



РОССИЙСКИЙ
СОЮЗ ГЕРМАНИСТОВ

РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК
РОССИЙСКОГО СОЮЗА
ГЕРМАНИСТОВ

*Издаётся по поручению
Президента Российского союза германистов
А. В. Белобратова*

ТОМ V

ТИПОЛОГИЯ ТЕКСТОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ

V Съезд Российского союза германистов

Москва, 22—24 ноября 2007 года

Организаторы:

O. A. Радченко (МГПУ), Дирк Кемпер (РГГУ)



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2008

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
-------------------	---

Литературоведение

<i>Nina Pavlova. Die Poetik Rilkes und Pasternaks. Versuch eines Vergleichs</i>	11
<i>Josef Strelka. Weltliteratur als Maßstab und als Ziel.....</i>	24
<i>А. И. Жеребин. К проблеме внежанровой классификации текстов в немецком литературоведении (Сильвио Вьетта)</i>	33
<i>А. В. Елисеева. Роман Теодора Фонтане «Эффи Брист» как произведение рубежа веков.....</i>	43
<i>Д. Л. Чавчанидзе. Писатель и читатель в «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана</i>	50
<i>Martin Huber. Text und Performanz. Anmerkungen zum «performative turn» in der Literaturwissenschaft</i>	58
<i>Л. Н. Полубояринова. Медийная конкуренция фотографии и живописи как мотив литературы («Лар» В. Раабе, «Потомки» А. Штифтера, «Венера в мехах» Л. фон Захера-Мазоха)</i>	68
<i>Б. А. Хвостов. Дискурс фотографии и поэтология Петера Альтенберга</i>	77
<i>В. Д. Седельник. Тексты и «антитексты» Курта Швиттерса.....</i>	85
<i>Ю. В. Каминская. Поэзия между изобразительным искусством и музыкой. Об интермедиальности современной экспериментальной поэзии</i>	95
<i>Д. Е. Лисицына. Город как литературный топос в романе Германа Казака «Город за рекой»</i>	104
<i>А. В. Белобров. Кафка и мимесис: к проблеме архетекстуальности в романе «Процесс»</i>	109
<i>И. Г. Потехина. Текстуальность ментального приключения в романе Кристофа Рансмайра «Ужасы льда и мрака»</i>	121
<i>Г. В. Якушева. Исторический роман в Германии XX века: от иллюзии к триллеру (Г. Манн, Г. Грасс, П. Зюскинд).....</i>	130
<i>В. Н. Ахтырская. «Кольца Сатурна» В. Г. Зебальда как барочный текст</i>	138
<i>Ф. Х. Исправова. «Поэзия на ходу» в лирике Гёте и Эйхендорфа</i>	147
<i>Н. В. Пестова. Немецкий и русский экспрессионизм: типологические параллели.....</i>	158
<i>А. А. Стrelникова. Поэтика безмолвия: немые сцены в драматургии австрийского экспрессионизма</i>	167
<i>Т. Н. Андреюшкина. Немецкий сонет и смежные жанры</i>	176
<i>Т. В. Кудрявцева. «Современное» (modern) стихотворение: к типологии вида.....</i>	185
<i>Н. А. Бакши. «Рождество» Ф. Дюрренматта как пример параболы XX века.....</i>	194

<i>Т. А. Федяева.</i> О коде краткости в творчестве Чехова и Витгенштейна	201
<i>С. П. Ташкенов.</i> Лингвофилософские основы в тексте Томаса Бернхарда: травма языка и коммуникации	210
<i>Gertraud Marinelli-König.</i> Historische Kinderliteratur: eine Zeitreise.....	215

Лингвистика

<i>Norbert Richard Wolf.</i> Alle Sprachwissenschaft ist Textlinguistik	223
<i>Н. С. Бабенко.</i> Textsortenlinguistik vs лингвистическое жанроведение	235
<i>Е. А. Гончарова.</i> Дискурсивные параметры интерпретации литературного текста	245
<i>Н. А. Бондарко.</i> Языковые стереотипы в композиционной структуре древнейших немецких монастырских уставов францисканского ордена (на материале документов монастыря св. Марии Штерн)	255
<i>Р. С. Аликаев.</i> Немецкая женская научная литература.....	264
<i>Г. С. Москалюк.</i> Немецкоязычный кулинарный рецепт XIV—XVI вв. как тип текста.....	270
<i>М. Н. Дмитриева, С. Т. Нефёдов.</i> Тектоника и функциональный потенциал вопросительных высказываний в «Евангельской гармонии» Татиана	279
<i>В. С. Евсеев.</i> Неиконическая хронология в немецких повествовательных текстах Нового времени.....	287
<i>Н. К. Данилова.</i> Моделирование повествовательного процесса	297
<i>В. А. Андреева.</i> Соотношение понятий «текст» и «дискурс» в условиях литературно-художественной коммуникации.....	305
<i>И. П. Шишкина.</i> Трагедия И. В. Гёте «Фауст» как прецедентный текст (к проблеме интертекстуальности и интердискурсивности)	316
<i>Д. М. Дреева.</i> Ключевые слова как маркеры автоинтертекстуальности в системе поэтического идиолекта	325
<i>Н. Н. Трошина.</i> Смешение текстовых моделей как прием в рекламном дискурсе	334
<i>С. Г. Катаева.</i> Ключевые понятия немецкого политического дискурса	340
<i>Н. Д. Матафонина.</i> Интертекстуальность в немецком молодежном сленге...	348
<i>М. В. Зимина, М. В. Ополовникова.</i> Специфика употребления частиц в компьютерно-опосредованной коммуникации (на материале текстов немецкоязычных форумов).....	355
<i>И. Р. Перевышина.</i> Эквиваленты и функциональные эквиваленты при переводе текстов различных типов	364
<i>В. А. Дятлова.</i> Структурные особенности диалектных текстов (на материале немецких говоров Сибири)	371
<i>В. Б. Меркульева.</i> Немецкоязычная диалектно отмеченная драма: краткое представление.....	379
<i>Л. И. Москалюк.</i> Национально-культурные особенности российско-немецкого шванка.....	389

Рецензии

<i>Г. И. Данилина.</i> Рец. на кн. <i>Л. Н. Полубояринова.</i> Леопольд фон Захер-Мазох — австрийский писатель эпохи реализма	397
<i>Н. С. Бабенко.</i> Новый Большой немецко-русский словарь.....	400
<i>В. И. Карапов.</i> Рец. на кн.: <i>Е. Р. Сквайрс, Н. А. Ганина.</i> Немецкие средневековые рукописи и старопечатные фрагменты в «Коллекции документов Густава Шмидта»	403

ОТ РЕДАКЦИИ

Пятый съезд Российского союза германистов, посвященный проблеме «Типологии текстов Нового времени», состоялся 22—24 ноября 2007 г. Хотя у РСГ, в состав которого входят коллеги из различных регионов России, много причин, чтобы проводить съезды не в столице, 5-й съезд прошел в Москве, поскольку был посвящен 75-летнему юбилею основателя и почетного президента РСГ Нины Сергеевны Павловой. В работе съезда приняли участие 92 докладчика из 36 городов России, а также коллеги из США, Австрии и Германии. Пленарные и секционные заседания проходили в Российском государственном гуманитарном университете и в Московском городском педагогическом университете. Президиум РСГ благодарен сотрудникам обоих учреждений, взявшим на себя труд по организации и проведению съезда.

Большая часть докладов, прозвучавших на съезде, публикуется в предлагаемом Вашему вниманию пятом томе «Ежегодника РСГ», а также в сборнике «Материалов 5-го съезда РСГ», выпускаемом Кабардино-Балкарским государственным университетом. Кроме того, часть докладов на немецком языке выйдет в журнале «Das Wort», а также на сайте Российского союза германистов <http://www.daad.ru/rsg/>. На сайте РСГ будут представлены данные обо всех публикациях докладов нашей конференции.

Выбранная тема, как традиционно принято на съездах РСГ, затрагивает проблему, в равной степени представляющую интерес для литературоведов и лингвистов.

Первый раздел «Ежегодника» («Литературоведение») открывается статьей Н. С. Павловой, в которой предпринимается сравнительный анализ текстов Пастернака и Рильке. Йозеф Стрелка рассматривает проблему типологии текстов в теоретическом ракурсе. А. И. Жеребин, отказываясь от традиционной жанровой классификации, обращается к трансцендентальной типологии текстов «макроэпохи модернизма», разработанной Сильвио Вьеттой.

Типологические особенности жанра романа XIX века и стратегии повествования становятся объектом внимания А. В. Елисеевой и Д. Л. Чавчанидзе, которые подчеркивают важность иррациональ-

ного начала как для романтического, так и для реалистического немецкого романа.

Однако наиболее широкий отклик типология текстов приобретает в связи с актуальной на сегодняшний день проблемой интермедиальности, позволяющей расширить границы литературоведения и вписать литературу в новый культурологический контекст, связанный с «визуальным» и «перформативным поворотом» (Мартин Хубер, Б. А. Хвостов, Л. Н. Полубояринова, В. Д. Седельник, Ю. В. Каминская).

К новым повествовательным стратегиям в романе XX века обращаются Д. Е. Лисицына и В. Н. Ахтырская. А. В. Белобратов исследует тексты Кафки в аспекте «архетекстуальности», обнаруживая в манере письма Кафки «обращенный мимесис». Мифологической манере повествования посвящена статья И. Г. Потехиной. Г. В. Якушева рассматривает немецкий исторический роман в терминах «высокомиметического», «низкомиметического» и «иронического» модуса Нортропа Фрая.

Среди статей, посвященных типологии текстов и жанров в лирике, отдельный блок образуют статьи, связанные с поэтикой экспрессионизма. Н. В. Пестова сравнивает русский футуризм с немецким экспрессионизмом, доказывая их совершенное различие; «немые сцены» в австрийском экспрессионизме, дающие дополнительные средства выражения, становятся объектом исследования А. А. Стрельниковой.

Т. Н. Андреюшкина и Т. В. Кудрявцева рассматривают особенности «современного» стихотворения, а также традиционных жанров и их трансформации в XX веке.

«Сфере молчания» как единственно возможной для «божественного Слова» и «трансцендентального смысла» посвящены статьи Т. А. Федяевой и Н. А. Бакши, в то время как С. П. Ташкенов на примере текстов Томаса Бернхарда рассматривает онтологический характер травмы коммуникации, преодолевающей себя в диалогичности.

Во втором, лингвистическом разделе Ежегодника представлены статьи, посвященные разным аспектам современного лингвистического жанроведения, типологии текстов, проблемам изучения дискурса в истории и современности. Теоретические проблемы жанроведения и типологии текстов рассматриваются в статьях Н. Вольфа, Н. С. Бабенко и Е. А. Гончаровой с привлечением разнообразного языкового материала и анализом актуальных проблем изучения текстов как типовых моделей коммуникации.

Исторические аспекты изучения жанров текста, проблемы историко-лингвистической прагматики затронуты Н. А. Бондарко, Р. С. Аликаевым, Г. С. Москалюк, М. Н. Дмитриевой и С. Т. Недовыим.

Специфика текстов в рамках литературно-художественной коммуникации посвящены статьи В. С. Евсеева, Н. К. Даниловой, В. А. Андреевой, И. П. Шишкойной.

Интертекстуальность как свойство текста и формы ее проявления рассматриваются на материале поэзии (Д. М. Дреева), рекламы (Н. Н. Трошина), молодежного сленга (Н. Д. Матарыкина).

В работах С. Г. Катаевой, М. В. Зиминой и М. В. Ополовниковой рассматриваются процессы, связанные с использованием отдельных лексических единиц в разных типах дискурса — в политической и компьютерной коммуникации.

Эквивалентности как проблеме при переводе текстов различных типов посвящена статья И. Р. Перевышиной.

По сложившейся традиции в Ежегодник включены новые разработки в области диалектологии, в том числе и островной. В данном сборнике эта тематика представлена статьями В. А. Дятловой, В. Б. Меркульевой и Л. И. Москалюк.

Ежегодник содержит также три рецензии, выполненные по материалам и результатам наиболее значительных публикаций последнего времени в области отечественной германистики.

Президиум РСГ благодарит за поддержку Немецкую службу академических обменов (DAAD, Бонн), Австрийский культурный форум при Посольстве Австрии (Москва), а также отдел культуры Посольства Германии.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

NINA PAVLOVA

(Russische Staatliche Universität für Geisteswissenschaften, Moskau)

DIE POETIK RILKES UND PASTERNAKS. VERSUCH EINES VERGLEICHS

Boris Pasternak betete Rilke sein Leben lang förmlich an. Bis in seine letzten Lebensjahre hinein trug er in der Tasche seiner Anzugsjacke den einzigen Brief, den er von Rilke erhalten hatte. Auf dem Umschlag stand: «Самое дорогое» — «Das Teuerste».

Was verband Pasternak und Rilke? Die biographischen Verbindungen zwischen den beiden großen Dichtern sind gründlich erforscht¹. Man weiß, dass Pasternak noch als Knabe Rilke einmal am Moskauer Kurskij Bahnhof gesehen hat. Rilke fuhr damals mit Lou Andreas Salome zu Lew Tolstoi. Als nach einigen Jahren Pasternak die ersten Bücher Rilkes in der Bibliothek seines Vaters fand, fragte er, ob der Verfasser jener seltsame Herr war, den er vor Jahren am Bahnhof gesehen hatte.

Warum also nannte Pasternak Rilke seinen Lehrer? Der Grund lag in Rilkes Dichtung, die er früh kennengelernt hatte, und zwar nicht nur in ihrer virtuosen Meisterschaft, sondern auch in ihrer besonderen Weltempfindung und ihrer besonderen Tonart. «Ich bin Ihnen mit den Grundzügen meines Charakters, mit der Art meines Geistesdaseins verpflichtet», schrieb Pasternak an Rilke, nachdem er den einzigen Brief von ihm erhalten hatte². Ausführlicher schrieb Pasternak über die Bedeutung, die Rilke für ihn hatte, in dem Rilkes Andenken gewidmeten «Geleitbrief» von 1931 und im Essay «Menschen und Situationen» von 1956 (deutsch «Menschen und Standorte»). Darin klärt sich zum Teilauf, warum Rilke für Pasternak «der geliebte Lehrer» blieb. Rilkes Gedichte, schrieb Pasternak, «frappierten mich mit denselben, mit dem mich die ersten Gedichte, die ich von Block sah, getroffen hatten: mit der Dringlichkeit des Gesagten, der Unbedingtheit, der Nicht-Scherhaftigkeit, der unmittelbaren Bestimmung

¹Es sind zu allererst die ausführlichen Arbeiten Azadovskij zu nennen: Konstantin Azadovskij (Hg): Rilke und Russland. Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Gedichte. Sankt-Peterburg 2003. (Russisch)

²Konstantin Azadovskij (Hg): Rilke und Russland. Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Gedichte. Frankfurt a.M., Leipzig. 1986, S. 371.

der Rede»¹. Und an einer anderer Stelle: «Wenn in diesem Reich der eingebürgten — und nur deshalb unmerklichen — Unnatürlichkeit irgend jemand den Mund auftut nicht aus Neigung zur schönen Literatur, sondern weil er etwas weiss und sagen will, entsteht der Eindruck eines Umsturzes, so als ob man die Türen aufrisse, und der Lärm des draussen laufenden Lebens dringe ein...»²

Rilke hatte sehr wohl was zu sagen. Bei aller Vielfalt der Formen und Gegenstände sprach er sein Leben lang immer vom Gleichen — vom Weltall in seinen Beziehungen zum Menschen: « ... Nur dies; mit allen Mitteln und immer wieder von vorn und an allen Beweisen dies: Dies, wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfasslich sind? Wenn wir immerfort im Lieben unzulänglich, im Entschließen unsicher und dem Tode gegenüber unfähig sind; wie ist es möglich dazusein?» (An Lotte Heppner, 8. November 1915).

Die eigentliche Wurzel blieb für Rilke die für den europäischen Symbolismus außerordentlich wichtige Idee des Monismus, das im 20. Jahrhundert mühsam angestrebte Begreifen der Ganzheit. Obwohl Rilke den russischen Symbolismus nicht kannte und Alexander Bloks Namen kaum bemerkt hatte, war er mit ihnen sozusagen ontologisch verbunden. In seiner Poesie und seiner Prosa stand Rilke der Idee der «All-Einheit» (so V. Ivanov) nahe. Er strebte danach, die «Bezüge» zu fassen zwischen dem Jetzt und den entrückten Jahrhunderten, zwischen Tod und Leben, Mensch und Weltall... Auf dieser Grundlage ist die Nähe beider großer Dichter zu suchen

Ein von Pasternak übersetztes Gedicht aus Rilkes «Buch der Bilder» (1902) geht gerade eine solche Weltauffassung an. Im Gedicht «Der Lesende» heißt es:

...Da wächst die Erde über sich hinaus.
Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
Der letzte Stern ist wie das letzte Haus.

Und bei Pasternak selbst lesen wir:

И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мироздания.

Überschreite die Fährte nicht, hinterm Gezäum
Wirst du sonst auf die Schöpfung treten
(«Step»)³

¹ Pasternak, B.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin; Weimar 1991—1996, Bd. 1, S. 506.

² Ebenda, S. 500.

³ Alle Gedichte in Übersetzung von Elke Erb: Boris Pasternak. Gedichte und Poeme. Berlin 1996.

Beide Dichter vertraten in der Dichtkunst des 20. Jahrhunderts diejenige Richtung, die mit dem Symbolismus verbunden war, wandelten ihn aber zugleich um.

Das wirkte sich auf die Ebenen von Stil und Technik aus.

Unannehmbar war die Feierlichkeit des Symbolismus, die in Russland Wjatscheslaw Iwanow und in Deutschland zum Teil Stefan George eigen war. An Rilke schätzte Pasternak das Natürliche der Tonart. Beide schrieben in einfachen Worten.

Das einfache Wort blieb aber nicht ganz einfach. Bei beiden Dichtern beschränkte sich das Wort nicht auf seinen direkten Inhalt, es füllte sich mit anderen Gehalten. In einem frühen Gedicht drückte Rilke das direkt aus:

Die armen Worte, die im Alltag darben,
die unscheinbaren Worte, lieb ich so.
Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lachen sie und werden langsam froh.

Bei all der verblüffenden Ähnlichkeit mit dem Leben, besonders bei Pasternak, war diese Poesie alles andere als mimetisch. «Die Kunst — schrieb Pasternak — interessiert sich für das Leben, während der Strahl der Kraft es durchdringt»¹. Wir werden auf den Begriff «Kraft», der nicht nur für Pasternak, sondern auch für Rilke wichtig war, noch zurückkommen. Doch es ist klar, dass es sich in beiden Fällen um antinaturalistische und antimimetische Poesie handelt.

Der Verzicht auf unmittelbare Analogien mit der Wirklichkeit stellte einen tiefgehenden Prozess dar. Sein Wesen bestand in der Verwandlung oder darin, wie Pasternak schrieb, «wie es dem Sichtbaren wird, wenn man es zu sehen beginnt» (S. 86):

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми волнями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленные.
(«Определение творчества»)

Und die Gärten, und Weiher, und Zäune,
Das von weißen Wehklagen siedende
All Entladungen nur der reinen
Leidenschaft, die dem Herzen beschieden ist.
(«Definition des Schaffens»)

Pasternaks gesamte Poesie war der Triumph dieser Lebensvorstellung. Bei Rilke ist der Triumph reservierter, doch die Hauptabsicht ist diesel-

¹ Boris Pasternak: Geleitbrief. Entwurf zu seiner Selbstbiographie. Köln, Berlin, 1958, S. 84. Weiter die Seiten im Text in Klammern.

be: Der Dichter beschwört den Leser zu sehen. Gerade daher röhrt jene «Eindringlichkeit», die Pasternak bei Rilke anzog. Die Poesie enthielt die Vereinigung von zwei Schichten: Der Text ist hier zugleich auch ein Metatext, eine metaphysische Reflexion, die weit nachdrücklicher ist als in der klassischen Dichtung.

Alle Formen, die hierbei entstanden, dienen der Aufgabe, den Sinn des Ganzen zu sehen. Pasternak liebte es, in Registern, in Aufzählungen zu schreiben. Er nannte es «die Kraft der Verkettung, die in der durchgehenden Bildhaftigkeit all ihrer Partikeln besteht» (S.86). Bei Rilke ist eine solche Technik bereits im «Stunden-Buch» (1905) ausgearbeitet, worin kein anderer als Gott der Reihe nach mit einem alten Turm, einem aus dem Nest gefallenen kleinen Vogel, dem Hahnenschrei, einem Ball und vielen anderen Dingen verglichen wird. Im Grunde werden nicht Gegenstände, sondern ihre Eigenschaften verglichen: die Festigkeit des Turms, die Hilflosigkeit des kleinen Vögelchens, der Flug des Balls in einer unvorhersagbaren Richtung usw. Das Ganze entzieht sich der Definition, sie wird skizziert, aber eben nur skizziert. Wichtig für beide Dichter war nicht das Aneinanderreihen als solches, auch nicht die Hervorhebung des Wichtigsten — alles war wichtig —, sondern das weite Erfassen von Verschiedenem, von dem, was «schlecht aneinander passte». Im Zusammenhang mit Pasternak erwähnen die Forscher Alexander Bloks Worte: «... Ich bin es gewohnt, Fakten aus allen Bereichen des Lebens, die meinem Sehen zur gegebenen Zeit zugänglich sind, einander gegenüberzustellen, und bin überzeugt, daß sie alle zusammen eine einheitliche musikalische Spannung schaffen.»¹

Darum — um die «musikalische Spannung» des Lebens — ging es auch letztlich. Die Musik wurde als die ursprüngliche Grundlage des Weltalls verstanden. Die Arbeit von Nietzsche «Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik» (1872) zog die angespannte Aufmerksamkeit Rilkes und Pasternaks wie übrigens auch aller Symbolisten auf sich. Sie befestigte Rilke in der Vorstellung vom «großen Rhythmus» als dem eigentlichen Ursprung des Seins («Marginalien zu Friedrich Nietzsche», 1900). Für Pasternak ist die Musik «ein großer Stern der Unsterblichkeit am Horizont».

Die nichtkanonische Behandlung des Klangs wurde bei beiden Poeten der inhaltlichen, ja der weltanschaulichen Aufgabe untergeordnet. In den «Sonetten an Orpheus» sind bei Rilke nicht die für Sonette obligatorischen Reime wichtig. Der sinngemäße Akzent wird auf Enjambements gelegt, die die Zeile an einer für den Autor wichtigen Stelle zerreißen und den Versen eine breite Kantilene verleihen. Das beweist die Anwesenheit von Orpheus, Gott des Gesanges und der Metamorphosen, im Leben, und Rilke spricht folglich von der Unerschöpflichkeit des Schöpfertums.

Die gleiche Doppelcodierung ist auch bei Vergleichen zu verfolgen. Bei Pasternak, schrieb Samson Brojtman, sind sie oft nicht motiviert und verbinden äußerlich weit entfernte, aber innerlich synkretische Gestalten,

¹ Aus Vorwort zu Poem «Vozmezdie». Deutsche Übersetzung fehlt.

die von derselben emotionalen Art sind¹. Die Vergleiche ziehen das Verschiedene zusammen.

Rilkes Vergleiche sind nicht dermaßen herausfordernd und werden anders aufgebaut, gleichwohl auch sie denselben Sinn haben. Selten wird das Eine mit etwas Anderem verglichen, und wenn es doch vorkommt, so erscheint beides so, als wäre es seit Urzeiten das Eine und das Andere zugleich gewesen.

Das Zusammenziehen zu einem einheitlichen, wenn auch nicht festen Ganzen wird auch auf andere Weise verwirklicht. Besonders fällt das in Pasternaks frühem Werk «Meine Schwester — das Leben» (1922) und bei Rilke bis zu den letzten Gedichten auf: Beide Dichter schichten unterschiedliche Zustände und Gegenstände aufeinander. Bei Rilke ist das im Fünfzehnten «Sonett an Orpheus» (Teil 2) deutlich zu sehen, worin hinter einem kleinen Punkt — der römischen Fontäne auf einem Platz — sofort ein «ferner Hintergrund» und andere Weiten entstehen. Im Ergebnis lässt Rilke durch eine Reihe von bildhaften Zusammenziehungen daran glauben, dass Wasser ebenfalls Erde ist — denn so war das noch vor der Weltschöpfung, und folglich spricht die Erde hier — im Strahl der Fontäne auf einem römischen Platz — mit sich selbst.

Das gleiche Prinzip des «Überschichtens» realisiert Pasternak anschaulich in seinem Gedicht «Kak u nich». Um den Liebesrausch von zwei Menschen am Fluss darzustellen, braucht Pasternak nicht nur dieses Liebespaar, er muss das flammende Antlitz der Himmelsbläue über das Antlitz des «atemlosen geliebten Flusses» legen, muss die Unendlichkeit dieses Tages in den Menschengefühlen und der Natur miteinander verbinden. Der Raum liegt an der Grenze zwischen einem Naturbild und seiner menschlichen Entsprechung. Und wenn man vom ganzen Gedichtbuch spricht, so sind darin Liebe, Revolution, Epoche, Natur, Poesie vermischt, um sich zu vereinigen, ohne eigene Bedeutungen zu verlieren.

Pasternak schrieb, dass er damals für den Kubismus schwärmte. Der Kubismus mit seinem Prinzip der Überschichtung von Oberflächen war Anfang des 20. Jahrhundert durch die europäische Kultur (Apollinaire, Jacob, Braque und Picasso) weitgehend ausgearbeitet. In der Fünften Elegie benutzte Rilke dieses Prinzip, als er ein Gemälde von Picasso auf seine eigene Art auslegte.

Somit entsteht die Frage, welches Recht man hat, die Nähe von Pasternak und Rilke in etwas zu sehen, was auch der gesamten europäische Dichtung und Kunst in irgend einer Weise eigen war? — Ich sehe es im Prinzip des Steigerung, des immer höheren Sinns, der mit Hilfe der meisterhaften Spiels der Gestalten und Wörter immer deutlicher wird, im «keinen Spaß duldenden Ernst» («нешуточность», so Pasternak über Rilke) der gestellten Aufgabe, in der unbedingten Verbindung mit den

¹ Бродтман С. Н. Поэтика книги Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007. С. 20.

wichtigsten Problemen der Menschheit, die aber von der Abstraktheit des Symbolismus frei blieben.

Das Vereinen und das Überschichten geschahen auch mit Personen. Im «Geleitbrief» verknüpfte sich das autobiographische Ich nicht nur mit Majakovskij, was nachgewiesen ist, sondern auch insgeheim mit Rilke, indem Pasternak sich und diese Figuren in «brüderlicher Einheit» vermischt.

Auch die Archaik, die Vermischung der Vergangenheit mit der Gegenwart, spielte dabei eine wichtige Rolle. Jerzy Faryno widmete sein Buch der archaischen Weltempfindung bei Pasternak¹. Von nicht geringerer Bedeutung war die Archaik für Rilke. Hinter einem gewohnten Wort verbirgt sich bei ihm oft die halb vergessene, archaische Bedeutung. Die Archaik (oder, in anderen Fällen, die Ewigkeit) ist, so zu sagen, eine «Unterlage» der Gegenwart.

Der «sanfste» Rilke war überzeugt, dass all das «Neue», das sich in der Welt aufdringlich behauptet, nicht neu ist, dass das Neue, das der Menschheit bevorsteht, unvergleichlich neuer (und schrecklicher!) ist. Die Welt ist, wie Rilke schrieb, «dem Menschen in die Hände gefallen». Für Rilke und Pasternak blieben deshalb mehrere Perspektiven und unterschiedliche Möglichkeiten wichtig.

Auch die Situation der leidenden Passivität brachte die Dichter einander nahe. Unbedingt verneint wurde die Selbstbehauptung des Menschen. In dem (von Pasternak übersetzten) Gedicht Rilkes «Der Schauende» lesen wir:

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
Will nicht von uns gebogen sein.

Eine ihrer spezifischen Erscheinungsarten ist die umgekehrte Perspektive, bei der die Welt nicht vom menschlichen, sondern von einem anderen Standpunkt aus gesehen wird.

Bei Pasternak vollzieht sich die Übergabe der Initiative an Dinge und die Natur mühelos. Rilke akzentuiert im zweiten Gedicht des «Stundenbuchs» den Wechsel der Standpunkte: Der sprechende Mönch identifiziert sich mit einem Falken, und platziert sich am Himmel, über jenem, an den er sich wendet. Der Blick vom Himmel gehört nicht Gott. Die Perspektive ist nicht zentriert, der Standpunkt beweglich. Bei Rilke fehlt aber jene Nähe von Menschlichem und «Gegenständlich-Naturhaftem», die bei Pasternak zugelassen wird. Eine Ausnahme bilden nur die «Sonette an Orpheus» und die späten französischen Gedichte.

¹ Faryno Jerzy. Poetika Pasternaka: („Putevye zapiski“ — „Ochrannaja gramota“). Wien, 1989.

All das macht allmählich wesentliche Unterschiede in der Dichtung von Rilke und Pasternak bemerkbar. Bei Pasternak sind das Wunder des Lebens und der Druck der Umstände prinzipiell untrennbar. Die Aufgabe besteht nicht darin, den universal-abstrakten Plan des Seins zu zeigen, sondern darin, die Ursprünge der Dinge bloßzulegen, wie sie im Leben sind. Ihr ‚Ursprung‘ ist natürlich symbolisch, aber nicht ‚auf symbolistische Art‘.

