большую роль в его суждениях. Прямо не оспаривая «эстетику интуиции», Гейне в то же время всё с большей остротой ставил вопрос об общественной роли художника и искусства в современном мире. Теперь, по мнению Гейне, «нужен почти что гетевский эгоизм, чтобы достичь здесь невозмутимого наслаждения искусством» [Там же]. Художнику уже мало быть лишь творцом совершенных, достойных подражания образов. Гейне ратует за художника, который не ведет «эгоистически замкнутую, посвященную только искусству жизнь, герметически закрывая праздно творящую душу от великих скорбей и радостей своего времени» [Там же]. Критик ссылаясь

на Фидия, Микеланджело, Эсхила и Данте, «который и в изгнании среди бедствий войны оплакивал не гибель своего таланта, а гибель свободы». И выставку французских художников Гейне воспринял как «великую революцию в области искусства», ибо выставка убеждала, что живопись Франции «следовала за социальным движением и сама помолодела вместе с народом» [Гейне 1958, 5: 204].

Новейшие картины французских живописцев были интересны Гейне, в первую очередь, отраженными в них актуальными проблемами общественной жизни. Этими соображениями был определен и отбор полотен в обзоре Гейне. За исключением Делакруа, Гейне не рассказал о картинах действительно крупных живописцев — Дюпре, Диазе, Юэ, Марилье, Изабе, Жанрона. В орбите внимания автора обзора оказались художники второго ряда: Верне, Шеффер, Деларош. Обстоятельство это нельзя объяснить нетребовательностью критика, его эстетической глухотой. Гейне в полной мере отдавал себе отчет в истинной ценности живописи подобного рода. Но на этот раз художественный критерий не выдвигался им на первое место. Уже в начале обзора Гейне оговорился, что по возможности будет избегать «обсуждения технических достоинств и недостатков» полотен, главное — рассказать о «сюжетах и смысле картин». Каждая картина, отмеченная критиком, позволяла ему выйти за границы чисто искусствоведческих проблем и обратиться к злободневным вопросам общественной жизни.

Вполне объяснимо, что кульминационным центром художественного обзора оказался раздел, посвященный картине Делакруа «Свобода на баррикадах», этой «самой честной, самой левой картине из всех, что были посвящены июльским дням» [Там же]. Давая оценку полотну, Гейне готов был простить художнику «отдельные технические недостатки» во имя «святости картины», ее «одухотворенности великой мыслью». Так, общественно-политический критерий приобретает ведущее значение и обзор картинной выставки перерастает во взволнованный публицистический пассаж во славу «священных дней парижского Июля» [Гейне 1958, 5:189]. Гейне восхищен героизмом народа, он пишет о вдохновляющей радости борьбы за свободу, восхитившей самих богов на небе, готовых спуститься на землю, «чтобы стать гражданами Парижа» [Там же]. Люди на баррикадах привлекают критика «своим пробудившимся чувством собственного достоинства», и картина в целом отличается «печатью правдивости, подлинности, оригинальности и главное тем, что в ней чувствуется лицо июльских дней» [Там же]. Гейне сосредоточил внимание своего читателя на центральной фигуре — женщине, олицетворяющей Свободу. Своим страстным порывом к борьбе она вызывает восхищение, изображая «дикую народную силу, сбрасывающую ненавистное ярмо» [Там же: 189] Так внимание читателя Гейне привлек к одной из актуальных проблем XIX века — проблеме революционного насилия. В развитие

этой темы Гейне обратился к картине Ораса Верне, иллюстрирующей библейскую легенду об иудейке Юдифе, которая, защищая свой народ, убила ассирийского полководца Олоферна. А далее эту тему продолжает подробное описание картины Делароша «Кромвель у гроба Карла I». Эпизод «жуткой трагедии» из жизни Англии XVII века, который, подобно другим, по замечанию Гейне, представляет историю, которая «так бессмысленно несетя по грязи и крови» [Гейне 1958, 5: 216].

Критический обзор картинной выставки позволил Гейне обратиться своего читателя и к ряду других актуальных вопросов. Так, среди полотен Декана критик выделил картину «Патруль», в которой показаны характерные черты абсолютизма: безграничная наглость власти и собачья покорность ее служителей. Остротой социального пафоса привлекает Гейне полотно Лессора «Больной брат»: рассказ о людях обездоленных, отверженных обществом. Картина Робера «Жнецы» дает критику повод высказать свое искреннее согласие с учением сенсимонистов, которое «не запрещает человеку наслаждения надежными земными благами... и стремится уже и здесь, на земле, даровать человеку блаженство и для которого чувственный мир так же свят, как мир духовный» [Там же: 205].

Строя свой критический обзор на французском материале, Гейне не раз прибегал к явным или скрытым аналогиям Франции с Германией. Анализируя картины А. Шеффера, изобразившего на своих полотнах Фауста и Гретхен, Гейне обратил внимание на фон этих картин: «смертельно усталые краски», «угрюмо одно-тонный колорит», «сентиментально-морализирующие тенденции», «мистически-религиозный настрой» [Там же]. Этот колорит картин и образ печальной Гретхен зримо напоминали Гейне современную Германию.

Но в искусстве, что столь горячо откликнулось на злобу дня, Гейне увидел тревожную тенденцию. Все сильнее власть денежного мешка. И творцы искусства оказываются в его власти. Отсюда их готовность служить преходящей моде, готовность легко менять свои убеждения и следовать вкусу не требовательной публики. Во вступительной заметке ко «Французским художникам» Гейне с тревогой писал: «Каждый художник пишет теперь на свой лад и на свой риск; прихоть минуты, каприз богача или собственного праздного сердца дают ему материал, палитра дает ему блистательнейшие краски, а полотно все терпит» [Там же: 179].

Работа над «Французскими художниками» имела значение для мастерства Гейне-прозаика. Движение писателя к реализму было связано с преодолением романтической субъективности. Статьи предназначались читателям, которые выставку картин в Лувре не видели. И для Гейне было недостаточно ограничиться критической оценкой картин. Нужно было дать зримое представление о полотнах — воссоздать словом то, что было запечатлено кистью живо-

писцев. При этом следует отметить, что Гейне, в отличие от многих писателей эпохи романтизма, не обладал разносторонней художественной одаренностью. Он не проявил себя ни как художник, ни как музыкант. Слово было единственным образным языком его искусства. Но Гейне был наделен зрением живописца и слухом музыканта. Живопись и музыка являлись для него вдохновляющим стимулом для словесных художественных обобщений. Писать об искусстве было для Гейне не просто критической деятельностью, но и собственно художественным творчеством. Не случайно Гейне интересовали, картины, которые открывали большой простор для техники «объективного повествования». Поэтому-то в статье Гейне наряду с лаконичными критическими пассажами соседствовали развернутые и до мельчайших деталей выписанные словесные описания картин. Критик стремился словом выразить всю гамму тончайших переливов красок. Происходил процесс полного вживания критика в образ, созданный живописцем. Границы между художественной зарисовкой и критическим размышлением размывались. Текст, созданный по мотивам картины, дополнял и развивал ее замысел, вносил в нее новые нюансы. Так картина Верне о Юдифи позволяет Гейне создать яркий словесный образ молодой девушки, самоотверженной и героической, «цветущей», «стройной», «чарующей», «божественной». Но, выносив в душе своей замысел убить Олоферна и готовясь к кровавому деянию, она внешне преобразуется. Жест ее девичьей руки напоминает мясника, черные волосы похожи на «чашу с окровавленными дарами», в чертах лица ее «сладостная дикость», «угрюмая прелесть», «сентиментальная ярость». Под впечатлением другой картины Верне Гейне создает словесный портрет Робеспьера-революционера, бескомпромиссно преданного своим убеждениям, но воплощавшего их в жизнь беспощадным насилием. И Гейне находит выразительную деталь, которая так зримо передает образ этого человека: его внешность была «чиста и блестяща, как топор гильотины», и так же, как топор гильотины, был «последователен и неподкупен» его внутренний мир [Там же]. Картина Шеффера «Луи Филипп I» побуждает Гейне нарисовать словесный портрет императора, основанный на личных впечатлениях. И если живописец придал Луи Филиппу унылый вид, то Гейне, напротив, обратил внимание на забавный вид претендующего на величие «короля баррикад». Свои размышления о свободной воле художника Гейне иллюстрирует картиной ночного Багдада, когда принцесса собирает причудливые цветы и отправляет прекрасный букет возлюбленному халифу.

В своей критической работе Гейне прибегал к средствам художественной типизации, уже испытанным в лирике и прозе. Так, в 1820-е годы Гейне успешно использовал прием «нарушения стиля» — резкую перемену эмоционального тона в границах краткого отрезка текста. К примеру, раздел, посвященный Делакруа, начи-

нается восторженной характеристикой картины «Свобода на баррикадах». Уже с первых строк Гейне создает возвышенный тон, который вскоре достигает высочайших нот. Размышления о картине перерастают в патетический монолог, славящий Июльскую революцию: «Священные дни июля! Как прекрасно было солнце, как велик был народ парижский! Боги в небе, созерцавшие великую битву, ликовали, восхищенные, и рады были подняться со своих золотых сидений и спуститься на землю, чтобы стать гражданами Парижа» [Гейне 1958, 5: 189]. И затем сразу следует резкий слом. Гейне переключает повествование в приземленную атмосферу. Звучат реплики и диалоги многоликих посетителей выставки. Торжествующе громок голос бакалейного торговца: «Черт возьми — эти мальчишки бились как великаны». И наивный удивленный возглас девочки-аристократки: «Папа, на ней даже нет рубашки!», а в ответ реплика маркиза, за язвительной улыбкой скрывающего свою ненависть к революции: «У настоящей богини свободы, милое дитя, обычно нет рубашки, и оттого она очень зла на всех, кто носит чистое белье» [Там же]. Подобный же прием использован при рассказе о картине Делароша «Кромвель у гроба Карла Стюарта». Автора обзора как зрителя особенно потрясает «зловеще страшное спокойствие лица» Кромвеля, повинного в совершенном убийстве. И мучительное чувство, которое вызывает картина, отсылает в воображении к «злополучному топору» палача. Но именно в эти мгновения слышится деловитый вопрос стоящего у картины британца: «Не находите ли вы, сэр, что гильотина — великое усовершенствование» [Там же]. Так, резко меняя стилевую тональность, Гейне не дает ослабнуть читательскому вниманию, вместе с тем углубляя критическую трактовку картины. При этом заметим, что именно эта картина вызвала развернутое и значительное по содержанию отступление во «Французских художниках» о революционных событиях в Европе, о роли в них народных масс, судьбах монархов Англии и Франции. И как продолжение этого пассажа, статья о художественной выставке завершалась кратким обзором острых политических событий текущего дня. И это были строки о русском самодержавии и политике Пруссии, о лежащей в черном гробу убитой Польше и о возмущенном человеческом море парижского народа. Так, в еще недавнем прошлом лирический поэт, обратившись к критико-публицистическому слову, подтверждал все более крепнувшее убеждение в том, «насколько трудно, когда целый народ так разом гибнет на бульварах Европы», писать, храня спокойствие, эстетическую статью и что невозможно отрешенно упиваться «радостными красками художников» «при виде народных страданий». Заканчивая свою статью, Гейне выражал твердую уверенность в том, «что новое время породит новое искусство, полное вдохновенной внутренней гармонии, и свою символику ему не надо будет заимствовать у выцветшего прошлого, и придется ему

создать даже свою собственную технику, отличную от современной» [Гейне 1958, 5: 220].

Статья «Французские художники» — первая критико-публицистическая работа Гейне о Франции и французах — во многих отношениях имела программный характер. Выдвинутые в ней вопросы о месте искусства в обществе и гражданской миссии художника останутся в центре внимания Гейне, однако они найдут отклик также и в литературе других стран. Так, статья Гейне уже в год ее первой публикации в Германии появилась на страницах передового русского журнала «Европеец» [1831, 1: 90–102; 1832, 2: 205–221]. При этом мнение издателя «Европейца» И. Киреевского полностью совпало с положениями статьи Гейне: каждый из них считал, что новое время требует новую литературу, обращенную к актуальным проблемам дня.

Литература

Бенц 2002 — Бенц А. Обаяние смутьяна. М., 2002.

Гейне 1958 — Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. М., 1956–1959. Т. 5. 1958.

Гейне 1959 — Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. М., 1956–1959. Т. 9. 1959.

Европеец 1831 — Европеец. Журнал наук и словесности. Ч. 1. 1831.

Европеец 1832 — Европеец. Журнал наук и словесности. Ч. 2. 1832.

ZUSAMMENFASSUNG

Heinrich Heine über die heiligen Tage des Pariser Juli und die Geburt der neuen Kunst

Die erste Veröffentlichung in Heinrich Heines Emigrationszeit in Frankreich war ein Artikel über eine Pariser Ausstellung französischer Malerei. Der leitende Gedanke dieses Artikels war die Hervorhebung der Bedeutung der französischen Revolution von 1830 für die Literatur der Gegenwart und der Zukunft. Der Artikel „Französische Maler“ wurde erstveröffentlicht 1831 in der Zeitung „Morgenblatt für gebildete Stände“; im selben Jahr erschienen Auszüge aus diesem Artikel in der Russischen Zeitschrift „Европеец“.

Н. Е. НИКОНОВА

(Национальный исследовательский
Томский государственный университет)

**РЕВОЛЮЦИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ ПОЗДНЕГО
В. А. ЖУКОВСКОГО¹**

Василий Андреевич Жуковский (1783–1852), первый русский романтик и предвестник «золотого века» русской литературы, поэт, открывший стихотворный перевод как тип русско-зарубежных культурных контактов, на протяжении более чем 30 лет выступал в роли придворного наставника, воспитателя трех поколений царской фамилии Романовых, как в России, так и за ее пределами. Жуковский сыграл основополагающую роль в становлении коммуникативной системы дружеских литературных сообществ первой половины XIX века и развитии ее институтов (института авторства, каналов связи с институтами власти, цензуры, книгоиздания и журналистики).

В. А. Жуковский живо откликнулся на события Великой французской революции 1789–1794 гг., стал свидетелем восстания декабристов 14 (26) декабря 1825 г., но ярче всего в его творческой биографии и в его сочинениях отразились происшествия, охватившие Европу в 1848 г. По замечанию А. С. Янушкевича, в юности «французская революция для него с точки зрения своего исторического значения имела ценность как факт человеческой цивилизации, как источник развития просвещения» [Янушкевич 2006: 272]. Понимание революции Жуковским — педагогом, поэтом и историком получает историософское дополнение в 1840-е гг., когда образ революции становится мерилom и эталоном для проверки национальной идеи. И хотя о Жуковском принято говорить как об идеологе николаевского царствования, его поздние статьи имеют важное значение не только для конструирования русской национальной идеи. Не менее полно в поздних произведениях и статьях раскрываются образы Англии, Франции и Германии. Революция 1848 г. выступает импульсом для культуртрегерства поэта, который провел последние 12 лет своей жизни в Германии.

¹ Статья подготовлена при поддержке РФФИ (проект № 18-012-00113).

Из эпистолярных свидетельств известно о том, что в немецком варианте Жуковским были подготовлены аналоги прозаических сочинений 1848–1850 гг., имеющих в русском варианте заглавия: «О происшествиях 1848 года. Письмо к графу Ш-ку», «Письмо к кн. П. А. Вяземскому о его стихотворении “Святая Русь”», «Письмо русского из Франкфурта», «Русская и английская политика», «Иосиф Радовиц. Биографический очерк», «По поводу нападок немецкой прессы на Россию». На сегодняшний день обнаружить в немецкой печати удалось три публикации автопереводов В. А. Жуковского: 1) Deutschland. Vom Main, den 22. August // Beilage zu № 52 der Neuen Preußischen Zeitung. Mittwoch, den 30. August 1848. S. 1–2; 2) Englische und russische Politik // Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Приложение к Всеобщей газете). 1850. № 92. S. 1466—1468; 3) Joseph von Radowitz wie ihn seine Freunde kennen. Brief eines Nichtdeutschen in die Heimat. Karlsruhe: W. Kasper'sche Buchdruckerei, 1850. 50 S. На материале этих текстов, а также хранящихся в архиве супруги Жуковского рукописей представляется возможным исследовать образы революции, которые являются конститутивными для поздней прозы автора.

Статья «Deutschland. Vom Main, den 22. August» развивает идиллические мирозидательные промонархические настроения, связывающие русскую, прусскую и австрийскую монархию, и представляет вольный перевод первых двух частей конечного варианта сочинения Жуковского «О происшествиях 1848 года. Письмо к графу Ш-ку» (1848) с сокращениями. Четкая двухчастная структура немецкой первопубликации, из которой исключены антирусофобские рассуждения, фактически превращает ее в диалог историй о представителях великих монархий русского и немецкого мира, сакрализованное сопоставление родственных держав, Германии (в лице Пруссии и Австрии) и России. Революция в печатной заметке Жуковского описывается как досадное недоразумение, которое можно было и следовало предотвратить: «Einige Tage früher — und Alles, was Deutschland so lange erstrebte und was es jetzt im Wege des Aufruhrs an sich riss, verunstaltet durch die verderbliche Hand der Volkswillkür, würde der Nation gegeben worden sein durch die erhaltende Hand der gesetzmäßigen Autorität, ohne die durch Jahrhunderte gegründeten Rechte zu verletzen, mit Beseitigung jeder auch für die oberste Macht verderblichen Willkür, aber auch ohne jene Autorität durch die Willkür des Pöbels zu ersetzen, welche für lange Zeit das öffentliche Wohl vernichtet hat und die menschliche Gesellschaft zu vernichten droht» [Zhukovskij 1848: 1].

Отречение великого князя Константина Павловича предстает «примером пожертвования власти из одной любви к правде и долгу» [Жуковский 2016: 421], «das Aufgeben einer Gewalt (und welch' einer Gewalt!) vollbracht ohne Schatten von selbstischen Absichten, aus reiner Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Rechts» [Zhukovskij 1848: 1].

Очевидную параллель составляет отказ от трона Фридриха Вильгельма IV, который выступает самоотверженным, искренним, бескорыстным правителем, «der Beste und Edelste der Fürsten». Немецкая статья оканчивается символическим рукопожатием эрцгерцога Иоанна Австрийского и Фридриха Вильгельма IV у стен Кельнского собора: «hierauf gab Friedrich Wilhelm IV. Seine Hand dem Erzherzog Johann von Oestreich: Er wird fortbauen und vollenden, nicht aber zerstören und zu verbauen, den heiligen Tempel Germaniens» [Zhukovskij 1848: 1].

Жуковский выражает таким образом свою убежденность в том, что консолидация европейских монархий способна успешно противостоять революции, и отречения монарших особ видятся ему не более чем временным отклонением от курса, о котором подданным судить не подобает. Однако сохранившийся в архиве РГБ «Отрывок заметки об историческом значении для Германии деятельности Фридриха Вильгельма IV и революции 1848 г.» [Ibid.: 2] свидетельствует о том, что авторизованный перевод письма о происшествиях 1848 г. имел свое продолжение. Так, последние три распространенных периода немецких сочинений не находят аналогий ни в одной из частей оригинала. В этом фрагменте говорится о долге монархов перед подданными, который они накопили за годы, не утруждая себя его своевременным погашением. В этом Жуковский видит причины революционного движения. Поскольку этот текст ранее не публиковался, приведем его полностью:

Im Gegenteil, was hat dieses Ungeheuer des Aufrufes, alles zerstörend, hervorgebracht? Es wurde immer wiederholt: „wir haben 33 Jahre geduldet; das Versprochene ist unerfüllt geblieben; wir waren verspottet; unsere Bitten waren mit Verachtung verworfen“.

Zum Unglück sind diese Vorwürfe gegründet: die Fürsten sind Schuldner ihrer Völker geblieben, ihr Zaudern hat noch und noch einen allgemeinen Unwillen erregt, welches eine Sache in immer allgemeinen Aufstand ausbrach; hätten sie allmählich die Interessen mit einem Teil des Kapitals in bestimmten Terminen begehrt, es wäre jetzt kein Schuldner, und kein Gläubiger da, Reiche wären reich geblieben, jetzt aber sind Reiche zu Grunde gerichtet.

Dies zugegeben, wird man berichtigt andererseits zu fragen: wenn die Fürsten Schuldner geblieben sind die Völker schuldenfrei gewesen?

Waren sie immer gerecht und mäßig in ihren Forderungen? Und die aufrührerischen Mittel... [Zhukovskij 1848, л. 2–2 об.].

На этих словах текст обрывается, однако сохранившийся автограф все же позволяет увидеть в лице Жуковского-автора не только мистически настроенного придворного поэта-романтика, но современника революций, критически воспринимающего причины происходящего. По-немецки он выражает свою рефлекссию по поводу революции более смело, размышляет о виновных, разделяя социально-историческую вину в равной степени между народами и их

правителями. В последующих немецких очерках сама идея революции обретает имагологическое значение.

Статья Жуковского «*Englische und russische Politik*» посвящена сопоставлению России, Англии и Германии. Образ революции здесь выступает в качестве индикатора при определении исторического пути государства и основы для нацистроительной идеи. В случае с Англией ориентиром, согласно мысли автора, выступает Английская буржуазная революция 1643–1651 гг., которая представляла собой процесс перехода к конституционной монархии от абсолютной, охвативший все сферы общественно-политической, религиозной и культурной жизни Соединенного Королевства. В своих рассуждениях он опирается на известнейшие труды, созданные Томасом Бабингтоном Маколеем (1800–1859) и заложившие основы прочтения национальной истории Англии: «*Vor kurzem las ich die Geschichte der englischen Revolution von Macaulay, und es erfüllte mich diese Lektüre mit tiefer Ehrfurcht vor einem Volke², das eine solche Geschichte, solche Geschichtschreiber und ein so wohlgeordnetes politisches Leben hat*» [Zhukovskij 1850a: 1466].

По Жуковскому, своей репутацией и могуществом Англия обязана кроме прочего и революции, которая хотя и предстает как «дикий период потрясений», но все же порождает главные богатства англичан: «чудную историю», «гражданственность», «величественную свободу» («*herrliche Geschichte, seine Zivilisation, seine erhabene Freiheit, seine Macht*»). «великую степень земного могущества» («*oberste Stufe irdischer Größe*»). Однако все эти дифирамбы в адрес Англии необходимы лишь для усиления противопоставления великой истории страны и ее бесславного, по мнению автора, поведения в современности. На противоположном полюсе величия и славы стоит нынешний правитель умов лорд и министр Пальмерстон и его политика в охваченной революционными волнениями Европе: «*in welchem Lande Europa's das der Aufruhr heimsuchte, wurden die blutbedeckten Straßenhelden nicht durch englisches Geld belohnt? War es nicht dieser Minister der die Schweiz erst in den Abgrund des Radikalismus stürzte, um dann daraus eine Werkstätte der Entsittlichung und des Aufruhrs zu schaffen, der Europa nicht mehr frei aufatmen lässt? Hat er nicht dem Räuber Kossuth die Hand gereicht und, noch laut gegen angebliche ungerechte Unterdrückung eisernd, allen Menschen- und Völkerrechten zum Hohn, schon seinen gewissenlosen Überfall Griechenlandes bereitet? Das Herz wallt über von Unwille und Entrüstung, von Unwille gegen die große Nation, die einen so schmähhlichen Missbrauch ihrer Macht duldet*» [Ibid.: 1467].

Миссия, которую способна исполнить британская держава, по Жуковскому, заключается в примирении и успокоении революци-

² Здесь и далее выделение полужирным в цитатах из немецких текстов В. А. Жуковского принадлежит нам. — Н. Н.

онных процессов. Англия имеет шанс спасти мир и свою репутацию, заменив своего министра, финальное увещание автора гласит: «England wird die Zensur über seinen Minister üben, und der Welt die Beruhigung gewahren die Moral in seiner Politik gerettet zu haben» [Zhukovskij 1850a: 1468].

В заметке о русской и английской политике, адресованной немецкоязычному читателю, Жуковский пытается донести мысль об ошибочном представлении о враждебности неревOLUTIONной России по отношению к прогрессивной Европе, и в частности к Германии. Избегая прямых прорусских мотивов, он, говоря о намеренной демонизации в немецкой прессе образа России и ее захватнических намерений, лишь однажды употребляет яркую метафору, пожалуй актуальную донныне: «Solche Ansicht, wenn einmal zum Vorurteil erhärtet, ist dann meist bis zur Dummheit eigensinnig; ich möchte sie, gestatten Sie mir das Bild, mit dem Hahne vergleichen dem man den Kopf auf die Erde drückt, mit Kreide einen weit fortlaufenden Strich über den Schnabel zieht, und der, im Glauben er sei angebunden, so lange ruhig liegen bleibt, bis ein guter Fußtritt ihn eines Bessern belehrt; **so liegt noch mancher deutsche Hahn unbeweglich vor seinem Kreidestrich der nach Russland weist, vielleicht bis ein englischer Fußtritt ihn aufscheucht. Liebt es Lord Palmerston nicht solche Fußtritte auszuteilen?»** [Ibid.: 1467].

Германии посвящен самый обширный очерк Жуковского, где спасительной фигурой выступает Йозеф фон Радовиц, своего рода романтический рыцарь, несущий идею калокагатии. Имя прусского министра, генерала, ученого и придворного наставника, в самом эссе выступает в качестве символа искомой этнонациональной идентичности немецкого мира. Объектом подробного анализа является не столько путь Радовица, сколько революционные события, их причины и последствия.

Кратко намечая историю революции во Франции, Жуковский концентрируется на выявлении тех оснований, которые привели к революции в Германии. Известные исторические социально-политические события, которые пережили немецкие государства («энтузиазм, пробудивший Германскую национальность в войне с Наполеоном, учреждение Германского Союза и появление в Германии конституции по образу и подобию Французской»), воспринимается Жуковским как фальшивое удовлетворение революционному духу, не давшее законной свободы, а только узаконившее дух буйства: «die Wirkung von allem diesem war einerseits die allmähliche Vernichtung der moralischen Kraft der Regierung und andererseits die Entfesselung der Kraft des Aufruhr-Geistes, welche endlich alles untergrub, **was die Stütze bürgerlicher Ordnung bildet: Religion, Autorität, Verehrung der Pflicht, öffentliche und persönliche Gerechtigkeit.** In solchem Zustande war Deutschland bei dem verhängnisvollem Ausbruch der Februarrevolution» [Ibid.: 32].

Второй причиной революции является поведение правителей: «da geschah etwas nie Geschehenes: **die Fürsten Deutschlands unterwarfen sich unbedingt einem kleinen Haufen improvisierter Reformatoren**, welche sich als Abgeordnete des deutschen Volkes proklamierten». В результате Германия оказалась «на грани уничтожения»: «**Deutschland**, entkräftet, schon vom Blute des Bürgerkriegs befleckt, **steht jetzt am Rande des Verderbens**» [Zhukovskij 1850b: 28].

Как и в случае с Англией, Жуковский предлагает Германии обрести свой путь, ответив на вопрос «Что же надлежит делать?». Автор доказывает, что целью правительств должно быть единство Германии, которое возможно обрести, уничтожив революцию, в которой кроется корень всех зол: «Man muss die geschehene Revolution abschließen, ohne eine neue hervorzurufen, das heißt, eine wohltätige Reform schaffen, um die Anarchie, durch die Aneignung des Guten, welches in ihren gesetzlosen Errungenschaften verborgen liegt, zu überwinden» [Ibid.: 38]; «Die Folgen sind vor unsern Augen: die Revolution konnte nichts als Zerstörung hervorbringen» [Ibid.: 41].

Умертвить революцию, по мнению Жуковского, способно только возрождение «народной любви» к монархической власти, поскольку ее мирозидательная сила может противостоять разрушительной энергии анархии. Интересным представляется имагологическое наблюдение автора, соотносящего народы России, Англии и Германии, на основании определения специфического наполнения этой любви подданных к своим правителям: «Die Einheit Deutschlands ist schon dadurch dringende Notwendigkeit geworden, weil nur durch sie allein es möglich ist, die beinahe überall erstorbene **Liebe der Völker zu ihren regierenden Dynastien wieder ins Leben zu rufen**. Wenn man die nichtdeutschen Staaten betrachtet, so findet man, dass diese Liebe **nur in Russland und in England zu ihrer ganzen Integrität erhalten ist: in Russland ist die Geschichte und Religion, in England ist sie Geschichte und Gesetzlichkeit. In Deutschland lebt sie noch kräftig** — obgleich erschüttert durch die letzten Ereignisse — nur in Preußen und Österreich» [Ibid.: 43].

О судьбе Франции в том же имагологическом ключе Жуковский высказался в своем последнем завершённом стихотворении «Четыре сына Франции» (1852), переводе поэтического сочинения юной Элизабет фон Цедлиц-Трюцшлер (Elisabeth von Zedlitz und Trützschler, род. в 1826). Образ революции в реконструкции этапов шестидесятилетнего исторического пути народа и государства (строфы озаглавлены с помощью дат — «1789», «1812», «1830», «1848», «18...») играет ту же конститутивную роль. Франция, как виновница накликаемых «На все страны волнений, // Кровавых сеч и зол» [Жуковский 2000: 345], в отличие от Германии, Англии и России, не имеет светлого исторического будущего ни при каких условиях, поскольку яд «цареубийства», «безверия» и «разврата» вскоре окончит фарс. Многочисленные бунты, восстания революции в изо-

бражении Жуковского появляются в образе «кровавого, страшного призрака». Надежда для Франции может находиться только в христианском покаянии, принятии «спасенья чаши».

Перевод Жуковского отличает от оригинала важнейший структурно-композиционный момент: культурно-историческое движение французской нации в изображении Е. Цедлиц имеет циклическую закономерность, монархи в немецком стихотворении сменяют друг друга, не понимая и не принимая своих предшественников, не имея благочестивой мудрости, а потому гибнут один за другим, в сопровождении одинаковых возгласов слепого народа. В переводе Жуковского путь Франции, несмотря на повторяемость трагических событий, конечен и линейен именно из-за революции. Поэтому в череду монархов включаются «кровавые призраки» французских революций, а концептуализируется действие французской истории в образе близящегося к финалу театрального представления [Никонова 2017а].

Таким образом, устремления позднего Жуковского — автора немецких публицистических и историософских очерков направлены на концептуализацию этнонациональной субъектности. Нациемоделирование через посредство отношения народа и его правителей к революции становится связующим, сквозным сюжетом его прозы. Революция осмысливается как анархическое начало и противопоставляется монархии как залого эволюции и межнационального единства.

Имагологический дискурс немецкого Жуковского доступен для адекватной трактовки, будучи погруженным в аутентичный лингвокультурный, литературный и историко-политический контекст революционных событий в Европе конца 1840-х – начала 1850-х гг. Немецкоязычное наследие Жуковского (более 20 произведений) готовится к научному изданию в 2018 г. [Никонова 2017б].

Литература

- Жуковский 2000 — *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Ред. коллегия: И. А. Айзикова, Н. Ж. Вётшева, Э. М. Жилиякова, Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева, И. А. Поплавская, Н. Е. Разумова, Н. Б. Реморова, Н. В. Серебренников, А. С. Янушкевич (гл. редактор). Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. / Ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. М.: Языки славянской культуры, 2000.
- Жуковский 2016 — *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Ред. коллегия: И. А. Айзикова, Э. М. Жилиякова, В. С. Киселёв, О. Б. Лебедева, Н. Е. Никонова, И. А. Поплавская, А. С. Янушкевич (гл. редактор). Т. 11: Проза 1810–1840-х гг. / Ред. А. С. Янушкевич. М.: Языки славянской культуры, 2016.

- Никонова 2017а — *Никонова Н. Е.* «Die Söhne Frankreichs» графини Э. Цедлиц-Трюцшлер в переводах В. А. Жуковского и Д. П. Ознобишина // *Жуковский: Исследования и материалы*. Вып. 3 / Гл. ред. А. С. Янушкевич. Томск, 2017. С. 182–199.
- Никонова 2017б — *Никонова Н. Е.* Собрание немецких сочинений и автопереводов В. А. Жуковского: принципы научного издания *texte en regard* и его место в эдиционной истории наследия поэта // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. № 48. 2017. С. 181–193.
- Янушкевич 2006 — *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006.
- Zhukovskij 1848 — [*Zhukovskij V. A.*] Deutschland. Vom Main, den 22. August // *Beilage zu № 52 der Neuen Preußischen Zeitung*. Mittwoch, den 30. August 1848. S. 1–2.
- Zhukovskij 1850a — [*Zhukovskij V. A.*] Englische und russische Politik // *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (Приложение к Всеобщей газете). 1850. № 92. S. 1466–1468.
- Zhukovskij 1850b — [*Zhukovskij V. A.*] Joseph von Radowitz wie ihn seine Freunde kennen. Brief eines Nichtdeutschen in die Heimat. Karlsruhe: W. Kasper'sche Buchdruckerei, 1850. 50 S.
- Zhukovskij — [*Zhukovskij V. A.*] Отрывок заметки об историческом значении для Германии деятельности Фридриха Вильгельма IV и революции 1848 г. (на немецком языке) // РГБ. Оп. 104. Жук. I.3.

ZUSAMMENFASSUNG

(R)Evolution in der späteren deutschsprachigen Prosa von V. A. Žukovskij

Im Artikel werden die in deutschen Periodika zwischen 1848 und 1850 veröffentlichten Aufsätze des russischen Dichters, Erziehers der Zarenfamilie, Übersetzers und Kulturvermittlers Vasilij Andrejevič Žukovskij (1783–1852) erstmals integrativ behandelt. Drei deutsche Selbstübersetzungen, die zum jetzigen Zeitpunkt identifiziert sind, entwickeln eine originelle Geschichtsphilosophie des Autors sowie seine Gedanken über Revolution und Monarchie als Substanzen, die den Weg für die Völker Großbritanniens, Deutschlands, Frankreichs und Russlands bestimmen. Es wird ein bisher unbekanntes Fragment aus der Handschrift des ersten selbstübersetzten Aufsatzes „Über die Vorkommnisse aus 1848“ veröffentlicht, das die reiflichen Überlegungen über die sozial-historische Verantwortung der Völker und ihrer „Fürsten“ für ihre Revolutionen enthält.

PRIMUS-HEINZ KUCHER
(Universität Klagenfurt, Österreich)

**DER „ROTE OKTOBER 1917“ IN DER
ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR
UND KULTUR ZWISCHEN 1918 UND 1938.
ANMERKUNGEN ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE
UND AUSBLICKE AUF EIN BUCHPROJEKT**

1.

In der literarischen Auseinandersetzung österreichischer Autoren und Autorinnen sowie Künstler mit Russland lassen sich visionäre Vorwegnahmen revolutionärer Konstellationen bereits im Zuge der literarischen Weltkriegspublizistik ausmachen. Ein solches, im Nachhinein gesehen, sehr frühes Dokument findet sich schon Anfang 1915, zu einem Zeitpunkt, als die militärische Konfrontation im Osten Russland deutlich im Vorteil und das damalige k. k. Österreich beinahe vor dem Zusammenbruch — infolge des Verlustes von Galizien — sah, weshalb der hier als Auftakt in Erinnerung gerufene Text wohl auch Züge einer Wunschprojektion vor dem Hintergrund äußerster Gefährdung trägt. Es ist ein Einakter von Kurt Sonnenfeld (1893–1938) unter dem Titel *Der Zar. Ein letzter Akt*. Er erschien im offiziellen Organ der Wiener Kultusgemeinde *Dr. Bloch's Wochenschrift*, die weit über Wien hinaus verbreitet eine der maßgeblichen Zeitschriften des zeitgenössischen deutschsprachigen habsburgischen Judentums war [Sonnenfeld 1915].

Gegenstand dieses in mehrere Abschnitte gegliederten Aktes sind Gespräche zwischen dem Zaren und dem Gouverneur von Moskau einerseits, der ersteren über das Tagesgeschehen informiert — meist Hinrichtungen und andere Übergriffe betreffend — sowie zwischen dem Zaren und einem Pater Ignatiew, der zugleich als Beichtvater fungiert. Im Zuge einer Beichte im Mittelteil des Textes kommt eine Liebesgeschichte des jungen Zaren, angesiedelt in St. Petersburg, ans Licht, die nicht folgenlos geblieben war. Mirjiam, so der Name jener Frau, wurde jedoch bei einem Pogrom ermordet, wovon der Zar erst nachträglich Kenntnis erhalten hätte; deren gemeinsame Tochter habe er nun, nach Jahren und wieder zu spät, auf der von ihm kürzlich unterschriebenen Hinrichtungsliste entdeckt. Dieser doppelte Verlust treibt ihn an den

Rand des Wahnsinns, der Zar fühlt sich am Krieg als großem Blutbad schuldig und von der gesamten Menschheit verflucht: „Überall werde ich verflucht, in meinem Lande und bei den Feinden [...] Ich habe nur Feinde.“ Er steigert sich stakkato-artig in ein Stammeln, Schreien und Aneinanderreihen bedrückender Bilder: „Das ist ja Blut! Da kommt ein scheues Pferd ohne Reiter, gleich wird mir sein Huf den Schädel zerschmettern... Wie meine Wunde brennt! Wasser! Hilfe!“ [Sonnenfeld 1915: 72]

Kurz darauf wird ihm berichtet, es gebe einen Aufruhr, nachdem Kosaken auf Juden geschossen hätten, worauf sich diese mit Hilfe von Arbeitern und Studenten zur Gegenwehr entschlossen haben. In dieser sich gefährlich zuspitzenden Lage erkennt er seine Fehlleistungen — „Meine Verbrechen schreien zum Himmel. ...“ — allein, diese Einsicht kommt zu spät, in den Straßen haben inzwischen die Massen das Kommando übernommen, man vernimmt Stimmen und Parolen wie: „Rache für die Pogroms! Revolution!“ Stünde da nicht der kriegspropagandistische Zusatz „Hoch Österreich! Hoch Deutschland“ [Sonnenfeld 1915: 73], womit sich der Text auch als einer der zeitgenössischen literarischen Kriegsdienstleistungen zu erkennen gab, so könnte man sagen, dies wäre vermutlich der erste, der die Revolution von 1917 als Menetekel an die Wand gemalt hätte, zumal diese, Anfang 1915 skizzierte Vision, wesentliche Elemente der späteren bereits aufweist: Masse, Bündnis zwischen Arbeitern und Studenten, Konfrontation mit dem kaisertreuen Militär.

Mag der literarische Wert dieses visionären dramatischen Abgesangs auf das zaristische Russland auch nicht besonders hoch sein, — die Wirkung war es gewiss nicht, — so zeigt er doch an, dass Russland für österreichische Schriftsteller und Künstler während des Ersten Weltkriegs schon früh in eher unerwartete Kontexte, jedenfalls aber in einen bemerkenswerten Aufmerksamkeitsfokus rückte. Dabei unterschied sich diese Aufmerksamkeit von der trotz des Krieges zwar eingeschränkten, aber nicht völlig aufgegebenen Interessenslage für künstlerischen Hochleistungen — Tolstoi zählte sowohl vor 1914 als auch nach 1918 zu den meistgespielten Autoren in den Wiener Theatern — doch substantiell. Erstmals treten vermutete oder wohl auch projizierte Beobachtungen innerer Spannungen, in denen offenbar sehr früh ein revolutionäres Potential vermutet wurde, in den Vordergrund. Da gerade die Wiener Jüdische Gemeinde seit Ende 1914 mit einem anschwellenden Flüchtlingsstrom aus den von der russischen Armee okkupierten Galizien zu kämpfen und diesen mit zu verwalten hatte, verfügte sie auch über einen geradezu privilegierten Zugang zu Informationen über die Stimmung im Land. Mit anderen Worten: der ‚rote Oktober‘ stand als Chiffre nicht erst seit Herbst 1917 je nach Orientierung als expressionistische oder aktivistische Erlöserutopie am Horizont oder als Herausziehen einer neuen elementar-dämonischen Bedrohung, sondern wurde offensichtlich schon früher als zwar vage, offene, aber auch experimen-

telle Perspektive skizziert und begriffen, d.h. implizit auch zur Reflexion über die eigene Situation mitgedacht.

2.

Dass daher der Ausbruch der Oktoberrevolution von österreichischen Intellektuellen und Schriftstellern mit großer Aufmerksamkeit verfolgt wurde, lag einerseits auf der Hand und verdankte sich andererseits einer ebenfalls seit Ende 1917, Anfang 1918 zunehmend spürbaren latenten Protesthaltung in Teilen der Bevölkerung wie jenen der Armee, insbesondere der Marine. Es darf, ja muss hier in Erinnerung gerufen werden, dass sich den Streikwellen in den österreichisch-böhmischen Industriegebieten im Jänner 1918 Teile der Marine angeschlossen haben, die erst nach militärischer Intervention, d.h. unter Anwendung von Gewalt, unterdrückt werden konnten. Die Matrosen in Cattaro, dem österreichischen Marinestützpunkt im südlichen Adria-Bereich, orientierten sich an den russischen und vor allem an ihrer Forderung nicht nur nach Beendigung des Krieges, sondern auch nach Einrichtung von Soldaten- und Matrosenräten nach sowjetischem Vorbild.¹ Zu diesem Zeitpunkt war Otto Bauer bereits aus russischer Gefangenschaft wieder nach Wien gekommen, um — unter dem Pseudonym Heinrich Weber — wohl das erste deutschsprachige Buch zum ‚roten Oktober‘ — *Die russische Revolution und das europäische Proletariat* (1917) — vorzulegen und in der Arbeiter-Zeitung, oft zwar von Zensureingriffen betroffen, Beiträge zur Lage und Entwicklung in Russland zu veröffentlichen [Suppan 2009: 406].

Der weitgehend unblutige und doch revolutionäre Übergang von der zerfallenden Habsburgermonarchie in einen republikanischen Kleinstaat im Oktober-November 1918 stellt im zeithistorischen Kontext fraglos ein Unikat dar. Das wird leicht übersehen, weil der Fokus im November 1918 meist auf Deutschland gelegt wird und die weit aus komplexere Situation wie Herausforderung in Österreich nach der deprimierenden, wenngleich auch weithin als befreiend empfundenen Niederlage in den meisten historischen wie kulturgeschichtlichen Darstellungen unterschätzt oder als selbstverständlich hingenommen wird, ohne die Dimension der Deklassierung einerseits und das revolutionäre, angestaute Potential andererseits mitzuerkennen. Denn »Finis Austriae« bedeutete mit dem Zerfall eines Großmacht-Staatsgebildes mehr als nur eine politische Konsequenz aus einem verlorenen Krieg. Dieses Ende bedeutete u.a.: eine fundamentale Infragestellung der Zugehörigkeit von Millionen Menschen, der Sinnhaftigkeit dieses Rest-Staates, woraus sich auch der Blick Richtung Anschluss an Deutschland und die erste, 1920 im Zuge der Pariser Friedensverhandlungen verbotene

¹ Vgl. <http://wk1.staatsarchiv.at/revolten-und-politische-proteste/cattaro/> (letzter Zugriff 15.3.2018).

Selbstbezeichnung »Deutschösterreich« mitresultierte, das Zerbrechen einer kulturellen Klammer, die mit dem Begriff des ‚habsburgischen Mythos‘ nur unzulänglich erfasst werden kann, und es hatte vor allem auch durch das Zusammenbrechen der ökonomischen Infrastruktur eine hochprekäre sozialen Lage zwischen den Polen Spekulationsluxus und Massenarmut zur Folge. Diese war begleitet von Hungersnöten, die ohne Hilfslieferungen in den nachfolgenden zwei Jahren nicht bewältigbar gewesen wäre. Es waren dies, leidenschaftslos betrachtet, Faktoren, die ausgereicht hätten, um mehr als nur einen revolutionären Umsturzversuch anzuzetteln.

Dass es nicht dazu gekommen ist, lag hauptsächlich an der minutiösen Vorbereitungsarbeit, an einer Doppelstrategie der österreichischen Sozialdemokratie. Ihr gelang nämlich das Kunststück, sich gleichermaßen als zentrale Reformkraft zu positionieren, die einerseits maßgebliche Teile des Staatsapparates übernahm (z. B. mit den Volkswehren die militärische Kontrolle, mit dem Sozialministerium die Führungsrolle bei der Durchsetzung wichtiger Sozialgesetze und Arbeitsschutzrechte) und sich somit als stabilisierender Faktor präsentierte. Andererseits gelang es ihr auch, die angestaute Unzufriedenheit unter den heimkehrenden, zurückflutenden Soldaten und Offizieren sowie unter der hungernden Arbeiterschaft, das, was anderswo das materielle wie ideologische Substrat revolutionärer Umsturzversuche bildete, durch die seit Mitte-Ende 1918 mitaufgebauten rhetorisch entsprechend munitionierten Arbeiter- und Soldatenräte zu kanalisieren und für sich zu nutzen. Dadurch dass Friedrich Adler, Gallionsfigur der Linken, geschätzt aber auch von Karl Kraus und ausgewiesen durch die revolutionäre Tat des Präsidentenmordes (bereits 1916), das Angebot ablehnte, Vorsitzender der KPÖ zu werden (worum ihn u.a. auch Leo Trotzki gebeten hatte), dafür aber — als Austromarxist in der Selbstdefinition — mit über 90 % der Stimmen Vorsitzender der Arbeiterräte im Juni 1919 wurde, konnte sich die realiter weit linker als die SPD positionierte österreichische Sozialdemokratie einen hegemonialen Spielraum im Hinblick auf den Vertretungsanspruch der Arbeiterschaft, des linksliberalen Bürgertums (wichtig v.a. in den verschiedenen Kultur- und Kunstbereichen, ferner in der Medienöffentlichkeit z. B. in den spätexpressionistischen, aktivistischen Zeitschriften 1918–1920), aber auch unter den orientierungslosen deklassierten, meist arbeitslosen Kriegsheimkehrer-Massen sichern. Auf diese Weise gelang es, die durchaus präsenten revolutionären Erwartungen mit reformerischen Projekten aufzufangen und zu beantworten, mit Projekten, die rhetorisch an der Idee revolutionärer Umgestaltung festhielten (Räte- und Genossenschaftssystem, Vergesellschaftlichung), de facto diese aber einem demokratischen Um- und Aufbauprozess im neuen Staat unterordneten. Die unterschiedliche Bewertung der Gewaltfrage bzw. die Forderung nach Vereinbarkeit von formal-demokratischen **und** von Rätestrukturen unterschied dabei die österreichische Diskussion sowohl von jener in Deutschland als auch von jener in Rus-

sland oder 1919 dann in Ungarn. Max Adler hat dafür mit seiner Schrift *Demokratie und Räteystem* 1919 den Orientierungsrahmen bereitgestellt, der zuvor schon in mehreren Grundsatz-Artikeln in der austromarxistischen Programmzeitschrift *Der Kampf* seit Jahresbeginn 1919 diskutiert worden ist [Adler 1919]². Das Experiment der ungarischen Räterepublik im Frühsommer 1919, d.h. in unmittelbarer Nachbarschaft, das sich explizit am sowjetischen Modell orientierte, stellte sich schnell als Gradmesser der realen Bereitschaft heraus, auch in Österreich einen ähnlichen Weg zu gehen oder doch den Kompromiss zu suchen und Revolution mit Reform, radikale Projekte mit alltagstauglichen Verbesserungen der Lebens- und Arbeitsverhältnisse einzutauschen und diese als Schritte hin zur Erreichung des revolutionären Fernziels, d.h. einer sozialistischen, die Klassenunterschiede beseitigenden Gesellschaft auszugeben. Diese Entscheidung war bereits im November 1918 gefallen, bestätigte sich in der Ablehnung des Vorschlags der ungarischen Räteregierung, auch in Wien eine solche einzurichten.³ Sie ließ sich im Nachhinein, als sich das Scheitern in Budapest abzuzeichnen begann, als historisch richtige bzw. kluge Entscheidung legitimieren, wie dies ein Leitartikel, vermutlich von Otto Bauer, ebenfalls in der Arbeiter-Zeitung auch tat und dafür die internationalen Konstellationen, allen voran eine drohende Interventionsgefahr sowie die wirtschaftliche Abhängigkeit Österreichs 1919 von Krediten der (kapitalistischen) Siegermächte, mit ins Spiel brachte.⁴

Man mag darin eine ambivalente, problematische Polittaktik sehen; sie ist nach dem Ende der Schockstarre der konservativen, in Österreich maßgeblich katholisch-konservativen Kräfte im Verbund mit mehr oder weniger deutschnationalen Gruppierungen — den kleinbürgerlichen Mittelschichten, der Bauern, der Kirche sowie des Großgrundbesitzes und der Industrie — auch nicht aufgegangen. Sie hat letztlich aber vom ‚roten Oktober‘ 1917 ab 1920 eine Brücke in das international durchaus einzigartige ‚rote Wien‘ schlagen können und dabei einzelne Erfahrungen, d.h. heroische Projekte des Aufbruchs, der Umgestaltung,

² Darin wog Adler die pro- und contra-Argumente für eine revolutionäre Gewaltstrategie ebenso ab, wie jene, die auf eine Synthese des Rätegedankens mit der parlamentarischen Demokratie abzielten. Die Erfahrung der Entwicklung in der Sowjetunion dient dabei dafür, für die Synthesevariante sich auszusprechen. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dks&datum=1919&page=41&size=45> (letzter Zugriff 15.3.2018), ferner: Therese Schlesinger: Das Räteystem in Deutschösterreich. In: *Der Kampf*. Nr.4(1919), S. 177–182.

³ Vgl. dazu das ablehnende Schreiben des *Vollzugsausschusses der Arbeiterräte*, gezeichnet von Friedrich Adler, vom 23.3.1919, das in der AZ veröffentlicht wurde: <http://litkult1920er.aau.at/?q=content/das-proleratiat-ungarns>

⁴ Vgl. N.N.: Die Weltrevolution. In: AZ, 28.6.1919, S.1-2, online verfügbar unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19190628&seite=1&zoom=33> Transkript verfügbar unter: <http://litkult1920er.aau.at/?q=content/die-weltrevolution> (letzter Zugriff 15.3.2018)

gepaart mit Pragmatismus und einer verminderten Portion Ideologie, zu einem Modellversuch umsetzen können, dem letztlich eine ‚neue Mensch- neue Gesellschaft — neue Kultur- und Kunst-Konzeption bzw. im Ansatz eine Synthese aus revolutionärer Programmatik und reformerischer, auch reformistischer Praxis zugrunde lag. Das hat in der Folge auch dazu geführt, dass ein auffällig prominenter Teil der literarisch-künstlerischen Eliten — von Broch über Canetti hin bis Kraus, Musil, Neumann, Roth (Literatur), Cizek, Loos und Strnad in der bildenden Kunst und Architektur sowie der Großteil der Protagonisten/Sympathisanten im sog. ›Wiener Kreis‹ der in der Tradition von Ernst Mach sich verortenden ›wissenschaftlichen Weltauffassung‹, um nur einige Beispiele zu nennen — zumindest phasenweise von der Kulturpolitik des Roten Wien angezogen, wenn nicht aktiv in ihr tätig war.

Mit anderen Worten: man wird die These formulieren dürfen, dass ein kulturwissenschaftlich unvoreingenommener Blick auf Österreich in der Zwischenkriegszeit 1918–34 neben den für die ‚revolutionäre Staatsgründung‘ parallel wirksam gewesenen progressiven Elementen des Staatsgrundgesetzes von 1867 auch die revolutionär-bolschewistischen Ansätze (so immerhin eine Einschätzung des Staatsrechtstheoretikers Hans Kelsen, Autors der ersten republikanisch-demokratischen Verfassung) [Kelsen 2011: 37]⁵ sowie die Reihe vielfältiger, sich ausdifferenzierender Rezeptions- und Kulturtransfer-Beziehungen in der nachfolgenden Normalisierungsphase nicht ausblenden kann bzw. dürfte. Sie gestalteten sich jedenfalls intensiver, phasenweise auch wechselseitig, als dies einschlägige Arbeiten bis dato nahelegen.

Vor diesem Hintergrund, aber auch vor dem für die Erste Republik (auch für die Weimarer) konkurrierenden Moderne-Angebot der USA, sichtbar im zeitgenössischen Amerikanismus, an dem überraschend viele Autoren österreichischer Provenienz in beide Richtungen — Russland und Amerika — aktiv partizipierten, entwickelte sich im Zuge eines größer angelegten Forschungsprojektes die Idee, ja die Notwendigkeit, diesen komplexen, wenig bekannten, durch Rezeptionsbrüche verdrängten und vielfach vergessenen Konstellationen nachzugehen.

3.

Aufbauend auf eine internationale, interdisziplinär ausgerichtete Tagung im November 2015 sowie auf projektinterne Recherchen — so z. B. wurde das Zentralorgan der KPÖ *Die rote Fahne* auf seine kulturpolitischen und literarischen Beiträge systematisch indiziert und aufbereitet (Sie können nachschlagen, wer 1925 oder 1930 darin welche Texte veröffentlicht hat), das kommunistische Verlagsspektrum (Agis-Verlag,

⁵ „Die Gründung des Staates Deutschösterreich trägt rein revolutionären Charakter, denn die Verfassung, in der die rechtliche Existenz des neuen Staates zum Ausdruck kommt, steht in keinem rechtlichen Zusammenhange mit der Verfassung des alten Österreich.“

Verlag für Politik u. Literatur, Arbeiterkorrespondentenbewegung und deren Protagonisten wie z. B. Erwin Zucker u.a.) aufgearbeitet und in Form von lexikalischen Artikeln zugänglich gemacht — entwickelte sich daraus ein Buchprojekt, das demnächst vorliegen bzw. im Lauf des Jahres 2018 erscheinen sollte.⁶

Dieses Buchprojekt deckt eine Reihe von Russland-Österreich-Rezeptions- und Transferbeziehungen ab: beginnend bei der Rekonstruktion der offiziellen Beziehungen im Rahmen jener, die sich zwischen VOKS, der sowjetischen Auslandskulturorganisation, und der ›Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der geistigen und wirtschaftlichen Beziehungen mit der UdSSR‹ vor und nach der Aufnahme von diplomatischen Beziehungen (1924) ergeben haben [Köstenbaumer 2013], wobei der Höhepunkt dieser in die Phase 1927–28 zu datieren ist (Sowjetrussische Ausstellung in Wien, Leningrader Oper in Salzburg, Stefan Zweig bei den Tolstoi-Feierlichkeiten in Moskau u.a.m.). Doch neben diesen offiziellen Beziehungen haben sich eine Reihe von weiteren, halboffiziellen oder weitgehend autonome ebenfalls entwickelt, z. B. im Umfeld des heute kaum mehr bekannten ungarischen Avantgarde-Exils in Wien um die Zeitschrift MA oder im Vorfeld bzw. im Kontext der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik* im Herbst 1924 in Wien, an der u.a. auch El Lisickij teilnahm, der sowohl von Robert Musil als auch in der bürgerlichen Kunstkritik mit Interesse wahrgenommen worden ist. [Musil 1981: 1643]⁷ Auch aus veröffentlichten Erlebnisberichten (oft aber nicht ausschließlich im Zuge von Sibirien-Gefangenschaften) heraus entwickelte sich ein Interesse an den Veränderungen in Russland bzw. der Sowjetunion, wobei diese sehr unterschiedliche ästhetische wie ideologische Ausrichtungen aufweisen konnten. Von großer Resonanz waren sowohl einer der ersten Russland-Reiseberichte nach der Revolution, Arthur Holitschers im S. Fischer-Verlag erschienenen Buch *Drei Monate in Sowjet-Rußland* (1921) oder Burghard Breitners *Unverwundet Gefangen. Aus meinem sibirischen Tagebuch* (1921), das innerhalb kurzer Zeit vier Auflagen erleben konnte.⁸

⁶ Der vorgesehene Titel des Buches lautet: Im Schatten des ‚Roten Oktober‘. Zur Relevanz und Rezeption der russischen Kunst, Kultur und Literatur in Österreich 1918–1938.

⁷ Musil erwähnt darin Chagall, Archipenko, Kandinsky und El Lissitzky. Ferner dazu auch den Bericht von Hans Ankwicz-Kleehoven: Kunstaussstellungen. In: Wiener Zeitung, 18.10.1924, S. 1–5, bes. S. 1, wo u.a. vom „Kampf um die neue Form“ die Rede ist und ergänzend auch Tatlins „Maschinenkunst“ angeführt wird.

⁸ Zur Wirkung Holitschers, auch zur Irritation, die von diesem Bericht ausging vgl. Stefan Großmann: Arthur Holitscher, der Leninist. (ED: Das Tagebuch; dann: Prager Tagblatt, 13.3.1921, S. 1–2; österr. ED: Salzburger Wacht, 29.3.1921, S. 2–3, online verfügbar unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sbw&datum=19210329&seite=2&zoom=43&query=%22Arthur%2BHolitscher%22&ref=anno-search> (letzter Zugriff 26.3.2018). Ferner dazu auch die Besprechung in der Wiener Zeitschrift Die Wage, 26.3.1921,

Ein Schwerpunkt des Bandes liegt — verständlicherweise - auf dem Bereich der Literatur und des Theaters, weitere auf Musik, Architektur, Bildende Kunst und Film.

Mein eigener Beitrag fokussiert etwa auf frühe Thematisierungen der Revolution in Texten seit 1917/18. Dabei dienen zunächst zwei — sonst in eher anderen Kontexten präsent — Autoren als Referenzautoren: Ernst Weiß mit seinem umstrittenen, zunächst in Prag ur- und dann am Deutschen Volkstheater in Wien im Dezember 1919 aufgeführten Revolutions-Drama *Tanja* (ED in aktivistischen Wiener Zeitschrift *Der neue Daimon*, danach bei E. Fischer, 1920) sowie Robert Musil mit seinen Tagebucheinträgen, die auf die Wahrnehmung der Revolution bzw. des Stich- und Reizwortes ›Bolschewismus‹ Bezug nehmen sowie seine Theaterkritiken zu Gastspielen des *Moskauer Künstlertheaters* 1921–23 sowie der *Wilnaer Truppe* 1922–23 und Reflexionen zu Stanislawski. Eine weitere wenig bekannte Referenzinstanz bildet Leo Lania mit seinen politisch-journalistischen, literarischen und medialen Aktivitäten und Projekten, der immerhin 1919 auch kurz Chefredakteur der *Roten Fahne* sowie ein aufmerksamer, querdenkender Beobachter zeitgenössischer Entwicklungen gewesen ist [Kucher 2014; Schwaiger 2017]. Letzteres dokumentiert z.B. ein Zeitungsfeuilleton im Prager Tagblatt vom 9.7.1924, das anhand eines fiktiven Gesprächs zwischen Majakowski und Trotzki sich der Frage des ›Proletkults‹ vor dem Hintergrund der kurz davor in Wien erschienen Ausgabe von Trotzki's *Literatur und Revolution* widmet [Friedländer 1924] sowie — ein ganz anderer Bereich — Lania's und Albrecht V. Blums Dokumentarfilm *Im Schatten der Maschine* (1928). Im fiktiven Majakowski-Trotzki-Gespräch stellt sich Lania erkennbar auf die Seite Trotzki's, insofern als er sich skeptisch über den „ultralinken“ Proletkult einerseits ausspricht und andererseits die Kunst und die Literatur vor massiven Eingriffen der Partei in Schutz zu nehmen sucht — „Das Gebiet der Kunst ist nicht das Feld, wo die Partei zu kommandieren berufen ist...“ — nicht ohne am Ende Majakowski mit einer ironisch gehaltenen Replik zu Wort kommen zu lassen, um Trotzki zu einem Abwehler zu stempeln und visionär die bald daraufhin einsetzende Kampagne gegen ihn vorwegzunehmen [Friedländer 1924: 3]. Das Filmbeispiel dagegen will sich in die zeitgenössische Debatte über Formen und Möglichkeiten dokumentarisch-proletarischer

S. 128–129 durch Hans Margulies, wo es u.a. heißt: „Man ist noch nicht Bolschewik, wenn man dieses Buch gelesen hat. Es ist auch kein Buch, das überzeugen will. Es berichtet, es gibt wieder. Das ist genug [...] Es zeigt uns den großen Willen, das starke Wollen...“ Breitner dagegen war eigentlich Arzt, politisch deutschnational orientiert und als Schriftsteller kaum bekannt. Seine Sibirien-Erlebnisse verhalfen ihm aber zu großer Popularität, die durch Einladungen zu zahlreichen Vorträgen ebenso dokumentiert ist wie durch einen Vorabdruck von Textpassagen in der Neuen Freien Presse im August 1921: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19210824&query=%22Burghard+Breitner%22&ref=anno-search&seite=2> (letzter Zugriff 26.3.2018).

Filmkunst selbstbewusst positionieren. Dass dies nicht ganz unproblematisch war, lag am gleichermaßen interessanten wie problematischen Umstand, dass Lania dabei ausgiebig Schnittmaterial von Dziga Vertovs *Sestaja cast mira* (*Ein Sechstel der Erde*) gemeinsam mit A.V. Blum zu einem eigenen Film — hart am Rande des Plagiats — zusammenmontiert und damit den Gedanken der Montage als avantgardistisch-proletarische Kunstform nicht nur aufgenommen, sondern beinahe auf den Kopf gestellt hat [Goergen 2001]. Die begeisterte Aufnahme des Films unter austromarxistischen Kritikern wie Ernst Fischer und Fritz Rosenfeld, welche diesen Hintergrund zunächst nicht kannten, bezeugt jedenfalls das Interesse am Genre und dessen ästhetisch-politischen Dimensionen, wobei vor allem die Frage nach der zunehmenden Dominanz der Maschine im Arbeits- und Produktionsprozess und deren Rolle im Hinblick auf Formen der Entfremdung und widerständiger Haltung mit thematisiert wurde [Fischer 1929: 17].⁹

Mit frühen ‚russophilen‘ Texten durchwegs bürgerlicher Autoren setzt sich im Band auch Alexander Belobratow in seinem Beitrag, ebenfalls Teil der einleitenden Sektion, auseinander: mit Heimitto v. Doderers schon 1920 in Wiener Zeitungen veröffentlichten Impressionen aus seiner Sibirischen Gefangenschaft, die später in den Revolutionsroman *Das Geheimnis des Reichs* (1930) eingegangen sind, mit Robert Müllers *Bolschewik und Gentleman*-Essay sowie mit Joseph Roth. Die weiteren dem literarischen Spektrum gewidmeten Beiträge befassen sich vorwiegend mit Russland-Reisen in der zweiten Hälfte der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre: mit René Fülöp-Millers *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (1926), der von Katja Plachov in den Blick genommen wird, mit Julius Haydus *Russland 1932*, Otto Hellers *Sibirien. Ein anderes Amerika*, die unter der Perspektive zeitgenössischer Rezeptionsmuster wie z.B. „nüchternen Phantastik des Ostens und der phantastischen Nüchternheit des Westens“ (Maria Lazar, Ernst Fischer) von Rebecca Unterberger untersucht werden. Lili Körbers *Eine Frau erlebt den roten Alltag* (1932) wird von Walter Fähnders einer Fallanalyse unterzogen, aber auch die antibolschewistischen Romane der Exilrussin Alja Rachmanowa wie *Studenten, Liebe, Tschecha Tod* und *Die Milchfrau von Ottakring*, so im Beitrag von Natalia Blum-Barth.

Von besonderem Interesse war ferner auch die Frage, über welche Kanäle etwa im Kunst- und Theaterbereich die Rezeption der russischen Kubofuturisten u. frühen sowjetischen Theater- und Musik-Avantgarde liefen und ob umgekehrt auch in Russland die vielleicht nicht spektakulären aber doch auch gegebenen Akzente der zeitgenössischen österreichischen Avantgarde, u.a. auch in der Architektur und Musik, wahrgenommen worden sind. Diesen Fragen widmen sich Bei-

⁹ Fischer sieht den Film als subtile Aufforderung zur „Rebellion gegen eine Gesellschaftsordnung, die den Menschen acht Stunden lang an die Maschine kettet und ihn am Ende unter die Räder wirft, die er einst mit großer Geduld bediente!“

träge, die sich mit potentiellen Beziehungen zwischen der Proletkult-Debatte und einer österreichischen Neuen Sachlichkeit (Evelyne Polt-Heinzl), mit der musikkompositionellen Bearbeitung von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* durch Edmund Meisel (Michael Omasta/Brigitte Mayr)¹⁰, mit Gastspielen sowjetrussischer Theatergruppen (Barbara Lesak), mit der Rezeption des sowjetrussischen Theaters im Roten Wien (Jürgen Doll) oder mit den Wechselbeziehungen zwischen der Wiener Universal-Edition und dem Russischen Staatsverlag für Musik (Olesya Bobrik) befassen. Die Ergebnisse sind auf dem ersten Blick vielleicht nicht spektakulär, aber in Summe doch so gelagert, dass es nunmehr ein klareres (wenngleich keineswegs vollständiges) Bild über diese wechselseitigen literarisch-künstlerischen Beziehungen und Anregungen geben wird. Dazu abschließend nur mehr wenige Stichworte: neben der Aufmerksamkeit im Umfeld von Otto Bauer, der KPÖ und Teilen der Rätebewegung für die Oktoberrevolution, deren Verlauf sowie deren politisch-gesellschaftlichen Auswirkungen etablierte sich früh, d.h. schon 1918-19 eine Rezeptionsschiene, die sich über die internationale Avantgarde-Diskussion bzw. Querverbindungen des österreichischen Aktivismus zu ihr entwickelte: erstes Indiz: ein Diskussionsabend der sich aktivistisch verstehenden MA-Gruppe rund um Lajos Kassak in Budapest befasste sich u.a. mit dem Thema „Probleme des Kommunismus in seinem Verhältnis zur neuen Kunst und zum kollektiven Individuum“, so der Pester Lloyd am 9.4. 1918.¹¹ Als die MA-Gruppe seit Ende 1919, nach der Niederschlagung der ungarischen Räterepublik, in Wien ihr Quartier aufschlug (bis 1926), war einer der ersten ausländischen Vortragenden Konstantin Umanski, der 1920 als TASS-Korrespondent in Berlin das Buch *Kunst in Rußland* veröffentlicht (Buchanzeige im *Neuen Wiener Tagblatt* am 1.2.1920) und in Wien im November 1920 als erster explizit auf die russische Avantgarde hingewiesen hat.¹² Dieser Vortrag und das Buch dürften Fritz Karpfen wiederum zu seinem Buch *Gegenwartskunst Russland* (1921) angeregt haben¹³, das im Literaria-Verlag er-

¹⁰ Vgl. dazu auch das Schwerpunktheft der Zeitschrift *Maske und Kothurn*, Bd. 61/2015, Hg. von Martin Reinhart u. Thomas Tode, das sich unter dem Titel *Potemkin-Meisel* der restaurierten Film- und Musikfassungen widmet.

¹¹ Thema dieses Abends waren u.a. „Probleme des Kommunismus in seinem Verhältnis zur neuen Kunst und zum kollektiven Individuum“; vgl. Pester Lloyd, 9.4.1918, S. 10.

¹² Insbesondere das Konzept der ‚Maschinenkunst‘, propagiert durch Vladimir E. Tatlin, stand dabei im Fokus der Aufmerksamkeit. Ein erster, anonym erscheinener Beitrag thematisiert ihn bereits am 13.4.1920 im Neuen Wiener Journal: <http://litkult1920er.aau.at/?q=content/der-tatlinismus-der-neueste-kunstwahnsinn> (letzter Zugriff: 28.3.2018). Natürlich ist hier auch der Abschnitt zur Kunstpolitik in Arthur Holitschers *Drei Monate in Sowjet-Russland* (1921) in Erinnerung zu rufen, inbes. S. 117f.

¹³ Vgl. dazu meinen Lexikoneintrag: <http://litkult1920er.aau.at/?q=lexikon/karpfen-fritz> (letzter Zugriff: 28.3.2018)

schien, einem dezidiert aktivistischen Verlag, an dem auch Robert Müller, Verfasser von *Bolschewik und Gentleman* beteiligt war.

Von Müller lässt sich die Brücke zu Robert Musil schlagen, der im Tagebuch, wie angedeutet, seit der Ausrufung der Republik, die politische Ereignisse kommentiert, einschließlich jener in Sowjetrußland. Doch nicht nur zu Musil, sondern auch zu anderen späteren Protagonisten des österreichischen Rußland-Diskurses. Dies trifft etwa auf Joseph Gregor zu, der ab 1926 mit René Fülöp-Miller, bekannt für sein *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, zusammenarbeiten wird und von Kurt Ikkovits im Hinblick auf seine Rußland-Kontakte und Rezeptionshaltungen einlässlich analysiert wird. Gregor hatte nun schon 1919-20 Kontakte zur Zeitschrift *Der Strahl*, in denen es um Aspekte einer neuen Kunst ging, die über den Expressionismus hinausweisen sollte und die in einer Ausstellung im April 1919 auch öffentlich gezeigt wurden. Zu dieser Ausstellung hat Gregor, später Leiter der Theatersammlung der Nationalbibliothek, den Einleitungsvortrag gehalten, womit sich gerade der österreichische Aktivismus und sein heterogenes Umfeld als ein frühes Netzwerk vielfältiger Rußland-Interessen erweist. Denn auch die *Neue Wiener Bühne*, an der Arthur Rundt, 1932 Autor des bei Rowohlt erschienenen Rußland-Buches *Ein Mensch wird umgebaut*, bis 1919 tätig war und in der 1917 Müller seinen ersten Programmvortrag zum Aktivismus hielt, eine Bühne, ja die Plattform junger experimenteller Dramatik war, müsste hier ebenfalls erwähnt werden [Kucher 2017: 107f]. Solche und andere Netzwerke waren in den Wiener 1920er Jahren keine Seltenheit — sie zugänglich und sichtbar zu machen, ist Anliegen nicht nur des hier skizzierten Buchprojektes, sondern auch des seit mehreren Jahren laufenden, vom Verfasser dieses Beitrags koordinierten Forschungsschwerpunkts zu transdisziplinären Konstellationen in der Österreichischen Zwischenkriegszeit.

Literatur

- Adler 1919 — *Adler M.* Probleme der Demokratie // Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift. 1919. Nr. 1. S. 11–22.
- Fischer 1929 — *Fischer E.* Im Schatten der Maschinen // Arbeiter-Zeitung (Wien). 19.5.1929. S. 17–18.
- Friedländer 1924 — *Friedländer P.* Drei Bücher Trotzki // Die Rote Fahne (Wien). 16.5.1924. S. 2–3.
- Goergen 2001 — *Goergen J.* Bildschneider und Tatsachenfilmer. Filme von Albrecht Viktor Blum (1928–1930) // Filmblatt. 2001. Nr. 16. S. 4–10.
- Kelsen 2011 — *Kelsen H.* Verfassungsgesetz der Republik Deutschösterreich (1919) // Ders. Werke / Hrsg. von M. Jestaedt. Tübingen: Mohr-Siebeck, 2011. Bd. 5. S. 31–38.
- Köstenbaumer 2013 — *Köstenbaumer J.* Österreichisch-sowjetische Kulturkontakte im Überblick // Verena Moritz, Julia Köstenbaumer,

- Aleksander Vatlin u.a. (Hg.): Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938. St. Pölten; Salzburg; Wien: Residenz, 2013. S. 231–249.
- Kucher 2014 — *Kucher P.-H.* Über Leo Lania // Literatur und Kritik. 2014. H. 483–484. S. 97–110.
- Kucher 2017 — *Kucher P.-H.* Über Arthur Rundt // Literatur und Kritik. 2017. H. 513–514. S. 99–109.
- Musil 1981 — *Musil M.* Wiener Kunstausstellungen [29. Februar 1924] // Ders. Gesammelte Werke / Hg. von Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, 1981. Bd. 9. S. 1640–1644.
- Schwaiger 2017 — *Schwaiger M.* Hinter der Fassade der Wirklichkeit: Leben und Werk von Leo Lania. Wien: Mandelbaum, 2017.
- Sonnenfeld 1915 — *Sonnenfeld K.* Der Zar // Dr. Bloch's Wochenschrift (Wien). 1915. Nr. 4. S. 71–76.
- Suppan 2009 — *Suppan A.* „Eine Revolution für den Frieden“ — Kommentare und Berichte zur Russischen Oktober-Revolution in der Wiener „Arbeiter-Zeitung“ // Guido Hausmann, Angela Rustmeyer (Hg.): Imperienvergleich. Beispiele und Ansätze aus osteuropäischer Perspektive. Festschrift für Andreas Kappeler. Wiesbaden: Hassarowitz, 2009. S. 403–423.

VALERIJ SUSMANN

(High School of Economy, Nizhnij Novgorod)

**DIE RUSSISCHE FEBRUARREVOLUTION 1917
IM SPIEGEL DER DEUTSCHSPRACHIGEN ZEITUNG
„PRAGER TAGBLATT“**

Dieser Aufsatz untersucht die Berichterstattung der Prager deutschsprachigen Zeitung „Prager Tagblatt“ über die erste russische Revolution des Jahres 1917 (die s. g. „Februarrevolution“) In der sowjetischen Geschichtsschreibung wurden die Ereignisse in Petrograd im Februar und März 1917 als „bürgerlich-demokratische Februarrevolution“ in Russland bezeichnet. Man hat diese historische Erscheinung auch „Februar-Umsturz“ genannt. Das Wort „Umsturz“ hat in der gegenwärtigen russischen Politsprache negative Konnotationen. In der sowjetischen Geschichtsschreibung hat man die sozialistische Oktoberrevolution als „welthistorisches“ und durchaus positives Ereignis bewertet. Heute bezeichnet man umgekehrt die Oktoberrevolution als „Umsturz“. Die Februarrevolution wird heute positiv gedeutet und als welthistorisches Ereignis gesehen.

Für die Journalisten und Redakteure des „Prager Tagblatts“ waren die Ereignisse im Feber (so heißt dieser Monat im Prager Deutsch) 1917 eindeutig eine Revolution“. Die Rezeption der russischen Februarrevolution in Prag war mannigfaltig. Im Folgenden interessiert vor allem, wie sie in der Prager deutschsprachigen Welt von 1917 aufgenommen wurde. Franz Kafka, Franz Werfel, Max Brod und andere Prager Autoren lasen und schätzten das „Prager Tagblatt“. Später wurde Max Brod zu einem wichtigen Autor dieser Zeitung und trug wesentlich zur Entwicklung ihres literarischen Feuilletons bei [Brod 2015].

Russland aus der Außenperspektive

Dieser Aufsatz unternimmt den Versuch, das damalige Russland mit den Augen der Prager Leser des Jahres 1917 zu sehen. Er konzentriert sich auf die Perspektive von außen und verzichtet strikt auf die russische Innenperspektive. Für die Rekonstruktion der Innenperspektive wären russische Publikationen, etwa die Zeitungen „Utro Rossiji“ oder „Novoje Wremja“ relevant. Diese Zeitungen werden im „Prager Tagblatt“ im Zusammenhang mit der Februarrevolution immer wieder zitiert.

Was macht diese Außenperspektive, diese fremde Auffassung der Februarrevolution, interessant? Es handelt sich um einen mitteleuropäischen Blick auf die Ereignisse in Russland. Diese Sicht ist wohl typisch für Prag, wie ein Vergleich mit der Einstellung des Erzählers des „Urteils“ nahelegt. Er berichtet von dem St. Petersburger Freund Georg Bendemann, der sich in der Fremde, in St. Petersburg, „nutzlos“ abarbeitet [Kafka 1989: 43]. St. Petersburg ruft in Kafkas Novelle Assoziationen mit politischer Unsicherheit, Ausbrüchen von menschlichen Leidenschaften und Krankheiten hervor. Der Freund aus St. Petersburg kann diese Stadt nicht verlassen, sonst geriete sein Geschäft ins Wanken. Aus dieser russischen Fremde kann man die alte Heimat nicht mehr verstehen. Die Entfernung ist gewaltig, die Fremde absolut. Entfernung und Entfremdung bestimmen auch die Russland-Auffassung im „Prager Tagblatt“ des Jahres 1917 und damit die Art, wie Russland von der deutschsprachigen, überwiegend jüdischen Mittelschicht in Prag wahrgenommen wurde.

Leser und Leserinnen des „Prager Tagblatts“ erhielten Informationen über Politik, Wirtschaft, Kultur, Sport und lokale Ereignisse. Das „Prager Tagblatt“ war außerdem eine Inseratenzeitung. Wichtig ist, dass ein gewisser Kreis, nämlich der Kreis der Bildungsschicht in Prag, das literarische Feuilleton als „Übersetzung“ des Politischen ins Literarische und Kulturelle schätzte.

Manchmal erschienen auch lyrische Texte im Feuilleton des „Prager Tagblatts“. Exemplarisch sei hier das Christus-Gedicht von Joseph Roth genannt (Prager Tagblatt Nr. 8 vom 25. Feber 1917). Der junge Roth verbindet darin die Gestalt von Jesus Christus mit dem Ersten Weltkrieg und der Revolution.

Christus

Oh Herr! — O damals litt ich nicht! —
 Ich jauchzte über meine Wunden
 Und durch den Flor der dunklen Stunden
 Ging ich der Liebe Weg zum Licht — —
 Doch jetzt durchwühlt mich diese Qual
 der Brüder, die einander hassen:
 Ich kann von meinem Kreuz nicht lassen
 und sterbe täglich tausendmal...
 Oh Herr! — Die Tage sind so rot,
 weil sie in heißem Blute schwammen
 und alle Nächte sind nur Flammen,
 von deren Brand der Himmel loht — —
 ich berge still mein Angesicht
 und harre auf mein Auferstehen:
 denn — Herr! — nun will ich wieder gehen
 der Weltenliebe Weg zum Licht...

[Prager Tagblatt (PT). 25.02.1917. Unterhaltungs-Beilage Nr. 8]

Sensation verdrängt Interpretation

Politische Brisanz und Aktualität sind für jede Zeitung wichtig. Man bringt das Neueste und Sensationellste. Sensation verdrängt Interpretation. Die Neuigkeiten, *the News*, kommen meistens in rasendem Tempo. Jede Erklärung, jeder Kommentar braucht dagegen Ruhe und Abstand. Pro und Contra müssen abgewogen werden. Einfache Antworten weichen dann dem Uneindeutigen.

Die literarischen Qualitäten von Ironie und Wortwitz bestimmen in hohem Maße das Feuilleton der Zeitung „Prager Tagblatt“. Das Feuilleton war im „Prager Tagblatt“ als Interpretation der Sensationen zu lesen. Im Kontext des Ersten Weltkriegs war die erste russische Revolution 1917 für das offizielle Wien, Berlin und Prag nicht nur überraschend, sondern auch erfreulich. Später verstand man diese Ereignisse als Parallele zum eigenen nahen Zerfall.

Österreich-Ungarn war im Ersten Weltkrieg ein erklärter Gegner des russischen Zarenreiches. Dies prägte die Berichterstattung über die russische Februarrevolution auch im ansonsten als weitgehend objektiv geltenden „Prager Tagblatt“. Das literarische Feuilleton in dieser Zeitung stellte ein gewisses Gegengewicht dar und zeichnete sich durch komplexere Darstellungen aus, in die es politisch-historische Entwicklungen einbezog.

Gelegentlich wurden im „Prager Tagblatt“ auch Texte russischer Autoren veröffentlicht. Anton Tschechows „Unter Prischibejew“ etwa wirkt wie eine Art Interpretation der sensationellen Tagesereignisse. Die Novelle macht der Prager Leserschaft die Ereignisse der russischen Revolution begreifbar. Tschechows Novelle scheint sehr tief mit der russischen Revolution verbunden zu sein. Mit Tschechow erklärt man das, was sonst unverständlich bleibt.

Das „Prager Tagblatt“ als Quelle

Geographisch lag Prag 1917 an der Peripherie der deutschsprachigen Ökumene, des damaligen deutschsprachigen Kulturraums. Literarisch ist die Einordnung Prags in die Dichotomie von Peripherie und Metropole nicht so eindeutig möglich. Rilke, Brod, Kafka, Werfel, Grab, Natoněk zeugen davon, dass das deutschsprachige Prag am Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt als kulturelles Zentrum erlebte, dessen baldiger Niedergang aber auch mit den Ereignissen von 1917 in Zusammenhang stand.

Das „Prager Tagblatt“ wurde von Heinrich Mercy (1826–1912) gegründet und erschien von 1876 bis 1939 [Nürnberger 2015: 434–435]. Thomas Steinfeld beschreibt diese Zeitung als „die bekannteste deutschsprachige Prager Zeitung“ und „eines der wichtigsten deutschsprachigen Blätter überhaupt [...] und zwar vor allem wegen seines Feuilletons“ [Steinfeld 2015: 7]. Wie Max Brod in seinem „Roman einer Redaktion“

über das „Prager Tagblatt“ in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts schreibt, „war es ein ausgezeichnet informierendes, verlässlich gemachtes Blatt [...] in einigen Beiträgen von gutem literarischem Niveau und fast ohne Kitsch“ [Brod 2015: 20]. Die Zeitung war liberal. Bekannt ist auch Friedrich Torbergs Charakterisierung der Redaktionskultur; er habe später „nie wieder eine so einzigartig aus Witz und Wachstum, aus Begabung und Können gemischte Atmosphäre“ erlebt [zitiert nach Steinfeld 2015, 10].

Darstellung der Februar-Revolution

Die Analyse der Ausgaben des „Prager Tagblatts“ vom Feber und März 1917 in Bezug auf die Darstellung Russlands zeigt, dass in der Zeitung ein mosaikartiges Bild des feindlichen, fernen Zarenreiches entworfen wurde. Anfang Feber 1917 war dieses Land für das Prager Publikum relativ unbedeutend. Wichtiger waren die Informationen über die damaligen Großmächte USA und Großbritannien.

In der Morgenausgabe des Blattes vom 02.02.1917 erschien aber auf der zweiten Seite ein Artikel über Russland und die Revolution. Diese Platzierung ist relevant, weil alles, was als neu und brisant angesehen wird, immer auf der ersten Seite untergebracht wird. Die Platzierung informierte über Rang und Rolle der Nachricht. Eine typische Seite-2-Nachricht war etwa der Artikel „Ein Brief über Regierung und Volk in Russland“ von Eleonora Reuss [PT 02.02.1917: 2]. Die damalige bulgarische Zarin Eleonora Reuss dankt dem amerikanischen Autor Sydney Whitman, der das Buch „Things to remember“ über Russland geschrieben hat. Reuss lobt den Autor für eine sehr persönliche Darstellung der Situation des russischen Volkes.

Die Berichterstattung über Russland schwankt zwischen dem persönlichen Erleben des Korrespondenten und einer angestrebten objektiven Darstellung der Begebenheiten. Es ist wichtig zu bemerken, dass die Korrespondenten des „Prager Tagblatts“ nicht nur Russland, sondern auch andere Regionen des Zarenreichs im Auge hielten. In der Ausgabe vom 10. Feber 1917 wird darüber berichtet, dass die Ukrainer gegen die Note der Entente protestierten [PT 10.02.1917: 3–4]. Die galizischen Ukrainer wehrten sich gegen die Angliederung an das russische Zarenreich; sie wollen ihren eigenen Staat. Hier klingt schon das Thema der Revolution an.

Die Ausgabe vom 13. Feber 1917 bringt eine Meldung über elf Arbeiter, die in St. Petersburg verhaftet worden waren. Sie gehörten einer revolutionären Partei an, „welche Russland in eine sozialdemokratische Republik umwandeln will“ [PT 13.02.1917: 2]. Diese Transformation Russlands vom Zarenreich in eine sozialdemokratische Republik wird am 13. Feber 1917 als vollkommen utopisch dargestellt.

In der Ausgabe vom 18. Feber 1917 wird das russische Thema abermals aufgegriffen. Es wird über die Aufdeckung einer Arbeiterver-

schwörung berichtet. Der damals in Russland sehr bekannte Politiker Gutschkow verkündet „den weitgehenden Fortschritt der Revolutionierung Russlands“. „Die Kadettenabgeordneten treffen eingehendste Vorbereitungen zur Revolution“. Vielsagend ist hier das Wort „Revolutionierung“ [PT 18.02.1917: 10]. Etwas war in Russland in Bewegung geraten.

Ab Mitte Feber 1917 beginnt eine rasche „Russifizierung“ des „Prager Tagblatts“. Intensiv wird über das Thema der Verschwörung sowie über geheime Wege russischer Revolutionäre berichtet. „Geheime Verständigungswege und geheime Schriften werden eingehend verabredet“. Die Demokraten, heißt es, wollten mit dem Umsturz nicht mehr bis zum Kriegsende zu warten. „Das Signal sollten Massendemonstrationen gegen den Krieg bilden“, berichtet man im „Prager Tagblatt“ vom 18. Feber 1917. Die Schlüsselworte „Signal“ und „Massendemonstrationen“ sind gefallen. Es wird allmählich klar, dass die sich ankündigende Revolution das Potential entwickeln kann, enorme menschliche Massen in Bewegung zu setzen.

Die Ausgabe vom 21. Feber 1917 enthält einen kurzen Artikel über russische Lügen in Bulgarien. Der Korrespondent stützt sich dabei auf bulgarische Quellen und auf die russische liberale Zeitung „Utro Rossijsi“. Der Propagandakrieg tobt. Nachrichten über Unruhen in Bulgarien werden in russischen Zeitungen gern gebracht. Der Berichterstatter betont sein Mitleid mit dem russischen Volk, „das man so gröblich über die Lage beim Feinde täuscht, um es leichter und bis zum letzten Tropfen, für die Fortsetzung eines hoffnungslosen Krieges bluten zu lassen“ [PT 21.02.1917: 8]. Der Artikel stellt das russische Volk als unwissend und betrogen dar; die Lage im Lande wird als sehr chaotisch beschrieben.

Am 24. Feber berichtet das „Prager Tagblatt“, dass der „bekannte russische Schriftsteller Alexander Amfiteatrow wegen eines Angriffs gegen den Innenminister Protopopow“, den er in einer russischen Zeitung veröffentlicht habe, aus Petersburg ausgewiesen worden sei [PT 24.02.1917: 2]. Hier verbinden sich zum ersten Mal auf den Seiten des „Prager Tagblatts“ Revolution, Literatur und Kultur. Später wird das literarische Feuilleton die politische Berichterstattung umrahmen und erklären. Die Tagesnachrichten berichten über das Geschehen, interpretieren es aber zu wenig.

Ab dem 27. Feber 1917 ändert sich die Darstellung Russlands im „Prager Tagblatt“. Ab jetzt stehen Artikel über Russland auf der Titelseite. Beispielsweise erscheint in der Ausgabe vom 27. Feber 1917 ein Artikel mit dem Titel „Die innere Gärung in Russland“. Die Situation im Lande wird als eine sehr dynamische dargestellt: die innere Lage Russlands sei in eine „zugespitzte Phase eingetreten“, heißt es in der Zeitung [PT 27.02.1917: 1].

Am 8. März 1917 meldet die Zeitung, sämtliche Petersburger Fabriken seien geschlossen [2]. Das Blatt vom 12. März berichtet außerdem über die Opposition in der Duma [PT 12.03.1917: 1]. Das „Prager Tag-

blatt“ vom 12. März 1917 berichtet über Revolten in St. Petersburg, in der Stadt erschienen keine Zeitungen mehr. Am nächsten Tag berichtet das „Prager Tagblatt“ über die Petersburger Hungerrevolten: es habe 300-400 Opfer gegeben [PT 13.03.1917: 1]. Der Korrespondent vermutet, die Vorgänge seien „Nur ein Vorspiel größerer Unruhen“. In der Zeitung vom 13. März 1917 [5] heißt es: „In Moskau muss es ärger gewesen sein“. Am 14. März 1917 [1] wird über die Schließung der Petersburger Hochschulen berichtet. Es heißt weiter in der Abend-Ausgabe vom 14. März: „Petersburg ein Kriegsschauplatz. Die Arbeit ruht überall. Maschinengewehre in den Strassen. Nieder mit dem Zaren! Gebt uns den Frieden!“ [PT 14.03.1917, 13]. Am nächsten Tag titelt die Zeitung: „Schreckensregiment in Petersburg“ [PT 15.03.1917: 1].

Am Freitag, den 16. März 1917 erscheinen die Nachrichten über Russland auf der ersten Seite in Großbuchstaben. Die Informationen kommen direkt aus St. Petersburg und nicht aus zweiter Hand, wie es bis dahin üblich gewesen war. Berichterstattung über Russland aus Schweden, Dänemark oder anderen Drittländern genügt nicht mehr. Es wird nun als notwendig angesehen, eigene Journalisten als Augenzeugen in St. Petersburg zu haben. Der Korrespondent heißt K.-B. Er schreibt: „Die Revolution breitet sich aus“; „Panik in St. Petersburg“ [PT 16.03.1917: 1]. In derselben Ausgabe gibt es einen Artikel über die Französische Revolution.

Am 16. März berichtet die Zeitung außerdem: „Der Zar im Hauptquartier“ [2]. In der Abend-Ausgabe folgen die nächsten Meldungen: „Der Zar hat abgedankt, Sein Bruder Regent“; „Miljukov, die Seele des Aufstandes“ [PT 16.03.1917: 11]. Am Samstag heißt es: „Die Revolution wird sozialistisch“ [PT 17.03.1917: 1]. Auf Seite 2 wird im Zusammenhang mit Italien auf die Ereignisse in Russland Bezug genommen: „Italien auch vor der Revolution?“ Russland wird als mögliches Modell für Europa ins Spiel gebracht. Weitere Artikel in der Zeitung tragen folgende Titel: „Wie der Zar in die Enge getrieben wurde“; „Der Kampf gegen den inneren Feind ist wichtiger als gegen den äusseren“; „Der Krieg kann nicht gewonnen werden“; „Ein Manifest des Zaren“; „England wollte zwischen dem Zaren und der Duma vermitteln“.

Am 18. März 1917 kommen folgende Neuigkeiten aus St. Petersburg: „Die Strassenkämpfe dauern fort. Plünderungen — Friedensdemonstrationen — Thronverzicht“ [PT 19.03.1917, 1]. „Revolutionsherrschaft gefestigt“. „Kein Kriegspathos der Revolution“. „Ein Arbeiterbefehl zur Meuterei. Die Soldaten sollen die Autorität der Offiziere und der Duma nicht anerkennen“. „Die anarchische Agitation wächst. — Öffentliche Reden gegen die Regierung. — Die Soldaten disziplinos“. „Das Anschwellen der Revolution. Das Revolutionskabinett wackelt. — Finnland erklärt sich unabhängig. — Die Bauernerhebung“ [PT 21.03.1917: 1]. „Das Zarenpaar gefangen“. „Der Terror der Soldateska im Hinterland“ [PT 22.03.1917: 6]. „Der heilige Sinod entfernte die Gebete für die kaiserliche Familie aus der Liturgie“. „Brot, Frieden und Arbeit!“

Am 23. März 1917 [1] heißt es schließlich: „Die sozialistische Revolution will Friedensschluss“. Die Abend-Ausgabe vermeldet: „Die Zarin gefangen genommen“. Die Revolution in Russland hat gesiegt. Als Folgeerscheinungen dieses Sieges können neue Denkweisen festgestellt werden. Als Symptome dieser neuen Denkweisen werden hier eine Armee ohne Disziplin, revoltierende Arbeiter und Bauern verstanden.

Bald danach begannen Literatur und Kultur mit der Interpretation der Ereignisse. Im „Prager Tagblatt“ vom 24. März 1917 geht es wieder um Schriftsteller und ihre Positionen: „Auch Gorki fordert Frieden“ [PT 24.03.1917: 1].

Die Redakteure des „Prager Tagblatts“ schreiben über Chaos und den Verlust der Ehrfurcht vor der Autorität in Russland. Soldaten verweigern Offizieren die Gefolgschaft. In der Armee diskutieren Soldatenräte über Disziplin. Das Zarenpaar wurde verhaftet. Die Synode, Adeligen und Beamten treten gegen den Zaren auf. Diese Verschiebungen brauchen eine tiefere Erklärung, die nun im literarischen Kontext gesucht wird. Dieser Kontext wurde in der Ausgabe vom 25. März im Feuilleton skizziert, indem man Anton Tschechows Novelle „Unter Prischibjew“ in deutscher Übersetzung veröffentlichte. Der Text wirkte im Kontext der Februarrevolution als symbolische Kodierung der Begebenheiten und Ereignisse. Bei Tschechow fragt der Unter Prischibjew den Wachtmeister: „Du bist Polizeiwachtmeister und trittst gegen die Obrigkeit auf?“ Angesichts der jüngsten Ereignisse las sich dies wie eine Beschreibung der Februarrevolution: Guchkow, Miljukow, Tscheidze und andere „traten gegen die Obrigkeit auf“. Die Bauern und Soldaten folgten ihnen. Bei Tschechow sagt Unter Prischibjew: „Ich war empört, dass das Volk heutzutage in seinem Eigenwillen und Ungehorsam alle Grenzen überschreitet“ [PT 25.03.1917: 2–3; Krolop 2005: 19–52].

Das „Prager Tagblatt“ stellt die Februarrevolution 1917 als Überschreitung aller Grenzen dar. Die Zeitung unterließ aber eine einseitige Deutung. Ihre Berichterstattung stellt weder die Diagnose einer fatalen sozialen Krankheit, noch schließt sie auf einen positiven mentalen Umbruch nach einer Krise. Im kurzen Zeitraum, der für diesen Artikel berücksichtigt werden konnte, konzentriert die Zeitung sich darauf, möglichst tagesaktuell über die Ereignisse in Russland zu berichten. Für erste Versuche, die Bedeutung der Revolution einzuordnen, werden literarische Texte im Feuilleton vor dem Hintergrund der jüngsten Geschehnisse zur (Re-)Lektüre vorgelegt.

Literatur

Brod 2015 — *Brod M.* Prager Tagblatt. Roman einer Redaktion. Göttingen, 2015.

Kafka 1989 — *Kafka F.* Gesammelte Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden / Hrsg. von Max Brod. Frankfurt a. M., 1989. S. 43.

- Nürnberg 2015 — *Nürnberg H.* Nachwort // *Brod M.* Prager Tagblatt. Roman einer Redaktion. Göttingen, 2015. S. 434–435.
- Prager Tagblatt (PT). 25. 02.1917. Unterhaltungs-Beilage. Nr. 8. S. 17.
- Prager Tagblatt (PT). 02.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 31. S. 2.
- PT 10.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 39. S. 3–4.
- PT 13.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 42. S. 2.
- PT 18.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 47. S. 10.
- PT 21.02.1917. Nr. 50. S. 8.
- PT 24.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 53. S. 2.
- PT 27.02.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 56. S. 1.
- PT 12.03.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 69. S. 1.
- PT 13.03.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 70. S. 1.
- PT 14.03.1917. Abend-Ausgabe. Nr. 71. S. 13.
- PT 16.03.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 73. S. 1.
- PT 16.03.1917. Abend-Ausgabe. Nr. 73. S. 11.
- PT 17.03.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 74. S. 1.
- PT 21.03.1917. Morgen-Ausgabe. Nr. 78. S. 1.
- PT 22.03.1917. Nr. 79. Morgen-Ausgabe. S. 6.
- PT 24.03.1917. Nr. 81. Morgen-Ausgabe. S. 1.
- PT 25.03.1917. Nr. 82. Morgen-Ausgabe. S. 2–3.
- Krolop 2005 — *Krolop K.* Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des expressionistischen Jahrzehnts // *Krolop K.* Studien zu Prager deutschen Literatur. Wien, 2005. S. 19–52.
- Steinfeld 2015 — *Steinfeld T.* Vorwort // *Brod M.* Prager Tagblatt. Roman einer Redaktion. Göttingen, 2015. S. 7.

ALEXEJ ŽEREBIN

(Russische Pädagogische A. Herzen-Universität, St. Petersburg)

LITERARISCHE MODERNE IM KRAFTFELD DER RUSSISCHEN REVOLUTION

1890 verfasste Hermann Bahr ein Manifest, der in der Literaturgeschichte als Geburtsurkunde der Moderne gilt. Die Moderne, damals ein neues Modewort, steht auch im Titel des Aufsatzes. Der erste Abschnitt lautet: „Es geht eine wilde Pein durch diese Zeit und der Schmerz ist nicht mehr erträglich. Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung — aber Bleiben ist keines. Dass aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, dass es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und dass die Kunst einkehren wird bei den Menschen — an diese Auferstehung, glorreich und selig, ist der Glaube der Moderne“ [Bahr 1981: 189].

Man könnte fragen, ob man diesen Text dem Revolutionsdiskurs zuordnen darf. Man erinnere sich etwa an „Die Räuber“ von Schiller, geschrieben 1781 — „in tyrannos“. Ist man berechtigt, „Die Räuber“ auf die Französische Revolution zu beziehen? Die französische Nationalversammlung hatte es, wie bekannt, nicht bezweifelt, als sie Schiller die Ehrenbürgerschaft verliehen hatte. Dürfen aber auch wir davon ausgehen, dass die Spuren den Schritt vorprägen?

Die Theorie der Revolution — von Alexis De Tocqueville bis Berdjajev, Rosanov und weiterhin bis Albert Camus — hat unter den Ursachen der Revolution immer wieder auch den antizipierenden utopischen Diskurs genannt, für den die l'hommes de lettres die Verantwortung tragen, Philosophen und Künstler. „Ja, das sind wir, die dieses Feuer angezündet haben“, schreibt 1919 Vjačeslav Ivanov an Georgij Čulkov, den Erfinder des „Mystischen Anarchismus“¹ Ein anderer großer Dichter der russischen Moderne — Alexander Blok — lässt zwei Jahre später, 1921 das Gedicht „Die Zwölf“ (1918) mit einer Vision ausklingen: Zwölf Rotgardisten, zwölf bewaffnete Apostel der Revolution marschieren durch das nächtliche Petrograd; um sie Kälte, Elend, ferne Schüsse, lauernde Feinde; sie ahnen aber, dass ihnen voran, im Schneesturm fast unsichtbar, Jesus geht — mit roter Fahne und im Kranz aus weißen Rosen. In

¹ «Да, сей огонь мы поджигали / И сердце правду говорит, / Хотя предчувствия не лгали, / Что сердце наше в нем сторит» [Иванов 1987, IV: 81]

der Übersetzung von Paul Celan ist das Bild besonders beeindruckend [Blok 1977].

Bloks Bild lässt sich reibungslos in den Moderne-Diskurs einfügen, bringt genau das zum Ausdruck, was Hermann Bahrs Definition der Moderne meint: Den Glauben an die Auferstehung der gekreuzigten Menschheit. Jede messianische Revolution — so Hanna Arendt in ihrem Buch „On Revolution“ (1966) — sei „prepolitical“, bedeute eine Säkularisierung des postapokalyptischen Neuanfangs der Geschichte, dessen Symbol und Inkarnation Christus sei. Die Gewalt, die sie ausübe, sei das Mittel der Befreiung der Gesellschaft von der Involviertheit in die Kontinuität des historischen Daseins [Arendt 1966: 86]. Seit Ende des 19. Jahrhunderts begründete sich die russische Revolution mit einem religiös-utopischen Programm, das sie mit der gesamteuropäischen Moderne teilte — mit dem Programm der Verdiesseitigung des Göttlichen und der Heiligung des Diesseitigen. Seine deutsche Formel lautete: „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung auf's Reich Gottes steht, ist in ihr Nebensache“ — so Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment 222 [Schlegel 1978: 95].

Auf der politischen Ebene lassen sich die Französische Revolution von 1789 und die russische von 1917 nicht identifizieren. Was sie aber verbindet, ist ihr messianischer Charakter. Große messianische Revolutionen sind weitgehend mimetisch [Deinet 2001]. Wie der Schock der Französischen Revolution das ganze 19. Jahrhundert, so hat der Schock der Russischen Revolution das ganze 20. Jahrhundert geprägt.

Alles, was wir heute als ästhetische Moderne bezeichnen, bildete sich im Vorfeld, im Kraftfeld der russischen Oktoberrevolution, in jenem Gedankenraum zwischen Erwartung und Enttäuschung, die sie auslöste. Zentrale Texte der ästhetischen Moderne lassen sich entweder als hoffnungsvolle Vorahnung der russischen Revolution oder als eine verzweifelte Antwort auf ihre vergeblichen Verheißungen lesen. Das Ideal der europäischen, namentlich der deutschen Moderne wurde von unserer Revolution verleibt und bekrönt, aber auch entstellt und verraten.

Wie weit gehen die Spuren? Sind etwa Freuds ödipale Theorie oder expressionistischer Vater-Sohn-Konflikt Phänomene, die im Einflussbereich der Russischen Revolution zu verorten sind? Ein gutes Beispiel für den Konnex von Revolution, Religiosität und Kunst ist Franz Kafka. Laut Walter Benjamins Tagebuch-Aufzeichnung „will Brecht ihn [Franz Kafka] als den einzig echten bolschewistischen Schriftsteller gelten lassen, denn alles, was er beschreibt, macht Aussagen über etwas anderes, als sich selber“ [Benjamin 1978: 146]. Das ist eine dialektische Formel für die innere Wandlung, für die revolutionäre Sehnsucht nach Erlösung und Anderswerden.

Man kennt Kafkas Äußerung gegenüber Janouch aus dem Jahr 1920: „Die Menschen in Russland versuchen eine vollkommen gerechte Welt aufzubauen. Das ist eine religiöse Angelegenheit“ [Janouch 1968: 164].

Als Janouch erwiderte, dass der Kommunismus sich gegen die Religion wendet, soll Kafka geantwortet haben: „Er tut es, weil er selbst eine Religion ist“. Ein Pendant dazu bildet seine Kapitalismus-Kritik: „Alles ist abhängig, alles ist gefesselt. Kapitalismus ist der Zustand der Welt und der Seele“ [Janouch 1968: 164].

Kafkas Gesamtwerk ließe sich als ein Dialog mit der Russischen Revolution begreifen, als eine antizipierende Vermittlung ihrer Inhalte und Problematik. Wie bekannt, muss man in der Kunst nicht unbedingt unmittelbar über Revolution sprechen, im ihr Ausdruck zu verleihen. Die Kunst als solche — der ästhetische Diskurs der Moderne — ist ein revolutionärer Akt des Widerstandes der Freiheit. Kafka wusste, dass seine Schriftstellerei eine strafbare Subversion ist, was ihn stolz, aber gleichzeitig unsicher machte. Er wusste auch, wie kurzfristig und atemberaubend das Leben im Medium der Literatur ist, genauso gefährlich wie im Medium der Revolution. Beides läuft auf die Vergeistigung und Vertexung des Lebens hinaus, beides setzt die Flucht aus dem sozialen Dasein ins metaphysische Sein voraus.

Ralf P. Criman hatte gute Gründe, sein Buch „Kafka und Katorga“ mit der These zu eröffnen: „Franz Kafka sah ein Gefängnis um sich, beabsichtigte dies zu sprengen, es ist ihm aber nicht gelungen“ [Crimann 1996: 9]. Dürfen wir sagen, dass Kafkas unsicheres Leben, oder dass sein unvollendetes und zur Vernichtung von ihm bestimmtes Werk gescheitert ist, oder dass die von dem Bolschewismus verratene Revolution gescheitert und missglückt ist? Zu gut weiß man aus der Kulturgeschichte, wie aus der eigenen Erfahrung: Es gibt Niederlagen, auf die man stolz sein kann, die eine Bereicherung sind, und es gibt Siege, die es sich zu schämen gilt.

„Die Ereignisse des letzten Jahrzehnts haben in allen Völkern die Vorstellung des Möglichen — im Guten wie im Schlimmen — unendlich erweitert“ [Paquet 1919: 23]. Mit diesen Worten kennzeichnet die russische Revolution Alfons Paquet in seinem Buch „Der Geist der russischen Revolution“ (1919), das nicht nur Kafka, sondern auch Robert Musil gelesen haben sollen. Ich kann nur sehr flüchtig Musils berühmte Konzepte erwähnen — „Möglichkeitssinn“ und „der andere Zustand“. Sie stellen in Frage genau das, was auch die Revolution in Frage gestellt hat: unsere Präferenz der empirischen Wirklichkeit vor dem Möglichen, vor dem Traumzustand. Die Parole der Studentenrevolte von 1968 „Alle Macht der Einbildungskraft“ geht auf die der Oktoberrevolution zurück — „Alle Macht an die Sowjets“. Musil ist eines der Bindeglieder.

Der Mann ohne Eigenschaften entgrenzt sich, befindet sich auf der Flucht aus den Grenzen seiner sozial bedingten Individualität. Er löst sich los und löst sich auf — ins Allmenschliche, das an keine Nation, Stand und Zeit gebunden ist. Damit vollzieht er den Akt der Revolution, die den Willen des Einzelnen und der Gesellschaft zum Anderswerden aktualisiert. Die Revolution lässt sich als den Einbruch des Noumenalen definieren, seine Erscheinung. Das individuelle wie das kollekti-

ve Subjekt der revolutionären Selbstzerstörung weist Ähnlichkeit mit dem transzendentalen Subjekt des deutschen Idealismus auf [Смирнов 2004: 48].

Das transzendente Subjekt kann aber nicht im Büro sitzen, auch nicht Fünfjahrpläne realisieren. Ohne Eigenschaften kann man nicht leben. Der absolute Allmensch ist lebensunfähig und nicht darstellbar, während die Kunst, wie die Revolution den Stoff der empirischen Wirklichkeit braucht, auch wenn diese nur hypothetisch ist. Daher mündet die Revolution in die Enttäuschung.

L'homme revolté versteht es zu sterben, nicht zu leben. „Diese Atheisten, schreibt Merežkovskij über die Revolutionäre der „Narodnaja Volja“, sind eigentlich Heilige. „Seit der Zeit der ersten christlichen Märtyrer ist niemand so gestorben, wie diese Leute sterben; sie fliegen in den Tod, wie Bienen auf Honig, hat von ihnen Tertullian gesagt. In Europa ist Politik eine Wissenschaft, bei uns — eine Religion“ [Mereschkowski 1908: 4].

Ein Revolutionär, der nicht rechtzeitig stirbt, wird zum Verräter. Er muss den unausweichlichen zweiten Schritt machen, nach dem ersten der Befreiung und Entgrenzung. Das asoziale Reich der absoluten, bedingungslosen Freiheit muss wieder sozialisiert werden. Die Bewusstseinsform „Utopie“ wird mit eiserner Notwendigkeit durch die Bewusstseinsform der „Topie“ abgelöst. Das Wort „Topie“ meint eine relativ feste, stabile soziale Ordnung, die durch gewalttätige Sozialisierung des revolutionären Chaos entsteht. Der Erfinder des Wortes „Topie“ war Gustav Landauer, den man in Russland gut kannte; Fedor Stepun verweist auf ihn in seinem Buch „Der religiöse Sinn der russischen Revolution“ (1931) [Степун 1999: 105].

In der Geschichte der Oktoberrevolution gab es eine Episode, die eine beinahe symbolische Bedeutung hat — der Kronstädter Matrosenaufstand von 1921. Die Matrosen von Kronstadt, die Elite der Revolution, revoltierten gegen die Diktatur der bolschewistischen Partei, unter dem Motto „Alle Macht den Sowjets“. Viele Kronstädter waren Anarchisten und jede Macht war ihnen verhasst. Der Aufstand wurde niedergeschlagen, sehr grausam, auf Befehl und mit persönlicher Beteiligung von Lev Trotzki.

Mit der Niederschlagung des Aufstandes war die Diktatur der Kommunistischen Partei auf lange Sicht gefestigt, die Revolution hörte auf permanent zu sein, mit der Präferenz für das Mögliche vor der Wirklichkeit wurde Schluss gemacht. Mit Bezug auf Musil, dürfte man sagen, Trotzki kämpfte damals gegen den „Möglichkeitssinn“, gegen den „anderen Zustand“, für jene Wirklichkeit, die Musil zehn Jahre später in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ als eine nur „hypothetische“ relativierte. 1921 hat Trotzki die russische Revolution verraten. An ihrer Seite blieb nicht er, sondern Musil stehen.

Jede messianische Revolution hat ihre Kronstadt-Erfahrung, lässt sich von der Macht verführen, entartet sich und verursacht eine Ent-

täuschung. Seit Kronstadt war klar, wie viel es den Bolschewisten an der Macht liegt, an dem mächtigen, konkurrenzfähigen Staat, an Herrschaft und Einfluss, an der instrumentellen Vernunft. Klar ist es den Anarchisten geworden, aber auch den „Rittern des Geistes“, die glaubten, dass die Revolution dazu da ist, damit das Neue Jerusalem vom Himmel auf die Erde heruntersteigen kann.

Ein Begriff, der im gegenwärtigen Diskurs über die Oktoberrevolution nur selten vorkommt, ist die Revolution des Geistes, die Revolution des Bewusstseins. Sie bildete indessen einen tiefgreifenden Hintergrund der politischen und ökonomischen Prozesse, wenn sie auch schließlich durch diese marginalisiert und verdrängt wurde. Auf allen kommunistischen Plakaten war zu lesen: „Wissen ist Macht“ und „Religion ist Opium für das Volk“. Die ganze Faszination der Revolutionäre des Geistes galt dagegen einem integralen Kosmos. Die Zentralität des Menschen, seine königliche Herrschaft und Verfügungsgewalt über die Natur wurde auch von ihnen anerkannt. Es war jedoch kein Anthropozentrismus im Sinne der rationalistischen Moderne, im Sinne der wissenschaftlichen Revolutionen der Neuzeit.

Die Auffassung vom Menschen als Mittelpunkt der Welt legitimierte die Revolution des Geistes biblisch — dadurch, dass der irdische Mensch in den übergeordneten kosmischen Zusammenhang eingebunden sei, als Gottes Ebenbild. Nicht biblisch war jedoch die häretische Folgerung: In der christlichen Offenbarung sei die religiöse Wahrheit nicht vollständig erschlossen, solange die Zweiteilung der Welt nicht überwunden sei. Der Mensch sei dazu berufen, die Weltschöpfung fortzusetzen. Die welt schöpferische Tätigkeit des Menschen in Gottes Auftrag freizusetzen — eben darin bestand die Aufgabe der russischen Revolution. Sie sollte eine sinnlich-übersinnliche Totalität des Lebens wiederherstellen, die keine Differenz zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Gott und Mensch kennt.

Es gab Spielarten: Dichter und Philosophen des „Silbernen Zeitalters“ (Vjačeslav Ivanov), Vertreter des „Neuen religiösen Bewusstseins“ (Nikolaj Berdjaev), „Kosmisten“ (z. B. Vladimir Vernadskij), Gottsucher und Gotterbauer (Bogdanov, Lunacarskij und Gorkij). In Deutschland vertraten die geistige Revolution etwa Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal, die als erste den Begriff der „konservativen Revolution“ lancierten, bevor dieser von den National-Sozialisten vereinnahmt wurde, aber auch Ernst Robert Curtius mit dessen Parole „Humanismus als Initiative“ [Curtius 1932: 103–130] oder, von einem anderen Standpunkt aus, Georg Lukacs, der den Übergang von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ zur „Totalität des Lebens“ in seiner Kulturtheorie heraufbeschwor.

In Russland, wie in Deutschland, ging man davon aus, dass die Russische Revolution eine welthistorische Mission habe — die gesamte Geschichte der instrumentellen Weltbemächtigung seit der Frühen Neuzeit zurückzunehmen. Das erstrebenswerte Ideal nannte sich „totaler

Humanismus des 20. Jahrhunderts“ — total, weil „sinnlich und geistig, gläubig und politisch in einem“ [Curtius 1932: 129]. Die Umsetzung erwartete man in Russland, das „Rote Moskau“ sollte zur Hauptstadt der dritten Renaissance werden (als zweite galt das klassische Weimar).

Dass die Sowjetunion es nicht geworden ist, zeitigte eine bittere Enttäuschung. Eine ihrer gängigen Formeln lautete „Verbürgerlichung der Revolution“, d.h. ihre Anpassung an die religionslose Zivilisation des bürgerlichen Westens. Merežkovskij schrieb: „In beiden Lagern steht der gleiche Lakaj Smerdjakov aus Dostojewskis „Brüder Karamasoff“, welcher ganz sicher weiß, daß es keinen Gott gibt. Der Lakaj Smerdjakov teilt dieses Wissen nicht nur mit den Bolschewisten, sondern auch mit der Bourgeoisie. Lloyd George balgt sich mit Lenin herum, aber das ist nur Tändelei und Liebesspiel. Der Bourgeois ist ein umgekehrter Bolschewist, der Bolschewist ein umgekehrter Bourgeois“ [Mereschkowskij 1921: 25].

In der deutschsprachigen Essayistik greift dieses Motiv Joseph Roth auf: „Wer in den Ländern der westlichen Welt den Blick nach dem Osten erhebt, um den roten Feuerschein einer geistigen Revolution zu betrachten, der muss sich schon die Mühe nehmen, ihn selbst an den Horizont zu malen. Russland geht nach Amerika. Das Bürgertum ist unsterblich. Die grausamste aller Revolutionen, die bolschewistische, hat es nicht zu vernichten vermocht“ [Roth 1991: 972].

Beide Texte, die ich zitiert habe, gehören zur weitverbreiteten Gattung der literarischen Apokalyptik und führen im Titel den Namen des „Antichristen“. Sein Brandzeichen, das den Westen wie den Osten stigmatisiere, sei der Verlust des metaphysischen Bezugs, die falsche Auslegung des christlichen Anthropozentrismus. Das postrevolutionäre Russland, die „Rote Erde“, wie es im „Antichrist“ (1934) von Joseph Roth bezeichnet ist, stellt keine Ausnahme dar, die es sein sollte. Auch sie ist nur sündige Erde geblieben. Ihre Beschreibung wird von Roth in das zivilisationskritische Gesamtbild eingefügt, sie selbst — in das weltweite Reich des Antichristen. In Russland sei der Antichrist nur besonders schlaue, da er Leid und Elend der Entfremdung durch eine suggestive Ersatzreligion sakralisiere. Er sei Imitator Dei, der im Namen Gottes, im Namen der Revolution verführe.

Wie groß die Enttäuschung auch sein mag, will Roth kämpfen, die Welt aufrütteln, sein Buch, behauptet er im Brief an Carl Selig, sei ein „Steckbrief“ [Roth 1970: 257]. Dem bolschewistischen, wie dem westlichen „homo faber“ wird der europäische Renaissance-Mensch gegenübergestellt, es deutet sich die Idee der konservativen Revolution an, die den Irrgang der Oktoberrevolution umkehren soll. Das meint auch Merežkovski — im russischen Antichrist-Band: „Das erste Rußland war das zaristische, sklavische. Das zweite Rußland war das bolschewistische Pöbelrußland. Das dritte künftige Rußland ist das freie Volksrußland, das nur mit Hilfe Europas entstehen kann“ [Mereschkowskij 1921: 16]. Was bedeutet dieses Europa, das hier, im Jahr 1921, beschworen

wird? Man muss denken, es geht um Europa als Hochburg des Renaissance-Humanismus, um ein rein mentales Konstrukt und romantisches Wunschbild, das auch dem „Habsburgischen Mythos“ von Joseph Roth zugrunde liegt.

Auch dieser Mythos ist ein Teil der klassischen Moderne, ein Teil jener übergreifenden Metaerzählung, die durch die Oktoberrevolution ausgelöst wurde. Die letzte Phase ihrer Entwicklung könnte folgende Stelle aus dem Buch „Von der Verführung“ (*De la seduction*, 1979) von Jean Baudrillard vertreten: „Man kann nur mit der Idee einer verzerrten Wahrheit leben. Das ist die einzige Art, wie die Wahrheit leben kann. Alles andere ist unerträglich, weil es die Wahrheit eben nicht gibt. Man darf nicht den Schein beseitigen. Dieser Versuch muss scheitern, damit die Abwesenheit der Wahrheit nicht an den Tag kommt. Oder die Abwesenheit Gottes. Oder die Abwesenheit der Revolution. Die Revolution wird allein von dem Gedanken am Leben gehalten, das alles sich ihr widersetzt, allem voran ihr siametisches, parodistisches Doppel: der Stalinismus. Der Stalinismus ist unsterblich, da er immer zur Stelle sein wird, um zu verbergen, dass die Revolution, dass die Wahrheit der Revolution nicht existiert, und somit die Hoffnung auf die Revolution wieder antreibt. „Das Volk“, sagte Rivarol, „wollte nicht die Revolution, er wollte nur deren Schauspiel“ — denn das ist das einzige Mittel, die Verführungskraft der Revolution zu bewahren, anstatt sie mit der Wahrheit auszulöschen. „Wir glauben nicht mehr daran, dass die Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht (Nietzsche)“ [Baudrillard 2012: 69].

So die „fröhliche Wissenschaft“ der Postmoderne der siebziger Jahre. Bei Baudrillard wird auch die Enttäuschung dekonstruiert. Sie erklingt im Ton einer heiteren Resignation, im Horizont ausgeschlagener Sinngebung. Die Pointe zielt auf die Abschaffung des Drinnen zugunsten des Draußen, auf die definitive Nicht-Präsenz des transzendentalen Signifikats. Gott und Revolution sind in *absentia*, auf ewig aufgeschoben. Ihren Platz besetzt ihr parodistisches Doppel. Im Gegensatz zu Roth meint Baudrillard, der Antichrist darf nicht entlarvt werden, damit wir uns an der Abwesenheit Gottes nicht verzweifeln.

Die positive Erkenntnis des postmodernen Blicks besteht darin, dass die Revolution, wenn auch „in *absentia*“, gerade dadurch unsterblich ist. Sie wirkt permanent nach, um das Spiel ihrer Signifikanten eben als belangloses Spiel zu relativieren. Man könnte sagen, die Postmoderne restituieren die Zweiteilung der Welt, während die Revolution diese Zweiteilung zu überwinden versuchte.

Zum Schluss kann ich mir nicht versagen, Hugo von Hofmannsthals Charakterisierung der Vorkriegszeit aus dem Jahre 1928 zu zitieren. Die Welt der Moderne erscheint ihm als Zauberlehrling, den seine Besen beimestern. „Ohne Scheu betete diese Welt die drei Götzen — Gesundheit, Sicherheit und langes Leben an, Kultus der Sicherheit, des Behagens. Komfort ohne Schönheit. Man meinte einig sein über den Begriff:

Was ist wirklich. Die Wirklichkeit des Überpersönlichen war verloren — oder nur repräsentiert durch Geldchaos“ [Hofmannsthal 1992: 48–49; Vgl. Mattenklott 1991: 25]. Dies alles wird von Hofmannsthal 1928 im Modus der Vergangenheit gesagt und war doch zweifellos dem Redner noch so unmittelbar gegenwärtig wie uns als seinen späten Lesern. Die russische Revolution hat es nicht ändern können. Die Geistesgeschichte des XX. Jahrhunderts ist die Geschichte der Desillusionierung.

Literatur

- Schlegel 1798 — Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Berlin, 1798. Nachdruck: Leipzig: Philipp Reclam jun., 1978. 245 S.
- Baudrillard 2012 — *Baudrillard J.* Von der Verführung. Berlin, 2012. S. 69.
- Bahr 1981 — *Bahr H.* Die Moderne // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, Musik zwischen 1890 und 1910 / Hrsg. von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg. Stuttgart, 1981. S. 189–190.
- Blok 1932 — *Blok A.* Die Zwölf. Ein Poem. Deutsche Nachdichtung von Paul Celan. Leipzig, 1977.
- Curtius 1932 — *Curtius E. R.* Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart; Berlin, 1932.
- Deinet 2001 — *Deinet K.* Die mimetische Revolution, oder Die französische Linke und die Reinszenierung der französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871). Stuttgart, 2001.
- Mattenklott 1991 — *Mattenklott G.* Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal // Hrgo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Hrsg. von Ursula Renner, G. Bärbel Schmid. Würzburg, 1991. S. 11–25.
- Mereschkowski 1908 — *Mereschkowski D. S.* Der Zar und die Revolution. München; Leipzig 1908.
- Mereschkowskij 1921 — *Mereschkowskij D. S.* Das Reich des Antichrist. Rußland und der Bolschewismus. München, 1921. S. 25.
- Paquet 1919 — *Paquet A.* Der Geist der russischen Revolution. Leipzig, 1919.
- Roth 1970 — *Roth J.* Briefe 1911–1939 / Hrsg. von Hermann Kesten. Köln; Berlin, 1970.
- Roth 1991 — *Roth J.* Werke in vier Bänden. Bd. III. Köln, 1991. S. 972.
- Смирнов 2004 — *Смирнов И. П.* Социософия революции. СПб., 2004.
- Степун 1999 — *Степун Ф. А.* Чаемая Россия. СПб., 1999. С. 97–126.

Н. В. ПЕСТОВА

(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург)

**ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ
И «ПИСАТЕЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ»
В ВЕНЕ 1918 ГОДА**

События ноября 1918 г., последовавшие после военного поражения, как известно, принесли Австро-Венгрии колоссальные изменения, а именно распад самой Дунайской монархии и смену формы государственного правления, отречение последнего габсбургского императора и отмену всех привилегий дворянства, новый демократический порядок выборов на всех уровнях государственной власти и переход ведущей политической роли к социал-демократии. Но все эти грандиозные события, означавшие разрушение старой системы, произошли не в результате движения или восстания народных масс, без баррикад и кровопролития, что дало повод говорить не о революции в Вене, а о перевороте. Однако столь «прозаическая трактовка событий» совершенно не устраивала некоторых венских литераторов [Fischer 1994: 19].

Статья Людвиг Рубинера «Поэт вторгается в политику» («Der Dichter greift in die Politik»), опубликованная в берлинском журнале «Die Aktion» еще в 1912 г. и ставшая своеобразным манифестом «левого экспрессионизма», служила ориентиром и для радикально настроенных литераторов, которые пытались оказаться в самом центре происходящего в Вене. Однако, в отличие от немецких представителей «активизма», непосредственно участвовавших в революционных событиях Германии, в Австрии революционные битвы разворачивались в основном на страницах газет и журналов. Так, венский журнал «Ver!» (издавался в 1917–1921 гг.) в дни революционных событий 1918 г. поставил себя на службу политической агитации и заменил в своем подзаголовке слова «современный дух» на «революционный дух». В одной из статей журнала прозвучал призыв, на который и откликнулись многие венские литераторы: «Революция нуждается в интеллектуальных вождях, чье духовное превосходство придаст форму хаосу, укажет энергии масс необходимую цель и поможет духу победить насилие» [Sonnenfeld 1918: 357].