Rilke dagegen wollte vor allem den «universal-abstrakten Plan» bloßlegen. Das Sonett «Atmen, du unsichtbares Gedicht!» ist den ungreifbaren «Gegenständen» gewidmet: der Luft, dem Weltraum, dem Wind, den Gedichten und erst am Ende — und auch das nicht direkt — einem Baum. Alles ist miteinander ungefähr ebenso verbunden wie in Pasternaks Zeile «My v vosduche s toboj odnom...» — Wir sind mit dir in einer Luft...». Aber eben nur ungefähr: Bei Rilke ist die Rede nicht von der Luft des Irdischen wie bei Pasternak, sondern von der Luft des Weltraums. Rilke nannte den Atmen ein «unsichtbares Gedicht» und verglich es mit dem, was in dem Weltall schöpferisch wirkt und atmet.

Für Pasternak war das Akzeptieren der Welt grundlegend und unbedingt. Der Reichtum der Welt ist durchaus gegenständlich und wird Schritt für Schritt erkannt.

Anders bei Rilke: Er ist ganz von dem Streben beherrscht, die Grenzen zwischen den Welten zu überwinden. Kennzeichnend ist, dass Rilkes Gedichte die Blickrichtung beinahe graphisch verdeutlichen, nämlich die nach oben («Die Treppe der Orangerie», «Die Kathedrale»). Die Entwicklung ist endlos und vollzieht sich in der Vertikale.

Zur Vereinigung des Irdischen mit dem Allgemeinen mangelte es für Rilke an innerer Nähe. Bei Pasternak dagegen werden z. B. in seinem bekannten Gedicht «Definition der Poesie» in ein und dieselbe Reihe das All, die Sterne, das Firmament und eine kolossale Zahl der Gegenstände, Klänge, Empfindungen eingeordnet. Im Ergebnis entsteht unwillkürlich eine große Zahl von Themen, die sich in multilinearen Kreuzungen überqueren oder in beliebiger anderen Reihenfolge gelesen werden können, was endlich auch von Erde und Himmel, Musik und Poesie, von allem zugleich spricht.

Ein ebensolches «Sich-Überschneiden» vollzieht sich auch bei den handelnden Personen, welche durch die Beziehung der Ergänzung miteinander verbunden sind. Die erste Person in «Das Leben — meine Schwester» wird «passiv» in den Hintergrund gerückt. Handelt es sich aber wirklich um die erste Person? — Sie ist «unikal-multipel». Das gilt auch für die Frau: Sie ist das Leben, die Natur und die Seele zugleich.

Anders bei Rilke. Rilke ist von der für die Epoche der Moderne charakteristischen Idee des Untergangs der Persönlichkeit kaum berührt. Ihm ist die von Ernst Mach deklarierte Abwesenheit der Grenzen zwischen Ich und der Außenwelt nicht eigen. Eher umgekehrt. Das Ich empfindet diese Grenze sehr stark. Das lyrische Ich in seinen Gedichten wandelt sich um: Ein «Rollen-Ich» in der frühen Lyrik und im «Stunden-Buch» verwandelt

sich in ein Ich, das sich in den «Neuen Gedichten» hinter der «Objektivität» der Gegenstände verbirgt und dann in das offen in den Vordergrund tretende Ich der «Duineser Elegien» übergeht. Dieses letztere Ich ist nicht unikal-multipel wie bei Pasternak. Die Ähnlichkeit liegt hier eher in etwas anderem. In seinen frühen Thesen «Symbolismus und Unsterblichkeit» schrieb Pasternak, dass die Subjektivität eine Art bedingte «überpersönliche» Eigenschaft ist. Dieses «Überpersönliche» ist der Subjektivität von Rilke ebenfalls eigen. In den «Elegien» wendet sich das Ich an die Menschheit und ist an das Weltall gekoppelt.

Rilke wurden bisweilen Unbescheidenheit und «ästhetische Selbstbewunderung» vorgeworfen. In der Tat tritt die erste Person in seiner Dichtung (mit Ausnahme der «Dinggedichte») viel öfter auf als bei Pasternak. Aber das Kennzeichen von Rilkes «lyrischem Ich» war, angefangen mit dem «Stunden-Buch», keineswegs die Selbstbewunderung, sondern eine grenzenlose, heroische Weite. Seine Subjektivität steigerte sich bis zum Allumfassenden. Das führte aber nicht zur Harmonie, sondern zur Tragik.

Hier sei das berühmte Gedicht von 1914 «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens» zitiert:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Sieh, wie klein dort,
sieh: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens, Steingrund
Unter den Händen. Hier blüht wohl
Einiges auf; aus stummem Absturz
Blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende?

Leere statt des pasternakschen Überflusses. Kaum ein Klang. Das Menschenherz versteinert auf seiner Höhe. Wovon handelt dieses stockende, qualvolle Gedicht? Von der Einsamkeit? Von Verarmung der Dichtergabe («die letzte Ortschaft der Worte», «ein letztes Gehöft von Gefühl»)? Oder von der Kargheit der Welt («Steingrund»)? Im Jahr der tiefen Krise geschrieben, spricht es davon, dass in der Seele und der Welt Leere herrscht. Und doch ist das Wichtigste das Wissen um die Endlichkeit, von dem die unwissenden Tiere und Vögel frei sind. In der russischen Dichtung ist dieses Thema durch Tjutčev und Polonskij vertreten. Für Rilke selbst wurde sein Gedicht ein Vorbote der «Duineser Elegien», worin es ebenfalls um das Wissen vom Ende, vom Untergang und von Abstürzen geht.

Für Pasternak war die durch den russischen Symbolismus (Vl. Solovjov, V. Ivanov, A. Blok) entwickelte uralte Idee des Ewigweiblichen von kolosaler Bedeutung. Der Titel des Buches — «Das Leben — Schwester» zeugt von dem Bewusstsein dessen, dass das Leben weiblich und unendlich ist. In Rilkes Weltempfindung gibt es dafür weniger Platz.

Zwei Jahre später entstand das Gedicht «Es winkt zu Fühling fast aus allen Dingen» mit dem berühmten Rilkeschen Neologismus «Weltinnenraum». Darin stand die Zeile: «Die Vögel fliegen still durch uns hindurch.» Es ist wichtig zu verstehen, dass im Kontext von Rilkes Schaffen der berühmte Neologismus nicht das war, was er für uns darstellt, sondern für Rilke auch das, was sein sollte. Bei Pasternak ist jede Teilung in Inneres und Äußeres aufgehoben, bei Rilke ist es eine Forderung und ein Traum. Nach den «Neuen Gedichten» (1908) begann für ihn wieder eine aktive Erarbeitung der Idee der Unteilbarkeit der Welt, die in den «Elegien» und auch in den «Sonetten an Orpheus» ihre Fortsetzung fand.

Im Mittelpunkt von Rilkes Aufmerksamkeit blieb das Thema des Todes. Am wichtigsten war für ihn der Moment des «Übergangs», des Sterbens. Aber der Gedanke an Leben und Tod war auch für Pasternak wichtig.

Kein anderer als Pasternak übersetzte zwei Requiems von Rilke. Er übersetzte sie im Jahr seines Todes.

Viele Jahre später, im Roman «Doktor Zivago», sagte Nikolai Vedenjapin: «Man soll der Unsterblichkeit treu sein, die ein anderes Wort für das Leben ist, nur ein wenig stärker».!¹ Rilke kannte eine solche Einstellung zum Tode und war bestrebt, sie zu behaupten. Er widmete die «Sonette an Orpheus» einem verstorbenen jungen Mädchen, das dem Tod mutig und demütig zugleich widerstand. Die «Sonette an Orpheus» besingen die Unendlichkeit des Lebens mit seinen zahllosen Metamorphosen.

Dennoch finden wir bei Rilke auch das 1915 geschriebene Gedicht «Der Tod». Vor dem für den Leser unsichtbaren Sterbenden steht der Tod, der ihm die Schale mit Gift reicht. Es ist das gespaltene Wort «Hoff-nung» zu vermerken. Darauf folgt eine Anklage:

... Was sind denn das für Wesen,
die man zuletzt wegschrecken muss mit Gift?
Blieben sie sonst? Sind sie denn hier vernarrt
In dieses Essen voller Hindernis?
Man muss ihnen die harte Gegenwart
Ausnehmen, wie ein künstliches Gebiss.
Dann lallen sie. Gelall, Gelall...

Das Gedicht erinnert daran, wie Hofrat Behrens aus Thomas Manns «Zauberberg» die Sterbenden ermutigte: «Also los und nicht geziert!». Aber dort ist das mit grotesker Ironie gemeint. Bei Rilke dagegen wird der Ton durch lediglich ein paar Zeilen verändert, die nach drei Punkten folgen: über den feierlichen und schönen Sternenfall in Spanien: «Dich nicht vergessen. Stehn!» Möglicherweise ist die Mahnung an sich selbst gerichtet.

Es geht nicht darum, einen Dichter anhand der ihm organisch eigenen Züge seines Schaffens zu beurteilen. Dennoch muss wiederholt werden, dass man bei Rilke nicht jene Liebe zum Alltag, zu der «herben göttlichen

¹ Pasternak B. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Bd. 1, 1996, S. 15—16.

Dichte» (so Pasternaks) findet. Anstatt der angespannten und hoffnungslosen Überwindung des Bruchs zwischen Leben und Tod steht bei Pasternak die natürlich akzeptierte Idee der Unsterblichkeit, in welche ein jeder eingeschlossen ist. Anstatt des angespannten Gedankens an die Schranke, die äußerste Grenze, an das Verschwinden der Dinge, des Menschen, der Erde selbst, ist da die Annahme und die Bewunderung des Lebens.

Die Tragik des Lebens im Schaffen Pasternaks ist offensichtlich. Das Tragische ist bei ihm nicht nur mit den politischen Umständen in Russland verbunden — wie jedem großen Dichter, wie Rilke, ist sie ihm als Bestandteil des Lebens bekannt. Doch schon in der Antike, schrieb Pasternak im «Geleitbrief», brachten die Mythen dem Menschen bei, den Tod als dramatisch, doch zugleich als gewöhnlich und unvermeidlich aufzufassen.

Rilkes Tragik ist von einer anderen Art. Im Schlussgedicht der «Sonette an Orpheus» schrieb er: «Und wenn dich das Irdische vergaß...». Wie sich der Mönch im «Stunden-Buch» vergebens bemüht, sich mit Gott zu vereinigen, ebenso angespannt ist bei Rilke die Vereinigung mit dem Leben. «Hiersein ist herrlich!» heißt es in der Siebenten Elegie. Doch nichts darf bleiben. Die Dinge vergehen, sie sind im Moment des Verschwindens festgehalten; nur für einen Augenblick gelingt die Vereinigung der Liebenden: «Ein mal nur jedes, nur *ein* mal!» (Neunte Elegie)

Die Knappheit an Iridischem in Rilkes Poesie lässt uns über den Sinn der Konjunktivform bei ihm und bei Pasternak nachdenken. August Stahl gehört die Beobachtung über den Konjunktiv bei Rilke¹. Gerade das Konjunktivische in seinen verschiedenen Abwandlungen trug den Sinn einer tiefen Unsicherheit in die Festigkeit des Seins hinein. In den «Duineser Elegien» überwogen nicht nur die Verben im Konjunktiv, sondern auch Fragen, auf die keine Antwort gegeben wird; auch Vorbehalte, indirekte Rede waren Ausdruck verschiedener Formen der Unbestimmtheit. «Wer, wenn ich schreie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?» heißt es am Anfang der Ersten Elegie. Der Konjunktiv hat bei Rilke eine für Pasternak undenkbare Bedeutung: Durch ihn wird das Hypothetische der Wirklichkeit ausgedrückt. Es ist höchst bezeichnend, dass Verben im Konjunktiv in den Gedichten von «Meine Schwester — das Leben» überhaupt nicht vorkommen.

Doch gibt es bei beiden Dichtern einen Begriff, der sowohl eine wichtige Verbindung als auch einen mit der Zeit zutage tretenden tiefen Unterschied in ihrem Schaffen abzeichnet. Ich meine den Begriff «Kraft». Die Triebkraft der Welt, die bei beiden Dichtern wohl altägyptische Quellen hat, ist deutlich zu spüren. Das ist einer der tiefsten Aspekte ihrer Dichtung.

Im «Geleitbrief» schrieb Pasternak: «Wenn wir glauben, dass in Tristan und in Romeo und Julia und in anderen großen Werken eine starke Leidenschaft dargestellt sei, unterschätzen wir den Inhalt... Ihr Thema ist das Thema der Kraft». Er erläuterte: Fiele es ihm ein, eine «Ästhetik des

¹ Stahl. A.; Das Sein im «angelischen Raum». Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik R. M. Rilkes. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 197, 1989, S. 487.

Schöpferischen» zu schreiben, so würde er sie «auf zwei Begriffen gründen, auf dem Begriff Kraft und dem Begriff Symbol... Den Begriff Kraft würde ich in dem gleichen weiten Sinn fassen, wie es die theoretische Physik tut, nur mit dem Unterschied, dass es nicht um das Prinzip der Kraft ginge, sondern um ihre Stimme oder ihre Gegenwart». (S. 84).

Zweifellos ist das Thema «Kraft», mit welchem Wort es auch bezeichnet wird, für den ganzen Symbolismus von Anfang an mit Nietzsche und seiner «Geburt der Tragödie» verbunden. Dionysos verkörperte nicht nur die Bewegung, den Rhythmus, sondern auch die Lebensenergie. Für Pasternak «wanderte» der Dionysos-Kult, wie es noch in seinen «Studentenheften» heißt, im weiteren in die Kultur. «Es ist nicht mehr jene Sinnlichkeit», schrieb er in den «Studentenheften», «in welcher der Mensch lebt. Wahrscheinlich ist es die Sinnlichkeit, in welcher er unsterblich ist.» Bei Rilke war der Dionysos-Kult lange Zeit hindurch mit den Gestalten des Orpheus und des Apollo verknüpft. Aber in der Zweiten und der Siebenten Elegie überschreitet der Begriff «Kraft» bei Rilke die früheren Grenzen.

Die Kraft, von der die Siebente Elegie handelt, ist nicht mehr jene «unangewandte Kraft, die sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt» (Rilke SW Y, 1163). Sie gewinnt eine erschreckendere Bedeutung als bei Pasternak.

Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist gestaltlos
Wie der spannende Drang, der aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr.

Der von Gott bescherte Überfluss wird durch den «Zeitgeist» vernichtet. Die «Kraft» übertrifft nicht das menschliche Maß, sie ist innerhalb dieses Maßes. Daher das «exzentrische» Vibrieren der Gegenwart, der Untergang der Dinge, die ins Unsichtbare übergehen, und der mögliche Untergang der Erde.

Die Poesie des späten Rilke lässt die Verbindung mit dem «Impressionismus der Ewigkeit» (Pasternak) und den sich darin eröffnenden Sinn vermissen. Eine andere Eigenschaft war entstanden. Rilke akzeptierte die abstrakte Poesie nicht, fühlte sich jedoch zu ihr hingezogen. Die «Dinge» sind in vielen seiner späten Gedichte «konturiert». Ebenso wie in den Gedichten von Mallarmé wuchs die Spannung zwischen kurzer Dauer und Universalität. Nur in den «Sonetten an Orpheus» ist Rilke zum letzten Mal von der melodischen Leichtigkeit und dem Triumph der unerschöpflichen Metamorphosen überwältigt. Die Richtung von Rilkes spätem Schaffen ist es, nicht die Dinge, sondern die hinter ihnen verborgene Dynamik darzustellen.

Während sich Pasternak in seinem Schaffen auf eine immer größere Klarheit und Einfachheit zubewegte, ohne die Höhe zu verlieren, ist Rilke in vielen Gedichten immer komplizierter und auswegloser. Im November 1925, ein Jahr vor seinem Tod, schrieb er das Gedicht «Gong».

Das Gedicht scheint aus vielem, was er bis dahin gesagt hatte, ein Fazit zu ziehen, verzichtet jedoch auf die früheren Ausdrucksweisen. Wichtig ist jetzt nicht zu «schauen», was in den «Dinggedichten» das poetologische Hauptprinzip war, nicht zu «hören», was in den «Sonetten» Orpheus selbst hervorhob, sondern etwas, was eine andere Vorstellungsweise erfordert. Im Gedicht ist die Rede von einem Gegenstand, der in keiner Weise beschrieben ist, die «Beschreibung» beschränkt sich nur auf das Wort «Gong»:

Umkehr der Räume, Entwurf
Innerer Welt im Frein ...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
Löslichen Göttern... Gong!

Jede Strophe fixiert die Anwesenheit und das Verschwinden. Das sind nicht einfach Veränderungen des Raums — das sind Veränderungen binnen einer «Dauer, aus Ablauf gepresst», seiner eigentlichen Zusammensetzung, ein Schlaginstrument, dessen starker, tiefer Klang allmählich verschallt, dann sich aber mehrmals spontan verstärkt. Rilke schafft daraus die Gestalt des Weltalls, des seit langem gesuchten «Ganzen». Aber das Ganze ist jetzt von der Menschheit getrennt. Das ist nicht die Pasternaksche «häusliche» Grenzenlosigkeit. Es wird das eingefangen, verbalisiert und «strukturiert», was außerhalb unserer sinnlichen Möglichkeiten geschieht.

Nicht mehr für Ohren... Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.

Eine Umkehr geschieht: Es hören nicht wir, es hört der Klang... Das ist das Gesetz auch anderer allumfassender Verwandlungen. Im Unterschied zu den Romantikern sind es stürmische Veränderung der wesenhaften Eigenschaften seiner Bestandteile.

Summe des Schweigenden, das
Sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepresst,
um-gegossener Stern... Gong!

Jede Zeile bemüht sich gleichsam um die Bestimmung des führenden Wortes. Doch endet sie mit dem immer wieder ausgestoßenen Ausruf, der das zu Bezeichnende mit dem Bezeichnenden verknüpft: Das Wort offenbart den Sinn nicht, vielmehr verbirgt es ihn. Der schwer zu bestimmende Inhalt wird durch eine Reihe von syntaktisch nicht miteinander verbundenen, zusammengepressten Bildern wiedergegeben. Reime sind nicht da.

Das Gedicht steht der von Mallarmé angedeuteten Grenze des Schweigens nahe. Diesem Muster folgend, schreibt Rilke nicht nur in Worten, sondern mit dem Klang selbst. «Gong» ist ein unerschöpflicher Gleichklang, in dem der nasale, sich hinziehende Diphong «ng» dauert und eine Art phonetische Metadefinition des Gedichtes in sich trägt: die Unerschöpflichkeit des sich hinziehenden Alls.

Das Gedicht ist dem Zeitpunkt der Umkehr und der Schaffung eines neuen Projektes gewidmet. «Gong» wird als jener Urklang aufgenommen, von dem Rilke in seinem frühen Prosafragment «Urgeräusch» schrieb. Am Unbestimmtesten ist die letzte Strophe. Manfred Engel schrieb, dass «Gong» im Grunde dem Werden und Vernichten gewidmet ist. Er sprach von einer gewissen Freiheit des Verstehens, die dem Leser überlassen wird¹. Ist das Gedicht vielleicht jenem weiblichen Prinzip der Welt, dem «nichtmehr begriffenen Fest» gewidmet, von dem Rilke früher geschwiegen hatte? Das «Du», das diese Strophe eröffnet, ist unmöglich zu vergessen, heißt es im Gedicht. Aber ebenso wie die Säule mit dem Sturm darin unbeständig ist, ist auch der Mensch unbeständig, der, ohne das Ziel erreicht zu haben, in den Weg stürzt: «unser, an Alles, Verrat». Das letztere spricht möglicherweise auch vom Verzicht auf das Glauben an den höheren «Sinn», der für Rilke und Pasternak, wie auch für die gesamte symbolistische Weltaufassung, den Ausgangspunkt bildete. Doch die direkte, aufrufende Bedeutung des Wortes «Gong» trägt die Forderung in sich, das Ewige nicht zu verraten:

Du, die man niemals vergisst,
die sich gebar im Verlust,
nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt,
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat... Gong!

Ich habe versucht, die innerliche Nähe zweier großer Dichter zu skizzieren.

Was hatte größeres Gewicht — der unbegrenzte Glaube Pasternaks an die Macht des Lebens? Oder die tragische Vorahnung Rilkes? — Die Frage kennt keine Antwort...

¹ Engel, M.: Deutschsprachige Einzelgedichte 1922—1926. In: Rilke-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Hrsg. M. Engel. Stuttgart, Weimar, 2004. S. 431.

JOSEPH P. STRELKA
(Wien/USA)

WELTLITERATUR ALS MAßSTAB UND ALS ZIEL

Das Konzept der Weltliteratur wird oftmals gerade dann aktuell, wenn es den Menschen gelungen ist, für viele ihrer Nachbarn und nicht zuletzt auch für viele aus dem eigenen Volk wieder einmal einen Schlachthof des Krieges einzurichten. Die darauf eintretende Ernüchterung gebiert dann oft den Versuch, Ideen und Auswege aus der Unmenschlichkeit des Krieges zu finden, und gewiss nicht die schlechteste ist eben die Idee der Weltliteratur, auf dass sie die gesamtmenschliche Gemeinsamkeit durch ein aktives gegenseitiges geistiges und verbindendes Geben und Nehmen fördert und verwirklicht. So hat etwa der Schweizer Germanist Fritz Strich nicht zufällig gleich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, im Jahr 1919, in London einen Vortrag über Goethe und die Weltliteratur gehalten. Den nächsten Vortrag zum Thema hielt er im Jahre 1932, und zwar keineswegs nur wegen der Hundertjahrfeier von Goethes Tod, sondern gleichsam als krankheitsverhütendes Serum gegen die gefährlich heraufziehende Flut jener Zeit. Nach Ende der Riesenkatastrophe des Zweiten Weltkriegs hat er sodann das bisher umfangreichste Buch zu dem Thema geschrieben,¹ und als es in seiner erweiterten zweiten Auflage erschien,² da war ich bereits alt genug, mich dafür einsetzen zu können.

Jahrzehnte später, als der Kommunismus in Russland zusammengebrochen war und als ich bei meinem zweiten oder dritten Besuch Moskaus zum ersten Mal hier, an der ganz neuen Universität für Geisteswissenschaften bei Professor Nina Pavlova einen Vortrag hielt, da wählte ich als Thema „Zu Platz und Methoden der Komparatistik heute“. Das Kernthema dabei war das Eintreten für eine einzige, unteilbare Literatur der Welt über alle Grenzen hinweg, und ich endete mit dem Hinweis darauf, dass durch solch richtiges Begreifen von Dichtung sich alle nationalen Eitelkeiten verlieren sollten und der wahre Mensch entsteht — überall und zu jeder Zeit, universal und unendlich vielseitig.

¹ Strich F. Goethe und die Weltliteratur. Bern 1964.

² Strich F. Goethe und die Weltliteratur. 2., verbesserte und ergänzte Auflage. Bern, 1957.

Als die sogenannte Wende eingetreten war, gab es eine große Hoffnung für die Freiheit und für das Geistige, das fast immer im Gegensatz zur Macht steht. Es war die Zeit, als Professor Pavlova auf meine Einladung nach Österreich kam, was sie vorher kaum hätte tun können. Und es war die Zeit, als Professor Strelka nach Russland kam, was er vorher niemals getan hätte. In den letzten Jahren hat nun plötzlich eine Gegenbewegung eingesetzt. Hier wie dort. *Hier wie dort.*

Ernst Jünger hätte es wahrscheinlich so formuliert, dass die Lemuren alles unterwandert und organisatorisch übernommen haben. Das geht bis in die Wissenschaftsverbände hinein.

Die Aktualität für ein Konzept der Weltliteratur, die alles gemeinsam Menschliche fordert und fördert, ist wieder einmal unmittelbar einsichtig. Mein Vortrag ist Ausdruck meines Wunsches, dass die Staaten und ihre Politiker einander näher kommen sollten. Da ich aber nicht gut die Aufforderung verkünden kann, die Politiker mögen sich an Nina Sergeevna und mir ein Beispiel nehmen, spreche ich über Weltliteratur, die stellvertretend für Friede, Freiheit und Toleranz steht.

Zumindest seit Adalbert Stifter wird die Idee der Weltliteratur in Österreich als besonders wichtig empfunden. Stifter hat das an jener Stelle seines Romans *Der Nachsommer* deutlich gemacht, an welcher der Freiherr von Riesach den jungen Heinrich Drendorf in seine Bibliothek einführt. Niemand aber hat mit solcher Umsicht und Gründlichkeit das Konzept der Weltliteratur in deutscher Sprache behandelt wie Goethe. In der Lebenspraxis ist Weltliteratur freilich in kaum einem Staat so gelebt worden wie in der alten österreichischen Monarchie mit ihrer Multi-Ethnizität.

* * *

In einem Aufsatz über einen der zeitlos großen Vertreter abendländischer Geistigkeit, über Pico della Mirandola, in der Festschrift für Martin Buber findet sich die Erklärung: „Immer wieder wird die Einordnung des Menschen in die Welt als die große Aufgabe erkannt, bis einer, der vielleicht selbst nicht wusste, was er damit sagte, auf den Satz kam: ‚Genial ist ein Mensch dann zu nennen, wenn er in bewusstem Zusammenhang mit dem Weltganzen lebt.‘“¹ Wohlgemerkt: nicht, wenn er nur in solchem Zusammenhang leben möchte, und nicht, wenn er nur vorgibt, in solchem Zusammenhang zu leben, sondern, wenn er wirklich in einem solchen Zusammenhang lebt. Ich möchte diesen Satz abwandeln und auf die Literaturwissenschaft übertragen, wobei an die Stelle des Begriffes des Weltganzen der Begriff des Weltliterarischen tritt.

Es ist hier nicht der Ort, um auf alle bisher vorgebrachten Bedenken und negativ kritischen Vorstellungen einzugehen, die dagegen sprechen.

¹ Glatzer N. N. Ein Gleichnis des Pico della Mirandola // Aus unbekannten Schriften. Festschrift für Martin Buber zum 50. Geburtstag. Berlin 1928, S. 105.

Ein Autor etwa bedauerte geradezu förmlich, dass es sich schwer vermeiden ließe, festzustellen, dass ein „spürbares Bedürfnis vorhanden ist, jenen Begriff der Weltliteratur als ein Ideal, als Utopie und letztlich als Maßstab zu verteidigen“, und er fand etwas „sehr Widersprüchliches“ darin, wenn es „um ihre Besonderheit geht, Grenzen zu überschreiten...“¹

Die gewaltigen Kräfte ideologischer und soziologischer Gegnerschaften und Feindseligkeiten liegen auf der Hand: es sind alle jene Kollektiv-Egoismen nationaler, klassenbedingter, rassischer, religiös-doktrinärer, ja sogar geschlechtlicher, regionaler Art sowie anderer Partikularitäten und Beschränktheiten, deren Unrichtigkeit und Armseligkeit eine solche Perspektive nicht ertragen können, da sie ansonsten der verdienten Lächerlichkeit preisgegeben wären.

Ich beschränke mich hier auf eine Auswahl positiver Fakten. Dazu gehört, dass bereits 1911 Robert F. Arnold an der Universität Wien den kurzen Aufriss einer „Weltliteraturgeschichte“ zu geben versucht hat,² dass Fritz Strich meinte, der Name „Vergleichende Literaturgeschichte“ sei kein guter Name und stattdessen erklärte, sein Buch über *Goethe und die Weltliteratur* sei „Weltliteraturwissenschaft“,³ und dass neuerdings José Lambert darauf hingewiesen hat, dass von einem beschränkt national-literarischen Ausgangspunkt aus eine wissenschaftliche Begründung der Weltliteratur nicht durchzuführen sei.⁴ Hendrik Birus hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff „Weltliteratur“ schon weltweit Verbreitung gefunden hat, indem er auf das amerikanische Beispiel des klassischen Werks von Joseph T. Shipley *Dictionary of World Literature* und auf die vom russischen Institut für Weltliteratur herausgegebene, vielländige *Istorija vsemirnoj literatury* hingewiesen hat.⁵

Dabei wäre nichts falscher, als anzunehmen, dass Weltliteraturgeschichte bedeute, ein blässliches Abstraktum müsse konstituiert werden, das alle nationalen, rassischen, religiösen und anderen Unterschiede außer Kraft setzen und zum Verschwinden bringen soll. Es geht vielmehr um die Proportionen und eine Perspektive vom Weltganzen und um die Überwindung von allein wichtig befundenen und chauvinistisch überbewerteten Detailgruppen-Interessen. Werke wie die Romane des Franzosen Jean Giono, von denen viele in einer beschränkten Region der Provence spielen oder des Amerikaners William Faulkner, dessen Romane vielfach

¹ Konstantinovič Z. Weltliteratur heute? // Literatur / M. Sexl (Hg.): Innsbruck; Wien, 1997, S. 139. Vgl. auch Manfred Schmeling: Ist Weltliteratur wünschenswert? // Weltliteratur heute / Manfred Schmeling (Hg.): Würzburg 1995, S. 153—177.

² Robert F. A. Weltliteraturgeschichte // Das literarische Echo. 1911, S. 847—854.

³ Strich F. Goethe und die Weltliteratur. Bern 1957, S. 22.

⁴ Lambert J. Weltliteratur et les études littéraires actuelles. Comment construire des schémas comparatistes // Actes de XIIe Congrès de l' Association de Littérature Comparée / Hg. von Roger Bauer. München 1990, S. 30.

⁵ Birus H. Goethes Idee der Weltliteratur // Manfred Schmeling. Op. cit., S. 5.

in einem erfundenen eng begrenzten Bezirk des Bundesstaates Mississippi spielen, und die ihre Kraft und ihren Wert aus dieser beschränkt regionalen Herkunft beziehen, sind ganz große Weltliteratur, während nahezu alle Werke des deutschen Periodenstils der Heimatkunst, wie sie von Adolf Bartels und Friedrich Lienhard propagiert wurde, in keiner Weise weltliterarische Bedeutung erreichten.

Gewiss ist die weltliteraturwissenschaftliche Arbeit — wie im Grunde ja jede wissenschaftliche Arbeit — ein kontinuierliches „work in progress“, ein in ständigem Wandel befindliches Bauen an einem unabgeschließbaren babylonischen Turm. Goethe hat in seinen Aufsätzen zur Literatur bereits neben Dichtungen des modernen Europa auch solche der klassischen Antike und Amerikas, des Nahen wie des Fernen Ostens behandelt. Dass er den Ägypter Alaa Al Aswany, den Afrikaner Chinua Achebe, den Japaner Kenzaburô Ôe, den Israeli Aharon Megged, den Australier Patrick White, den Wahlkanadier Malcolm Lowry, den Argentinier Jorge Luis Borges und den Peruaner Mario Vargas Llosa nicht kennt, kann man ihm nicht nachtragen, da es moderne ägyptische und westafrikanische, israelische, australische und kanadische, moderne japanische und südamerikanische Literatur von weltliterarischer Bedeutung noch nicht gab. Das bedeutet, dass der Kanon der Weltliteratur in einem dauernden Wandel begriffen ist. Er erweitert sich nicht nur in einzelnen Punkten dauernd, sondern er verkleinert sich auch in anderen Punkten, einerseits weil man entdeckt, dass man früher Werke überschätzt hat, oder auch, weil manche zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind.

Der Wandel literaturwissenschaftlicher Arbeit analysiert und bewertet dabei andere Arten von Wandel, wie sie sich in den einzelnen Literaturen im Laufe der Zeit vollzogen haben.

Fritz Strich hat unter anderem auf ein interessantes Beispiel der deutschen Literatur hingewiesen, das einen besonderen Fall der Wechselwirkung von nationalliterarischem Eigenwert und weltliterarischer Bedeutung beleuchtet. Es schrieb: „[...] gerade als die deutsche Literatur sich bemühte, sich auf das Kunsniveau der europäischen Renaissance zu erheben, hatte sie ihre Weltrolle völlig ausgespielt. Das hatte gewiss seinen tiefen Grund. Denn das deutsche Schrifttum verlor seitdem in der Tat durch seine ausschließliche Bindung an die fremden Literaturen dermaßen seine charakteristische Eigenart, dass es den anderen Literaturen nichts zu geben hatte, was diese nicht schon selbst, und zwar in weit vollkommenerer Gestalt, besaßen. Es ist wie eine Tragödie: je mehr die deutsche Literatur auf dem Wege der Nachahmung um Weltgeltung kämpfte, desto mehr ging sie ihr verloren.“¹

Strich zeigt auch am Beispiel Goethes, dass die Wirkungen der Literaturen aufeinander sehr verschiedener Art sein können. So kann er erhelltend zeigen, wie das Erlebnis der Wirkungen, die andere Literaturen

¹ Strich F. Goethe und die Weltliteratur. Op. cit., S. 70.

auf Goethe hatten und die dieser wiederum auf andere Literaturen hatte, einen wahren Segen der Weltliteratur bedeutet haben. Goethe war in seiner Jugend durch England zu sich selbst erweckt und später durch Italien und Frankreich zum Klassiker herangebildet worden.

Obwohl es Wieland gewesen ist, der bereits vor Goethe einmal den Begriff „Weltliteratur“ gebraucht hat, und obwohl Goethe in diesem Fall im Geistigen etliche Vorläufer gehabt hat, von Giovanni Battista Vico über Voltaire bis zu Herder, so ist es doch Goethe gewesen, der ein fruchtbare Konzept der Weltliteratur ausführlicher entwickelt hat. Die spätere Entwicklung wäre kaum denkbar, hätte sie nicht auf Goethe aufzubauen können. So etwa, dass Hans-Georg Gadamer zu der Erklärung gelangen konnte, dass „Werke, die zur Weltliteratur gehören, sprechend bleiben, obwohl die Welt, zu der sie sprechen, eine ganz andere ist.“¹ Und in gewissem Sinn sogar auch, dass Erwin Koppen mit überzeugendem Nachdruck fordern konnte, dass „an einem erdumfassenden Begriff von Weltliteratur als Idee, Utopie und letztlich auch als Maßstab festgehalten werden muss.“²

Schon im zweiten Teil von *Dichtung und Wahrheit* hatte es geheißen, dass Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei und noch viel früher, in den Ankündigungen zum Erscheinen der *Horen*, ging es Goethe um alles, was rein menschlich über allen Einfluss der Zeiten erhaben ist, und auch darum, die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen. Bis es dann schließlich im Gespräch mit Eckermann am 31. Januar 1827 so weit war, dass Goethe darlegte, wie er in der Poesie ein Gemeingut der Menschheit erblicke und erklärte, die „Epoche der Weltliteratur“ sei an der Zeit.

Nicht unwesentlich dabei scheint es zu sein, dass die Idee nicht von einem Theoretiker oder Außenseiter kam, sondern von einem der bedeutendsten Vertreter und Schöpfer von Weltliteratur selbst. Das geht so weit, dass der berühmte deutsche Romanist Karl Voßler, als er eine Monographie über Dantes *Göttliche Komödie* schrieb, diese mit einem ganzen Kapitel über „Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie“ eingeleitet hat und dass er zudem noch den Satz schrieb: „Nur wir Deutschen haben dem großen Italiener einen gleich gearteten....nicht unebenbürtigen Dichter an die Seite zu stellen.“³

Voßler erklärt auch, man könne zu keinem gebildeten Deutschen über Dantes gewaltiges Werk sprechen, ohne ihn an Goethes *Faust* zu erinnern. Dabei ist es ihm klar, dass die seit Schelling immer wieder vollzogene Zusammenstellung der beiden großen Weltgedichte ihren Grund nicht in einer äußerlich quellenmäßig erweisbaren, sondern in einer „inneren und

¹ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Tübingen 1965, S. 154.

² Koppen E. Weltliteratur // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte / Hg. von W. Kohlschmidt, W. Mohr. Bd. IV / Hg. von K. Kanzog, A. Masser. Berlin 1988, S. 815—827.

³ Voßler K. Die göttliche Komödie. I. Band. Heidelberg 1925, S. 15.

darum tieferen Verwandtschaft" hat. Nach Voßler kommt beiden Werken die Leistung zu, in „einem Werk die ganze Kultur und die ganze Welt zu umfassen.“ Er meint damit weit mehr als jenen Totalitätsanspruch, den nach Hermann Broch jede bedeutende Dichtung erfüllt. Ja er spricht geradezu von einem „Wunder“, das sich nur zweimal ereignet hat. Obwohl auch der Heidelberger Philosoph Kuno Fischer den *Faust* „unsere divina commedia“ genannt hat und die Analogie bis zu Ernst Beutler herauf durchgezogen wurde, ist ihr in einzelnen Widersprochen worden, keineswegs allerdings im Hinblick darauf, dass die Gemeinsamkeit ein „Signal literarischer Größe“ darstellt. Darum aber geht es hier, denn von der Perspektive dieser Größe her gewinnt seine Weltliteratur-Idee durch Goethe besondere Überzeugungskraft.

Dabei war der universale Ausblick Goethes keineswegs auf die Literatur beschränkt. Er nahm an Wissenschaft und Kunst ebenso Anteil, und für ihn gab es auch keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft, sondern beide gehörten „wie alles hohe Gute der ganzen Welt an.“ Folgerichtig hat die Goethephilologie unserer Zeit auch mitunter den Schritt von der Weltliteratur zur Weltkultur getan, und der Herausgeber eines Buches über *Goethe und die Weltkultur* erklärte in konsequenter Weise, dass im Lauf der Menschheitsgeschichte mit der Schaffung einer Kultur in dieser „Weltkultur“ dementsprechend eine Dynamik zum Tragen kommt, „die in weltbürgerlicher Gesinnung und einem weltbürgerlichen Freihandel der Begriffe und Gefühle wurzelt. Der Anspruch philanthropiner Universalität ist zu einem Merkmal der Mündigkeit geworden. Das Licht der Aufklärung hat... alle Weltgegenden erreicht. Möge es ihren Bewohnern belieben, fern von Dogmatik und Indoktrination auch daran teilhaben zu wollen.“¹

In einer Reihe von Arbeiten der Sekundärliteratur nach 1968 wird nun nicht nur die Bedeutung des Begriffs der Weltliteratur in Frage gestellt, sondern wird auch Goethes Haltung und Konzept eingeschränkt; Fritz Strich ist mit wenigen Ausnahmen fast völlig vergessen. Als ich aber mein Exemplar der zweiten, erweiterten Auflage seines Buches über *Goethe und die Weltliteratur* aus meinem Buchregal zog, fand ich zwei Seiten handschriftlicher Notizen von mir darin, genau ein halbes Jahrhundert alt, die ich mir gemacht hatte, um meine Rezension des Buches für die österreichische Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit*² zu schreiben. Zu meiner Freude schienen mir diese Notizen heute nicht weniger wahr und aktuell als damals.

¹ Manger K. Vorwort // *Goethe und die Weltkultur* / K. Manger (Hg.). Heidelberg 2003, S. VII. Vgl. auch Helmut Koopmann: Weltbürgertum // *Goethe-Handbuch* / Hg. von Bernd Witte et. al. Bd. 4, 2. Stuttgart 1998, S. 1133—1134, und Gonthier Louis-Fink: Weltbürgertum und Weltliteratur. In: Klaus Manger. Op. cit., S. 173—225.

² Strelka J. Fritz Strich: Goethe und die Weltliteratur. In: *Wort in der Zeit*. 4, 1958, S. 53—55.

In diesen Notizen heißt es, dass Fritz Strich überaus richtig erkennt, wie nach Goethe nur jene Dichtungen, welche sowohl die Widerstände des Raumes wie der Zeit zu überwinden vermochten, wirklich der Weltliteratur zuzuzählen sind. Wobei dies jedoch nur einen Aspekt der Weltliteratur darstellt, da diese auch eine lebendige Wirklichkeit in jener Hinsicht ist, dass sie den immateriellen Raum konstituiert, in dem der geistige Austausch der Wechselbeziehungen zwischen den nationalen Literaturen stattfindet. Ihr Medium umfasst alles, was einen Belang der gesamt menschheitlichen Formen geistigen Austausches jeglicher Art darstellt: Übertragungen von Werken aus anderen und in andere Sprachen, Rezensionen und nicht zuletzt auch den persönlichen, mündlichen wie schriftlichen Verkehr von bedeutenden Autoren, Künstlern und Gelehrten der gesamten Welt. Die Weltliteraturwissenschaft ist die Wissenschaft von ihr und über sie. Nach Goethe stellt die Weltliteratur ein Urphänomen geistigen Lebens dar. Als eine ihrer Folgen und Ergebnisse trägt sie zur Begründung und Festigung des Friedens zwischen den Nationen, religiösen Denominationen, und allen anderen Formen von Kollektiv-Egoismen und Kollektiv-Chauvinismen bei. Gerade indem sie die jeweiligen Unterschiede nicht nur sichtbar und verständlich macht, sondern auch anerkennt und würdigt, trägt sie zur Bereicherung und Entwicklung der Humanität bei. Sie stellt das vermittelnde Band zwischen einzelnen Autoren, zwischen den verschiedenen Gruppen und Völkern dar, um den jeweiligen Gehalt an Menschlichkeit sichtbar und deutlich zu machen, den jeder Autor, jede Gruppe, jede Nation zu dem gemeinsamen Humanum beizutragen haben. Gerade durch ihr Eingehen auf alle einzelnen Merkmale und Eigenschaften gewinnt sie eine Feinheit, einen Reichtum und eine Vielfalt, aus denen der Dichter Freude schöpft und die das Universum verschönern.

Als in den Zeiten der napoleonischen Kriege in Deutschland eine patriotische Welle mit frankophoben Zügen wogte, da kehrte Goethe dem „Kriegsgetümmel“ den Rücken. Er „warf sich“, wie er berichtete, „auf das Entfernteste“, indem er sich zunächst „mit ernstlichem Studium dem Chinesischen Reich widmete“, und ein Jahr später flüchtete er „aus der wirklichen Welt ... in eine ideelle“ und wandte sich der Literatur Alt-Persiens zu¹.

In einer parallelen Situation organisierte Olga Fröbe-Kapteyn während des Tobens des Zweiten Weltkriegs in Ascona, der neutralen Friedensinsel der Schweiz, ganz im Sinne von Goethes Weltkultur die internationalen Eranos-Tagungen, eine der bemerkenswertesten Hochleistungen geistigen Austausches im zwanzigsten Jahrhundert. Parallel zu Goethes Reaktion in den napoleonischen Kriegen erklärte sie, „dass man in Zeiten der Zerstörung sich mit Dingen unzerstörbarer Natur beschäftigen müs-

¹ Zitat aus zweiter Hand nach Gonthier Louis Fink. Op. cit., S. 187 f.

se und dann seien sie paradoixerweise nicht nur zeitlos, sondern höchst zeitgemäß.”¹

Kaum weniger paradox ist es, dass die Kriege selbst nicht nur dadurch mitzuhelfen vermögen, Weltliteratur zu fördern, dass sie zu einer Flucht aus der Zeit anregen, sondern auch dadurch, dass sie Situationen schaffen können, die in direkter Weise Weltliteratur fördern. Um beim Beispiel der napoleonischen Kriege zu bleiben, so haben französische Besatzungs-Offiziere und Beamte in Deutschland Werke deutscher Literatur kennen gelernt, und auch die Opposition gegen Napoleon hat ein für die Weltliteratur sehr wichtiges Buch, nämlich Madame de Staëls *De l'Allemagne*, hervorgebracht. Goethe selbst war sich dieser Zusammenhänge sehr bewußt.²

Goethes Idee von Weltliteratur und weiter noch einer Weltkultur war für ihn nicht einfach eine Angelegenheit theoretischer Bildung oder kultureller Beschäftigung in den Mußestunden an Sonntagen. Sie war für ihn nichts weniger als eine Antwort auf die Frage nach Aufgabe und Sinn menschlicher Existenz. In seiner Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* hat er mit Nachdruck dargelegt, dass der Mensch „um der Kultur willen da ist, nicht für das, was er leisten kann, sondern für das, was sich durch ihn leisten läßt.“³ Dies läßt sich auch in einer entsetzlichen Zeit des Niedergang und der Zerstörung realisieren. Fausts „Weisheit letzter Schluss“, wonach nur der sich Freiheit wie Leben verdient, der täglich sie erobern muss, steht damit als notwendige Ergänzung die Forderung an der Seite, wonach das so eroberte Leben nur dann sinnvoll und fruchtbringend zu sein vermag, wenn wir niemals den Mut aufgeben, an der fortschreitenden Erweiterung einer Weltkultur mitzubauen.

Es darf nicht überraschen, dass in einer Zeit wie der unseren, in welcher der Zerfall der Werte — um einen Begriff Hermann Brochs zu gebrauchen — so weit fortgeschritten ist, dass sich also in einer solchen Zeit Zweifel, Einschränkungen, ja Ablehnungen der Idee der Weltliteratur und ganz besonders der Weltliteratur im Geiste Goethes finden. Doch

¹ Zitat aus zweiter Hand nach Hans Thomas Hakl: *Der verborgene Geist von Eranos*. Retten 2001, S. 220.

² Vgl. Weimarer Ausgabe, Abteilung Werke. Bd. 42.1, S. 186 f., wo Goethe schreibt: „Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, dass sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt dass man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden.“

³ Strich F. Op. cit., S. 362.

sollte man sich besser an die letzte Schlußfolgerung halten, die Fritz Strich aus einer parallelen Sachlage heraus gezogen hat:

„Trotzdem“, schrieb er, „Trotzdem darf man am Goethegeist und seiner Weltliteraturidee nicht irre werden, und mehr als je haben Dichter und Schriftsteller der Nationen die heilige Pflicht, in diesem Geist zu wirken. Nie wird es allein auf politischem Wege und durch Weltorganisationen möglich sein, einen Frieden zu sichern, in dem die menschliche Kultur sich höher und höher zu entwickeln vermag. Ohne den Geist, den Goethegeist, wird dieses Ziel ewig unerreichbar bleiben.“¹

¹ Strich F. Op. cit., S. 367.

А. И. ЖЕРЕБИН

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

**К ПРОБЛЕМЕ ВНЕЖАНРОВОЙ
КЛАССИФИКАЦИИ ТЕКСТОВ
В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
(СИЛЬВИО ВЬЕТТА)**

Среди новейших явлений в историко-литературной мысли Германии заметное место занимает теория т. н. «большого модернизма». Если традиционно термин «модернизм» (Die Moderne) использовался в Германии, как и в России, для обозначения школ и течений, возникших на рубеже XIX—XX веков «как реакция против реализма»¹, то сегодня его содержанием объявляется также и «макроэпоха», охватывающая 250 лет со второй половины XVIII столетия по настоящее время². В такой трактовке модернизм выступает в качестве современной парадигмы художественного сознания, которая сменяет длительное господство готового риторического слова. В переводе на язык русской исторической поэтики немецкая «макроэпоха модернизма» есть не что иное, как стадия «индивидуального творчества»³, «креативизма»⁴, «поэтики художественной модальности»⁵. Ее нижней хронологической границей признается «категориальный слом» на по-

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное (Доклад на V конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967) // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / Изд. подгот. Н. А. Жирмунской. Л., 1979. С. 145.

² См., напр.: Kemper D. Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München, 1997.

³ Авединцев С. С., Андreeв М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлова А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 32—38;

⁴ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004. С. 96—100.

⁵ Брайтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 253—269.

роге романтизма¹, характерным для нее порождающим принципом художественной реальности — личная субъективность, «внутренний человек» во всем богатстве его психической жизни².

Одним из многих последствий эстетической революции XVIII века явилось, как известно, падение жанров, упадок жанрового мышления. Уже Вольтеру нормативные жанры казались скучными; Ф. Шлегель стал находить их смешными. В «Критических фрагментах» 1798 года он пишет: «Все классические жанры поэзии, если взять их в строгой чистоте, теперь смешны»³. По Шлегелю, жанры, для того, чтобы не быть смешными, должны стать смешанными. По сравнению с классицизмом, это принципиальный переворот во вкусах: классицисты считали смешным, когда жанры смешивались. Введение в высокий жанр приемов низкого жанра было средством создания комического эффекта; это чувствуется еще и у Стерна, и у Виланда. Теперь наоборот — смешон чистый жанр, а проникновение приемов низших жанров в высокие становится средством обновления большой литературы⁴. Так, уже Клопшток, а затем Шиллер смешивают оду и застольную песню, но это не смешно, а возвыщенно и трогательно.

История жанров проходит путь от первобытного хорового синкетизма, который был открыт Веселовским, через дифференциацию и дистинкцию, к романтическому и модернистскому неосинкетизму, предвосхищенному в ряде домодернистских жанров, которые Бахтин возводил к традиции античной мениппеи, а Аверинцев к более широкому спектру неканонизированных, беспризорных жанров античности, остававшихся за порогом теоретической рефлексии⁵. Но лишь с конца XVIII века мы читаем не столько произведение того или иного жанра, сколько произведение того или иного автора. Произведение становится синкетическим, литература — совокупностью синкетических произведений, в каждом из которых воплощен, по выражению Шлегеля, дух его автора⁶.

Жанр, который был в эпоху классицизма (и раньше) по отношению к произведению его метатекстом, оказывается теперь его субтекстом,

¹ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 516. — Ср. Fricke H. Gesetz und Freiheit: Eine Philosophie der Kunst. München, 2000.

² Ср. с намечавшимся и в русской науке отождествлением «модернизма» с «большим романтизмом»: Каельский А. В. Немецкий Орфей / Сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. М., 2007. С. 593; Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. М., 2001. С. 6.

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 284 (Фр. 60).

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 208—209.

⁵ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 211—212.

⁶ Шлегель Ф. Там же. С. 294 (Фр. 116).

одним из нескольких субтекстов во внутреннем мире произведения¹. Жанровый синкретизм современной литературы организуется субъективной памятью художника. Жанр становится его жанровой фантазией, где образ жанра несет художественную функцию, подчиняется художественному заданию автора. Так, когда Томас Манн строит свою лучшую новеллу «Смерть в Венеции» (1911) по схеме классической трагедии, это следует расценивать как утонченную пародию на неоклассицизм, который подвергается развенчанию в лице главного героя новеллы Густава фон Ашенбаха.

Романтическая и постромантическая свобода от жанрового канона проявляется в том, что традиционные жанры выступают в качестве культурных кодов, представляющих собой, по определению Р. Барта, «просто ассоциативные поля ... вызывающие представления об определенной структуре»².

Компенсируется ли упадок жанрового сознания принципом классификации синкретических произведений по литературным направлениям? Категория «направление» нередко подвергалась критике. Б. Г. Реизов не без оснований отмечал, что направления часто развиваются как бы поверх литературы³; Бахтин, правда совершенно с другой точки зрения, призывал не доверять направлениям, потому что они — поверхностная «газетно-журнальная шумиха»⁴. По Лихачеву, убыстрение темпа смены направлений в литературе XX века — это «выразительный знак их приближающегося конца»; «на смену направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере возрастания в литературе личностного начала»⁵.

Кризис идеи направления начинается также с романтизма. «Направление в искусстве — серьезность, нигилизм — беспечность», — формулировал в 1922 Густав Шпет⁶. Важнейшим признаком романтизма явилась карнавальная амбивалентность миросозерцания, в том числе и ироническое сознание относительности своей собственной литературно-эстетической программы. Последняя может в любой момент оказаться такой же фикцией, как и тот мир, который по ее требованиям изображается. О каком можно говорить направлении, если сам автор порой не знает, не находится ли он (вместе с читателем) в мире своего собственного вымысла? Романтический миф Гофмана в любой момент готов обернуться иллюзией, романтическая баллада Гейне «Лорелея» — такое же стилистически трехмерное чужое слово,

¹ Уэллек и Уоррен замечают в связи с этим, что «последние 150 лет развития жанров «представляют собой своего рода литературную аномалию» — Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 249.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455—466.

³ Реизов Б. Г. Вопросы периодологии в истории литературы // Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 262—276.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 330.

⁵ Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 200.

⁶ Шпет Г. Эстетические фрагменты I. Пг, 1922. С. 35.

как и сентиментальные стихи Ленского. И дело здесь не только в том, что Гофман и Гейне — поздние романтики. Уже у Новалиса художественная мысль включает в себя свое опровержение¹, уже у Тика эстетическая иллюзия разрушается романтической иронией.

Принцип направления функционировал до тех пор, пока он объединял произведения, послушные жанровому канону, но он не властен над произведениями, каждое из которых представляет собой отношение различных жанровых языков. Когда произведение становится шире жанра, автор становится больше своего направления. Мы знаем, что йенское содружество было настолько тесным, что его участники даже вели речь о слиянии и взаимозаменимости отдельных авторских голосов, о «софилософии» и «сопоэзии» участников романтического кружка. Но объединяет их не общая теоретическая программа, изложенная, кстати, в открытой форме фрагментов, а общее чувство жизни и стиль мышления².

«Романтическая поэзия, — писал Шлегель, — находится еще в становлении и, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только пророческая критика могла бы отважиться охарактеризовать ее идеал... Современному поэту не подходит никакая философия — ни эвдемонизм, ни фатализм, ни скептицизм, ни материализм, ни идеализм, а только такая теория, которая показывает, что человеческий дух запечатлевает на всем свои законы и что мир есть произведение его искусства... Воля поэта не терпит над собой никакого закона»³.

Именно Шлегелю принадлежит первое определение современной поэзии. Шлегель называет ее «трансцендентальной», по аналогии с трансцендентальной философией Канта. В «Критике чистого разума» читаем: «Я называю трансцендентальным такое познание, которое занимается не столько самими предметами, сколько способом их познания»⁴. По Шлегелю, трансцендентальная поэзия романтизма «показывает производящее начало вместе с продуктом», и потому является поэзией и одновременно «поэзией поэзии»⁵, т. е. событие рассказывания становится не менее важным, чем рассказываемые события, творение включает авторпрезентацию субъекта творчества, который, по выражению Новалиса, «растворяет чужое бытие в своем собственном»⁶.

¹ Микушевич В. Б. Миф Новалиса // Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 201.

² См об этом: Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. М., 1994.

³ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 294—295 (Фр. 116).

⁴ Kant I. Kritik der reinen Vernunft, B. Riga, 1787. S. 25.

⁵ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 302 (Фр. 238).

⁶ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 95.

После Канта и романтиков в литературу входит мысль о предопределенности изображаемого мира характером его субъективного восприятия. Содержанием современной литературы становится не отвлеченный от субъекта абстрактный мир, потому что такой мир — фикция, а сам процесс его созидания субъектом, процесс его возникновения из авторской рефлексии о том, как это происходит. Тема произведения раскрывается в единстве с метатемой творческого акта. Лишь по ходу развертывания метатемы вырисовывается картина мира, в которой каждая черта включена в перспективу автора или героя и постоянно напоминает об этой своей зависимости¹. Художественный мир произведения мыслится как текст, сотканный из перцепций и апперцепций субъекта речи.

На этом фоне заслуживает особого внимания «трансцендентальная типология текстов», предложенная для литературы эпохи большого модернизма Сильвио Вьеттой². В основе его типологии лежит не жанр и не направление, а субъективные формы восприятия, которые обусловливаются психическими способностями личности и диктуют модус освоения или способ производства художественной реальности.

Таких текстопорождающих механизмов Вьетта насчитывает шесть: чувственное созерцание, эмоции, воображение, воспоминание, ассоциативное представление, рефлексия или — в переводе на психические способности — способность ощущать, способность чувствовать, способность фантазировать, способность связывать представления по принципу ассоциации, способность мыслить. Вопрос о субъекте апперцепции, о том, кто воспринимает, Вьетта специально не ставит, но ясно, что, поскольку изображение в современной литературе становится принципиально многосубъектным³, т. е. строится в зоне интерференции авторского и т. н. геройного планов, то имеется в виду прежде всего апперцепция автора/героя, или та господствующая точка зрения, тот голос, который в тексте доминирует.

Для того чтобы опосредствовать связь между психической способностью и художественной формой, Вьетта вводит не вполне привычное для русского читателя понятие *текстуальность* (семантико-сintаксические свойства текста, обусловленные доминирующей в нем или в существенных его фрагментах формой восприятия). Так, тексты или фрагменты, в которых преобладают средства выражения авторской (геройной) эмоции, характеризуются эмотивной текстуальностью и по этому признаку образуют особый класс — эмотивные тексты. Данный класс отличается от тех текстов или фрагментов, где гос-

¹ Ср. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 43.

² Vietta S. Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München, 2001. S. 183—295; Vietta S. Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München, 2005. S. 369—387.

³ См. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 527—528.

подствуют средства создания фантастических образов, реализующие психическую способность воображения. В таких случаях мы имеем имагинативную текстуальность, и все тексты, ее обнаруживающие, образуют свой особый класс. Точно так же существует класс текстов, определяемый способностью к ассоциации, к рефлексии, работой памяти и т. д. Форма восприятия диктует выразительные средства, художественные приемы; система приемов, реализующая ту или иную перцептивную форму (и способность) образует свойства текста, текстуальность. Видов текстуальности, естественно, также шесть: эмотивная, имагинативная, мнемоническая, ассоциативная, рефлексивная и текстуальность чувственного восприятия. Все тексты с аналогичной текстуальностью образуют один класс или тип текстов.

Признаком принадлежности ряда текстов к одному классу может служить, например, характер соединения слов, поэтический синтаксис. Так, эмотивная текстуальность характеризуется обилием эллипсов, инверсий, повторов, ложных вопросов, апеллятивных и восклицательных предложений. Ассоциативная текстуальность выражается нередко в необычных согласованиях, в нанизывании безглагольных номинативных рядов, в формах синтаксической компрессии и синтаксического слияния¹. Рефлексивная текстуальность, напротив, тяготеет к разветвленной системе сложного подчинения с особо тщательным показом логических связей между частями предложения и более крупными частями текста. Еще отчетливее различия на уровне поэтической семантики; преобладание отвлеченных понятий так же характерно для рефлексивной текстуальности, как для эмотивной характерны словесные образы страсти. В «Вертере», например, важную роль играет словесная тема «сердце», которая становится ядром большого семантического поля². Видимо, для дифференциации некоторых видов текстуальности следует обратить (более пристальное, чем сделано это в книге Вьетты) внимание и на удельный вес той или иной композиционной формы речи — повествования, описания, диалога, рассуждения.

Примечательно, как часто пользуется Сильвио Вьетта термином «доминанта», хотя специально он этот термин не поясняет. Мы хорошо знаем это понятие по работам «формальной школы». Применительно к группировке произведений доминантой является тот элемент в системе художественных средств, по которому данное произведение входит в ту или иную группу, которое выдвигается на роль дифференциального признака³. В системе, построенной Сильвио Вьеттой, доминанта важна прежде всего потому, что в каждом тексте присутствует

¹ См. Адмони В. Г. Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX века на Западе // *Philologica. Исследования по языку и литературе*. Л., 1973. С. 115—124.

² См. Vietta S. Op. cit. S. 185 f.; Cp. Kemper D. *Ineffabile. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*. München, 2004. S. 98—108.

³ Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы*. Кино. М., 1977. С. 277.

несколько перцептивных форм, их синкретизм. Важно, какая форма доминирует, трансформируя и подчиняя себе остальные. Думаю, что решение этого вопроса во многом зависит от исследователя, от его субъективной оценки.