Аналогичные цели ставил себе и журнал «Der Mensch», основанный Л. Рейсом и ставший очень заметным печатным органом на пестрой послевоенной издательской сцене. Он регулярно выходил всего лишь в течение 1918 г. (номера 1–11/12), и не в столице бывшей монархии, а в провинции — в Брюнне, в Судетах, но за год высоко поднял планку литературной полемики об экспрессионизме. Тематами публикаций стали основные лозунги этого кризисного года: обновление, очищение, избавление, примирение, новый человек. Журнал взывал к объединению под знаком «новой религии общечеловеческого духа», а самого Л. Рейса более всего заботило объединение народов Европы после разрушительной войны; он призывал чехов, французов к «преодолению ненависти между народами и национальностями», выступал за «братство, демократию и единение народов» [Reiß 1918a: 131]. Ратуя в год великого потрясения и разочарования за гуманизм, за новую, всеохватную человеческую культуру и объединение человечества, издатель прекрасно понимал недолговечность журнала, т. к. его призыв в первом номере «по-честному оставаться деятельным на поприще духа» [Reiß 1918b: 16] к концу года уже звучал как очевидно утопичный.

Ситуация с политизированными писателями 1918–1919 гг. в Вене до сих пор детально не изучена; одной из немногих работ об этом периоде является исследование Э. Фишера [Fischer 1994], которым мы руководствуемся при оценке данных событий. Оно было подготовлено к симпозиуму «Экспрессионизм в Австрии», состоявшемуся в 1992 г. по инициативе Института германистики Клагенфуртского университета, а два года спустя, по его следам, А. А. Валлас и К. Аман издали крупный коллективный междисциплинарный труд «Экспрессионизм в Австрии: литература и искусство», в котором были широко и многогранно представлены различные исследовательские перспективы общей интерпретации эпохи. Дискурсивный характер статей этого коллективного тома позволил рассматривать литературу австрийского экспрессионизма как в контексте новых устремлений других видов искусства: живописи, музыки, танца, кино, так и в контексте ее социально-исторических, политических и духовных изменений. В указанной статье Э. Фишера детально проанализирован ярко выраженный в этот период симбиоз эстетических, социально-политических и идеологических позиций литературы австрийского экспрессионизма. Однако в оценке этого периода экспрессионистской литературы Германии и Австрии, стоявшей в 1918–1920 гг. в самом центре художественных интересов, наблюдается кардинальное разногласие. Часть литературоведов полагают, что именно в эти годы экспрессионизм достиг своего внешнего кульминационного пункта, другие, напротив, считают, что именно с Ноябрьской революции 1918 г., создания Баварской советской республики в Германии 1920 г. и участия в ней экспрессионистов начался закат движения [Kreuzer 1971: 56]. «Там, где

экспрессионизм попытался поставить свои чувства и мысли с головы на ноги, то есть перековать свой призыв к братству в политические действия, он потерпел поражение» [Glaser 1971: 24].

Но австрийскую «революционную ситуацию» нельзя отождествлять с немецкой: в Австрии не возникло «Республики писателей» по типу Мюнхенской Республики Советов Эйснера, Мюзамы, Ландауэра и Толлера. Она отличается от немецкой так же, как австрийский экспрессионизм отличается от немецкого: в австрийском «дерзкие эстетические эксперименты соседствовали и уживались с политической и этической консервативностью» [Гугнин 2008: 28]. Эта амбивалентность австрийского экспрессионизма в отношении к традиции и ко всему новому, его диалектика разрушения и созидания сказались и на характере участия венских экспрессионистов в событиях ноября 1918 г. Австрийский писатель Роберт Мюллер еще в 1912 г. на страницах первого номера венского журнала «Der Ruf» давал в этом отношении прогноз: «Все будет происходить на готический лад» [Müller 1912: 4].

В Вене, в отличие от Берлина или Мюнхена, скорее существовала пестрая, спонтанно действующая кучка радикально настроенных интеллектуалов, представителей утонченной венской богемы, зараженных анархизмом в разных формах его проявления. Среди них оказались и некоторые писатели, многих из которых современное литературоведение относит к экспрессионистскому поколению. Им было свойственно полное отсутствие респекта «на готический лад», о котором говорил Р. Мюллер. Эта специфическая венская ситуация, в которой вызревали протестные настроения, хорошо описана Г. Кройцером в книге о богеме [Kreuzer 1971]. Общая атмосфера богемности в Австрии, где наиболее существенным было не поступательное развитие, а непрерывное изменение, создала тот благодатный климат, в котором авангардистские мысли, программы и художественные образцы формировались и усваивались невероятно быстро. Плакатный радикализм и парадоксальное мышление ценились превыше всего. Г. Бар в статьях о модернизме запечатлел эту особенность богемы: «Это было время, когда каждый, у кого вошло в голову иметь какие-то литературные мнения, взгляды, желания, в мгновение ока издавал сложную громоздкую программу из напыщенных фраз, и если только он не забывал приложить к ней добросовестно и с любовью написанную автобиографию и точное указание произведений, которые он намерен издать в ближайшие годы, то он незамедлительно провозглашался своими собратьями новым и еще более достойным Лессингом или Гёте. Это было время революционных лилипутов в литературе» [Bahr 1894: 49].

Пропагандируемый берлинским «Неопатетическим кабаре» «экстравагантный индивидуализм», эксклюзивное положение каждой отдельной творческой личности, программный витализм и противостояние официальной культуре сближают литераторов-

экспрессионистов со стилем жизни и мироощущения богемы. Как богема, так и экспрессионизм представляют собой сферу проявления своевольного и революционного таланта, напитанного идеями нигилизма. В основных своих мировоззренческих и эстетических компонентах — критичности и агрессивности, нигилизме и циничности — оба явления практически совпадали. Большинство экспрессионистских манифестов этого периода, уподобляясь богемному радикализму, носили характер яростных гипербола: «Наша психология покажется вам скандальной. Наш синтаксис задушит вас. Мы собьем вас с толку и будем улыбаться улыбкой авгуров» [Hardekopf 1960: 125].

Интерес к «униженным и оскорбленным» всех разновидностей, от национальных, этнических и классовых аутсайдеров до больных, преступников, алкоголиков и умалишенных, от носителей более свободной морали, поклонников Эроса, до жертв двойной морали общества, сближает богемные круги и экспрессионистское поколение писателей. Оба явления имеют много общего и в их парадоксальных противоречиях. Таким парадоксом видится их одновременная приверженность к ярко выраженному эгоцентризму, индивидуализму, с одной стороны, и к страстному стремлению к братству, родству со всем миром — с другой. Революционно-утопические призывы к единению и глорификация «общечеловеческого идеального будущего» соседствуют с анархистскими воззваниями или циничными лозунгами. Известная строка Ф. Верфеля «Тебе родным быть, человек, моя мечта!» («Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch verwandt zu sein!») [Werfel 1967: 62] столь же характерна для экспрессионистской лирики, как и циничное утверждение Г. Бенна: «Вершина творенья, свинья, человек» («Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch») [Benn 1996: 88].

Пацифизм, зародившийся во время войны, также владел умами писателей. Но не было ни идеологов, ни политических стратегов на сцене реальных событий, а основным намерением было «использовать создавшуюся ситуацию и по возможности обратить переворот в революцию» [Fischer 1994: 32]. Пафос экспрессионистского мировидения оказался весьма питательной почвой для возникновения беспорядков в Вене, но и там, где события вообще никак не пересекались с писательством, этим событиям инкриминировали мотивацию, питающуюся «духом экспрессионизма». Тем самым надолго был дезавуирован его этический потенциал, а его эстетическому значению был нанесен ущерб, что ускорило его конец и переход к другим стилевым парадигмам [Ibid.: 42]. Революционный энтузиазм некоторых литераторов со страниц газет и журналов все же вылился в самые неожиданные формы реального участия в беспорядках. Но атаки на буржуазию, крайне далекие от реальности и естественного хода событий, показали, что вторжение поэта в политику именно в Вене в этот момент потерпело полный крах

[Fischer 1994: 43]. Издатель и редактор журнала «Ver!» К. Ф. Кочмача, избранный в ноябре 1918 г. в солдатский комитет Венского гарнизона, два года спустя назвал деятельность венских литераторов во время этих событий «опошлением» самой революционной мысли, а авторов «экспрессионистских словесных судорог» — «революционерами-конъюнктурщиками» [Цит. по: Кудрявцева 2008: 119].

А. Шницлер осенью 1918 г. сделал запись в дневнике о своем негативном отношении к разграблению вилл в предместьях Вены. Участники событий, по его мнению, — «сплошной сброд и идиоты» [Цит. по: Fischer 1994: 21]. Как известно, планы преобразования и улучшения мира были ему чужды, он считал веру в человечество абсурдной, поэтому крайне жестко высказался о литераторах без всякого литературного таланта: в погоне за сенсацией они возомнили себя главной движущей силой революционных событий, которые точнее было бы называть беспорядками [Ibid.]. При этом Шницлер не увидел в их поступках ни малейшей идеи — «сплошной журнализм» — и называл их позицию «литературным большевизмом» [Ibid.]. К активным «литературным большевикам» он причисляет целый ряд известных австрийских писателей: А. П. Гютерсло, Ф. Блая, Ф. Верфеля, А. Эренштейна. А. Шницлер был серьезно озабочен тем, что литераторы «играют опасную роль в распространении большевистской заразы»; «связь черни с литераторами»; как он считает — это «мешанина из оппортунизма, снобизма, лживости и бесстыдства» [Ibid.].

Организатором и активным участником «Красной гвардии», вооруженной организации, которая позиционировала себя как «ужасение и ужас буржуазии» в ноябре 1918 г., был пражанин Эгон Эрвин Киш. Именно противоречивая фигура Киша определяла общую картину революционно настроенных литераторов, а «Красная гвардия» послужила эффектным кулисами для его героической романтики, которую позже назвали «псевдорадикальной» позицией [Ibid.: 24]. Как бывший офицер он активно участвовал во всех событиях революционного ноября, в частности в захвате редакции газеты «Neue Freie Presse». 12 ноября перед зданием парламента раздались выстрелы, и кровь все-таки пролилась, несколько человек погибли, было много раненых, и хотя позже Э. Киш отрицал вину «Красной гвардии» в этом кровопролитии, это не помогло: «негативная роль писателей была слишком очевидна» [Ibid.: 23].

Вторым видным деятелем этих дней стал, как ни странно, поэт Франц Верфель, также пражанин: а ведь еще в январе 1917 г. в открытом письме Курту Хиллеру, идеологу активизма и приверженцу поступка, Верфель четко сформулировал свой отказ следовать активизму. Накануне ноябрьских событий он совершил поездки в Швейцарию для выступления с докладами, демонстрируя свои революционные настроения, при этом примером ему служила большевистская Россия, где, казалось, дух и социализм слились в единое

целое. Во время одного из выступлений он крикнул публике: «Товарищи! То, что сегодня называют искусством, всего лишь перебивающееся жирное пятно на капиталистическом супе!» [Цит. по: Никифоров 2009: 332]. Но в самой гуще венских беспорядков он оказался потому, что близко дружил с Э. Кишем. Непосредственное участие Верфеля в событиях заключалось в том, что он расхаживал по улицам с красным флагом или читал стихи перед участниками «Красной гвардии» и революционными социалистами. Ораторский талант Верфеля обратил на себя внимание властей: во время одной из своих речей он пообещал, что скоро они станут сильными и будут владеть всем. Он был задержан, но вскоре отпущен, так как ему удалось убедить полицию, что прежде всего он преследовал цель отговорить массы от насильственных действий [Fischer 1994: 25]. Полиция отпустила его как миролюбивого толстовца. Очевидно, что участие Верфеля в революционных событиях Вены было чистой случайностью: приверженец христианства и один из основных носителей мессианских идей экспрессионизма, он отличался небывалым анархизмом чувств и страстно искал им выход. Поэтому он очень скоро полностью отошел от политики, но не столько из страха перед полицией, сколько из-за крайнего недовольства своей жены Альмы Малер. Десять лет спустя в романе «Барбара, или Благочестие» («Barbara, oder die Frömmigkeit», 1929) он крайне иронично изобразил венскую богему, «тенивое царство» анархистов и так называемых венских революционеров образца осени 1918 г.

Среди «венских революционеров» и леворадикально настроенных венских экспрессионистов был и поэт-анархист Гуго Зонненшайн, более известный под псевдонимом Брат Сонка. В начале ноября 1918 г. он также вступил в «Красную гвардию» и вместе с А. Эренштейном, Ф. Верфелем, Я. Морено-Левитом и Ф. Лампем основал в Вене «Товарищеское издательство» («Genossenschaftsverlag»), которое с 1918 г. издавало экспрессионистские журналы социалистической направленности «Daimon», «Der neue Daimon», «Die Gefährten». Именно эти журналы предлагали программу «трансформации мира войны в мир социальной справедливости». Но и Зонненшайн, как и большинство участников событий, очень скоро разочаровался в революционных идеях и даже предупреждал рабочих: «Берегитесь поэтов, которые полны тщеславия вести вас куда-то» [Цит. по: Fischer 1994: 31].

Среди этого, по выражению Шницлера, «развращенного литературного народа» [Ibid.] важное место занимали Ф. Блай и А. П. Гютерсло. Их тоже видели на улицах Вены с красными бантами, но свои усилия и они сосредоточили в основном на выпуске журнала «Die Rettung» с начала декабря 1918 г. В статье «Кто убийца?» Гютерсло возмущается тем, что в кровопролитии обвинили писателей Э. Киша, А. П. Гютерсло и Ф. Верфеля, и удивляется: «Нас считали никем, а теперь пытаются возвысить на целую голову, чтобы за-

тем эту голову снести. Но мы не провокаторы несчастья» [Gütersloh 1918: 21]. В этой статье Гютерсло с сарказмом изобразил, как литераторы действительно добились обратного эффекта: они хотели стать духовными лидерами нового государства, но вновь оказались презираемыми со всех сторон: и со стороны консервативной прессы, и со стороны социал-демократии. Ситуация была использована против них, и их заклеили как врагов общества [Fischer 1994: 28]. Установить союз с массами, стать лидерами и духовными вождями, сделаться субъектом истории в ноябре 1918 г. литераторам не удалось. За их революционным энтузиазмом стояли мотивы совершенно не политического характера, они выливались в вербальный радикализм, поэтические и утопические видения совершенно иной общественной практики. Но эта активистская составляющая австрийского экспрессионизма не реализовалась в реальную революционную или политическую борьбу, осталась в абстрактном русле «осуществления духа» (К. Хиллер) и не привела на баррикады «нового человечества» литераторов типа Э. Толлера. Активизм в Вене носил скорее духовно-аристократический характер, он не образовал «левое крыло» и не сумел установить настоящие отношения с политикой. Да и само понятие «политический» измерялось в Австрии «не аршином реальной политики» [Ibid.: 42]: основные так называемые политические концепты, разработанные активистом Р. Мюллером, вызревали в сугубо эстетических контекстах и были «призваны сломать принцип реальности в политике и его последствия в виде продолжения жизни отживших структур» [Ibid.]. Даже самые революционно настроенные журналы, такие как «Daimon» и «Der neue Daimon», демонстрировали характерные для австрийской литературы попытки синтеза социалистических идей с модернистскими эстетическими установками.

События ноября 1918 г. в Вене хотя и принесли Австрии социально-политические изменения, все же не стали для литераторов ни импульсом, ни продуктивной почвой для создания сколько-нибудь значительных произведений позитивного толка. Кратковременный политический энтузиазм писателей завершился весьма травматичным опытом, и практически вся левоинтеллектуальная часть этого поколения покинула Вену. Среди них были Г. Флеш-Бруннинген, А. Эренштейн, Й. Рот, Э. Киш, А. Броннен, А. Польгар, Б. Фиртель и др. Их стремления придать перевороту, следующему своей внутренней логике, черты революции сделали их, как считает Э. Фишер, «полезными идиотами» [Ibid.: 43] на службе других сил, а представления и действия «Красной гвардии» и «Политиков духа», весьма далекие от реальности, только закрепили этот статус. Климат Вены стал враждебным для писателей политической направленности и не допускал никаких возможностей воздействия на общество; последовала их «эмиграция» в другие литературные жанры, далекие от политики. Фатальными последствиями

краха революции для писателей стала «глубокая деморализация» [Fischer 1994]. Как замечает Э. Фишер, «поиск австрийского Эрнста Толлера не увенчается успехом» [Ibid.: 47].

Литература

- Гугнин 2008 — *Гугнин А. А.* Австрийский экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 25–29.
- Кудрявцева 2008 — *Кудрявцева Т. В.* «Вер!» // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 117–119.
- Никифоров 2009 — *Никифоров В. Н.* Франц Верфель // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1: Конец XIX – середина XX века. М., 2009. С. 328–351.
- Bahr 1894 — *Bahr H.* Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M., 1894.
- Benn 1996 — *Benn G.* Der Arzt // *Benn G.* Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a. M., 1996. S. 86–88.
- Fischer 1994 — *Fischer E.* Expressionismus — Aktivismus — Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistpolitik und Roter Garde // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und Künste. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 19–48.
- Glaser 1979 — *Glaser H.* Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. München, 1979. Bd. 2: 1918 bis 1933.
- Hardekopf 1960 — *Hardekopf F.* Die Aeternisten. Erste Proklamation des Aeternismus // Literatur und Kunst 1910–1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. München, 1960.
- Kreuzer 1971 — *Kreuzer H.* Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1971.
- Müller 1912 — *Müller R.* Das Kompliment der Neuen // Der Ruf 1. 1912. H. 1. S. 2–4.
- Reiß 1918a — *Reiß L.* Zur Stunde: Manifest // Der Mensch 1. 1918. H. 11/12. S. 131.
- Reiß 1918b — *Reiß L.* Nachwort: Programmatischer Text // Der Mensch 1. 1918. H. 1. S. 16.
- Sonnenfeld 1918 — *Sonnenfeld K.* Ein Gruß an Friedrich Adler: Manifest // Ver! 2. 1918. H. 26/27. S. 357–360.
- Werfel 1967 — *Werfel F.* An den Leser // *Werfel F.* Das lyrische Werk. Frankfurt a. M., 1967.

ZUSAMMENFASSUNG**Der politische Expressionismus und „die Revolution der Schriftsteller“ in Wien 1918**

„Die Suche nach einem österreichischen Ernst Toller muß ergebnislos bleiben. Das ‚gültige‘ Werk über die Revolution ist hier nicht entstanden“ — zu diesem Ergebnis kommt E. Fischer, indem er „die revolutionäre Situation“ in Wien 1918 charakterisiert. Im Unterschied zu Deutschland hat der Expressionismus in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg keinen richtigen „linken Flügel“ entwickeln können, seine „politischen Konzepte“ haben den vorwiegend ästhetischen Tenor der Weltanschauung der österreichischen Künstler weder überwinden noch überwiegen können. Das sozialpolitische Chaos der zugrunde gehenden Monarchie hat für kurze Zeit diejenigen von ihnen, die glaubten, den Kampf um die neue Menschheit leiten zu dürfen, zur „Roten Garde“ hingetrieben, aber auf dem Boden der Literatur entstand daraus nichts.

А. В. БАЛАГАНИНА

(Берлин)

**«ОТ БУНТА К РЕВОЛЮЦИИ»:
СОБЫТИЯ 15 ИЮЛЯ 1927 ГОДА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РЯДА
АВСТРИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

«То, что я испытал тогда на собственной шкуре, было на грани революции [...] С тех пор я совершенно точно знаю, — мне незачем об этом что-либо читать, — как происходил штурм Бастилии» — так события 15 июля 1927 г. описывал один из очевидцев трагедии, австрийский писатель Элиас Канетти (1905–1994) [Канетти 1990: 122]. Массовые волнения в Вене, закончившиеся пожаром во Дворце правосудия, многие исследователи называют поворотным пунктом в межвоенный период австрийской истории, окончательно определившим неуклонное движение Австрии к катастрофе фашизма. В 1920-е гг., с наступлением тяжелейших экономических и социальных кризисов после распада Австро-Венгерской империи, политическое напряжение в Первой Австрийской Республике между левыми и правыми лагерями — правящей Христианско-социальной партией и социал-демократами — привело к целому ряду открытых вооруженных столкновений между радикальными группами обоих лагерей — Хаймвером и Шуцбундом.

1927 г. отмечен крупным противостоянием этих политических сил. В январе этого года в коммуне Шаттендорф на границе с Венгрией в результате столкновения с Шуцбундом члены одной из праворадикальных групп застрелили инвалида-рабочего и восьмилетнего ребенка и спустя несколько месяцев были оправданы судом присяжных. На следующий день после появившейся в прессе новости о вынесенном приговоре сотни сторонников социал-демократов вышли на улицы Вены и направились к Дворцу правосудия, оплоту права и справедливости. Протестующие рабочие не получили от своей партии официальной реакции на приговор и действовали в массе своей без каких-либо указаний. В итоге Дворец правосудия подожгли, волнения и агрессия среди собравшихся выросли до предела, после чего полиция открыла огонь. Жертвами «июльского бунта» стали 89 человек.

Эти события не только вызвали острую дискуссию на общественно-политическом уровне, но и оставили многочисленные свидетельства произошедшего в так называемой литературе июля — официальных документах, отчетах о расследовании, газетной хронике. Особая «документальность» этих событий была связана и с повышенным вниманием прессы к этой истории, и с особой символичностью и эмоциональным потенциалом пожара во Дворце правосудия, уничтожившего так называемую задокументированную действительность в виде многочисленных книг, архивных дел и документов.

Неслучайно на следующий день после пожара немецкий писатель Генрих Манн (1871–1950) в статье «На костре» («Auf dem Scheiterhaufen») ставит вопрос о том, «сколько еще других Дворцов Правосудия сгорело в мыслях и фантазиях миллионов людей, когда горел Дворец в Вене» [Mann 1927: 3]. Вслед за ним австрийский драматург Франц Теодор Чокор (1885–1969) публикует в газете «Франкфуртер цайтунг» статью под названием «Горящее право» («Das brennende Recht»).

Особое место в публицистике, посвященной 15 июля, занимает специальное издание журнала «Факел», озаглавленное «Оплот Республики» («Hort der Republik»). На 92 страницах журнала его издатель и автор Карл Краус (1874–1936) вступает в острую полемику с действующей властью, в особенности с венской полицией, на которую он возлагает вину за трагедию, и сравнивает 15 июля со «Стрелковым праздником» (Schützenfest), к которому австрийцы испытывают особую симпатию: «Разве не всё в этой австрийской действительности считается символичным, и разве недавно мы пережили не очередное соревнование стрелков, когда за пулеметами сидели дети» [Kraus 1927: 59].

Полемика Крауса вышла на этот раз и за привычные рамки журнальной публицистики — после событий 15 июля в Вене в течение трех дней были развешаны плакаты с требованием Крауса к президенту венской полиции Йоганну Шоберу уйти в отставку. Решительная писательская позиция Крауса по отношению к событиям на Шмерлингплац вызвала восхищение у Элиаса Канетти: «...он (Краус. — А. Б.) был единственным известным человеком, который это сделал, и в то время как другие знаменитости — а их в Вене всегда хватало — не желали рисковать или, может быть, боялись показаться смешными, он один нашел в себе мужество возмутиться» [Канетти 1990: 123].

Герхард Штиг в своей книге «Плоды огня» доказывает, что именно литературные отклики и рефлексии австрийских публицистов и писателей смогли «раскрыть» эмоциональный потенциал событий 1927 г. в целом и особую роль феномена огня в частности [Stieg 1990]. Среди их произведений на эту тему — пьеса К. Крауса «Непобедимые» («Die Unüberwindlichen», 1928), роман Робер-

та Ноймана (1897–1975) «Потоп» («Sintflut», 1929), трилогия Манеса Шпербера (1905–1984) «Как слеза в океане» («Wie eine Träne im Ozean», 1961). Особенное значение пожар во Дворце правосудия приобретает в творчестве Элиаса Канетти и Хаймито фон Доддера (1896–1966).

Канетти был очевидцем событий 15 июля, явившихся, по его словам, одним «из тех не слишком часто случающихся общественных событий, которые так потрясают весь город, что после этого он становится совсем другим» [Канетти 1990: 121]. Даже спустя много лет он писал: «Прошло сорок шесть лет, но волнение того дня, проникшее до мозга костей, не развеялось и по сей день» [Там же: 122].

Центральное значение эти события занимают и в творчестве писателя: с одной стороны, воспоминания о пожаре на Шмерлингплац объясняют особенности создания и специфику его главного романа «Ослепление» («Die Blendung», 1935), с другой — личный опыт взаимодействия с массой на Шмерлингплац определяет ключевые моменты главного теоретического исследования писателя «Масса и власть» («Masse und Macht», 1962).

Интересно, что первая попытка описания этих событий автором оказалась крайне неудачной. С. Ханушек обращает внимание на дневниковую запись Канетти, в которой писатель сомневается, что он вообще «в состоянии охватить этот день» [Hanuschek 2006: 143]. Позже, во второй части своей автобиографии, описывающей те годы, писатель детально представляет один эпизод с каким-то человеком на площади, который впоследствии стал прообразом главного героя «Ослепления»: «Высоко вскинув руки над головой, он в отчаянии ломал их и время от времени горестно вскрикивал: “Сгорят акты! Все акты!” “Лучше акты, чем люди!” — сказал я ему, но его это не интересовало, его голова была занята только актами, я подумал, что он, возможно, сам имел там дело с актами, как архивный чиновник. [...] “Тут людей застрелили, — сердито сказал я ему, — а вы говорите об актах!” Он посмотрел на меня, как на пустое место, и жалобно повторил: “Сгорят акты! Все акты!”» [Канетти 1990: 122]. В 1920-е гг. Канетти записал в дневнике: «документы важнее людей, к которым они относятся» [Hanuschek 2006: 144], и это наблюдение уже во многом трагически отражало движение эпохи в сторону тоталитарных режимов, при которых человеческая жизнь была полностью подчинена бюрократической системе власти.

Спустя три года после событий в Вене, когда Канетти рассказал об этом эпизоде своему другу, инвалиду Томасу Мареку, он вызвал этим рассказом «бурный хохот» у слушателя, и смех настолько сильно сотрясал его, что кресло-коляска Марека покатила. Смех превратился в некую «движущую силу»: «...я чувствовал сильные толчки от смеха, отдававшиеся в кресле. В этот момент я увидел перед собой “книжного человека”, одного из восьми будущих персонажей

(романной серии. — А. Б.); на месте кричащего об актах чиновника внезапно появился он. Он стоял у горящего Дворца Правосудия, и меня, словно молния, пронзила мысль — он должен сгореть вместе со всеми своими книгами» [Canetti 1982: 341]. Мысль о пожаре сформировала и первоначальное имя героя романа «Ослепление» — Бранд. И хотя Канетти еще дважды изменил его — сначала на Канта, а затем, окончательно, на Кина, — «воспламеняемость мира», чью угрозу чувствовал писатель, все же сохранилась в имени главного персонажа [Ibid.: 344].

Образ кричащего архивного чиновника дал пищу для создания образа книжного человека, для которого безжизненные книги имели большее значение, чем люди, и который в итоге должен сгореть вместе со своей библиотекой, полностью заменившей ему реальность. Примечательно, что и автобиография писателя 1921—1931 гг., содержащая воспоминания об этом эпизоде, во многом связана с темой огня: книга озаглавлена «Факел в ухе», ее последняя часть — «Плоды огня», а последняя глава в ней — «Кант загорается» [Canetti 1982].

Интересно, что описания событий 15 июля занимают в автобиографии писателя не больше нескольких страниц. С. Ханушек высказывает удивление, почему Канетти не провел исследования, не изучил свидетельства очевидцев об этом дне, которые помогли бы стимулировать его воспоминания [Hanuschek 2006: 146]. Сам Канетти признается, что «решил не изучать никакие исторические работы этого времени», потому как для него было важным узнать не то, какими были события в объективной действительности, а то, «как они продолжали действовать в человеке, который тогда их так интенсивно пережил» [Ibid.: 147].

В любом случае «возвращение к первоначальному переживанию, к чувственным элементам этого дня в какой-то целостности было бы невозможно», так как «субстанцию 15 июля целиком поглотила» другая книга — «Масса и власть» [Canetti 1982: 236]. Вспоминая о событиях июля, Канетти писал, что не помнит дорогу, как он добирался в центр города, не помнит, где присоединился к толпе, но спустя годы все еще чувствует особое волнение, движение, текучесть массы. «Год, последовавший за этим событием, прошел всецело под его знаком. [...] Более чем когда-либо, я был полон решимости выяснить, что такое, в сущности, масса, которая не давала мне покоя» [Канетти 1990: 123].

Хотя события 15 июля не были для Канетти первым опытом наблюдения за массой (в 1922 г. писатель видел демонстрацию рабочих, возмущенных убийством министра иностранных дел Вальтера Ратенау), все же именно тогда он испытал на себе наибольшую силу массовой психологии: «Я стал частью массы, совершенно в ней растворился, не чувствовал ни малейшего сопротивления тому, что она предпринимала» [Канетти 1990: 122].

Позднее Канетти назовет эту массу «открытой» и опишет ее формирование как «поток людей со всех частей города [...], чье направление было определено местоположением здания, носящего имя Правосудия. Я осознал, что масса должна распадаться, осознал и то, как она боится своего распада и делает все, чтобы его не допустить, она устраивает пожар и не распадается, пока горит огонь» [Canetti 1982: 236].

Это слияние, особую власть огня над массой Канетти увидел в поведении людей на Шмерлингплац, когда горящий Дворец правосудия стал пусковым механизмом, запустившим нарастающее волнение, возмущение массы. Красное зарево и запах горящей бумаги словно дали сигнал к действию не только стоящим перед зданием, но и тем, кто находился вдалеке от событий.

Впоследствии в книге «Масса и власть» Канетти объединяет все отдельные черты огня и находит в них основные свойства массы: огонь и масса везде равны себе, стремительно распространяются, способны внезапно возникнуть в любом месте, заразительны и многообразны, «живут» собственной беспокойной жизнью. Эти черты сходства огня и массы ведут к тому, что они часто сливаются, переходят друг в друга. Из всех символов массы, сопровождающих человечество, именно огонь писатель считает самым важным [Canetti 1980: 88–89].

Так события 15 июля позволили Канетти раскрыть ключевой момент проблематики человека XX века — способность личности отдавать себя воле массы. В изучении этого феномена писателю удалось достичь своей цели — «схватить свое столетие за горло» [Канетти 1990: 290].

В отличие от Канетти, австрийский писатель Хаймито фон Додерер не был очевидцем событий 15 июля. Однако он не просто вводит поджог Дворца правосудия в сюжет своего романа «Демоны» («Die Dämonen», 1956), но и посвящает ему целую главу романа «Пожар». При этом Додерер-историк тщательно изучил факты и свидетельства очевидцев и даже включил в роман описание событий в Шаттендорфе как предысторию конфликта.

Вместе с тем обращение Додерера к реальному историческому событию на первый взгляд противоречит концепции автора, убежденного в том, что политическая история несущественна. Убежденность в том, что «вопреки истории в его эпохе была и жизнь» [Doderer 1996: 230], желание наблюдать не за историей, а за тонкой нитью, которая связывает личное пространство человека и его эпоху, сформировали своеобразную историческую концепцию Додерера, в которой «непрерывность повседневной истории должна утвердиться вопреки противоречиям истории глобальной» [Schmidt-Dengler 1995: 7]. Отсюда и настойчивое внимание автора объемистых венских романов к деталям, и намеренное игнорирование исторического материала в его прозе.

Вместе с тем включение событий 15 июля в роман «Демоны» не означает изменения исторической концепции Додерера, а, напротив, с одной стороны, показывает желание автора соединить историческое действие с тотальной непрерывностью повседневной жизни героев, с другой — открывает писателю новые возможности композиционного построения его «тотального романа», в котором «гигантская архитектура» книги «окольными путями» устремляется к событиям на Шмерлингплац: вводные эпизоды пробиваются к эпицентру романа по аналогии с окраинными районами, окружающими центр города.

В тотальности целого переплетаются все сюжетные линии и персонажи. Вместе с тем изображение пожара и его значение в романе весьма неоднозначны. Удивительно, что на ста двадцати пяти страницах главы под названием «Пожар», к которой словно бы устремляется весь роман, о самом пожаре говорится крайне мало, при этом в заключении главы действие и вовсе отдаляется от него, завершаясь чередой счастливых свадеб героев.

Увлеченное внимание Додерера к второстепенным эпизодам, персонажам и их историям, окружающим центральное событие на Шмерлингплац и будто расчлняющим целостность романа, — намеренный прием автора, который позволяет ему перенести историческую дату 15 июля 1927 г. с уровня политических событий в пространство частной жизни его героев. Историческое действие противопоставляется личному пространству персонажей, а хаос жизни со всеми ее бесконечными эпизодами и частностями — строгости композиционной формы, будто прочерченной «на миллиметровой бумаге эпической конструкции» [Stieg 1990: 108].

Неудивительно, что большинство персонажей оказываются втянутыми или не втянутыми в массовое действие исключительно по личным причинам. Многие из них, так называемые наши, интеллектуалы из престижных районов Вены, живущие во власти своих демонов (идеологических или сексуальных), движутся из разных районов в центр города, оставаясь безучастными к пожару на Шмерлингплац. С большой дистанции, с террасы дворца Кобенцль, наблюдают за пожаром Шарлотта Шлаггенберг и Геца Оркай: «Они будто стояли на крыше города, да, на крыше происходящего, от которого ничего не осталось, кроме мрачно краснеющей и изредка мерцающей точки рядом с горизонтом» [Doderer 1985: 1292]. Так, если у Канетти огонь разрастается до пожара библиотеки, то у Додерера пожар, напротив, уменьшается до точки в восприятии безучастных героев.

Безучастно проходит мимо событий на Шмерлингплац и фрау Майринкер. В ее квартале, в квартире, где она проживает, и, наконец, в жизни царит порядок, который разрушает пожар: если и не тот, грандиозный, что разгорается в центре города, то уж точно частный, мелкий пожар на ее кухне. Порядок символизирует для

нее счастье, поэтому, оказавшись на улице и видя небо в «высоком огненном зареве» [Doderer 1985: 1287], она думает, что так рушится и ее счастье.

Историк Рене Штангелер, один из персонажей романа, привыкший как исследователь размышлять о сущности, основах и причинах исторических явлений, избегает на своем пути непосредственного контакта с ними. И наконец, хронист Гейренхоф идет по городу, не замечая отсутствия трамваев. Лишь оказавшись в квартире гофрата Гюрцнер-Гонтарда на Шмерлингплац, через окно, свысока он замечает ужасы происходящего на площади. Примечательно, что, находясь как бы над пожаром и беспорядком, Гейренхоф и Гюрцнер-Гонтард философствуют о понятии «революционер» подобно героям Гюстава Флобера в романе «Воспитание чувств», рассуждающим в светском обществе о сути революции и социализма, в то время как на улицах Парижа идут революционные бои [Флобер 1977: 335].

Гейренхоф становится главным свидетелем событий на Шмерлингплац. Как «упорядоченный» [Doderer 1985: 62] человек и хронист событий, он и город ощущает как нечто упорядоченное, потому в происходящем на Шмерлингплац он видит прежде всего угрозу сложившемуся порядку, воспринимая упавший фонарный столб как символ разрушения города. Восприятие пожара через облик города позволяет Додереру в деталях изобразить распад привычных форм повседневной жизни из-за вторжения политической истории. В городе останавливаются трамваи, перекрываются улицы, пропадает электричество, прерывается телефонная связь. Привычные вещи становятся чужими: такси превращаются в санитарные автомобили, квартиры — в крепости, привычные ароматы — в запахи гари.

Безучастность многих героев романа к переломному политическому событию, их фиксированность на личном счастье отражает стремление автора к вещественному, осязаемому, упорядоченному, доступному. Безусловно, это не могло не найти отклика среди читающей публики в 1950-х гг., искавшей опоры в хаосе послевоенной действительности.

С одной стороны, счастливая череда свадеб героев на фоне 15 июля, этот «ливень банальностей» будто противопоставляется демоническим идеологиям, которыми на протяжении всего романа были охвачены многие герои, находившиеся в плену у так называемой второй действительности [Doderer 1985: 1021]. С другой стороны, отвлеченность большинства героев от событий на Шмерлингплац, их уход в сферу личной жизни — намеренное игнорирование переломных событий венским обществом в момент политического и исторического кризиса. Как замечает Г. Зоммер, перед лицом сильнейшего кризиса государства герои Додерера пренебрегают общими и преследуют собственные интересы. Как бы

не замечая происходящего вокруг, они своим бездействием и неучастием способствуют надвигающейся исторической катастрофе [Sommer 2006: 161].

В отличие от публициста Крауса, журнал которого был важнейшей ареной общественно-политических дискуссий той эпохи, Канетти и Додерер в своем творчестве не обращались напрямую к современным им политическим событиям. Однако пожар во Дворце правосудия привлек интерес авторов возможностью осмыслить потенциал исторического события на разных уровнях построения романа. Способ обработки исторического материала, его осмысление писателями отражает авторские методы изображения действительности. Если у Канетти огонь разрастается, отражая стремление писателя изобразить мир в состоянии «распада», то у Додерера, целью которого было вновь воспроизвести в форме романа утраченную тотальность жизни, пожар уменьшается и как бы поглощается посредством беспредельно позитивного утверждения жизни и тотальной веры писателя в ее познаваемость.

Литература

- Канетти 1990 — *Канетти Э.* Человек нашего столетия. М., 1990.
 Флобер 1977 — *Флобер Г.* Воспитание чувств. М., 1977.
- Canetti 1980 — *Canetti E.* Masse und Macht. Frankfurt a. M., 1980.
 Canetti 1982 — *Canetti E.* Fackel im Ohr. Frankfurt a. M., 1982.
 Csokor 1927 — *Csokor F. Th.* Das brennende Recht (Wiener Stimmungsbild) // *Frankfurter Zeitung*, 19. Juli 1927.
 Doderer 1985 — *Doderer H. v.* Die Dämonen. Nach der Chronik des Sekretionsrates Geyrenhoff. München, 1985.
 Doderer 1996 — *Doderer H. v.* Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. München, 1996.
 Hanuschek 2006 — *Hanuschek S.* Dieser hellerleuchtete, entsetzliche Tag. Elias Canetti als Zeitzeuge des Wiener Justizpalastbrandes // *Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch. Das Werk von Manès Sperber, Heimito von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927 / Hg. v. Th. Köhler, Ch. Mertens.* Wien; München, 2006. S. 143–150.
 Kraus 1927 — *Kraus K.* Die Fackel. Der Hort der Republik. Nr. 766–770. Oktober 1927.
 Kraus 1928 — *Kraus K.* Die Unüberwindlichen. Wien, 1928.
 Mann 1927 — *Mann H.* Auf einem Scheiterhaufen // *Arbeiter-Zeitung*, 26. Juli 1927.
 Neumann 1929 — *Neumann R.* Sintflut. Stuttgart, 1929.
 Schmidt-Dengler 1995 — *Schmidt-Dengler W.* Heimito von Doderer 1896–1966 // *Heimito von Doderer 1896–1966. Selbstzeugnisse zu Leben und Werk / Hg. v. M. Loew-Cadonna.* München, 1995. S. 7–34.

- Sommer 2006 — *Sommer G.* In der Vergangenheit der Fiktion ist die Zukunft schon Geschichte. Offene und versteckte Zukunftsperspektiven in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen* // Justizpalast in Flammen / Hg. v. Th Köhler, Ch. Mertens. Wien; München, 2006. S. 151–164.
- Sperber 1980 — *Sperber M.* Wie eine Träne im Ozean. Romantrilogie. München, 1980.
- Stieg 1990 — *Stieg G.* Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und Justizpalastbrand. Wien, 1990.

ZUSAMMENFASSUNG

„Von der Revolte in die Revolution“: Die Ereignisse des Jahres 1927 und ihre literarische Aufarbeitung durch österreichische Autoren

Der Justizpalastbrand in Wien vom 15. Juli 1927 ist eines der zentralen Ereignisse, die sehr stark und unmittelbar in die Literatur eingewirkt haben. Im Aufsatz wird die literarische Aufarbeitung dieses Ereignisses durch österreichische Autoren (K. Kraus, E. Canetti, H. von Doderer) untersucht. Unterschiedliche Methoden zur Aufarbeitung dieses historischen Ereignisses beeinflussen dabei die Erzähltechniken und spiegeln die Besonderheiten der Wirklichkeitsdarstellung einzelner Autoren wider.

Ю. Л. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

**ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ VS. СОЦИАЛЬНАЯ
РЕВОЛЮЦИЯ В ТРЕХ РЕДАКЦИЯХ ТРАГЕДИИ
ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «БАШНЯ»:
ИСТОЧНИКИ РУССКОЙ ИСТОРИИ**

Грандиозная и противоречивая по идейному содержанию трагедия австрийского драматурга Гуго фон Гофманшталя (1874–1929) «Башня» (редакции февраль 1925, октябрь 1925 и осень 1927 г.) продолжает поиски разрешения современных конфликтов европейской истории: Первая мировая война, революция в России 1917 г. и крах австро-венгерской государственности (1918). Пьеса появилась по причине давнего интереса Гофманшталя к барочному культурному наследию, прежде всего к драматургии испанца Педро Кальдерона де ля Барки (1600–1681). Гофманшталь высоко ценил переработку драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635) одним из основоположников австрийской литературы Ф. Грильпарцером (1791–1872) в пьесе «Со-жизнь» (1834). Гофманшталь намеревался продолжить трансформацию мотивов пьесы Кальдерона, акцентируя тем самым национальную специфику австрийской драматургии, мощно черпавшей свой материал из барочного наследия романских стран. В 1904 г. Гофманшталь перевел ямбом и хореем драму Кальдерона «Жизнь есть сон», а в 1922 г. закончил «Большой Зальцбургский театр жизни».

Обращение Гофманшталя ко времени действия пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» — истории «смутного времени» в России XVII века (война с иноземцами, борьба за престол, проблема идеального правителя) — позволило не только актуализировать на примере Польши и России коренные преобразования в Европе начала XX века, но и утвердить собственную концепцию консервативного общественного развития, так называемую австрийскую идею, которая бы восстановила «традиционные ценности Габсбургской империи: порядок, национальную толерантность, высокую духовность, интерес к иным культурам и языкам» [Цветков 2015: 226]. Первые две редакции «Башни» являются воплощением «австрийской идеи» Гофманшталя. Однако, как показали исторические

события 20-х гг. — «пивной путч» Гитлера 1923 г. в Мюнхене с целью захвата власти, а также вооруженные бои пролетариата Австрии в июне 1927 г. с требованием решительных действий против фашизма, — надежда на воссоздание Австрии как «семьи народов» в центре Европы оказалась утопической. Жестокая реальность Западной Европы, в которой уже угадывались черты надвигающегося фашизма, стала основой третьей редакции «Башни». Магистральная для Гофмансталя проблема, обусловленная материалом кальдероновской драмы — сосуществование «духовного» и «социального» в разных проявлениях «волевого действия» личности верховного правителя (Детский король в первых редакциях и солдафон Оливье в третьей), — поставлена с большой долей художественной наглядности, но с исторической точки зрения неубедительна. Поэтому одна и та же исходная ситуация трех редакций — освобождение принца Сигизмунда из заключения в атмосфере мятежа и беспорядков, когда духовному началу угрожает всеобщий хаос, — имеет контрастные финалы.

Усилия Гофмансталя осмыслить пути будущего развития Европы основаны на обширном интертекстуальном материале, художественная разработка которого во многом определила антагонистическое противостояние третьей редакции по отношению к первым двум. Современные исследования «Башни» концентрируют внимание на политической актуальности трагедии, психоаналитических, философских, социологических, культурологических, модернистских и жанровых ее предтекстах [Le Rider 1997: 281]. Значительное место среди подобных материалов занимали сведения по русской истории.

Для воплощения «австрийской идеи» барочная пьеса Кальдерона подходила наилучшим образом. Империя на Востоке (Ostreich) — Польша напрямую ассоциировалась с Австрией. Польский король Базилио решает проверить жуткое предсказание его смерти от руки сына. Принца во сне переносят во дворец и объявляют наследником престола. Сигизмунд внезапно проявляет свой необузданный нрав, и его вновь во сне переносят в башню, назвав произошедшее сновидением. Однако народ Польши узнаёт о законном наследнике и восстает против короля, требуя передать власть в руки Сигизмунда, а не московскому принцу Астольфо, которого Базилио избрал в преемники. Принц становится во главе заговорщиков и побеждает, чтобы «творить добро»: «И так как я хочу немало / Побед великих одержать, / То выше всех одна победа — / Победа над собой!» [Кальдерон 1989: 660]. Победа восставшего народа, признание заточенного царевича, свергающего тирана, торжество идеального правителя приходят, однако, в противоречие с положением о «суетности земной жизни», заявленной в названии комедии Кальдерона. Это обстоятельство легко объясняется не логикой событий, а логикой барочного искусства в целом: «Неразрешимость вопро-

са, действительно ли “жизнь есть сон”, шаткость эмблематичности еще характернее для барокко, чем сама эмблематичность» [Балашов 1989: 772].

То же противоречие можно обнаружить в русско-польском сюжете пьесы Кальдерона. Как известно, впервые исторические события «смутного времени» начала XVII века в России изобразил знаменитый испанский драматург Лопе де Вега (1562–1635) в драме «Новые деяния Великого князя Московского» (1606): «Удивительно подробно осведомленный о том, что происходило на Руси, но не знавший в момент написания драмы (видимо, конец мая 1606 г.), что Дмитрий был уже убит, Лопе представил события Смутного времени как “великую революцию” (*grande revolucion*)» [Балашов 1989: 768]. Русско-польский сюжет о «великой революции» широко вошел в испанскую литературу с именами Василий и Казимир. Но, исходя из цензурных соображений Испании, можно было говорить о «великой революции» только в отдаленных и некатолических странах.

Место действия *первой редакции* «Башни» Гофмансталья — «*Польское королевство, но скорее из легенды, чем истории*», а время действия — «*одно из прошлых столетий, по атмосфере своей напоминающее XVII век*» [Гофмансталь 1995: 351]¹. Автор не стремится передать исторические реалии. Он подчеркивает воображаемый мир происходящего на сцене, не обязывающий автора следовать жанру исторической драмы. Гофмансталь детально воспроизводит атмосферу военных будней и разговоры об узнике Сигизмунде, заключенном в башне. Грубостью и резкостью тона отличается сержант Оливье. Имя этого персонажа Гофмансталь ассоциировал с Оливье — действующим лицом романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена (1621–1776) «Симплициссимус» (1669): «Оливье — деморализированный ландскнехт, испорченный и развращенный с юности, игрок и головорез, завербованный в солдаты, чтоб не угодить в тюрьму, побывавший и у шведов, и в имперских войсках, и у “меродеров”, и наконец, ставший лесным разбойником» [Морозов 1984: 149]. Оливье в драме радикально настроен на разрушение: «*Все против всех. Ни один дом не устоит. Церкви сметут с лица земли*» (354). Ему отвечает инвалид с деревянной ногой, слова которого звучат пророчески: «*Они вызволят его (узника. — Ю. Ц.), и последние станут первыми, а он будет королем бедняков и будет скакать на белом коне, а перед ним понесут меч и весы*» (354). Так, в начале драмы зарождаются два контрастных лейтмотива: полное разрушение основ прежнего порядка *vs.* появление спасителя.

Сигизмунд, заключенный в клетку и прикованный к тяжелому ядру, носит волчью шкуру и спит на соломе. Но он читает книги на латыни, у него добрая душа, и он уверен в будущем: «*Все перемеша-*

¹ Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

лось, но протрубит ангел — и порядок восстановится» (360). Сигизмунд воплощает начало духовное и светлое, а башня является символом будущего справедливого миропорядка. Рядом с ним начальная крепость Юлиан. Он сочувствует страданиям узника и защищает его от грубого произвола. Юлиан поучает Сигизмунда: *«Ты даже и близко не представляешь себе, что значит жить. Знай же: в мире весят только деяния»* (396). Появление нового начальника стражи — сержанта Оливье полностью меняет тональность общения. Он требует подчинения, не признавая никакой власти над собой. Однако абсолютная власть в королевстве принадлежит королю Базилио: он *«король и отец»*, а власть отца исходит непосредственно от воли Всевышнего, что подтверждает патримониальный порядок передачи власти. На стороне короля выступают его могущественные защитники — богатые дворяне и вельможи. Среди них есть отдельные отряды вооруженных воевод, возмущенных неограниченной властью короля. Воеводы выступают за коллегиальное управление страной. Они требуют от короля клятвы верности решениям Государственного совета. В ключевой сцене встречи короля и принца, перенесенного из клетки в королевские покои, король просит о прощении и примирении. Но Сигизмунда охватывает чувство страха, он наслышан лишь об одном Боге-отце. Король дает сыну первое поручение — убить коменданта Юлиана, мятежника и заговорщика. Король надевает на палец Сигизмунда кольцо — символ неограниченной монаршей власти: *«Направливай сословие на сословие, край против края, имеющих дом против бездомных, крестьян против господ»* (415). Сигизмунд, принимая короля за сатану, бьет его по лицу, отнимает у короля меч и замахивается им: *«Хочу попать тебя! С тех пор как я здесь, я король!»* (416). Так сбывается предсказание. Но камердинеры набрасываются на Сигизмунда, связывают его, а король приказывает убить сына. Но вдруг слышится шум восстания простолюдинов. Они хотят видеть *«нищего короля, безымянного мальчика в цепях»* своим вождем, несущим с собой *«новое царство»* (422). Сигизмунд ждет часа, чтобы возглавить восстание бедноты. Появившийся Оливье, только что убивший Юлиана, угрожает Сигизмунду. Принца одевают в золотые одежды и выводят из башни. Толпа приветствует его, поскольку он разрушил *«оковы отцовского насилия»* и может называться *«великим»*. Теперь он *«будет справедлив и возвышен, милостив и могуч»* (452). Вельможи предлагают короновать Сигизмунда. Так, казалось бы, воплощается идея установления справедливого общества. Однако Сигизмунд отравлен ядом цыганки, которая из чувства мести за возлюбленного Оливье порезала руку принца.

История с цыганкой заимствована Гофмансталем из книги А. Ф. Оссендовского «И звери, и люди, и боги» (нем. пер. с англ., 1922) [Hofmannsthal 1990: 172–173]. А. Ф. Оссендовский (1876–1945) — русский и польский путешественник и писатель. Он учился в Санкт-Петербургском университете, Сорбонне и стал известен

благодаря указанной книге о гражданской войне в Сибири и Монголии. В главе «Пред ликом Будды» он рассказывает о бегстве поляка из большевистской России через азиатскую степь, где прорицательница-бурятка, одеждой напоминавшая цыганку, в безумном экстазе проводила магические заклинания. Сжигая травы и кости птиц, она предсказала смерть [Осендовский 1994: 43]. Цыганку в «Башне» поймали как заговорщицу. Сигизмунда интересовало, где находился Оливье. Открывая тайны подземного мира, цыганка рассказала, что Оливье загнан в болото и погиб. На сцене поднимается буря: *«Из земли выскакивают гигантские кости. Из них выскакивает оскалившийся лис с горящими глазами»*. Цыганка *«берет лиса в руки; внезапно в ее руках вместо него оказывается король Базилио, наполовину вросший в землю»* (446). *«Король смеется, показывает язык Сигизмунду и падает, превращаясь в корчившегося лиса с высунутым языком»* (446). Из-под стены *«вылезает некий Человек с жуткой гримасой на лице»*. Он *«сдергивает с себя маску и оказывается мертвым Юлианом...»* (446–447). Появляется Оливье, *«череп его проломлен»*. Он *«хочет броситься на Сигизмунда с поднятым мечом. Но шаги его неуверенны, как на болоте»*, и он погружается в тину. На сцене *«воцаряется полная тьма»* (448).

Затем появляется солнечный свет. В ране Сигизмунда оказался змеиный яд, от которого он медленно умирает, пророчествуя о том, что *«...мир жаждет обновления...»* и примирения Запада и Востока (453). Внезапно раздается звон колокольчика: *«Появляются два мальчика в белых одеждах и босиком. <...>. Детский король входит вслед за мальчиками, он в белой одежде и со шлемом на голове...»* Он произносит: *«Я! Ибо меня возвысили те, кому дано жить в будущем»* (457). Склоняясь к Сигизмунду, Детский король говорит словами из Библии (Ис. 2:4; 3:4): *«Ты должен отдать мне меч и весы, ибо ты был королем безвременья. Мы построили хижины, мы поддерживаем огонь в горне, перековываем мечи на орала. Мы дали миру новые законы, ибо законы должны исходить от молодых»* (458). Сигизмунд отвечает: *«Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня»* (459). Умирая, Сигизмунд передает власть Детскому королю.

Финал первой редакции возвращает зрителя к приемам античной мифологии и драматургии. В них «*deus ex machina*» («Бог из машины») означал неожиданную развязку, не вытекающую из хода событий, и относился, чаще всего, к олимпийским богам, прежде всего к Зевсу, помогавшему героям. Концовка первой редакции дезорганизовала барочный прием *повтора*, о котором писал В. Беньямин: «В драме “Жизнь есть сон” повторение основной ситуации оказывается в центре действия. То и дело драмы семнадцатого века трактуют одни и те же предметы и делают это так, что они могут, что они должны повторяться» [Беньямин 2002: 138]. Трагические противоречия и барочные условности, намеченные в драме, снимаются сказочным вмешательством добрых сил. Оптимистическая

концовка напрямую декларирует победу духовного начала над разрушительным ходом событий.

Осознание искусственности и театральности первой редакции стало причиной создания *второй*. Автор удалил эпизод с цыганкой. Драматург более всего прислушивался к критике режиссера М. Рейнхардта (1873–1943), поскольку все предыдущие постановки драм Гофмансталя под его руководством были успешными. Друзья драматурга посчитали, что мистический эпизод с цыганкой придаст пьесе характер фантастической оперы и не скрепляет и без того разнородный материал. Понятно, что в первой редакции автор обратился к приемам австрийского барочного театра, которые он уже использовал в стихотворной драме «Глупец и Смерть» (1893). В ней аллегорический образ Смерти со скрипкой в руках воскрешал в день суда над молодым эстетом Клаудио умерших по его вине близких людей: Мать, Возлюбленную и Друга юности. Пьеса Гофмансталя имела большую популярность. Однако в трагедии о назначении верховной власти и путях ее достижения барочный прием воскресения мертвых был не к месту.

Два года Гофмансталь работал над *третьей редакцией* «Башни». Он изучал политические трактаты К. Шмитта и теорию драмы В. Беньямина, труды М. Бубера и К. Маркса, драмы Ф. Шиллера и оперы Р. Вагнера. Гофмансталь сочинил заново четвертый и пятый акты, кардинально изменив первоначальный замысел финала. Новые черты приобрел образ Юлиана. Он остался воспитателем Сигизмунда, однако у него появились коварные планы захватить власть в свои руки. В начавшемся мятеже бунтовщики арестовали короля Базилио и возвели на трон Сигизмунда, а он, в свою очередь, назначил министром Юлиана, которого вскоре подозревают в краже государственной печати. Человеком, у которого была сосредоточена вся власть, становится сержант Оливье. Он внезапно входит с вооруженными людьми: *«Весь в железе и коже, с пистолетом за поясом, в шлеме и с железной булавой в руках»* [Hofmannsthal 1986: 462]². Оливье командует Сигизмундом и предлагает ему за спасение новую роль: кричать «Хайль» и повторять слова, что он *«прогнал отца с трона. Это наглядно для народа и поучительно для господ»* (464). Сигизмунд интересуется, кто же дал ему власть? Оливье отвечает: *«У меня булава, и я в руках судьбы»* (465). В это время приходит известие о расстреле короля Базилио. Оливье заявляет: *«В мире настал день здравого смысла. Человек стоит перед своим судьей. Настал наш суд над теми, кто обманывал народ»* (467). Врач пытался возразить: *«Мир управляется не железом, а духом»*, а Сигизмунд — *«величайший человек»*. На что Оливье ответил: *«Его нужно уничтожить!»* Послышались голоса с улицы: *«Сигизмунд, будь с нами!»* Он подошел к окну. Снаружи раздался выстрел. Сигизмунд упал

² Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

и умер со словами: *«Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня»* (469).

Мысль о том, что Оливье находился «в руках власти тьмы человечества», заимствована из книги «Неизвестный Достоевский», изданной под редакцией Р. Фюлеп-Миллера и Ф. Экштайна в 1926 г. В набросках диалога Оливье и Сигизмунда Гофмансталь вкладывает в уста Оливье следующие слова: *«Мы в руках власти тьмы, — я ее исполнитель, ничего кроме нее. Она мне дала власть. Она — единственная власть: время. Оно отдало тебя в мои руки»* [Hofmannsthal 2000: 239]. Чтение Гофмансталем другой книги Р. Фюлеп-Миллера о России «Дух и лицо большевизма» (1926) повлияло на отождествление образа Оливье с «большевиком». Гофмансталь назвал и героя драмы «Зальцбургский театр мира» Нищего «большевиком». Критик М. Гвелманн нашел в действиях Оливье-«большевика» близость аргументации В. И. Ленина о необходимости личной диктатуры при переходе к социализму [Twellmann 2004: 138–140]. Создавая образ мятежного Оливье, Гофмансталь предполагал наличие социальной революции, какая имела место в России. Однако цели и задачи социальной революции в драме размыты. Сигизмунд, с одной стороны, ставленник воевод, требовавших конституционной монархии, а с другой — плбса, черни, «народа», который не представлен в драме. Социальная сила заговорщиков растворена в отдельных персонажах, а образ Оливье — экстремиста и убийцы — карикатурен и схематичен. Поэтому вполне естественна и мысль об Оливье как образе «фашистского диктатора» [Pering 1994: 193]. Башня в третьей редакции стала символом насилия и смерти, а Оливье — крайнего проявления жестокости, что определяет и авторскую позицию, непримиримую как по отношению к радикальному обновлению в форме революционного переустройства мира на примере Советской России, так и по отношению к зарождающемуся фашизму.

Гофмансталь предстает в трех вариантах драмы менее всего историком и социологом, а более всего — филологом, активно работающим с актуальными предтекстами и сохраняющим высокую нравственность как завет русской литературы, о чем он не раз писал [Цветков 2016: 30–35]. Казалось бы, венский драматург мог в творчестве высказать нечто важное и необходимое, но этого не происходило, поскольку из обилия возможных влияний он не мог выбрать ни одного. В статье «Разговор о стихах» (1903) Гофмансталь писал: «Мы не хозяева собственной сути, она овевает нас извне, она покидает нас надолго и возвращается к нам с единым дуновением <...>. И что-то встречается в нас с другим. Мы всего лишь голубятня» (531–532).

Третья редакция драмы «Башня» с радикальными сокращениями была поставлена в 1928 г. в трех театрах: в мюнхенском «Принцрегент-театре», в гамбургском «Шаушпильхаус» и вюрцбургском

«Штадттеатре». Первая редакция была впервые инсценирована в цюрихском «Шаушпильхаус» в 1943 г. и возобновлена в 1958 г. Кроме того, первая редакция была поставлена в венском «Бургтеатре» в 1948 г. [Koenig: 2017]. Однако ни одна из постановок успеха не имела.

Литература

- Балашов 1989 — *Балашов Н. И.* На пути к неоткрытому до конца Кальдерону // *Кальдерон П.* Драммы: в 2 кн. Кн. 1. М., 1989. С. 753–838.
- Беньямин 2002 — *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002.
- Гофмансталь 1995 — *Гофмансталь Г. фон.* Башня / Пер. Ю. И. Архипова // *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. М., 1995. С. 349–460.
- Кальдерон 1989 — *Кальдерон П.* Жизнь есть сон / Пер. Д. К. Петрова // *Кальдерон П.* Драммы: в 2 кн. Кн. 2. М., 1989. С. 529–663.
- Морозов 1984 — *Морозов А. А.* «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.
- Оссендовский 1994 — *Оссендовский А. Ф.* И звери, и люди, и боги. М., 1994.
- Цветков 2015 — *Цветков Ю. Л.* «Австрийская идея» Гуго фон Гофмансталя // *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов.* Т. 12. М., 2015. С. 220–227.
- Цветков 2016 — *Цветков Ю. Л.* Роль нравственного начала русской литературы в эстетике Гуго фон Гофмансталя // *Вестник Ивановского гос. ун-та.* Вып. 1 (6). 2016. С. 30–35.
- Fülöp-Miller 1926 — *Fülöp-Miller R.* Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des Kulturellen in Sowjet-Russland. Zürich; Leipzig; Wien, 1926.
- Hofmannsthal 1986 — *Hofmannsthal H. von.* Der Turm. Ein Trauerspiel (Neue Fassung) // *Hofmannsthal H. von.* Dramen III. (1893–1927). Frankfurt a. M., 1986. S. 383–469.
- Hofmannsthal 1990 — *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke. XVI.1 Dramen 14.1. Der Turm. Erste Fassung / Hrsg. von W. Bellmann. Frankfurt a. M., 1990.
- Hofmannsthal 2000 — *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke. XVI.2 Dramen 14.2. Der Turm. Zweite und dritte Fassung / Hrsg. von W. Bellmann. Frankfurt a. M., 2000.
- König 2017 — *König Ch.* Der Turm // URL: http://christophkoenig.net/wp-content/uploads/2017/01/94_Der-Turm.pdf (Дата обращения: 10.09.2017).
- Le Rider 1997 — *Le Rider J.* Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar, 1997.