Вьетта признает, что доминирующий признак может скользить. Так, роман Рильке «Записки Мальте Лаурида Бригге» (1910) начинается с фрагментов, в которых господствует чувственное созерцание: герой-рассказчик выступает в роли наблюдателя парижской жизни, он учится смотреть, учится видеть. Его жизнь — школа зрения. Но во многих других фрагментах Мальте вспоминает, причем и воспоминания о прошлом, и наблюдения над настоящим проникнуты самой напряженной эмоциональностью и не менее напряженной рефлексией¹.

Для Вьетты важно, однако, другое: имеется класс текстов, где мир, пусть не на протяжении всего текста, а лишь в ряде важных фрагментов, дан в зеркале чувственного восприятия, и процесс вбирания в себя мира через органы чувств эксплицирован в качестве конструктивного мотива (не свободного, а именно конструктивного или связанного, без которого художественная конструкция распадается). Мотив в разных текстах имеет разную художественную функцию: в «Мальте» — одну, в «Чреве Парижа» (1873) Золя — другую, в новелле Гофмана «Угловое окно» (1822) — третью, в романе Роб-Грийе «Созерцатель» (1955) — четвертую и т. д.² Ряд произведений, составляющих класс, принципиально открыт и допускает написывание все новых звеньев. Но само изображение героя как смотрящего, слушающего, осязающего и мира как увиденного, услышанного, осязаемого — это отношение субъекта и объекта, развернутое в качестве мотива и одновременно композиционной мотивировки, достаточно для того, чтобы сгруппировать тексты по признаку наличия данного элемента.

По мысли Вьетты, эмоциональность, ассоциативность и т. д., организуя систему выразительных средств (текстуальность), способны служить основанием для интеграции гетерогенных текстов, для интерпретации их в качестве элементов единой системы. Каждый класс текстов получает тем самым статус единого сложно устроенного сверхтекста, где все произведения-субтексты обнаруживают сходство на уровне стилистики, тематики и композиции.

Это действительно дает увлекательную возможность выстраивать длинные цепочки разнородных, на первый взгляд, произведений, не считаясь ни с жанром, ни с направлением. Эмотивная текстуальность, например, намного шире сентиментализма. Она образует обширный

¹ Ср. Павлова Н. С. Поэтическая речь Райнера Марии Рильке // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2007. Т. 66. № 1. С. 33.

² Особенно выразительный, хотя и не упомянутый Вьеттой, пример дает в этом отношении книга миниатюр Петера Альтенберга «Как я это вижу» (1897).

класс текстов, в которых общие закономерности эмоциональной речи отражаются не только на уровне семантики и синтаксиса, но и на композиции, поскольку фабула подчиняется композиционной задаче создания синтеза настроения, и логика действия диктуется логикой изменения чувств героя. Наряду с «Вертером» таковы многие сказки романтиков, скажем (не названный у Вьетты), «Белокурый Экберт» Тика (1797), где все повествование идет на эмотивных темах, что обуславливает романтическую зыбкость и неопределенность предметно-логического содержания рассказа. Уже здесь, как и в готическом романе или драме рока, господствует эмоция иррационального страха, которую Мартин Хайдеггер объявляет позднее «фундаментальным экзистенциалом» современной культуры¹. Именно эмоция страха определяет перспективу изображения в романе Кафки «Процесс» (1914), а вера в «шоковую терапию» путем нагнетания страха и отчаяния, боли и муки лежит в основе «эстетики жестокости» Антонена Арто, восходящей не только к сюрреализму, но и к маркизу де Саду. К группе эмотивных текстов относит Вьетта и творчество ряда немецких писателей 1970-х годов, у которых темы отчаяния и скуки оформляют смутное сознание бессмысленности жизни, развившееся на излете экзистенциалистского бунта. Критика называла их школой «Новой субъективности» (Карин Штрук, Верена Стефанс, Петер Хандке).

В рамках имагинативного класса почетное место занимают в книге Вьетты новеллы Гофмана с их открытой границей между двумя мирами и возможностью двойной интерпретации фабулы. От Гофмана и Эдгара По путь ведет к поэзии Бодлера, к образам искусственного рая, к фантастическим «Озарениям» Рембо, к апокалиптическим видениям экспрессионистской лирики.

Характеризуя группу мнемонических текстов, Вьетта начинает со стихотворения Вордсворт «Нарциссы» (1804). Образ танцующих цветов преломляется здесь сквозь призму воспоминаний лирического героя; время-пространство реального мира сменяется хронотопом субъективной памяти, где снимается граница между Я и ландшафтом, между прошлым и настоящим, потому что образ цветов можно извлекать из тайников памяти все снова и снова, и душа поэта вовлекается в ритмическое движение их танца: «Но с той поры, когда впотьмах / Я тщетно жду прихода сна, я вспоминаю о цветах». Воспоминание не только организует текст, оставаясь само за кадром, оно дано на тематическом уровне. Исходная сюжетная ситуация сонета Вордсвортса повторяется, с точки зрения Вьетты, в «субъективной эпопее» Пруста. «Давно уже я привык ложиться спать рано» — с этого предложения начинается роман «В сторону Свана», начинаются поиски утраченного времени. Здесь та же образная трансформация чернового наброска жизни, та же поэтика преображения действительности и обретения ее подлинного смысла, ее духовного эквивалента. Поэзия нужна для

¹ Heidegger M. *Sein und Zeit*. Halle, 1935. S. 134.

того, чтобы сохранить исчезающий мир, переведя его во внутреннее пространство души.

В группу текстов воспоминания Вьетта включает и пьесу Ибсена «Привидения» (1882), так как настоящее становится у Ибсена пропуском в мир памяти. Освальд приезжает в дом своих родителей и берет в руки трубку отца, которую однажды попробовал закурить, когда был ребенком. Мы видим процесс настройки на воспоминание; функционально разглядывание трубки представляет аналогию ритуала засыпания у Пруста. Прошлое стоит за дверью, его только надо впустить и понять, что происходило тогда на самом деле. Во всех этих произведениях, подчеркивает Вьетта, истина раскрывается внутри сознания, в субъективном пространстве памяти. За Ибсеном следует американская «драма воспоминаний», проникнутая фрейдистскими импликациями — Юджин О'Нил как автор пьес «Продавец льда» (1939), «Долгий день уходит в ночь» (1941), Тенесси Уильямс как автор пьес «Стеклянный зверинец», «Трамвай желания» (1948), «Неожиданно прошлым летом» (1958). Наконец, Вьетта разбирает автобиографический роман Мартина Вальзера «Защита детства» (1991), и это наводит на мысль, что в группу текстов воспоминания может быть включена и вся автобиографическая проза, начиная, по крайней мере, с «Поэзии и правды» Гёте.

Со времен формализма принято думать, что система приемов, подчиненная идейно-композиционному заданию, — это поэтический стиль¹. На этом фоне предлагаемая Вьеттой классификация текстов — поверх барьеров, поверх жанровых границ и теоретических размежеваний — означает попытку представить литературу XVIII—XX веков как единую систему стилевых тенденций, которые проходят насквозь через двести лет, связывая романтизм с явлениями не только начала, но и конца XX века. Так, раздел о рефлексивной текстуальности Вьетта начинает Гельдерлином, а заканчивает романом Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» (1999).

Обаятельная в силу своей смелости, типология Вьетты не может не вызывать возражений. Ведь очевидно, что эксплицитная эмотивность Вертера и аскетическая эмотивность в романе Кафки не согласуются по стилистическим признакам², как не вполне совпадают по своему идейному и художественному смыслу ассоциативность «Улисса» и ассоциативность «автоматического письма» в поэзии сюрреалистов, рефлексивность романов Тургенева и рефлексивность автобиографической прозы Гомаса Бернхарда. И все же все тексты, обнаруживаю-

¹ Жифмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., 1928. С. 50.

² Awerinzew S. Kafka und die biblische Alternative zum allgemeinen europäischen Typus der narrativen Kultur // Das Phänomen Fr. Kafka. Schriftenreihe der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft 7 / Hrsg. W. Kraus und N. Winkler. Klosterneuburg, 1997. S. 111—121.

щие общую апперцептивную доминанту, будь то ассоциация или рефлексия, действительно в чем-то сходны, может быть, больше всего на уровне пространственно-временной структуры. Так, например, широкая релевантность оппозиции замкнутого пространства и универсализма мысли в рефлексивной прозе XIX—XX веков может быть, кажется, доказана на множестве примеров.

Сильвио Вьетта и сам сознает хрупкость своей конструкции. Вероятно, по этой причине он целится, но не делает смертельного (для других классификаций) выстрела, старательно подчеркивая, что группировка по жанрам и направлениям им не опровергается, что его типология нужна преимущественно для того, чтобы выявить сквозные линии в том двухсотлетнем развитии литературы, которое он называет «большим модернизмом». Вместе с тем для современного русского читателя «трансцендентальная типология» Вьетты представляет значительный интерес. В переводе на язык Бахтина, формы перцепции, на которых она основана, суть не что иное, как архитектонические формы, организующие познавательные и этические ценности мира героя, определяющие ценностную структуру эстетического объекта¹.

Zusammenfassung

Zum Problem der gattungsunabhängigen Klassifizierung von Texten in der deutschen Literaturwissenschaft (Silvio Vietta)

Im Artikel wird die von Silvio Vietta entworfene «transzendentale Texttypologie der Moderne» (Vietta: Ästhetik der Moderne, 2001), die — quer zu den traditionellen Gattungs- und Mikroepochenbegriffen — aus den im Text selbst dominanten Perzeptionsformen der Subjektivität hergeleitet werden, referiert und mit Blick auf einige Parallelen in der russischen Literaturtheorie (Formalismus, Bachtin, Brojtmann) ausgewertet.

¹ Тамарченко Н. Д. Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 169—170.

А. В. ЕЛИСЕЕВА

(Санкт-Петербургский государственный университет)

РОМАН ТЕОДОРА ФОНТАНЕ «ЭФФИ БРИСТ» КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ РУБЕЖА ВЕКОВ

Данное исследование — попытка по-новому взглянуть на известный текст, являющийся одним из общепризнанных вершинных достижений немецкой литературы второй половины XIX века — роман Теодора Фонтане «Эффи Брист» (1895). В исследовательской литературе роман традиционно воспринимают в контексте реализма. Такая позиция характерна как для зарубежного¹, так и для отечественного² литературоведения. Прочтение романа Фонтане как образца реалистической прозы вполне убедительно — повествование основано на принципах реалистической эстетики, исследованных такими учеными, как Фритц Мартини, Петер Демец, Роман Якобсон и др. Это миметическое повествование, история претендует на правдоподобие, огромное значение в произведении имеет социальный аспект: печальная судьба героев представлена во многом как результат влияния общественных факторов — ригидной морали бисмарковской эпохи, неписаных законов нравственного поведения (например, практики дуэлей), специфики положения женщины в обществе и т. д. Данная проблематика не раз была исследована в работах отечественных и зарубежных ученых. В связи с этим реалистичность романа не вызывает сомнений и задача статьи состоит не в том, чтобы опровергнуть реализм Фонтане, а чтобы расширить возможности прочтения произведения.

Во-первых, заставляет задуматься дата выхода романа в свет — 1895 год, последнее десятилетие XIX века. Это год появления та-

¹ См., например: Sommer D. Soziale Einsicht und Realismusauffassung beim späten Fontane // Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles / Hrsg. von J. Thunecke. Nottingham, 1979. S. 303—309; Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam / Hrsg. von H. E. Teitge, J. Schobeß. Berlin, 1972; Demetz P. Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München, 1964.

² Волков Е. М. Роман Теодора Фонтане «Эффи Брист». М., 1979.

ких произведений, как «Книги пастушеских и хвалебных стихов» Стефана Георге, «Дух земли» Франка Ведекинда. В австрийской литературе в 1895 г. публикуются такие шедевры литературы *fin de siècle*, как «Сказка 672-й ночи» Гуго фон Гофманстала, «Сад познания» Леопольда фон Андриана. В 1895 г. уже творят А. Шницлер, Т. Манн, Р. М. Рильке и другие авторы, которых принято соотносить отнюдь не с реалистической эстетикой. Эти факты побуждают задуматься о том, что самый известный роман Фонтане появляется в окружении сочинений, основанных на нереалистических принципах, стремящихся к иному художественному постижению мира — символистскому, импрессионистскому и т. д.

Сам роман «Эффи Брист» при внимательном прочтении обнаруживает множество мотивов, тем, образов, роднящих его с литературой рубежа веков (*Literatur der Jahrhundertwende, Literatur um 1900*) — всякий исследователь, занимавшийся литературой этого периода, без труда узнает в романе тип женщины-ребенка (*Kindfrau*), популярный в культуре того времени (в произведении акцентируется детскость главной героини), мотив зеркал, цветочные мотивы, присущие стилю модерн (лейтмотив бессмертников, растущих у могилы китайца и около места дуэли, гвоздик, гелиотропа, плюща, дикого винограда), различим в произведении и присущий искусству рубежа веков повышенный интерес к теме смерти (уже на первой странице романа появляется упоминание кладбища). Возникает вопрос о том, насколько случайны такие совпадения, в какой мере они представляют собой материал для обобщения.

Следует обратиться к смысловым доминантам культуры, и, конкретнее, литературы рубежа веков, чтобы иметь возможность размышлять о присутствии ее кодов в романе Т. Фонтане. Специфика данного литературного периода исследована в ряде работ, таких как монография В. Раша «О немецкой литературе рубежа веков», книга М. Й. Фишера «*Fin de siècle*», об этой эпохе писали Х. Хаман, Й. Херманд, Й. Йост, Р. Боер, Г. Вунберг, У. Картхаус и др. Несмотря на имеющиеся разногласия в определении культурологических понятий (рубеж веков, конец века), мировоззренческих компонентов (декаданс) и собственно художественных направлений и стилей (символизм, импрессионизм, неоромантизм, модерн), исследователи достаточно единодушны в определении таких примет культуры рубежа веков, как иррационализм, пессимизм, эстетизм, стремление к автономности искусства. Иррационализм рубежа веков объясняют как имманентными причинами развития культуры, в частности исчерпанностью материалистического мировоззрения, так и внешними политическими и социальными факторами — нарастающим ощущением кризиса в преддверии Первой мировой войны¹.

¹ См.: *Rasch W. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart, 1967. S. 2—5.

Очевидно, что один из основных водоразделов между реалистическим методом и мировосприятием в художественных направлениях рубежа веков связан с антитезой рационалистического и иррационалистического. В связи с этим интересно рассмотреть роман Т. Фонтане.

На первый взгляд, события рассказанной истории имеют в романе четкое рациональное обоснование, их социальные, психологические, культурно-исторические причины рассматривались в исследовательской литературе. Значительно меньше внимания уделялось таким моментам повествования, которые не получают в произведении убедительного рационального толкования и, более того, сознательно, как представляется, затемнены. Прежде всего, конечно, следует упомянуть историю китайца. Как свидетельствует письмо Т. Фонтане Йозефу Виктору Видману от 19-го ноября 1895 г., сам он считал мотив китайца одним из ключевых в своем произведении и выражал недоумение по поводу того, что критики уделяют ему так мало внимания¹. Впоследствии литературоведы не раз останавливались на данном мотиве, в основном рассматривая его значение для характеристики главных героев — Эффи и Инштеттена². О китайце рассказывает главной героине Инштеттен (10-я глава) и немного говорит о нем служанка Иоганна, заявляющая о своей неосведомленности. Известно, что капитан Томзен, которому прежде принадлежал дом Инштеттена в Кессине, привез из дальнего плавания китайца, который стал жить у него. Впоследствии Нина, то ли племянница, то ли внучка капитана, исчезла во время собственной свадьбы, потанцевав напоследок с китайцем, а китаец вскоре умер и нашел последнее пристанище на берегу моря в дюнах, в окружении бессмертников. Эта фрагментарно рассказанная и непонятная история, будоражившая воображение Эффи, остается тайной как для героев романа, так и для читателя, не получая до конца никакого рационального объяснения. При этом образ китайца преследует героиню очень долго, картинку с изображением китайца даже перевозят из Кессина в Берлин.

Тайнственным характером история с китайцем во многом обязана ограниченной перспективе, которая в данном случае выбрана для нарратора. Уже отмечалось в исследованиях, что нарративная перспектива в романе всё время меняется³. Нарратор то выступает в роли всеведущего, сообщая о мыслях и чувствах героев, прежде всего Эффи, то показывает персонажей и события извне, дистанцируясь от знания о подоплеке происходящего. Так происходит и с историей китайца, Нины и капитана, эта история является, благодаря отсутствию

¹ См.: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Berlin, 1968. Bd. 2. S. 386.

² Например: Rainer U. Effi Briest und das Motiv des Chinesen: Rolle und Darstellung in Fontanes Roman // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1982. Bd. 101. H. 4. S. 545—561.

³ Hamann E. Theodor Fontanes «Effi Briest» aus erzähltheoretischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser. Bonn, 1984. S. 150.

всякого объяснения, своего рода прорывом иррационального начала, тайны в упорядоченный, основанный на причинно-следственных связях космос романа. Следует отметить, что ограниченность всеведения нарратора проявляется и в других местах произведения, так, в седьмой главе представлена реакция Инштеттена на просьбу Эффи внести изменения в обстановку дома: «Инштеттен с нерешительным видом смотрел перед собой, словно о чем-то умалчивая»¹. Вслед за этим идет реплика Инштеттена, содержащая отказ от изменений в зале. Возникает вопрос: кому «кажется», что герой колеблется принять решение и что-то умалчивает, — его собеседнице Эффи или нарратору. Наверняка нарратору, поскольку тут же сообщается, что герой решил о чем-то промолчать. Тем самым указано на наличие тайны, неизвестной и самому повествователю. Сходный пример представляет собой и начало десятой главы. Когда служанка Иоганна, которую испуганная Эффи позвала ночью к себе в комнату, появляется перед только что вернувшимся в Кессин Инштеттеном, сказано: «События ночи, казалось, не произвели на нее особого впечатления»². Нарратор вновь демонстрирует ограниченность знания, на этот раз относительно чувств и мыслей Иоганны. Примечательно, что подобный нарративный прием, нечасто используемый в романе, маркирующий отказ повествователя от претензии на окончательное знание, наблюдается в связи с такой группой фигур, как Инштеттен, преданная ему Иоганна и китаец, возможно, создавая некую семантическую связь между данными персонажами. Можно указать на эпизод из восьмой главы, где Инштеттен и Эффи видят приkleенную к стулу картинку с изображением китайца: «Инштеттен, казалось, сам был поражен картинкой и уверял, что не знает»³.

Таким образом, в романе возникает атмосфера тайны благодаря использованию в некоторых эпизодах ограниченной нарративной перспективы; своего рода гносеологические лакуны, появляющиеся в истории, указывают на некоторое сопротивление романа тотальной рационализации, обращают взгляд к сфере непонятного и таинственного.

Присутствие в произведении иррационального начала сопряжено и с заменой некоторых причинно-следственных связей отношениями таинственно-метафизического свойства. Прежде всего, это касается связи смерти и эроса. Тема смерти приобретает на рубеже веков колоссальное значение, становясь воплощением тайны бытия. Так, исследователь Й. Пфайфер указывает, что смерть «стала ключевым понятием литературного творчества рубежа веков»⁴; причины это-

¹ Фонтане Т. Эффи Брист / Пер. Ю. Светланова. М., 1960. С. 25. В оригинале использован глагол «scheinen»: «und schien schwankend, ob er auf all das antworten solle». См.: *Fontane Th. Effi Briest*. Berlin; Weimar, 1976. S. 59.

² Фонтане Т. Указ. соч. С. 33.

³ Там же. С. 26.

⁴ Pfeiffer J. Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen, 1997. S. 101.

го ученый видит в утрате метафизического смысла бытия, обусловленной кризисом религии к концу XIX века. Мотив смерти проходит через весь роман Фонтане. Уже с первых строк появляется мотив кладбища, герои часто говорят о смерти, Эффи становится свидетельницей похорон регистраторши Роде, на кладбище она знакомится с Розвитой, будущей няней ее дочери. И как во многих произведениях рубежа веков, мотив смерти соотнесен с мотивом любви (в упомянутой истории китайца его смерть следует за свадьбой Нины, становившейся с ним свой последний танец на свадьбе). Нельзя не вспомнить о популярности мотива танца на рубеже веков, к нему обращались Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, Т. Этцель, Э. Штадлер и др. Взаимосвязь любви и смерти проявляется и в истории главных героев — берег моря, место встреч Эффи и Крампаса, становится и местом гибели героя на дуэли. Эрос и Танатос оказываются связанными друг с другом пространственными отношениями, как в истории Эффи и Крампаса, или временными — как в ситуации с Ниной и китайцем, но не рациональными. При этом история Эффи и Крампаса таинственно соприкасается с историей китайца: прогулки героев происходят не подалеку от его могилы, умирает Крампас тоже на берегу моря, где растут бессмертники, как и у могилы китайца. Установливая мистическую взаимосвязь между любовью и смертью, роман «Эффи Брист» обнаруживает свое родство с множеством других произведений рубежа веков: с драмами Ф. Ведекинда, Г. фон Гофманстала, А. Шницлера, произведениями Р. М. Рильке, картинами Э. Мунка и Г. Климта. При этом мотивом, объединяющим два важнейших начала — Эрос и Танатос, является у Фонтане, как и у многих других авторов, море. Мотив моря играет огромную роль и в истории китайца, привезенного капитаном из морских путешествий и лежащего у берега моря, и в истории любви и смерти Эффи и Крампаса. Море выражает связь любви и смерти и приобретает тем самым характер не просто элемента эмпирического пространства, а символа, то есть выражения некоторо рационально непостижимого смысла. Исследователь Х. Шайбле указывает на чрезвычайную популярность символа моря в литературе и живописи, соотносимых со стилем модерн¹; особенно распространено изображение женщины у моря — достаточно вспомнить «Белую княгиню» (1898) Рильке, «Терцины о бренности» (1894) Гофманстала, особенно второе стихотворение этого цикла:

Когда синеет перед нами море
и слово *смерть* легко постичь умом,
не чувствуя ни ужаса, ни горя².

¹ Scheible H. Literarischer Jugendstil in Wien. München; Zürich, 1984. S. 56.

² Гуго фон Гофмансталь. Избранное / Пер. Ю. Корнеева. М., 1995. С. 760.

В. Раш полагает, что символ моря, восходящий, возможно, к «Фаусту» Гете, служит для выражения всеобщего единства жизни — море является источником жизни и могилой, в море взаимодействует целое и индивидуальное¹. Несомненно, сходные коннотации присутствуют и в символике моря в «Эффи Брист» — берег моря соединяет Эффи и Крампса, там же находится могила китайца и происходит роковая дуэль. За рамками данной статьи приходится оставить рассмотрение многочисленных мотивов, семантически связанных в романе с мотивом моря, — это пруд в фамильном имении Бристов, матрёсский костюм Эффи, ее мечты о том, чтобы отец поставил мачту в саду и т. д. С первых строк произведения главная героиня соотнесена с морем, с водой, в чем явственно различим один из распространенных кодов эпохи.

Не только любовь и смерть соотнесены в романе друг с другом, но также искусство и болезнь. В таком персонаже, как горбатый Гизгюблер, соединяющем повышенную эстетическую восприимчивость с физической ущербностью, без труда узнаваемы персонажи ранних новелл Т. Манна — прежде всего, его «Маленький господин Фридеманн» (1898); оба произведения объединяют тема музыки, одиночества, неосуществленной любви героя, мотивы воды, смерти и т. д. В романе Т. Фонтане музыкальным талантом наделена и мужеподобная певица Триппели, тоже одинокая и занимающая маргинальное положение в обществе.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что роман Т. Фонтане «Эффи Брист» не только хронологически принадлежит к литературе «рубежа веков», но и обнаруживает значительную духовную общность с данным культурным периодом². В статье была сделана попытка показать, что речь идет не только и не столько о случайных совпадениях элементов мира романа и современных ему произведений, но о типологическом сходстве художественного восприятия реальности. Одним из важнейших свойств этого мироощущения на рубеже веков является иррационализм, которому отдает дань и Т. Фонтане. Иррациональное составляет важный аспект романа. С иррационализмом связан и поиск иных, иррациональных связей между явлениями, что приводит к сближению любви и смерти в художественном мире произведения. Выражением такой общности противоположностей являются символы — например, распространенные на рубеже веков символы воды, моря. Тот же отказ от преувеличения значимости

¹ Rasch W. Op. cit. S. 25.

² Следует упомянуть концепцию Марианны Вюнш, которая, размышляя о переходе системы реализма в систему раннего модерна, использует термин «переходный текст»; в то же время исследовательница проводит довольно четкую границу между реалистическими и раннемодернистскими текстами. См.: Wünsch M. Vom späten «Realismus» zur «Frühen Moderne»: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels // Modelle des literarischen Strukturwandels / Hrsg. von M. Titzmann. Tübingen, 1991. S. 187—204.

рационального приводит и к соотнесению искусства и болезни, наблюдалемому у Фонтане. Именно совокупность данных художественных феноменов, а не каждый из них в отдельности, сближают роман «Эффи Брист» с искусством рубежа веков.

Стоит еще раз подчеркнуть, что данные соображения ничуть не посягают на привычное прочтение романа как реалистического текста, они лишь призваны расширить его понимание, раскрыть многосторонность известного произведения.

Zusammenfassung

Theodor Fontanes «Effi Briest» als Roman der Jahrhundertwende

Im Artikel wird der Versuch unternommen, den als Muster des deutschen Realismus geltenden Roman «Effi Briest» von Theodor Fontane als Werk der Jahrhundertwende zu lesen. In diesem Zusammenhang gehören Codes der Jahrhundertwendekultur wie der Einbruch des Irrationalen in Diegesis und Narration, das stark betonte Motiv des Todes, der Zusammenhang von Liebe und Tod sowie für das Fin de siècle charakteristische Symbole wie beispielsweise das Meer.

Д. Л. ЧАВЧАНИДЗЕ

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

ПИСАТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ В
«СЕРАПИОНОВЫХ БРАТЬЯХ»
Э. Т. А. ГОФМАНА

Когда искусство, называемое реализмом XIX века, развивалось во Франции и Англии, в России с ее особыми историческими условиями, в Германии еще не созрели предпосылки для этого принципиально нового направления. В стране, где, как выразился исследователь-марксист К. Трегер, «капитализм [...] вполжал с черного хода и его представителями были не Нусинген, Гобсек или Гранде, а жалкие филистеры»¹, по словам Э. Ауэрбаха, ученого иной ориентации, «для общеноциональной, анализирующей судьбы всего европейского общества реалистической литературы [...] не было материала»².

Становление реализма в Германии относят к послереволюционным десятилетиям (1848—1880)³; впрочем, некоторые немецкие исследователи усматривают его и на других этапах, в таких разновидностях жанра романа, как *Zeitroman*, или *Gesellschaftsroman*, и *Familienroman*⁴. Однако при предлагаемой жанровой дифференциации под реалистическим изображением подразумевается не вскрытие социального детерминизма явлений, а лишь воспроизведение отдельных черт той или иной исторически-конкретной реальности. Именно на этом основании О. Ф. Бест одинаково причисляется к типу *Gesellschaftsroman* «Эрека» и «Ивейна» Хартмана фон Ауэ (нач. XIII в.), и «Человека без свойств» Музиля. Д. Геттше, поставив своей целью расширить «канонически» ограниченное представление о не-

¹ *Träger Cl. Studien zur Erbentheorie und Erbenaneignung*. Leipzig, 1981. S. 291.

² Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 507.

³ См., напр.: *Bürgerlicher Realismus* / Hrsg. von A. Huyssen. Stuttgart, 1999.

⁴ *Best O. F. Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a. M., 1978; *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Von V. Meid. Stuttgart, 1999.

мецком романе XIX века¹, указывает на *Zeitroman* как на немецкий вариант реализма, отличный от жанра *Bildungsroman* и исторического романа. Находя, что Ауэрбах использовал для выводов о реализме не весь необходимый арсенал, он включает в свой обзор ряд произведений позднего Просвещения и периода Реставрации (из последних — «Графиню Долорес» Арнима и «Предчувствие и действительность» Эйхендорфа). Во всех случаях аналогичного подхода не затрагивается вопрос о реалистическом *методе*, опровергающем, обновляющем и синтезирующем открытые ранее художественные средства, что подтверждает непричастность немецкой литературы к становлению такового, по крайней мере, до конца 40-х годов.

Характеризуя литературную эпоху, последовавшую за романтизмом, А. В. Михайлов заключает, что в Германии она была «типологически несомненно родственна соответствующему хронологическому периоду в иных европейских литературах, но при этом с такой долей национальной специфики [...], что это вызывает потребность именовать ее иначе»². Выявить ее своеобразие помогает наследие уходящего романтизма, и более всего — «Серапионовы братья» Э. Т. А. Гофмана, в ком иногда, даже признавая его романтиком, пытаются увидеть и первого немецкого реалиста.

Предложение берлинского книгоиздателя Г. А. Раймера составить сборник из опубликованного ранее в периодической печати подсказало Гофману замысел цельного повествования, где, по образцу «Фантазуса» Тика, обрамлением каждого отдельного сочинения будет его обсуждение в кругу друзей. Заимствованная форма давала писателю возможность, пересматривая созданное им самим, изложить свои понятия о современном литературном творчестве.

«Серапионовы братья», третий цикл Гофмана, как и первые два, непосредственно связан с конкретным моментом европейского умонастроения. «Знакомо-чуждые очертания» — определение, найденное им для «Фантазий в манере Калло», — были отражением того мировидения, какое романтизм противопоставил «веку разума». «Издано автором «Фантазий в манере Калло» — пометил Гофман на титульном листе второго цикла «Ночные этюды», как бы желая подчеркнуть, что его новая книга, в отличие от «Фантазий», представляет не торжествующий «свет» идеального, а «ночной мрак» реальной природы мира и человека. В «Серапионовых братьях» объединены произведения 1813—1818 годов, первых лет Реставрации, когда после пережитых Европой потрясений и разочарований возникла необходимость искать дорогу во мраке — новую перспективу общественного

¹ Götsche D. Kanonisierung und Gattungsgeschichtsschreibung am Beispiel des *Zeitromans* des 19. Jahrhunderts // Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses. Wien, 2000. Bd. 8. Вегн, 2003. S. 119—123.

² Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 100.

бытия, которая должна была естественно преломиться в жизненной позиции отдельной личности. Литературе предстояло осмыслить всю сложность действительности. А это означало и совершенно новые отношения с читателем.

Романтическая идея субъективной основы творчества сама по себе исключала имплицитного читателя. А. В. Шлегель с удовлетворением принимал звучавший временами упрек, что «немецкие писатели пишут [...] часто попросту для самих себя»¹. Читательскую массу он откровенно игнорировал — как фактор внешнего мира, от чего далеко отстоит творческий процесс: «Некоторые говорят о публике в таком тоне, как если бы это был кто-нибудь, с кем на лейпцигской ярмарке можно пообщаться [...]. Кто же в конце концов эта „публика“?» (169). *Идеальная публика*, «не вещь, а мысль, постулат, подобный церкви» (169), для романтика реально не существовала. «Рамочный» текст «Серапионовых братьев» стал первым в немецкой эстетике свидетельством того, что заповедь романтического художника: «Ты сам свой высший суд» — сменилась признанием суда читателя, правомочного воспринимать написанное *по-своему*.

Произведения, входящие в цикл, Гофман распределяет между специально введенными персонажами, — наряду с автором подлинным появляется вымышленный. Единая позиция того и другого предусмотрена уже тем, что настоящий автор, кому на самом деле принадлежат все высказывания, все сцены бесед, почти открыто включен в число вымышленных: имя Теодор, литературные вечера в его доме, дар композитора, длительная болезнь, корзина рейнского вина в подарок от благодарных издателей — факты биографии Гофмана. Собеседников-сочинителей объединяет убеждение, что писатели «не должны затворяться в одиночестве, они должны жить в мире со всей его пестротой, чтобы наблюдать и схватывать его бесконечно разнообразные явления»².

На своих собраниях сочинители поочередно превращаются в слушателей, то есть в читателей. «Сплоченность единомышленников» (4, 5) естественно предполагает одинаково идеальную рецепцию прочитанного. Тем не менее они не всегда сходятся в своих оценках, так как намеренно ставят себя на место постоянно возникающего в их разговорах эксплицитного читателя, у которого есть свои интересы, свои эстетические запросы. Таким образом, имплицитный автор набрасывает тип современного читателя и, что еще важнее, предлагает принять как истину, что непременная цель литературного труда — читательский отклик. Вопреки мнению, высказанному А. В. Шлегелем, у

¹ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 169. Далее А. В. Шлегель цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1991—2000. Т. 4. С. 370. Далее Гофман цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

Гофмана публика имеет лицо, и сочинитель должен в него всматриваться.

Эксплицитный читатель, фигурирующий в «Серапионовых братьях», воспринимает описанное в произведении как происходящее *вокруг него, в жизни*, часто наивно-непосредственно. Так вымышленный автор рассказа «Артуров зал» допускает, что «девушки и женщины нашли бы в нем, пожалуй, немало недостатков [...] мистификация героя [...] да и вся концовка произведения с заложенной в них глубокой иронией им бы решительно не понравилась» (4, 157). Читатель может отличаться от автора и неким инакомыслием, как это вытекает из разбора «Щелкунчика»: «[...] многие весьма рассудительные люди, и прежде всего те, что никогда не были детьми, — а с некоторыми такое случается, — пожимая плечами и качая головой дадут понять, что все это дикая, пестрая, несуразная дребедень и что тебя толкнула на это по меньшей мере сильная горячка» (4, 232). Иногда автор откровенно ищет в читателе сочувствующего, то есть идеального реципиента. «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» начинается с обращения: «Наверное, любезный читатель, и твое сердце охватывает какая-то таинственная меланхолия, когда ты бродишь по местам, где чудесные памятники старинного немецкого искусства [...] воскрешают перед тобой прошлое [...]. Тот, кто пишет для тебя, любезный читатель, эти строки, испытывал подобные чувства [...] отдаيسя же во власть прекрасной мечты [...] и тебе станет понятно время, создавшее и самого мастера, и дело его рук [...]. Ведь это было бы как раз то самое, чего всей душой желал бы пишущий [...]» (4, 382—383). Вспомним, что новелла уже была напечатана до того, как вошла в цикл. Но, передавая ее вымышленному нарратору, подлинный автор признает, что союз с читателем не состоялся. «Серапионов брат» объявляет «смеясь» (курсив мой. —Д. Ч.): «[...] я нахожу утешение у милых женщин [...], которые высказали искреннее удовлетворение всем изображенным и осудили меня похвалами» (4, 433). Нет сомнения, что успех был вызван не авторскими чувствами по поводу старых времен, а увлекательными событиями и счастливой связкой. В каждой художественной картине читатель явно выделяет для себя то, что соотносимо с *его жизнью*.

Однако Гофман, автор действительный, идет на сближение с таким читателем, например, когда в «серапионовском» обсуждении дает критику новеллы «Мастер Мартин-бочар...», — почти сразу после отдельной ее публикации, в том же 1818 г. Он отмечает несуразность некоторых эпизодов (рыцарь не мог оставить без ответа нанесенную ему обиду), искусственно-традиционный принцип «формализованных персонажей»¹ (в данном случае рыцарей) — недостатки, мешающие произведению «зажить» и «зашевелиться» (4, 432). На пороге 20-х годов немецкий писатель уже видит свою цель в воссоздании ре-

¹ Термин Л. Гинзбург. См.: Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 44.

альной действительности. Теперь обратимся к тому, как он понимает действительность.

Участники серапионовского клуба неоднократно повторяют слова «реальное», «правдивое», «жизненное». И в той же степени привлекает их сказочное, важнейший атрибут романтического арсенала. «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным»¹, — писал в свое время Новалис. Сказочные сюжеты и фантастические элементы повествования в «Серапионовых братьях» не позволяют говорить, что Гофман отступает от романтического канона; к тому же «братья» считают образцом художественного мастерства сказки «Тысячи и одной ночи». Но такой критерий получает объяснение неожиданное: в этих сказках выведены «фигуры, которые ежедневно встречались на улицах [...] будто бы те люди, коим среди будничной повседневности открылось удивительнейшее волшебство, обретались еще где-то среди нас» (4, 84). Следовательно, сказочное понимается как *выражение действительного* — разумеется, лишенное утопически-гармонической тенденции народной сказки, даже при счастливом конце, всегда окрашенном у Гофмана иронией. В чем же состоит смысл сказочных ситуаций?

Когда пытаются доказать, что Гофман шел к реализму, имея в виду принципиальное сходство с бальзаковским методом, непременно ссылаются на «рамочное» сопровождение «Выбора невесты»: «основание небесной лестницы, по которой кто-то хочет взобраться в горные выси, должно быть закреплено в жизни, так, чтобы каждый мог вскарабкаться следом» (4, 84). При этом обычно отбрасывают следующее далее: «А когда он, взбираясь все выше и выше, очутится в фантастическом волшебном царстве, то подумает, будто это царство все еще принадлежит к его жизни [...]» (4, 84). Не придают значения и откровенному намерению вымыщенного автора «вносить нечто сказочное в нашу современность, в действительную жизнь» (4, 84; курсив мой. — Д. Ч.). На самом деле у Гофмана речь идет о том, что писатель открывает *особые* стороны окружающего, видимого мира — как части извечного мироустройства с его незримыми, но постоянно действующими законами, а законы эти часто бывают сказочно необъяснимы. После чтения новеллы «Счастье игрока», где всем происходящим движет скрытая, иррациональная причина, «друзья сошлись во мнении, что невозможно измыслить нечто более дикое и странное, нежели то, что преподносит нам сама жизнь» (4, 212).

Стоит остановиться на этом «серапионовском» афоризме, тем более что им объясняется и отличие цикла Гофмана от появившегося на шесть лет ранее сборника Тика «Фантазус», где в «рамочных» разделах также говорится о принципе сочетания фантастического и реального. Хотя существует мнение, что уже в «Фантазусе» был намечен но-

¹ Литературная теория немецкого романтизма. С. 133.

вый путь для немецкой литературы¹, задачи двух романтиков трудно отождествить. Тик явно сосредоточен на теоретической стороне вопроса: какое изображение наиболее соответствует авторскому замыслу, какой должна быть новелла; он не размышляет ни о соизмерении сказочно-вымыщенного с жизненно-фантастическим, ни о читательском восприятии такового. Гофман заостряет внимание на том, что постижение жизни, составляющее смысл литературы, требует воображения и догадок у обеих представляющих ее категорий — у писателя и читателя.

В беседах серапионовых братьев отчетливо просматривается важнейшее эстетическое положение Гофмана: воспроизведение реальности не сводится к скрупулезному изображению повседневного². Один из них сознает, что «использовал кое-какие черты действительной жизни» (4, 125) без особого результата. «Братья» высмеивают новый тип писателя, для которого «живая обрисовка невозможна без изучения» (4, 371), уподобляя его пьяному, переходящему из одного питейного заведения в другое: «Да, он живет во мне, тот, кто в соседней комнате ест салами. Это высокий сухопарый человек, он носит синий фрак с желтыми пуговицами, английские сапоги, нюхает табак из черной лакированной табакерки, бегло говорит по-немецки, а посему, невзирая на эти сапоги и итальянскую колбасу, это замечательный, полный жизни немецкий характер для моего новейшего романа» (4, 371).

Между тем из подобного наблюдения над деталями наружности и поведения людей проистекала природа образа у первых французских и английских реалистов. Диккенс в предисловии к третьему изданию «Оливера Твиста» подчеркнул: «[...] я не утаил от своих читателей ни одной дырки в сюртуке Плути, ни одной папильотки в растрепанных волосах Нэнсия³. Немецкий писатель как будто готов отзываться на утверждение такой манеры словами, которые скажет спустя много лет об авторе-реалисте В. Вулф: «Он может создать книгу так хорошо построенную, так добротно сработанную, что даже самому придирчивому критику трудно увидеть, через какую трещину или щель может

¹ См.: König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Vorgestellt v. K. Günzel. Berlin, 1986. S. 196—197.

² Впрочем, по сути ту же самую точку зрения высказал еще в 1804 г. «умеренный» романтик Жан Поль: «Разве одно и то же — воспроизводить природу и подражать природе? [...] едва ли есть какой-нибудь смысл в принципе верного копирования природы». См.: Жан Поль. Приготовительная школа эстетики М., 1981. С. 67. Ф. Грильпарцер, противник романтической эстетики и современник становления европейского реализма, не раз повторял (уже после Гофмана, но независимо от него), что «непосредственное подражание природе [...] не имеет ничего общего с копией действительности». См.: Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte. Berlin, 1980. S. 215.

³ Писатели Англии о литературном труде. М., 1981. С. 75.

проникнуть пыль. Не сквозит из окна, не поддувает с пола. И все-таки, что, если жизнь откажется обитать там?»¹. «Серапионовский» вывод кажется продолжением этих слов: «Требуется особое чутье, проникновенный взгляд, чтобы увидеть действительно живые фигуры в их глубоком своеобразии [...], неотъемлемо принадлежащие миру, жизни во всем ее охвате» (4, 371).

В серапионовском кружке оглашается еще один принцип полноценного творчества: предоставить фантазии читателя «пуститься в собственный полет» (4, 370). Читательское восприятие должно как бы завершить в эмоциональной переработке созданное автором. Именно поэтому «Чудесное дитя», самое сказочное из прослушанных произведений, «братья» решают не причислять к «детскому» жанру, так как только взрослый человек способен по-настоящему проникнуться его содержанием.

Мысль о том, что творческий процесс «завершает» читатель, сама по себе не столь уж новая², в «Серапионовых братьях» имеет особое значение. Ею еще раз опровергается совершенство произведения, где «почва, на которой разворачивается фантастический мир, под конец столь чисто подметается исторической метлой, что не остается ни крошки, ни пылинки [...]» (4, 32). В понимании Гофмана настоящий писатель не сковывает читателя фактографически-неоспоримым толкованием вещей или обстоятельств, оставляя ему возможность осмысливать прочитанное в свете *собственного* отношения к явлениям действительной жизни.

По общему мнению «братьев», итог такого процесса оказывается особенно ощутимым, если писатель выбирает фрагментарную форму повествования. «Фрагмент [...] должен обособляться от окружающего мира и быть как бы вещью в себе»³, — полагал Ф. Шлегель, верный раннеромантическому принципу «писать для самого себя». Гофман, напротив, ценит фрагментарность за то, что присущее ей сочетание афористичности и недосказанности более всего способствует *эстетической активности* читателя, фантазия которого «расправляет собственные крылья» (4, 321).

Но, достигая желаемой самостоятельности читательских суждений и переживаний, писатель тем самым отказывается от последнего слова, от права на «приговор» реальности, хотя видит своим предметом именно реальность. И в этом состоит серьезное отличие от Бальзака, который «опирается на необъятную массу почти статистических наблюдений»⁴, благодаря чему и не допускает разночтений своего художественного вымысла. Такой подход к отображению немецкой

¹ Там же. С. 277.

² По-своему эта мысль была заложена еще в понятии катарсиса — как свидетельства того, что цель художника достигнута.

³ Литературная теория немецкого романтизма. С. 180.

⁴ Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 262.

действительности был невозможен в силу ее «туманности», сохранявшейся и после Гофмана; видимо, по той же причине в Германии, как заметил А. В. Михайлов, не было «вспышки» физиологических очерков¹, положившей начало реализму в других странах.

Распространившиеся в немецкой эстетике 30—60-х годов XIX века представления о синтезе идеального и действительного («эстетический реализм» В. Т. Круга, «поэтический реализм» О. Людвига и др.) возводят, как правило, к идеям Шиллера — к труду «О наивной и сентиментальной поэзии». Между тем «рамочный» текст третьего цикла Гофмана, в котором заявлен *особый* характер развития немецкой литературы, — не менее важный для новой литературной эпохи эстетический документ, хотя на него не ссылался ни один из ее теоретиков.

Zusammenfassung

Schriftsteller und Leser in E. T. A. Hoffmanns Zyklus «Die Serapionsbrüder»

Am Ende der Epoche der Romantik hat E. T. A. Hoffmann seine ästhetischen Grundpositionen in der Rahmenerzählung der «Serapionsbrüder» ausführlich dargelegt. Die Gespräche der fiktiven Verfasser der Binnen Geschichten betreffen die Korrelation des Real-Phantastischen im literarischen Werk, den phantastischen Charakter der Wirklichkeit und die Aufgabe des Autors, die Einbildungskraft des Lesers anzuregen und eine individuelle Auffassung des dichterisch Entworfenen zu evozieren. Durch diese Positionen unterscheidet sich der deutsche Romantiker deutlich von denen des europäischen Realismus, die zeitgleich entstanden.

¹ Михайлов А. В. Указ. соч. С. 100.

MARTIN HUBER
(Hagen)

**TEXT UND PERFORMANZ.
ANMERKUNGEN ZUM «PERFORMATIVE TURN»
IN DER LITERATURWISSENSCHAFT¹**

I

„How to do things with words“ nannte John Austin seine Vorlesung von 1955, in der er ausführte, dass sprachliche Äußerungen keineswegs nur den Zweck haben, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern dass in ihnen Handlungen vollzogen werden. Am deutlichsten wird dies wohl bei Äußerungen wie „ich nehme die hier anwesende XY zur Frau...“. Ausgehend von Austins Überlegungen hat der Begriff des Performativen eine weite Strecke von Modifikationen durchlaufen. Neben den Sprachwissenschaften (Austin und Searle) der Sprachphilosophie bei Apel und Habermas hat etwa Wolfgang Iser den Begriff der Performanz literaturtheoretisch, Roland Barthes hingegen hat ihn semiotisch akzentuiert.² Von einer einheitlichen Semantik des Begriffs Performanz kann man deshalb wohl kaum reden. Dennoch ist der Begriff im Schlagwort eines „performativ turn“ in den letzten Jahren zu einem der Leitbegriffe in den Kulturwissenschaften avanciert.

In einem Verständnis von Kulturwissenschaft, wie sie vor gut 20 Jahren im Rahmen des „linguistic turn“ der Diskursanalyse und Dekonstruktion durch die Erklärungsmetapher „Kultur als Text“ definiert wurde, wird Kultur insgesamt, wie auch deren einzelnen kulturelle Phänomene durch den strukturierten Zusammenhang von Einzelementen gebildet, denen

¹ Nachfolgender Text ist weitestgehend im Duktus der Rede belassen und wurde für die Publikation nur durch einige bibliographische Hinweise und Belege ergänzt.

² Vgl. die Originalbeiträge von Austin, Searle, Habermas, Iser und Barthes in folgendem Sammelband: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt 2002.

bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden können. Wird hingegen die Performativität von Kultur in den Blick gerückt, verlagert sich das Interesse auf die Tätigkeiten des Produzierens, Herstellens, Machens und auf die Handlungen selbst. Auf Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, die Akteure und kulturelle Ereignisse ausmachen. Betont wird die Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Handlungen. Ziel dieser performativen Wende in den Kulturwissenschaften ist es, definitiv vom „Text-Modell zum Performance-Modell“¹ zu gelangen. Dabei wird die Frage, auf was bezieht sich der Text (das Interesse am Referentiellen) durch eine Fokussierung auf das Performative ersetzt. Im Mittelpunkt steht somit die Frage: was wird in dem Text erzeugt und präsentiert?

Die Literaturwissenschaft hat durch die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der sie umgebenden Fächer wie im eigenen Fach einen enormen Innovationsschub hinsichtlich ihrer Themen und Kontexte erfahren. Nicht mehr nur die Philosophie und bildende Kunst, auch Medizin, Recht, Politik, Naturwissenschaften und Medien in ihrer historischen Ausformung sind mittlerweile selbstverständliche Kontexte für unsere literarischen Texte. Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft heißt deshalb nicht nur eine komparatistische sondern auch eine transdisziplinäre Ausrichtung der Forschung betreiben.

Zugleich erweist sich die Orientierung der Literaturwissenschaft und der Germanistik an kulturwissenschaftlichen Modellen als ein Faktor, der die Identität der eigenen Disziplin nachhaltig destabilisieren könnte. Der ureigene Gegenstand — der philologisch gesicherte „feste“ Text — droht abhanden zu kommen, wenn man die Hierarchien zwischen Text und Kontext auflöst und literarische Texte nur als *ein* kulturelles Phänomen unter anderen untersucht. Im permanenten Theorieimport verblassen die disziplinären, literaturtheoretischen und methodischen Profile und Fähigkeiten — die Texte verlieren ihren Eigensinn und allzu gerne sucht man sein Heil in der Nachbardisziplin. Und schließlich wird auch immer wieder darauf hingewiesen, dass die Fülle der verschiedenen Diskurse und kulturellen Kontexte die Literaturwissenschaftler überfordere und eine hohe Gefahr grassierenden Dilettantismus bestünde. Mit der performativen Wende in den Kulturwissenschaften scheint noch weiteres Potential zur Schwächung einer literaturwissenschaftlichen disziplinären Identität hinzugekommen zu sein: die Befürchtung nämlich, dass über die Fokussierung auf die in den Texten transportierten kulturellen Handlungen die Texte als ästhetische Kunstwerke selbst aus dem Mittelpunkt des Faches geraten könnten.

¹ Erika Fischer-Lichte: Vom ‚Text‘ zur ‚Performance. Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften. In: Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften. Hrgs. von G. Stanitzek u. W. Vosskamp. Köln 2001, S.111—115, hier S.111.

Ich selbst schätze den Gewinn, den die Literaturwissenschaft durch eine Öffnung gegenüber einer performativen Perspektive erfährt, höher ein als die möglichen Risiken und versuche deshalb den Begriff des Performativen zunächst wieder zurückzubinden an den Gesamtzusammenhang, aus dem er herausgelöst wurde, nämlich den Zusammenhang des Theaters. Ausgehend vom Theater als der performativen Kunst schlechthin, definiere ich meinen Theaterbegriff als heuristisches Instrument für die Literaturwissenschaft (II.). Die literaturwissenschaftliche Leistungsfähigkeit eines analytischen Blicks auf die Literatur, der in der Balance zwischen den Polen ‚Text‘ und ‚Performanz‘ bleibt, möchte ich schließlich an zwei kurzen Textbeispielen andeuten (III und IV).

II

Ausgangspunkt meiner Überlegungen bleibt das programmatische Anknüpfen der Kulturwissenschaften in den 90er Jahren an die alte (und in der Sprachwissenschaft selbst längst nicht mehr so wichtig genommene) Erkenntnis, dass Sprache nicht nur eine referentielle, sondern auch eine performative Funktion erfüllt. Stichwortgebend war in dieser Entwicklung die Theaterwissenschaft, die das Theater als die performative Kunst *par excellence* definierte und den Begriff des Performativen als einen kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriff propagierte. Modellbildend an der Theater-Performance war dabei die „spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen“¹ Performances, das sind Vorgänge, in denen man erst durch die Performanz zur Referenz gelangt, oder anders gesagt: Vorgänge, in denen die Generierung von Bedeutung von Veränderungen abhängt, die in wirklichkeitskonstituierenden Handlungen (Bewegen, Sprechen u.a.) hervorgebracht werden. In dieser Perspektive sind es nicht mehr nur Gegenstände, Monamente und Kunstwerke, die als Repräsentationen einer Kultur und deren Selbstverständnis betrachtet werden, sondern die dynamischen Prozesse, in denen die kulturellen Repräsentationen hergestellt und verwendet werden. Insbesondere der Körper selbst wird dabei zum Material und Medium von Handlungsvollzügen.

Als zentrale Herausforderung stellt sich nun die Frage, wie textwissenschaftliche Methoden und Verfahrensweisen mit diesen ‚performativitätsorientierten‘ Ansätzen vermittelt werden können. Ohne den Wechsel vom Text-Modell zum Performance-Modell komplett zu vollziehen und damit die Literaturwissenschaft im engeren Sinn überflüssig zu machen, sind Möglichkeiten gesucht, den performativen Blick auch für den

¹ Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz (Anm.1), S. 277—300, hier S. 289.

Umgang mit Texten aufzunehmen. Ziel muss es dabei sein, die in unserer Wissenschaft etablierten Standards der historischen Referentialisierung nicht durch flüchtige Formen des performativen Kulturereignisses einzutauschen, sondern den Text um die Kategorie der Performanz zu ergänzen.

Dafür will ich im folgenden Vorschläge machen, zunächst scheint es jedoch geboten, meinen Theaterbegriff näher zu skizzieren. Sofern Theater in Form eines Textes sinn sichernd verschriftlicht wird, verstehe ich Theater als eine spezifische kulturelle Äußerung, als ein Darstellungsmedium im Feld der Literatur — und damit auch als einen genuinen Gegenstand der Literaturwissenschaft. Charakterisiert ist die Kunstform Theater dadurch, dass sie Sinn in gemeinsamer Aktion von Sprache, Körper und Bewegung produziert.

Inwiefern entsteht daraus nun eine neue Perspektive auf die Literatur? Das Theater bewährt sich als heuristisches Modell, das insbesondere Fragen nach dem Funktionieren des Symbolsystems Literatur generiert. Modellhafte Strukturen aus dem ‚Theater‘ — wie körperorientierte Kommunikation, Selbst- und Fremdbeobachtung — werden auch als Grundlage literarischer Wirklichkeitskonstruktionen erkannt. In literarischen Texten lässt sich das unter anderem als Wechsel von Innen- und Außenperspektive, Wahrnehmungsfokussierung, Körpersprache und der räumlichen Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung beobachten¹.

Die dabei gewonnene, neue Perspektive auf die Literatur lässt sich in drei Thesen zusammenfassen:

1. Theater als heuristisches Instrument in der Literaturwissenschaft kann deutlich machen, dass Literatur nicht nur um ein Symbolsystem ist, sondern sozial-kommunikative Handlung.
2. Die Theaterperspektive schärft in der Betonung des Performativen den Blick dafür, dass die Literatur nicht nur ein Transportmittel für Weltanschauungen, philosophische Konzepte und Wissen ist. Diese Wissenskonzepte werden vielmehr oft diskursiv in den literarischen Formen selbst mitentwickelt.
3. Theater vermittelt den Körper in die Literatur: Theater und auch Literatur sprechen den ganzen Körper an. Wir haben als Zuschauer wie als Leser ein Bedürfnis nach sinnlich erfahrbaren Gefühlen, die im Miterleben wieder zu einem sinnhaften Körpererlebnis werden.

Wenn es gilt, dass ‚Kultur‘ aus einem Ensemble von bedeutungsstiftenden Texten besteht, zugleich aber als praktischer Handlungs- und Sinnzusammenhang gelebt und erlebt wird — wenn es richtig ist, dass Literatur sozial-kommunikative Handlung ist, dann müsste sich jene Funktion von Literatur, nämlich im „performativen Überschuss“ Sinn

¹ Vgl. hierzu auch Martin Huber: Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800. Göttingen 2003.

erfahrbar zu machen, konkret am ästhetischen Text zeigen lassen. Dies will ich im folgenden an zwei Beispielen skizzenhaft vorführen und habe dazu zwei Texte ausgewählt, die zugleich zwei wesentliche Felder der kulturellen Selbstbeschreibung repräsentieren: Wissen und Identität. Dabei möchte ich anschaulich machen, welche neuen Perspektiven auf die Texte in einem analytischen Zugriff entstehen, der im Spannungsfeld von Text und Performanz operiert. Das erste Feld heißt Wissen und als Beispieltext dient eines der weitverbreitesten Bücher des 17. und 18. Jahrhunderts, Johann Amos Comenius *Orbis sensualium pictus* von 1658, ein lateinisch-deutsches bebildertes Elementarbuch, mit dem auch noch Goethe seine ersten Bildungseindrücke verbindet.¹

III

Unter der gewählten Perspektive, also der Frage nach dem performativen Überschuss eines Textes, gilt mein Interesse dem Verhältnis von Welt und Wissen und dessen Organisationsform im *Orbis pictus*, genauer, der Konstruktion von Wirklichkeit, die das bebilderte, zweisprachige Elementarbuch charakterisiert. Johann Amos Comenius (1592–1670), der tschechische Theologe, Pansoph und Pädagoge, war nicht nur Lateinlehrer und Verfasser didaktischer Werke. Als Bischof der Böhmisches Brüderkirche hatten alle seine didaktischen und pädagogischen Schriften immer auch einen funktionalen Zusammenhang im Bemühen, eine bessere, gottgefälligere Welt aufzubauen als die, die er selbst in den konfessionellen Wirren des frühen 17. Jahrhunderts erfahren hat. Angesichts der persönlichen Leiden durch Glaubensspaltung und konfessionelle Vertreibung, die Comenius mit seiner Böhmisches Brüderunität mehrfach selbst erdulden musste, dienen alle seine Schriften der Vermittlung seiner Pansophie genannten Lehre, die Erlösung durch Erkenntnis verspricht.

Als Muster für Comenius' *Orbis Pictus* kann Johann Heinrich Alsteds große siebenbändige *Enzyklopädie* von 1630 gelten. Für Alsteds Enzyklopädie gilt die Topik und Systematik barocker Enzyklopädien, die darin besteht, dass die systematische Ordnung einer Enzyklopädie zugleich den Aufbau der Welt sichtbar macht².

Der *Orbis pictus* als Werk erfüllt mindestens eine dreifache Funktion, die Comenius auch in seiner Vorrede nennt. Gemäß dem Prinzip der Parallelität von *res* und *verba*, dem gleichzeitigen Sach- und Spracherwerb, ist der *Orbis pictus* ein Elementarwerk, das im Akt des Namengebens —

¹ Ingrid Hruby: Johann Amos Comenius (1592–1670): *Orbis sensualium pictus*. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750. Hg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Bunk. Stuttgart 1991, S. 434–435.

² Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Hamburg 1983.

der Benennung der Dinge — einen Zugang zur Welt eröffnen soll, zugleich aber auch muttersprachliche Lesefibel und Sprachbuch für das Lateinische.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive interessiert die Erfolgsgeschichte des bebilderten Elementarbuchs dabei hinsichtlich seiner Strategien der Wissensvermittlung. Neben der Text/Bild-Beziehung, der Visualisierung des Wissens, setzt Comenius neuartige Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen Wort und Bild ein. Die zweisprachigen Bildzuschriften sind mittels Ordnungszahlen mit den einzelnen Gegenständen auf den Schaubildern verbunden, da sich die Zahlen dort wiederholen (Vgl. Abb. 1).

Das Schaubild zum Ackerbau zeigt eine künstliche Welt und legt deren Konstruktionsdetails offen, auch wenn das erst auf den zweiten Blick bewusst wird. Mit Hilfe der perspektivischen Tiefe bildet das Schaubild nämlich simultan alle Jahreszeiten des Erntejahres ab, um so den gesamten Kreislauf vom Säen bis zum Einfahren der Ernte in den Heuschober in ein einziges Bild fassen zu können.

Die sich daraus ergebenden sehr flexiblen Nutzungsmöglichkeiten von Bild, Text und Wort scheinen mir die Grundlage für die lang anhaltende Erfolgsgeschichte des Buches zu sein, das immerhin in 24 Sprachen übersetzt wurde. Der *Orbis pictus* ist dem Leseanfänger eine Fibel, über die das Kind nicht nur Latein lernt, sondern die ihm zugleich eine geordnete Welt entwickelt. Für ältere Leser mit souveräner Lektüretechnik hingegen kann das Buch als ein enzyklopädisches Nachschlagewerk dienen. Und schließlich ermöglicht die gewählte Präsentationsform des Wissens auch einen Zugang zur Welt, der dem intendierten Weltmodell der göttlichen Ordnung zuwiderläuft: diese Rezeptionsform nenne ich den performativen Überschuss.