- Perring 1994 — *Perring S.* Hugo von Hofmannsthal und die zwanziger Jahre: eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994.
- Twellmann 2004 — *Twellmann M.* Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München, 2004.

ZUSAMMENFASSUNG

Geistige Evolution versus soziale Revolution in den drei Fassungen der Tragödie Hugo von Hofmannsthals „Der Turm“: Quellen der russischen Geschichte

Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges, der Zerfall Österreich-Ungarns und die Revolution in Russland bedingen die extreme Ungewissheit der politischen Ideen Hofmannsthals. Der Autor geht in der ersten und zweiten Fassung des Dramas von den utopischen Visionen der friedlichen Neuordnung der Monarchie und der gewünschten geistigen Evolution (der Kinderkönig aus der Bibel) zu einem Bild der radikalen sozialen Veränderungen über: Verschwörung im Namen des „Volkes“ und brutaler Mord des Prinzen Sigismund, von einem Soldaten Olivier inszeniert. In den drei Varianten des Dramas ist der Autor am wenigsten Historiker, Soziologe oder Kenner der russischen Ereignisse. Er ist ein Dichter, der aktiv mit den aktuellen Texten über die russische Revolution arbeitet und eine hohe moralische Grundhaltung wahrt.

S. V. BALAEVA

(Kunstgewerbeakademie, St. Petersburg)

REVOLUTION ALS FORM DES ÜBERGANGS ZU EINER NEUEN REALITÄT IN DEN WERKEN VON ALEXANDER LERNET-HOLENIA

Die Geschichte der Revolutionen in Österreich-Ungarn und in Russland ist eng mit den Ereignissen des Ersten Weltkriegs verbunden. In den Werken des österreichischen Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia (1897–1976) vollzieht sich, meiner Meinung nach, der Übergang von der Habsburgermonarchie zur neuen Gesellschaftsordnung und damit zu einer neuen Realität in erster Linie im Bewusstsein der Protagonisten. Gleichzeitig zeigt er auch den Übergang zu einer neuen Weltordnung und zum heutigen Europa ohne große Kaiserreiche, aber bestehend aus vielen Nationalstaaten.

Bei Lernet-Holenia vollzieht sich dieser Prozess des Übergangs als Revolution in den Köpfen der Menschen. Diese Revolution ist schwer zu beschreiben, aber sie passiert rasch. Von einem Moment auf den nächsten wird dem Protagonisten bewusst, dass er nicht mehr so ist wie vorher. Er ist ganz neu, und diese Neuigkeit ängstigt ihn und führt zu verschiedenen merkwürdigen Situationen. Für Lernet-Holenia liegt gerade der Prozess des Übergangs im Zentrum der Geschichte. Er spricht nicht über Resultate und bewertet die Ereignisse nicht. Er beschreibt nur diese kommende neue historische Realität und macht das auf besondere Art und Weise.

Den größten Erfolg hat Lernet-Holenia in den 1930er Jahren mit seinen Romanen „Die Standarte“ (1934), „Der Baron Bagge“ (1936) und „Ein Traum in Rot“ (1939). Die Protagonisten in diesen Werken sind jeweils eng mit der Armee verbunden, unter anderem als Soldat. In der Militärprosa von Henri Barbusse, Ernst Jünger und Erich Maria Remarque explodieren Bomben neben den Helden, über ihren Köpfen fliegen Flugzeuge, viele sterben. Der Tod hat kein Gesicht, im Vergleich zu vorigen Epochen, als die Ritter oder Soldaten genau wussten, wer oder was sie tötete.

Lernet-Holenia stellt den Ersten Weltkrieg wie im Abenteuerroman dar, aber ohne den romantischen Glanz, der in dieser Gattung sonst üblich ist. Lernet-Holenia vermeidet naturalistische Beschreibungen, er hält sich beim Rahmen an die historischen Ereignisse. Der Krieg ist aber

kein unterhaltsames Abenteuer, in dem der Protagonist zum Helden stilisiert wird. In diesem Sinn setzen sich Lernet-Holenias Texte von den „Landserromanen“ bzw. literarischen Werken ab, die den Krieg als eine Angelegenheit von echten Männern loben [Nutz 1977].

Der Roman „Die Standarte“ ist historisch am Ende des Ersten Weltkrieges angesiedelt und erzählt die Zerschlagung Österreich-Ungarns aus der Perspektive eines jungen Fähnrichs. Auch in der Novelle „Der Baron Bagge“ steht der Krieg im Zentrum, aber hier geschieht alles im Traum, oder besser gesagt im Alptraum und erinnert damit an Ambrose Bierces Kurzgeschichte „Zwischenfall auf der Eulenfluß-Brücke“ (An Occurrence at Owl Creek Bridge, 1891). „Ein Traum in Rot“ ist Ereignissen nach der Russischen Revolution 1917 gewidmet.

Bei der Untersuchung, wie der Übergang zur neuen Realität in der österreichischen Literatur gestaltet wird, ist es produktiv, diese Frage aus dem Blickwinkel der von Claudio Magris umrissenen Konzeption des habsburgischen Mythos zu betrachten. Magris zeigt sehr deutlich, wie die österreichische Literatur auf den Zerfall von Österreich-Ungarn reagiert, und geht auch auf den Prozess des Übergangs ein. Nach Magris ist „der habsburgische Mythos“ „nicht ein einfacher Prozess der Verwandlung des Realen, wie er jede dichterische Tätigkeit charakterisiert, sondern er bedeutet, dass eine historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit vollständig durch eine fiktive, illusorische Realität ersetzt wird, dass eine konkrete Gesellschaft zu einer malerischen, sicheren und geordneten Märchenwelt verklärt wird“ [Magris 2000: 22]. Ein Beispiel für die Verklärung liefert Joseph Roth in seinem Roman „Radetzky marsch“ mit der idealisierten Beschreibung Österreichs vor dem Ersten Weltkrieg: „Damals, vor dem großen Kriege, [...] war es noch nicht gleichgültig, ob ein Mensch lebte oder starb. [...] Alles, was wuchs, brauchte viel Zeit zum Wachsen; und alles, was unterging, brauchte lange Zeit, um vergessen zu werden [...] man lebte dazumal von den Erinnerungen, wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit, schnell und nachdrücklich zu vergessen“ [Roth 1994: 141].

Die Habsburgermonarchie hatte das Ziel, eine neue Reichsnation zu schaffen, sie verlangte von ihren Untertanen, dass sie nicht nur „Deutsche, Ruthenen, Polen seien, sondern etwas Größeres und Höheres“, sie beanspruchte „ein wahres und eigenschaftliches Sacrificum nationis“, einen „Verzicht auf bequeme Selbstbehauptung, einen Verzicht auf das erregende Aufgehen in den Instinkten des eigenen Blutes“, durch diesen Verzicht sollte sich der Mensch „aus einen Deutschen, Tschechen oder was immer er war [...] in den Österreicher“ verwandeln, schreibt Werfel [Werfel 1975: 331–332].

Aber durch die Revolution in Österreich-Ungarn kehrte dieser Prozess sich um. Lernet-Holenia zeigt, wie dieser Prozess mit einer Umwertung der Werte einherging. In seinen Werken besitzt der Protagonist alle Eigenschaften, die der ‚echte Soldat‘ (Ritter) haben sollte: Ehrgefühl, Anstand, Eidestreue; außerdem ist er erfüllt vom Glauben an das

Reich. Im Roman „Die Standarte“ beschreibt der Autor, wie dieser Glaube vergeht:

Wir glaubten vielleicht selber nicht an das Reich, wie wir daran hätten glauben sollen. [...] Manchmal reißen die Menschen selbst Gebäude ein, die Generationen vor ihnen errichtet haben, und zerstören sie, als wäre es nichts. Die Menschen verlieren ja manchmal ganz plötzlich allen Sinn für den Wert der Dinge. Bloß um sich die Hände zu wärmen, zünden sie dann königliche Schlösser an [Lernet-Holenia 1977: 100].

Lernet-Holenia schreibt keine modernistischen Romane, in allen drei Werken („Die Standarte“, „Der Baron Bagge“, „Ein Traum in Rot“) benutzt er das gleiche, einfache Kompositionsschema: in der Gegenwart passiert etwas, das einen der Helden eine alles erklärende Geschichte aus der Vergangenheit erzählen lässt. Diese Texte sind insofern historische Romane bzw. Novellen, als sie in einer realen historischen Situation spielen. In allen Werken beschreibt Lernet-Holenia reale Ereignisse, Schlachten und Märsche, Personen und Regimente. In den Texten „Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“ spiegelt sich die persönliche Erfahrung des Schriftstellers wider, der zuerst als Soldat und dann als Offizier am Ersten Weltkrieg teilnahm. Wie der Protagonist in „Die Standarte“ ahnte er das Ende des österreich-ungarischen Reiches während des Ersten Weltkriegs voraus. Wie der Held in „Der Baron Bagge“ war er nur einen Schritt vom Tod entfernt.

Seine Erfahrungen während des Russlandfeldzugs im Ersten Weltkrieg flossen in den Roman „Ein Traum in Rot“ ein. In diesem Roman wird gerade zur Zeit der Oktoberrevolution der Antichrist mit dem vielbedeutenden Namen Wladimir Iljitsch geboren.

Die Geschichte zwischen den beiden Weltkriegen wird in den Werken von Lernet-Holenia als Apokalypse der österreichischen und europäischen Welt dargestellt. Im Zentrum der Novelle „Der Baron Bagge“ steht die koranische Brücke „Es Sireth“, die aus dem Tod (aus unserer materiellen Welt) ins Leben (der Seele) führt. Im Roman „Ein Traum in Rot“ werden in dialogischer Form die Geschichte der letzten Tage und der Ankunft des Antichrist auf der Erde inszeniert. Der Übergang zur neuen Realität führt den Protagonisten durch die Revolution in eine neue, reale oder irrealer Welt, wodurch sich dem Leser die Frage stellt, ob er es hier mit Wirklichkeit oder Traum zu tun hat.

Hartmut Scheible macht als Hauptcharakteristikum der Erzählung das „Ineinander von Realität und Unwirklichkeit“ aus [Scheible 1972: 279]. Laut Scheible gelingt dem Autor die Verschränkung von „realistischem Traum und traumhafter Realität“ am überzeugendsten in der Novelle „Der Baron Bagge“. Josef Halperin macht darauf aufmerksam, dass des Dichters erzählerisches Werk „eine Fülle von [...] Visionen [und] Träumen“ enthalte, und gibt als die beiden wichtigsten Motive, die Lernet-Holenia immer wieder bearbeitet, „Vorzeit und Traum“

an [Halperin 1947: 457]. Armin Ayren hält das Übersinnliche, das vom Traum über parapsychologische Erscheinungen und Entrückungen bis in jenes Zwischenreich zwischen Leben und Tod führt, für eines der wichtigsten Themen bei Lernet-Holenia und bezeichnet den Autor als einen „Dichter des Traums von neuer Art und hohem Rang“ [Ayren 1967: 127].

Gelegentliche Überschneidungen wie die Fieberphantasie des Barons Bagge während einer kurzen Bewusstlosigkeit nach seiner Verwundung zeigen, wie nahe Realität und Traumwelt in der menschlichen Wahrnehmung beieinanderliegen können. Man kann behaupten, dass Lernet-Holenias Darstellung des Zwischenreichs zwischen Leben und Tod der Konzeption von Ernst Mach über Traum und Wirklichkeit nahesteht. William M. Johnston zitiert Ernst Machs Befunde der „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“ (1886): „Wenngleich unser Empfindungsapparat notwendigerweise das Wahrgenommene verzerre, so gehe uns doch ein Kriterium zur Unterscheidung von Eindruck und Realität ab“ [Johnston 2012: 193].

Lernet-Holenia ist nicht der einzige Autor, der diesen Zustand zwischen Traum und Wirklichkeit ins Zentrum seiner Werke stellt. 1918 veröffentlicht Leo Perutz den Roman „Zwischen 9 und 9“, in dem sich die Sekunde vor dem Tod auf mehrere Stunden dehnt. Perutz übernimmt die Grundidee aus der Kurzgeschichte des amerikanischen Schriftstellers Ambrose Bierce „Zwischenfall auf der Eulenfluss-Brücke“ (1891). In „Der Baron Bagge“ wendet Lernet die gleiche Methode an, weicht aber an einer entscheidenden Stelle vom Vorbild ab: der Leser weiß von vornherein, dass diese Geschichte für den Protagonisten schon in der Vergangenheit liegt. Die Illusion des guten Ausgangs ist das Hauptthema in Lernet's Werken. Lernet-Holenia „tötet“ seinen Helden nicht, er lässt ihn unter seinen Erinnerungen leiden. Der Autor hoffte, dass die Leser sein Werk im Kontext der Gegenwartsgeschichte verstehen würden: „Was ich je geschrieben habe, wird man einst, so glaube ich, nicht mit dem Maßstäben der Literatur, sondern der Geschichte messen. An sich ist's, so viel es ist, nicht viel; aus dem Blickwinkel der Ereignisse gesehen aber ist's fast alles“ [Lüth 1988: 399].

Lernet-Holenia schafft ein „Zwischenreich“ in jener Region, in der sich Traum und Wirklichkeit auf die für den Autor typische Weise vermischen. Für ihn liegt diese Zwischenzeit nicht nur am Ende des Ersten Weltkriegs oder in der Zeit der russischen und österreichischen Revolution. Der Übergang zur neuen Realität ist für ihn auch in den 1930er Jahren noch nicht abgeschlossen. Was dieser komplizierte Moment in der Geschichte ausgelöst hat, dauert weiter an. Die neue Wirklichkeit ist noch nicht geschaffen, der Krieg und die Revolution lassen die Menschen in einem neuen unbestimmten Zwischenreich leben. 1941 schreibt Lernet-Holenia an Alfred Kubin: „jene Zwischenzeit zwischen den zwei Großen Kriegen war damals zu Ende, und mit ihr all das eigentümlich unwirkliche, vielleicht überwirkliche Leben der Zwischen-

zeit, die mir immer mehr wie ein Traum scheint. Denn in Wahrheit: ich glaube jetzt, das Leben fortzusetzen, wo die Zeit, etwa 1917, ins Irreale abgeglitten“ ist [Lernet-Holenia 1941]. Also wurde die Zwischenzeit zwischen beiden Weltkriegen seiner Meinung nach sozusagen aus der Geschichte „geworfen“ und wirkte traumhaft.

Die Zeit zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg kann man folglich als „Schwelle“ in der Geschichte bezeichnen. In den Romanen wird diese Rolle der Schwelle durch die Brücke, das Niemandsland, das Zwischenreich, die Erde zwischen beiden Fronten und die Erde ohne Geschichte verkörpert, wie es in „Ein Traum in Rot“ der Fall ist, weil für die Helden des Romans nach der Russischen Revolution 1917 die Geschichte zu Ende ist und sie sich in einer Art Niemandsland wiederfinden.

„Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“ lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte, auf die Vergangenheit, die Lernet-Holenias Protagonisten teurer ist als die Gegenwart. Relevant sind in dieser Hinsicht kulturhistorische und literarische Quellen, die für Lernet-Holenia wichtig waren. Eine besondere Rolle spielt hierbei „Die Weise von Liebe und Tod des Kornets Christopher Rilke“ (1906) von Rainer Maria Rilke. Der Kornet, der „die Standarte im Arm“ trägt, ist der Held von Lernet-Holenias „Szene als Einleitung zu einer Totenfeier für Rainer Maria Rilke“ (1935). In dieser „Szene“ will der Kornet den Dichter Rilke mitnehmen, aber nach seinem Tod gehört der Dichter Rilke nicht der Geisterwelt an, sondern dem Geist allein. Thematisch bearbeitet Lernet-Holenia Rilkes Novelle in „Die Standarte“ und in „Der Baron Bagge“. Sowohl in „Die Weise von Liebe und Tod des Kornets Christopher Rilke“ als auch in „Die Standarte“ und „Der Baron Bagge“ verstrickt sich das Schicksal des Haupthelden mit der Geschichte. An einer Stelle, an der er eigentlich über die Zukunft Österreichs reflektiert sagt Lernet-Holenia 1945: „wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, daß wir unsere Vergangenheit sind — und sie wird unsere Zukunft“ [Lernet-Holenia 1945: 109].

Literatur

- Ayren 1967 — *Ayren A.* Alexander Lernet-Holenia 70 Jahre // Neue Deutsche Hefte. Nr. 14. 1967. S. 116–130.
- Halperin 1947 — *Halperin J.* Alexander Lernet-Holenia. Zum 50. Geburtstag — 21. Oktober 1947 // Neue Rundschau. Nr. 58. 1947. S. 456–465.
- Johnston 2012 — *Johnston W. M.* Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien; Köln; Weimar, 2012.
- Lernet-Holenia 1941 — *Lernet-Holenia A.* Brief an Alfred Kubin, 07.04.1941 // Sammlung von Roman Roček. Wien, 1941.
- Lernet-Holenia 1945 — *Lernet-Holenia A.* Gruß des Dichters // Der Turm 1945. Nr. 1, 4, 5. 1945. S. 109.

- Lernet-Holenia 1977 — *Lernet-Holenia A.* Die Standarte. Roman. Wien, 1977.
- Lüth 1988 — *Lüth R.* Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen, 1988.
- Nutz 1977 — *Nutz W.* Der Krieg als Abenteuer und Idylle. Landserhete und triviale Kriegsromane // *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit* / Hrsg. von H. Wagener. Stuttgart, 1977. S. 265–283.
- Magris 2000 — *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, 2000.
- Roth 1994 — *Roth J.* Radetzky marsch // *Joseph Roth Werke*. In 6 Bdn. Bd. 5. Romane und Erzählungen 1930–1936. Köln, 1994.
- Scheible 1972 — *Scheible H.* Suche nach Identität und Protest gegen Geschichte: Naturgeschichte des Snobs — Aufzeichnungen zu Alexander Lernet-Holenia // *Frankfurter Hefte*. Nr. 4. 1972. S. 275–283.
- Werfel 1975 — *Werfel F.* Zwischen Oben und Unten. München; Wien, 1975.

О. В. БЕССМЕЛЬЦЕВА

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «РЕВОЛЮЦИОНЕРКИ»
В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ
1920–1930-Х ГГ.**

Исторически революция тесно связана с женским движением. Французская революция была в том числе борьбой женщин за право участвовать в организации социальной жизни. Так, образ женщины на картине Делакруа («Свобода, ведущая народ», 1830) стал не только символом свободы и Французской революции, но и революции вообще. Вместе с этой символикой образ «революционерки» унаследовал неоднозначность оценок революционных событий в европейской истории с конца XVIII до начала XX в. В культуре Германии и Австрии после событий 1918 г. этот образ все больше «расщепляется».

Прямое цитирование картины Делакруа обнаруживается у австрийского кинорежиссера Фрица Ланга (1890–1976) в фильме «Метрополис» (1925). Помимо аллюзии к «Свободе, ведущей народ» — рабочих в фильме «ведет» женщина-робот, — Ланг в сцене восстания цитирует мелодию «Марсельезы», искажая отдельные звуки, словно эта мелодия разрушает сама себя [Patalas 2001: 130]. В «Метрополисе» революционерка — это женщина-робот, копия живой девушки Марии, наделенной необыкновенной нравственной чистотой. В образе женщины-машины духовные качества Марии и идея свободы, которую Мария проповедует рабочим, обращаются своей противоположностью. Лжемария — это *femme fatale* с чертами Вавилонской блудницы, яблоко раздора для «аристократии» мира Метрополиса и воплощение революционного террора для рабочих в машинном отсеке. Ведомые Лжемарией рабочие разрушают машинный отсек и ставят под угрозу собственное будущее (в разрушенном отсеке заперты их дети). Для обуздания агрессии требуется жертвоприношение, в котором жажда разрушения, воплощенная в образе робота Марии, достигает апофеоза: женщину-робот передают огню, и она сгорает под собственный хохот.

Другой образ, уже литературный, образ революционерки Наташи в романе Йозефа Рота (1894–1939) «Бегство без конца» (1927), в ряде черт обнаруживает сходство с персонажем женщины-робота у

Ланга. Наташа обладает чрезвычайной эротической привлекательностью в глазах «товарищей по оружию» (главный герой романа, встретив Наташу, забывает о своей венской невесте). Притягательность революционерки у Рота, как и у Ланга, имеет извращенную природу: Наташа отказывается от «ухаживаний», отрицает духовную сторону любви; ее чувственная жизнь подчиняется трезвому расчету, что делает ее поведение вульгарным. Наташа составляет не только «план» революции, но и график эротических встреч с главным героем. Стремясь к «механизации» вплоть до интимной сферы жизни, Наташа в романе Рота словно ориентируется на идеал женщины-машины в «Метрополисе». Повторяется и мотив жертвенности. Влечение к представителю враждебного класса, собственная женственность должны быть принесены в жертву как пережитки буржуазно-капиталистической культуры.

В незаконченном романе Германа Броха (1886–1951) «Наваждение» (начало работы датируется 1935 г.) образ «коммунистки» Барбары тоже характеризуется чрезвычайной привлекательностью для главного мужского персонажа. История о Барбаре — это один из эпизодов жизни рассказчика, сельского врача, отсылающий к его «городской» биографии. Центральным событием здесь стала встреча с Барбарой, новой коллегой в детском отделении клиники. Подобно героине Рота, Барбара антиженственна. Однако здесь «антиженственность» проявляется не в эпатирующем поведении, а в серьезности, деловитости Барбары (рассказчик относит ее к «мужскому типу» [Broch 1976: 188]). Барбара увлечена идеями революционного преобразования общества. В отличие от предыдущих примеров, главного героя увлекает в революционерке не ее активная гражданская позиция и антиженственность. Наоборот, привлекательной Барбара становится для героя в тот момент, когда ему словно открывается ее женственность, определяемая как способность к материнству. Барбара заботится о детях в отделении клиники, сама мечтает о материнстве, однако и здесь мечты должны быть принесены в жертву другой надежде более высокого порядка. Хотя Барбара чувствует в такой жертвенности нечто «противоестественное», она стоит на том, что «не только [она], но и все человечество должно отказаться от [...] личного счастья до тех пор, пока все человечество не выйдет [...] на путь справедливости» [Broch 1976: 194]. Построить счастье для всего человечества — этот лозунг коммунистического движения привел Барбару в ряды партии. Она участвует в политическом вооруженном нападении. Жертве удается спастись, заговор раскрывается, и Барбара убивает себя, а вместе с собой — и своего будущего ребенка.

Тема материнства затронута уже в фильме Ланга. Девушка Мария — визуальный прототип и нравственный антипод женщины-робота — появляется в первых сценах фильма в окружении толпы детей. И в конце именно Мария вместе с главным героем спасает

детей рабочих, запертых в разрушенном отсеке машины, тогда как женщина-робот, напротив, намеренно отвлекает и увлекает рабочих прочь от их потопства.

Сконструированный немецкоязычными авторами¹ непреодолимый конфликт между революционной деятельностью и материнством не только отражает конфликт между консервативной моделью женского поведения и новым образом женщины — «продукта» сексуальной революции. В представленных примерах отражается целый комплекс оппозиций, характерных для культуры 1920–1930-х гг. Так, в «Метрополисе» ставится вопрос не только о месте женщины в обществе и о ее социальных функциях, но и проблема выбора между «естественным» и «техническим» началом, между революцией как нарушением естественного течения событий и эволюцией, т. е. продолжением рода, как естественным и — в рамках представленных произведений — единственным «жизнеспособным» сценарием развития общества.

В этом отношении интересно сходство, которое создает Брех между образами Барбары и Мариуса Ратти, носителя идеологии фашизма на страницах романа «Наваждение»². Образ Барбары из вставной новеллы словно повторяется на уровне основной сюжетной линии, распадаясь на две ипостаси — мужскую и женскую. Мариус — это мужская ипостась. Его характеристика — захваченность идеями радикального преобразования общества, фанатичное следование этим идеям, отказ во имя будущих свершений от насущных потребностей, духовный и телесный аскетизм. Его путь похож на выбор Барбары в пользу «счастья для всего человечества». И на пути, которому следует Мариус, тоже не обходится без жертв. В жертву принесена Ирмгард. Она мечтает о материнстве и верит словам Мариуса о том, что в ходе жертвенного ритуала она воплотится в образ «матери-земли», станет «супругой отца-неба» [Brosch 1976: 213] и таким образом сможет дать начало новой жизни, но не в прямом, а в символическом смысле. Эта постановочная ритуальность и вульгарный мистицизм в проповедях Мариуса недвусмысленно отсылают к фашистской идеологии. Таким образом, наделяя общими чертами коммунистку Барбару и фашиста Мариуса, Брех, с одной стороны, делится своими соображениями по поводу того, что радикализм любого толка — это проявление деструктивного и противоестественного начала в человеческой культуре³. С другой стороны, писатель указывает на опасную заманчивость

¹ Прежде всего авторами-мужчинами, хотя следует помнить, что сценаристом «Метрополиса» и ряда других фильмов Ланга была его жена Тэа фон Харбоу.

² Это сходство подробно анализирует Э. Шлант [Schlant 1983: 209–225].

³ Фашизм и коммунизм для Бреха — это проявление тоталитаризма, подавляющего и порабощающего личность: «...как фашизм, так и коммунизм примечательно согласуются в том, что стремятся к форме организации

идеологических учений: врача-рассказчика в «Наваждении» привлекает не только материнское тепло, которое он чувствует в Барбаре. В отдельные мгновения он очаровывается увлеченностью Барбары-коммунистки, ее социальной ангажированностью, а позже поддается и суггестивной силе проповедей фанатичного Мариуса. Эта податливость рассказчика в «Наваждении» в определенной степени связана с размышлениями Броха о том, что стремление к улучшению мира само по себе не является чем-то нежелательным. Мечты о лучшем мире тоже исходят из некоего естественного источника в человеке. Естественное стремление к обновлению жизни, по Броху, проявляется в двух контрастных феноменах: с одной стороны, в идее революционного преобразования, требующей жертв и самопожертвования, с другой — в естественной тяге к материнству (характеризующей всех без исключения женских персонажей романа «Наваждение»).

Многие немецкоязычные авторы 1920–1930-х гг. критически смотрели на попытки сакрализации материнства, проводимые на уровне культурной политики. Австрийский драматург и поэт Юра Зойфер (1912–1939) в стихотворении «Колыбельная для нерожденных» (1933) обращается к закону о запрете аборт и показывает, что за словами о высокой миссии материнства скрывается определенная политическая стратегия: поводом к запрету выступает не забота о нарождающейся жизни, а экономический и военный интерес (в рабочей силе и солдатах) [Soyfer 2012: 158–159]. В рамках этой логики позиция Броха в «Наваждении» представляется скорее консервативной. Однако переписка Броха и содержание его критических статей свидетельствуют о более дифференцированном взгляде на ситуацию 1930-х гг. Роман «Наваждение» предлагает матриархальную модель как общественную форму, обновляющуюся, в отличие от патриархата, на гуманных, а не на прагматических принципах.

Причины противоречивых оценок материнства можно поискать в контексте дебатов, развернувшихся в 1920–1930-х гг. в Австрии вокруг закона об аборт. Вопрос о реформировании закона ставился женским движением в рамках программы социал-демократической партии с 1919 г. [Mesner 1994: 17]. Однако обсуждался он как вопрос не о правах женщины, но о благополучии государства. Для Ю. Гандлера, одного из лидеров социал-демократов, вопрос об аборт был частью вопроса о «рациональном использовании органического капитала» [Mesner 1994: 19]. Решение о прерывании беременности в рамках этой программы становилось прерогативой врача, т. е. снятие запрета на аборт вовсе не означало шаг к повышению социальной роли женщины.

труда, которая обнаруживает все признаки порабощения масс» [Broch 1986: 89].

Прагматический и почти технический подход социал-демократов и коммунистов к вопросам о продолжении рода был радикализован национал-социалистами, развивавшими уже не социологическую, но биологическую «инженерию»: контроль над рождаемостью в Германии после 1934 г. означал «отсев» по наследственному принципу, и желание матери здесь вновь не играло никакой роли.

Брох в рамках поэтики «Наваждения» стремится противопоставить утилитарному подходу к человеку в политических программах 1920–1930-х гг. принцип человечности. Брох конструирует оппозицию, на противоположных полюсах которой стоят политическая активность и материнство (а если вспомнить «аскета» Мариуса, то и способность иметь потомство вообще). Образ жертвы-революционерки у Броча участвует в широкой системе связей между персонажами и культурными контекстами 1920–1930-х гг. и демонстрирует дифференцированность взглядов автора на культурную ситуацию, а также комплексность поэтики романа «Наваждение».

Литература

Рот 1996 — *Рот Й.* Бегство без конца. Невыдуманная история. СПб., 1996.

Broch 1976 — *Broch H.* Die Verzauberung. Frankfurt a. M., 1976.

Broch 1986 — *Broch H.* Politische Schriften. Kommentierte Werkausgabe 11. Frankfurt a. M., 1986.

Mesner 1994 — *Mesner M.* Frauensache? Zur Auseinandersetzung um den Schwangerschaftabbruch in Österreich nach 1945. Wien, 1994.

Patalas 2001 — *Patalas E.* Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte. Berlin, 2001.

Schlant 1983 — *Schlant E.* Die Barbara-Episode in Hermann Brochs Roman Die Verzauberung // Materialienband zur Verzauberung. Fassungen, briefliche Kommentare, neue Forschungsbeiträge / Hrsg. von P. M. Lützeler. Frankfurt a. M., 1983. S. 209–225.

Soyfer 2012 — *Soyfer J.* Dichtungen. Bd. 3 der Werkausgabe. Wien, 2012.

ZUSAMMENFASSUNG

„Revolutionärin“ in der deutschsprachigen Kultur und Literatur der 1920–1930er Jahre

An Einzelwerken von deutschsprachigen Künstlern (F. Lang, J. Roth, H. Broch) werden neue Facetten der künstlerischen Darstellung der Frau als Revolutionärin aufgezeigt. In den 1920er und 1930er Jahren wird die Bewertung sowohl der emanzipierten Frau als auch der Revo-

lution politisch wie künstlerisch mehrfach transformiert. Die „Revolutionärin“ wird zur Verkörperung der Gewalt und zugleich zu deren erstem Opfer umfunktioniert. Die Protagonistinnen bei Roth und Broch opfern der Revolution ihre weibliche Identität, wobei es Broch vor allem um die Mutterschaft geht. Das Muttersein als Gegenpol zur politischen Aktivität der Frau erweist sich bei Broch jedoch nicht als Rückfall in den Konservatismus, sondern als humanistischer Gesellschaftsentwurf gegen die Unterwerfung der Privatsphäre unter die Staatsinteressen in politischen Programmen jener Zeit.

Т. А. ФЕДЯЕВА

(Санкт-Петербургский государственный аграрный университет)

**БЕЛА БАЛАШ В ВЕНЕ И МОСКВЕ:
ОТ ПАНСИМВОЛИЗМА К РЕАЛИЗМУ
(на материале детских произведений писателя)**

Творчество Белы Балаша (настоящее имя Герберт Бауэр, 1884–1949), уроженца Австро-Венгрии, известно и хорошо изучено в той его части, которая касается его книг по теории кино. Детские произведения всемирно известного философа кино редко привлекают внимание литературоведов. В статье предпринята попытка проследить эволюцию Б. Балаша как детского писателя в аспекте становления эстетических основ его творчества в целом.

В Европе Балаш стал известен сначала как автор сказок, а не как кинотеоретик: в 1921 г. в венском издательстве «Рикола» вышло немецкое издание его сборника сказок «Семь сказок» («Sieben Märchen»). Первоначально сказки Балаша, которые он начал писать в 1910-х гг. XX века, не были предназначены для детей. В них переплетались чрезвычайно популярные в начале XX века мотивы индийской и китайской мифологии. Это были истории о любви, странствиях, битвах с чудовищами. По мысли Балаша, они должны были стать символическим воплощением внутренних драм человеческой души, переложенным на язык сказки. В этот же период писатель создает пьесы и либретто на сказочные сюжеты: опера «Замок герцога Синяя борода», балеты «Деревянный принц», «Чудесный мандарин».

В письме 1910 г. своему другу Г. Лукачу Балаш так объясняет интерес к сказкам: «...мысль и события жизни, случающиеся вокруг меня, мечта и действительность, все сотворено из одного материала, так как все в равной степени является откровениями судьбы этой (всеобщей. — Т. Ф.) души, она существует! [...] Поэтому я пишу сказки» [Balázs 1982: 123]. Как можно видеть из этой цитаты, его увлеченность сказкой имеет философскую основу. Действительно, генезис творчества Балаша как детского писателя берет свое начало в пору становления философских основ его творчества в 10-х гг. XX века. Эстетические концепции его детских книг, созданных в 1920-х гг., в первую очередь столь важная для него концепция сказки, являются неотъемлемой частью его философских исканий.

Б. Балаш был учеником Георга Зиммеля (1858–1918), семинар которого он посещал в Берлине в 1906 г., а также последователем Анри Бергсона (1859–1941), лекции которого слушал в Париже в 1911–1912 гг. Важнейшие идеи «философии жизни», яркими представителями которой были оба философа, стали основой эстетических построений Балаша: так же, как и Г. Зиммель, он искал растворенные в повседневности высшие исторические и культурные смыслы, отрицал тезис о несоединимости жизни и духа, жизни и культуры, настаивал на мысли о всеобщей «одушевленности» («Beseelung») мира, будь то органическая или неорганическая его формы. В философии Бергсона его вдохновляли идеи о невозможности окончательного познания потока разнородных жизненных явлений, мысль о внерациональной связи сознания и реальности, понять которую мы можем только с помощью интуиции [Loewy 1999: 49–65]. Балаш считал, что все эти идеи позволяют реализовать жанр сказки с его уходом от рационалистического понимания и познания мира и поиском за объективной видимостью вещей и явлений их прасмысла.

Можно, как представляется, указать еще один источник его философско-эстетических идей, на который до сих пор не обращали внимания исследователи — ни западноевропейские, ни отечественные. Это диалоговая философия, вписанная в идеи «философии жизни». В 1913 г. в Будапеште было напечатано на венгерском языке эссе Б. Балаша «Диалог о диалоге» («Dialogus a Dialogusrol»), в немецкой версии «Разговор о разговоре» («Gespräch über das Gespräch», напечатано в венской газете «Der Tag» от 15.08.1925), которое стало эстетическим манифестом Б. Балаша и напрямую касается его творчества как детского писателя. В нем он утверждал, что вся жизнь — это диалог и участие в нем возможно на почве всеобщего единства. Главное в диалоге — не процесс мышления, а интуиция, которая позволяет проживать каждый момент жизни, по выражению Балаша, как «фантастическое, мистическое приключение» [Цит. по: Loewy 1999: 111].

В эссе Балаш изложил теорию открытого произведения искусства, создание которого возможно, если творец станет воспринимать мир в рамках концепции «панпоэтизма» («Panpoesie»). Это означает, что каждое явление раскрывает свою сущность в формах повседневной жизни, художнику нужно только уметь разглядеть эту сущность. Балаш выступает за простое восприятие вещей без сведения их до уровня иллюстрации какой-нибудь мысли. Он пишет, что «сущность мира — это поэзия» [Ibid.: 112], которая различна в явлениях жизни, так как мир — это панпоэтизм («Die Welt ist Panpoesie» [Ibid.]), жить — значит «сочинять мир» («die Welt dichten» [Ibid.]).

Странным образом это эссе до сих пор не рассматривали в рамках диалоговой философии, хотя очевидно, что Б. Балаш был создате-

лем ранней оригинальной ветви диалоговой философии, в которой он соединил идеи не только Зиммеля и Бергсона, но и М. Бубера (1878–1965). Связь с философией последнего еще не становилась предметом исследования. Напомним, что М. Бубер также был учеником Г. Зиммеля и написал под его руководством диссертацию о немецкой мистической философии, которую защитил в 1900 г.

Вполне вероятно, что столь ранний интерес к диалоговым идеям и введение самого термина «диалог» в 1913 г., на десять лет раньше появления этого понятия в сочинениях М. Бубера, идет от пребывания Балаша в общем с М. Бубером философском кругу. Именно во время учебы Балаша у Зиммеля в 1906 г. Бубер стал публиковать хасидистские тексты, в которых провозглашалось единство духовного и материального мира. Человек, в соответствии с идеями хасидизма, приравнивался, с одной стороны, к Богу, с другой — к любому объекту материального и животного мира — цветку, животному, камню, так как во всем, как пишет Бубер, «живут искры божественного» [Buber 1928: 16]. Книга М. Бубера «Китайские истории о духах и любви» (1920), в которой люди превращались в демонов, в животных, в растения, транслировала мысль о единстве мира на всех уровнях и этим весьма напоминала балашевские новеллы-сказки, в которых также не было границ между миром животных, людей и вещей. Знаменательно в этом смысле, что несколько лет назад австрийский исследователь детской литературы Э. Зайберт предложил включить детские произведения Балаша в традицию еврейской детской литературы, к которой он отнес творчество Ф. Маутнера, Ф. Зальтена, Л. Катца, Ф. Фельда [Seibert 2012: 128]. В этом вполне правомочном предложении можно найти еще одно подтверждение предположения о влиянии идей складывавшейся диалоговой философии буберовского толка на эстетику и поэтику ранних сказок Балаша.

Венгерское издание книги писателя «Семь сказок» (1918) совпало с назначением Балаша, который во время Первой мировой войны вступил в компартию Венгрии, одним из руководителей министерства культуры Венгерской Советской республики. Балаш воспользовался этими полномочиями для претворения в жизнь своих философско-эстетических тезисов и обратился к идеям воспитания уже реальных детей с помощью сказки. Он начал с того, что учредил в подведомственном ему комиссариате литературы и искусства отдел сказок, считая, что чудо должно быть перенесено в реальную жизнь и дети должны получить шанс на «коммунистические чувства и инстинкты» [Balázs 1984: 124]. В статье «Не отнимайте у детей сказку» (1919) Балаш пишет, что «мы, взрослые, должны быть для детей теми Моисеями, которые приведут их в землю обетованную...» [Ibid.].

После падения Венгерской Советской республики в 1919 г. писатель был вынужден эмигрировать в Вену, его иллюзии по постро-

ению нового, социалистического мира были развеяны. Балаш отказался от политической деятельности, претерпели изменение и его эстетические постулаты. В этот период он обращается к идеям о мифологизме детского восприятия мира и начинает писать собственно детские произведения: в 1925 г. вышла его книга «Настоящая живая лазурь: три сказки» («Das richtige Himmelsblau: drei Märchen»), а в 1931 г. ее второе издание под названием «Одежда мечтаний» («Der Mantel der Träume»), дополненное сказками «Роллер» и «Ганс в универмаге», в 1929 г. была поставлена его комедийная сказка «Ганс Уриан в поисках хлеба» («Hans Urian geht nach Brot»). Эти сочинения Балаша немецкие и австрийские литературоведы относят к социалистической или пролетарской детской литературе [Dolle-Weinkauff 1997: 98–105], так как согласно своим коммунистическим убеждениям Балаш изображал в них действительность как мир богатых и бедных, сытых и голодных. В то же время новеллы, вошедшие в оба сборника, а также пьеса были сказками, их герои легко пересекали границы между миром сказки и реальностью. Они решали свои школьные и семейные проблемы благодаря помощи фантастических существ, с которыми легко находили общий язык.

Как и прежде, концепция сказки Балаша была тесно связана с философскими исканиями писателя. Не случайно одновременно с выходом первого «детского» сборника сказок в 1925 г. появилась его кинематографическая книга «Видимый человек» («Der sichtbare Mensch») об эстетике немого кино, насыщенная новыми для того времени идеями по эстетике фильма. Балаш ввел в этой книге такие важные для кинотеории понятия, как «физиогномическое знание о мире» и «символическое лицо» вещей, открыл новые формы видения человека, который в немом кино освободился от мертвящей власти слов и понятий и впервые за долгие века в искусстве стал видимым не просто как тело: видимой стала его душа.

Одним из самых внимательных читателей «Видимого человека» стал Р. Музиль, который в 1925 г. отозвался на выход книги Балаша эссе «Подступы к новой эстетике. Заметки о драматургии фильма» («Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films»). Музиль прочел «Видимого человека» с точки зрения исследований магического мышления примитивных народов, т. е. свел важнейшие смыслы его работы к допонятийным, доцивилизаторским стадиям в развитии человеческого общества. Балаш действительно был не чужд этой теме, но все же связывал магию фильма в первую очередь с пансимволизмом детского взгляда на мир и искал состояние детскости под слоями современного рационального сознания. Он считал, что только ребенок воспринимает все вещи как метафоры своих чувств, то есть символическая основа мира дана ему в чувственном восприятии, ребенок улавливает то невидимое, внутреннее, что кроется за внешней формой, и владеет, таким об-

разом, физиогномическим знанием о мире на основании прямого контакта с объектами реальности, понимает их смысл спонтанно, на бессознательном уровне.

Если в эссе о диалоге он связывает понятие «панпоэтизма» с сознанием творца, художника, то в «Видимом человеке» эти рамки расширяются: пансимволическое постижение мира доступно сознанию, приближенному к детскому. Так он воспринимал, к примеру, творчество Чаплина. В 1926 г. в статье «Сказки Чаплина» он писал: «Не великаны, драконы и ведьмы делают сказку сказкой, а то неуловимое, что получает жизнь, когда мы не подчиняем ее каким-то причинным связям, а также безграничность мира, в котором нет ничего чужого, как нет и ничего известного, в котором все, что случается, случается за или против нас. Самое невероятное в сказке то, что все в ней имеет смысл» [Balázs 1983: 363].

О преимуществах видения мира с детской точки зрения свидетельствует сопоставление сказки «Настоящая живая лазурь» и прославившего Балаша фильма «Голубой свет» (1932), в котором исполнителем главной роли выступила Лени Рифеншталь. В обоих произведениях речь идет о волшебном и могущественном голубом свете, преображающем действительность, — чуде, неподвластном рациональным объяснениям. Но если в руках ребенка краска, собранная им ночью со светящихся цветов на поле, помогала главному герою Францу Крамеру преобразить мир, сделать его лучше, то в фильме «Голубой свет» загадка чудесного голубого света, дающего людям благополучие и спокойствие, вопреки запрету разгаданная взрослыми, привела к смерти и разрушению мирной жизни жителей горной деревушки. Финал сказки «Настоящая живая лазурь», когда Франц Крамер плывет по большой реке на плоту, который покрыт волшебной живой лазурью и сливается поэтому с цветом неба и воды, что дает наблюдающим за ним людям ощущение чуда, так как им кажется, что мальчик ступает по воде как святой, поднимает значение образа главного героя до уровня библейского.

Балашу не удалось в полной мере осуществить свои теоретические киноидеи в Германии. Он надеялся реализовать их в Советском Союзе, куда был приглашен снять фильм о Венгерской Советской республике студией «Межрабпром» в 1931 г., но вынужден был остаться в СССР как политический беженец до 1945 г. К этому времени в СССР были переведены на русский его сказка «Настоящая живая лазурь» (1928) и книга «Видимый человек» (1925). Приехав в Москву, он работает консультантом в сценарных отделах «Межрабпрофильма» и «Мосфильма», выступает как кинокритик, читает лекции во ВГИКе, а также продолжает писать детские книжки, но книжки, весьма отличные от тех, что он писал в Вене. Они перестали быть сказками, элементы параболы, иносказательности, фантастики в них уже не были представлены. В СССР Балаш обратился к типу реалистического повествования и написал

три повести: «Карл Бруннер» («Karlchen, durchhalten», 1936), «Генрих начинает борьбу» («Heinrich beginnt den Kampf», 1938), «Карл, где ты?» («Karl, wo bist du», 1940).

В отличие от своего друга Г. Лукача, создателя широко обсуждаемой теории «большого реализма», который, живя в СССР, всячески демонстрировал свое амбивалентное отношение к практике и эстетике соцреализма в статьях 1930-х гг., опубликованных в журнале «Литературный критик» («Роман как буржуазная эпопея», «К истории реализма»), Бела Балаш не участвовал в литературных и общественных дискуссиях. В качестве детского писателя он был вынужден подчиниться официальной эстетике советского дискурса. Во многом это было связано с тем, что его теоретические работы в области кино подвергались довольно жесткой критике, писателя упрекали в идеализме, эстетстве, формализме. Кроме того, в советской детской литературе 30-х гг. такие жанры, как сказка и фантастика, не приветствовались и рассматривались как эскапистские. Согласно канонам соцреализма — и это особенно касается 30-х гг. — книги для детей должны были быть реалистическими, верными истории, просветительскими. Московские детские повести Балаша в полной мере соответствовали этим требованиям. Его книги находились, по совершенно верной оценке Э. Зайберта, полностью «под влиянием стиля социалистического реализма» [Seibert 2012: 132]. В условиях идеологической несвободы Балаш примкнул к тому типу писателей, которых Лукач в ряде своих статей 1936 г. в журнале «Литературный критик» («Рассказ или описание», «Гёте и Шиллер в их переписке», «Интеллектуальный облик литературного героя») характеризовал как мастеров «актуального социального заказа».

Соцреализм, если рассматривать его не как термин, принятый на Первом съезде писателей в 1934 г., а как явление, которое начало складываться в России еще до революции, к примеру в творчестве Горького, но также и в Европе в творчестве таких социалистически настроенных немецкоязычных писателей, как Б. Брехт, А. Зегерс, К. Тухольский, Э. Пискатор, с многими из которых Балаш был знаком, был близок писателю задолго до его переезда в СССР. Он разделял главные для соцреализма идеи жизнестроительства и преобразования действительности, тезис об «искусстве тождества идеала и действительности» [Полтавцева 2011: 258]. Но если пролетарское и социалистическое искусство и литература в Европе долгие годы оставались лишь опытным полем для философских и эстетических экспериментов, то в Советской России 30-х гг. они стали явлением нормативной, находящейся под идеологическим гнетом эстетики, что весьма непросто было принять эмигрантам из европейских стран. Однако с целью спасения жизни и сохранения возможности писать они неизбежно должны были подчиниться канонам соцреализма.

Политические цели и задачи для немецкоязычных эмигрантов формировал в основном журнал «Das Wort», который издавался в Москве на немецком языке и сотрудником которого был Бела Балаш. Так, в статье австрийской писательницы Алекс Веддинг «Детская литература» («Die Kinderliteratur», 1937) детская литература расценивалась исключительно как ответ «на активность нацистов» [Wedding 1937: 51]. Содержание всех написанных Балашем в СССР детских книг действительно определяла антифашистская тематика, которая была тесно связана с идеями интернационального воспитания.

А. Веддинг отметила в вышеупомянутой статье еще одну важную ипостась детской литературы тех лет, а именно концепцию ребенка как героя. Она писала, что современная детская книга, «которая служит социалистическим идеям, считает ребенка настоящим человеком» [Ibid.], то есть относится к нему как к маленькому взрослому. Это не означало ничего иного, как уход от сформировавшегося еще в романтизме взгляда на детей как на «детских» детей и изобретение «нового» ребенка, которому с рождения было предназначено быть в первую очередь гражданином и борцом.

Концепция ребенка как героя в целом не противоречила собственным эстетическим установкам Балаша. В предисловии к книге «Видимый человек» он писал, что все, что он ожидает от искусства, — это «новое открытие человека» [Балаш 1925: 6]. Этот тезис в полной мере относился и к детским образам его книг, которые давали маленьким читателям образцы «социально верного» поведения после крушения всех норм прежней жизни в СССР. Сюжеты его произведений повторяли типичную для советской детской литературы схему действия: ребенок помогает своим родителям-коммунистам в их борьбе и на равных правах со взрослыми участвует в антифашистском сопротивлении. В основе образов детей лежали, таким образом, типичные для советской литературы идеи детского авангардизма: дети зачастую лучше, чем взрослые, понимали политическую ситуацию и сознательно приносили свои жизни в жертву социалистическим идеалам. Комплекс идеологом советского искусства, таким образом, был полностью вписан в творчество Балаша московского периода.

Однако, в отличие от многих советских детских произведений, стремление ребенка к правде в детских книгах Балаша имело не только политическую природу. Линия противостояния Балаша идеологическому дискурсу советской детской литературы состояла в том, что он обогатил тему «ребенок и политика» этическими мотивами, которые выдвинуты в его книгах на первый план, что отвечало его представлениям об этическом предназначении искусства. Политика и этика были для Балаша едины, общечеловеческая мораль никогда не становилась в его произведениях жертвой политических идей.

Поведением его героев наряду со служением политической идее в равной степени руководит любовь ребенка к матери в повести «Карл Бруннер» и к отцу в повести «Генрих начинает борьбу». В обоих случаях центральным узлом сюжета становятся истории спасения детьми своих родителей от преследования со стороны фашистской власти — в отличие от одного из главных тезисов советской детской литературы, в которой мотив отказа от родителей, признанных властью врагами народа, был одним из ведущих. Таким образом, в книгах Балаша уравнивались политические и общечеловеческие, этические мотивы, что дает немалые основания утверждать, что Балаш в своих детских книгах, написанных в СССР, способствовал созданию новой художественной стратегии внутри советского дискурса.

Последний этап его творчества по возвращении в Венгрию в 1945 г. свидетельствует о том, что подчиненность творчества Балаша жестким нормативным кодам интерпретации действительности в рамках соцреализма была вынужденной. Его последний фильм «Где-то в Европе» («Irgendwo in Europa», 1947) был посвящен детской тематике и ознаменовал возвращение писателя к прежней, досоветской социально-символической манере. Как и во взрослом романе Балаша 1920-х гг. «Невозможные люди» («Unmögliche Leute»), действие фильма происходит в заброшенном замке на горе, там прячется от жестокостей войны композитор — возможно, постаревший герой «Невозможных людей», который посредством искусства возвращает детям, потерявшим родителей и ожесточившимся от ужасов войны, доброе видение мира. В это же время Балаш пишет автобиографическую книгу со знаменательным названием «Юность мечтателя» («Jugend eines Träumers», 1947), где он в романтическом ключе описывает свои детские годы, проведенные в маленьком венгерском городе Сегед в предгорьях Татр.

Отказ в обоих произведениях от трактовки ребенка как борца за справедливость, возвращение к символической манере письма и трактовке действительности стали расставанием писателя с нормами доктрины соцреализма и явились своего рода метакомментарием к дискурсу советской детской литературы.

Литература

Балаш 1925 — *Балаш Б.* Видимый человек / Пер. с нем. И. Шутко. М., 1925.

Полтавцева 2011 — *Полтавцева Н.* Платонов и Лукач (из истории советского искусства 1930-х годов) // НЛО. № 107 (1/2011). С. 253–270.

Balázs 1982 — *Balázs B.* Brief an G. Lukacs, Ende Mai 1910 // *Lukacs G.* Briefwechsel 1902–1917. Stuttgart, 1982. S. 123–125.

- Balázs 1984 — *Balázs B.* Nehmt den Kindern nicht das Märchen // Befunde und Entwürfe. Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900–1945). Berlin, 1984. S. 35–42.
- Balázs 1983 — *Balázs B.* Schriften zum Film. Bd. 1. München, 1983. S. 360–367.
- Buber 1928 — *Buber M.* Die chassidischen Bücher. Hellerau, 1928.
- Dolle-Weinkauff 1997 — *Dolle-Weinkauff B.* Der brave Maschiennenknebe. Proletarische Kinder- und Jugendliteratur in Österreich // Hans-Hanno Ewers / Ernst Seibert (Hrsg.). Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart. Wien, 1997. S. 98–105.
- Loewy 1999 — *Loewy H.* Medium und Initiation. Bela Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino. Frankfurt a. M., 1999.
- Seibert 2012 — *Seibert E.* Béla Balázs — (kinder)literarischer Neubeginn jenseits der Räterepublik // Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pest, Ofen und Budapest. Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten / A. Blome, H. Böning, M. Nagel (Hrsg.). Bd. 63. Bremen, 2012. S. 125–136.
- Wedding 1937 — *Wedding A.* Die Kinderliteratur // Das Wort. Literarische Monatsschrift. Moskau 1937. Nr. 4–5. S. 51–54.

ZUSAMMENFASSUNG

Béla Balázs in Wien und Moskau: Vom Pansymbolismus zum Realismus (am Beispiel der Kinderwerke Balázs‘)

Im Beitrag werden die ästhetischen Grundlagen des Schaffens von Béla Balázs als Kinderbuchautor erläutert. Die in Wien (1919–1930) und in der Sowjetunion (1931–1945) geschriebenen Kinderwerke von Balázs werden unter dem Aspekt der Evolution seiner schöpferischen Methode analysiert: von den neokantianischen Ansichten, die die symbolische Vision und Reproduktion der Wirklichkeit im Bereich der Filmgeschichte und der Kinderliteratur bestimmt haben, über kommunistische Gesinnung zum sozialistischen Realismus.

З. А. МАРДАНОВА
(Северо-Осетинский государственный
университет им. К. Л. Хетагурова;
Институт истории и археологии РСО —
Алания, Владикавказ)

«НОВАЯ ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» КАК СОБЫТИЕ МОЛОДЕЖНОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1968 ГОДА

Появление «новой женской литературы» тесно связано со второй волной феминистского движения конца 1960–1970-х годов, развитие которого проходило в амбивалентной ситуации размежевания с леворадикальным молодежным протестом, частью которого оно являлось. Рассмотрение этого историко-литературного явления в двойном контексте его возникновения позволяет в известной мере обнаружить некоторые типологические черты, но в еще большей степени охарактеризовать обстоятельства, сделавшие возможным само событие «новой женской литературы», изменившее конфигурацию литературного поля и отчасти поля политического.

Пишущие женщины известны с давних времен; порой имена писательниц попадали в литературную историографию, которая — в еще более редких случаях — включала в себя женщин-исследовательниц, таких как, к примеру, Кристина Туайон (1878–1928), первая в Австрии женщина — историк литературы с докторской степенью. Она была соиздательницей феминистского журнала «Neues Frauenleben» (1902–1918), печатного органа «Всеобщего женского союза Австрии», являвшегося частью буржуазного женского движения, автором основополагающего труда «Немецкий женский роман XVIII века» (1919), в котором подробно рассмотрела более 200 произведений около 40 писательниц, правда, ее исследовательский подход мало отличался от традиционного «мужского» взгляда на женскую литературу. Развертывание женского движения, появление феминистских печатных изданий и женщин-экспертов (читательниц, журналисток, издательниц, литературных критиков, преподавателей), т. е. формирование общественного пространства женщин, способствовало значительному увеличению числа пишущих женщин, но какого-либо «великого потрясения поля» литературы [Бурдые 2005: 382] не вызвало. Утвердившееся в последней

трети XVIII века эссенциалистское представление о «поляризации 'характеров полов'» [Hausen 1976], сохранившее свою силу вплоть до середины XX века, закрепило в соответствии с «обнаруженными» сущностными качествами, свойственными определенному полу, пространство «общественного» за мужчиной, который *по природе своей* отличается рациональностью и активностью, а за женщиной, которой свойственны — опять же в силу *природного* ее предназначения — эмоциональность и пассивность, — сферу «частного», «домашнего» [Hausen 1976: 375–378]. Поляризация полов закономерным образом сопровождалась усилением иерархизации «мужского» и «женского», а если принять во внимание, что дискурс «женского» формировался не только под влиянием эмансипационной риторики первого («исторического») женского движения, но и — научных концепций об «истинной сущности» женщины, представленных такими знаковыми теоретическими изысканиями, как книга Отто Вейнингера «Пол и характер» (1902), «Исследования истерии» З. Фрейда и Й. Брейера (1895) и провокационная работа Пауля Юлиуса Мёбиуса «Физиологическое слабоумие женщины» (1900), то сохранение «мужского господства», интериоризация патриархального контроля выглядит вполне закономерным результатом. Основанный на жесткой фиксированной полоролевой модели авторитарный контроль, осуществляемый мужчинами (доминирующей социальной группой) над производством литературных текстов и их рецепцией социально более слабой группы пишущих женщин — «новичков» литературного поля, Барбара Беккер-Кантарино, исследовательница исторической (до 1970-х гг.) «женской литературы», назвала «цензурой пола» [Becker-Cantarino 1995: 89]. Инструментом подобной цензуры выступал ярлык «женская литература», ограничивавший пространство действия женщин-авторов нишей дозволенного. Легитимный вид писательства при этом — создание литературы «для женщин», поддерживающей и репродуцирующей «естественное» разделение полов, сама возможность *женского* авторства зависела от степени приспособления к культивируемой в определенном историческом контексте модели фемининности [Hilmes 2004: 50–51].

Чем же можно объяснить, что понятие «женская литература», сопровождаемое шлейфом негативных ассоциаций, становится «босвоей концепцией» второго женского движения 1960–1970-х годов, призванной разрушить «цензуру пола», утвердить субъектный статус женщины, создать пространство осмысления *собственной* (женской) истории и репрезентации *собственного* (женского) мировосприятия? [Weigel 2002: 118–121; Weigel 1987: 47–52]. Введение определения «новая женская литература», указывающего на некое противопоставление *традиционной* «женской литературе», не отменяет проблематичности использования понятия, которое относится к так называемым подозрительным классификациям («suspect

classification») [Starr 1992: 159–174], основанным на социальных категориях — этнической принадлежности, расы или гендера. Применение любого понятия, основанного на признании (явном или скрытом) иерархических различий, ведет к тому, что американский правовед и феминистка Марта Миноу назвала «дилеммой различия», согласно которой игнорирование различия подчиненных групп приводит к «ложной нейтральности» [Minow 1985: 159], а фокусирование внимания на аспекте различия ведет к усилению стигматизации «отклонения» недоминантных групп. В случае с «женской литературой» дилемма различия проявляется в том, что, с одной стороны, введение специального понятия позволяет вычленивать из общего литературного процесса художественную практику писательниц, сделать их «видимыми», подключить к восприятию дополнительные рецепторы, реагирующие на те особенности, свойства и нюансы, которые в противном случае остались бы незамеченными или же воспринимались как незначительные и случайные, а с другой — заключает их в своего рода «гетто», границы которого вычлениают «свое» пространство женского творчества.

Что же позволило молодым женщинам-авторам «выйти из гетто» и занять в литературном поле литературы место настолько заметное, что влиятельные институты литературной жизни — издательства, литературная критика, академические «истории литературы» — вынуждены были с разной степенью благоволения признать появление «новой женской литературы» одним из важнейших событий «революции 1968 года»? Для ответа на этот вопрос обратимся к обозначенному выше социокультурному контексту возникновения «новой женской литературы».

«1968 год» стал «символом и шифром» [Stadler 2010] целого комплекса событий «долгих шестидесятых» (1958–1974), именуемых — в зависимости от версий и оценок — социальным или протестным движением, бунтом, конфликтом поколений, восстанием или же революцией [Kraushaar 2008: 50–51]. Использование уточняющих определений (*молодежная* революция, *студенческое* движение) указывает на поколенческий разрыв как одну из основных характеристик событийного процесса. В известной степени и определения, включающие понятия «нового» (движение «*новых* левых», «*новое* женское движение»), предполагают в качестве основополагающего принципа размежевание с предшествующим и предшественниками.

В традиционное понимание революции протестные движения конца 60–70-х годов вписываются с трудом, если учитывать отсутствие централизованных политических партий, смены власти, политического режима, политической системы (что при популярном лозунге бунтующей молодежи — «*Вся власть воображению*» — в любом случае осуществить было бы затруднительно). Понятие «революция» тем не менее используется для определения событий 1968 года, чтобы подчеркнуть присущий им «потенциал разруши-

тельного воздействия на систему» [Malinowski, Sedlmaier 2008: 185]. К тому же «движение 68 года» вполне отвечает *современному* пониманию революции, для которого определяющим является «соединение идеи свободы» с «пафосом новизны» [Арендт 2011: 39]. Политолог и историк В. Краушаар, бывший активист «1968 года», в качестве сущностной характеристики «бурных 60-х» выделил стремление к «радикализации, обновлению и дифференциации» [Kraushaar 2001: 14].

«Новая женская литература» как феминистский проект зарождающегося в это же время и в том же контексте автономного женского движения, несомненно, вобрала в себя эти «родовые черты» молодежной революции. «Новоженская литература» определяется стратегией разрыва, которая в феминистской литературной критике определяется триадой «пересмотр — перечитывание — переписывание» (Re-Vision — Re-reading — Re-writing), а наиболее явственно проявляется в принципиальной демифологизации «женственности».