Das göttliche Lehrprogramm — im *Orbis pictus* figural vertreten durch den Lehrer, der sich im ersten und letzten Kapitel an einen Schüler wendet (vgl. Abb. 2) — wird nur durch die Rahmung und die Kapitelfolge vermittelt. Benutzt man das Buch jedoch selektiv als Enzyklopädie, als Nachschlagewerk über sein alphabetisches Kapitelregister, muss man nicht einmal der jeweiligen Geschichte folgen, sondern springt aus dem Bild und dessen digitaler Zahleninformation direkt zur Bedeutung. Dabei kann sich ein ganz anderer Lektüreeffekt ergeben. Gott als Garant für den Zusammenhang des Dargestellten tritt dabei in den Hintergrund, der *Orbis pictus* löst sich aus der Systematik des *Ordo*-Modells heraus und kann geradezu als eine Art ‚Vorläufer‘ der französischen Enzyklopädie von d’Alembert und Diderot (1751–1772) gelesen werden.

Liest man den *Orbis* nicht von vorne nach hinten, sondern nutzt ihn qua Titelregister und damit quer zum Lektürerahmen der göttlichen Unterweisung, geht die ursprüngliche enge Bindung des Weltwissens an Gott verloren. Das Buch ist immer noch die Welt, doch nicht mehr zwingend Gottes Welt. Dies zeigt ernüchternd ein Blick ins Register: Gott ist

dort zu einem Lemma unter vielen im Register geworden. Im lateinischen Register steht „Deus“ neben „Deformes et Monstrosi“ („Missgeburten und Ungegestalten“), im deutschen Register ist „Gott“ direkter Nachbar von „Gewerk-Zeug“.

Am *Orbis pictus* lässt sich so die für das 17. Jahrhundert symptomatische Gleichzeitigkeit von mittelalterlichen und modernen Strukturen (göttliche Welt und moderne Enzyklopädie), das Nebeneinander sich eigentlich ausschließender Wahrnehmungsformen der Welt beobachten.

Gegen Foucaults These der harten epistemologischen Brüche in der Wissensgeschichte, die er mit dem Auseinandertreten von *res* und *verba* begründet, wird im *Orbis pictus* unter einer Perspektive auf die Performativität der Wissensgestaltung vielmehr ein Prozess der dynamischen Verschiebung von Wissensstrukturen deutlich.

IV

Das zweite Textbeispiel, das ich schlaglichtartig anführen kann, repräsentiert das Themenfeld Identität. Ich greife ein Theaterstück auf, dessen Stoff bekannt ist: Heinrich von Kleists *Amphitryon* von 1803. Jupiter hat ein Auge auf Alkmene, die schöne Frau des Feldherrn Amphitryon geworfen und erschleicht sich in dessen Gestalt eine Liebesnacht bei Alkmene, in der der Halbgott Herkules gezeugt wird. Kleist gibt in seiner Bearbeitung von Molières Lustspiel vor allem der Figur der Alkmene dramatische Größe und verhandelt an ihrem Schicksal nicht nur das Problem von Wahrheit und Erkenntnis, sondern erweitert den Lustspielstoff dezidiert um das moderne Thema der Identität und ihrer Krisen.

In einer der Szenen, die Kleist in Abweichung von Molières Vorlage geschrieben hat, wird Alkmenes Erschütterung eindrucksvoll vermittelt. Alkmene nimmt in der vierten Szene des zweiten Aktes das vermeintliche Beweistück ihrer Liebesnacht mit Amphitryon zur Hand und muss feststellen, dass das Diadem nunmehr kein A sondern ein J als Zeichen trägt.

O Charis! — Eh will ich irren in mir selbst!
 Eh will ich dieses innerste Gefühl,
 Das ich am Mutterbusen eingesogen,
 Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,
 Für einen Parther oder Perser halten.
 Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
 Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?¹

Alkmenes Reaktion, die ihre Unsicherheit darüber, mit wem sie nun die Nacht verbracht hat, zugleich zu einer Krise ihrer eigenen Identität

¹ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. München 1977. Erster Band, S. 282. „Amphitryon“ Zweiter Akt, vierte Szene, Vers 1156—1160.

werden lässt, mag vielleicht überraschen — steht ihr doch nicht wie dem Diener Sosias ein verdoppeltes Ich gegenüber, das sie aus ihrer Identität buchstäblich vertreiben will. Untersucht man jedoch die Koordinaten von Alkmene's Identität, wird deutlich, dass sie sich gänzlich über ihre Liebe zu ihrem Gatten Amphytrion definiert. Dabei ist ihr Herz der höchste Erkenntnis-Sinn:

Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
Das Aug, so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;
Nimm Aug und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn und gönne mir das Herz:
So lässt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find ich ihn heraus.¹

Alkmene konstruiert ihr Selbst gänzlich über Amphitryon, deshalb trifft sie die Verdopplung ihres Gatten ähnlich in den Grundfesten ihrer Identität wie Sosias die Begegnung mit „sich selbst“ in der Form des verwandelten Merkur. Alkmene ist eher geneigt, an sich und ihrer Wahrnehmung zu zweifeln, als die Möglichkeit ernsthaft in Erwägung zu ziehen, dass sie eine Nacht mit einem anderen verbracht hat. Alkmene definiert sich über ihren Mann — dieses Faktum kann man historisch an die Geschlechterkonstitution um 1800 anbinden oder allgemein feststellen, dass Kleist an der Figur Alkmene den Zusammenhang von Geschlecht (Gender) und Identität bereits im Sinne einer performativen Kategorie reflektiert. Das Verhältnis von Geschlecht und Identität, das lehrt das Beispiel der Figur Alkmene eindrücklich, ist grundsätzlich brüchig und muss immer wieder ausgehandelt werden.²

Verstärkt wird die tragische Situation in der sich Alkmene befindet nun gerade dadurch, dass die ‚traditionellen‘ Sicherungsmechanismen unseres Selbst-Bewusstseins über die Sinne (Sehen, Fühlen, Hören) hier nicht mehr greifen. Auch die sinnliche Wahrnehmung hilft Alkmene nicht weiter, Jupiter und Amphytrion sind für sie definitiv nicht mehr zu unterscheiden. Indem die Sinnstiftung über die Wahrnehmungssinne hier verweigert wird, verweist dies zugleich *ex negativo* eindringlich auf die Rolle und die Bedeutung des Körpers und der sinnlichen Wahrnehmung für die Sinnstiftung in der Literatur. Für Alkmene gibt es jedoch keine Wahrheit, deren Evidenz über Sehen und Berühren zu erfassen wäre.

¹ Ebd. Vers 1161—1167.

² Allerdings folge ich Judith Butler in ihrem performativen Ansatz nicht so weit, dass die Geschlechtsidentität weder biologisch-materiell noch transzental oder anders vorgegeben ist, sondern immer nur neu erspielt werden muss. Judith Butler: *Gender Trouble — Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a M., 1991.

Die Hilflosigkeit und tief anrührende Erschütterung der Figur Alkmenes findet im „Ach“ des Schlusses ihren berühmt gewordenen Ausdruck.

An der Fragilität von Alkmenes Identitätskonstruktion, deren Erschütterung wir als Zuschauer und Leser buchstäblich am eigenen Leib spüren — in dieser Fragilität macht die Literatur die Komponenten moderner Identität sichtbar. Identität ist ein performativer Akt, ein Konstrukt aus sozialen und geschlechtlichen Genderanteilen, deren Bezüge und Hierarchien unterschiedlich ausgehandelt werden können und müssen. Mit dem Beziehungsverhältnis von sozialem Zeichen, Empfindung und Körper sind das Beziehungsfeld und zugleich seine Analysekriterien umrissen, auf dem Identitätskonstruktionen in der Literatur — auf dem Theater wie auch in der erzählenden Literatur — performativ ausgehandelt werden.

V

Der Blick auf Literatur als ein Feld, in dem kulturelle und soziale Prozesse performativ ausgehandelt werden, hat sich von der Wissensvermittlung bis zur Kategorie der Identität als fruchtbar erwiesen. Andererseits scheint mir aber auch deutlich geworden zu sein, dass das „Performance-Modell“ die Texte nicht aus der Mitte des Fachs vertreiben wird, denn die performativen Aspekte sind unlösbar mit der ästhetischen Struktur der Kunstwerke verbunden. Ich würde mir vielmehr wünschen, dass Untersuchung der performativen Anteile eines literarischen Texts bald ebenso selbstverständlich Teil eines literaturanalytischen Propädeutikums sind wie heute etwa der Blick auf strukturelle Elemente. Nicht mehr — aber auch nicht weniger.

Anhang

Alle Abbildungen aus: Johann Amos Comenius: *Orbis sensualium pictus*. Hg. von Johannes Kühnel. [Faksimile der Ausgabe Nürnberg 1658] Leipzig: Julius Klinkhardt 1910.

Abb. 1

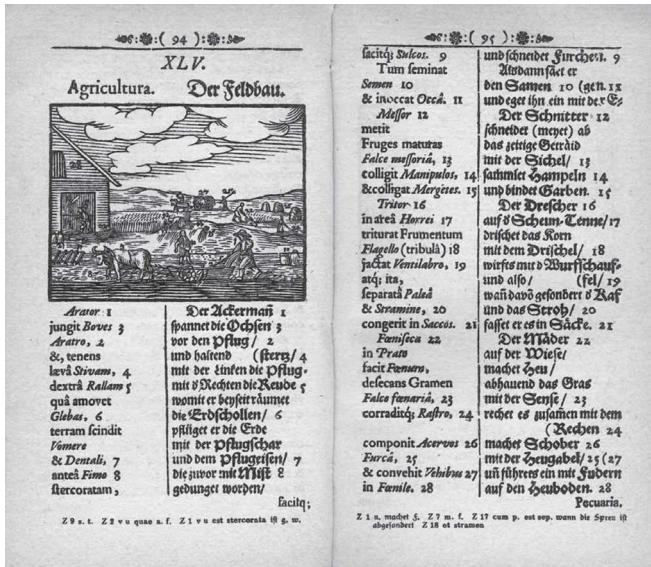
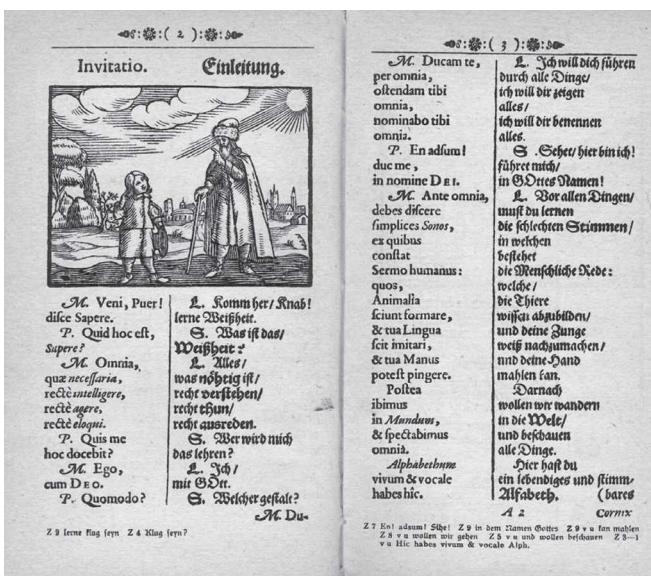


Abb. 2



Л. Н. ПОЛУБОЯРИНОВА
(Санкт-Петербургский государственный университет)

**МЕДИЙНАЯ КОНКУРЕНЦИЯ ФОТОГРАФИИ И
ЖИВОПИСИ КАК МОТИВ ЛИТЕРАТУРЫ**
(«Лар» В. Раабе, «Потомки» А. Штифтера, «Венера в
мехах» Л. фон Захера-Мазоха)

В 1898 г. французская газета «Меркюр де Франс» рассыпает некоторым знаменитым писателям и поэтам анкету с вопросом о том, как они относятся к фотографическим иллюстрациям к художественным текстам. Стефан Малларме в своем ответе заявляет, что, если быть последовательным, лучше уж выступить за киноиллюстрации, в которых целые сцены из книг были бы переданы в динамике. Тем самым поэт-символист предвосхищает жанр литературных экранизаций и означивает конец бесконкурентного визуально-медийного господства фотографии: наступает эра кино.

Всю вторую половину XIX в., тем не менее, можно без оговорок называть эпохой фотографии как систематически усовершенствовавшегося и удешевлявшегося и становившегося оттого все более массовым техническим новшеством. Правда, в пантеон искусств фотографию решительно не допускают. Интересным образом застрельщики реалистической и натуралистической эстетики в литературе и живописи, такие как Ж. Шанфлери, Г. Курбе, Э. Золя, а в Германии Т. Фонтане, Ю. Харт, Р. фон Готшаль, а потом и радетель импрессионизма в литературе Герман Бар, как огня боятся сравнения своих эстетических постулатов и художественной продукции с фотографией. По их мнению, многократно задокументированному, искусство, чтобы оставаться таковым, — пусть даже это натуралистический «экспериментальный роман» или фиксация довербальных визуальных «ощущений» (Sensationen — Бар) — перестает быть собой, как только начинает быть похожим на «безличную», не делающую различий между объектом и субъектом, между передним и задним планом, между важными и не важными деталями фотографию.

Двадцатый век, в связи с интенсивным развитием теории фотографии и экспансией выставочно-фотографической практики, не столько

реабилитирует фотографию в ее статусе именно художественного медиума, сколько признает за фотографической визуальностью статус более широкий, нежели только «изобразительное искусство». Фотография, как подчеркивает Вальтер Беньямин, «никогда не перейдет в искусство без остатка», в силу «невозможности заставить замолчать»¹ ее референциальность, соотнесенность с действительностью. Теперь уже не затушевывается, но, напротив, акцентируется тот факт, что любое фото, в том числе и художественное, всегда остается документальным. Догадывались об этом давно, однако теоретическая разработка данной проблематики в трудах Ролана Барта, Сьюзен Зонтаг, Розалинд Краусс, Жака Деррида — явление именно 1980-х гг. На этой теории стоит кратко остановиться, ибо именно на ее основе оказывается возможным выявить фотографический дискурс в литературных текстах XIX в.

Итак, любая фотография есть документальное отображение некогда реально бывшего момента, состояния объекта, неважно, случайно ли «пойманного» репортерской или любительской фотокамерой, или сознательно отснятого в рамках «постановочной» фотографии. Фотография — это всегда документ, фиксация реально бывшего факта, «улика». «Ça a été» — «это было» — как заметил Ролан Барт, первое и главное, что мы можем сказать о любой фотографии.

Второе, что мы можем о ней сказать: «Того, что было, в той форме, как оно запечатлено на фотографии, уже нет и не может быть никогда». Фотография фиксирует одновременно абсолютную, несомненную реальность и такую же абсолютность невозвратимости отраженного на ней момента. Напряжение между острым чувством «Ça a été» (это действительно было) и осознание невозвратимости зафиксированного на фото момента обусловливает легкую примесь жутковатости (*memeto mori*) при созерцании любого снимка: любое фото — это в своем роде «возвращение живого мертвеца» (Барт)². Оно же, это напряжение, и составляет, по Барту, главный структурный признак фотографии как медиума. Особое «зависание», хиазм, разделяющий два момента — сейчас и «созерцаемое сейчас „тогда“», как «будущее того прошлого, которое когда-то было настоящим»³, предопределяет феноменологическую сущность фотографии как явления, в отличие от живописи, не пространственного, а временного.

Осознание каждого конкретного снимка в данном ракурсе временного хиазма, т. е. момента одновременной визуальной презентности и ненастичности чего-то реально бывшего, возможно лишь в рамках отдельно взятого индивидуализированного сознания — сознания реципиента. Роль и активность реципиента (созерцателя, зрителя

¹ Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie // Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M., 1977. S. 49.

² Barthes R. Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M., 1989. S. 86—89.

³ Derrida J. La différance // Théorie d'ensemble. Paris, 1968. S. 60.

ля) в фотографической феноменологии важна настолько, что нередко именно зрительское впечатление — определенный ракурс видения, а не техническое качество, тематика, композиция и пр. — и выступает решающим моментом в отнесении снимка к разряду эстетически значимой, художественной или же «просто» любительской или документальной (научной, репортерской, криминалистской) фотографии.

Внутри зрительского впечатления возможно, в свою очередь, выделить, во-первых, уровень сознательного восприятия фотографии как свидетельства, документа — Р. Барт называет этот уровень «studium» — и, во-вторых, с трудом переводимый в слова (перевести фотографическое впечатление в слова — архисложная задача, остро осознанная уже в XIX в.) и сугубо индивидуализированный, подсознательный, «забирающий за живое», подчас травматический, «ранящий» уровень — «punctum». Последний момент означает приобретение реципиентом посредством созерцания фотографии, т. е. благодаря некой новой для созерцателя визуальной конstellации, индивидуально окрашенного интроспективного опыта.

Именно эти два обозначенных у Барта предела фотографии как явления: 1) ее объективная (объектив недаром так называется) документальная функция «сканирования поверхностей» и 2) субъективная роль проявления и фиксации некоего «модерного» личностного опыта — активно отражались и рефлектировались литературой, начиная с первых же лет появления и распространения нового «медиума».

Я остановлюсь на трех примерах отражения фотографического опыта или фотографической дискурсивности немецкоязычной прозы второй половины XIX в.

В первом примере — повести Вильгельма Раабе «Лар» («Der Lar» 1888/89) — речь идет о фотографии и об оппозиции «живопись versus фотография» на содержательном — «мотивном» уровне. Один из главных героев, молодой одаренный живописец по имени Болеслав Блех, «по материальным соображениям» — по сути, чтобы не умереть с голоду — оставляет свои эксперименты в жанре натюрморта и городского пейзажа и становится удачливым и высокооплачиваемым фотографом. Данный сюжет, типичный для художественной сцены второй половины позапрошлого века (в частности, несостоявшимся художником был и сам Луи-Жак Дагер), находит отражение и в других, эстетически менее значительных текстах, например, в романе Пауля Гейзе «Мерлин» (1896). Правда, если у Гейзе авторский пафос практически совпадает с установкой классической немецкой эстетики и переход от живописи к фотографии означает «падение» героя как художника, променявшего искусство на коммерцию, то у Раабе оценка выбора героя не столь однозначна. Автор «Лара» не повышает фотографию в эстетическом статусе, не пытается приблизить ее к живописи, в повести вообще нет рефлексии о феноменологии и специфике фотографии, нет описания фотографических снимков, продуцируемых Блехом. Тем не менее важными оказываются два обстоятельства.

Первое. Блех специализируется на эротической фотографии и на снимках умерших. Задается, таким образом, осознанная лишь в XX в. связь медиума фотографии с Эросом и Танатосом.

Второе. Судьба Блеха, «променявшего» живопись на фотографию, дублируется судьбой его лучшего друга по имени Варнефрид Коль. Коль, одаренный писатель, отказывается от художественной литературы в пользу репортерской карьеры в местной газете. Оба факта, у Раабе пока еще представленные параллельно, задают важную тенденцию времени: грядущее и весьма скоро «смыкание» репортажной литературы и фотографической иллюстрации в газетах и журналах¹, а также — *vise versa* — экспериментальный перенос репортажной и фотографической документальности в художественную литературу (т. н. «литература факта», как ее понимали формалисты, например, «газетный» роман И. Эренбурга).

Пример второй. Герой повести Адальберта Штифтера «Потомки» (*Nachkommenschaften*, 1864) по имени Фридрих Родерер похож на рабевского Болеслава Блеха, поскольку он также художник-пейзажист, оставляющий в итоге свое ремесло. Правда, мотивы его не «чисто материальные», как у Блеха, а «внутриэстетические». Живопись оставляется потому, что герой приходит к выводу о невозможности передать на живописном полотне объект (вначале он пишет гору Дахштейн, затем Люмпфингенское болото) во всей его «мрачности, простоте и возвышенности»². И если герой Раабе меняет живопись на фотографию, то у штифтеровского Родерера по сути уже сама его живопись строится на фотографической дискурсивной основе, однако ни сам герой, ни автор этого не сознают. Штифтеровский художник артикулирует и профилирует именно фотографическую, а не живописную эстетику как минимум на трех уровнях. Во-первых, на уровне своей художественной программы, когда он заявляет о желании изобразить болото так достоверно и правдиво, «как его создал Господь Бог», отрицая при этом всякий элемент субъективности в процессе творчества. Уже сама его формулировка «реальная реальность»³ как цель искусства напоминает в своей тавтологичности об отмеченном Бартом признаке фотографии: тенденцию к совпадению в ней означаемого и означающего, что превращает ее в «сообщение без кода»⁴.

Второй момент — габитусного и технического плана. Герой-художник практически не рассуждает о типично живописных про-

¹ Первая газета, с репродуцированной фотографией (американская «Нью-Йорк Дейли График»), появляется уже 1880 г., однако массовым явлением прессы, иллюстрированная фотографиями, становится лишь к началу XX в.

² *Stifter A. Nachkommenschaften // Stifter A.: Bunte Steine und Erzählungen.* München, 1990. S. 555.

³ *Ibid.*

⁴ *Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды: Статьи по семиотике культуры.* М., 2003. С. 380.

блемах композиции, рисунка и колорита. Он, как помним, вытесняет все элементы субъективности, личного произвола из творческого процесса. Его волнуют скорее чисто квантитативные вопросы: успеть за лето написать максимальное количество этюдов, каждый из которых соответствовал бы определенному участку отображаемого им пространства, при этом и речи не идет об общем плане ландшафта. Целое картины должно составиться из фрагментов. Когда же это целое — гигантское полотно, на которое сведены отдельные фрагменты, — не удовлетворяет Фридриха, он разрезает свой мегахолст на куски, как бы возвращая его к первичной фрагментарности — и сжигает. Художник хотел поступить в соответствии с живописной эстетикой, поставив своей задачей добиться целостной картины, некой имманентности визуального образа путем совмещения отдельных (контингентных) фрагментов, и потерпел поражение — образ остался гетерогенным. Знай Фридрих о близости своих установок к эстетике фотографической, которая по природе своей фрагментарна, он мог бы не сжигать свои этюды, с точностью воспроизводящие «болото в утреннем освещении, болото в полуденном освещении, болото в вечернем освещении»¹, но создать из них некий аналог фотографической выставке Даггера 1839 г., которая, как известно, являла собой серию видов Собора Парижской Богоматери, заснятого в разное время суток.

Наконец, в-третьих, герой Штифтера — прирожденный фотограф, а не художник уже в силу своей спонтанной визуальной одаренности, не желающей ограничивать себя жесткой эстетикой и структурностью живописной техники. «В мире и его частях заключена величайшая поэтическая полнота и за душу берущая мощь»², — заявляет он в конце повести, и эти слова звучат как снятие того «равнодушия к видимой феноменальности мира»³, которая все в большей мере характеризовала современную Штифтеру живопись академического плана — и как апология фотографической референциальности.

Пример третий и последний. В новелле Леопольда фон Захера-Мазоха «Венера в мехах» («Venus im Pelz», 1870) также фигурирует художник. Представитель скорее традиционной манеры и эстетики, он, как и живописец у Штифтера, показан в процессе создания картины. Данное полотно, однако, не уничтожается в конце произведения, но, напротив, несет своего рода «текстообразующую» функцию. Будучи упомянутой уже на уровне повествовательной «рамы», еще до начала главной сюжетной линии, картина, которая называется так же, как и вся новелла — «Венера в мехах», выступает по сути начальным и конечным пунктом повествования, а дневник Северина — собственно

¹ Stifter A. Nachkommenschaften. S. 554.

² Ibid. S. 567.

³ Plumpe G. Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München, 1990. S. 33.

сюжет произведения — выливается в историю создания данного живописного полотна.

На картине главный герой новеллы галицийский дворянин Северин Кузимский изображен простершимся в позе абсолютной преданности перед своим кумиром и идолом — облаченной в меха жестокосердой, поигрывающей хлыстом Вандой: «На ней (картине. — Л. П.) была изображена прекрасная женщина, с лучистой улыбкой на тонком, нежном лице, с пышной массой волос, собранных в античный узел, и с легким налетом белой пудры на них; опервшись на левую руку, она сидела на оттоманке нагая, завернутая в меховой плащ, правая ее рука играла хлыстом, а обнаженная нога небрежно опиралась на спину мужчины, простершегося перед ней, подобно рабу или верному псу»¹. Картина, как можно узнать из текста, написана в довольно традиционной («фламандской») манере. Нетрадиционным выступает, однако, сам способ продуцирования данного предмета изобразительного искусства. Этот способ имеет, как кажется, самое прямое отношение к фантазму мазохизма, «катехизисом» которого традиционно считают «Венеру в мехах». В работах З. Фрейда о мазохизме прослеживается мысль о двойной — одновременно вуайеристской и эксгибиционистской — природе мазохизма. Так, в «Трех очерках по теории сексуальности» подчеркивается установка мазохиста на то, чтобы одновременно выступать субъектом и объектом созерцания². Отмеченная в известном исследовании Ж. Делёза³ «режиссерская» функции мужчины-мазохиста в традиционной мазохистской инсценировке дополнительно усложняет задачу визуализации фантазма. Ведь мазохист должен, во-первых, выступить в создаваемом иконическом образе — на картине — в качестве референта, т. е. в качестве объекта созерцания и истязаний со стороны Ванды/Венеры (эксгибиционистская ипостась). Во-вторых, для героя не менее важно фигурировать на живописном полотне и в качестве субъекта-зрителя собственных страданий, т. е. в качестве реципиента мазохистской сцены (вуайерская ипостась). Наконец, в-третьих, мазохист выступает и автором-продуцентом всей инсценировки в целом (режиссерская ипостась).

Мазоховскому Северину парадоксальным образом удается успешно совместить все три функции, а именно: 1) позицию референта картины, 2) ее продуцента (автора) и 3) ее реципиента. Последнее оказывается возможным в силу того, что «нормальный» процесс написания картины в новелле своеобразно переворачивается, ставится «с ног на голову»: рецепция образа предшествует его воплощению в материале. Дело в том, что герой еще до создания живописного полотна со-

¹ Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах / Пер. с нем. СПб., 2005. С. 39.

² Freud S. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie // Freud S. Studienausgabe. Bd. 5. Frankfurt a. M., 1989. S. 67.

³ См.: Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Пер. с фр. // Захер-Мазох Л. ф. Венера в мехах. М., 1992. С. 189—313.

зерцает «в виртуальном режиме» сцену, которой предстоит быть запечатленной на холсте: в один из моментов действия (сцена в бассейне) Северин видит в зеркале себя, стоящего на коленях перед Вандой, которая, поигрывая плеткой, «жестоко» на него смотрит.

Зеркальное изображение, таким образом, уже и ЕСТЬ само по себе желаемый визуальный вариант мазохистской сцены — сцены, по природе своей ориентированной на вечную ретардацию — энтропическое «подвешивание» (ср. термин «suspense»), в котором постоянный обмен между ощущением себя объектом жестокого взгляда домины и созерцанием себя самого, страдающего отраженным в этом взгляде, т. е. специфическая нераздельность — неслияность референта и реципиента — обеспечивает постоянное «приращение» эротического желания.

Для фиксации данной — виртуальной — картины на некоем материальном носителе, однако, необходимым оказывается некий «не предусмотренный сценарием» агент — живописец, который, вопреки расхожей практике XIX в.¹, выступает у Захера-Мазоха не конкурентом Северина-нarrатора (ведь подлинный автор картины — именно Северин, вознамерившийся увековечить увиденное им зеркальное отражение), но его своеобразным *alter ego*. (Недаром художник на различных этапах создания картины вынужден идентифицировать себя то с функцией реципиента — когда Северин и Ванда позируют ему в виде своеобразной «живой картины», то с функцией референта картины, когда позволяет Ванда во время одного из живописных сеансов постегать себя плеткой, дабы оказаться способным воспроизвести на полотне «неописуемо» жестокий взгляд Ванды.)

Итак, задача живописца формулируется как установка на то, чтобы с максимальной степенью миметичности «перевести» на холст «спродуцированную» Северином мазохистскую сцену. В идеале речь идет, по сути, о возможности **мгновенной фиксации** заданного в мазохистской инсценировке перформативного обмена взглядами, в том числе «интерактивного» обмена между картиной и реципиентом. Феноменологическая основа и изобразительная техника подобного типа визуальной образности, как представляется, имеет не так уж много общего с традиционной живописью, при этом, однако, многими чертами соотносится с более «молодым» видом изобразительного искусства — фотографией.

Схождение с фотографией в данном случае проявляется прежде всего в установке на максимальное сокращение различий между телом референта, с одной стороны, и его иконическим образом — с дру-

¹ О художнике как о неизменном (как правило, терпящем художественную неудачу или даже умерщвляемом в ходе сюжета) конкуренте писателя в литературной практике XIX в. см. в имагологическом исследовании: *Rieger A. Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*. Köln; Weimar, 2000 (= *Pictura et Poesis* 14).

гой, вплоть до полного их совпадения. В данном качестве фотографии нередко усматривают ее общность с архаическими идолопоклонническими культурами, основанным на представлении об идентичности Бога и его материально осязаемого «образа». В опоре на бартовскую теорию фотографии возможно интерпретировать и то «не выражимое словами» («es ist nicht zu beschreiben»), основанное на скрещении взглядов (и, соответственно, интерференции планов желания) Северина, Ванды и реципиента «жутковатое очарование» («Der schauerliche Reiz») мазохистской сцены, которого Северин желает добиться в создаваемой картине¹. Данная «неуловимая» визуальная субстанция, по сути, выступает «имагинерной» основой процесса рецепции, т. е. тем моментом фотографического образа, который Барт обозначил термином «punctum». Отмеченные французским теоретиком в качестве имманентных фотографической образности эффекты punctum'a, такие как «травма» (следовательно, боль) и инверсия реляции «созерцатель — изображение», оказываются подобными выведенным Фрейдом глубинно-психологическим основаниям мазохизма: именно «травмы» как боли взыскиает герой-мазохист у Мазоха, желая быть в той же самой мере истязаемым, в какой он стремится сделать свои страдания визуальным объектом других, к тому же еще и созерцать себя-страдающего.

Современная исследовательница комментирует бартовское понятие фотографического punctum'a следующим образом: «Фотографический образ представляется своеобразной раной, травмой, элементом, который, подобно острой стреле, вырывается вдруг из (контекстуальной — Л. П.) взаимосвязи, чтобы пронзить созерцателя. В „punctum“е соотношение субъекта и объекта меняется. „Punctum“, в качестве некой детали созерцаемой фотографии, вдруг обретает активность, становится субъектом, пронзает, в то время как созерцатель становится пассивным, выступая, по сути, объектом действия»².

«Фотографическая» релевантность мазохизма как явления культуры, как, впрочем, и новеллы «Венера в мехах» (по-видимому, в той же самой мере можно говорить и о «мазохистской» релевантности феномена фотографии), выяснилась особенно ярко на посвященный различным аспектам мазохистской образности широкомасштабной художественной экспозиции «Фантом желания», устроенной 2003 году «Новой галереей» австрийского города Граца: подавляющее большинство экспонатов выставки относилось к разряду художественной фотографии. Впрочем, Захер-Мазох и сам, по-видимому, ощущал глубинную близость своего фантазма фотографическому типу визуаль-

¹ См.: *Sacher-Masoch L. von. Venus im Pelz und andere Erzählungen*. Köln, 1996. S. 116.

² Behrend H. Foto-Zauber. Kleine und vorläufige Anmerkung zu Roland Barthes' *Punctum* // Hrsg. J. Schönert. Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. DFG-Symposium 1998. Stuttgart, 2000. S. 580.

ности. Недаром он стремился фотографически зафиксировать свои отношения с баронессой Фанни фон Пистор, ставшие впоследствии сюжетной основой «Венеры в мехах». Будучи по сути своей внеположной тексту новеллы, данная фотография вполне может быть истолкована в «текстопорождающем» аспекте — как импульс к написанию «Венеры в мехах».

Zusammenfassung

Mediale Konkurrenz zwischen Fotografie und Literatur als literarisches Motiv (Wilhelm Raabes «Lar», Adalbert Stifters «Nachkommenschaften» und Leopold von Sacher-Masochs «Venus im Pelz»)

Im Aufsatz wird der fotografischen Phänomenologie nachgegangen, wie sie in einigen Werken der deutschen Erzählprosa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Niederschlag gefunden hat. In allen drei Texten (bei Stifter und Masoch eher unbewußt und unterschwellig) wird eine Spannung zwischen der traditionell verstandenen Malerei und dem fotografischen Diskurs bzw. fotografischen Verfahren thematisiert.

Б. А. ХВОСТОВ
(Рязанский государственный университет)

ДИСКУРС ФОТОГРАФИИ И ПОЭТОЛОГИЯ ПЕТЕРА АЛЬТЕНБЕРГА

Среди текстов П. Альтенберга, объединенных под названием «В курортном парке», есть короткий диалог:

Два господина.

«А я все же считаю Альтенберга писателем (der Dichter). — «Он только моментальный фотограф, но, разумеется, умелый (geschickt)». — «А куда вы отнесете Гуго фон Гофмансталая?»!»¹

На этом вопросе текст обрывается, словно бы подтверждая своей фрагментарностью данную его автору характеристику «моментальный фотограф». Как конкретизировать возникающее вследствие недосказанности «пустое место»? Какие смыслы конституируют противопоставление «писателя» «моментальному фотографу»? Зная о непростых отношениях Альтенберга и Гофманстала, легко предположить, что в тексте имеет место неявная конфронтация. В отклике на дебютную книгу Альтенберга «Как я это вижу» Гофмансталь позволил себе заметить, что автор зарисовок «не гений». Позднее Альтенберг поквитался с высокомерным рецензентом, обыграв его нелицеприятный вердикт в заметке по поводу постановки одной из гофмансталевских драм: «Странно, столь плоские вещи от того, кто является гением!!»². В характерной для него парадоксальной манере Альтенберг, не случайно прозванный «венским шутом», опрокинул иерархию. Соответственно, и в процитированном диалоге прочитывается скорее вызов доминирующему в начале XX века мнению о художественной «неполноценности» фотографии. Ведь несмотря на развитие техник манипулирования фотографическим образом, легитимация фотографии как искусства так и не состоялась. Тем более это относится к моменталь-

¹ Altenberg P. Extrakte des Lebens. Wien, 1987. S. 111.

² Цит. по: Barker A. Telegrammstil der Seele. Wien; Köln; Weimar, 1998. S. 74.

ной фотографии, воспринимавшейся как сугубо механистический акт. В связи с этим не может не удивлять, что в каталоге 12-й выставки Сецессиона Альтенберг, словно в пику ухищрениям фотографического мейнстрима, подтягивающего фотографию до уровня живописи, приветствует долгожданное обретение художником «глаза моментальной камеры»¹.

Гофмансталь не жаловал фотографию, объединяя ее в пару с натурализмом в связи с равно присущим им изъянам: отказом от суггестивного воздействия. Альтенберг, напротив, был ее страстным адептом. По словам писателя, импульсом к созданию его первой зарисовки «Местная хроника» послужила опубликованная в газете фотография пропавшей девочки (на самом деле это был рисунок, но ошибку памяти едва ли можно счесть случайной). В 1903 году Альтенберг недолго стал редактором журнала «Kunst» и поместил в первом номере вместе со своим программным заявлением фотографии женских рук крупным планом. Писатель оставил огромную коллекцию фотографий и фотографических открыток с надписями не на обратной, а на лицевой стороне, что дает обильный материал для рефлексии по поводу взаимодействия текста и образа. Л. Ленсинг полагает, что это собрание вполне заслуживает оценки как второй пласт альтенберговского творчества, тем более что ряд надписей публиковался в его книгах в качестве самостоятельных текстов². Г. Маттенклотт вообще определяет все творчество писателя как обстоятельство, сопутствующее его коллекционерской страсти: «При чтении почти всех его книг создается впечатление, что ему снова пришлось почистить свои переполненные ящички с открытками»³. Б. Шпиннен усматривает в соединении слова и фотографического образа эмблематическую интенцию⁴. Недавно найденные фотоальбомы писателя натолкнули его исследователей на мысль, что тщательно аранжированные снимки и открытки обладают имплицитной повествовательной структурой и могут трактоваться как своеобразная ревизия опубликованных ранее книг⁵.

Согласно И. Альберс, предметом изучения интермедиальных связей литературы и фотографии должен стать «метафорический перенос свойств визуального технического медиума на эстетический медиум

¹ Altenberg P. Katalog zur XII. Ausstellung der Wiener Sezession // Finale und Auftakt. Wien 1898—1914 / Hrsg. von O. Breicha und G. Fritsch. Salzburg, 1964. S. 196.

² См.: *Lensing L. A. Peter Altenbergs «beschriebene» Fotografien. Ein zweites Œuvre? // Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. 1995. Jg. 15. S. 3—33.

³ Mattenklott G. «Keine Ansiedlungen». Peter Altenbergs Texte der fünf Orchesterlieder Alban Bergs op. 4 // Hofmannsthal-Blätter. 1983. № 27. S. 75.

⁴ Spinnen B. Schriftbilder. Münster, 1991. S. 169—174.

⁵ См.: Semmering 1912. Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum / Hrsg. von L. A. Lensing, A. Barker. Wien, 2002.

текста»¹. Под этим подразумеваются поэтологические эффекты дискурса фотографии, предстающего своего рода «визави» литературы, с помощью которого она осмысляет свой медиальный характер, свои границы и возможности². Данное направление в исследованиях творчества Альтенберга основательно не разрабатывалось. Поэтому поиск следов фотографического дискурса в его текстах приобретает особый интерес.

В тексте Альтенберга «Автобиография», содержащем ключевые поэтологические высказывания писателя, например, определение его произведений как «экстрактов жизни», о страсти к фотографии эксплицитно свидетельствует лишь упоминание о многочисленных «ню», украшающих стены его комнаты. О моментальной фотографии, на первый взгляд, не сказано ничего. Однако после определения художественного метода автора как «телеграфного стиля души» идет пассаж следующего содержания: «Я хотел бы описать человека в одном предложении, душевное переживание — на одной странице, ландшафт — одним словом! Готовься (lege an), художник, целься, бей в яблочко! Баста»³. Уподобление художника стрелку тянет за собой неизбежный шлейф ассоциаций не только с милитаристским жаргоном в текстах Альтенберга, но и с моментальной фотографией. Необходимо напомнить, что данную разновидность фотографии породило желание запечатлеть стремительное движение, невидимое для невооруженного глаза. Именно с ее помощью Э. Маху удалось запечатлеть полет пули. Баллистические эксперименты Маха отразились в его теории эмпириокритицизма, столь значимой для формирования венского литературного импрессионизма⁴. Первые камеры, предназначенные для создания моментальных снимков, носили названия револьверов и ружей («фотографический револьвер» астронома Жанссена, «фотографическое ружье» Фоля и т. п.). В описании последнего в фотожурнале того времени говорится, что его можно прикладывать к плечу как карабин (anlegen), предусмотрены сменные обоймы. Ассоциация подкрепляется обращением к другим высказываниям Альтенберга. Например, он заявляет: «Я рисую природу своими замечательными (trefflich) фотографическими глазами, своей бьющей в цель (treffsicher) душой»⁵. Отнюдь не случайно призыв к художнику предваряется формулировкой желания запечатлеть человека

¹ Albers I. Das Fotografische in der Literatur // Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden / Hrsg. von K. Barck u.a. Stuttgart; Weimar, 2001. Bd. 2. S. 535.

² Ibid.

³ Altenberg P. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus / Neu hrsg. von Chr. Wagenknecht. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1997. S. 59.

⁴ Cm.: Stiegler B. Ernst Machs „Philosophie des Impressionismus“ und die Momentphotographie // Hofmannsthal-Jahrbuch. 1998. Bd. 6. S. 257—280.

⁵ Цит. по: Altenberg P. Extrakte des Lebens / Hrsg. von H. Lunzer, V. Lunzer-Talos. Salzburg, 2003. S. 155.

ка в одном предложении. В тексте «Гении» Альтенберг так выражает свой восторг по поводу однажды сказанного Гёте о Бетховене: «...какая наикратчайшая биография, фотография страданий Бетховена в этом одном предложении!»¹. Отсюда следует, что фотография вовсе не ассоциируется у Альтенберга с натуралистической полнотой описания, а скорее является метафорой своеобразного «минимализма».

Формулируемая в «Автобиографии» концепция текста как «экстракта жизни» не может рассматриваться в чисто жанровом аспекте. Она неразрывно связана с идеей совершенствования человеческой физиологии и становлением нового типа художественного субъекта, так же, как и текст, освобождаемого от всего лишнего. В «Малой истории фотографии» Беньямина приводятся слова одного художника, сказанные в середине XIX века, что еще до конца столетия фотокамера станет образцом и экстрактом живописи, заменив собой кисть, палитру, краски, споровку, точность глаза художника и т. д.² Альтенберг словно бы подхватывает эту мысль, когда заявляет, что рисует своими фотографическими глазами. В цикле «Маски», написанном в 1907 году для венского кабаре «Летучая мышь», персонаж «Художница» произносит слова:

«Во мне живет божественный художник, мой глаз!
Отражающий вещный мир!
Но от глаза к руке слишком долг путь —
Цветущие луга обращаются в пустыню!» (DW 1, 166)

По сути, это означает, что полюса эстетической продукции и рецепции совмещаются. В предлагаемой Альтенбергом модели развития человечества надобность в художнике должна со временем отпасть, так как художник — это посредник между человеком и природой, учитель, чья задача заключается в том, чтобы указывать и объяснять. Процесс формирования нового человека будет закончен, когда «тонкое отображение природы, „фотография“, уже сможет в одно мгновение пробудить в нем все ощущения художника» (DW 1, 122). Нельзя не заметить, что культурный «филогенез» человечества дублируется в художественном «онтогенезе» самого Альтенберга, возводящего начало своей творческой биографии к воздействию фотоснимка.

Такой взгляд на фотографию органично включается в концепцию альтенберговской диететики, «искусства жизни», нацеленного на превращение тела в главный медиум и даже субъект эстетической коммуникации. В одном из поздних текстов венский автор констатирует у себя тенденцию к постепенному сокращению объема текстов, кото-

¹ Altenberg P. Diogenes in Wien. Bd. 2. 2. Aufl. Berlin, 1982. S. 208. Далее ссылки на это двухтомное издание даются непосредственно в тексте статьи, с пометкой DW, указанием номера тома и страницы в скобках.

² См.: Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1969. S. 91.

рое в итоге должно привести его к полному молчанию. По его мнению, «это будет самое лучшее», так как «тогда кому-нибудь будет достаточно лишь взглянуть на меня и сказать: „Уже знаю!“» (DW 2, 68). Самоочевидность, эвидентность тела, служащего в представлении венского автора самым надежным индикатором мыслей и чувств, позволяет обходиться без слов. Фотография делает то же самое. П. Валери писал в 1939 году о том, что фотография потребовала от литературы «прекратить *отписывать* то, что может *запечатлеться* само собой...»¹, что она избавляет литературу от многословия. Вводя читателя в свою творческую лабораторию, Альтенберг заявляет, что «события дня, кажется, бессознательно фотографически отпечатываются во мне; и по ночам в кровати я время от времени приписываю какой-нибудь заголовок, например, „Бесчувственная дама“, не имея даже понятия о том, какое содержание воспоследует. Из-под заглавия и пера выходит нечто, что, кажется, проявляется (sich entwickeln) само собой, от одного к другому, с совершенно неблизкой мне логикой и необходимости, так что я сам читаю это как что-то чужое и, простите уж мне, бывает, сам время от времени восторгаюсь и удивляюсь тонкости наблюдений над явлениями души и жизни»². Конечно, в этом утверждении наличествует доля позерства. Как было показано исследователями, Альтенберг, декларировавший, что «ненавидит ретушь», вносил в свои тексты коррективы. Однако известно, что практика авангарда далеко не всегда была столь радикальной, как его программатика. Делая на это скидку, можно усмотреть в приведенном высказывании предвестия автоматического письма сюрреалистов. Как бы то ни было, процесс литературного творчества изображается Альтенбергом как процедура печатания фотографий и снабжения их надписями, при этом перо функционирует аналогично камере.

В исследованиях западных ученых, не встречается указаний на значимое дискурсивное соседство фотографии и диететики в текстах Альтенберга. Например, писатель говорит о присущем ему «эффекте вспышки» и далее объясняет свою неспособность задержать внимание на каком-нибудь объекте «ускоренным обменом веществ»³. Такие сближения позволяют выявить следы «фотографического» в текстах, где его присутствие не столь явно. Например, Альтенберг устанавливает общность между крестьянином и гением на основе свойственной им способности к концентрации энергии, что приводит к ее периодическим непроизвольным выплескам. Неожиданно в сравнении возникает визуальный аспект, заставляющий вспомнить о фотовспышке: «Он смотрит, смотрит, смотрит жадно, оставляет себя

¹ Цит. по: *Amelunxen von H. Photographie und Literatur* // Literatur intermedial / Hrsg. von P. Zima. Darmstadt, 1995. S. 226.

² Цит. по: *Lensing L. A.* Op. cit. S. 7.

³ См.: *Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern* / Hrsg. von H.-Chr. Kosler. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1997. S. 144.

под паром. Внезапно вспыхивает, ударяет молния от переизбытка накопленных сил»¹. Примечательно также, что афоризмы, согласно Альтенбергу, «должны быть не „измыщенными истинами“, а моментальными вспышками из подсознания» (DW 2, 232). Здесь реализуется главный поэтологический и одновременно жизнетворческий принцип Альтенберга: «Le minimum d'effort et le maximum d'effet!». В одном из ранних текстов Альтенберг намечает трехступенчатую модель одухотворения человечества, предполагающую его освобождение от труда. В программной статье из журнала «Kunst» камере «Кодак» приписывается способность «без усилий» добывать богатства природы. Вследствие этого позволительно рассматривать данное техническое новшество как шаг в реализации альтенберговской утопии. Интересно, что за то же качество восхваляет фотографию в приветственном адресе нью-йоркскому журналу «Camera Work» Метерлинк, провозглашаемый Альтенбергом союзником в деле экспансии души. Нельзя не отметить, что выражение «*von selbst*», «само собой» — одно из излюбленных в словаре венского писателя, а автоматизм в человеческих действиях определяется им не иначе, как «гениальный».

Фотографии отводится важная роль в осуществлении настойчиво выдвигаемой Альтенбергом идеи дематериализации мира и человека, выражающейся, в том числе, в совершенствовании эстетического субъекта за счет медиальных «расширений». В еще большей степени, чем моментальная фотография, для этих целей подходит рентген, проникающий не только плоть, но и душу, словно бы экстрагирующий человеческую сущность. Например, в одном из ранних текстов мозг персонажа наделяется техническими характеристиками, обусловливающими способность к «рентгеновскому зрению»: «У него был мозг словно из стали, крепкий и эластичный. Он мыслил безжалостно четко и ясно, он видел внутренние устройства обнаженными, голыми»². Когда говорят о поэтизации рентгена в литературе модернизма, непременно вспоминают «Волшебную гору» Т. Манна. Но уже в крошечной зарисовке Альтенберга под названием «Любовь» из книги «Урожай» 1915 года обнаруживается сходная констелляция мотивов: большая женщина демонстрирует безнадежно влюбленному в нее поклоннику свой рентгеновский снимок, на котором она «более нагая, чем нагая», а тот умоляет ее не показывать фото сопернику, интерпретируя данный жест как верх интимности.

Примечательно, что Альтенберг игнорирует разницу между физическим миром и его фотографической презентацией. Этому можно найти двоякое объяснение. Согласно Маху, «... фотографию мы рассматриваем нашими глазами так же, как оригинал. Следовательно, когда глаз, переводя физические величины в физиологические, преобразует их, то это должно происходить одинаково как в случае фото-

¹ Altenberg P. Sommerabend in Gmunden. Frankfurt a. M., 1997. S. 70.

² Altenberg P. Expedition in den Alltag. Wien, 1987. S. 98.

графии, так и оригинала»¹. Из приведенного положения следует, что фотографии в столь же малой степени являются оригиналами, как и объекты физического мира. Однако Альтенберг скорее придерживается другого обоснования равенства между фотографией и сфотографированным предметом, приписывая снимку обладание частичей референта. Бытовало и бытует убеждение, что фотография способна улавливать исходящие от вещей эманации. Именно к нему, возможно, тянутся корни альтенберговского фотофетишизма. Барт определяет фотографию как «образ, выявленный, выделенный, смонтированный, выжатый, как лимонный сок, под воздействием света»². В зарисовке «Приятные впечатления от путешествия» Альтенберг восторгается фотографиями в одном зальцбургском художественном магазине, на которых реальность будто бы сублимируется под воздействием солнечных лучей: «Даже на их открытках горы на заднем плане молочно-голубоватые и почти что исчезнувшие в солнечном свете! Они конкурируют с пейзажистом, они побеждают его, „Виортле и сын“!».³

Писатель заявлял, что тому, «кто понимает и любит его открытки, собственно, не требуется совершать многотрудных паломничеств в „знаменитые“ картинные галереи, он получает все „в экстракте“» (DW 2, 197). Тектонические сдвиги в эстетике, вызванные новыми репродуктивными техниками, отклинулись в творчестве сейсмически-чувствительного Альтенберга декларативным уравниванием в правах копии и оригинала, критикой института авторства, оправданием плагиата, стратегией «*readymade*». Например, в одной из книг им был опубликован приказ генерала Данкля без единого комментария. В своих книгах Альтенберг использовал аутентичные отрывки из газетных публикаций, читательские письма, образчики дилетантского творчества своих знакомых, критические отклики на собственные книги и даже памятку по стирке цветных тканей. В «*Prödromös*» есть тексты, никак не отличимые от инструкции, рецепта, рекламы, объявления.

Тут вновь стоит вспомнить Гофманстала, заметившего однажды, что «„сфотографированный“ диалог столь же фальшив, как и вставленные в картину драгоценные камни»⁴. Фактически это означает, что Гофмансталь настаивает на непроницаемости границы между знаковой и социофизической реальностью, упраздняемой Альтенбергом и более поздним авангардом. Гофмансталь не может пожертвовать аурой, в то время как Альтенберг подвергает ее деструкции, утверждая без тени сожаления: «„Современная фотография“ побеждает художника, „кино“ побеждает писателя, „хлеб Симона“ побеждает булку, а граммофон — оперу! Деятели искусства противятся такой *pomexe* в до-

¹ Цит. по: *Stiegler B.* Op. cit. S. 270.

² *Bart P.* Camera lucida. M., 1997. С. 121.

³ *Altenerberg P.* Extrakte des Lebens. S. 43—44.

⁴ *Hofmannsthal H. von.* Reden und Aufsätze 1. Frankfurt a. M., 1979. S. 131.

бывании хлеба насущного, хотел сказать: икры. Они говорят: это все только *подспорье для неимущих*. Браво, так и должно быть, спесивцы!» (DW 2, 225).

В творчестве Альтенберга обнаруживается весь спектр характерных процессов, прототипом которых, по мнению С. Зонтаг, послужила фотография. Эти трансформации Зонтаг обозначает как превращение искусства в метаискусства (медиа). Медиа демократизируют искусство, отменяют тематическую иерархию, превращают весь мир в свой материал, ослабляют роль автора и стирают различие между копией и оригиналом¹. Обращение Альтенберга к фотографии закономерно, так как в ней он видит союзницу в поиске самоочевидности, инициированном кризисом рациональности и языка. Моментальная фотография становится знаком размежевания с «младовенцами», чьи тексты Альтенберг дисквалифицирует как «сделанные», в то время как сам он предлагает в своих «экстрактах» *«vita ipsa»*, саму жизнь. В отличие от более скептично настроенных представителей литературы модерна, Альтенберг считает, что голая фактичность возможна, и стремится достичь ее, сводя сообщение к медиуму, будь то тело, замещающее собой текст, будь то медиальные протезы, как фотокамера или перо. При этом медиум является для Альтенберга источником достоверности, а не средством фальсификации. Конструктивистская парадигма вроде бы давно дезавуировала подобные взгляды как наивные. Однако наставившийся в последнее время в культурологических исследованиях онтологический поворот к самим вещам, к поэтике эвидентности, заставляет пристальней взглянуть на алтенберговскую утопию ввиду неустранимой двойственности фотографии: ведь, будучи знаком, она в то же время, как метко заметил Барт, «как бы постоянно носит свой референт с собой»².

Zusammenfassung

Der Diskurs der Fotografie und Peter Altenbergs Poetologie

Im Artikel wird ein Versuch unternommen, poetologische Effekte des fotografischen Diskurses in P. Altenbergs Werk nachzuweisen.

¹ См.: *Sontag S. Über Fotografie*. Frankfurt a. M., 1980. S. 144—145.

² *Барт Р. Указ. соч. С. 13.*

В. Д. СЕДЕЛЬНИК
(Институт мировой литературы РАН им. А. М. Горького)

ТЕКСТЫ И «АНТИТЕКСТЫ» КУРТА ШВИТТЕРСА

Надо полагать, вынесенное в название конференции понятие «*ти-
нология текстов Нового времени*» включает в себя и *Новейшее время*, веду-
щее отсчет от начала XX в. Именно оно — вкупе с выходом на истори-
ческую арену авангардизма — не только дало мощный толчок появлению
новых типов художественного текста, но и поставило под сомнение
прежнее, закрепленное в традиционной текстологии и западной
«критике текста» понимание печатного речевого высказывания как
некой автономной единицы, обладающей относительной целостностью
и несущей определенную смысловую нагрузку. Примером такого
новейшего восприятия текста может служить творчество немецко-
го художника и писателя Курта Швиттерса.

Курта Швиттерса (Kurt Schwitters, 1887—1948) природа наделила
самыми разными талантами. Он с одинаковым усердием и успехом
занимался литературой (поэт, прозаик, драматург), музыкой, живопи-
сью, скульптурой, архитектурой, издательским, типографским и рек-
ламным делом, был великолепным актером, чтецом-декламатором и,
ко всему прочему, теоретиком современного искусства, умевшим пре-
дугадывать назревавшие в нем перемены и предсказывать пути его
 дальнейшего развития. «Я знаю, что как фактор искусства я важен и
 буду оставаться таковым во все времена», — без ложной скромности
 сказал он о себе в начале 1930-х годов, когда его произведения под-
 вергались в Германии резкой критике и осмеянию. И продолжал тру-
 диться «на будущее», не обижаясь на тех, кто был не в состоянии по-
 нять его новаторские эксперименты.

Надо признать, потомки и впрямь оценили его вклад в обновление
искусства. В 60—70-е годы прошлого века он стал восприниматься
как один из основоположников революции в искусстве, как художник,
который, не боясь упреков в профанации художественного твор-
чества, лишил искусство ореола возвышенности, вывел его на улицы
и площади, сделал частью ничем не примечательной повседневной

жизни¹. А в 1980-е годы, когда литературная и художественная критика осмелилась всерьез заговорить о роли «массового искусства» в жизни общества, Швиттерс, этот «революционер в бюргерском обличье» (Ф. Лах), и вовсе стал считаться классиком искусства, синтезировавшего в себе высокое и низкое, новаторское и банальное, авангард и китч². Творческое наследие художника-одиночки стало восприниматься как «резервуар времени», как программа по освоению тех сфер действительности, которыми пренебрегало официальное искусство³. Выяснилось, что за обезоруживающей наивностью художника скрывался тонкий, целенаправленный расчет. Шокирующее, очищающее воздействие, недолговечное у многих других авангардистов, у него загадочным образом сохраняет силу и свежесть вплоть до настоящего времени.

Швиттерс все делал с достойной удивления основательностью и усердием. Ему был свойствен несолько замедленный подход к любому делу. Его даже считали тугодумом (*Spätzünder*). Он тратил месяцы и годы на овладение ремеслом художника, поэта, коллажиста, составителя рекламных текстов и т. д., справедливо полагая, что, прежде чем браться за что-то новое, надо как следует усвоить старое, не отвергая его с порога, а преодолевая (и развивая) в процессе творчества. Для авангардизма он созрел только к тридцати годам.

Сразу после войны, уже имея за плечами некоторый опыт авангардистской поэзии и живописи,обретенный в родном Ганновере, Швиттерс попытался сблизиться с группой берлинских дадаистов и с художниками и литераторами вокруг вальденовского журнала (и салона) «Штурм». Первые — в лице Джорджа Гроса и Рихарда Хюльзенбека, тяготевшие к революционной фразеологии и богемному образу жизни, — его оттолкнули: он казался им законченным воплощением буржуазной меркантильности. Вторые приняли его в свой круг. В 1919 году в салоне Вальдена была устроена выставка работ Швиттерса (вместе с работами Пауля Клее и Йоганнеса Мольцана). Соприкосновение со столичными дадаистами и «штурмистами» способствовало преодолению провинциальной робости и окончательному переходу Швиттерса на позиции авангардного искусства. После неудачной попытки войти в «Клуб Дада» он сознательно дистанцируется от «оболочных» дадаистов, своих недоброжелателей Гроса и Хюльзенбека, в то же время подчеркивая близость к дадаистам, по его определению, «сердцевинным», т. е. истинным — Раулю Хаусману, Ханне Хёх, Хансу Арпу. Дружеское общение с ними, вероятно, побу-

¹ См.: *Schmalenbach W. Kurt Schwitters. Köln, 1967; Lach F. Kurt Merz Schwitters. Köln, 1971.*

² См.: *Nündel E. Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bildddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1981; Elderfield J. Kurt Schwitters. Düsseldorf, 1987; Werner K. Kurt Schwitters. Dresden, 1987.*

³ См.: *Lach F. Nachwort // Schwitters K. Gesamtausgabe in 5 Bänden / Hrsg. von F. Lach. Bd. 5. Köln, 2004. S. 445—446.*

дило его «к использованию новых дадаистских техник, прежде всего техники фотомонтажа и летристского (буквенного) стихотворения»¹. Но к этому Швиттерс мог прийти и вполне самостоятельно. Будучи от природы *homo ludens*, человеком играющим, он на протяжении всей жизни вел бесконечную, пронизанную иронией и самоиронией игру со словом, звуком, буквой, числом, краской, линией, с отходами цивилизации, со всем, что попадалось ему на глаза. Ощущая себя прежде всего художником, он в этом качестве сторонился не только явной политической тенденциозности, но и «социальной ответственности». На всем, что он делал в разных ипостасях своей богатой творческой индивидуальности, лежит печать шутливости, мнимой несерьезности, которую «дадаист и экзистенциалист» Хюльзенбек называл «клоунадой», но за которой легко угадывалась глубокая и очень серьезная озабоченность состоянием искусства и мира в целом. Свое предназначение художника Швиттерс видел в том, чтобы дарить людям радость. «Я ... всю свою жизнь стремился к одному — доставлять людям радость. И совершенно неважно, если при этом они иногда выходили из себя. Мой учитель всегда радовался, когда ему предоставлялся случай влепить мне пощечину, а вся школа была вне себя от радости, когда избавилась от меня»².