Революция 1968 года, которая начиная с 90-х годов рассматривается преимущественно как событие всемирного масштаба, вобрала в себя множество движений в локально-национальных и транснациональных вариантах: движение за гражданские права, антивоенное, антиавторитарное, студенческое движение, контркультурные молодежные движения «битников» и «хиппи», но при всем этом разнообразии нельзя отрицать наличия некоего общего теоретического ядра, складывающегося преимущественно из идей и установок «новых левых» [Gilcher-Holtey 2001: 11–24; Schmidtke 2003: 16–17].

Не претендуя на полноту изложения и соблюдение иерархии основных положений, выделим те из них, которые оказались наиболее значимыми для развивающегося «нового женского движения», наиболее приближенными культурно-социальному контексту «новой женской литературы», как события «революции 1968 года».

Как известно, линия размежевания между «старыми» и «новыми» левыми проходит в вопросах, касающихся *трех моментов*:

- *необходимости «нового анализа общества»;*
- *выдвижения «нового субъекта революции»;*
- *использования «новых стратегий трансформации»* [Schmidtke 2003: 54].

Развитое индустриальное общество в критическом осмыслении Герберта Маркузе, одного из признанных бунтующей молодежью идеологов «новых левых», получает название «одномерного общества», которое характеризуется как тоталитарная социальная репрессивная машина, осуществляющая контроль над всеми сферами общественной жизни, определяя не только «социально необходимые профессии, умения и установки», но и «индивидуальные потребности и устремления» [Маркузе 1994: 4]. Развитое индустриальное общество не только успешно внедряет в

сознание потребителя «культурной индустрии» *ложные* потребности (т. е. те, которые, в определении Маркузе, «навязываются индивиду особыми социальными интересами в процессе его подавления» [Маркузе 1994: 6]), но и осуществляет «успешное удушение тех потребностей, которые требуют освобождения» [Там же: 10]. *Анализ общества* с позиций «новых левых» основывается на марксистском понятии «отчуждения», причем не только в области экономической (*отчуждение труда*), но и во всех остальных сферах человеческой жизни, включая сферу частной жизни, поскольку, в соответствии с «новым левым» убеждением, изменению подлежат, помимо, разумеется, авторитарных и иерархических социальных институтов, и соответствующие ментальные установки и культурные предпосылки, на основе которых выстраиваются эти институты.

В отличие от «старых» левых, «новые» направляют свою критику не столько против классового господства, сколько против *истеблишмента* [Schmidtke 2003:17], к которому студенческое крыло «новых левых» причисляло не только государственные инстанции, но и всех тех, кто приспособился к «господствующей системе», принял все ее условности. Новые властные элиты осуществляют свое господство, опираясь не на насилие, а на более тонкие манипулятивные технологии индустрии культуры. Охраняемая истеблишментом система фигурирует в леворадикальном дискурсе как «одномерное общество», в котором благодаря развитию технологий поддерживается рост материального потребления и поглощается — «интегрируется» (Маркузе) — любая форма оппозиции и протеста. Основной стратегией преодоления «одномерности» мышления и существования в современном высокоразвитом индустриальном обществе становится «Великий отказ», еще одно маркузианское понятие, вошедшее в основной понятийный репертуар «новых левых» — тотальное отрицание, «протест против существующего» [Маркузе 1994: 82]. В своем знаменитом «Эссе об освобождении», написанном после 1968 года, после непосредственного общения Маркузе с революционными студентами обоих континентов, он дает более детальное определение «Великого отказа» как специфической политической практики, требующей «разрыва с привычным, с рутинными способами видеть, слышать, чувствовать и понимать вещи» [Marcuse 1969a: 19].

Феминистский протест новой волны развивался в том же леворадикальном ключе, с тем лишь отличием, что «женский вопрос», традиционно воспринимаемый как «старыми», так и «новыми левыми» в качестве «второстепенного противоречия», является здесь ключевым, причем речь идет не только о проблематизации положения женщин, но и о понимании неравенства полов как конститутивного элемента неравенства вообще. Критический анализ современного общества в феминистском понимании всегда сопровождается выявлением механизмов патриархального насилия. К трем традицион-

ным объектам леворадикальной критики — фашизму, капитализму и империализму [Kraushaar 2001: 15] — добавляется патриархат как основная иерархическая структура, порождающая «жажду уничтожения другого» (фашизм) [Bachmann 1987: 422], экономический порядок, базирующийся на эксплуатации и социальной несправедливости, в том числе и за счет разделения труда по признаку пола (капитализм), порабощение стран третьего мира, опирающееся на режим расовой и этнической дискриминации (империализм).

Выдвижение в противовес рабочему классу, традиционной опоре «старых левых», утратившему в позднекапиталистическом обществе — в силу своей полной «интегрированности» в систему (Маркузе) — свой революционный потенциал, «нового субъекта революции» придало особый импульс развитию «нового женского движения» и определенным образом способствовало успешному вхождению женщин-авторов в поле литературы. Субъектом революционных преобразований были признаны те общественные силы, которые, в определении Маркузе, «представляют потребности и цели, подавленные в существующем антагонистическом целом и не могущие развиваться в нем» [Marcuse 1969b: 198], — аутсайдеры, маргиналы, молодые интеллектуалы и диссиденты, а впоследствии, в результате активизации женского движения, отрицающего «ценности и цели патриархального общества» (Маркузе), таковыми были признаны и женщины. Знаменитая фраза социолога-феминистки Карин Шрадер-Клеберт «Женщины — это негры всех народов и коллективной истории» [Schrader-Klebert 1969: 16], с одной стороны, была полемическим высказыванием, направленным на пробуждение в женщинах желания «перейти из статуса жертвы и объекта в статус действующего субъекта» [Ibid.: 1–2], с другой — подчеркивала статус «женского» как «исключенного», маргинального, «неинтегрированного» господствующим порядком.

Использование «новых стратегий трансформации», которые «новые левые», в отличие от «старых», связывают не с захватом политической власти, а прежде всего с развитием критического сознания, с изменением общественных ценностей, установок, представлений и моделей поведения [Schmidtke 2003: 54–55], включает в сферу политического частную жизнь. Такое расширенное понятие политики, в феминистском контексте ставшее лозунгом «Личное — это политическое», в преломлении литературного поля оборачивается концепцией «смены тенденции», которая в современной истории немецкоязычной литературы рассматривается двояко: как принципиальный отход от политизированной литературы 1960-х в «сугубую приватность» [Mayer 1979: 127] литературы «новой субъективности» 1970-х годов, или же как развитие другого типа политической литературы. Литература «новой субъективности» рассматривается в этом случае как литература «политической саморефлексии» [Цит. по: Kreppeel 2009: 40]. В «женском» варианте подобное самоосмысление осложняется тем, что Криста Вольф назвала трудностью «сказать 'я'» [Wolf 1973: 187]. В культовой для «новой женской литературы» книге Верены Штефан «Линька» (“Häutungen”, 1975) процесс

самоосознания показывается как мучительное, оставляющее клочки «старой кожи» освобождение от навязанных стереотипов и моделей поведения. Австрийский вариант подобной «литературы самопознания» — роман Бригитты Швайгер «Откуда в море соль» («Wie kommt das Salz ins Meer», 1977). Это тоже история тягостного выхода из «одномерного» существования, но здесь нет прорыва к новой субъектности вплоть до лесбийского сценария освобождения репрессированного «женского», как у Штефан. История героини Швайгер, которая начинается со свадьбы, оставляющей у «счастливой» невесты ощущение суеты и некое странное, не находящее определения чувство, и завершается разводом, который неожиданным образом пробуждает в разведенной супруге нежные чувства к теперь уже бывшему мужу, казалось бы исчезнувшие под давлением буржуазного брака, отсылает к знаменитой книге Бетти Фридан «Загадка женственности» («The Feminine Mystique», 1963), где «проблеме без названия», неопределенному, но глубокому чувству (само)отчуждения, дается определение — это «миф о женском предназначении». Но если в ироничном повествовании Швайгер, где самим названием (в виде детского вопроса) задается тональность наивно-детского вопрошания, для которого не существует догмата самоочевидности, все еще сохраняется некое ощущение внутренней свободы, то в романе Эльфриды Елинек «Любовницы» («Die Liebhaberinnen», 1975), хотя и не сразу, но вошедшем в «новоженский» литературный канон, женские персонажи лишены внутреннего измерения; в них произошло, говоря словами Маркузе, «успешное удушение тех потребностей, которые требуют освобождения» [Маркузе 1994: 10], и полная идентификация с «мифом о женственности», с традиционным представлением о «природном» женском предназначении и предопределении. Особая тема в «новой женской литературе» как феминистском проекте, направленном на обретение женщинами «собственного голоса», — проблема женского авторства и письма. Марлен Хаусхофер в романе «Стена» («Die Wand», 1963), заново открытым феминистской критикой в 1970-е годы, помещает свою героиню в постапокалиптическую ситуацию полной изоляции — лишь в этом случае оказывается возможным «пробуждение сознания», заставляющее осмыслить происходящее в процессе письма. Традиционная тема «трудного авторства» женщин в романе Ингеборг Бахман «Малина» («Malina», 1971) получает радикальное воплощение (чтобы писать, надо убить в себе «женское»), сравнимое по остроте решения, возможно, с тем, что предлагает Эльфрида Елинек в рассказе-гротеске «Заведомо бессмысленная попытка описания пейзажа» («Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften», 1980), в короткой истории о Еве и ее муже Демпси, чье имя не случайно отсылает читателя к знаменитому боксеру, чемпиону мира, поскольку муж ударами кулака препятствует попыткам супруги описать окружающий ландшафт для заказанного ей рассказа в юбилейный номер журна-

ла, отчего та падает в реку и «становится частью пейзажа» [Елинек 1997: 114] (более точный перевод — «сливается с природой» [Jelinek 1980: 8]). Отождествление «женского» и «природного» становится здесь реализованной метафорой.

При всем разнообразии фигураций *женского* в «новой женской литературе», формирующейся в двойном контексте молодежной революции 1968 года и развивающегося феминистского движения, ассоциируется оно прежде всего с предельно радикальной позицией, предполагающей осуществление глубинных трансформаций не только в сфере «общественного», но и в сфере «частного». «Потенциал отличительности» [Гронас 2000: 6], который не только способствует вхождению молодых женщин-авторов в литературное поле, но и позволяет им занять там заметное место, заложен в принципиальной для художественной практики нового поколения писательниц проблематизации *фемининного*.

Литература

- Арендт 2011 — *Арендт Х.* О революции. М., 2011.
- Бурдые 2005 — *Бурдые П.* Социальное пространство: поля и практики. М.; СПб., 2005.
- Гронас 2000 — *Гронас М.* «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдые о культуре // Новое Литературное Обозрение. 2000. № 25. С. 6–21.
- Елинек 1997 — *Елинек Э.* Заведомо бессмысленная попытка описания пейзажа. В связи с одним юбилеем // Нева. 1997. № 6. С. 111–114.
- Маркузе 1994 — *Маркузе Г.* Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества. М., 1994.
- Фридан 1994 — *Фридан Б.* Загадка женственности. М., 1994.
- Bachmann 1987 — *Bachmann I.* Der Fall Franza // Bachmann I. Ausgewählte Werke in drei Bänden. Bd. III. Berlin; Weimar, 1987. S. 360–490.
- Becker-Cantarino 1995 — *Becker-Cantarino B.* Geschlechtszensur. Zur Literaturproduktion der deutschen Romantik // Zensur und Kultur. Zwischen Weimarer Klassik und Weimarer Republik mit einem Ausblick bis heute. Tübingen, 1995. S. 87–98.
- Gilcher-Holtey 2001 — *Gilcher-Holtey I.* Die 68er-Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA. München, 2001.
- Hausen 1976 — *Hausen K.* Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ — Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben // Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart, 1976. S. 363–393.
- Hilmes 2004 — *Hilmes C.* Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein; Taunus, 2004.

- Jelinek 1980 — *Jelinek E.* Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften // Manuskripte. 1980. H. 69/70. S. 6–8.
- Kraushaar 2001 — *Kraushaar W.* Denkmodelle der 68er-Bewegung // Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Zeitung „Das Parlament“. 2001. Nr. 22–23. S. 14–27.
- Kraushaar 2008 — *Kraushaar W.* Achtundsechzig. Eine Bilanz. Berlin, 2008.
- Kreppel 2009 — *Kreppel J.* „In Ermangelung eines Besseren“?: Poetik und Politik in bundesrepublikanischen Gedichten der 1970er Jahre. Köln; Weimar, 2009.
- Malinowski, Sedlmaier 2008 — *Malinowski S., Sedlmaier A.* Keine Richtige Revolution in der falschen. „1968“ als Avantgarde der Konsumgesellschaft // 68er Spätlese — was bleibt von 1968? Münster, 2008. S. 183–209.
- Mayer 1979 — *Mayer H.* Literatur im geteilten Deutschland // Schriftsteller und Politik in Deutschland. Düsseldorf, 1979. S. 115–129.
- Marcuse 1969a — *Marcuse H.* Versuch über die Befreiung. Frankfurt a. M., 1969.
- Marcuse 1969b — *Marcuse H.* Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1969.
- Minow 1985 — *Minow M.* Learning to Live with the Dilemma of Difference: Bilingual and Special Education // Law and Contemporary Problems. 1985. Nr. 48. P. 157–211. (Available at: <https://scholarship.law.duke.edu/lcp/vol48/iss2/6>)
- Schmidtke 2003 — *Schmidtke M.* Der Aufbruch der jungen Intelligenz: die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA. Frankfurt a. M.; New York, 2003.
- Schrader-Klebert 1969 — *Schrader-Klebert K.* Die kulturelle Revolution der Frau // Kursbuch 1969. Jg. 17. S. 1–46.
- Stadler 2010 — *Stadler F.* Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen // Das Jahr 1968 — Ereignis, Symbol, Chiffre. — Göttingen, 2010. S. 9–19.
- Starr 1992 — *Starr P.* Social Categories and Claims in the Liberal State // How Classification Works: Nelson Goodman Among the Social Sciences. Edinburgh, 1992. P. 159–174.
- Weigel 1987 — *Weigel S.* Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Duermen-Hiddingsel, 1987.
- Weigel 1992 — *Weigel S.* „Konstellationen, kleine Momentaufnahmen, aber niemals eine Kontinuität“. Ein Gespräch über Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung // Bildersturz im Elfenbeinturm: Ansätze feministischer Literaturwissenschaft. Tübingen, 1992. S. 116–133.
- Wolf 1973 — *Wolf Ch.* Nachdenken über Christa T. Berlin und Weimar, 1973.

ZUSAMMENFASSUNG**„Neue Frauenliteratur“ als Ereignis der
Jugendrevolution von 1968**

Die „Neue Frauenliteratur“ wurde als das feministische Projekt der zweiten Welle der Frauenbewegung betrachtet, die sich im Prozess der Anlehnung und Abgrenzung von den linksradikalen Protestbewegungen der „langen 1960er“, auch „Jugendrevolution“ genannt, entwickelte und den schreibenden Frauen neue Möglichkeitsräume eröffnete. Das Unterscheidungsmerkmal neuer Literatur von Frauen liegt dabei in einer radikalen Problematisierung des Weiblichen, das in den Werken der Autorinnen ganz verschiedene Figurationen annimmt.

А. П. СКЛИЗКОВА

(Владимирский государственный университет
им. А. Н. и Г. Н. Столетовых)

**ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ
И ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
ЭВОЛЮЦИОННОЙ ИДЕИ Г. СПЕНСЕРА В ДРАМЕ
Г. ГАУПТМАНА «ПРАЗДНИК ПРИМИРЕНИЯ»**

Проблема эволюции, изначально связанная с философскими размышлениями о мире и человеке, с ощущением внутреннего контакта индивида с первопричинами и сущностями бытия, в целом, претерпев достаточные значительные изменения, сохранила свой первоначальный мировоззренческий базис — это учение о развитии. Его теоретической основой в античности и средневековье, с их центральной установкой на изначально заданный миропорядок, было ощущение гармонического единства, которое пришло на смену хаосу. Для Аристотеля подобный порядок означает «створуженность», когда «все (земля, огонь, воздух, вода) стало молочной сывороткой» [Аристотель 2008: 242].

Перемены в отношениях между человеком и миром, когда картина мира начала выстраиваться субъектом самостоятельно, привели в середине XVIII века к субъективизации бытия, что явилось основой для утверждения Спинозой всеобщей природной метаморфозы, подчеркивания ее монадической сути Лейбницем, установления закона гуманности Гердера, манифестации вечного движения, вечного стремления к совершенству у Гете.

На рубеже XIX–XX веков подвергаются переосмыслению и принципы миропорядка, и принципы личности, вносящей коррективы в этот миропорядок. Не благой Демиург создает прекрасную Вселенную, «чтобы все было хорошо и не было бы дурно», как это представлялось Платону [Платон 2008: 45], и не индивид, уходящий во внутреннее пространство души и обретающий там свой мир, как это рекламировалась в целом субъектоцентрической философией и эстетически воплощалось в романтических творениях, а личность, творчески познающая мир. Таков Ч. Дарвин, наблюдающий эволюционную логику естественного отбора в видимой глазу действительности, а вслед за ним и практически

вместе с ним осваивают мир К. Штерн (псевдоним Эрнста Краузе) (1839–1902) и Э. Геккель (1834–1919). Журнал «Космос», основанный ими и посвященный распространению и развитию идей дарвинизма, становится неким культурным центром, вокруг которого группируются те, кто на рубеже XIX–XX веков считает идею эволюции основой современного естествознания. Мировоззренческая посылка К. Штерна, который в своей работе «Становление и исчезновение» («Werden und Vergehen», 1900) излагает основные принципы учения Дарвина, подчеркивает плавный переход от низших форм к высшим, распространяя его как на принципы мироздания, так и на принципы эволюционного развития человека, тесно связана с выводами Э. Геккеля. Он в книге «Мировые загадки» («Die Welträtsel»), ставшей первым в истории всесторонним исследованием, в котором обсуждались проблемы эволюции, выявляет их важность и небывалую культурную значимость, заключающуюся в первую очередь в том, что, как он настоятельно подчеркивает, «разумное обновление, реформация, эволюция противостоят и должны всегда противостоят любым революциям» [Геккель 1937: 34], «только благодаря эволюционному познанию мира можно понять и почувствовать его красоту, раскрыть глаза, напрячь чувство» [Там же: 36]. Реальность обыденного мира предстает отныне в качестве важнейшей части культуры, естествознание, тесно смыкаясь с философией и литературой, закрепляет понятие зримого бытия, подвергающегося отныне эволюционному освоению.

Оно между тем совершается не вопреки субъектоцентрической мировоззренческой установке, получившей столь широкое распространение в XVIII и XIX веках, а в тесном контакте с ней — освоение мира есть одновременно освоение субъектом себя самого, понятие субъективного Я расширяется до понимания мира. Не случайно идея единства, всегда значимая для культурной жизни Германии, возрожденная на рубеже XIX–XX веков в мистических сообществах, приобретает более чем когда-либо всеохватывающий характер. Она достигает подлинного апофеоза в размышлениях К. Дюпрела (Du Prel, 1839–1899), немецкого писателя, философа, оккультиста. Он, называя себя сторонником эволюционизма, утверждая, что принцип развития царит в видимом (материальном) мире и невидимом (трансцендентном), подчеркивал в «Философии мистики» (Philosophie der Mystik) (1885), что применял «метод естествознания к познанию мистического зерна нашего существа» [Дюпрел 2006: 58], «исходной точкой послужила научная система Дарвина, которая и позволила отчасти разгадать загадку о человеке» [Там же: 125]. Данная мировоззренческая посылка Дюпрела не только не расходится, но и тесно соприкасается с выводами, например, Э. Геккеля о тождестве духа и матери, в частности с его рассуждениями о «пластидуальной душе», обладающей памятью и подверженной поэтому непрерывной сложнейшей эволюции. Зримый

мир, раскрываемый посредством биологической эволюции, подразумевал и эволюцию духовную — осмысление субъективным Я себя самого в контексте предоставляемого научного познания, что в то же время приводило к обратному процессу — доступная эволюционному обзору материальная действительность способствовала более глубокому самопроникновению субъекта. Духовная и биологическая эволюция на рубеже XIX–XX веков постигается в качестве необходимых звеньев единого процесса — изменения в пределах бытия, что, к примеру, для Моисея Соломоновича Кагана (1921–2006) и составляет сущность любой эволюции, в противовес которой «революция — это растворение бытия в небытии» [Каган 2006: 27].

Именно таким образом (как эволюционные процессы в пределах бытия) оценивает труд Г. Спенсера «Основные начала» (1862) Г. Гауптман. Английский философ и социолог, один из родоначальников эволюционизма, наблюдая везде и во всем закон интеграции целого и частей, оказывается наиболее близок Гауптману отсутствием категоричности, некоторой дистанцированностью от теории позитивизма, которой он сам же следует. Немецкий художник слова воспринимает мысли Спенсера об эволюции с точки зрения того фактора Непознаваемого, о котором говорит английский философ в первой части «Основных начал»: «Позитивное знание не может охватить всю область возможного, всегда есть нечто, остающееся за пределами знания» [Спенсер 1897: 12]. Понятие предела знания и, соответственно, того, что кроется за этим пределом — Непознаваемого, — позволяет увидеть тесную связь между Н. Кузанским (1401–1464), крупнейшим немецким мыслителем, философом, стоявшим на позициях неоплатонизма, и эволюционным учением Г. Спенсера. Мистические традиции XV века не менее существенны для позитивиста рубежа веков, чем современные ему достижения естествознания, полученные опытным, доступным человеческому глазу, путем. Далеко не случайным представляется и тот факт, что Спенсер считает слово «эволюция» неудачным, предлагает заменить его более близким значением — развертывание, что и составляет, по его мнению, сущность современной метаморфозы. Благодаря подобной мировоззренческой замене Спенсер тесно смыкается с мистической концепцией Кузанского о развертывании Единства в мир. Для ученого XV века все противоположности соединяются в Едином, именно в нем разрешаются все видимые противоречия, поэтому для Кузанского «развертывание — нисхождение Единства в инаковость» [Кузанский 1997, 2: 48], что в дальнейшем, с его точки зрения, приводит к восхождению инаковости в единство.

Выводы Спенсера об эволюции как интеграции, процесса, с помощью которого части соединяются в целое и приходят к согласованному единству, сродни важнейшему убеждению Кузанского, ка-

сающемуся концепции соединений: «Вся сила нашего ума должна вращаться вокруг уточнения понятия Единства» [Николай Кузанский 1997, 2: 190]. Именно так, с позиций мистики позитивизма, того, что в будущем исследователь У. Шперл (U. Spörlp, 1965) назовет неомистикой, т. е. мистикой без бога (Gottlose Mystik), прочитывает Спенсера Г. Гауптман. Это первый важный момент, на который следует обратить внимание.

Второй, тесно связанный с первым, касается проблемы наследственности, столь существенной для натуралистов, в тесном контакте с которыми находится Г. Гауптман. Убеждение Спенсера в относительности всякого знания, в бессилии понять то, что находится за пределами опыта, приводит его к мысли о наследственности, «принцип которой не может быть объяснен, поскольку не ясно, как зародыш воспроизводит черты предков, как он наследует их характер» [Спенсер 1897: 349]. Именно данный вывод Спенсера оказывается наиболее близок монистам на рубеже XIX–XX веков, в общества которых входили известные в то время сторонники натуралистического движения (братья Гарты, В. Бельше, М. Халбе), в том числе и Г. Гауптман. Монисты, достаточно тесно соприкасаясь с мистикой и оккультизмом, считали проблему наследственности одной из самых загадочных. Она, с их точки зрения, никогда не будет решена, поскольку не может быть до конца ясно, какие силы принимают участие в формировании плода.

Проблема наследственности, воспринимаемая как то Непознаваемое, которое составляет сущность концепции Спенсера, позволила натуралистам не только возвести ее в достаточно высокий статус биологического рока, но и направить в русло общего разговора, касающегося глобального хода эволюционного движения. Немаловажным при этом можно считать то обстоятельство, что в среде натуралистов практически с самого начала развернулась дискуссия, связанная с проблемой наследственности — одни считали, что именно она «высший результат современной поэзии» (так оценивал «Привидения» Ибсена критик и публицист Л. Берг (1862–1908) [Naturalism 1987: 34]), другие полагали теорию наследственности антихудожественной, нежизненной. «...драма, чрезмерно следующая биологическому року, изживает саму себя, в ней отсутствуют законы жизни», — уверял литературный теоретик Г. Вольф (1862–1923), тесно связанный с союзом «Прорыв» [Naturalismus 1987: 61].

Третий момент касается своеобразного осмысления Спенсером эволюции — это «не просто развитие, и не просто слияние, а возрастание явных различий между частями», что приводит к эволюционному определению — «это процесс, связанный с движением от бессвязной однородности к связанной разнородности» [Спенсер 1897: 304].

Трактовка драмы Гауптмана «Праздник примирения» («Das Friedensfest», 1989) в контексте теории Спенсера об эволюции при-

водит к возникновению ряда вопросов. Один из них может быть поставлен следующим образом — что подразумевается в драме под «бесвязной однородностью», которая в дальнейшем, следуя за ходом мысли Спенсера и ее поэтической репрезентации Гауптманом, должна привести к «связанной разнородности»? Предполагаемый ответ базируется на рассуждениях немецкого драматурга о семье в целом. С его точки зрения, «каждый член семьи является носителем космической судьбы, вливается в общее русло мировой гармонии» [Hauptmann 1976: 337], она нарушается, считает Гауптман, если происходит страшное событие — разрыв семьи, равносильный расколу вселенной и отступлению от устойчивого миропорядка. Разрушительную силу семейных союзов Гауптман уподобляет силе центрифуги, «она воздействует на общемировые внутренние силы, нарушая тем самым тот устойчивый миропорядок, в котором соединяются воедино противоположности макро- и микрокосма» [Hauptmann 1976: 329]. Следовательно, можно говорить о разворачивании особого эволюционного процесса в драме «Праздник примирения» — семья Штольцев, о которой идет речь, должна поменять свою внутреннюю суть: не просто называться семьей, членов которой ничто не связывает, а стать ею, при условии сохранения членами семьи собственной индивидуальности, то есть, говоря словами Спенсера, эволюционировать от бесвязной однородности к связанной разнородности.

Значимость подобного процесса подчеркивается уже названием — «Праздник примирения», которое, следуя логике подчеркнутого Гауптманом жанра — «семейная катастрофа», оказывается возможным лишь тогда, когда различия между членами семьи достигнут апогея. Кажется, что все самое страшное свершилось в прошлом: непрестанные ссоры и скандалы в семье Штольцев, которые привели к уходу из дома сначала младшего сына Вильгельма, а потом отца — господина Штольца. Сейчас, благодаря усилиям Иды — невесты Вильгельма и матери девушки госпожи Бюхнер, мир и покой восстановлены. Более того, в семье Штольцев вершится небывалое — празднуется Рождество, наряжается елка, готовятся подарки, царит радостная атмосфера всеобщего примирения. Данная атмосфера далеко не случайно акцентируется драматургом. Для него в праздновании Рождества неизменно присутствовало нечто мистическое и таинственное, порождающее непреодолимое «желание жить в любви, дружбе и радости, быть крепко соединенным со своими близкими. Это праздник единения, а значит, праздник истины и правды, — таков его таинственный смысл» [Hauptmann 1985: 326]. В подобную ночь и происходит, по Гауптману, невероятное — вечное прощение, вечное примирение всех с каждым и каждого со всеми. Он неоднократно писал о необходимости примирения, видел в нем жизненную потребность, поскольку благодаря примирению «в душах воцаряется блаженство вместо отчаяния»

[Hauptmann 1985: 372]. По глубокому убеждению немецкого драматурга, «всегда есть за что прощать, это надо делать обязательно. Никаких обвинений! Никаких осуждений! Прощать надо даже тогда, когда нечего прощать» [Hauptmann 1985: 421].

Между тем внешний сюжетный ход выявляет на празднике примирения в рождественскую ночь семейную катастрофу, столь значимую в прошлом: разлад усугубляется, согласие оказывается мнимым, Штольцы вновь ссорятся, на сей раз окончательно. Именно такой разворот основной сюжетной линии способствовал восприятию драмы Гауптмана как поэтической репрезентации наследственных признаков, свойственных семье Штольцев. Для этого, бесспорно, есть основания. Создается впечатление, что все члены семьи по характеру и темпераменту похожи друг на друга, существовать мирно они не в состоянии, малейший внешний повод выбивает их из колеи с трудом обретенного душевного равновесия. Однако внимательное прочтение драмы позволяет прийти к иной точке зрения.

Разногласия Штольцев в Рождество являются лишь первым эволюционным витком, метаморфоза «связанной разнородности» вершится постепенно, происходит медленное ослабление действия разрушительных сил и не менее медленное действие сил созидательных. Они связаны с особым внутренним ходом — с выявлением добра в себе самих, что представлено Гауптманом как то недоступное позитивной философии Непознаваемое, о котором ведет речь Спенсер.

Вся система поэтической образности в драме «Праздник примирения» свидетельствует о подобном скрытом процессе, вершащемся в душах Штольцев. Этому способствует песня Иды о всеобщем воцарении «Gemüt» — понятие, не имеющее четкого эквивалента в русском языке, являющееся, по утверждению Г. Брандеса, «внутренним очагом, внутренней теплотой, центростремительной силой духовной жизни, ее высшим благом» [Брандес 1902: 124]. Ида поет песню о цветении лип в Гааге, о пробуждении светлой мечты:

Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüt
Huscht der alte Frühlingstraum
Durch mein treu Gemüt.

Доверие к «Gemüt», о котором поет Ида, постепенно начинают испытывать Штольцы, что наиболее ярко выражается в беседе двух братьев — Роберта и Вильгельма. Они внезапно обнаруживают тайну семьи Штольцев, ту, которую они скрывали от самих себя, надежно прятали в тайниках души, — их всех соединяет любовь. Роберт совершает данное открытие и делится им с Вильгельмом: отец безгранично добрый, он всегда их любил, это чувство ожило

теперь, значит, оно было и прежде. Главным в речах Роберта становится осмысление внутреннего хода к добру. Подобное проникновение — «in uns» — понимается Робертом как единение с семьей, от которой он отныне не может себя отделить.

Однако то внутреннее «in uns», о чем Роберт говорит Вильгельму, становится в большей степени мудростью разума, а не сердца. Младший сын Штольцев весьма недвусмысленно указывает брату на особый факт — то, что он надумал умом, живет в Иде: «Was du dir erklügelt hast, das lebt in ihr» [Hauptmann 1976: 157], называет свою невесту: «Du Barmherzige», подчеркивая, что она никогда не посмеет вынести приговор человеку, не станет судить и тем более осуждать. Эпекейей (термин Аристотеля, с ним он связывает понятие добра) наделена Ида, данное качество неизменно присутствует в ней — «in ihr», Sophia и Philia внутренне постигаются и внешне бессознательно применяются невестой Вильгельма. Напротив, у Штольцев, в них самих, «in uns», как правильно заметил Роберт, доброта обнаруживается временами, но далеко не всегда является источником внутреннего движения.

Оппозиционные пары «in uns» — «in ihr» позволяют говорить о достаточно резком смещении ценностных акцентов в драме Гауптмана. Мудрость, всегда выделявшаяся в этике как воплощение всех добродетелей и долгое время выражающая свою этическую значимость через образ мудреца, постигающего глубину вещей умом, что подчеркивалось знаменитой тавтологией Платона в трактате «Теэтет»: «Мудрые мудры мудростью» [Платон 2008: 137], а в дальнейшем, со времен романтиков, чувством, тем, что Ф. Шлегель проницательно называл нравственной деликатностью, теряет для Гауптмана свою смыслодержательную наполненность. В творчестве немецкого художника слова можно наблюдать некое слияние ценностных акцентов, их прежняя этическая суть подлежит перетолкованию, пересмотру. Гауптман преобразует философский принцип Sophia, который под его пером оказывается связан с добротой. Мудрость, возведенная Аристотелем в ранг мыслительной добродетели, значимая для него как благо само по себе («autoekaston»), на рубеже XIX–XX веков осознаётся как добродетель сердца, выявляемая посредством сильнейшего эмоционального, этического отклика на жизнь, в первую очередь на жизнь других людей.

Мысль о всеединстве, об утрате которого скорбели романтики и много говорили современники Гауптмана, приводит драматурга к убежденности в прочной нравственной связи между человеком и миром. Далеко не новый в прошлом тезис (этическое государство Канта, объединение общего и частного в единое нравственное целое Гегеля), однако, наполняется под пером Гауптмана новым смыслом. Самым существенным оказывается для Гауптмана нравственная сила субъекта, которая и определяет его разговор с ми-

ром. Гауптман отчетливо формулирует то философское положение, которое современным американским ученым Р. Рорти (R. Rorty, 1931–2007) достаточно лаконично, но чрезвычайно весомо передается предложением «Мир не говорит, говорим мы» («Die Welt spricht überhaupt nicht. Nur wir sprechen» [Rorty 1987: 25]).

Подобный разговор с миром в лице своей семьи ведет Вильгельм, который становится духовно близок Иде в тот момент, когда ее мать и Роберт настаивают на отречении от нее, боясь проявления у Вильгельма наследственных недугов. Роберт говорит брату о сходстве с отцом, рисует неприглядные картины будущего существования с Идой, недвусмысленно подчеркивая, что Вильгельм испортит в силу семейной предрасположенности жизнь девушке. Однако, например, в отличие от Лота, героя первой драмы Гауптмана «Перед восходом солнца», который покидает Елену, узнав правду о наследственных недугах в ее семье, Вильгельм преподносит Роберту неоспоримый довод — каждый человек есть новый человек, никто ничего не может предугадать («Jeder Mensch ist ein neuer Mensch... Das kann kein Mensch wissen») [Hauptmann 1976: 183]. Герой Гауптмана предлагает своим близким взглянуть на ситуацию иначе — подумать о том, что будет с Идой в случае его ухода («ich ginge auf der Stelle mit dir, was sollte dann aus Ida werden» [Ibid.: 182]). Главная болезнь, считает Гауптман, — не наследственные недуги, а отсутствие доброты. Тот, кто понял это, вступил на путь эволюционного восхождения, ощутил истинный праздник примирения в своей душе.

Литература

- Аристотель 1997 — *Аристотель*. Никомахова этика. М., 1997.
 Аристотель 2008 — *Аристотель*. Метафизика. Политика. Аналитика. М., 2008.
 Брандес 1902 — *Брандес Г. Г.* Гауптман. Киев, 1902.
 Геккель 1937 — *Геккель Э.* Мировые загадки. М., 1937.
 Дюпрел 2006 — *Дюпрел К.* Философия мистики. М., 2006.
 Каган 2006 — *Каган М.* Метаморфозы бытия и небытия. СПб., 2006.
 Николай Кузанский 1979 — *Николай Кузанский*. Избранные произведения: в 2 т. М., 1979.
 Платон 2008 — *Платон*. Диалоги. М., 2008.
 Спенсер 1897 — *Спенсер Г.* Основные начала. СПб., 1897.
- Hauptmann 1976a — *Hauptmann G.* Das Buch der Leidenschaft. Berlin, 1976.
 Hauptmann 1976b — *Hauptmann G.* Friedensfest // *Hauptmann G.* Ausgewählte Werke in sieben Bänden. Berlin, 1976. Bd. I. S. 120–186.
 Hauptmann 1985 — *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt a. M., 1985.

- Naturalismus 1987 — Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Stuttgart, 1987.
- Rorti 1987 — *Rorti R.* Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt a. M., 1987.
- Spörl 1997 — *Spörl U.* Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1997.
- Stern 1900 — *Stern K.* Werden und Vergehen. Berlin, 1900.

ZUSAMENFASSUNG

Theoretische Auseinandersetzung mit den evolutionären Ideen von Herbert Spencer und ihre poetische Darstellung im Gerhart Hauptmanns Drama „Friedensfest“

Spencers evolutionäre Idee, die er „Entfaltung“ genannt hat, mit dem mystischen Konzept von Nikolaus von Kues von der „Entfaltung der Einheit in der Welt“ zusammengeführt und auf der poetischen Ebene in Hauptmanns Drama „Friedensfest“ präsentiert. Der Hauptgedanke Spencers, die globale Einheit sei Essenz einer ewigen Metamorphose, wird von Hauptmann als eine Art mystische Integration wahrgenommen, die im Text des Dramas erstens durch das Lied über das Vertrauen dem „Gemüt“ gegenüber, das Georg Brandes den „häuslichen Herd, das höchste Gut des geistigen Lebens“, nennt, zweitens, durch den Begriff „Fügung“, der in den Text des Dramas durch einsilbige Stichworte der handelnden Personen und durch ihre anschließende längere philosophische Reflexion über die Einheit Alles mit Jedem und Jedes mit Allem ontologisiert wird. Sowohl das „Gemüt“ als auch die „Fügung“ sind in der Vorstellung des Dramatikers jene ethischen Grundsätze, die das Wesen der evolutionären Einheit, des Integrationsaufstiegs bilden. Spencers Theorie wird durch Hauptmanns Feder mit einem tiefem ethischem Sinn erfüllt.

Н. М. ЗОЗУЛЯ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕКСТОВ В. Г. ЗЕБАЛЬДА В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

В статье рассматриваются два последних романа немецкого писателя В. Г. Зебальда (W. G. Sebald, 1944–2001) «Кольца Сатурна» («Die Ringe des Saturn», 1995) и «Аустерлиц» («Austerlitz», 2001) с целью определения некоторых возможных функций фотографий, расположенных в тексте романов.

Тематика и настроение данных романов, а также использование в них визуального материала вынуждают упомянуть более ранние работы писателя: «Головокружение. Чувства» («Schwindel. Gefühle», 1990) и «Эмигранты» («Die Ausgewanderten», 1992), в которых Зебальдом впервые были использованы изображения. Так, некоторые исследователи, занимающиеся анализом творчества Зебальда (С. Öhlschläger, А. Fuchs и др.), высказывают мнение об отсутствии единства в данных произведениях и считают, что они состоят из отдельных, разрозненных элементов — рассказов [Öhlschläger 2017: 27], что не предоставляет возможности с уверенностью говорить об их целостности.

Релевантные для Зебальда темы воспоминания и травмы от произведения к произведению будто бы сращиваются все теснее и в двух последних романах писателя, как кажется, являют собой то самое единство, которого недоставало его первым литературным работам. Подобное же «вживление» в плоть повествования переживают, на наш взгляд, и визуальные объекты в произведениях Зебальда.

В цикле рассказов «Головокружение. Чувства» изображения в большей степени служат функции доказательства сказанного (что в некотором роде вполне отвечает биографической направленности рассказов). Похожую функцию выполняют фотографии и в «Эмигрантах», где трагические истории о людях, вынужденных физически или ментально отказаться от своей родины, подкрепляются документальным подтверждением, иллюстрирующим эпизоды из жизни персонажей.

Намного более загадочным и неоднозначным представляется использование фотографии и иных объектов визуального плана

в двух последних романах писателя. Относительно романа «Аустерлиц» можно говорить об абсолютной слиянности текста и изображения и об отсутствии иного композиционного деления текста, кроме задаваемого фотографическими вставками. В свою очередь, в «Кольцах Сатурна» еще наблюдаются отголоски стремления Зебальда поделить текст на отдельные истории.

Роман «Кольца Сатурна» первоначально задумывался Зебальдом как ряд небольших заметок путешественника для журнала. Однако впоследствии масштаб самого путешествия и, соответственно, записей о нем превысил изначальные замыслы автора и привел к созданию романа-травелога, представляющего собой, впрочем, не только реальное путешествие, но и прогулку по закоулкам человеческой памяти.

Лейтмотивом через весь роман проходит тема времени (важность которого подчеркивается уже в названии: Сатурн — бог времени в римской мифологии) и разрушения. На примере множества историй автор показывает, как постепенно рушится тихая и размеренная жизнь людей и спустя время на месте, где когда-то царила жизнь, остаются руины. К примеру, в одном из пассажей романа [Зебальд 2016: 223–224] идет речь о просмотре фотографий, хранящих воспоминания былого рассвета семьи Ашбери, однако Зебальд не показывает нам ни одной из них. Для писателя, как кажется, не так важно документально подтвердить все сказанное им в романе, сколько продемонстрировать, как само по себе обращение к фотографическому материалу предоставляет возможность вернуться в прошлое и одновременно дает понять, что, кроме воспоминаний и неявных силуэтов на фото, у их хозяев не осталось ничего из прошлой жизни. К тому же те фотографии, которые Зебальд помещает в текст романов, в первую очередь имеют значение для самого повествователя. Они актуализируют его личные воспоминания.

Помимо фотографий, в романе представлены также репродукции картин, вырезки из журналов и каталогов, чертежи и схемы. Именно они в большей степени предназначены для заверения читателя в том, что информация автору удалось почерпнуть именно из этих источников. Читатель будто бы становится спутником нарратора в предпринятом им путешествии, его свидетелем или даже непосредственным участником.

Фотографии, в свою очередь, претендуют на неуловимое ощущение недавнего присутствия «здесь и сейчас». Они вселяют реципиенту уверенность в том, что были сделаны рассказчиком непосредственно во время описываемого путешествия, и предоставлены нам в качестве следов его воспоминаний.

Помещая фотографии в текст романа, повествователь вовсе не обязательно стремится сохранить эти мгновения в своей собственной памяти, как может показаться на первый взгляд. Письмо вы-

ступают для него средством защиты от воспоминаний [Зебальд 2016: 267], поэтому и фотография, являющаяся частью нарратива, может быть расценена как способ навсегда спрятать мучительные воспоминания в книге.

Данное свойство фотографий создает своего рода призрачную реальность, о которой говорит З. Кракауэр в своей статье о фотографии [Krausauer 2012: 230–247]. Устарев и превратившись в снимок из прошлого, фотография прекращает иметь непосредственное отношение к своему референту. Как утверждает Кракауэр, «достоверность оригинала остается в его истории; фотография вмещает в себя лишь то, что история оставила в остатке» [Ibid.: 238].

Фотографии в романах становятся продолжением текста, что подтверждает их размещение внутри него. Они либо разрывают предложения, что не позволяет читателю «пройти мимо» фотографической вставки и заставляет «прочитать» ее, словно она также является словом, либо расположены так, что текст перед ними и после них выстроен наподобие лестницы. Это значит, что каждая последующая строчка, предшествующая фотографии, оказывается меньше предыдущей, будто подводя читателя к изображению, а после фотографии строчки постепенно складываются в привычную для читателя форму. Кроме этого, в пользу единства текста и фотографии выступает выдержанный в обоих романах черно-белый стиль изображений. Тексту, состоящему из черных букв на белом фоне, соответствуют фотографии, сочетающие в себе эти цвета.

Если взглянуть на все изображения в романах вне их связи с текстом, то можно обнаружить, что в романе «Кольца Сатурна» наиболее частыми оказываются фотографии с изображением пустынных побережий, безлюдных улиц, заброшенных территорий, а в романе «Аустерлиц» довольно много изображений архитектурных построек, фасадов домов и других фрагментов зданий. В «Аустерлице» данное преимущество можно объяснить увлечением главного персонажа романа архитектурой. Примечательно, что довольно часто читателю предлагаются фотографии, на которых изображены лишь отдельные части зданий, к примеру несколько фотографий дверей в Терезине [Зебальд 2015: 234]. Именно здания хранят воспоминания об ушедших событиях [Там же: 265]. Фотографии в таком случае запечатлевают других хранителей воспоминаний и лишь указывают на источник, в котором их следует искать.

Британский арт-критик Джон Берджер отмечает, что фотография «всегда отсылает к тому, чего не видно» [Берджер 2017: 21], и поэтому фотографу приходится принимать решение, «какой момент выбрать для обособления» [Там же: 23]. Иными словами, выбор того или иного фрагмента здания для показа вполне может побудить читателя самостоятельно «дорисовать» весь оставшийся образ. Подобно тому как Жак Аустерлиц по частям собирает свое прошлое, читатели выстраивают у себя в голове образ того, какой

могла предстать реальность в глазах персонажа романа, ведь «показанное на снимке наводит на мысли о том, что на нем не показано» [Берджер 2017: 23].

Особый интерес вызывает тот факт, что люди на изображениях в обоих романах появляются достаточно редко. К примеру, в «Кольцах Сатурна» они представлены только лишь на портретах, картинах, копиях снимков из газет и книг. В «Аустерлице» люди на фотографиях — это отголоски прошлого самого Аустерлица, его родители, друзья, он сам.

На большинстве же снимков нельзя найти даже следов человека, к чему отсылают, к примеру, часто повторяющиеся строки в романе «Кольца Сатурна» о пустынности и заброшенности окружающих рассказчика территорий [Зебальд 2016: 48, 98, 237]. Иными словами, на многочисленных снимках имеются лишь намеки на, возможно, находящиеся где-то рядом или живших здесь когда-то людей. В этом отношении довольно любопытными оказываются слова британского фотографа известного международного агентства *Magnum Photos* Марка Пауэра, предпочитающего делать снимки, на которых отсутствуют люди. Фотограф объясняет свое желание тем, что для него особый интерес представляют места, которые люди по каким-то причинам покинули [Пауэр 2014]. Данная мысль коррелирует со стремлением Зебальда (в особенности в романе «Кольца Сатурна») продемонстрировать опустошенность мест, некогда населенных людьми.

Люди остаются в памяти, а не на фотографиях. В каждом романе Зебальд предпринимает путешествие по закоулкам памяти с целью собрать воедино те фрагменты воспоминаний, которые ему доступны. Его произведения хранят наиболее ценные наблюдения и воспоминания рассказчика, которые ему, как и фотографу во время съемки, удастся «схватить». И если, по словам С. Сонтаг, «сфотографировать — значит присвоить фотографируемое» [Сонтаг 2016: 13], то, быть может, книга является средством присвоить (то есть сохранить) написанное. В таком случае эти два источника информации дополняют друг друга: слова запечатлевают мысли, а фотографии рассказывают истории.

Таким образом, в двух последних романах немецкого писателя определенным образом стираются границы между литературой и фотографией. Фотографии не дополняют созданные в тексте образы иллюстрацией, а повествуют о невысказанном. Текст не предоставляет читателю возможность увидеть рассказанное, а скорее запечатлеват то, что невозможно показать.

Литература

Берджер 2017 — Берджер Д. Фотография и ее предназначение. М., 2017.

- Зебальд 2015 — *Зебальд В. Г.* Аустерлиц / Пер. с нем. М. Кореневой. М., 2015.
- Зебальд 2016 — *Зебальд В. Г.* Кольца Сатурна: английское паломничество / Пер. с нем. Э. Венгеровой. М., 2016.
- Пауэр 2014 — *Пауэр М.* Магнум в Leica Academic. М., 2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eZOGR_cOG08 (Дата обращения: 26.11.2017).
- Сонтаг 2016 — *Сонтаг С.* О Фотографии / Пер. с англ. В. Гольшева. М., 2016.
- Красауер 2012 — *Krasauer S.* Die Fotografie. // Texte zur Theorie der Fotografie / Hrsg. von B. Stiegler. Stuttgart, 2012.
- Öhlschläger 2017 — *Öhlschläger C.* (Hrsg.). W. G. Sebald-Handbuch. Stuttgart, 2017.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Evolution von W. G. Sebalds Texten: intermediale Aspekte

Die Ungewöhnlichkeit der Prosa des Schriftstellers W. G. Sebald (1944–2001) besteht in der Kombination von verbalen und visuellen Narrationsebenen. In manchen Fällen „illustriert“ der Text das Beschriebene, während die Abbildungen (meistens Fotografien) vom Ungesagten „erzählen“. Sebalds Romane erwecken unsere Aufmerksamkeit mithilfe revolutionärer Methoden der Narrations- und Rezeptionssteuerung. Die Abbildungen bilden Hindernisse für eine ruhige Lektüre und blockieren eine ungestörte Herausbildung von Vorstellungen über das Erzählte. Im Aufsatz werden die fotografischen Einschübe in W. G. Sebalds Romanen „Die Ringe des Saturn“ (1995) und „Austerlitz“ (2001) analysiert, und zwar mit dem Fokus auf die Funktion des „Bildmaterials“ im Romanganzem.

MARIA ZHUKOVA
(Zukunftskolleg, Universität Konstanz)

ARMIN MUELLER-STAHLE UND DAS FERNSEHEN: ZUM PROBLEM DER KÜNSTLERISCHEN EVOLUTION¹

Armin Mueller-Stahl (geb. 1930) war einer der berühmtesten und beliebtesten Schauspieler in der DDR. Nach seiner Auswanderung in die BRD 1980 spielte er in Rainer Werner Fassbinders „Lola“ (1981), Andrzej Wajdas „Eine Liebe in Deutschland“ (1983) und Volker Schlöndorffs „The Ogre“ (1996). In Hollywood war er mit seinen Rollen in „Music Box“ (1989) von Costa-Gavras, Barry Lewinsons „Avalon“ (1996) und „The Game“ (1997) von David Fincher erfolgreich. als bester Nebendarsteller in Scott Hicks’ „Shine“ (1997) wurde Mueller-Stahl für den Oskar nominiert².

Im Lichte dieser filmischen, aber auch seiner musikalischen, literarischen und zeichnerischen Aktivitäten (seit 2001 öffentliche Gemäldeausstellungen, so etwa 2010 und 2012 im Stadtmuseum seiner Geburtsstadt Tilsit/Sovetsk)³, ist fast in Vergessenheit geraten, dass die künstlerische Laufbahn von Mueller-Stahl eng mit dem Fernsehen verbunden war. Sein Gesicht war dem ostdeutschen, aber auch dem westdeutschen Zuschauer (die meisten Sender konnten in DDR wie BRD empfangen werden) vor allem aus dem Fernsehen bekannt, da Mueller-Stahl seit den Anfängen seiner Karriere Haupt- und Nebenrollen in Fernsehfilmen und Serien des DEFA-Studio für Spielfilme und des Deutschen Fernsehfunks gespielt hat⁴. Im Programm „Das Schauspielerportrait“ vom 30. Juli 1964 [Mueller-Stahl 1964: 18] oder in der Fernsehshow „Ich kauf’

¹ Der Aufsatz entstand mit Unterstützung des „Marbach-Stipendiums“ des DLA Marbach, wo im Rahmen des Mittwochsseminars am 18.10.2017 die Hauptideen des vorliegenden Textes unter dem Titel „An der eigenen (Netz-) Haut gespürt: Fernsehen als Grenzfall in der DDR-Literatur (Armin Mueller-Stahl, Christa Wolf, Sarah Kirsch)“ vorgestellt und diskutiert wurden.

² Vollständige Filmographie: [Skierka 2015].

³ Vgl. dazu: <http://www.tilsit-stadt.de/tilsit-stadt/index.php?id=612&L=zwgsgfuxibjzsw#c1396> (letzter Zugriff: 05.03.2018).

⁴ „Das unsichtbare Visier“ (1973–1979, Regie: Peter Hagen), „Columbus 64“ (1966, Regie: Ulrich Thein) und „Flucht aus der Hölle“ (1960, Regie: Hans-Erich Korbsschmitt) sind einige Mehrteiler des DDR-Fernsehens mit seiner Beteiligung.

dir eine Blume“, ausgestrahlt am 27. Februar 1976⁵, trat er auch in eigener Person auf. Trotz dieser engen beruflichen Gebundenheit an das Fernsehen, dem die Popularität des Schauspielers zu verdanken ist, gibt es sowohl in Mueller-Stahls literarischem Werk als auch in den Filmen, an denen er beteiligt ist, durchweg eine distanzierte Haltung gegenüber dem Medium Fernsehen.

Fernsehprogramme von (und mit) Mueller-Stahl aus der DDR-Zeit erfahren — so meine erste These — eine evidente Herabsetzung, wenn nicht vollständige Negierung gegenüber der offiziellen Stellung dieses Mediums in der Politik und Kultur der DDR. Über die Zeiten und Grenzen hinweg setzt sich die negative Einstellung auch in den westdeutschen und US-amerikanischen Produktionen fort. Was ästhetisch-poetologische Strategien betrifft, so tritt das Fernsehen in den literarischen Texten von Mueller-Stahl — so meine zweite These — vor allem in Zusammenhang mit dem Motiv der Grenze auf. Wo er ausführlich auf das Fernsehen zu sprechen kommt, erscheint es als Grenzerfahrung des Protagonisten, der einem starken sinnlich-körperlichen Erlebnis ausgesetzt ist. Im Folgenden werde ich diese zwei Thesen an Einzelbeispielen bestätigen.

Ästhetische Fernsehkonzepte: Umwertung der Rolle des Mediums

Ähnlich wie in den sowjetischen Printmedien [vgl. z. B. Kazakov 1959; Kuročkin 1972] wird das Fernsehen in der ostdeutschen Presse seit den frühen 1960er Jahren als „scharfe Waffe im Kampf“ [Stein 2000: 38] und ein „zentralistisch gesteuertes Machtinstrument“ [Wrage, Beutelschmidt 2003: 358], also als Mittel der Propaganda und Agitation bei der Verwirklichung der Beschlüsse der Partei gepriesen. Darauf bezieht sich Mueller-Stahls Gedicht „Walter U“ von 1961, entstanden in Reaktion auf den Bau der Berliner Mauer. Er versteht Fernsehen hier als Sprachrohr des Generalsekretärs der SED⁶ (im Gedicht, abgesehen vom Titel, anonym als „er“ bezeichnet), dessen Bejubelung des Mauerbaus⁷ nichts zu tun hat mit der Stimmung in der ostdeutschen Öffentlichkeit. Während die Grenzschießung Familien- und Freundeskreise zerreißt, schmerzhaft persönliche Verluste mit sich bringt und die schon bestehende Versorgungskrise bei Lebensmitteln und Konsumartikeln verschärft [Major 1999: 349, 351], echot in Mueller-Stahls Gedicht Ulbrichts Ge-

⁵ Dazu siehe: „Programmalerie — Sendungen: Unterhaltung“ auf: <https://www.deutsche-kinemathek.de/archive/fernseharchiv/unterhaltung> (letzter Zugriff: 25.02.2018).

⁶ Walter Ulbricht stand 1950–1971 an der Spitze der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland.

⁷ Zur Rezeption der Berliner Mauer im ostdeutschen Fernsehen siehe Kapitel 4 „Mediating the Berlin Wall: Television in August 1961“ [Heather 2014: 81–104].

genaussage von „Bürgers Glück [...] durch eine Mauer“ wie eine mehrstimmige Schikane im ganzen „Orchester“ der Massenmedien:

Im Radio sagt ers und im Fernsehen
 Und in der Zeitung sagt ers so
 Wir haben eine Friedensmauer
 Und Freiheit na, die sowieso
 Wie haben wir es geschafft
 Er sagte es genauer
 Wir haben des Bürgers Glück
 Erreicht durch eine Mauer [Mueller-Stahl 2011: 76].

Im kurz darauf von Frank Vogel gedrehten ersten „Mauerfilm“ „Und deine Liebe auch“ (DEFA, 1962)⁸ distanziert sich Mueller-Stahls Protagonist Ullrich, Mitarbeiter einer Lampenfabrik, der sich als Parteigruppenorganisator am Bau der Berliner Mauer beteiligen soll, von dieser massenmedial vermittelten Sicht. Während sein Halbbruder ein modernes Fernsehgerät besitzt und ihre gemeinsame Geliebte Eva (eine Briefträgerin) dauernd Zeitung liest, ist Ullrich ein leidenschaftlicher Funkamateurliebhaber. Er wohnt auf einem Dachboden, bastelt in seiner Freizeit an seiner selbstgebauten Funkstation und kommuniziert über sie mit seinem Freund auf Kuba. Als konträr zur offiziellen DDR-Kultur lässt sich auch seine Leidenschaft für Dichtung und Musik verstehen: oft nimmt er seine Gitarre und singt selbsterdachte Zeilen oder zitiert aus Heines „Loreley“. Diese Diskrepanz zwischen der äußeren Eingliederung des Protagonisten ins sozial-politische Geschehen und seiner inneren, privaten Freiheit, aber auch die Gegenüberstellung der technisch aufbereiteten, massenmedial vermittelten Sprachformel der Regierungsinstanzen und des „lebendigen“, mündlichen Wortes des Dichters ist auch für den sowjetischen Film ab Anfang der 1960er Jahre typisch. Es darf hier an die Szenen mit Lesungen am Majakovskij-Denkmal in den Filmen „Ulica N'jutona dom 1“ (1963, Regie: Teodor Vul'fovič) oder „Moskva slez-am ne verit“ (1979) erinnert werden [Zhukova 2017].

Auch in weiteren DDR-Filmen mit Armin Mueller-Stahl ist eine ähnlich kritische Haltung zum Medium Fernsehen zu erkennen: entweder scheitert die Technik oder der Zuschauer, es kommt aber nie zu einem gelungenen Fernsehabend. In der DEFA-Liebeskomödie „Der Dritte“ (1973, Regie: Egon Günther), die das Fernsehen auch thematisch aufgreift, ist der von Mueller-Stahl gespielte Protagonist blind, so dass er als Fehlrezipient dieses Mediums auftritt. Im Fernsehfilm „Geschlossene Gesellschaft“ (1978, Regie: Frank Beyer) versucht der Berliner Ingenieur Robert (Mueller-Stahl) vergeblich, mit seinem neuen Fernsehapparat guten Empfang zu bekommen: sowohl auf dem Dachboden als auch

⁸ Mehr zum Film und zu den anderen „Mauerfilmen“: [Richter 1994: 164–171].

in der Küche und im Wohnraum des ländlichen Ferienhauses bleibt das Bild gestört.

Die misslungene Kommunikation zwischen Mensch und Maschine kommt auch in Fassbinders „Lola“ (letzter Teil der BRD-Trilogie, 1981), einem kurz nach Mueller-Stahls Ankunft in der Bundesrepublik gedrehten Film, zum Ausdruck. Der neue Baudezernent einer kleinen bayerischen Stadt, von Bohm (Mueller-Stahl), leistet sich ein Fernsehgerät, das ihm von der Firma „Telefunken“ direkt nach Hause geliefert wird. Man schreibt das Jahr 1957 und von Bohm wartet ungeduldig auf das Abendprogramm, da tagsüber nur das Testbild gesendet wird. Die Abendübertragung bringt aber nur Langweile: der Protagonist schläft vor seinem heiß begehrten Wunderapparat ein, während auf dem Bildschirm die Errungenschaften der bundesrepublikanischen Wirtschaftspolitik gepriesen werden. Eine Anspielung an die thematisch ähnlichen DDR-Wirtschaftsmagazine, die bereits in der Versuchsphase des DDR-Fernsehens von 1952 bis 1956 ausgestrahlt wurden (vgl. z. B. seit 1952 „Erbauer des besseren Morgen“, seit 1961 „Wirtschaftsgeschehen — nah besehen“, seit 1968 „tele-Spiegel“), ließe sich vermuten⁹. Ähnliche Wirtschaftssendungen gab es aber auch im Westen. Ebenfalls plausibel ist deswegen die Lesart als Kritik Fassbinders an westdeutscher Marktwirtschaft und am Glauben ans Wirtschaftswunder.

In „Night on Earth“ (1991, Regie: Jim Jarmusch) spielt der frisch in die USA eingereiste Mueller-Stahl den Emigranten Helmut, der als Taxifahrer sein Leben in New York zu bestreiten versucht. Der ehemalige Clown aus Ostdeutschland beherrscht weder die englische Sprache noch das moderne Fahrzeug. Der Fahrer und sein erster Kunde, der Afroamerikaner Yojo, tauschen die Plätze. Beide tragen gleiche Pudelmützen. Die zugestiegene Angela entdeckt in den beiden vorne sitzenden Männern mit ihren Pudelmützen eine Ähnlichkeit mit den Zeichentrickfiguren aus Alex Andersons Serie „Rocky und Bullwinkle“ (1959–1964), der ersten speziell für das US-amerikanische Fernsehen produzierten Zeichentrickserie, in dem ein Elch und ein Eichhörnchen gegen die Spione Natasha Fatale und Boris Badenov kämpfen, deren Namen (vgl. das Wortspiel Bad-enov und God-unov) und spezifische Aussprache ihre sowjetische Herkunft verraten. Während Andersons Trickfilm als Parodie auf populäre Fernsehshows gedacht war, sind Helmut und Yoyo wiederum Parodien der Trickfilmfiguren¹⁰ und darunter auch latent auf die Figur des Schauspielers selbst. Solche Selbstreflexivität in der filmischen Maske eines Clowns ist vielleicht eine Art Verarbeitung der ostdeutschen Fernsehvergangenheit, die schon früher in Mueller-Stahls Roman „Verordneter Sonntag“ (1981) begonnen hat.

⁹ Mehr zu DDR-Wirtschaftsmagazinen [Vollberg 1998].

¹⁰ Auch bei Jarmusch wird auf Englisch mit starkem Akzent gesprochen und mit dem Namen gespielt (vgl. Helmut und das engl. „helmet“, dt. „Helm“).

Der Text entstand in der Zeit zwischen der Ausreise Mueller-Stahls aus der DDR und seiner Unterzeichnung des Briefes gegen die Ausweisung des Liedermachers Wolf Biermann aus der DDR im Herbst 1976 [vgl. Pleitgen 2001]. Nach der Unterschrift bekam der Schauspieler keine Rollenangebote mehr, er versuchte, diese quälende Situation mit schriftstellerischer Arbeit zu überwinden. Daraus wurde sowohl „ein Stück Werkstattbericht“, ein Berufsroman, der „die Probleme, den Alltag, die Last und Not“ mit dem Fernsehen in der für die DDR typischen Brechung schildert [Schneider 1988: 159], als auch eine „Beichte und kritische Darstellung eigenen Erlebens, die kunstvoll zu drei Handlungssträngen verflochten“ sind [Borkowski 1981: 2]. Außerdem handelt es sich um einen Krankenhausroman, der von Rezensenten mit Manns „Zauberberg“ in Verbindung gebracht wurde [Brandt 1981: 9]. Der Roman schildert unter anderem die Lebensgeschichten und Krankenhausenerlebnisse zweier an Psoriasis erkrankter Patienten. Es ist die menschliche Haut, die Oberfläche der Protagonisten, an der ihr ganzer innerer Schmerz stigmatisch¹¹ präsent wird. Der ostdeutsche Fernseh-dramatiker Rohdorf, Nießwandt, ein einfacher Mensch und Lebenslyriker, sowie der aus der DDR ausgewiesene Schauspieler Arnheim (durch seine Tagebücher im Buch präsent) leiden unter der übergriffigen Staatsordnung, die den Rahmen des Institutionellen sprengt und ins Private eingreift.

Fernsehen als Grenzerfahrung

Im Zentrum meiner Analyse stehen neben der Thematisierung des Fernsehens im Roman die „kontaminierenden Bezugnahmen auf das Fernsehen im Rahmen und mit den Mitteln der Literatur“, die „spezifische Erfahrung des Fernsehens“, von der der Autor für sein Schreiben profitiert — eine Fragestellung, die von Uwe Japp 1996 formuliert wurde [Japp 1996: 27–28], aber bislang wenig Beachtung in der Forschung gefunden hat.

In der Darstellung des Fernsehens in der DDR-Literatur wird die Grenze zum Hauptmotiv, ein Motiv, das etwa im spätsowjetischen ästhetischen Fernsehdiskurs¹² nur eine geringe Rolle spielt. Diese Tendenz ist vor allem auf den Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 zurückzuführen. Die getrennte Nation suchte nach Kommunikationsoptionen, die nicht zuletzt das Fernsehgerät ermöglichte. Außer dem sogenannten „Tal der Ahnungslosen“ (um Dresden herum), wo der Empfang schlecht war, konnte der ostdeutsche Bürger das Fernsehgerät entsprechend ein-

¹¹ Mehr zur Haut als Identitäts- und Projektionsfläche siehe das Kapitel „Seenspiegel“ [Benthien 1999: 111–132].

¹² Die gängigen Motive des Spiegels, des Wassers, des Fensters oder der Ikone, die bei der Repräsentation des Fernsehens in der spätsowjetischen Kunst eingesetzt werden, können hier aus Platzgründen nicht genauer erörtert werden.

stellen und Westfernsehen empfangen [vgl. Wrage 2006]. Die Regierung war zwar unzufrieden, aber duldete es¹³.

Das westdeutsche Fernsehen wird für den ostdeutschen Bürger nicht nur zur attraktiven Unterhaltung oder Informationsquelle, sondern auch zum Ort der Begegnung. Der Bildschirm eröffnet eine fast magische Option: er kann die geliebten und hinter der Mauer gebliebenen Menschen direkt nach Hause bringen. Dank der grenzüberschreitenden Übertragung wird die materielle Grenze (die Mauer) aus dem öffentlichen Raum quasi in jeden einzelnen Haushalt, in den Privatraum geliefert. Somit wird die Mattscheibe selbst zum unmittelbar erlebbaren Limes zwischen Ost und West, dessen Ambivalenz — gleichsam zu trennen, aber auch das unendlich weit Entfernte näher zu bringen — auch aus den Zeitdokumenten abzulesen ist. Am 27. Oktober 1984 schreibt Christa Wolf an die 1977 nach West-Berlin ausgewanderte Sarah Kirsch: „Liebe Sarah, ich habe mich sehr gefreut, daß du geschrieben hast. Ja, mal sehe ich dich im Fernsehen, sonst nicht. Man treibt auseinander, wird getrieben, will es gar nicht. Schon weiß ich nicht mehr, was dir jetzt nahegeht, vielleicht kannst du dir’s von uns eher vorstellen“ [DLA, A: Kirsch 1984]. Ein halbes Jahr darauf schreibt sie am 13. April 1985 auf einer Geburtstagskarte: „Liebe Sarah, zum 50. gratuliere ich Dir herzlich. Sah dich im Fernsehen, und das Haus und die karge Landschaft und die schön geschmückten Zimmer. Versuchte, auch in Deinem Gesicht zu lesen“ [DLA, A: Kirsch 1985].

Die mögliche, aber verpasste televisuelle Kommunikation durch die Mauer getrennter Freunde wird in Mueller-Stahls Roman „Verordneter Sonntag“ literarisch aufgegriffen und rhetorisch verstärkt, indem sie an ein körperlich-taktilen Grenzerlebnis aus dem Krankenhausalltag gebunden wird. Nach der ärztlichen Untersuchung bei der Aufnahme ins Krankenhaus fragt die Oberärztin Frau Kneiffke ihren Patienten Rohdorf:

...haben Sie Arnheim gesehen?

Wo?

Im Fernsehen.

Wann?

Gestern.

Nein.

Kennen Sie ihn?

Ja, ich bin befreundet mit ihm, ach, gestern im Fernsehen?

[Mueller-Stahl 1981: 28]

¹³ Auch der Empfang des „Deutschen Fernsehfunks“ aus dem Adlershof war im Westen durchaus möglich, so dass Fernsehen im geteilten Deutschland zum „grenzüberschreitenden Vermittler von Anschauungen vom jeweils Anderen, die auf direktem Wege nicht mehr zu gewinnen waren“, wurde [Hickethier 1998: 189].

Rohdorf empfindet Arno Arnheims Auswanderung in den Westen als sehr schmerzhaft (auf den Fall Biermann wird im Roman ohne Namensnennung angespielt), „als würde das Herz mit einer Rasierklinge säuberlich halbiert“ [Mueller-Stahl 1981: 8]. Ein vergleichbar schmerzhaftes Körpererlebnis — eine Rektaluntersuchung durch die Oberärztin — geht der zitierten, die Untersuchung abschließenden, gleichsam Intimität und Sehnsucht erregenden „Fernsehscene“ voraus [Mueller-Stahl 1981: 27].

Die Sensibilisierung der Narrative, die durch die emotional-physische Erfahrung eines der Protagonisten erzielt wird, ist auch für die zwei weiteren fernsehbezogenen Szenen im Roman charakteristisch. Das Vorlesen einer Episode über den Emigranten Ivan Bunin aus Valentin Kataevs 1967 geschriebenen Roman „Trava zabvenija“ (dt. „Kraut des Vergessens“, 1968, übersetzt von H. D. Becker) wird mit der vom Chefarzt verbotenen, heimlich durchgeführten Umstellung des Krankenhaus-Fernsehgerätes auf Westempfang parallelisiert. Die schon vollzogene Grenzüberschreitung eines russischen Schriftstellers (bei Kataev als Lebenstragödie beschrieben) antizipiert die künftige televisuelle „Grenzwahrnehmung“ der Patienten, die sich eine westliche Fußballübertragung ansehen und somit nur eine geringe Grenzüberschreitung erleben, aber große Anteilnahme an Bunins Schicksal zeigen: „Der eine hört mit geöffnetem Mund zu, der andere unterbricht seine Arbeit...“ [Mueller-Stahl 1981: 48].

Während in der zweiten Episode die auditive Wahrnehmung aktiviert wird, handelt es sich in der dritten Episode um die visuell-opische Sensibilisierung. Die zwei hautkranken Patienten Rohdorf und Nießwandt, die am Sonntag aus dem Krankenhaus entlassen werden, spekulieren über das Bild einer feiernden Familie. Sie ist durch das offene Fenster zu sehen und spiegelt sich gleichzeitig in einer Pfütze: „Ein Bild wie von Otto Dix. Wo? Na hier in der Pfütze, die Dicke als Silhouette, um sie herum die jungen Achers, phantastisch, das spiegelt sich einwandfrei, wie im Kristallglas“ [144–145]. Dabei wird die Begeisterung für das im Wasser zu sehende Bild, das durch die Berührung mit dem Stöckchen „schwappt und [sich] wellt“ [145], durch die Erinnerung an eine Wendung aus dem Fernsehen (gemeint ist wohl Otto Waalkes) abgerundet: „Na, der Komiker im Fernsehen, der würde sagen, die Dicke ist so *faul*, sie schläft mit ihrem Alten nur, wenn sie Schüttelfrost hat“ [145].

In den angeführten Episoden steht nicht die kognitiv-mentale, sondern die sinnliche, gefühlsorientierte Reaktion des Protagonisten im Fokus, was der ästhetisch-medialen Spezifik des Fernsehens entspricht. In seinem Buch „Understanding media“ (1964) fasst der kanadische Philosoph Marshall McLuhan zusammen: „Die Mosaikform des Fernsehbildes verlangt aktive Beteiligung und Einbeziehung der ganzen Tiefenperson, wie es beim Tastsinn der Fall ist“ [McLuhan 1968, 363]. Und weiter: „Es handelt sich weniger um ein visuelles, als vielmehr um ein

zum Tast- und Gehörsinn hin orientiertes Medium, das alle unsere Sinne in einer tiefgreifenden Wechselwirkung miteinbezieht“ [365–366].

Die „Einbeziehung der ganzen Tiefenperson“ und die „Wechselwirkung“ der Sinne werden im „Verordneten Sonntag“ zwar in Verbindung mit dem Medium Fernsehen gebracht, nicht aber mit dem Prozess des Fernsehens, wie er bei McLuhan beschrieben ist. Fernsehen wird zum Bestandteil des Grenzdiskurses, indem es die sensuellen Wechselwirkungen der Protagonisten leitmotivisch begleitet. Der Roman ist aber vor allem die literarische Reflexion eines Lebens, in dem nicht die Fernsehübertragung selbst, sondern die Erinnerung an sie, das Warten auf sie oder die Verzweiflung über ein verpasstes Programm intensive Emotionen hervorruft und als etwas Körperliches erfahren wird.

Literatur

- Benthien 1999 — *Benthien C.* Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg, 1999.
- Borkowski 1981 — *Borkowski D.* Armin Mueller-Stahl: Verordneter Sonntag. Rezension // Hessischer Rundfunk. Sendedatum: 22.07.1981. DLA Marbach, Manuskript. 6 Blatt. S. 2.
- Brandt 1981 — *Brandt S.* Armin Mueller-Stahl: Verordneter Sonntag. Rezension // Sender Freies Berlin. Sendedatum 13.08.1981. DLA Marbach, Manuskript. 15 Blatt. S. 9.
- Heather 2014 — *Heather G.* Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic. Ann Arbor, 2014.
- Hickethier 1998 — *Hickethier K.* Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart, 1998.
- Japp 1996 — *Japp U.* Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturgeschichte // Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen — Fallstudien — Kanon. München, 1996. S. 17–28.
- Kazakov B. Televidenie — moguće sredstvo komunističeskogo vospitanija // *Kommunist*. 1959. Nr. 8. S. 66.
- Kuročkin 1972 — *Kuročkin P.K.* Sredstva massovoj informacii — važnejšee idejnoe oružie Kommunističeskoi partii // *Filosofskie nauki*. 1972. Nr. 1. S. 13–20.
- Major 1998 — *Major P.* Vor und nach dem 13. August 1961: Reaktionen der DDR-Bevölkerung auf den Bau der Berliner Mauer // *Archiv für Sozialgeschichte*. 1998. Nr. 19. S. 325–354.
- Mueller-Stahl 1964 — *Mueller-Stahl A.* Das Schauspielerportrait // *Funk und Fernsehen der DDR*, 26. Juli — 31. August 1964. Nr. 31. S. 18.
- Mueller-Stahl 1981 — *Mueller-Stahl A.* Verordneter Sonntag. Berlin, 1981.
- Mueller-Stahl 2011 — *Mueller-Stahl A.* Die Jahre werden schneller. Lieder und Gedichte. Berlin, 2011.
- Pleitgen 2001 — *Pleitgen F. (Hg.)*. Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR. Berlin, 2001.

- Richter 1994 — *Richter E.* Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961–1965 // Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin, 1994. S. 159–212.
- Schneider 1988 — *Schneider I.* Fernsehen in der zeitgenössischen Literatur // Neue Technologien und Medien in Germanistik und Deutschunterricht. Tübingen, 1988. S. 158–68.
- Skierka 2015 — *Skierka V.* Armin Mueller-Stahl: Die Biographie. Hamburg, 2015.
- Stein 2000 — *Stein R.* Vom Fernsehen und Radio der DDR zur ARD. Die Entwicklung und Neuordnung des Rundfunkwesens in den neuen Bundesländern. Marburg, 2000.
- Vollberg 1998 — *Vollberg S.* Wirtschaftspolitische Informationen? Zur Geschichte und Funktion der Wirtschaftsmagazine im Fernsehen der DDR // Zwischen Service und Propaganda. Berlin, 1998. S. 155–182.
- DLA, A: Kirsch 1984 — Wolf Ch. an Sarah Kirsch, Brief vom 27. 10. 1984, DLA Marbach, A: Kirsch S.
- DLA, A: Kirsch 1985 — Wolf Ch. an Sarah Kirsch, Postkarte vom 13. 04. 1985, DLA Marbach, A: Kirsch S.
- Wrage, Beutelschmidt 2003 — *Wrage H., Beutelschmidt Th.* Programmgeschichte DDR-Fernsehen — komparativ // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Vol. 13. Nr. 2. 2003. S. 357–365.
- Wrage 2006 — *Wrage H.* A Hitchhikers Guide to East German Television and to its Fictional Productions // Spiel 25. 2006. H. 2. S. 179–190.
- Zhukova 2017 — *Zhukova M.* Poëzija i televidenie v fil'me „Moskva slezame ne verit“ (SSSR i zapad) // Chudožestvennoe slovo v prostranstve kul'tury: intermedial'nost' v kontekste issledovanij zarubežnoj literatury. Kollektivnaja monografija. Ivanovo, 2017. S. 145–157.

Г. В. СИНИЛО

(Белорусский государственный университет, Минск;
Беларусь)

БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР ОБНОВЛЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ НЕЛЛИ ЗАКС

В последнее время в литературоведческом обиходе все чаще появляются взаимосвязанные термины «архтекст» и «архтекстуальность» (см., например, [Белобратов 2009]), до этого употреблявшиеся преимущественно лингвистами в достаточно узком смысле — как особая разновидность прецедентного текста (см., например, [Петрова 2010]). Думается, понятие «архтекст» возможно соотнести с концепцией интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Жетт), восходящей к концепции «диалога текстов» (М. М. Бахтин) и, шире, диалога как формы бытия культуры и каждой личности (М. Бубер, М. М. Бахтин, В. С. Библер). Архтекст — это значимый в аксиологическом и художественном плане древний текст («текст-в-начале»), часто подвергающийся реинтерпретации, пересозданию, цитированию, выполняющий текстопорождающую функцию. При этом мы считаем необходимым ввести понятие «осевого» *архтекста* — древнего текста, имеющего особую аксиологическую значимость, высокий духовный авторитет и эстетический потенциал, — становящегося ядром той или иной культуры, в диалоге с которым она выстраивает свои смыслы и порождает новые тексты. Обычно такие архтексты немногочисленны и имеют статус Священного Писания (Веды, Авеста, Трипитака, Библия, Коран). Безусловно, для европейской культуры таким «осевым» архтекстом вот уже две тысячи лет является Библия. Нас интересует не столько «неосознанное цитирование» (Р. Барт) Библии, проникающее в речь людей, сколько осознанный диалог с ней, «предстояние» ей, согласно М. Буберу, «всем существом» в отношении *Я—Ты* писателей, с ее помощью создающих новый художественный язык.

Одним из примеров подобного диалога с Библией является творчество лауреата Нобелевской премии Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891–1970). Современные немецкие литературоведы называют ее в ряду трех величайших еврейско-немецких поэтесс XX в., ставя

ее имя сразу после имен Э. Ласкер-Шюлер и Г. Кольмар. С ними солидарны и поэты. Так, Г. М. Энциенбергер утверждает: «Нелли Закс — последняя поэтесса еврейского мира в немецком языке, и ее творчество невозможно понять без этого царственного происхождения. ...Его, как и древние священные тексты, Израиль породил для истории несчастий и Спасения всего творения. Пыль, дым, пепел — это не “прошлое”, от которого можно отделаться, но всегда настоящее» (цит. по: [Domin 1993: 133–134]). Немецкие исследователи подчеркивают, что наряду со своими старшими современницами, чье влияние она испытала, а также наряду с П. Целаном и Р. Ауслендер, которые испытали ее влияние, Н. Закс способствовала кардинальному обновлению немецкого поэтического языка (см.: [Schnell 1993: 23]).

Редко бывает, чтобы большой лирический поэт состоялся в возрасте после пятидесяти лет. Известность Н. Закс получила лишь в конце 1940-х гг., настоящее признание — только в 1960-е гг., и ее подлинное рождение как поэта было прямо связано с осмыслением трагического опыта Второй мировой войны и нацистского геноцида. Голос Н. Закс стал голосом миллионов жертв — но голосом, взывающим не к мести, а к памяти, любви, преображению жизни. «An Stelle von Heimat / halte ich die Verwandlungen der Welt» [Sachs 1993: 73] («Преображение мира — / Вот моя родина»¹ [Закс 1993: 70]) — эти слова поэтессы можно считать ее символом веры.

Именно опыт страданий, кажущийся почти невыносимым, позволил Н. Закс стать поэтом в великом смысле слова. В одном из писем (к Г. Дишнер, первой исследовательнице ее творчества, от 12 июля 1966 г.) она написала: «Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы. Писать меня учила смерть. Как могла бы я заняться чем-то другим? Мои метафоры — это мои раны. Лишь отсюда может быть понято написанное мною» (пер. С. Аверинцева; цит. по: [Аверинцев 1980: 439]). Комментируя эти строки, С. С. Аверинцев подчеркивает: «Это не мелодрама, не игра в трагизм. Нет нужды быть отверженным старомодного “биографического метода”, тщившегося объяснять создания поэтов из обстоятельств их жизни, чтобы принять здесь каждое слово в самом простом и неприкрашенном смысле. Поэзия Нелли Закс... случай исключительный» [Аверинцев 1980: 439]. Все произведения Н. Закс образуют единый реквием по погибшим, все подчинены осмыслению экзистенциального абсурда и ужаса человеческого существования. Вместе с тем в ее поэзии прослеживается определенная эволюция: от обнаженного выражения страдания, от осознания духовного «затмения» звезды по имени Земля, от «бегства из слова» — к приятию жизни, торжеству любви и прощения

¹Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод В. Микушевича.

(но не забвения!) и вере в спасительную силу Слова, созидающего и обновляющего жизнь.

Лирика Н. Закс являет собой сложнейший сплав дерзких новаций и различных культурных и поэтических традиций. Ее питала мистическая образность близких ей с детства старых немецких мистиков — Майстера Экхарта, Я. Бёме, а также обязанных им немецких романтиков, особенно Новалиса. Ей с ранней юности было близко особое космическое мышление Ф. Гёльдерлина, его новаторский поэтический язык. Осознав в себе свое еврейство, Н. Закс открывает для себя мистику каббалы, прежде всего ее главного трактата — *Сэфер ша-Зоѓар* — Книги Сияния (благодаря переводам и исследованиям Г. Шолема), а также опирающуюся на Лурианскую каббалу мистику хасидизма (через книги М. Бубера). Для Н. Закс также очень важны новаторские поиски Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер и Г. Кольмар. Наконец, для нее чрезвычайно значимы топика и стилистика Библии, духовные парадигмы не только Танаха (Ветхого Завета), но и Нового Завета (Н. Закс тяготела к широкому экуменизму и не соотносила себя строго с какой-либо конфессией, хотя и испытывала нараставший по мере ее творческой эволюции интерес к иудейскому миру, прежде всего к еврейской мистике).

Релевантными для поэзии Н. Закс являются именно библейская и постбиблейская мистическая составляющие, заново открытые ею через кровно пережитую трагедию еврейского народа. До войны она практически не сознавала своего еврейства. Страшная действительность заставила ее сделать выбор — осознанно примкнуть к страдающим, а затем стать голосом самого страдания. В. Б. Микушевич справедливо отмечает: «[...] от судьбы нельзя уйти и нельзя принять ее. Вот формула трагического у Нелли Закс. Решающим аспектом этого трагизма становится ее еврейство, застигающее поэта к врасплох, тоже как бы навязанное извне и одновременно неотъемлемое. [...] Нелли Закс, в сущности, не знала другой культуры, кроме немецкой. Разумеется, Нелли Закс не отвергла немецкую культуру и не отрелась от нее. И последние стихи поэтессы переключаются скорее с Гёльдерлином и Новалисом, чем с Бяликом. Еврейская традиция буквально обрушилась на нее вместе с новым сверхличным призванием, неизведанным и неожиданным для нее. Призвание было продолжением наследия, грозящего гибелью. И в ответ на беспомощный вопрос “почему?” произошел синтез: и в немецком, и в еврейском выявилось исконно библейское» [Микушевич 1993: 162].

Действительно, «исконно библейское» становится главным фундаментом поэтического мира Н. Закс. Оно проявляется во многом, и в первую очередь в главном вопросе, поставленном в ее поэзии, — «проклятом» вопросе теодицеи: почему в мире, где существует Промысел Божий, страдают праведные и невинные? (Как известно, термин «теодицея» создан Г. В. Лейбницем, но

именно применительно к проблеме, поставленной во весь рост и переданной европейской культуре библейской Книгой Иова.) Поэтесса своеобразно повторяет в духовном плане путь Иова: через личное страдание открывает для себя бездну страданий в мире; через осмысление страданий и горькие вопросы, адресованные Богу, идет к новому приятию Бога и мира. Для библейского героя, как и для Н. Закс, Промысел Божий осуществился в личном спасении (что она всегда переживала как глубинную вину перед памятью замученных). Но если для Иова история завершилась благополучной старостью в кругу семьи, среди вновь дарованных Богом детей (и лишь в подтексте сохранился страшный вопрос о причине гибели прежних), то Н. Закс не ретуширует самого страшного: слишком многие невинные дети превратились в пепел и дым. Во имя чего? Для нее важно напоминание о страшной реальности жертвы, о невиданной жертве всеожжения («всеожжение» — такова прямая семантика греческого слова *холокост*), принесенной чудовищному идолу расы.

В поэтическом мире Н. Закс есть два основополагающих полюса: жертвы и палачи. Подчеркивая, что в ее поэзии «речь идет именно об опыте жертв», С. С. Аверинцев пишет: «Такого персонажа, как герой, там нет. Персонажей, собственно, только два — палач и жертва, и у каждого из них есть своя разработанная геральдика метафор, наполняющая до тесноты словесно-образное “пространство” стихотворений: палач — это “охотник”, Нимврод какого-то дочеловеческого мира, “рыболов”, “садовник смерти”, “соглядатай”, подкрадывающиеся в тишине “шаги”, рожденные для дарения и творящие злодейство “руки” и “пальцы”; жертва — это трепещущие “жабры” вытаскиваемой из воды и разрываемой “рыбы”, зрячий, но уязвимый “глаз”, поющая, но ранимая “гортань” соловья, его же способные к полету, но хрупкие “крылья”. Эти сквозные символы переходят из одного стихотворения Нелли Закс в другое» [Аверинцев 1980: 442–443]. Кроме того, невинная жертва ассоциируется в поэзии Н. Закс с пеплом (вполне и страшно конкретным пеплом сожженных тел), с прахом, с песком, который вытряхнули пальцы палачей из башмаков убитых:

Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen, / Als ihr zum Sterben aufstehen musstet? / Den Sand, dem Israel heimholte, / Seinen Wander-sand? [Sachs 1993: 20]

Кто, однако, вычистил песок из ваших туфель, / Когда вам пришлось встать перед смертью? / Песок, сопутствовавший Израилю, / Песок его скитаний... [Закс 1993: 12]

Хор мертвых в одноименном стихотворении говорит: «О вы, приветствующие прах, как друга, / вы, песок, говорящий песку: / Я люблю тебя» [Закс 1993: 23]. Образы песка и звезд имеют библей-

скую подпитку: в Писании они символизируют народ Божий, неисчислимый, «как звезды небесные, как песок земной».

Особую архетекстуальную значимость для Н. Закс приобретает эпизод «Жертвоприношение Авраама» (Быт. 22), или «Связывание Исаака» (*Akedat Иццхак*), как он называется в еврейской традиции. Знаменитый эпизод имеет множество историко-культурных и религиозно-философских аспектов, важных для понимания одного из программных стихотворений Н. Закс — «Landschaft aus Schreien» («Ландшафт из криков»; в переводе В. Микушевича — «Пейзаж из криков») из сборника «Путешествие в обеспыленное» (1961). Сложная и порой труднорасшифровываемая ассоциативность образов этого стихотворения сочетается с их глубочайшей продуманностью². Для него также важны в качестве архетекстов Книга Иова, Плач Иеремии, Книга Псалмов, евангельские эпизоды «Моление о чаше» и «Страсти Христовы». Особую семантику несет образ «великого уха Библии», в котором хранится «Аврамова сердца-сына-крик», или «Авраама сердце-сын-крик» (*Abrahams Herz-Sohn-Schrei*), ибо ухо — орган слуха — символ самой библейской культуры как «культуры слуха» (в отличие от греческой «культуры зрения»), как культуры, базирующейся на диалоге между человеком и Богом, между Я и Вечным Ты (в терминологии М. Бубера). Неслучайно в поэзии Н. Закс появляется образ человеческого уха, «заросшего крапивой», — символ чудовищной глухоты нашего мира. В стихотворении «Если бы пророки вломились / в двери ночи» («Wenn die Propheten einbrächen / durch Türen der Nacht...») говорится:

Если бы пророки вломились / в двери ночи / и ухо искали бы,
как ищут родину — // Ухо людское, / ты, заросшее крапивой, / стало
бы ты слушать? // Если бы голос пророков / во флейтах-костях уби-
тых детей / зазвучал бы, / воздух, сожженный воплями мучеников, /
выдохнул бы, / если бы мост из последних старческих вздохов / он
воздвиг, — // Ухо людское, / жалкой возней занятое, / стало бы ты
слушать? [Закс 1993: 40–41]

«Вторжение пророков» — так характеризует В. Б. Микушевич центральную коллизию поэзии Н. Закс, отмечая, что ее трагический герой — «одновременно жертва и пророк, но пророк у нее не есть исключительная личность» [Микушевич 1993: 162]. В Библии Бог услышал крик человеческого сердца, остановил руку Авраама и дал понять Своему избраннику, что Ему не нужна подобная жертва. Все эти ассоциации необходимы поэтессе, чтобы тем резче высветить горький и страшный вопрос, звучащий не прямо, но в подтексте: почему же вновь и вновь гибнут потомки Авраамовы? Более того — почему весь мир превращен в кровавую бойню?

² Подробный анализ «Ландшафта из криков» дан нами в следующей работе: [Синило 2009].

Как справедливо отмечает С. С. Аверинцев, в поэзии Н. Закс выражено чувство «космической солидарности страждущих» [Аверинцев 1993: 9]. В трагедии, пережитой еврейским народом и всем человечеством в годы Второй мировой войны, поэтесса увидела страшное подтверждение духовной катастрофы, бездны, к которой подошла мировая цивилизация. Неслучайно в финале ее «Ландшафта из криков» кричит прах из пророческого глаза — возможно, от ужаса увиденного и еще большего ужаса предвещающегося, и этот окровавленный (или кровотокающий) истерзан муками до слепоты (*Ascheschrei aus blindgequaltem Seherauge* [Sachs 1961: 168]). Быть может, это означает, что будущего нет вовсе. Тем не менее стихотворение завершается не точкой и даже не многоточием, но — тире, излюбленным знаком препинания Н. Закс. В нем — надежда на продолжение диалога между Богом и человеком, между людьми.

Одновременно Н. Закс по мере своего творческого развития все больше тяготела к бессловесному. Неслучайно столь настойчиво всплывает в ее поэзии символ рыбы и окровавленной рыбьей жабры — символ не только жертвы, но и ее немоты, жертвенного молчания, мученичества, символ христианства и Самого Христа, молчащего на допросах, символ «бессловесного языка» (*der wortlosen Sprache*):

Кто знает, где звезды расположены / в стройной гармонии Творца,
/ где мир начинается / и в трагедии земли / рыба жабра, вырванная
с кровью, / предназначена ли / созвездие мученичества³ /
дополнить красным рубином, / первую буквой / бессловесного языка — [Закс 1993: 57].

Молчание полнее и глубже всяких слов может выразить горе и тоску, молчание мертвых и память о них (неслучайно память погибших чтят минутой молчания). Р. Ауслендер, бравшая важные духовные и поэтические уроки у Н. Закс, напишет, возможно, сознательно откликаясь ей: «Meine Toten schweigen tief» [Ausländer 1987: 51] («Мои мертвые молчат глубоко»). Обращением к мертвым («Ihr meine Toten...») открывается одно из стихотворений Н. Закс из сборника «Ищу живых» (1971), завершающееся знаменательными словами: «...wo ist mein Erbe // Salz ist mein Erbe» [Sachs 1971: 165] («...где мое наследие // Соль — мое наследие»). Это стихотворение можно рассматривать как выражение человеческого и творческого кредо Н. Закс: стать голосом мертвых для живых, хранить «наследие соли» — наследие памяти, пропитанной болью и слезами. Соль — древний символ прочности клятвы («клятва соли» фигурирует в Библии) и не менее древний символ слез — еще один устойчивый топос поэзии Н. Закс, тесно сопряженный с топосами «рыбы», «моря», «побережья», «песка». Все вместе они образуют осо-

³ Курсив Н. Закс.

бый ландшафт боли и страдания, ландшафт слез, которые вбирает в себя море. Эти образы кочуют из одного стихотворения Н. Закс в другое. Шведский писатель и литературовед У. Лагеркранц писал о Н. Закс в связи с «осознанием ее ситуации бегства»: «Есть все основания рассматривать ее жизнь и ее лирику в связи с двумя великими библейскими ситуациями. Народ Израиля уходит из Египта с воспоминаниями о страданиях под гнетом фараона и с измученными страхом сердцами. Лот и его семья покидают Содом и получают приказ ангела не оглядываться; жена Лота нарушает запрет и превращается в соляной столп. Позади Нелли Закс лежит целая жизнь, когда она отправляется в путь» [Lagercrantz 1966: 16]. Безусловно, поэтесса в какой-то мере ощущала себя Лотовой женой, и соль в ее стихах — это еще и соляной столп, в который она превращалась, бросая взгляд назад, на нацистский Содом, на море страданий. Согласно иудейскому толкованию, Бог запрещает Лоту и его семье оглядываться не только потому, что, уходя, нужно уходить бесповоротно, но еще и потому, что зрелище гибели людей, даже если они грешники, разрушительно для человеческого сознания. Н. Закс решается на это саморазрушение, на бесконечно длящуюся попытку воспоминания и свидетельства, тем более что в нацистском Содоме гибли не грешники: наоборот, они правили бал и убивали невинных. В подтексте вновь горький вопрос теодицеи: почему же Бог не наказал этот Содом и не спас невинных?

Синдром «соляного столпа» тем более погружал Н. Закс в молчание, чем более она понимала, что все слова бессильны выразить ужас произошедшего и преобразить мир. Безмолвие выразительнее слов, оно высвобождает «внутренний язык», утверждает поэтесса в стихотворении «Надгробная надпись» («Grabschrift», сб. «Путешествие в обеспыленное», 1961):

Wieder hat Einer in der Marter / den weissen Eingang gefunden //
Schweigen — Schweigen — Schweigen // Die innere Sprache erlöst /
welch ein Sieg — // Wir pflanzen hier Demut — [Sachs 1961: 380].

Вновь Некто в муках / белый вход нашел // Молчание — молчание — молчание // Внутренний язык освобожден / что за победа — // Мы высаживаем здесь смирение —⁴

Согласно Н. Закс, в молчании обретается «внутренний язык», которым только и можно высказать что-то важное о мире и человеке. В поздних стихах она многомерно варьирует тему молчания как высшего прозрения, как обретения «бессловесного языка», который сродни пророческому (так пророк Моисей, слышавший речь Бога и отвечавший Ему, был косноязычен, обделен «внешней» речью). Невысказанное (точнее, невыразимое, — *Unsaßbares*) словно

⁴ Подстрочный перевод наш. — Г. С.

бы разрывает поэта изнутри, и его рот становится погребальной урной мученически погибших слов; но на пределе сил рождается «внутренняя речь» (стихотворение «Hinter den Lippen» — «Позади губ», сб. «Бегство и преображение»). Свое «бегство и преображение» Нелли Закс осознает еще и как «бегство из слова» («So rann ich aus dem Wort...» — «Так я бежала из слова...») и возвращение в него. Гибель слова и наперекор гибели его рождение (как наперекор смерти воскресает Иисус Христос — Бог Слово) — возможно, наряду с «вторжением пророков» это одна из центральных коллизий поэзии Н. Закс. Творение мира в мистике каббалы понимается как создание особого текста Бесконечным (*Эйн-Соф*) — непостижимым Богом, Который через текст — созданный Им мир — перебрасывает мост над пропастью, отделяющей Его от человека, и инициирует диалог с человеком. В связи с этим важным устойчивым топосом поэзии Н. Закс является сам процесс писания, создания текста, равного универсуму. В этом универсуме все мы, люди, оставляем «знаки на песке». В одноименном сборнике в поэтической сцене «Самсон падает сквозь века» («Simson fällt durch Jahrtausende») хор детей, которым уже никогда не понадобится школа (стихотворение «Kinderchor»), говорит: «Wir schreiben mit unserem Schatten die neue Schrift in den Sand» [Sachs 1962: 197] («Мы пишем нашей тенью новое Писание на песке»). Жертвы, чьи тела превратились в пепел и прах, а дух возвратился к Богу, оставили свои послания на песке — на лице Земли. Отсюда рождается обращение поэтессы к народам Земли (стихотворение «Народы Земли» — «Völker der Erde», сб. «Омрачение звезд»):

...Народы Земли, / не разрушайте Вселенную слов, / не раскажите ножами ненависти / звук, рожденный вместе с дыханием. [...]// Народы Земли, / оставьте слова у их истока, / ибо это они возвращают / горизонты истинному небу / и своей изнанкой, / словно маской, прикрывая зевок ночи, / помогают рождаться звездам — [Закс 1993: 42].

Заметим, что само выражение «народы Земли» впервые прозвучало в Библии, в словах Бога, благословляющего Авраама, через духовный подвиг которого «благословятся... все народы [племена] Земли» (Быт. 12:3)⁵. В контексте стихотворения Н. Закс слово — это то Слово, которым творился мир, которое идентично Жизни. В истинном мире слово человеческое не должно расходиться с делом, слова о любви не должны прикрывать ненависть. «Оставлять слова у их истока» — так постулирует Н. Закс задачу подлинной поэзии. Неслучайно К. Йециорковски утверждает, что поэтесса «относится к числу великих иератических и пророческих авторов» немецкой литературы, понимающих писательство как священнослужение,

⁵ Перевод наш. — Г. С.

и что «ее произведения временами тяготеют к статусу Священного Писания» [Jeziorkowski 1993: 351].

Ныне совершенно понятно, что жившая в стокгольмском уединении немецкоязычная поэтесса — одна из важнейших фигур немецкой литературы XX в. Имя Н. Закс занимает равноправное место в ряду таких великих поэтов-новаторов, как Ф. Гёльдерлин, Новалис, Р. М. Рильке, Г. Тракль, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Кольмар, Р. Ауслендер, П. Целан. Их объединяет космическое видение мира, многоассоциативность метафорики, свободные ритмы. Но одновременно тексты Н. Закс стоят в том же великом ряду, что и тексты Библии, великих еврейских и немецких мистиков. Их эстетическая ценность, а главное — этическая актуальность непреходящи.

Поэзия Н. Закс теснейшим образом связана с Библией, являющейся для нее «осевым» архетекстом — и в плане содержания, и в плане выражения. Библейская архетекстуальность репрезентируется в поэзии Н. Закс как прямым введением библейских антропонимов и топонимов, становящихся особыми поэтическими концептами, «сгустками» смыслов, связанных со страданием, жертвенностью и беззаветной преданностью Богу (Авраам, Иов, Иеремия, гора Мориа, Масличная гора, Гефсиманский сад и т. д.), так и использованием сложных метафор, аллюзивно вводящих библейские смыслы и чаще всего их деконструирующих, углубляющих их трагизм. Важнейшими библейскими топосами, получающими новую, экзистенциальную (и экзистенциалистскую) подсветку в поэзии Н. Закс, становятся «жертва всежжения», «дым», «пепел», «прах», «песок», «звезды», «соль», «соляной столп», «слово», «рыба», «молчание» и «тишина» как способы постижения Божественного, проникновения в Слово. Вся концепция поэтического слова в творчестве Н. Закс имеет в качестве субстрата библейскую основу. Та «динамика силы», которая, по выражению С. С. Аверинцева, есть «тема библейской поэзии» — в противовес эллинской «статике формы» [Аверинцев 1988: 189], является чрезвычайно органичной для поэзии Н. Закс. Нацеленность на передачу динамики духа, присутствие трансцендентного в земном мире, текучесть самой метафорики роднит ее стиль со стилем библейской поэзии, прежде всего Книги Псалмов и Книги Плача. Именно они становятся основополагающими архетекстами, определяющими жанровую систему поэзии Н. Закс. Вся ее поэзия — плач по невинно погибшим; каждое ее стихотворение — своеобразный псалом во всем спектре его жанровых вариаций в библейской книге: изливание души, жалоба, призыв о помощи, вопль, благодарение, хвала, в любом случае — слово, быть может обращенное прежде всего к Богу, единственному, на чью способность услышать можно надеяться.

Литература

- Аверинцев 1980 — *Аверинцев С. С.* Нелли Закс // История литературы ФРГ. М., 1980. С. 439–447.
- Аверинцев 1988 — *Аверинцев С. С.* [Вступление] // Арфа царя Давида: У истоков древнейшей лирической традиции / Вступ. ст. и пер. С. С. Аверинцева // Иностранная литература. № 6. 1988. С. 189–191.
- Аверинцев 1993 — *Аверинцев С. С.* Писать стихи после Освенцима // *Закс Н.* Звездное затмение. М., 1993. С. 4–10.
- Белобратов 2009 — *Белобратов А. В.* Кафка и мимесис: к проблеме архетекстуальности в романе «Процесс» // Русская германистика. М., 2009. Т. 5. С. 109–120.
- Закс 1993 — *Закс Н.* Звездное затмение / Пер. с нем. В. Микушевича; предисл. С. Аверинцева. М., 1993.
- Микушевич 1993 — *Микушевич В. Б.* Двери ночи (Нелли Закс и Адольф Гитлер) // *Закс Н.* Звездное затмение. М., 1993. С. 159–169.
- Петрова 2010 — *Петрова Н. В.* Эволюция понятия «прецедентный текст» // Вестник Иркут. гос. лингв. ун-та. № 2. 2010. С. 177–182.
- Синоло 2009 — *Синоло Г. В.* Специфика поэтического мира Нелли Закс и мотив *Акедат Йицхак* в ее лирике // От Библии до постмодернизма: статьи по истории еврейской культуры / Отв. ред. В. В. Мочалова. М., 2009. С. 319–351.
- Ausländer 1987 — *Ausländer R.* Ich spiele noch: Gedichte. Frankfurt a. M., 1987.
- Domin 1993 — *Domin H.* Nachwort // Gedichte / N. Sachs. 8. Aufl. Frankfurt a. M., 1993. S. 105–137.
- Jeziorkowski 1996 — *Jeziorkowski K.* Nelly Sachs // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von H. Steinecke. Berlin, 1996. S. 350–362.
- Lagercrantz 1966 — *Lagercrantz O.* Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs. Frankfurt a. M., 1966.
- Sachs 1961 — *Sachs N.* Fahrt ins Staublose. Frankfurt a. M., 1961.
- Sachs 1962 — *Sachs N.* Zeichen im Sand: Die szenischen Dichtungen. Frankfurt a. M., 1962.
- Sachs 1971 — *Sachs N.* Suche nach Lebenden / Hrsg. von M. und B. Holmquist. Frankfurt a. M., 1971.
- Sachs 1993 — *Sachs N.* Gedichte / Hrsg. von H. Domin. 8. Aufl. Frankfurt a. M., 1993.
- Schnell 1993 — *Schnell R.* Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Aufl. Berlin; Heidelberg, 1993.

ZUSAMMENFASSUNG

**Biblische Archetextualität als Faktor der Erneuerung
der poetischen Sprache in der Dichtung
von Nelly Sachs**

Der Artikel ist der Begründung des Begriffs „Archetext“, der Bedeutung der Bibel als „axialem“ Archetext der europäischen Kultur und Literatur sowie der Rolle der biblischen Archetextualität bei Nelly Sachs gewidmet. Untersucht wird die relevante Funktion der biblischen Topoi und der entsprechenden Stilistik in der Gestaltung der Kunstwelt der Dichterin. In der Lyrik von Nelly Sachs wurden die Traditionen der Bibel, der jüdischen und christlichen Mystik und der Dichtung von Hölderlin organisch miteinander verbunden.

А. С. КУЗНЕЦОВ

(Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова)

ИНДИВИДУАЦИЯ ОСКАРА МАЦЕРАТА: ОТ ТРИКСТЕРА К КУЛЬТУРНОМУ ГЕРОЮ

Образ протагониста романа «Жестяной барабан» Оскара Мацера создан во многом под влиянием образов барабанщиков, музыкантов, шутов, плутов и дураков из мифов, сказок, а также творчества Ф. Рабле, Г. Гриммельсгаузена, Б. Брехта, Г. Гейне и немецких экспрессионистов.

Роман «Жестяной барабан» можно с некоторыми оговорками анализировать как минимум с трех точек зрения: как реалистический, как неомифологический и как религиозный (агиография). В первом случае герой — шизофреник и аутист, во втором — трикстер и божественное дитя, в третьем — святой грешник, новый мессия (или антимессия).

В начале романа Оскар заявляет: «...я принадлежу к числу тех восприимчивых младенцев, чье духовное развитие уже завершено к моменту появления на свет...» [Грасс 2000: 55]. Тем самым герой манифестирует свою исключительность и врожденную мудрость, связывает себя с архетипом божественного ребенка, пуэра, или вечного дитя (от лат. *puer aeternus* 'вечный мальчик'). Гениальность героя не отменяет изменений в его характере, вызванных инициацией и социализацией, хотя и накладывает свой отпечаток на ход его индивидуации — процесс поиска и обретения героем душевной гармонии, целостности, осмысленности и полноты бытия, свободы жить.

Как только протагонист в три года получает в подарок желанный жестяной барабан, он решает больше не расти, чтобы не становиться хозяином лавки колониальных товаров и солдатом на войне. С одной стороны, это психология пуэра — уход от ответственности. С другой стороны, это трикстерская форма бунта и протеста против танатализации социума, против мещанства, цинизма, косности и лжи взрослых.

В неомифологическом пласте романа Оскар соединяет черты трикстера и его потомков: сказочного гнома, наивного дурака, грустного шута, хитроумного пикаро и клоуна. Оскару присущи двойственность, лиминальность, протезизм, роли провокатора, на-

рушителя границ и табу, возмутителя спокойствия и искусителя. Герой выступает медиатором между детским и взрослым мирами, мудростью и инфантилизмом, гениальностью и безумием, чудесным и обыденным, сакральным и профанным, прекрасным и безобразным, угнетателями и угнетаемыми, добром и злом, жизнью и смертью, хаосом и космосом.

Используя магию своего голоса и барабана, Оскар вызывает беспорядок и разрушения то по глупости (во время оперы Вагнера), то сознательно (на нацистских манифестациях), то для самозащиты, то для игры. Он склоняет добропорядочных с виду граждан к воровству, создавая своим пением дыры в витринах магазинов, и ищет статуя младенца Христа сыграть на барабане.

В 20 лет, потеряв родителей и пережив Вторую мировую войну, герой решил снова расти, но вырос незначительно и остался карликом, у него появился горб, который у кашубов считался характерной чертой особенно злого человека.

Первый архетип, который Оскар осознает в себе, это Тень, которая «стоит в самом начале пути индивидуации» [Юнг 1999: 286]. Во время обряда крещения герой отказался от изгнания из себя дьявола, неоднократно вел с ним внутренний диалог и даже в шутку представился сатаной медсестре Доротее. Долгое время Оскар либо был заморожен Тенью и идентифицировал себя с антигероем, либо проецировал Тень на других, приписывая им сомнительные и неприятные качества, которые отрицал в себе.

Однако, как писал К. Юнг, как в своей коллективной, так и в индивидуальной форме «тьень содержит внутри себя семя энантиодромии, превращения в собственную противоположность» [Там же: 286]. Так происходит и с Оскаром. Пережив различные инициации, он становится культурным героем — победителем антикультурных хаотических сил, врачевателем, полусакральным усовершенствователем мира. Он исцеляет память пожилых людей игрой на барабане, возвращает гостям Лукового погребка способность плакать, спасает Виктора Велуна от одержимых преследователей-палачей, признает свою вину в гибели близких, берет на себя вину за убийство медсестры Доротее, которого он на самом деле не совершал. Он переходит от индивидуализма к индивидуации, от асоциальности к ответственности, от инфантилизма к зрелости, от инстинкта к духу.

В финале романа герой сталкивается с Черной кухаркой, персонажирующей негативную Аниму Оскара. Это встреча героя со своей грешной душой, темным миром своих неуправляемых чувств и страстей, с собственной жестокостью, эгоцентризмом, капризностью, с чувством вины в гибели близких и со своей смертностью. Последняя фраза романа подчеркивает, что дети больше не поют страшную считалку о Черной кухарке. Это может означать победу Оскара над страхом перед ней, то есть моральное взросление

протагониста, интеграцию архетипа Анимы в его сознание и окончательное превращение из трикстера в культурного героя. Роман заканчивается надеждой на возрождение героя для новой жизни: Оскар готовится к выходу из психиатрической лечебницы и собирается «упрочить свое бытие», второй раз задумывается о браке [Грасс 2000: 726].

В религиозной интерпретации примечательно имя героя, которое в переводе с древнескандинавского языка означает «божественный», а с древнегерманского языка переводится как «копье Бога». После множественных святотатств Оскар решил стать преемником Христа, назвал себя его именем и устроил с бандой школьников-воров «черную мессу». Вскоре он забыл о своей миссии и вспомнил о высоком предназначении только перед арестом, представившись полицейским как Христос, а затем в день своего 30-летия вновь вернулся к мысли о необходимости искать учеников, подобно Христу. Путь Оскара от открытия в себе дьявола до отождествления со Спасителем также повторяет архетипическую трансформацию из трикстера в культурного героя.

В реалистическом пласте романа странное поведение и фантастические видения героя могут быть обусловлены его болезнью. Неслучайно он ведет свое повествование из психиатрической лечебницы, куда он был направлен, очевидно, после того, как был признан невменяемым и, соответственно, не мог отбывать в тюрьме предъявляемое ему судом наказание за убийство медсестры.

Бытие и сознание Оскара шизофренически расколото на две противоположности («две души живут во мне» [Там же: 116]): Гете и Распутина, Иисуса и дьявола, Диониса и Аполлона. Шизофрения героя подчеркивается манерой повествования, связанной с разделением героя на рассказчика и героя фантастических сочинений: Оскар в одном и том же предложении не раз говорит о себе как в первом, так и в третьем лице.

Герой демонстрирует и другие возможные проявления шизофрении:

- амбивалентность (эмоциональная (одновременно позитивные и негативные чувства к матери, отцам, Марии, барабану); волевая (колебания между противоположными решениями: быть или не быть, расти или не расти, жениться или нет); интеллектуальная (чередование или одновременное существование противоречащих друг другу идей в рассуждениях: Оскар считает своим отцом то Альфреда Мацерата, то Яна Бронски, то сразу обоих), телесная («Пока мозжечок и мозг Оскара смеялись и непрерывно вплетали всякие сальности в текст фильма, глаза Оскара увлажняли слезы» [Там же: 597]));
- аутизм (дефицит социального взаимодействия, одержимость игрой на барабанах, аутоагрессия в виде сознательного падения с лестницы в подвал);

- снижение аффекта (равнодушное отношение к смертям родных);
- зрительные, слуховые, обонятельные галлюцинации;
- фантастическое и магическое мышление;
- бред преследования и бред величия;
- чудаковатость, дурашливость, парадоксальность, негативизм.

С шизофренией также могут быть связаны проявление сексуального и религиозного фетишизма Оскара (страсть к белой одежде медсестер, аутоэротизм с поясом Доротеи и обожествление ее отрубленного пальца) и его последующая импотенция.

Эволюция от трикстера к культурному герою в самоидентификации Оскара также может объясняться болезнью: большинству больных шизофренией, несмотря на многие черты трикстера, «свойственно стремление отождествляться с могущественными позитивными образами, если не в инициальном периоде болезни, то по крайней мере на последующих этапах» [Зайцева-Пушкаш 2010: 278].

Оскар интегрирует архетип Персоны, сменяя маски и адаптируясь к разным социальным ролям: ребенка, сына, вора, циркового артиста, главаря банды чистильщиков, каменотеса, натурщика в Академии художеств, шута, ударника джазовой музыкальной группы, известного сольного барабанщика, отца и пациента лечебницы.

В финале романа некоторые исследователи видят фиаско Оскара как художника и превращение его в конформиста, связывая это с его коммерческим успехом. Это мнение может быть оспорено: герой не теряет магической силы барабанов, реализует себя как свободного и критичного художника в мемуарах. Он выбирает бытие, а не обладание, ему тягостен культ, который СМИ сделали из него, он осознает тщету успеха и богатства и смеется над желанием Виллара прославиться. Как и многие трикстеры, он не нашел счастья в любви, но обрел настоящих друзей. Кроме того, он пришел к сакрализации своей семьи. Интегрировав архетипы Тени, Анимы и Персоны, Оскар активировал архетип Самости, вступил на путь самостановления.

Литература

- Грасс 2000 — *Грасс Г. Жестяной барабан*. СПб., 2000.
- Зайцева-Пушкаш 2010 — *Зайцева-Пушкаш И. А. Шизофрения: опыт юнгианского анализа. Клинико-историогенетический метод исследования*. М., 2010.
- Юнг 1999 — *Юнг К. Г. О психологии образа трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи*. СПб., 1999. С. 265–286.

ZUSAMMENFASSUNG**Die Individuation von Oskar Matzerath:
Vom Hochstapler zum Kulturheros**

Der Autor des Artikels analysiert die Individuation des Protagonisten in Günter Grass' Romans „Die Blechtrommel“ in Bezug auf Psychologie, Mythologie und Religion. Zu Beginn des Romans personifiziert Oskar den Archetyp Hochstapler und vereint die Eigenschaften des Narren, Schelmen und Clowns. Er zeigt sich als Zerstörer, Betrüger und Versucher. Durch die Integration der Archetypen Schatten, Anima und Persona verwandelt sich Oskar in den Kulturheros.

Г. И. ДАНИЛИНА

(Тюменский государственный университет)

**КОДЫ РЕВОЛЮЦИИ И ВОЙНЫ
В КНИГЕ Г. ГРАССА «МОЕ СТОЛЕТИЕ»**

Книга Г. Грасса «Мое столетие» («Mein Jahrhundert», 1999) [Грасс 2013] охватывает весь XX век, от 1900 по 1999 год. Она построена по хронологическому принципу и составлена из рассказов, названия которых отражают строгую временную последовательность: первый назван «1900», заключительный — «1999». В каждом рассказе идет речь об одном из событий истории Германии, и практически все главные события, относящиеся к разным сферам — политике, экономике, культуре, — здесь представлены.

При этом способ их представления таков, что реконструировать точку зрения повествователя на историю столетия в целом или попытаться обозначить авторскую концепцию истории очень непросто, поскольку композиция книги определяется принципом фрагментарности. Объединяет текст только хронологический аспект, та самая строгая последовательность лет, о которой было сказано, тогда как на сюжетно-композиционном уровне повествование образуют отдельные и частные эпизоды, как будто выхваченные, вырванные случайным образом из потока истории; о них рассказывают разные и тоже как будто случайные действующие лица (лишь изредка у них известные истории имена), и у каждого рассказчика — своя точка зрения на происходившее, на историю страны и роли в ней того события, о котором говорится в данном рассказе. Эта нарочитая фрагментарность, «расколотость» повествования на отдельные короткие истории, не связанные между собой и реконструируемые воспоминаниями частных лиц, составляет парадоксальный объединяющий композиционный принцип, характерный для книги «Мое столетие». Субъективность изображения истории подчеркивается и нарратологически: рассказ о событии организован как устная речь (иногда в эпистолярной форме) конкретного персонажа, его рассказ в буквальном смысле, обращенный к конкретному же слушателю, адресату.

Данный структурно-композиционный момент отличает эту книгу Г. Грасса; тема истории, центральная в творчестве писателя, в других книгах оформляется иначе — там есть сквозной литературный

персонаж, определяющий сюжетное и композиционное единство. Оскар Мацерат («Жестяной барабан», 1959) или Тео Вутке («Долгий разговор», 1995) (как и метонимические фигуры из других романов — краб, улитка, рыба¹, крыса) — в движении от ранних текстов писателя к поздним этот композиционный принцип действует неизменно.

Притом что несколько десятков рассказчиков в книге «Мое столетие» с их заведомой субъективностью — это именно литературные, выдуманнные лица, сами их рассказы о тех или иных событиях основаны на строго документальном и исторически репрезентативном материале. В одном из интервью Г. Грасс пояснял, что стремился противопоставить «официальному» историческому нарративу другой подход, полиперспективный, когда все получают право голоса, и палачи и жертвы: «[...] Absicht, schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung [...], die Geschichte aus der Sicht der Betroffenen, der Opfer wie der Täter» [Buczek 2010: 164].

Закономерно литературоведы внимательно изучают документально-фактический аспект книги, и его полнота высоко оценена. Известный исследователь творчества Г. Грасса Ф. Нойхауз отмечает: «Grass klagt nicht an und urteilt nicht — er erzählt» [Neuhaus 2003: 330]. Ф. Нойхауз подчеркивает значение литературы как носительницы исторической памяти («wichtige *memoria*-Funktion von Literatur») и характеризует книгу как «хронику столетия»: «[...] rundet sich das Werk zur Chronik unseres, deines und Meines Jahrhunderts» [Ibid.: 331]. В более поздней работе Ф. Нойхауз подключает к интерпретации книги Грасса новый контекст, углубляющий его мысль о «Моем столетии» как хронике века [Neuhaus 2010: 222–226].

Точку зрения Ф. Нойхауза развивает Р. Бужек, он выявляет функцию «коллективной памяти» на материале рассказов, посвященных Первой и Второй мировым войнам [Buczek 2010: 168–170]. М. Шафи также высоко оценивает документальный аспект в книге Грасса и полагает, что именно по ней нужно изучать в школах историю Германии XX века [Schafi 2002].

Такого рода суждения и оценки позволяют увидеть, насколько объемно и многосторонне представлен в книге исторический материал. На основе хроникальности и «коллективной исторической памяти» («Es sollte vielstimmiges Konzert werden», по словам Ф. Нойхауза [2003: 330]) воссоздается полная в своем разнообразии картина прошлого.

При этом одним из рассказчиков выступает и сам Гюнтер Грасс, современник многих важных событий XX века, и автобиографическое начало играет большую роль [Platen 2006]. Писатель подво-

¹ Так, в романе «Палтус» «связующим звеном между большой историей и частными историями выступает заглавный персонаж — практически всемогущая и всеведущая говорящая рыба» [Гладилин 2011: 85].

дит итоги не только столетию в целом, но и своему участию в его истории (*Mein Jahrhundert*), имплицитно высказывая тем самым и определенный взгляд на прошлое. Рассмотреть этот аспект книги на уровне ее повествовательной организации — задача, которая ставится в данной статье.

Общий ракурс изображения истории задается несколькими моментами. Если попытаться выразить общее впечатление, то прежде всего видишь, что главное содержание немецкой истории, причем не только в XX, но и в XIX веке, составляет война. Чуть ли не в каждом рассказе идет речь о войнах мировых или о локальных военных конфликтах, вспыхивавших то здесь, то там, в разных частях света, в разных точках на географической карте Европы и мира, под разными названиями (восстание ихэтуаней, Марокканский кризис, Первая и Вторая мировые войны, война в Персидском заливе и т. д.); все другие события, такие как революция 1918 года, технические и экономические свершения, появление новых книг или архитектурных памятников, тоже часто показаны под знаком войны в том или ином отношении.

При этом в повествовательной перспективе обобщающие оценки событий подчеркнута отсутствуют, и напротив, все происходящее максимально субъективировано и дается исключительно в восприятии рассказчика. Оценка события на уровне его значения в истории века высказывается скрыто, через изобразительный ряд; её смысловой момент оформляется через цепочку кодов.

Война кодируется словом *шлем* (Helm), прусский шлем, и всю историю столетия в этой книге Грасса можно проследить через его технические метаморфозы. В первом же рассказе возникает прусский шлем кайзера: «А вот на кайзере был особый шлем (einen Sezialhelm [Grass 2002: 7]): мерцающий орел на голубом фоне. Кайзер говорил о высоких задачах и о коварном враге. Его речь увлекала» [Грасс 2013: 5]; и вскоре «вполне добровольно — причем многие навсегда — сменили свои желтые, как лютик, соломенные шляпы на защитно-серые шлемы, именуемые “шишаками”» [Там же: 12].

В воссоздании событий Первой мировой войны код шлема получает особое значение. История войны предстает в воспоминаниях Э. Юнгера и Э. Ремарка, которыми они обмениваются при встрече в Швейцарии в 1960-е годы. Этот вымышленный швейцарский эпизод строится на строго документальном материале во всем, что касается событий войны, и шлем — его ключевое слово. «Юнгер [...] подбросил в наш спор ключевое слово, и от этого слова уже невозможно было отвязаться. Пресловутый остроконечный шлем, которого вам, дражайший Ремарк, не пришлось носить, на нашем участке фронта уже с июня 1915 года заменили стальной каской [...] Вы и представить себе не можете, сколько лишней крови нам довелось пролить, особенно в ходе позиционной войны, из-за этого дурацкого кожаного шлема [...]. Каждый прицельный выстрел — и одним

человеком меньше, каждый осколок пробивал его насквозь» [Грасс 2013: 49–50].

Подробно обсуждаются «стальные шлемы модификации М16, а позднее М17», которые «для пополнения, которое в основном состояло из практически необученных новобранцев, были слишком велики. Они все время съезжали на нос. И из всего детского личика виден был только испуганный рот да дрожащий подбородок» [Там же: 51].

На протяжении десятилетий шлем беспрерывно совершенствуют, и в рассказе «1957» говорится уже о модели М56. Рассказчик, работающий на заводе в ГДР, с воодушевлением, не меньшим, чем у немецких добровольцев, слушавших кайзера в 1901 году, сообщает своему бывшему коллеге из ФРГ: «[...] мы сообща пеклись о развитии немецкого стального шлема [...] в качестве ведущих инженеров доводя до кондиции шлемы В и В-Н». Он многозначительно подчеркивает, что «в деле моделирования шлемов, а также в разработке военной формы высказались за подражание прусским образцам» [Там же: 188].

Таким образом, прусский шлем, под знаком которого шла история первого и второго немецкого рейха, гротескно символизирует не только прошлое, но и будущее. «Наше отечество разорвано», — с печалью констатирует рассказчик. Но «в не слишком отдаленном времени национальное единство вновь будет восстановлено. [...] И тогда наши, уже объединенные солдаты вновь будут носить тот шлем, который в ходе двух мировых войн утвердился как наиболее безопасный при обстреле и одновременно как наиболее соответствующий немецкой традиции» [Там же: 189].

В шлеме как гротескном головном уборе фиксируется метонимический перенос, это знак, замещающий человека, буквально — его голову, то есть и саму жизнь. Голову можно не только прострелить, но и отрубить, отпилить, и эти гротескные значения расширяют метонимический ряд. В рассказе «1900», начинающем книгу и одновременно тему войны, словоохотливый немецкий солдат хвастается своим участием в подавлении восстания ихэтуаней: «Они все были связаны за косы, что выглядело очень забавно. Потом их стали либо расстреливать по группам, либо обезглавливать по одному [...]. Поскольку японцы отрезали китайцам косы, чтобы потом было сподручнее отрубить им голову, на площади в желтом песке часто лежали кучки отрезанных кос. Одну из них я поднял и отправил домой как сувенир» [Там же: 7].

Затем в рассказе «1902» упоминается «циркулярная пила» — так называли модную шляпу-канотье. При объявлении войны «многие подбросили в воздух свои циркулярные пилы, ощутили избавление от унылых будней гражданской жизни» [Там же: 12].

Так «отрубленные» и «отпиленные» головы соединяются в гротескный ассоциативный ряд с «прусским шлемом», в рассказе «1926»

этот ряд получает новый оттенок. Речь идет о любимом занятии кайзера в эмиграции, когда ему «полюбились собственноручно валить деревья». По словам его служащего, «рубка леса служила Е. В. для душевного расслабления уже в ставке под Спа, когда в конце октября, если можно так выразиться, спилили Людендорфа». В итоге кайзер спилил «двенадцать и еще больше тысяч стволов», а слуга бережно хранит свои статистические записи «для будущих времен, когда снова возродится империя» [Грасс 2013: 85–87].

Код шлема и его метонимические коннотации объединяют в целое разные истории, составляющие книгу. История шлема связывает многих — его носят, демонстрируют, технически совершенствуют. Шлем становится символом агрессивной политики страны в XX веке, унаследованной от прусских правителей.

Прусский шлем — ключевое слово в коде войны; ключевые слова, оформляющие код революции — это имена революционных деятелей: Карл Либкнехт, Вильгельм Либкнехт, Роза Люксембург, Ленин. Тема революции выходит на первый план в двух небольших рассказах («1904» и «1908»), создающих яркий образ нескольких революционных лет, 1904–1905 и 1917–1918 годов. Событийный ряд включает забастовки на шахтах Стиннеса в Рурском угольном бассейне в 1904 году, выступления Карла Либкнехта на митингах в Шпандау, Плагвице и Берлине в 1905 году, убийство вождей «Спартак» в конце 1918 года. При этом повествовательно-сюжетный момент отсутствует; код организуется дискурсивно как обмен репликами: «Сейчас бастует около шести десятков... — Вот и в России сейчас что-то такое вроде революции... — А в Берлине товарищ Либкнехт... А вот Либкнехт назвал рабочих в Петербурге и в нашем угольном бассейне героями пролетариата» [Там же: 16–17].

Код революции вербализуется в призывах и лозунгах, упоминаемых в разговорах восставших рабочих и воспоминаниях рассказчика, и состоит из слов о борьбе за правое дело: «Но Либкнехт не только говорил про горняков и не только агитировал против юнкеров-землевладельцев и фабрикантов, главным образом и вполне пророчески он рассуждал о всеобщей забастовке как будущем средстве борьбы пролетарских масс. [...] И вот он уже перешел к России и запятнанному кровью царизму. [...] Militarizm — это безжалостный исполнитель и железно-красный защитный вал капитализма!» [Там же: 28].

Казалось бы, здесь провозглашаются политические и социально-экономические идеи, пронизанные пафосом борьбы за справедливость, но на деле революционная борьба — это тоже война, с множеством жертв: «тут сразу вмешалась армия и начала палить», «А теперь в России военное положение», «у нас в Херне они уже стреляли». Сюжет рассказа «1908» строится на противопоставлении революционных лозунгов человеческим поступкам. Карл Либкнехт «распространял воззвание против милитаризма», а свидетель

его выступлений, когда началась война, «записался в добровольцы, и был впоследствии награжден за храбрость, а после второго ранения — одно под Аррасом, другое под Верденом — дослужился до унтер-офицера» [Грасс 2013: 28]. Слова, противоположные поступкам, в историческом контексте обнаруживают свой разрушительный смысл.

Эта скрытая деструктивная интенция революционных призывов будет напоминать о себе и в последующем, в рассказах о событиях значительно более поздних. Террористические акции «Красных бригад», молодежное движение 1968 года в его крайних формах, выступления скинхедов или захват пустующих домов бездомными тоже велись под революционными лозунгами, утверждающими демократические ценности, а на деле означали совсем иное. Отсюда может возникнуть впечатление, что война, принимая разный облик, охватывает и определяет всю историю Германии в XX веке. Но свести только к этой точке зрения развернутую в книге «Мое столетие» перспективу взгляда на историю значило бы обеднить и исказить ее. Ведь книга в целом устроена как взаимосвязь и соотнесение разных точек зрения, представленных в нескольких повествовательных кодах. Так, кодам революции и войны противостоит код спорта, что дает новый ракурс в оценке исторических событий XX века.

Рассказы о спортивных поединках занимают в книге заметное место. Победа футбольного клуба «Лейпциг» на чемпионате страны в 1903 году, международная велогонка в Берлине (1909), участие Макса Шмелинга в соревнованиях по боксу в США, когда он завоевал мировое первенство (1930), успешные выступления немецких атлетов на Олимпийских играх (1936, 1960) свидетельствуют, как личное превосходство и чувство патриотизма доказывались не на фронте, а в спортивном поединке, и борьба такого рода несла не разрушительный, а созидательный смысл.

Особое значение имеют рассказ о победе немецкого легкоатлета на Олимпийских играх в Риме, когда он представлял объединенную команду двух Германий (1960), и о футбольном матче двух немецких команд в Гамбурге (1974), в которых эмоциональное напряжение сюжетных событий, с их сложным социально-политическим контекстом, передается исключительно экспрессивно. В сходной «антивоенной» роли выступают и сюжеты, связанные с борьбой политической — о проведении избирательной кампании социал-демократов или выборах в Национальное собрание в ГДР.

Как видим, текст книги организован как система кодов, и общая историческая перспектива задается их соотношением и взаимосвязью. Функция взаимосвязи лежит на рассказчике — это центральный структурный компонент текста, скрепляющий все его разноречивое содержание. Рассказчики в книге очень разные, однако у них есть общая и принципиально важная черта: они активно участвуют

в происходящем, и среди них нет равнодушных наблюдателей, позиция «над схваткой» демонстративно устранена. Интересно, что речь рассказчика ведется чаще всего в настоящем времени и всегда от первого лица. Так прошлое через личного повествователя волекается в настоящее, в сегодняшний день. Отсюда предзадается взгляд на историю, согласно которому каждый, что бы он ни думал сам и как бы ни старался остаться в стороне, участвует в истории века, и все мы складываем ее своими собственными усилиями.

Так проясняется роль кодов: смысловая оценка событий XX века высказывается имплицитным автором не в прямой манифестации, а через ряд кодов, что позволяет избежать идеологического давления на читателя: ему самому придется разбираться в том, что происходило в истории, искать свою точку зрения в разноголосице гротескных образов и двойственных оценок, противоречащих друг другу мнений рассказчиков. Ведь адресат всех историй, конечно, читатель², наш современник.

Этот момент причастности каждого человека к ходу истории (а значит, и к вине, и к ответственности) уточняет смысл названия книги: XX век — это именно «мое», а не «его» или «их» столетие, поскольку оно сложено и «мною» тоже.

Во многих романах Грасса, как отмечалось выше, есть центральный персонаж, вокруг которого складывается амбивалентное повествовательное единство. В данной книге, напротив, все рассказчики равноправны — все «я», сложившие своими поступками двадцатое столетие.

Литература

- Березина 2003 — *Березина А. Г.* Гротескный мир и его создатели в книге Инго Шульце «33 мгновения счастья» // Автор. Герой. Рассказчик / Под ред. И. П. Куприяновой. СПб., 2003. С. 175–184.
- Гладилин 2011 — *Гладилин Н. В.* Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). М., 2011.
- Грасс 2013 — *Грасс Г.* Мое столетие / Пер. с нем. и прим. С. Л. Фридлянд. СПб., 2013.
- Buczek 2010 — *Buczek R.* Kollektives Gedächtnis — subjektives Erinnern. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert von Günter Grass in *Mein Jahrhundert* // Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität / Hrsg. von M. Kuchner. Fernwald, 2010. S. 161–173.
- Grass 2002 — *Grass G.* Mein Jahrhundert. München, 2002.

² О провокативной функции гротеска как средства активизации читателя в современной немецкой литературе см. исследование А. Г. Березиной [Березина 2003].

- Neuhaus 2003 — *Neuhaus V.* Günter Grass: Mein Jahrhundert // Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Stuttgart, 2003. S. 320–332.
- Neuhaus 2010 — *Neuhaus V.* Günter Grass. Stuttgart; Weimar, 2010.
- Platen 2006 — *Platen E.* „Ich, aufgetaucht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass *Mein Jahrhundert* // Grenzen der Identität und der Fiktionalität / Hrsg. von U. Breuer und B. Sandberg. München, 2006. S. 291–305.
- Schafi 2002 — *Schafi M.* Narrative and History in G. Grasses *Mein Jahrhundert* // Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2002. Nr. 1. Tübingen, 2002. S. 39–62.
- Vormweg 2002 — *Vormweg H.* Günter Grass. Reinbeck bei Hamburg, 2002.

ZUSAMMENFASSUNG

Revolutions- und Kriegescode im Günter Grass „Mein Jahrhundert“

Im Beitrag wird die Geschichtsauffassung von Günter Grass in „Mein Jahrhundert“ (1999) expliziert. Der Text wird als System von Codes untersucht, deren Bezüge eine Gesamtgeschichtsperspektive aufleuchten lassen. Im Zentrum der Untersuchung stehen Kriegs- und Revolutionscodes, die als strukturbildend für das Buch ausgewiesen werden. Die Analyse zeigt, das Schlüsselwort des Krieges ist „Helm“, das der Revolution die Namen der Politiker. Es werden auch andere Codes hervorgehoben, die den Kriegs- und Revolutionscodes entgegenstehen, vor allem der Erzählcode selbst.

MARINA B. RUMIANTSEVA

(Russisches Staatliches Institut der Bühnenkünste St. Petersburg)

DAS MODERNE DEUTSCHSPRACHIGE MINIDRAMA: ZERSTÖRUNG ODER EVOLUTION DES DRAMAS?

1822 hat Grillparzer unter dem frischen Eindruck des triumphalen Erfolges von Webers „Freischütz“ am Kärntnertortheater die komische Miniatur „Der Wilde Jäger“ geschrieben. „Der Wilde Jäger“ war gedacht als ultimative Opernparodie, die in nur einem Akt und zwölf Sätzen das Wesen der neuen deutschen Nationaloper auf den Punkt bringt. Der Nebentext enthält genaue Anweisungen, was zu hören und zu sehen sein soll. „Unaufhörlicher Donner“ tönt bei Grillparzer: „Mißtöne aller Art [...] vierzig Violins streichen in Unisono unaufhörlich [...] zwanzig Pauken sekundieren, entsetzlicher Donnerstreich.“ [Grillparzer 1822: 109–110] Ganz in diesem Sinn endet der „Wilde Jäger“ damit, dass 50 preußische Grenadiere eine Salve ins Publikum abgeben, anschließend Feuer in der Kulisse ausbricht und unter entsetzlichem Getöse die Galerie einstürzt.

Grillparzers Stück war in Form und Inhalt eine Marginalie und wäre längst in Vergessenheit geraten, wären nicht gerade heute dramatische Kürzestformen besonders populär. Gemeint sind die sogenannten Minidramen, experimentelle Stücke in extremer Kürze von einer Zeile bis zu wenigen Seiten, die variationsreiche Gattungsdefinitionen aufweisen können: ‚Mikrodrama‘, ‚Dramolett‘, ‚short short play‘, ‚Klein-Komödie‘, ‚dramatische Miniatur‘ sowie ‚Kürzeststück‘. Die zeitgenössischen dramatischen Texte reflektieren den problematisch gewordenen Status des Dramas, das gewandelte Verhältnis zwischen Drama und Text sowie das neue Theatralitätsverständnis. Dem Minidrama genügen dabei einige wenige Sätze, um Phänomene der modernen Dramaturgie zu modellieren. Der Lakonismus der Minidramen entspricht auch der Wahrnehmungszersplitterung und der Schnelligkeit des Gegenwartslebens: In kurzen dramatischen Formen reihen sich Partikel konventioneller Handlungs-dramaturgie, groteske Verzerrungen und dokumentarisches Material in disparaten Einzelszenen übergangslos und clipartig aneinander. Das Minidrama stößt bei Theaterkennern immer noch auf Ablehnung: Laut Jürgen Hofmann, Schriftsteller und Theaterwissenschaftler aus Berlin, „gibt es gerade in der letzten Zeit im Drama eine Mode des nichts sagenden Minimalismus“ [Hoffmann 2008: 118] Ähnlich wurde

beim Aufkommen der konkreten Poesie ihre reduzierte und verformte Sprache von der Literaturkritik als unverständlich, primitiv oder nichtsagend abgelehnt.

Minidramen sind Texte, die strengster Ökonomie unterworfen sind. Die Hauptkonstituenten des Dramas wie Figur, Handlung und sogar Dialog werden weggelassen bzw. bis auf ihr strukturelles Grundmuster reduziert. Die kleinsten Texte zeichnen sich durch schematische Klarheit, Objektivität und eigenartige Logik aus und setzen auf die Kargheit des Ausdrucks bis an die Grenze des Verstummens und der Zeichenverweigerung. Die Entwicklung der dramatischen Kürzestformen wurde durch die Entwicklung der zeitgenössischen elektronischen Medien forciert.

Das Ausmaß der Reduktion im Minidrama ist unterschiedlich. Während in manchen Texten noch einige Kennzeichen herkömmlicher Dramatik zu erkennen sind, entfernen sich andere Minidramen konsequent vom Ausgangspunkt dramatischen Schreibens und werden zum Ausdruck einer konsequenten ästhetischen Radikalisierung. Man kann das Minidrama nicht mit einem Instrumentarium untersuchen, das an der klassischen Dramaturgie geschult ist. Bewährte Begriffe wie „dramatische Spannung“, „Exposition“, „Peripetie“ oder „Höhepunkt“ verstellen den Blick auf die grundverschiedenen Strukturen im Minidrama. Kategorien wie ‚Charakter‘ oder ‚Intrige‘ kann man hier ausschließen, weil die extreme Kürze kaum Platz für die Entwicklung der dafür notwendigen Details bietet. Der Spannung erzeugende Konflikt reduziert sich häufig auf eine innere Irritation des Zuschauers bzw. des Lesers, der z. B. ausschließlich mit einem Nebentext konfrontiert wird.

Eine der Hauptstrategien, einen Text knapp zu fassen, ist der Rückgriff auf Stoffe, die der Autor als bekannt voraussetzen kann. Ein Großteil der Minidramen ist durch einen ausgeprägten Bezug zu anderen Texten oder Kunstformen gekennzeichnet. Der in seinen formellen Grenzen ausgedehnte Text gewinnt an Lebendigkeit und suggestiver Kraft: Laut Bachtins Dialogizitäts-Begriff „lebt der Text nur, indem er sich mit einem anderen Text (oder Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorne und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text im Dialog teilnehmen läßt“ [Bachtin 1979: 53]. Die intertextuelle Bezogenheit eines Minidramas wird meist schon im Titel signalisiert und zieht sich durch den gesamten Text.

Michel Riffaterre definiert Intertextualität als einen besonderen Modus der Literaturwahrnehmung durch den Interpret, bei dem die lineare Lektüre zerstört wird [Riffaterre 1980: 54f]. Indem der Text im Aufbau einer Konstruktion ähnelt, in der jedes Element etwas anderes reflektiert, werden unendliche Dimensionen von Wahrnehmungsangeboten aufgebaut, an deren Schnittpunkten sich der Rezipient mit seiner subjektiven lebensweltlichen und ästhetischen Erfahrung wiederfinden kann. Durch die Vielzahl der Intertextualitätssignale wird der Leser zu einer besonderen Art der Interpretation eingeladen: Er muss sein Au-

genmerk nicht nur auf die formale Komposition des Dramas und auf seine sprachliche Gestaltung richten, sondern auch auf die neue semantische Qualität zwischen den aufgerufenen Prätexten und dem vorliegenden Text achten. Intertextualität ist demnach nicht nur eine den Text reduzierende Strategie im Minidrama, sondern auch ein Verfahren der Rezeptionslenkung. Der im Zentrum intertextueller Bezüge stehende Leser wird motiviert, seine Erkenntnis-Schemata zu revidieren bzw. neu zu formulieren. Durch die Überfülle verschiedenartiger Reminiszenzen und Intertextualitätssignale im Minidrama entwickelt sich der Rezipient zu einem Co-Autor, der aus dem Chaos eine Ganzheit strukturieren muss.

Kommunikation ist für Minidramen äußerst relevant und bei Autoren wie Rezipienten herrscht ein großes Bewusstsein für intertextuelle Bezüge. Es wird auf ein großes Vorwissen aufgebaut: Diese Theateraphorismen bedienen sich im Fundus der Mythologie, der Religionen, der Geschichte und Kunstgeschichte. Die „Epizentren der Intertextualität“ [Pfister 1985: 23] sind die Bibel, Shakespeare und Figuren der Weltliteratur wie Don Juan und Don Quichote. Berühmte Sujets werden spielerisch transformiert und um überraschende Perspektiven erweitert.

In „Meisterwerk. Minidrama für Freilichtbühnen“ des deutschen Essayisten und Dramatikers Otto Jägersberg [SPOT ON 2015: 21] etwa hat man es mit dem bekannten Sujet der Erschaffung der Welt zu tun. Der Titel des Stücks verweist gleichzeitig auf die mittelalterliche Zunftstruktur: auf die Zeit, in der ein Handwerker seine Gesellenzeit mit einem „Meisterstück“ beendete, um danach zum Meister ernannt zu werden:

Dunkel. Wenn Gott kommt, Licht. Gott macht das Bühnenbild: hübsche Landschaft mit Hügeln und Seen, Baum- und Pflanzengruppen. Anfangs hört man Gott schnaufen, mit der Vollendung geht das Schnaufen in ein frivoles Summen über. Übermütig setzt Gott an verschiedenen Stellen des Bühnenbildes Tierpaare aus: Schnecken, Fische, Eichhörnchen, Steinböcke, Hasen, Elefanten etc.. Die Tiere beginnen augenblicklich zu leben. In einem Apfelbaum im Vordergrund bilden sich aus Blüten dicke Früchte. Gott tritt an die Rampe, verbeugt sich, tritt ab.

Der im Titel angekündigte Bezug zum Zunftsystem und die ausgeprägten theatralen Attribute werfen Fragen auf: Wäre Gott etwa nur ein Geselle? Ist ihm sein „Meisterstück“ gelungen? Warum wird die „Erschaffung der Erde“ zur Bühnengestaltung vor einer Aufführung? Wer sind dann die Zuschauer? Es handelt sich um eine neue Variation einer Weltanschauung, in der das ganze Welttreiben ein vorüberziehendes Schauspiel ist. In diesem Punkt verweist das Stück auf das Barocktheater, Lope de Vega und Pedro Calderon, die von der Metapher „theatrum mundi“ fasziniert waren.

Die Bezüge auf Autoren und literarische Prä-Texte sind in unterschiedlicher Deutlichkeit erkennbar, auch der Grad der Bzogenheit vari-

iert. Manche Dramen thematisieren ihre Vorbilder ganz explizit; bei anderen wird die Vorlage nur schwach angedeutet. Es lässt sich eine Reihe von intertextuellen Transformationen feststellen: Überlagerungen und Entstellungen von Prä-Texten und Poetiken, Auseinandersetzungen mit der literarischen Avantgarde, Parodien und Zitat-Collagen sowie verschiedene Modelle der disziplinübergreifenden Intertextualität und der Textbearbeitungen (z. B. Dramatisierung epischer und lyrischer Texte). Gerne befasst sich die Minidramatik mit traditionellen Theaterformen wie z. B. mit Kaspertheater oder Volksstück [Sumper 2013], aber auch mit den Symbolen der Popkultur und mit gerade aktuellen, in einer breiten Öffentlichkeit rezipierten und diskutierten Texten: Belletristik und Kriminalromane, Bestseller und Feuilletons. Intertextuelle Verfahren in Minidramen beziehen sich gern auf außerliterarische Elemente und Systeme: Musik und Malerei, Kino und Fernseh-Serien, Wahlwerbung und Reklame sind für den intertextuellen Bezug zur „dramatischen Minimal-Art“ oft ebenso wichtig wie literarische Referenzen.

Sehr gerne parodieren die Minidramen die herkömmliche Literatur und Dramaturgie. Spielformen des Volkstheaters, grotesk-satirische Motive der Volkskomödie und Elemente des Bürgerdramas schimmern durch. Es werden nicht nur Themen und Motive vergangener Epochen, sondern auch poetologische Mechanismen unter die Lupe genommen. Ein Paradebeispiel dafür ist „parasitäres Stück“ von Ernst Jandl, eine „Mini-Poetik bzw. die Parodie auf Aristoteles' Poetik“ [Ringler-Pascu 2009: 14].

Das Parodistische wird oft schon im Titel proklamiert und virtuos im Gesamttext ausgeführt: So verzichtet Gerhard Rühm in seinen „Reduktionen aus Kleist“ auf das gesprochene Wort und lässt Kleists Figuren die Schlüsselereignisse des Stückes mit Gebärden und Mimik wiedererleben (in „Das Käthchen von Heilbronn — sprachlos“), oder steigert, etwa in „Der zerbrochene Krug — in Scherben“, die Emotionalität und das Komische des Ausgangsdramas bis ins Absurde, indem er den Text ausschließlich aus Interjektionen konzipiert.

In der intertextuellen Öffnung behauptet sich das Werk selbst in seiner Eigenständigkeit, sogar wenn der Prä-Text wörtlich übernommen wird. In „Das Schweizer Lied von Goethe“ des schweizerischen Erzählers, Dramatikers und Übersetzers Urs Widmer [Minidramen 1978: 93] wird Goethes Lied „dramatisiert“ und das Ironische des Ausgangstextes hervorgehoben.

Personen: GOETHE. HANSE

Alpenwiese, Rechts ein Garten, Vögel, Bienen, Sommervögel. Im Hintergrund Gebirg. Goethe tritt auf.

GOETHE: *auf das Gebirge weisend* Uf'm Bergliv bin i gsässe, ha de Vögle

Zugeschaut, hänt gesunge, hänt gesprunge, hänt's Nästli gebaut. *Auf den Garten weisend.* In ä Garte bin i gstande, ha de Imbli zugeschaut;

hünt gebrummet, hänt gesummet, hänt Zelli gebaut. *Auf die Alpenwiese weisend.* Ufd'Wiese bin i gange, lugt'i Summervögle a; hänt gesoge, hänt gepfloge, gar z'schön hänt's getan. *Hansel tritt auf, auf diesen weisend.* Und da kummt nu der Hansel, und da zeig i em froh, wie sie's mache, und mer lache und mache's au so. *Goethe zeigt es Hansel. Sie lachen. Sie machen es auch so.*

Vorhang

Die enge Bezogenheit auf einen Prä-Text stellt dieses Stück in eine Reihe mit z. B. Borges' „Pierre Menard, Autor des Quijote“ (1944). Beide Texte sind Modelle des Ineinandergreifens von Wirklichkeiten. Ein Realobjekt (der Roman von Cervantes bzw. ein Lied Goethes) wird in eine fiktive Wirklichkeit gehoben, wo dieses „reale“ Objekt fiktionalisiert wird — ein anderer Autor schreibt es neu, macht es zu seiner Fiktion.

Das Minidrama ist eine Gattung, der es mithilfe von Intertextualität und Verweisen gelingt, ihre eigene Vorgeschichte zu reflektieren. Dabei werden auch musikalische Einflüsse zitiert, etwa im Dramolett „Wenigstens 0:17“ des österreichischen Dramatikers und Satirikers Antonio Fian [Fian 2007: 192].

Remembering John Cage

Hier

Jetzt

Eine Bühne

Der Vorhang ist offen —

Völlige Stille

Siebzehn Sekunden

Vorhang.

Dieses Dramolett weist Einflüsse der Minimalmusik auf und verweist auf John Cages Werk „4:33“, auf die Selbst-Reflexion des Theaters und die Verabsolutierung der Nichts-Kunst in der Avantgarde. Cage beabsichtigte die Geräusche der Umwelt zum „Inhalt“ seines Werkes zu machen; Fian bietet uns die absolute Stille im abgemessenen Zeitformat an, ein theatralisches „schwarzes Quadrat“. Fian konstruiert ein Dramenmodell, in welchem es weder Konkretisierung noch Gegenständlichkeit gibt. Auf der Bühne fehlen jedes Symbol, Zeichen und jeder Gegenstand: keine Figur, kein Ehering, kein Lichtstreifen füllt den Raum. Durch die räumliche Leere wird die zeitliche Dimension hervorgehoben. Es wird ein „Dramen-Basismodell“ vorgeschlagen, in dem die wichtigsten Aspekte dramatischer Kunst angegeben werden. Das Geheimnis der 17 Sekunden wird aufgedeckt, wenn man das Stück mit einer Stoppuhr vorliest: In Fians Formel soll das Drama wenigstens 17 Sekunden dauern.

In der extremen Gestaltung moderner Minidramen treten symptomatische Züge der Gegenwartsdramatik deutlich hervor. Das gegen-

wärtige Theater ist von konkurrierenden Stilen und Programmen, unterschiedlichen dramatischen Textformen und Inszenierungsweisen geprägt. Der Begriff ‚postdramatisches Theater‘ ist aber nicht als endgültige Abkehr von der dramatischen Textvorlage zu verstehen. Es geht eher um einen längeren Umwälzungsprozess, der die Basisparameter des Theaters aus ihrer Unterordnung unter das dramatische Werk befreit. Die gegenwärtigen Theatertexte transformieren die bisherigen Grundkonstituenten des Dramas wie Figur, Handlung und Dialog bis an den Rand der Möglichkeiten theatraler Realisierung. Sie reflektieren den problematisch gewordenen Status des Dramas, das gewandelte Verhältnis zwischen Haupt- und Nebentext sowie das neue Theatralitätsverständnis. Schon in den 1980er Jahren lösten sich die Texte von Tankred Dorst, Heiner Müller, Rainald Goetz und Elfriede Jelinek von den Gattungskonventionen und der Binnengliederung in Akte — bis zur Transformation in einen gliederungslosen Textstrom.

Die Kürzestformen stellen einen Gegensatz zum Konzept des postdramatischen Theaters her und lassen von einer „Renaissance des dramatischen Dramas“ [Haas 2007: 177] sprechen. Die erfolgreichen Inszenierungen des Wiener Kabinettheaters, auf dessen Spielplan mehrere Minidramen von Rühm, Artmann, Bauer und Jandl stehen, sind ein Beweis dafür, dass diese Gattung mit alternativen Theatermitteln doch aufführbar ist. 1979 wurde auch „Der Wilde Jäger“ von Grillparzer aufgeführt. Die Ministücke tragen zur Erweiterung des Theaterraumes bei: man findet sie auf experimentellen Kleinbühnen, bei Kulturevents und im theaterbezogenen Studienprozess.

Im dramatischen Minimalismus wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten bewusst auf die intertextuellen Bezüge gelenkt und die Zeit- und Raumgrenzen des Textes werden dadurch ausgedehnt. Indem die minimalistischen Werke kognitive Leistungen von den Rezipienten fordern, grenzen sie sich von reinen Unterhaltungsprodukten ab. In dieser Vernetzungsstruktur entsteht ein Konzept des offenen Kunstwerkes, das den Ursprung des Wortes „Text“ aus dem lateinischen „texere“ (weben) aktualisiert und dem Sprichwort „Weniger ist mehr“ seine Berechtigung gibt.

Literatur

Primärtexte und Anthologien

Braun 1987 — Braun K. (Hg.). Minidramen. Frankfurt, 1987.

Fian 2007 — Fian A. Bohrende Fragen. Graz, 2007.

Grillparzer 1893 — Grillparzer Fr. Der wilde Jäger // Grillparzer Fr. Sämtliche Werke in 20 Bänden. Bd. 13. Stuttgart, 1893.

SPOT-ON 2015 — SPOT-ON. 55 Minidramen mit ein, zwei, drei und noch mehr Rollen. Weinheim, 2015.

Sekundärtexte

Bachtin 1979 — Bachtin M. Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M., 1979.

-
- Haas 2007 — *Haas B.* Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007.
- Hofmann 2008 — *Hofmann J.* Schreiben lernen. Erfahrungen mit einem Studiengang // Dramatische Transformation. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater / Hrsg. von S. Tigges. Bielefeld, 2008.
- Pfister 1985 — *Pfister M.* Konzepte der Intertextualität // Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien / Hrsg. von U. Broch, M. Pfister. Tübingen, 1985. S. 1–30.
- Riffaterre 1980 — *Riffaterre M.* The Semiotics of Poetry. London, 1980.
- Ringler-Pascu 2009 — *Ringler-Pascu E.* Kurzdrama-Minidrama. Temeswar, 2009.
- Sumper 2013 — *Sumper M.* Hanswurst, Kasper, Punch und Pierrot in den Dramoletten der Wiener Gruppe. Wien, 2013.

V. V. KOTELEWSKAJA

(Южный федеральный университет)

**„MEMOIREN EINES REVOLUTIONÄRS“ VON
PJOTR A. KROPOTKIN ALS INTERTEXT IN
DER ERZÄHLPROSA THOMAS BERNHARDS:
APOLOGIE, APPROPRIATION, DEKONSTRUKTION**

Pjotr Kropotkin (1841–1921) wird in mehreren Romanen Thomas Bernhards (1931–1989) erwähnt. Der österreichische spätmoderne Schriftsteller nennt den russischen Anarchisten und Revolutionär in „Das Kalkwerk“ (1970) und „Die Ursache. Eine Andeutung“ (1975) sowie in seinem *opus magnum* „Auslöschung. Ein Zerfall“ (1986). Der Intertext „Kropotkin“ tritt entweder in Form der Wiederholung des Namens *Kropotkin* auf (z. B. im „Kalkwerk“ wird der Name 76 Mal wiederholt [Bernhard 2011: 110]) oder in Bezug auf „Memoiren eines Revolutionärs“ (bzw. „Kropotkinsche Memoiren“ [Bernhard 1988]).

Welche Sinnkonfigurationen kann man also erkennen, wenn Name und Werk Kropotkins in die vielschichtige Architektonik von Bernhards Erzählprosa inkorporiert werden? Im Beitrag werden die Verfahrensweisen des intertextuellen Dialogs mit dem Intertext betrachtet. Die Auseinandersetzung lässt sich als Apologie, Appropriation und Dekonstruktion bezeichnen. Zunächst ist im Folgenden die Rede von der pathetischen Apologie des Musterbildes des Anarchisten, Praktikers wie Theoretikers der gesellschaftlichen Freiheit, daneben des Philosophen im Exil (diese kulturell-archetypische Figur wird zur fast sakralen Gestalt in Bernhards Werken, etwa in „Korrektur“, „Heldenplatz“, „Auslöschung. Ein Zerfall“). Zweitens gibt es in Bernhards Text eine Assimilation der „Kropotkinschen Memoiren“: Der Einfluss der kropotkinschen Erzählhaltung auf die autofiktionale Schreibweise in Bernhards Pentalogie („Die Ursache“, „Der Keller“, „Die Kälte“, „Der Atem“, „Ein Kind“) lässt sich nicht leugnen. Die Rekonstruktion des eigenen Selbst als Kind sowie die psychologische Introspektion sind in der Pentalogie des österreichischen Schriftstellers deutlich spürbar. Besonders bemerkenswert ist darüber hinaus die Dekonstruktion als intertextuelle Strategie. Kropotkins Idee der völligen Befreiung von staatlicher Unterdrückung und die Utopie einer Wohlstandsgesellschaft werden im bernhardschen Kontext verfremdet, indem sie im „Kalkwerk“ von einem narzisstischen Egozentriker appropriiert und grotesk transliert werden.

Der intertextuelle Bezug zur Kropotkins Memoiren wird in diesem Beitrag hauptsächlich anhand des Romans „Das Kalkwerk“ interpretiert.

Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, ein russischer Adliger und Offizier, einflussreicher Geologe und Geograph sowie Schriftsteller, hat seine Philosophie des anarchischen Kommunismus in programmatischen Werken zum Ausdruck gebracht: „Хлеб и воля“ („Die Eroberung des Brotes“, 1892), „Поля, фабрики и мастерские“ („Landwirtschaft, Industrie und Handwerk“, 1899), „Взаимопомощь как фактор эволюции“ („Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt“, 1902). Eine 1885 in Frankreich erschienene Publikation trägt den Titel „Paroles d'un Révolté“ („Речи мятежника“), womit sie auf die Idee des existentiellen *l'homme révolté* (Albert Camus) vorausdeutet. Viele Aufsätze hat Kropotkin für die französische anarchistische Zeitung „Le Révolté“ verfasst. Das Motiv der Revolte ist eines der wichtigsten in Bernhards Poetik.

Nach der Flucht aus dem Lazarett der Peter-und-Paul-Festung und in der Emigration erweitert Kropotkin die Geographie seines Lebens und Werks, die von da an die Schweiz, England, Schottland, Frankreich und Kanada umfasst. Zwischen 1876 und 1917 ist er politisch in Europa tätig. Er hält Vorlesungen für Arbeiter und Revolutionsideologen, studiert die europäische Industriegesellschaft und analysiert seine vorige Erfahrung mit der russischen Verwaltungsbükratie während seines Aufenthalts in Sibirien. Während er als Teilnehmer und Ideengeber der anarchistischen Bewegung die erniedrigenden Lebensumstände der Arbeiter erforscht, erkennt er die Rechtslosigkeit der Bauern, deren Alltagsleben er von Kindheit an beobachtet hatte.

Er hat Mitleid mit denen, die ausgebeutet werden. In den „Memoiren eines Revolutionärs“ bekümmert es ihn, dass, während er die Theorien über die Eiszeit zu entwickeln versuchte, die zum Schlüssel für das Verständnis der modernen Entwicklung von Flora und Fauna werden könnten, und bestrebt war, sich neue Horizonte in Geologie und physischer Geografie zu eröffnen, in Russland an allen Ecken und Enden Massenelend an der Tagesordnung war. Kropotkin war überzeugt, dass er unter diesen Umständen keines Recht auf die „höchste Freude“ der intellektuellen Tätigkeit habe [Kropotkin 1988: 235]. Vergleichbares Mitleid mit den einfachen Menschen und ähnliche Schuldgefühle kann man in der Prosa Bernhards, besonders im Roman „Auslöschung. Ein Zerfall“ finden. Antonina Levkina sieht Parallelen zwischen Textstellen in diesem Roman und in den „Memoiren eines Revolutionärs“, z. B. bei der Darstellung des „einfachen Volkes“ oder in der Kritik an Institutionen, insbesondere an der Familie [Levkina 2016: 160–172]. Folgerichtig bezeichnet sie „Auslöschung. Ein Zerfall“ als „Antifamilienroman“ [Levkina 2016: 166].

Die „Memoiren eines Revolutionärs“ sind im russischen Original als „Записки“ / „Записки“, also „Aufzeichnungen“ betitelt. Dieses etwa 500-seitige Werk hat Kropotkin 60-jährig niedergeschrieben, um sein ganzes Leben von der Kindheit an zu überschauen. Wenn sein Buch auch weitgehend politischen Ansichten gewidmet ist, kann man es den-

noch als Autobiografie lesen, die viele psychologische Einzelheiten beinhaltet. Es ist ein Werk klassischer russischer Memoirenprosa, das an die Familienchronik von Sergei Aksakow und an Leo Tolstoi denken lässt, da auch in Kropotkins „Memoiren“ die gesellschaftlichen Ideen eng mit Fragen der Identität des Autors verbunden sind. Gerade dieses Buch Kropotkins, nicht seine theoretischen Schriften, inkorporiert Bernhard in seinen Roman „Das Kalkwerk“ als „anarchistisches Palimpsest“ [Levkina 2016: 169].

In Bernhards Roman verlangt die kranke Ehefrau des Protagonisten Konrad, dass dieser aus ihrem Lieblingsbuch „Heinrich von Ofterdingen“ vorliest, während Konrad gern hört, wie sie aus „seinem“ Kropotkin liest. Als zwei „metafiktionale Signale“ [Scheffel 1997] fungieren die Texte im Roman durchgehend paarig, damit die für Bernhards Stil charakteristische ambivalente Polyphonie gestaltend. Es ist dabei hervorzuheben, dass das Verhältnis Bernhards zum Intertext meistens als Appropriation zu bezeichnen ist. Schriftsteller und Philosophen, z. B. Pascal, Montaigne, Jean Paul, Wittgenstein und Dostojewski, werden von Ich-Erzähler als „meine“ bezeichnet. (Neben Kropotkin tritt auch Lenin in Bernhards Texten auf. In einem Fragment zum Roman „Frost“ studiert der Protagonist Leichtleb, ein Kommunist, Lenins „Gesammelte Werke“.)

Bernhard kommentiert weder Kropotkins Text noch dessen Bedeutung für den Roman „Das Kalkwerk“. Es gibt nur die begeisterte, doch knappe Bewertung der „Memoiren eines Revolutionärs“ [Kropotkin 1969] im Brief von 11.05.1969 an den Verleger Siegfried Unseld [Bernhard 2011: 109–110]. Man kann die Sinnkonfigurationen, die Kropotkins Intertext hervorruft, ausgehend vom ganzen Bernhard-Hypertext sowie durch das *close reading* seines Romans erschließen.

Im Folgenden betrachte ich einige wichtige Aspekte des intertextuellen Dialogs von Bernhard mit Kropotkins Memoiren.

Persönlichkeit und Biografie, Kropotkin und Bernhard: eine Affinität

Für Thomas Bernhard gilt ein *Philosoph im Exil* als eine Art verkanntes Genie (vgl. dazu: *ein Prophet gilt nichts in seinem Vaterland*). Dieses Bild eines typischen Geistesmenschen ist für Bernhard mit seinem Großvater Joachim Freumbichler, jahrzehntelang ein Schriftsteller ohne Leser, verbunden. Bernhards Großvater war in seiner Jugend von den anarchistischen Ideen begeistert und wurde deswegen von der Polizei verfolgt. Er hat sein Leben aber dem literarischen Werk, und zwar dem großen Heimatroman gewidmet (auch wenn er erst im hohen Alter veröffentlicht wurde). Für Bernhard verschmilzt die literarische Sisyphusarbeit (im Sinnes Albert Camus') seines Großvaters wie die eines jeden Schriftstellers mit der anarchistischen Utopie.

Die neoromantische Figur des verkannten Genies steht im Zentrum von Bernhards Werken. In diesem Sinne ist der vom österreichischen

Schriftsteller sakralisierte Wittgenstein mit Kropotkin vergleichbar (siehe dazu: „Korrektur“, „Gehen“, „Wittgensteins Neffe“, „Holzfällen. Eine Erregung“, „Goethe stirbt“). Es ist darüber hinaus die Strahlkraft von Kropotkins Persönlichkeit zu beachten, die bei Bernhard in seiner Lieblingsfigur des Aussteigers und Asketen präsent ist. Der Lüge der Institutionen wird die Nächstenliebe gegenübergestellt. Kropotkins Mitleid mit den *Erniedrigten und Beleidigten* hat Bernhards Zuneigung geweckt.

Wie Kropotkin in seinen Erinnerungen an Sibirien und an die Zellenhaft thematisiert Bernhard das Leitmotiv der Kälte. Beispielsweise vergleicht Kropotkin seinen Aufenthalt in der Peter-und-Paul-Festung mit der „Arktischen Durchwinterung“. Bei Bernhard ist die *Erfrierungssangst* eines der wichtigsten Leitmotive.

Die Aufzeichnungen: Form und Sinn

Die deutsche Übersetzung von Kropotkins Werk trägt den Titel „Memoiren...“, im Original hat der Autor seine Lebensgeschichte *Aufzeichnungen* genannt. Das ist zugleich die Form, die sich Bernhard in seiner autofiktionalen Pentalogie angeeignet und entwickelt hat. Wie Pjotr Kropotkin beschäftigt sich auch Thomas Bernhard mit der Selbstbeobachtung sowie Erforschung seiner Herkunft und seiner Beziehung zur Heimat. Die Revolte ist für beide die Rebellion sowohl gegen das Vaterland als auch gegen die Väter und ist mit der katastrophalen Erfahrung des „Zerfall[s] der Werte“ (H. Broch) verknüpft. Bemerkenswert ist auch, dass fast alle Protagonisten in Bernhards Romanen autobiographische Aufzeichnungen verfassen oder es zumindest beabsichtigen.

Kerker: vom wirklichen Raum zur Metapher

In den „Memoiren eines Revolutionärs“ ist die Darstellung der Zellenhaft und des Kerkers in der Peter-und-Paul-Festung von Bedeutung. Besonders schwer zu ertragen war für Pjotr Kropotkin das Schreibverbot. Doch sein Bruder erwirkte (mithilfe des Russischen Geographischen Gesellschaft) bei Alexander II. selbst für den Gefangenen die Erlaubnis, täglich bis zum Sonnenuntergang schreiben zu dürfen. Damit hat Kropotkin seine Forschungsarbeit zur Eiszeit fortgesetzt. Um die Möglichkeit zur Fortsetzung seiner wissenschaftlichen Arbeit zu haben, war Kropotkin bereit, bei Wasser und Brot zu leben [Кропоткин 1988: 338]. Ebenso wie Bernhards Protagonisten hat der Revolutionär die Askese mit Geistesarbeit und Schreiben gleichgesetzt. Auffallend ist auch das für Kropotkin sowie Bernhards Hauptfiguren charakteristische Leitmotiv des Hin- und Hergehens im Kerkerraum.

Das Kalkwerk, in dem Bernhard im gleichnamigen Roman seinen Protagonisten angesiedelt hat, wird im Text manchmal „die Kerkerzelle“ genannt und als Ort „für die ideale Existenz“ bezeichnet. Das Haus in Ohlsdorf, wo der Schriftsteller diesen Roman verfasst, vergleicht er im

Briefwechsel mit Unselde ebenfalls mit einem Gefängnis: „Tatsächlich erschüttert mich diese Tatsache, weil ich ja in bester Form bin, nicht, aber ins Gefängnis kommen will ich im Augenblick, da ich so gut beschäftigt bin in meiner eigenen Kerkerzelle, auch nicht“ [Bernhard 2011: 91–92]. Er erläutert den Prozess der Vollendung im Brief an Unselde von 25.01.1970 folgendermaßen: „das Abschreiben des Romans, des ‚Kalkwerks‘, macht gute Fortschritte, wenn ich auch gerade dieses Abschreiben als das grösste Martyrium empfinde, das einem Menschen zustossen kann“ [Bernhard 2011: 158]. So sind sowohl der Zustand des Autors als auch die von ihm dargestellte Welt ambivalent.

Die metaphorische Bedeutung des Kalkwerks ist ebenfalls ambivalent. Dieser Alleinseins-Chronotopos ist zugleich der Raum der Schöpfung bzw. absoluten Freiheit sowie der des Martyriums und Verbrechens (der verzweifelte Protagonist tötet seine Ehefrau).

Anarchistische Zerstörung und die nietzscheanische *Umwertung aller Werte* erscheinen in diesem Roman als ambivalente Symbiose von Erschaffung und Vernichtung. Der Zusammenhalt der vom Protagonisten zerstörten inneren Wirklichkeit wird durch ständig wiederholte Leitmotive, einschließlich der Namen *Oferdingen* als Symbol der romantischen Ganzheit des Universums sowie *Kropotkin* als kulturelles Symbol der Revolte, wiederhergestellt. Die Leitmotive, z.B. *Gehör; gehörlos, Gehirn, gehirnlos, Kopf, Naturhasser; Kreaturhasser, Kalkwerk, Kropotkin, Oferdingen, Studie, funktionieren, Funktionäre, Inneres / Äusseres, Narr, Narratei, Geistesnarratei, Verrückter, Verrücktheit, Sessel, Krankensessel, französischer Sessel*, bilden eine Art Gerippe des Romandiskurses.

„Der Zerfall der Werte“ wird bei Bernhard in virtuosen Roman-Fugen bewältigt, die zu einem ganzheitlichen Hypertext verknüpft werden, der vom ersten und letzten Roman, vergleichbar der Eingangs-*Aria* und der finalen *Aria da capo* in Bernhards Lieblingsfuge aus Bachs „Goldberg-Variationen“, umrahmt wird.

Literatur

- Bernhard 1988 — *Bernhard Th.* Das Kalkwerk. Frankfurt a. M., 1988.
 Bernhard, Unselde 2011 — *Bernhard Th., Unselde S.* Der Briefwechsel. Frankfurt a. M., 2011.
 Kropotkin 1969 — *Kropotkin P.* Memoiren eines Revolutionärs. Frankfurt a. M., 1969.
 Levkina 2016 — *Levkina A.* Thomas Bernhard und die Tradition der russischen Literatur. Würzburg, 2016.
 Scheffel 1997 — *Scheffel M.* Formen Selbstreflexiven Erzählens: eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen, 1997.
 Крoпoткин 1988 — *Крoпoткин П. А.* Записки революционера. М., 1988.

Т. В. АКАШЕВА

(Магнитогорский государственный технический
университет)

ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ Р. БАРТА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ЕЛИНЕК

Творчество австрийской писательницы, лауреата Нобелевской премии 2004 г. Э. Елинек ориентировано на разрушение стереотипов общественного сознания: «Мои тексты — разрушение мифа. Я хочу вернуть вещам их историю и их правду» [цит. по: Залесова-Докторова 2005: 91]. В начале своего литературного пути Эльфрида Елинек обратилась к концепции Ролана Барта, изложенной в его статье «Миф сегодня» (*Le mythe, aujourd'hui*, 1956). Итогом переосмысления работы Барта стало эссе Э. Елинек «Бесконечная невинность» (*Die endlose Unschuldigkeit*, 1970), в котором она сформулировала творческое кредо, разработала программу и задавала проблематику своего дальнейшего творчества: разрушение мифов современного общества и разоблачение их власти над людьми [Акашева 2013].

Взгляды Барта сыграли выдающуюся роль в раскрытии семиологической природы мифа, «тайны» его возникновения и функционирования. Барт тесно связывает миф с языком и информацией, рассматривая мифологию как часть семиотики, которая изучает значения независимо от их содержания [Барт 1996]. Основной постулат Барта основывается на том, что мифом в особых условиях речевого поведения может стать любое сообщение: не только устное высказывание и письменная речь, но и фильм, статья, реклама, фотография. Это может становиться носителем мифического сознания, а носитель вместе с освоением языка и культуры как бы берет «напрокат» порожденные мифы и начинает воспринимать и оценивать действительность через них [Там же]. Барт определил мифы современного сознания как «вторичные (коннотативные) образования», которые паразитируют на знаках естественного языка и надстраивают над ними идеологические смыслы, и противопоставил им «первичные (предметные, денотативные) значения слов», которые соответствуют природе и образуют свободную от мифов реальность [Там же: 18–19].

Действенность мифов, по мнению Барта, основана на том, что они, кроме непосредственного, поверхностного смысла, несут в себе некое скрытое идеологическое сообщение, которое человек «проглатывает», даже не замечая этого. Барт одним из первых заговорил о том, что теперь настоятельно необходимо, чтобы появился новый типаж интеллектуального борца с капитализмом — мифолог, который занимался бы дешифровкой буржуазных мифов, показывая людям, какую систему идей и ценностей пытаются внушить им под видом вроде бы безобидной коммерческой рекламы или газетного сообщения [Барт 1996].

Задача мифолога — придать смыслу мифа значение абсурда и сюрреалистичности. Примеры такой дешифровки, а стало быть и разрушения, можно найти в книге Барта «Мифологии» [Там же]. Далее в своей работе Барт постулирует то, что один миф может сменить другой, но человек никогда не остается без мифов: «Миф — форма сознания, свойственная человеку, как свойственны ему другие формы сознания. Разрушение мифа приводит не к господству рациональности, а к утверждению другого мифа» [Там же: 275].

Человечество, по мнению Барта, постоянно занято заменой мифов мифами же. При исследовании мифа в нем выявляется скрытая деформация смысла и тем самым происходит расшифровка искаженных языком мифа явлений, поскольку «миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует — он деформирует; его тактика — не правда и не ложь, а отклонение» [Там же: 255].

Эльфрида Елинек в своем эссе «Бесконечная невинность» обращается к концепции Р. Барта и представляет свое видение современных мифов. В этой полемике с Бартом и попытке анализа его работы, по признанию исследователей М. Янц, С. Цобль, и определился ее собственный стиль письма [Janz 1995; Zobl 1995]. По мнению А. В. Белобратова, далее в ее творческом сознании будут сформированы «представления о современном состоянии социума и культуры, представления, в которых существенную роль играет мифологическая концепция французского философа-структуралиста Романа Барта» [Белобратов 2010: 442–443].

Уже в самом названии эссе «Бесконечная невинность» имеется отсылка к «Мифу сегодня» Барта, где миф эксплицирован как «слово невинное» [Барт 1996: 257]. Эссе представляет собой коллаж из заголовков, цитат из тривиальной, массовой культуры и собственно из теории о массовой культуре. Описание тривиальных образцов и их интерпретация настолько тесно переплетены, что часто являются собой единое целое: сама вещь и толкование по поводу вещи выражены одинаково. Этот прием в дальнейшем в различных ипостасях будет использован Елинек во всех ее последующих произведениях [Акашева 2009].

С одной стороны, эссе изобилует цитатами из телесериалов, рекламы, желтой прессы, женских журналов; с другой стороны, в эссе

цитируются теоретические тексты Барта «Миф сегодня», Раймута Райхе «Сексуальность и классовая борьба» (1968) и Отто Ф. Гмелина «Зачинщик I, или Эмансипация и оргазм (1969) [Janz 1995].

Цитаты Р. Райхе и О. Ф. Гмелина в эссе представлены незначительно и, по мнению М. Янц, затрагивают прежде всего критику телевидения и критику «истинного характера» женской сексуальности на телеэкране [Ibid.: 8]. Ссылки же на Барта и его «Миф сегодня» явно доминируют в тексте.

С цитатами Барта Елинек обращается вольно, используя их в большинстве случаев без каких-либо выраженных обозначений либо дословно, либо как парафраз, преимущественно в сформулированном Бартом аспекте критики идеологии. Ее рецепция бартовской концепции касается прежде всего содержательного уровня. Елинек, вслед за Бартом, определяет миф как «деполитизированное» слово, в котором предмет «лишается всякой истории» [Барт 1996: 269, 278]. Она соглашается с обоснованием Бартом «натурализации» исторического или превращения истории в природу, в нечто само собой разумеющееся с целью политически выверенного воздействия [Там же: 255].

Абсолютно по Барту она называет анонимность буржуазии в мифе «разыменованием» и ее маскировку как класса под «человечество» [Там же: 265]. Ссылаясь на марксистскую критику идеологии, Барт в своем «Мифе сегодня» пишет о том, что мелкая буржуазия ориентируется на крупную и перенимает в мифах ее нормы. Цель мифа — «сделать мир неподвижным» [Там же: 283], «поддерживать мир в его неподвижности» [Jelinek 1980: 82]. При этом, по Елинек, предполагается, что имеется еще и «революционный» класс, который околпачивают и завлекают псевдобуржуазными ценностями. Такое общество из-за подавления социального самоопределения остается незрелым, «инфантильным» [Ibid.: 70]; по сути уже здесь обозначен подзаголовок ее будущего романа «Михаэль. Молодежная книга для инфантильного общества» (Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft, 1972).

Данные Бартом определения влияния содержания и формы мифа на его смысл, структуры мифа как означающего, означаемого и знака, а также его опыт анализа современных мифов с целью их разрушения для дальнейшего творчества Елинек трудно переоценить. Само название этого раннего эссе «Бесконечная невинность» указывает на цель, поставленную писательницей: «возвращать вещам и словам их истинную ценность», разоблачая прилипшие к ним идеологические смыслы. Речь идет — как и у Барта — о том, чтобы разрушить этот «мир неподвижный», который «начинает жить вместо» человека [Барт 1996: 283].

Последующие произведения Елинек, будь то проза или драматургия, удивительным образом доказывают, насколько точно она следует поставленной цели, ссылаясь на тезисы и отдельные форму-

лировки Барта, и какое значение имела эта теоретическая работа для ее литературной деятельности в качестве мифолога.

Если в своих последующих произведениях Елинек предпринимает попытки разрушить социальные и культурные мифы вообще, то в эссе «Бесконечная невинность» подразумеваются тривиальные мифы в узком смысле, то есть мифы, порождаемые рекламой, массовой культурой и «культурной индустрией». Одновременно, что уже не соотносится с Бартом, она привносит в критику тривиальных мифов феминистские и антипатриархальные аспекты. Так, например, в эссе на примере рекламы интимного средства «Tosan» представлено, как в средствах массовой информации женщина лишается своего права на интимность, сексуальность и свою историю. В ее последующих произведениях мы не раз столкнемся с впервые представленной здесь подобной критикой и пародией на средства гигиены (например, в романе «Любовницы» (Liebhaberinnen, 1975)).

Предпринятый автором монтаж фрагментов ТВ-сериалов в данном эссе позволяет критически осмыслить их роль в формировании подбострастия по отношению к вышестоящим и почитания власть имущих и в воспитании авторитарного характера. Массовая коммуникация действует как «Сверх-Я» и одновременно способствует созданию безликой массы. Каждый становится частью изначально заданной «большой семьи людей». Таким образом, достигается «иллюзорная неразличимость социальных классов» [Jelinek 1980: 57]. За всеми социальными противоречиями тянется «шлейф естественности», который препятствует самоопределению рабочего класса и эмансипации женщины [Ibid.: 56]. Вследствие тотального превращения истории в природу, в естество, мир оказывается без противоречий и вместо «изменений» наступает «увекочивание, смерть» [Ibid.: 69]. То же мы находим у Барта: «Мифы непрестанно и неутомимо добиваются, вкрадчиво и непреклонно требуют, чтобы все люди узнавали себя в вековечном...» [Барт 1996: 283].

Елинек в своем эссе не только анализирует концепцию Барта о современных мифах, но и соглашается с его определением мифа как семиологической системы. Барт различает переходный, политический и направленный на изменение «язык-объект», высказывающий сами вещи, и «метаязык», говорящий по поводу вещей и превращающий мир в застывшую картину, в миф [Там же: 271]. Елинек также дифференцирует «язык-объект» угнетаемых и мифический «метаязык» угнетателей и солидарна с марксистскими импликациями в теории Барта в следующем: «...угнетаемый создает мир он владеет политически активным языком (переходным) угнетатель консервирует его высказывание угнетателя есть миф»¹ [Jelinek 1980: 69].

¹ Елинек в своих ранних текстах использует написание слов со строчной буквы и снимает знаки препинания.

«Миф, — продолжает Барт в своем “Мифе сегодня”, — это вторичная семиологическая система» [Барт 1996: 239]. То, что в первичной системе, то есть в языке, было знаком «языка-объекта», во вторичной оказывается означающим, то есть исходным членом метаязыковой системы мифа. Таким образом, «язык-объект» похищается «метаязыком» или мифом, и происходит взаимное наложение двух систем, где наполненный смыслом «знак» «языка-объекта» переходит в пустую форму, лишенную истории: «Означающее в мифе предстает в двойственном виде, будучи одновременно смыслом и формой, с одной стороны полным, с другой — пустым» [Там же: 242].

Елинек соглашается с описанием Бартом перехода от «языка-объекта» к «метаязыку» в том, что это переход от смысла к форме, когда миф утрачивает свое знание об исторических и политических взаимосвязях [Там же: 243]. Мифическое понятие замещает смысл и деформирует его так, что теряется всякое воспоминание об историческом и общественном истоках. Таким образом, мистифицирующая деформация еще остается в области «языка-объекта», но она трансформирует и деформирует этот язык. А значит, языковое выражение мифического сообщения, по Барту, является не простым противопоставлением «языку-объекту», а взаимным наложением и замещением первичной и вторичной систем. Чередование смысла и формы в мифическом Барт описывает следующим образом: «Миф же имеет ценностную природу, он не подчиняется критерию истины, поэтому ничто не мешает ему бесконечно действовать по принципу алиби; если означающее двулико, то у него всегда имеется некая другая сторона; смысл всякий раз присутствует для того, чтобы через него предстала форма, форма всякий раз присутствует для того, чтобы через нее отстранился смысл. И между смыслом и формой никогда не бывает противоречий, конфликтов, столкновений — ведь они никогда не оказываются в одной и той же точке. [...] Удивиться такому противоречию я могу лишь в том случае, если волевым усилием остановлю мелькание формы и смысла, разгляжу каждый из этих объектов отдельно, — короче говоря, если наперекор динамике мифа стану применять к нему статические приемы расшифровки; или, одним словом, если из читателя мифа я сделаю мифологом» [Барт 1996: 248–249].

Разрушение мифа — задача мифолога, — по Барту, заключается в том, чтобы предотвратить переход, замещение смысла формой и разделить смысл «языка-объекта» от «метаязыковой» формы, то есть разоблачить двойственность означающего. Так же, как и Барт, Елинек в начале своего эссе описывает способ разрушения мифа как акт, в котором снова откроется застывшая в стереотипе и клише действительность для своего использования в истинном значении: «...открыть и осмыслить каждую безмолвную закрытую сущность отдать ее во владение обществу нагрузить вещи смыслом: общественное потребление сближается с материей» [Jelinek 1980: 49].

В ранних произведениях Елинек («Михаэль», «Любовницы») и в эссе «Бесконечная невинность» такое «закрытое существование» представлено цитированием узнаваемых клише массмедиа, которые либо трансформированы, либо внезапно обрываются и вписываются в другие ситуации [Акашева, Песина и др. 2016]. В более позднем творчестве («Похоть» (Lust, 1989), «Дети мертвых» (Die Kinder der Toten, 1995)) уже цитируются произведения литературы, работы философского и религиозного характера, вписанные в непривычный контекст и подвергаемые разрушению, но всегда путь Елинек — развенчивать мифы — семиологические единицы буржуазной идеологии — остается крайне маргинальным, с негативным оттенком, без утопических перспектив.

В этом смысле предсказания Барта относительно участи мифолога и его позиционирования в обществе оказались пророческими. У Барта это сформулировано следующим образом: «Разрушение коллективного языка становится для него абсолютом, заполняя без остатка его труд; оно переживается им как нечто безвозвратное и безвозмездное. Ему не дано чувственно представить себе, каким станет мир, когда исчезнет непосредственный предмет его критики; ему недоступна роскошь утопии, ибо он не верит, что завтрашняя истина может быть точной изнанкой сегодняшней лжи. [...] Для него позитивность завтрашнего дня всецело скрыта под негативностью дня сегодняшнего; все ценности, на которых зиждется его труд, даны ему в актах разрушения, всецело заслонены им, из-под них ничего не проступает» [Барт 1996: 285]. Описываемая во всех произведениях Елинек действительность, оголенная правда, а также ее сложные отношения с читателем и критикой подтверждают пророчества Барта об участи мифолога и опасности создания им мифа, страшнее разрушенного.

По сути в этом раннем эссе заложено основание для дальнейшей творческой деятельности Елинек в целях разрушения мифов, а также ее языковых игр, доводящих мистифицирующий «метаязык» до абсурда. Оно характеризуется, прежде всего, чрезвычайной интертекстуальностью, которая сохраняется во всех ее последующих текстах. Хотя техника цитирования в ее различных произведениях не однородна, тем не менее пре- и интертексты используются как мифы, которые необходимо разрушить. Когда тексты из-за своего чужеродного интертекстуального материала становятся экстремальными, они разрушают и симулируют путь самого мифа: «...миф — это язык не желающий умирать; питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку; он превращает их в говорящие трупы» [Барт 1996: 259]. Елинек, используя интертекстуальность, не только возвращает деполитизированному и изъятому из истории слову его историю и истинное значение, но и одновременно создает новый, «искус-

ственный миф», что, по Барту, является «лучшим оружием против мифа» [Барт 1996: 262]. То есть Елинек создает наигранную, надуманную картинку, в которой жизнь мифа заканчивается.

Р. Барт в своем «Мифе сегодня» лишь косвенно попытался объединить семиологию с марксистской критикой идеологии. Елинек же в своем эссе намного глубже затрагивает идеологию, рассуждая на тему о роли мифа в манипуляции сознанием масс. Здесь уже становится отчетливым, что Елинек предпринимает деконструкцию мифов в связи с критикой фашизма, чего мы не находим у Барта. Кроме того, как мы уже упоминали, эссе Елинек наполнено мыслями антипатриархального и феминистского свойства, что, несомненно, предопределило основную проблематику ее дальнейшего творчества — феминизм и критику фашизма.

Техника монтажа и коллажа, использованная Елинек в эссе, применена также в целях критики и разрушения мифов. Составленный текст-коллаж демонтирует видимость органичного, единого и, становясь неуместным, «денатурализованным», разрушает привычный миф. Все эти приемы — интертекст, техника монтажа, коллаж — позволяют состояться Елинек как критику и разрушителю мифов и идеологии и решить те задачи, которые она впервые сформулировала в своем эссе «Бесконечная невинность» и продолжила в своих последующих произведениях. Елинек, соглашаясь и полемизируя с Бартом, не только использовала его модель разрушения мифа на различных уровнях — на уровне интертекстуальности, структуры, риторики и стилистики, но и сделала ее продуктивной.

Решающим для языковой особенности письма Елинек стало при этом различие «языка-объекта» и «метаязыка» по Барту и обращение к семиологической природе мифа как интерференции двух систем, при которой смысл первой системы, то есть «языка-объекта», деформируется. Елинек не исправляет эту деформацию в языке, напротив, она делает ее явной и доводит до абсурда. То есть ее способ разрушения мифа состоит не только в том, чтобы просто разоблачить мифическое сообщение и содержащуюся в нем идеологию, а, наоборот, пойти дальше, создать новый искусственный миф. И тогда, как писал Барт, «искусственный миф» литературного произведения преувеличивает и извращает идеологический миф и заставляет проявиться его в своем «невинном образе» [Барт 1996: 243]. Елинек в своем эссе, равно как и в последующих текстах, разрушает бесконечность этой невинности.

Вслед за Бартом она подвергает критике идеологическую скрытую пропаганду буржуазного общества и мифопорождающие машины этого общества: это в первую очередь массмедиа (телевидение, пресса), литература, реклама.

Таким образом, поддерживая его модель разрушения мифа, Елинек, однако, привносит свое в эту концепцию и расставляет несколько иные акценты: она, прежде всего, пишет о положении

женщины в обществе и семье, насилии и агрессии, отношении власти и подчинения. Кроме того, в этом эссе она впервые затрагивает проблему роли мифов в пропаганде фашизма, что будет затем как явно, так и на уровне аллюзий присутствовать в ее дальнейшем творчестве.

Литература

- Акашева 2009 — *Акашева Т. В.* Интертекстуальность как средство разрушения мифов в творчестве Э. Елинек // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2009. Вып. 30. С. 6–10.
- Акашева 2013 — *Акашева Т. В.* Современные мифы и мифодеструктивные авторские приемы в ранней прозе Э. Елинек. Магнитогорск, 2013.
- Акашева, Песина и др. 2009 — *Акашева Т. В., Песина С. А., Рахимова Н. М., Землянухина Е. В.* Когнитивные стратегии интерпретации интертекстуальных включений в художественном дискурсе (на материале произведений Э. Елинек) // Вопросы когнитивной лингвистики. 2016. № 2 (47). С. 5–10.
- Барт 1996 — *Барт Р.* Мифологии. М., 1996.
- Белобратов 2010 — *Белобратов А. В.* Эльфрида Елинек // История австрийской литературы XX века. Т. 2. М., 2010. С. 439–460.
- Залесова-Докторова 2005 — *Залесова-Докторова Л.* Эльфрида Елинек — совесть австрийской нации // Звезда. 2005. № 3. С. 91–95.
- Janz 1995 — *Janz M.* Elfriede Jelinek. Stuttgart, 1995.
- Jelinek 1980 — *Jelinek E.* Die endlose Unschuldigkeit. Schwifting, 1980.
- Zobl 1995 — *Zobl S.* Zerstörung mit Methode // Die Furche. 7.09.1995.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Weiterentwicklung der Ideen von Roland Barthes im künstlerischen Weltbild von Elfriede Jelinek

In ihrem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ setzt sich Jelinek produktiv mit Roland Barthes „Mythen des Alltags“ auseinander. In seinen theoretischen Studien untersucht Barthes die Natur des Mythos als soziokulturelles Phänomen, die Mechanismen seiner Entstehung und seine Funktionsweise. Bei Jelinek wird das zur Grundlage des Lesens, Entschlüsselns und Zerstörens von Mythen. Jelinek wie Barth kritisieren versteckte Ideologeme, die als Propaganda in der bürgerlichen Gesellschaft wirken, und Institutionen, die Mythen schaffen und verbreiten: Massenmedien (Fernsehen, Presse), Literatur und Werbung. Jelinek stimmt der semiologischen Natur des Mythos und dem Modell der Zer-

störung des Mythos nach Barthes zu, jedoch bringt sie in dieses Konzept etwas Neues ein: Als Feministin und Antifaschistin schreibt sie vor allem über die Unterdrückung der Frauen in der Gesellschaft und über Gewalt und Aggression in der Familie, über Macht, Autoritarismus und Unterordnung. Ferner geht sie auf die Rolle des Mythos in der Propaganda des Faschismus ein.

MATHIAS MAYER
(Universität Augsburg)

KREISE UND ELLIPSEN. STIFTERS UMGANG MIT VERÄNDERUNGEN

Wenn man auf das 19. Jahrhundert und die großen Namen der Erzähler zurückschaut, wird man zunächst an England, Frankreich und Russland denken. Aus dem deutschsprachigen Raum spielt vielleicht E. T. A. Hoffmann für die phantastische Literatur eine Rolle, und manchmal wird versucht, Theodor Fontanes Berliner Gesellschaftsromane mit Flaubert oder Tolstoi zu vergleichen. Aber Adelbert Stifter? Der 1805 geborene Österreicher hatte es schon zu seinen Lebzeiten schwer, für seine Erzählungen und Romane Leser zu finden. Die enorme Langsamkeit seiner Texte, die Armut an Handlung und das große Gewicht der Naturbeschreibungen haben die Geduld der Leser strapaziert. Aber nachdem es lange um ihn still gewesen ist, haben bedeutende Autoren der Moderne, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Adorno, Peter Handke und Thomas Bernhard an Stifters Eigenart angeknüpft. Die Forschung hat sich immer wieder mit dem Zusammenhang zwischen dem Erzählen und dem naturwissenschaftlichen Weltbild auseinandergesetzt. Einige dieser Fragestellungen möchte ich im Folgenden aufgreifen, wenn es darum geht, wie Stifter auf Evolutionen und Revolutionen seiner Zeit reagiert hat.

I. Notwendigkeit und Gefährdung der Ordnung

Stifter war bekanntlich kein Freund der Revolution, gewaltsame Veränderungen hat er abgelehnt und sich als ein „Mann des Maßes“ [Stifter 1904, 17: 284] dagegen verwahrt. Das Bewahrende und Stetige war für ihn der Maßstab der Ordnung. Dabei war er Zeitgenosse zweier bedeutender Revolutionen in Europa, wobei die Julirevolution 1830 in Paris mit einer eigenen Sinnkrise zusammengefallen ist. Er fürchtete damals, wie es in einem Brief heißt, dass er die „Gränzen eines heiter ruhigen Lebens überschreiten [...], in Extreme fallen könnte, welche die Harmonie in Wildheit, und Sitte in Unordnung herabstürzen“ könnten [Ebda: 26]. Auch bei der Revolution von 1849 ging es ihm an die Nerven, denn seine zunächst euphorische Reaktion wich zunehmender Irritation und Verzweiflung: Seine letztlich konservative Maxime „Bauen, nicht stets einreißen“ [Ebda: 283] hatte keinen Bestand, er zog sich aus

der Hauptstadt Wien nach Linz zurück und resigniert angesichts von Gewalt, Unvernunft und Leerheit. Dass „so viele, welche die Freiheit begehrt haben, nun selbst von Despotengelüsten heimgesucht werden“ [Stifter 1904, 17: 285], bleibt ihm unverständlich. Revolution — das ist der Umsturz der Ordnung, das Obere wird zu unterst gekehrt, ein chaotisches Tohuwabhou. Er reagiert mit einer Schreibkrise, mit pädagogischen Bemühungen, aber auch mit einer Abwendung von der Gegenwart. Bei seinen intensiven Beschäftigungen mit der Geschichte wendet er sich sogar zur Französischen Revolution von 1789 zurück und stößt auf die Gestalt von Robespierre. Er macht sich größere Notizen und betreibt umfangreiche Studien, um „das Gesicht jener furchtbaren Zeit“ zu zeichnen [Ebda: 124]. Bezeichnend ist, dass Stifter diesen Plan nicht weiter ausgearbeitet hat. Die Französische Revolution hat ihn doch hier und da beschäftigt; zwei Jahre später erschien die kleine Geschichte mit dem provozierenden Titel *Zuversicht*. Denn was sie erzählt, handelt gerade von der Gefährdung und Ungewissheit der menschlichen Natur, von seiner „tigerartigen Anlage“. Erzählt wird von einer tragischen Entfremdung zwischen Vater und Sohn, die in einem durch die Revolution bewirkten Gefecht zur Tötung des Vaters und anschließend zum Selbstmord des Sohnes führt. Der Erzähler verbietet sich ein moralisches Urteil, indem das „Fieber“, „die schreckliche Gewalt der Tatsachen“ uns selbst völlig unberechenbar machen können. Die Revolution erscheint als Krise aller Werte, durch die sich jede Ordnung verkehrt.

Auf solche Szenarien der Unruhe, der Gewalt, des Umsturzes reagiert Stifter mit der programmatischen Vorrede zu der Sammlung *Bunte Steine* von 1853. Für seine dort entfaltete Vorstellung vom „sanften Gesetz“ hat Stifter viel Kritik und Unverständnis geerntet. Dabei ist dieser kleine Text weniger einfach als es scheint — handelt es sich doch keineswegs um ein moralisches oder ästhetisch eindeutiges Argument. Viel eher ist von einer Herausforderung und Aufgabe zu sprechen, die gerade wegen ihrer Schwierigkeit, ihrer Besonderheit ernstzunehmen ist. Denn das „sanfte Gesetz“ steht uns keineswegs als Garantie oder Besitz sozusagen konservativ zur Verfügung, sondern es will und soll gerade aus den unsanften Erscheinungen der Wirklichkeit herausgearbeitet werden. Weder die Natur noch auch die sozialgeschichtliche Welt sind an sich schon selbstverständliche Bestandteile oder Belege für dessen Wirksamkeit. Natur und Geschichte sind immer als Potentiale der Störung präsent. Das Gewitter, der Blitz und das Erdbeben sind Erfahrungen, mit denen wir rechnen müssen. Gewaltsame Entladung und friedliches Wachstum lassen sich nicht ohne weiteres als Größeres oder Kleineres klassifizieren. Mir scheint jedenfalls [Mayer 2001: 116f.] ein letztlich kantischer Erkenntniskepticismus am Werk, der die Unterscheidung, was das Größere und Wichtigere sei, gerade in Frage stellt. Diese einem humanistischen Denken verpflichtete Relativitätstheorie des vermeintlich Großen und zu Unrecht diskreditierten Kleinen gilt auch für die Geschichte: Wenn in den vermeintlich großen Bewegun-

gen der Geschichte, so Stifter nun wörtlich, „das Gesez des Rechtes und der Sitte nicht ersichtlich ist, wenn sie nach einseitigen oder selbstsüchtigen Zweken ringen, dann wendet sich der Menschenforscher, wie gewaltig und furchtbar sie auch sein mögen, mit Ekel von ihnen ab, und betrachtet sie als ein Kleines als ein des Menschen Unwürdiges“ [Stifter 1978, 2/2: 14]. Stifter ist daher kein Autor des historischen Erzählens im Stil von Walter Scott oder Manzoni geworden.

2. Das Modell des Kreises

Ein einseitiges Interesse am Historischen findet man bei ihm nicht. Wo er geschichtliche Vorgänge darstellt, sind sie immer eingebunden in die zugehörige Landschaft, in die natürliche Umgebung. Man kann daher davon ausgehen, dass gesellschaftliche oder geschichtliche Ereignisse kaum einmal unmittelbar porträtiert werden, sondern dass sie verknüpft sind mit Naturszenarien, die eine symbolische Qualität haben. Angefangen von der Luftschiff-Geschichte des *Condor* bis zu den Schneefall- und Eisbruch-Katastrophen der *Mappe meines Urgroßvaters* hat Stifter immer wieder Spiegelungen zwischen Natur und sozialer, geschichtlicher Welt beschrieben.

Und so spricht vieles dafür, dass auch sein Verhältnis zu revolutionären Veränderungen weniger in direkten Schilderungen zu finden sein wird als in Naturbildern. Man könnte überlegen, inwiefern die geometrischen Figuren des Kreises, dann auch die der Ellipse für Stifters Umgang mit revolutionären Veränderungen aufschlussreich sein könnten. Eine konkrete Basis dafür bietet zunächst Stifters eigener Bildungsweg, der ihn nach Kremsmünster geführt hat, wo der 13jährige eine Erziehung genoss, bei der liberaler Katholizismus und naturgeschichtlich-aufklärerisches Denken einander nicht ausschlossen. Die dortige Sternwarte hat ihn früh mit dem gestirnten Himmel bekannt gemacht. Hier verbindet sich das Interesse des Naturwissenschaftlers mit dem des religiösen Menschen. Erfahrungen oder Szenarien einer kosmischen Unbehaustheit, wie in der eindrucklichen Schilderung der *Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842* zeugen von einer Sinnkrise, die auch die Zuverlässigkeit der Transzendenz betreffen. Die Verdunkelung der Sonne wird bei Stifter zu einer Erfahrung, die in den Umkreis vom Tod Gottes bei Nietzsche gehört. Die Natur ist nicht sicher vor Gewalt und Umsturz. Umkehrungen und Katastrophen sind gleichsam die Revolutionen in der Natur. Zur Bewältigung dieser Verstörung greift Stifter auf die Modelle der Geometrie zurück. Wie die Forschung gezeigt hat, spielt die geometrische Ordnung als theologische und mathematische Größe schon in seiner Erziehung eine wichtige Rolle. Das philosophische Verfahren *more geometrico*, das bei Descartes, Leibniz oder auch Spinoza von zentraler Bedeutung ist, spiegelt sich bei Stifter auf mehreren Ebenen: Aspekte einer Orientierung, einer Vermessung der Landschaft und des Raumes begegnen als Sujets seiner Erzählungen. Der Landvermesser in *Kalk-*

stein hat die Aufgabe, „die Gegend zu vermessen, daß ich die Hügel und Thäler aufnehme, um sie auf dem Papier verkleinert darzustellen“ [Stifter 1978, 2/2: 69]. Auch im *Nachsommer* versucht der Protagonist auf diese Weise, die Ordnung der Welt im verkleinerten Maßstab festzuhalten. Und noch auf einer anderen Ebene nutzt Stifter die Geometrie als ein Muster der Wahrnehmung. Immer wieder begegnen geometrische Figuren in der Schilderung der Landschaft. Der Meierhof im *Nachsommer* wird als ein „Viereck“ wahrgenommen [Stifter 1978, 4/1: 137], Schneefelder bilden „zwei gleiche mit der Spitze nach aufwärts gerichtete Dreiecke“ [Stifter 1978, 4/3: 22] Vögel beschreiben Kreise und Linien, in der Eiswelt der *Bergkristall*-Geschichte sind die Kinder von unförmigen Platten und Hügeln, aber auch von Kugeln umgeben [Stifter 1978, 2/2: 217]. Die Vorstellung von einem Kreislauf der Dinge gehört für den Naturwissenschaftler Stifter zu den unverrückbaren Denkfiguren. Die Symbolkraft und Prominenz der mathematischen Perfektion, wenn alle Punkte der Kreislinie denselben Abstand vom Mittelpunkt haben, seine theologische, platonische oder sozialhistorische Tradition greift Stifter auf [Mahnke 1937: 129–140]; etwa indem er die Bewegung durch den Raum mit den Dimensionen des Sonnenstandes korreliert — seine Figuren reisen oder gehen nicht nach Westen oder Osten, sondern nach Morgen, Mittag, Abend oder Nacht, d. h. jede Linie einer Ortsveränderung erscheint als Teil eines Kreises, der durch die Sonne vorgegeben ist. In gewisser Weise könnte man von einem heliozentrischen Erzählen bei Stifter sprechen, denn auch größere Texte wie die beiden Romane sind nach der Wiederkehr der Jahreszeiten organisiert. Die Verlässlichkeit des Kreises, der in sich selbst wiederkehrt, wird offensichtlich zu einem Modell auch des sozialen Wandels. Der Kreis ist sozusagen die friedliche, natürliche Form der Veränderung. Er kommt dem Ideal der Ruhe in Bewegung am nächsten. In einer bezeichnenden Episode des *Nachsummers* stellt Stifter eine anschauliche Phantasie natürlicher Veränderungen vor Augen. Natalie hat einen Strauß Blumen gepflückt:

Sie fuhr in ihrem Geschäfte mit den Blumen fort, sie legte eine nach der andern von dem größeren Strauße zu dem kleineren, bis der kleinere Strauß der größere wurde, der größere aber sich immer verkleinerte. Sie schied keine einzige Blume aus, sie warf nicht einmal einen Grashalm weg, der sich eingefunden hatte; es erschien also, daß sie weniger eine Auslese der Blumen machen als dem alten Strauße eine neue schönere Gestalt geben wollte. So war es auch; denn der alte Strauß war endlich verschwunden, und der neue lag allein auf dem Tische [Stifter 1978, 4/2: 198].

Das Neue hat das Alte organisch, in einer völlig friedlichen Weise umgedreht und abgelöst. Aber Stifter erkennt auch das Problematische der Kreisfigur, die Gefahr der Einkreisung, des In-sich-geschlossen-Seins. Die vielleicht nicht ganz geglückte Erzählung *Prokopus* von 1847/48 be-

richtet vom unspektakulären Scheitern einer Ehe, indem sich der Mann immer mehr in die Beobachtung der Sterne zurückzieht und für seine Frau unzugänglich und unverständlich wird. Prokopos gilt seiner Umgebung als „ein sonderbarer, fast verrückter Mensch“ [Stifter 1978, 3/1: 280]. Sein Tod erfolgt drei Tage nach dem letzten Eintrag in sein Lebensbuch, wo zu lesen ist: „Zirkelodem der Sterne“, ein Wort, das nicht enträtselt werden kann. Gleichzeitig hat Stifter diese Erzählung in drei Kapitel „Am Morgen“, „Der Mittag“, „Der Abend“ gegliedert und damit die Problematik des Kreises vor Augen gestellt.

3. Der Weg zur Ellipse

Aber Stifter wäre nicht ein so moderner Autor, wenn sich seine Texte nur im Muster der Kreise oder Drei- und Vierecke einrichten würden. Die Schilderung revolutionärer Umstürze aber ist ebenfalls nicht zu erwarten. Stattdessen kann man beobachten, dass Ordnungsmodelle wie der Kreis durch Alternativen unterlaufen und ersetzt werden, für die es wiederum ein naturwissenschaftliches Szenarium gibt.

Stifter hat sich lebhaft für denjenigen Mann interessiert, der die Zusammenhänge der Planetenbahnen für die moderne Naturwissenschaft erschlossen hat:

Etwa ein Jahr nach der Vollendung des *Nachsummers*, seines wichtigsten Buches, schrieb Stifter an seinen Verleger Gustav Heckenast, er habe „oft mit schauernder Ehrfrucht“ die Spuren des Johannes Kepler verfolgt. Offenbar hat er dafür in Linz, wo auch Kepler, der „Sternkundige“ längere Zeit gewirkt hat, Archivstudien betrieben. Stifters Plan, der den Titel *Die Sterne* tragen sollte [Irmscher 1971: 165], wurde nicht ausgeführt, aber ging dann in die 4. und letzte Fassung der großen Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters* ein. Stifter ist offensichtlich vom Mut und dem wissenschaftlichen Sendungsbewusstsein Keplers beeindruckt gewesen. Am Ende des Ersten Bandes der Erzählung heißt es:

Ich dachte in jener Zeit öfter an einen merkwürdigen Mann. Sie haben in Prag erzählt, es lebte vor etwa hundert Jahren in der Stadt Linz, welche die nächste große Stadt an unserem Walde ist, in einer engen Gasse ein Mann, Namens Johannes Kepler, der kraft seiner Sendung, wie ich glaube, Knaben unterrichten und Landvermessungen treiben sollte, der aber indessen stets die Sterne des Himmels betrachtete, um ihr Wesen zu ergründen; denn das wußte er, daß sie eine unendliche Zahl ungeheuer großer Weltkörper sind. Weil er aber weder ein Kaufgewölbe, noch ein Haus, noch Liegenschaften, noch Geld besaß, verachteten sie ihn, höhnten sein Bestreben, und mahnten ihn an seine Pflicht. Er aber blieb bei seinem Vorsatze. Da eine ganze Reihe von Jahren vergangen war, da er die Geseze der Bewegungen der Wandelsterne auf das Genaueste gefunden hatte, und darstellen konnte, rannen ihm die Thränen von den Augen, und er sagte: „O du geliebter Gott, wer bin ich denn, daß du mich würdigst, dir deine Welt nachdenken zu können?“ Dann schrieb er die

Geseze auf ein Papier, und machte sie bekannt. Da wurde er wieder verhöhnt, und man nannte ihn einen Narren. Dann kamen die Einsichtigen, forschten seinen Forschungen wieder nach, und sagten, es sei so. Dann kamen die Rechner, rechneten auf einer Tafel mit Zeichen, und bewiesen, daß es gar nicht anders sein könne. Es entstand nun ein Erstaunen über den Mann, und es erhob sich eine Lobpreisung desselben. Er aber lag schon lange unter der Erde [Stifter 1978, 6/2: 192f].

Nun steht Kepler in der Wissenschaftsgeschichte der Astronomie für die Entdeckung, dass die Planetenbahnen um die Sonne nicht als Kreise, sondern als Ellipsen angelegt sind. Er konkretisierte und differenzierte damit jene Abwendung vom antiken Weltbild, die Nikolaus Kopernikus 1543 mit seinen 6 Büchern *De revolutionibus orbium coelestium* begründet hatte: *Über die Kreisbewegungen der Weltkörper*. Dass hier von den Bewegungen der Planeten als „revolutiones“, als Kreisbewegungen, die Rede war, musste für Stifter irritierend sein: Denn mit der kopernikanischen Wende wurde einerseits ein der Heiligen Schrift nicht mehr konformes Weltbild aufgestellt. Es brachte andererseits das Stichwort der Revolution doch mit einer kosmischen Ordnung in Verbindung, deren Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit nichts mit der verstörenden Gewaltbarkeit politischer Revolutionen zu tun hatte. Gerade die Figur des Kreises hatte für Stifter eine hohe Wertigkeit. Und zwar umso mehr, als er mit Kepler auf einen Umstand gestoßen wurde, der die neue Ordnung Kopernikus' zugleich bestätigte und korrigierte. Bestätigte, indem Kepler das heliozentrische Modell aufgriff, aber auch kritisierte, indem er erkannte, dass sich die Bahnen der Planeten eben nicht kreisförmig, sondern ellipsenartig um die Sonne bewegten. Statt des für stabile Verhältnisse sorgenden Kreismittelpunktes hatte man nun zwei Brennpunkte, deren einer die Sonne war — eine Dezentralisierung, ein Schritt aus der Zentralperspektive, der dadurch eine Interpretation erhält, dass das Wort „Ellipse“ so viel wie „Mangel“ bedeutet oder „Ausbleiben“ [Gemoll 2006, 279]. Das die Ellipse prägende „Manko“ des Vollkreises führt dann u. a. zum zweiten Keplerschen Gesetz, wonach die verschieden langen Bahnbögen (der Fahrstrahl des Planeten) in gleichlanger Zeit durchlaufen wird. Mit der Folge, dass sich der Planet in Sonnennähe (Perihel) schneller bewegt als in Sonnenferne (Aphel) [Padova 2011: 42].

Keplers Korrektur, die die Kreisbahn durch die Ellipse ersetzt, muss Stifter ebenso irritiert wie fasziniert haben. Denn sie liegt genau in jenem Bereich, den Stifter zwischen Evolution und Revolution beschäftigt hat. Die Ellipse ist gegenüber dem Kreis komplizierter, der Abstand der Linienpunkte ist nicht einheitlich, statt einer Mitte haben wir zwei Brennpunkte. Hier wird also der Zentralismus und die Zuverlässigkeit des Kreises durch eine komplexere Struktur abgelöst. Insofern sie mit dem Wortsinn des Mangels ausgestattet wird, deutet ihre Einschätzung auf eine Minderrangigkeit gegenüber dem Kreis. Der Kreis und die Kugel waren Zeichen einer göttlichen Vollkommenheit und Harmonie. „Der

Kreis verhält sich [...] zur Kugel wie der menschliche Geist zum göttlichen“ [Kepler 1973: 215]. Gott wird in der Orphik wie in der Mystik als Kreis oder Kreismittelpunkt gedeutet. Die Übertragung dieses Modells auf das Schöpfungswerk ergibt bei Kepler eine „harmonia mundi“, in der die Planeten nicht mehr selbst als Kreise um das göttliche Licht sich drehen, sondern als Ellipsen. Ihre Mangelhaftigkeit kann daher als Ausdruck des Mängelwesens Mensch gedeutet werden, dem in seiner (antik konnotierten) Sterblichkeit oder (biblisch konnotierten) Sündhaftigkeit die göttliche Vollkommenheit fehlt.

4. Die Ellipse als Erzählmodell

In einem literarischen Kontext aber liegt es nahe, die Unvollkommenheit und Begrenztheit der menschlichen Existenz als Sprachfigur abzubilden. Die Rhetorik stellt ihrerseits elliptische Formen zur Verfügung, d. h. Wendungen im Sinne von Auslassungen, Lücken, Leerstellen, die in ihrer Verknappung freilich dennoch lesbar sind: „Ende gut, alles gut!“

Das im 20. Jahrhundert vielfach als erstaunlich modern erachtete Erzählverfahren Stifters arbeitet mit der Verweigerung von Psychologie und Kausalität. Dem Leser wird nicht alles erklärt, sondern er muss aus den mitunter kargen Zeichen den Hintergrund selbst erarbeiten. Sein Erzählen fordert den Erkenntniswillen des Lesers heraus und konfrontiert ihn immer wieder mit Szenarien der Unlesbarkeit, der Vieldeutigkeit. Auch die im *Nachsommer* extrem gesteigerte Verbergung der Namen gehört in diesen Kontext — der Name des Protagonisten fällt erst am Ende! Deshalb werden viele Vorgänge gerade nicht kommentiert, sondern sie gewinnen eine bisweilen problematische Unverständlichkeit. Und genau darin manifestiert sich ein zunächst nicht sichtbares Potential an Veränderungen, die aber eben nicht handlungsintensiv aus-erzählt werden, als quasi revolutionäre Ereignisse, sondern die in der Andeutung etwas Elliptisches haben. Wie viele entscheidende, verändernde Momente des *Nachsommers* werden nur als verhaltene, gleichsam in sich verschlossene Zeichen angedeutet. Das anfangs vom Ich-Erzähler erwartete Gewitter entlädt sich nicht, sondern es wird in der Theaterszene von Shakespeares *King Lear* gespiegelt. Die gescheiterte Liebesgeschichte zwischen dem Freiherrn von Risach und Matilde wird nur indirekt, gleichsam in der stummen Sprache der Rosen erzählt. Dass der junge Risach einmal einen Zweig abgeknickt hat [Stifter 1978, 4/3: 190], gewinnt als Zeichen einen fast skandalösen Charakter. Und in der folgenden stummen Szene manifestiert sich die Tragödie und der Schmerz einer Liebe, die ihren Sommer nicht ausleben konnte und sie als einen Nachsommer doch noch bewahrt: Mathilde setzt sich vor die über und über blühende Rosenwand und betrachtet sie lange. Stifter reserviert für diese Handlungsellipse extra einen eigenen Absatz:

Die Frau setzte sich in den Sessel, legte die Hände in den Schoß, und betrachtete die Rosen.

Wir standen um sie. Natalie stand zu ihrer Linken, neben dieser Gustav, mein Gastfreund stand hinter dem Stuhle, und ich stellte mich, um nicht zu nahe an Natalie zu ein, an die rechte Seite und etwas weiter zurück.

Nachdem die Frau eine ziemliche Zeit gegessen war, stand sie schweigend auf, und wir verließen den Platz [Stifter 1978, 4/1: 245f].

Aber noch in einer anderen Hinsicht greift Stifter auf die Ellipse als Mangelfigur zurück: Immer wieder lässt er seine Figuren, manchmal auch seine Erzähler, vor der Aufgabe scheitern, die Erscheinungen der Natur zu verstehen oder zu akzeptieren. Der Lebenslauf des Juden Abdias, in der vielleicht eindrücklichsten Erzählung Stifters, stößt immer wieder auf Grenzen der Unverständlichkeit, auf unerklärbar bleibende Rätsel. Stifter ist ein großer Erzähler der Naturkatastrophen, die sich nicht unbedingt gewaltsam oder laut entladen müssen. Überschwemmungen, schier unaufhörliche Schneefälle oder der Eisbruch können Zeichen einer Gewalt sein, mit der die Natur sich über die schwachen Erkenntnisorgane des Menschen hinwegsetzt. „Das Geschick fährt in einem goldenen Wagen. Was durch die Räder nieder gedrückt wird, daran liegt nichts“ [Stifter 1978, 6/2: 193]: Die Räder und Kreise der Zeit haben etwas Gewaltiges und Unverstehbares, der Mensch ist als ein Mängelwesen — und daher wie eine Ellipse — vom Einblick in den Willen der „Allheit“ ausgeschlossen. So kann man von Stifter als einem großen Erzähler der Ellipsen sprechen.

Die Ellipsen sind dabei Formen einer sozusagen zweitrangigen Ordnung. Sie leisten nicht die einfache Harmonie des göttlichen, in sich wiederkehrenden Kreises, der dem Menschen als Mängelwesen unzugänglich bleibt. Ellipsen sind Ausdruck einer Bipolarität, in der sich die menschliche Existenz spiegelt, ihre Spannung wie ihre Balance. Ellipsen scheinen somit für Stifter das Zugeständnis zu vertreten, dass die Figur des Kreises eine bloß göttliche Harmonie verkörpert. Diesen Kreislauf als gewaltsame Revolution, als Räderwerk der Fortuna zu sehen, bei der das Obere zuunterst kommt, blieb für Stifter problematisch. Seine Sprache beschwört in ihrer oftmals litaneihaften Eindringlichkeit, in den rhythmisierten Wiederholungen, in der kontrollierten Gestalt der Zeichensetzung und der Absätze eine Ordnung, die Stifter weder im eigenen Leben noch in seiner historischen Umgebung einfach wiederfinden konnte. Weder seine Ehe noch seine pädagogischen Bemühungen konnten als in sich stabile Kreise gelebt werden, von den Zeitumständen einmal ganz abgesehen. In der Problematik der Ellipsen, so könnte man vielleicht schließen, drückt sich die Schwierigkeit einer immer wieder gewaltsam gestörten Utopie der Ordnung am unmittelbarsten aus.

Literatur

- Gemoll, Vretska 2006 — *Gemoll, W. und K. Vretska*. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. München, 2006.
- Irmscher 1971 — *Irmscher, Hans D.* Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München, 1971.
- Kepler 1973 — *Kepler, Johannes*. Weltharmonik. Übersetzt und eingeleitet von Max Caspar. Darmstadt, 1973.
- Mahnke 1937 — *Mahnke, Dietrich*. Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik. Halle a. S., 1937.
- Mayer 2001 — *Mayer, Mathias*. Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart, 2001.
- Padova 2011 — *Padova, Thomas da*. Das Weltgeheimnis. Kepler, Galilei und die Vermessung des Himmels. München, 2011.
- Stifter 1904 — *Stifter, Adalbert*. Sämtliche Werke. Hg. von August Sauer und Franz Hüller. Prag, 1904ff.
- Stifter 1978 — *Stifter, Adalbert*. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe / Hrsg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart; Berlin; Köln, 1978ff.

Г. А. ЛОШАКОВА

(Ульяновский государственный педагогический университет
им. И. Н. Ульянова)

ИДИЛЛИЯ КАК ПОБЕГ ОТ РЕВОЛЮЦИИ: АДАЛЬБЕРТ ШТИФТЕР И ФЕРДИНАНД ФОН ЗААР

Жанр идиллии был и остается предметом пристального внимания литературоведов на протяжении многих десятилетий [Tismar 1973; Diekkämper 1990; Adler 2014]. Причину этого устойчивого интереса можно объяснить, на наш взгляд, тем обстоятельством, что чрезвычайно устойчивой оказалась сама жанровая структура, позволяющая выразить мечты писателя любой исторической эпохи о гармоническом состоянии души. Реакцией на революционные исторические события в Европе XIX века становится в творчестве названных авторов попытка моделирования идиллического мира, в котором герой на руссоистской основе строит свои отношения с обществом и природой. Релевантными чертами этой концепции являются в творчестве Адальберта Штифтера (Adalbert Stifter, 1805–1867) следующие. Осуждение эгоистической, волевой, «романтической» личности в новеллах «Дурацкий замок» («Die Narrenburg», 1843), «Старая печать» («Das alte Siegel», 1844), неприятие насилия и осуждение революции 1789 года во Франции в его письмах, в новелле «Уверенность» («Zuversicht», 1846), реконструкция идеальных семьи и общества в сборнике «Пестрые камни» («Bunte Steine», 1853) и романах «Бабье лето» («Der Nachsommer», 1857) и «Витико» («Witiko», 1867).

Фердинанд фон Заар (Ferdinand von Saar, 1833–1906), пытаясь понять социальные процессы нового времени, рисует новых героев (представители разночинных сословий и рабочего класса, героини, стремящиеся к эмансипации и страдающие от невротических комплексов проблемного брака). Он создает ландшафты нового типа, связанные с внедрением промышленности в природу. Однако, осознавая вызовы современного ему предреволюционного мира, он пытается реконструировать как идиллические мотивы («Schloss Kostenitz», 1892), так и сам жанр идиллии («Hermann und Dorothea. Ein Idyll in fünf Gesängen», 1902).

Новелла Штифтера «Уверенность» («Zuversicht», 1846) начинается с экспозиции, представляющей, как во время светского рау-

та в одном из высокопоставленных венских семейств заходит речь о Французской революции XVIII века и о характерах, рожденных ею. Рассказчик предлагает слушателям историю о некоем Марке Эмиле и его отце, достойном и знатном господине. Ее предваряют слова о «зверином начале, кроющемся в человеке», присущем не только «сумасшедшему» революционеру Марату [Stifter 1990a: 356], как называет его одна светская дама, но и многим современникам. Интрига заключается в следующем: любящий отец не разрешает жениться сыну, придя в ярость от известия, что Эмиль уже вступил с предметом своей страсти в любовные отношения. Во время Французской революции Эмиль воюет против контрреволюционного войска эмигрантов. Кульминационный момент повествования — убийство сыном отца во время боя и последовавшее за этим его собственное самоубийство. Далее следует развязка, когда присутствующие узнают об умирании семьи и рода. Типично бидермейеровская установка привязана здесь к значительному историческому событию, интерес к которому Штифтер определенно испытывал. Однако не случайно здесь сплетены в единый смысловой узел «звериное начало» «сумасшедшего» Марата, вражда между отцом и сыном и последующая их смерть. Революция рождает насилие и несет его в семью и в частную жизнь.

Тот факт, что Штифтера интересовали знаковые для Европы исторические события, подтверждают его письма и дневниковые записи, сделанные в 1840-е годы [Stifter 1986: 661]. 17 июля 1844 года Штифтер сообщает своему издателю Г. Хекенасту о замысле исторического романа о Максимилиане Робеспьере. «Последний материал так прекрасен и привлекателен, что я сам, читая мемуары и делая заметки, прихожу в ужас и ощущаю облик того вызывающего содрогание времени» [Ibid.: 662]. Он отмечает, что такое произведение могло бы вызвать большой интерес. «В ниспровержении... преступления, несмотря на всю сверхчеловеческую силу (какой она часто проявляется и у Дантона), заложено потрясающее моральное величие, и мировой дух взирает на нас трагическим взглядом» [Ibid.].

Штифтер, как принято говорить о писателях любого предреволюционного периода, чувствует «колебания почвы». Революционные события 1848 года Штифтер воспринял вначале позитивно. Он понимает, что общество и государственное устройство должны изменяться на благо людей. 4 мая 1848 года он пишет Г. Хекенасту, что был чрезвычайно занят, потому что был избран... делегатом в Национальное собрание во Франкфурте в своем округе. Однако он негативно отзывался о современных ему радикальных веяниях, нередко полемизируя с их представителями. Так раньше, 9 января 1845 года, он записывает: «Более всего я опасаясь Молодой Германии», которая «примешивает современные вопросы и впечатления к художественной литературе» [Ibid.: 664]. Он же, напротив, счита-

ет, что «прекрасное не имеет никакой другой цели, кроме как быть прекрасным, и что политику делают не стихами и декламацией, а посредством государственного научного образования...» [Stifter 1986: 664] и духовного воспитания.

В 1847 году в письме к Аурелию Буддеусу выражено острое неприятие Штифтером произведений Фридриха Геббеля. В героях Геббеля он отмечает «погружение в ужас и в индивидуализм, отклонение от любой нормы, что должно выглядеть как сила, но на самом деле является слабостью: так как признак любой силы — это умеренность, сдержанность, нравственная организованность» [Ibid.: 683]. В данном случае обращает на себя внимание тот факт, что вопрос психической нормы и уравновешенности становится в этот период важным для ряда не только художественных дискурсов. Так, физиолог Э. фон Фейхтерслебен (Ernst Freiherr von Feuchtersleben, 1806–1849) создает эссе о диететике, то есть об умении и средствах сохранить свое телесное и душевное здоровье («Zur Diätetik der Seele», 1838). Эссе Фейхтерслебена имплицитно связано с семантикой творчества как Штифтера, так и ряда других австрийских писателей. «Эта мера (Das Mass), не большая и не малая... Венец человеческой мудрости состоит в том, чтобы правильно определить эту меру. Тот, кто может наполнить меру своего индивидуального существования настоящим образованием... тот сохраняет свою жизнь и здоровье» [Feuchtersleben].

Штифтер жалуется в 1848 году также «на вопли сегодняшнего дня, идущие от людей, которые в государственных делах на самом деле ничего не понимают. В письме он выражает надежду вернуться к часам, освященным присутствием муз, а не злободневности» [Ibid.: 685]. 25 мая он вновь размышляет о том, что к власти рвутся люди, которые не умеют обуздывать себя и дают волю гневу. Но что, по мнению Штифтера, «приносит наибольший вред, так это незрелые политики, которые блуждают в мечтах, декламациях и фантазиях...» [Ibid.: 690]. Они не знают, что такое настоящая свобода, которая, по его мнению, заключается в умении подчинять себя законам нравственности. И люди, стремящиеся к власти, должны воспитывать себя в рамках нравственного закона. Не случайно уже в сентябре писатель сообщает Г. Хекенасту о замысле нового исторического романа, у которого должна быть совершенно иная мотивировка по сравнению с той, которая была у него до мартовских дней. Этот роман должен быть из времен короля Оттокара и предназначен стать подходящим чтением для периодов войн и переворотов, подобно тому «как я сам смог работать над ним во время горячечных политических проявлений» [Ibid.]. Он надеется, что дальше возобладают разум и чувство красоты. В противном случае настанет время, «когда пролетариат, подобно всякому гуннскому племени, будет гордо возвышаться, потеряв, к ужасу, человеческий облик над развалинами дворцов муз и божеств» [Ibid.: 691]. Он сно-

ва повторяет, что необходимо настоящее образование, воспитание человеческого достоинства, опирающегося на разум.

В дальнейшем его творчество развивается, исходя из исторических и этических уроков, полученных им в год революции. Создаются произведения, в которых представлен идеал дома и семьи («Бабье лето») и идеал утопического государства («Витико»). В обоих произведениях ярко представлена структура идиллии: природа, формирующая героев, воспитание и обучение в ее рамках, остановленное время, никоим образом не соприкасающееся с современностью, искусственно воссозданное пространство. В его новеллистике также выражено стремление во что бы то ни стало разрешить гармонически все конфликты действительности.

В своих последних рассказах и новеллах Штифтер склонен к созданию идеализированной утопии, которая была характерна и для романа «Бабье лето». Типичным образцом позднего творчества А. Штифтера можно считать один из его последних рассказов «Святое изречение» («Der fromme Spruch», 1867). Как во многих предыдущих произведениях, писатель обращается в данном рассказе к теме семьи, любви, связи поколений. Можно отметить ярко выраженную педагогическую направленность повествования, в котором представлены взгляды самого Штифтера на воспитание человека. Завязкой действия является желание героев сочетать браком своих юных родственников, носящих те же самые имена, что и их опекуны — Дитвин и Герлинг. Типично бидермейеровская референция в дальнейшем усложняется элементами психологизма. Выясняется, что юные Дитвин и Герлинг обладают гордыми непокорными характерами, которые они проявляли достаточно жестко уже в детстве: мальчик бил свою юную родственницу, а девочка как-то нанесла ему рану ножом. В искусственно созданной ситуации знакомства и сближения в доме тети герои проявляют все те же характерные для них черты. По мнению Дитвина-старшего, человек имеет в своей жизни три фазы развития. «В первой фазе берет верх горячность, потом приходят различные фантазии, и только потом проявляются кротость и сердечность, которые продолжают до преклонного возраста» [Stifter 1990b: 677]. Юные родственники, как говорят старшие, находятся где-то между первой и второй фазами развития. Только с заключением брака они способны перейти в третью, которая определила бы их дальнейшую жизнь.

Автор в качестве этического и эстетического ориентира выделяет такие черты, как простота и естественность, трактуемые им в руссоистском плане. Руссоистский код обозначен при описании комнаты Герлинг в пышном и богатом замке ее тети. «Потом она сняла все картины и гравюры со стен и оставила стены пустыми. Со своей постели она велела убрать все занавеси и поставить постель так, чтобы она при пробуждении могла смотреть на небо через высокие окна [...]. В жилой комнате и в зале были поставлены рас-

тения [...]» [Stifter 1990b: 707]. Руссоистская символика естественной природы проявляется и в сюжетном повороте отказа героев от выращивания роз. Разведению роз в эпилоге положен предел, семантика роз как цветов, требующих тщательного ухода, снимается указанием «границы», предела, до которого они могли бы распространиться. Дитвин и Герлинт понимают, что пространство между двумя замками, заполненное сплошь розами, противоречило бы естественному состоянию природы и было бы абсурдным. Событие совершилось, заключен брак, и в конце снова повторяется рефрен всего текста: «Браки заключаются на небесах». Однако следует подчеркнуть, что значение его в рамках текста уточняется и конкретизируется. Штифтер демонстрирует характерную бюргерскую позицию, выражающуюся не в ожидании свершения воли небес, а в активности самих людей, способствующих своему счастью. И в этом он проявляется как типичный автор бидермейера. Вместе с тем он снова воспроизводит и в этом своем позднем произведении константную модель идеального и идиллического мира на лоне природы.

Австрийский писатель Фердинанд фон Заар был прозаиком, перу которого принадлежали мастерски написанные новеллы («Novellen aus Oesterreich», 1897). В конце XIX века он, казалось бы, неожиданно обращается к жанру идиллической поэмы («Герман и Доротея. Идиллия в пяти песнях»). Произведение генетически и текстуально восходит к одноименной идиллии Гёте, которого автор неоднократно цитирует и даже дополняет. Обращение к сюжету гётевских «Германа и Доротеи» можно объяснить аналогичными причинами. Как и великий немецкий поэт XVIII века, Заар стремится к тому, чтобы противопоставить войне и революционному насилию любовь и спокойствие в решении сложных проблем времени.

Заар полагал, что сюжет «Германа и Доротеи» будет актуален для современной ему Австрии. Герман возвращается после своей военной службы на родину, в Моравию. Автор отмечает, что здесь, в отличие от Богемии, спокойно. Герой мечтает построить новый дом, жениться, он любит Зденку, но она к моменту его возвращения уже уехала в Брюнн, выйдя замуж за чеха. В главе «Старики» старшее поколение отмечает, что времена изменились не в лучшую сторону [Saar: 40]. Они обвиняют Бисмарка, что «он действовал так, что Австрии грозит угроза распада» [Ibid.]. Заар ощущает опасность нарастающего национального конфликта, не случайно бургомистр напоминает жителям в 3-й части поэмы: «Мы мирно настроены и хотели бы мирно ладить со славянами страны, так как мы ведь все моравцы» [Ibid.: 48]. Социальные мотивы также вводятся автором. Герман знакомится с Доротеей, племянницей зажиточного бюргера, которая в Вене приобретает профессию учительницы. В пятой части поэмы герою напоминают, что он и Доротея неровня друг другу, ведь Герман простой крестьянин. Однако объяснение влю-

бленных все-таки состоялось, в лесу, вызывающем реминисценции со штифтеровскими произведениями. На небе появляется «белое блистающее облако» [Saag: 63].

В конце идиллии выражено пожелание, чтобы жизнь Германа и Доротеи протекала «по светлому пути». Следовательно, один из лейтмотивов идиллии «свой — чужой» находит свое идиллическое разрешение. В поэме можно ощутить и штифтеровское стремление к гармонии, несмотря на сложность и трагичность исторических процессов. Следует отметить, что идиллия Заара, так же как и поэма Гёте, основывается на структуре путешествия, пути. Дорога в обоих случаях приводит Германа и Доротею к счастью, миру, любви. Как и у Гёте, в поэме остановлено время. Пространство у Заара сужается, что подчеркнуто тем обстоятельством, что Доротея возвращается из Вены в свой родной край.

Однако Заар, которому был свойствен трагический взгляд на происходящие вокруг него события, вполне осознанно понимает в дальнейшем невозможность идиллии в действительности. Об этом свидетельствует, например, его рассказ «Семья Ворель» («Die Familie Worel», 1905). Данный текст может быть интерпретирован как образец реалистической литературы своего времени. В нем присутствуют все значимые элементы, характеризующие как эпоху, так и эстетические нормы литературного направления. Заар показывает рабочее движение, требования которого поддержаны социал-демократией, семью, не мирящуюся с неравенством и разрывающую связь с традиционным существованием, героя, пытающегося найти счастье в опоре на идеалы руссоизма и Просвещения и терпящего моральную катастрофу. Итогом становится разрыв всех социальных и нравственных связей. Герой рассказа, молодой граф, считает, что «старый общественный порядок находится в процессе отмирания». Будет ли жива социал-демократическая идея, этого никто не знает [Saag 1908: 12].

Планы молодого графа были связаны с руссоистскими идеями о преобразовании жизни. Воспитание своих будущих детей он планирует строить по образцу романа «Эмиль». Важным ориентиром выступают для него также моралистические сочинения Монтеня и Ларошфуко. Он влюбляется в Ольгу Ворель, дочь графского старика. В повествование вводится старомодный мотив опрощения и сближения с народом. Ольга отвергает молодого графа, потому что одержима, как и вся ее семья, далекоидущими тщеславными помыслами. Она не могла бы просто удовлетвориться браком и семьей. Ее семья уезжает из поместья в город, где постепенно деградирует.

Ольгу обманывает сын фабриканта, потом снова появляется проходимец, который спускает все оставшиеся деньги семейства Ворель и попадает в тюрьму. Ольга воспитывает одна двоих детей. Развязка семейной драмы была маркирована уже в начале повествования. Ольга, ставшая женой социалиста, приняла участие в

революционном марше рабочих против владельца фабрики и была застрелена полицейскими. Как и во многих других произведениях Заара, в данном рассказе выражена драма разрушения старых жизненных основ, атмосфера печали несостоявшихся судеб. Придуманная и выпестованная Зааром гармония «Германа и Доротеи» разрушается новой исторической действительностью. Таким образом, и Штифтер, и Заар пытаются создать в ряде своих произведений модель искусственного гармонического мира на лоне природы, в котором явственно проступают идиллические черты. В творчестве Штифтера идиллия не выступает как отдельно взятый литературный жанр. Она входит естественно в текст новелл или романов как мотив и отголосок литературы прошедшей эпохи, выражающий идеи Ж. Ж. Руссо. Штифтеровская идиллия — это лишь мечта, намек на идеальную возможность более благоприятного для героя хода бытия. Заар сознательно пишет идиллическую поэму, опираясь на авторитет Гёте и противопоставляя идею мира и гармонии разрушительным процессам современного ему мира. Обращение к идиллии, ее трансформация и обыгрывание становятся впоследствии существенными чертами художественной реальности XX века (Г. Гессе, Т. Бернхард, К. Рансмайр).

Литература

- Adler 2014 — *Adler H.* Gattungswissen: die Idylle als Gnoseotop // *Wissenstexturen: literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen.* Frankfurt a. M. [u. a.], 2014. S. 23–42.
- Diekkämper 1990 — *Diekkämper B.* Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorf, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter. Frankfurt a. M. [u. a.], 1990.
- Stifter 1986 — *Stifter A.* Autobiographische Skizzen, Fragmente, Briefe, Stammbuchblätter // *Stifter A.* Die Mapped meines Urgrossvaters. Schilderungen. Briefe. München, 1986. S. 597–918.
- Stifter 1990a — *Stifter A.* Zuversicht // *Stifter A.* Bunte Steine und Erzählungen. München, 1990. S. 353–360.
- Stifter 1990b — *Stifter A.* Der fromme Spruch // *Stifter A.* Bunte Steine und Erzählungen. München, 1990. S. 663–736.
- Tismar 1973 — *Tismar J.* Gestörte Idyllen: eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München, 1973.
- Feuchtersleben — *Feuchtersleben E.* Zur Diätetik der Seele // URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2442/1> (Дата обращения 05.01.2018).
- Saar — *Saar F. von.* Dichtungen in Versen // *Saar F. von.* Sämtliche Werke in 12 Bd. 4. Band. Leipzig. URL: <http://www.archive.org/>

stream/smtlichewerke0304saaruoft#page/n199/mode/2up (Дата обращения 5. 01.2018).

Saar 1908 — *Saar F. von. Die Familie Worel // Saar F. von. Sämtliche Werke in 12 Bd. Bd. 12. Novellen aus Österreich. Leipzig, 1908. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Saar,+Ferdinand+von/Erzählungen/Novellen+aus+Österreich/6.+Teil/Die+Familie+Worel/1> (Дата обращения 3.01.2018).*

ZUSAMMENFASSUNG

Die Idylle als die Flucht vor der Revolution: Adalbert Stifter und Ferdinand von Saar

Als Antwort auf die umwälzenden historischen Ereignisse in Europa kann man den Versuch der Gestaltung der Idyllen im Schaffen von Adalbert Stifter und Ferdinand von Saar verstehen. In der idyllischen Welt sind die harmonischen Verhältnisse des Helden und der Gesellschaft dargestellt. Relevant für Stifter sind: seine Kritik der egoistischen „romantischen“ Person, der Gewalt und der Revolution, die Strukturierung der idealen Familie und der Gesellschaft. Saar orientiert sich in dem Poem „Hermann und Dorothea“ am Werk Goethes. Wie bei Goethe stellt Saar der Feindlichkeit der Völker die Liebe und Ruhe entgegen. Während es bei Stifter lediglich um idyllische Motive geht, lässt sich bei Saar auch von „einem Idyll“ als Genre sprechen.

РЕЦЕНЗИИ

З. А. МАРДАНОВА

ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ С «ГРУППОЙ 47»

Е. А. Зачевский. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ: 1965–1967 гг. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2016. — 338 с.

Известный петербургский германист Евгений Александрович Зачевский завершил свое многолетнее и многотомное исследование деятельности «группы 47», опубликовав последнюю его часть — историю постепенного ухода с авансцены общественно-культурной жизни этого наиболее влиятельного литературного объединения послевоенной Германии. Своего рода зачином историко-литературного изучения знаменитого сообщества писателей можно считать монографию Е. А. Зачевского «Группа 47' и становление западногерманской литературы» (1989), в которой представлена предыстория возникновения объединения и первые годы его существования. Используемый здесь исследовательский подход, предполагающий, с одной стороны, погружение в широкий социально-культурный контекст, с другой — предельную фактографичность, насыщенность изложения именами, деталями, подробностями, прямыми цитатами, сохранился и в шеститомной истории «группы 47», выстроенной по хронологическому принципу.

В подзаголовке последнего, шестого тома указывается период с 1965 по 1967 год — время особо кризисное для «группы 47», завершившееся, в конечном счете, прекращением ее активной деятельности и началом «долгого прощания» с этим творческим объединением, поэтому временные рамки самого исследования расширяются, вбирая в себя и события после роспуска сообщества: неформальную встречу весной 1972 года в Западном Берлине, последнюю встречу по случаю 30-летней годовщины основания группы осенью 1977 года в Заульгау, празднование в 1978 году 70-летия Г. В. Рихтера, обернувшееся внеплановой встречей «группы 47», уже пережившей свои «похороны по первому разряду» (Х. Хайсенбюттель), выставку 1988 года в Берлинской академии искусств «Поэты и Рихтер. Группа 47 и немецкая послевоенная литература», наконец, действительно последнюю встречу в замке Добржишь под Прагой в мае 1990 года.

Поскольку именно встречи были местом существования «группы 47», то история этого творческого объединения складывается,

в первую очередь, из этих ключевых событий. Автор исследования следует при этом определенной последовательности в реконструкции литературного заседания, указывая на обстоятельства, предшествовавшие встрече, обрисовывая основной замысел и организационный процесс, перечисляя участников и представляя отдельные их выступления с последующим анализом конкретных текстов. При этом собственное изложение фактов и обстоятельств погружено в многоголосие критических голосов, что является отличительной особенностью повествовательной манеры Е. А. Зачевского как исследователя: авторский голос включен в полилог, складывающийся из писем, дневниковых заметок участников событий, многочисленных цитат, критических статей и выступлений, дискуссионных столкновений, но при этом не теряется в этом многозвучье, поскольку сохраняет за собой право на суждение (в том числе и за счет субъективно окрашенных выражений, характерных скорее для литературной критики: «непрерывные атаки всякой литературной нечисти» (с. 3), «весь этот комплекс вздорных высказываний» (с. 163) и т. п.). Шестой том истории «группы 47», помимо краткого введения, представляющего собой краткий абрис последних лет относительно активного ее существования, включает шесть глав, завершающихся послесловием автора.

В первой части — «Борьба на два фронта» — описывается ситуация, в которой оказывается «группа 47» в годы усиливающейся политизации западногерманского общества. Естественное в этих условиях «хождение 'группы 47' в политику» (с. 19) вызвало, как отмечает исследователь, не только острую критику извне, но и «бунт на [самом] корабле» (с. 30). Следствием необходимой «борьбы на два фронта» оказывается «ставка на молодежь» (с. 35). Во втором разделе («Смена поколений») центральным объектом рассмотрения становится встреча «группы 47» в Западном Берлине (19–21 ноября 1965 г.), которая, согласно замыслу Г. В. Рихтера, должна была способствовать наведению мостов с молодыми писателями из ГДР, а кроме того повысить ценность литературных встреч за счет включения большего числа «новичков». В этом разделе Е. А. Зачевский подробно разбирает прочитанные на этой встрече тексты дебютантов (Гюнтера Зойрена, Петера Хэртлинга, Кристиана Гайслера и др), молодых авторов, вызвавших наиболее бурное обсуждение среди присутствующих (Хуберта Фихте, Николаса Борна, Петер Хотьевича, Рольфа Шнайдера), а также лауреата премии «группы 47», которым стал в тот раз молодой писатель из Швейцарии Петер Биксель, чей успех был вызван не только «новизной творческого почерка» швейцарского автора (с. 90), но и неприятием более радикальных художественных средств в произведениях молодых коллег со стороны авторов старшего поколения. По утверждению исследователя, именно встреча в Западном Берлине проявила главную проблему «этого литературного собрания — противостоя-

ние поколений» (с. 90). Во время выездного заседания «группы 47» в американском Принстоне (1966), которое освещается в главе «Рискованное предприятие — поездка в США», это противостояние обнаруживает себя в еще более обостренной форме. Е. А. Зачевский уделяет достаточно внимания знаковому событию принстонской встречи — скандальному выступлению в то время еще никому не известного молодого автора Петера Хандке, обвинившего литературный истеблишмент в своего рода «импотенции описательности»: приводится полный текст выступления австрийского писателя, записанный на пленку и впоследствии расшифрованный, описывается реакция массмедиа и присутствовавших во время этого заседания писателей и критиков, признается значение этого литературного скандала, «потряс[его] существование “группы 47”» (с. 121) и приблизившего скорый конец этого творческого объединения. Но в то же время Зачевский расширяет общеизвестное представление о пребывании «группы 47» в Принстоне описанием двухдневной немецко-американской конференции, завершившей официальную часть: на этой конференции обсуждалось положение писателей в США и Германии, велась дискуссия об их роли и месте в общественной жизни. При этом особо подробно анализируется эссе Гюнтера Грасса о роли и назначении писателя в современном мире, прочитанное в рамках конференциальных дискуссий и посвященное «разброду между поколениями и в самих поколениях» (с. 136). Разброд этот проявился непосредственно среди участников принстонской встречи, когда одни из них примкнули к студенческой акции протеста против войны во Вьетнаме (Р. Леттау, П. Вайс, Г. М. Энциенсбергер), другие же (Г. Грасс, Г. В. Рихтер) были категорически против подобного вмешательства в политические дела приглашающей стороны. Поколенческий же конфликт между литературным объединением и политизированной молодежью в период разворачивающегося протестного движения 1960-х наиболее наглядно проступает во время встречи «группы 47» в Вайшенфельде под Эрлангеном осенью 1967 года, обычно называемой «встреча в Пульфермиоле» (по названию пансионата), когда политические акции леворадикальных студентов, скандирующих лозунги и требующих от писателей политического действия, едва не сорвали заседание. Тем не менее глава под названием «Конец “группы 47”», посвященная последней встрече, проведенной в традиционном формате, насыщена детальным описанием собственно литературного события, включающего выступления новичков (Б. Фришмут, Х. Бинек, Р. Расп и др) и старожилы (Г. Айх, З. Ленц, Г. Грасс и др), разбор прочитанных текстов, литературные дискуссии, столкновения и разногласия, последующие критические отзывы в печатных изданиях. Искусное воссоздание этого «шума и ярости» живого литературного процесса представляется наиболее сильной чертой исследовательского труда Евгения Александровича Зачевского.

Н. А. БАКШИ

Maïke Schult. Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012. (=Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie / Hrsg. von Ch. Axt-Piscalar, G. Wenz. Bd. 126). — 504 S.

Книга «В плену Достоевского» Майке Шульт возникла в результате изучения славистики и протестантского богословия на стыке литературоведения и теологии. Майке Шульт обращается к немецкоязычной рецепции писателя, отдавая себе отчет, что речь идет не об академическом богословии, а скорее о разрозненных религиозно-философских статьях, эссеистике и публицистике.

Вслед за Георгом Лангенхорстом, задавшимся вопросом о различных целях теологического и литературоведческого подхода к литературе, Шульт исследует особенности теологического восприятия Достоевского, которое без понимания текста как эстетического целого зачастую превращалось в комментирование и оценку позиций отдельных героев, вырывая их из общего контекста.

В основной части монографии описываются начала теологической рецепции Достоевского, при этом выделяются три подхода: Достоевский как мифологема, Достоевский как теологема и Достоевский как идеологема. В части о мифологеме показана мифизация и метафоризация писателя на примере первой биографии Достоевского Нины Гофман. Во второй части говорится о теологической функционализации Достоевского, начиная с Эдуарда Турнейзена. Шульт показывает, насколько органично Достоевский вписался в диалектическую теологию протестантского богослова Карла Барта. И наконец, в третьей части описывается до сих пор фактически не исследованная роль Достоевского во времена национал-социализма.

В следующей главе Шульт обращается к терапевтической функции произведений Достоевского для богословов. Акцент при этом сделан на Второй мировой войне и послевоенном времени, которое помешало теологам увидеть и оценить поэтологические особенности текста. Среди наиболее интересных примеров — обращение к «Запискам из Мертвого дома» Дитриха Бонхёфера незадолго до его смерти в концлагере и послесловие швейцарского теолога Вальте-

ра Нигга к его книге «Религиозные мыслители. Кьеркегор, Достоевский, Ницше, Ван Гог». В послесловии он рассказывает о самоубийстве своей жены, ощущая себя героем рассказа Достоевского «Кроткая».

Отдельная глава посвящена теологу из ГДР Конраду Онашу, увидевшему «соль поэтического» в творчестве русского писателя. Защищая Онаша, с одной стороны, от нападок литературоведов в лице Рене Уэлеша, с другой — от теологов Вальтера Нигга, Эриха Бринера, Шульц поддерживает его попытку увидеть в христологии Достоевского также аллегорическую и эстетическую стороны.

В заключение Шульц приходит к выводу, что соединение теологической герменевтики литературного текста и его литературности — работа будущего, однако констатирует, что потребность теологически ориентированного читателя идентифицировать текст с автором заложена в самой структуре текста, а его пленительное воздействие является результатом работы точного и опытного стилиста.

Книга Шульц — одно из важнейших исследований в истории немецкоязычного восприятия Достоевского. И хотя теологам в этой работе не хватает более подробного разбора теологических концепций и конфессиональных особенностей восприятия, а литературоведам — более серьезного литературоведческого анализа, книга полностью выполняет свою функцию: заполняет лакуну в достоевистике в области междисциплинарных исследований и вносит свою лепту в диалог между теологией и литературой.

РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА
Ежегодник Российского союза германистов

Том XV

Корректор О. Круподер
Оригинал-макет подготовлен И. Богатыревой
Художественное оформление переплета О. Максимовой

Подписано в печать 28.09.2017. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 15. Тираж 500. Заказ №

Издательский Дом ЯСК
№ госрегистрации 1147746155325
Phone: 8 (495) 624-35-92 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»
Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: (499) 255-77-57
itdgkgnosis@gmail.com

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: (499) 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru vk.com/gnosisbooks