Эта его «несерьезность» и преданность одному только искусству (да еще друзьям по искусству) раздражала как левых, так и правых. Последних в куда более сильной мере, так как он, избегая политической или иной «ангажированности», не скрывал своей антипатии к извратителям элементарных человеческих ценностей. За верность своим убеждениям и привязанностям ему в 1930—1940-е годы пришлось расплачиваться — эмиграцией, утратой многих своих произведений, житейскими невзгодами, болезнью и преждевременной смертью...

Швиттерс не случайно стучался в дверь мастерской Джорджа Гроса (так и не впустившего его к себе): стать дадаистом его призывала послевоенная ситуация. И он стал им, но назвал свое искусство (и свою жизненную позицию) столь же бессмысленным, как и *dada*, словечком *merz*, случайно вычлененным из названия *Kom-merz-Bank*. Это был вариант дадаизма, не во всем, однако, с ним совпадающий, без призывов к разрушению искусства. Швиттерс призывал к деформации и трансформации, но не к разрушению. Момент деструкции, названный им позже «раз-оформлением» (*entformeln*) был лишь кратковременной фазой в процессе конструирования новой формы.

«Мерц» Швиттерса до сих пор воспринимается как филиал дадаизма, причем как филиал, представленный всего одним человеком. Но Швиттерс не обособлял себя от радикального авангардизма: искал контактов с дадаистами, публиковался в дадаистских изданиях, учас-

¹ Lach F. Vorwort. Op. cit. Bd. 1. S. 13.

² Schwitters K. Kurze Lebensbeschreibung. «Anna Blume und ich» / Hrsg. von E. Schwitters. Zürich, 1965. S. 12.

твовал в дада-турне по Чехии и Голландии, присутствовал на съезде дадаистов в Веймаре (1922), посвящал дада специальные номера своего журнала «Мерц». Отличие «мерц»-искусства от дадаизма он формулировал четко, отмежевываясь от деструктивных аспектов дада: «В то время как дадаизм всего лишь демонстрирует противоречия, мерц их уравновешивает, оценивая внутри художественного произведения. Мерц в чистом виде — искусство, дадаизм в чистом виде — анти-искусство; то и другое направление придерживается своих взглядов осознанно¹. И в другом месте: «Собственно говоря, у дадаизма нет истинной сущности и никогда не было, потому что его поборники были бездарны, не имели достаточно мужества и не были достаточно дадаистичны. Сущность дадаизма состоит в абсолютной противоположности искусству. Тот, кто разбирается в искусстве, кто талантлив и мужествен, у кого есть потребность и возможность обратить искусство в его противоположность, — тот дадаист»². В то же время Швиттерс охотно печатал свои работы в дадаистских и близких к дадаизму изданиях «Der Zweemann», «Dada-Tank», «Die Pille», «Der Ararat», «Месапо», «Pasmo» и др. Но в разговорах с коллегами по искусству подчеркивал, что мерц, в отличие от распространявшегося подобно эпидемии дадаизма, «абсолютно индивидуальная шляпа», которая подходит к одной-единственной голове — его собственной³.

Швиттерс не обличал общественные несуразности и не протестовал против них, как это делали берлинские дадаисты, он подвергал действительность (реальную и отраженную в искусстве) «разоформлению» — переоформлению, т. е. заново и по-своему оценивал «своловичизм общественного механизма»: приижал его мнимые достоинства и достижения и возвышал то, что оказывалось в загоне, в отбросах. Возвышал тем, что делал эти «отбросы» материалом своего творчества. «Я, собственно, не понимал, почему использованные проездные билеты, прибитые волной к берегу куски древесины, гардеробные номерки, проволоку и детали велосипеда, пуговицы и всякое другое стярье, найденное на чердаках и мусорных свалках, нельзя использовать как материал для картин — точно такой же, что и изготовленные на фабрике краски», — писал он⁴.

Образ и жизнь Швиттерса окружены легендами. Его называли «человеком на колесах», «человеком с рюкзаком», вечным странником. Даже труднейшие годы послевоенной инфляции он, благодаря своей предпринимательской жилке, сумел пережить без особых потрясений. Увешанный самыми необходимыми дорожными принадлеж-

¹ Цит. по: *Nündel E.* Op. cit. S. 34.

² Тран 35. Дада — это гипотеза. Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М., 2002. С. 364.

³ См.: *Steinitz K.* Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918—1930. Zürich, 1969.

⁴ Цит. по: *Werner K.* Op. cit. S. 3.

ностями и папками с картинами и коллажами, он странствовал по Германии, продавая свои работы, расплачиваясь ими за ночлег и услуги. Обладая неповторимым чувством юмора, он в то же время был до скрупулезности расчетлив и скорее жадноват, чем великодушен. Он умел считать и экономил на чем только мог. Но главное — он был до самозабвения трудолюбив. Как отмечает Ханс Рихтер, жизнь и искусство Швиттерса «были живым эпосом. Там всегда случалось нечто драматическое. Один день из жизни Швиттерса был богаче событиями, чем вся Троянская война. Если он не сочинял стихи, то клеил коллажи, если не клеил, то сооружал свою колонну, мыл ноги в той же воде, в которой купал своих морских свинок, грел в постели горшок с kleem, кормил черепаху в ванне, которой редко пользовались, декламировал, рисовал, печатал, разрезал журналы, принимал друзей, издавал журнал „Мерц“, писал письма, занимался любовью, наbrasывал (заработка ради) для Гюнтера Вебера варианты печатных и рекламных изданий, учил начинающих художников академическому рисунку, писал ужасно плохие портреты (которые он любил) и потом разрезал их на куски и использовал в своих абстрактных коллажах, встраивал сломанную мебель в свои мерц-картины, кричал Хельмхен, своей жене, чтобы она следила за их сыном Леманом, приглашал друзей на скучные обеды, а в промежутках между всем этим, где бы он ни шел или не стоял, не забывал подбирать и рассовывать по карманам выброшенные предметы... и все это с неослабевающей интенсивностью, живостьюю инстинкта и ума»¹.

Принципы мерц-творчества, выработанные Швиттерсом в области изобразительного искусства, он с той же последовательностью использовал и в прозе. Свою задачу прозаика он видел не в том, чтобы «описать реальность посредством языка и материала», а в том, чтобы «найти реальность своего времени в языке и материале»². Швиттерс считал, что только осознание собственной несвободы может привести человека к мысли о сопротивлении, бунте, революции. В том числе, если речь идет о художнике, и о революции в искусстве. Он умел выводить абстрактные понятия свободы и несвободы из самых разных сфер словоупотребления — от возвышенно-романтической до банальной. Он строил композицию своих текстов и «антитекстов» в соответствии с «абстрактными законами» жанра, согласно которым художественность произведения зависит не от так называемого содержания, а от того, как определенные содержательные элементы (на его языке — материал) группируются, сопоставляются, повторяются, дополняют друг друга с целью как можно полнее выразить то или иное абстрактное понятие — любовь, отчаяние, ненависть, зависимость, свободу, т. е. то, что, по его мнению, и составляет истин-

¹ Richter H. DADA — Kunst und Antikunst. Köln, 1964. S. 145.

² Lach F. Vorwort // Schwitters K. Das literarische Werk. Band 2. Prosa 1918—1922. Köln, 1974. S. 7.

ное содержание искусства. Главные приметы его прозы — соединение несоединимого, лирических пассажей с фрагментами разговорного языка, ироническая игра со словом, пародия, шарж, насмешка, включая автошарж и насмешку над собой и собственными творениями. В попытке освободиться от окостеневших форм и формул словоупотребления он одним из первых стал использовать тривиальный, банальный материал, подобранный, как и компоненты его изобразительных коллажей, на «свалке» повседневной языковой практики.

В качестве образца его ранней прозы можно привести текст «Луковица» (*Die Zwiebel*, 1919) с подзаголовком «мерц-стихотворение 8». Это пародия на народную сказку (или религиозную легенду) о смерти и воскрешении. Протагонист в этом тексте сам руководит своей казнью, приказывает бестолковому королю, *что* он должен делать, дает советы присутствующему при этом врачу, звонит по телефону опаздывающему на экзекуцию мяснику-палачу, поддразнивает принцессу, комментирует весь ход казни на плахе, описывает свои ощущения даже после того, как треснул и разлетелся на куски его череп. В конечном счете казненный оживает, зато король гибнет, и народ ликует и славит воскресшего героя. Весь текст, и без того кишащий нелепостями, то и дело перемежается данными в скобках и не имеющими непосредственного отношения к нему высказываниями, заимствованными из языка повседневного общения, рекламных объявлений, газет, журналов, книг и т. д.: «вера, надежда, любовь», «настоящие брюссельские кружева ручной работы», «отныне и вовеки веков», «храни, что имеешь», «искусство счастливой жизни в браке», «голосуйте за социалистов», «папка-регистратор Ефима Голышева», «рай в шалаше», «социализм — это труд» и т. д. Читатель неотступно и настойчиво «остраняется» от «содержания» текста, ему ни на минуту не позволено воспринимать текст всерьез, он должен отдавать себе отчет в том, что присутствует при разрушении автором канонических образцов повествования.

И все же такого рода тексты вряд ли можно без оговорок назвать «антитекстами», ибо они несут в себе определенную, иронически преломленную информацию. К «антитекстам», пожалуй, следовало бы отнести плакатные и буквенные стихотворения Рауля Хаусмана, который довел начатые Хуго Баллем в Цюрихе звуковые стихотворения до крайней степени абстрактности. В этом же направлении и тоже, как и Хаусман, до конца (до конца жизни и до предела непонятности) шел и Швиттерс. Хаусман напрямую соотносил звуковое стихотворение, состоящее «из чистых, не нагруженных смыслом знаков различия», т. е. фонем, с методом коллажа в изобразительном искусстве. В том и другом случае налицо попытка вырваться из плена грамматики, синтаксиса, правил стихосложения и, собственно, жизнеподобия, диктата природы, чтобы с помощью «первоэлементов искусства» (буква, слог, слово, линия, цвет) создавать совершенно новые произведения. Вслед за А. Крученых с его «дыр бул щил»

и абсолютно независимо от него Р. Хаусман создал свою формулу «праязыка»:

Fmsbwtözäu pggiv — ..? mü

Швиттерс использовал ее в своей знаменитой «Прасонате» (Ur-sonate), работу над которой он начал в 1921 году. Великолепный анализ этого единственного в своем роде интермедиального произведения дал Хельмут Хайсенбюттель¹. Он подчеркнул, что по своей поэтике «Прасоната», состоящая из букв, слогов и обрывков слов, носит позитивный и конструктивный характер и противостоит многочисленным негативистским экспериментам мэрц-поэта. Ее отличает продуманная до мелочей музыкальная композиция. Особенность «Прасонаты» в том, что в ней, как и в звуковых стихотворениях Балля, например, сталкиваются и состязаются два уровня — музыкальный и литературный. Хайсенбюттель полагает, что ни один из них не получает окончательного превосходства. Мне же представляется, что, в отличие, например, от «Караванов» Балля, музыкальность у Швиттерса вытесняет собственно литературный смысл, делая партитуру законченным «антитекстом». Музыкальностью он как бы компенсирует отсутствие литературного смысла, возлагая именно на нее дадаистское выведение «смысла из бессмыслицы» (Sinn aus Unsinn).

Сам Швиттерс в 1926 году в письме к К. Дрейер, пропагандировавшей его творчество в Америке, писал о своей «сонате», тогда еще не опубликованной, подчеркивая не только ее продуманную структуру, но и наличие в ней вполне определенного смысла. «Вся соната построена всего лишь на девятнадцати различных мелодиях. Отдельные мелодии я обозначил на полях красными цифрами. Мелодии все время повторяются, меняются, длительность сонаты составляет 55 минут. Деление на основные части также помечено на полях красными вертикальными штрихами. Для удобства вся соната разделена на 26 небольших частей, отмеченных буквами от A до Z. Если вы всмотритесь в нумерацию на полях сонаты, то сможете легко обнаружить смысл в ее сжатых и развернутых, простых и сложных частях»².

Обратим внимание: Швиттерс призывает искать смысл или содержание своего сочинения не в «тексте» как таковом, не в партитуре, а в том, как она организована, в ее структурном соответствии музыкальному, а не литературному произведению.

Известно, что Хаусман вел многолетнюю полемику со Швиттерсом, упрекая последнего в том, что он не только использовал хаусмановскую «формулу праязыка» (Швиттерс этого не отрицал), но и баниализировал и исказил ее (окончательно помирились бывшие друзья-дадаисты только на исходе Второй мировой войны). Формула Хаусмана

¹ Heissenbüttel H. Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters. Abhandlungen der Klasse der Literatur. Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Mainz. Wiesbaden, 1983.

² Schwitters K. Wir spielen, bis uns der Tod abholt. S. 107.

состоит из труднопроизносимого скопления согласных. Благодаря тому, что Швиттерс разбавил эти скопища гласными, их стало не только легче произносить, но и появилась возможность добиваться определенной мелодичности:

Fümms bö wö tää zää Uu,
 Uu zee wee bee fümms.
 rakete rinnzekete
 rakete rinnzekete
 rakete rinnzekete
 rakete rinnzekete
 rakete rinnzekete
 rakete rinnzekete
 Beeeeeee
 bö... и т. д.

Длинные цепи фонем Швиттерс, следуя принципу контрапункта, чередует с короткими, иногда завершает эпизод одной фонемой. В четвертой части сонаты ритм военного марша (восьмикратное повторение фонем «grimm glimm gnimm bimbim») сменяется на более мягкий:

Tilla loola luula loola
 Tilla luula loola luula
 Tilla loola luula loola
 Tilla luula loola luula

Иногда цепи фонем, указывает в пояснениях Швиттерс, нужно завершать пением. Во второй и третьей частях сонаты он имитирует «языки природы» — от хриплых криков попугая до трелей певчих птиц:

Züuuu üuu
 züuuu auuu
 züuu üuu
 züuu Aaa

В пояснениях к способу декламации своего сочинения Швиттерс пишет: «Разумеется, в записи можно дать только очень неполное представление о звучании сонаты, как и в каждой нотной записи, тут возможны разные интерпретации, здесь, как и при любом чтении, нужно обладать фантазией, если хочешь правильно понять прочитанное. Умственная работа требует большей концентрации читающего, нежели вопросы или бездумная критика. Право на критику имеет лишь тот, кто все понял. Сонату лучше услышать, чем прочитать. Поэтому я сам с удовольствием выступаю с публичным чтением сонаты»¹.

¹ Цит. по: *Heissenbüttel H.* Op. cit. S. 14.

Ханс Рихтер, вспоминая о публичном исполнении Швиттерсом своей «Прасонаты» в доме госпожи Киппенхойер в Потсдаме примерно в 1925 году, подчеркивает недюжинное мастерство Швиттерса-исполнителя. Послушать скандально известного поэта собрались «лучшие люди города», в большинстве своем генералы в отставке и другие «высокопоставленные» лица. Швиттерс начал шипеть, кряхтеть и реветь перед публикой, совершенно чуждой авангардистским экспериментам. Сначала слушатели пришли в полное замешательство. Но минуты через две шок прошел. Еще две минуты присутствовавшие воздерживались от протesta из уважения к хозяйке весьма приличного дома. Но внутреннее напряжение нарастало и прорвалось в неудержимом смехе, в оргии хохота. «Благородные пожилые дамы, чопорные генералы кричали, задыхаясь от смеха, хлопали себя по ляжкам, заходились кашлем»¹. Но это совершенно не мешало Швиттерсу. Он лишь до предела усилил голос, чтобы перекричать приступ смеха в публике, и хохот превратился как бы в аккомпанемент его соло. Смех прекратился так же внезапно, как и возник. Швиттерс дочитал свою «сонату» до конца. «Результат был фантастический. Те же генералы, те же богатые дамы, только что помиравшие со смеху, подходили к Швиттерсу со словами благодарности и восхищения, почти заикаясь от восторга. В них пробудилось нечто, чего они и сами не ожидали — огромная радость»².

Швиттерс, как в свое время Хugo Балль при чтении «Караванов» в цюрихском «Кабаре Вольтер», завоевал публику модуляциями своего голоса, возможностями своего голосового аппарата. Слушатели стали в конце концов воспринимать его «звуковую поэму» как музыку,зывающую определенные эмоции. Он завоевал их не «содержанием» своего творения, а чем-то иным, что составляло суть как мерц-искусства, так и дада, и что побуждало и побуждает реципиентов и исследователей этого интермедиального художественного направления, изначально тяготевшего к созданию «совокупного художественного произведения» (*Gesamtkunstwerk*), выводить «смысл из бессмыслицы».

Повторю в заключение: Швиттерса в его экспериментах с образом, словом, слогом, буквой, цифрой интересовала не только оптическая, визуальная сторона (как, например, Хаусмана), но и акустическая, звуковая, поэтому он уделял существенное внимание ритму музыкального и языкового ряда, подчеркивая (в автокомментариях) взаимосвязь между ними и возможность их взаимодействия. Иногда — как, например, в конкретистском, состоящем из одного, разбитого на слоги, слова, стихотворении «Сигары», особенно в исполнении самого автора, это получалось. Иногда — как в чисто буквенных или цифровых опусах — нет.

¹ Richter H. DADA — Kunst und Antikunst. Köln, 1964. S. 144.

² Ibid. S. 145.

Возникает текстологическая проблема: считать ли цепочки слогов, не складывающиеся в понятные слова и не соотносящиеся непосредственно с внеязыковой действительностью, текстами? Не беру на себя смелость дать окончательный ответ. Если понимать текст как некое сплетение знаков, букв или цифр, фиксирующее то или иное речевое высказывание, даже крайне абстрактное и трудное для понимания, то вряд ли. Если же текстом считать любой речевой отрезок, даже «простой, как мычание», — от фонемы и морфемы до связного рассказа или целого романа, — то почему бы и нет. Я, однако, придерживаюсь мнения, что тут — по аналогии с дадаистским «антиискусством» — правомернее было бы говорить об «антитексте», ибо именно в таких авангардистских экспериментах энергия деструкции подавляет и вытесняет момент созидания.

Zusammenfassung

Texte und «Antitexte» von Kurt Schwitters

Die Frage, ob Ansammlungen von unsinnigen Wörtern und Reihungen von Silben, Buchstaben und Ziffern, die zur außersprachlichen Wirklichkeit keine Beziehung haben, als ‚Texte‘ zu bezeichnen sind, wurde besonders aktuell in den Experimenten der radikalen Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel des dichterischen Werkes von Kurt Schwitters wird die These entwickelt, daß seine letristischen Gedichte, in erster Linie die sogenannte «Ursonate», ebenso wie ähnliche Elaborate von Hugo Ball, Raoul Hausmann oder A. Kručenych, analog zur dadaistischen Antikunst als ‚Antitexte‘ bezeichnet werden können.

Ю. В. КАМИНСКАЯ
(Санкт-Петербургский государственный университет)

**ПОЭЗИЯ МЕЖДУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ
И МУЗЫКОЙ.
ОБ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

В истории культуры наиболее решительные поэтические эксперименты нередко связывали с представлениями о вырождении литературы, ее близящейся гибели или уже наступившей смерти. Вместе с тем именно опыт прошлого, в том числе и тоталитарного¹, подсказывает современным читателям и исследователям, что им стоит сохранять самообладание, отказаться от мрачных прогнозов и смотреть на современную литературу как на живое существо, не намеревающееся покидать наш мир посредством пугающих опытов. Антропоморфный образ литературы оказывается плодотворным и в дальнейших, оптимистичных рассуждениях о роли экспериментальной литературы в обществе и художественных процессах. Он позволяет заметить, что с помощью радикальных экспериментов словесность пытается искать ответы на вопросы, издавна интересующие человека применительно к собственной особе. Одну из наиболее сжатых формулировок этих вечных вопросов можно найти в поэтическом наследии Августа фон Платена (1796—1835)²:

...Was ich soll? Wer löst mir je die Frage?
Was ich kann? Wer gönnt mir den Versuch?
Was ich muß? Vermag ich's ohne Klage?
So viel Arbeit um ein Leichtentuch?..

1822

¹ Известно, что тоталитарные режимы всех мастей проявляли особенную жестокость по отношению к приверженцам наиболее последовательных и радикальных художественных экспериментов.

² Platen, August Graf von. *Noch im wollustvollen Mai des Lebens...* // Ders. Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Lyrik / Hrsg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München, 1982. S. 47.

И все же, несмотря на очевидную укорененность экспериментальной традиции, ее современные проявления подчас не принимают всерьез как неподготовленные читатели, так и опытные специалисты. Этой вариации художественного творчества нетрудно вменить в вину многое, например, излишне настойчивое размывание всяческих границ или чрезмерность в борьбе с традиционными представлениями об искусстве и его разновидностях. Если речь идет об экспериментальной поэзии, особенно заинтересованной в опробовании необычных художественных возможностей, то к имеющимся направлениям критики добавляются принципиальные сомнения. На первый взгляд не всегда вполне ясно, являются ли рассматриваемые объекты литературными произведениями и предметами искусства в самом общем смысле.

Такие сомнения можно коротко выразить словами: «Если это литература и искусство, тогда что же такое литература и искусство». Восприятие подобного рода может оказаться продуктивным, поскольку обращает наше внимание на неопределенность и проблематичность ключевых понятий. В этом отношении литературоведы занимают более выигрышную позицию. Ведь научное утверждение, что литература не является тем, чем ее традиционно принято было считать, сохраняет свою актуальность вот уже около ста лет¹. Как радикальные поэтические эксперименты, так и научные построения беспрестанно меняют представления о том, что можно подразумевать под словом «литература», обнаруживая пропасти между предлагаемыми ответами и мнениями, бытующими в наиболее широких слоях читающей публики.

К сожалению, очевидное родство практического и теоретического дискурсов не уберегает от сложностей в работе с произведениями экспериментальной поэзии. Она по-прежнему в значительной степени остается подтверждением шаблонного представления о «литературе как провокации литературоведения». Замечено, что обычные способы изучения при работе с экспериментальными текстами обнаруживают недостаточную продуктивность. Произведения, возникающие на границе литературы и музыки, литературы и живописи, графики или скульптуры, тексты так называемой «*Unsinnpoesie*», выходящие за пределы рационально понимаемого языка, трудно классифицировать. Зачастую их невозможно и трактовать определенным образом.

¹ Еще русская формальная школа, разрабатывая центральное для себя понятие «литературности», стремилась превратить словесность из устойчивого предмета в изменчивую субстанцию. Таким образом, формализм, возникнув как осмысление новаторской практики исторического российского авангарда (см. подробнее: Горных А. А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск, 2003. С. 48 и далее), начал борьбу с застывшими представлениями о литературе, то есть предстал в той же роли, в которой выступала и выступает экспериментальная поэзия. Учитывая влияние формализма на последующее интернациональное развитие литературоведения, можно заметить принципиальное родство практики и теории.

Немецкоязычная «*Unsinnpoesie*», начиная с произведений Ганса Сакса (1494—1576), собрана в антологию Клауса Петера Денкера, который в своих научных построениях опирается на известную работу Йохана Хёйзинги «*Homo ludens*. Опыт определения игрового элемента культуры» (1938)¹. По сравнению с мимолетным акустическим творчеством, результаты которого не всегда фиксируют, благодаря большей доступности материала лучше изучена поэзия, возникающая на границе с изобразительными искусствами². В зависимости от выбранного определения к этой категории относят различные произведения. Известный историк экспериментальной поэзии Джереми Адлер, организовавший совместно с Ульрихом Эрнстом в конце 1980-х годов выставку «*Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*», приводит в своих работах удивительные находки. Среди них поэтический текст Феокрита «Бабочка», возникший около 300 года до н. э.³

Попытки найти наиболее точные определения вариантам экспериментальной поэзии не простирают из представлений о существовании отчетливых границ между явлениями. Разделяющие их линии условны. Более того, в большинстве случаев признаки названных разновидностей существуют в пределах одного произведения, так что при попытках классификации речь может идти лишь о превалировании одного из признаков по сравнению с другими.

Для подтверждения этого тезиса предлагаю заглянуть в, возможно, самую новую немецкоязычную антологию экспериментальной, в частности визуальной, поэзии. Сборник, подготовленный Гюнтером Валластером и опубликованный в Вене в конце 2006 года, включает работы австрийских визуалистов и нескольких русскоязычных авторов. Участники антологии, иронически имитирующей форму справочника или словаря, представлены в алфавитном порядке соответственно начальным буквам их имен, а не фамилий.

Синтез «*Unsinnpoesie*» и исключительно визуального творчества, не допускающего прочтения вслух, нетрудно разглядеть, например, в работе Кристины Хубер «... укладывающиеся строки»⁴. На одной

¹ Dencker K. P. Einleitung // Deutsche *Unsinnpoesie* / Hrsg. von K. P. Dencker. Stuttgart, 1995. S. 5—16.

² Приведу одно из ее определений, предложенных Денкером в поисках наиболее точной дефиниции: «Визуальная поэзия — это взаимосвязь изобразительного искусства и литературы, изображения и текста, figurативных и семантических элементов, это связь обеих форм искусства в одной межпредметной плоскости...». См.: Денкер К. П. Визуальная поэзия: свободы и проблемы жанра // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Отв. ред. Д. Булатов. Калининград; Кёнигсберг, 1998. С. 13—15. С. 15.

³ Адлер Дж. Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. С. 16—23. С. 17.

⁴ Huber Chr. «... zeilen, die sich legen» // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell / Hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. unpag.

стороне разворота — выстроившиеся в ряды знаки. Они энергично нанесены рукой, которая кажется привычной к подобному письму. Перед читателем/зрителем оказывается распространенный в разных странах вариант визуальной поэзии, а именно т. н. «стихи на неизвестном языке». Они обнаруживают, что сообщение может состояться даже в том случае, когда понимание текста в привычном смысле оказывается невозможным. Если всмотреться в знаки, можно понять, какие чувства испытывал автор сообщения, не отвлекаясь на значения слов и логику высказываний. Можно даже придумать текст, отражающий сообщение на родном для читателя языке. В работе Хубер символы, как будто прступающие сквозь белую страницу, дополнены параллельными рядами, позволяющими увидеть жизнь сообщения во времени. Их образуют полосы сухой скошенной травы, которая постепенно становится все более згромой, и изображение едва заметного природного рисунка на древесной поверхности. Пространственное измерение остается совершенно неопределенным: никто не знает, откуда взялось письмо на незнакомом языке, где на нем говорят или говорили, на какой почве росли трава и деревья.

Чтобы подтвердить тезис о расплывчатости границ между акустической и визуальной поэзией, можно заглянуть в работы Кристиана Футшера¹. Его произведения оформлены в виде нот и сопровождающих песенных текстов. Известно, что на презентации антологии Гюнтера Валластера в Австрии Футшер пел собственные визуальные стихи, кажется, не обращая особенного внимания на дефиниторную сторону вопроса.

Таким образом, аспект интермедиальности при изучении экспериментальной поэзии оказывается чрезвычайно важным. Это верно, если понимать термин «медиум» в широком смысле и считать отдельными медиумами и традиционно различаемые искусства². Соответственно, интермедиальностью станут в таком случае отношения зависимости или единения продуктов и методов различных медиумов или реализующаяся возможность переноса атрибутов одних медиумов в сферы других³. При подобном способе рассмотрения представляется очевидным, что экспериментальная поэзия предлагает исследованию интермедиальности богатый материал для осмыслиения.

В широком спектре современной экспериментальной поэзии найдутся произведения, отражающие попытки сближения литературы с

¹ *Futscher Chr. lieder gut // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell.* unpag.

² См. о заметной проблематичности термина «медиум», например: *Wolf W. Intermedialität// Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart; Weimar, 2001. S. 284—285. Hier S. 284.

³ См.: *Köster W. Intermedialität // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 232—234.

разными искусствами¹. Сближение с фотографией нетрудно заметить в работах Лизль Уйвари. На листе, завершающем ряд ее произведений², читатель обнаружит фотографическое изображение мешков с цементом, напоминающих рулоны бумаги с нанесенными на них иероглифами. Над снимком расположено дополнение — фотография верхушек растений, линии которых повторяют и развиваются линии упорядоченных знаков, придавая им элемент хаотичности и того, что хорошо отражает немецкое слово «*wuchern*». Синтез литературы и графического искусства можно разглядеть в работах Герхарда Рюма, рисующего буквы и пейзажи из слов³.

Рассматривая некоторые работы, удается легко определить, какой медиум доминирует. В иных случаях отчетливое утверждение подобного рода невозможно. Об этом свидетельствуют упомянутые работы Рюма. В них графическая и вербальная стороны сообщения не только неразделимы, но и одинаково важны, подобно музыке и поэзии в интермедиальном феномене классического романса или шире — «*Kunstlied*».

Экспериментальная поэзия помогает наблюдать и так называемую «явную интермедиальность» (manifeste Intermedialität), позволяющую увидеть отдельные элементы приходящих в соприкосновение медиумов. О таком виде интермедиальности рассуждают, например, в связи с кинематографом как единением различных медиумов, в частности — зримых подвижных изображений, верbalного, «драматического» текста и музыки. В рассматриваемой антологии можно легко найти примеры, свидетельствующие об интермедиальности подобного рода.

«Скрытая интермедиальность» (verdeckte Intermedialität)⁴ подразумевает едва различимое слияние медиумов. При этом обычно элементы одного из медиумов растворяются в элементах доминирующего начала. Эту разновидность интермедиальности обнаруживают в имитациях одного медиума другим, если, например, литературный текст благодаря ряду особенностей приближается в своем построении к музыкальному произведению. Подобную имитацию в антологии представляет собой работа Ангелики Кауфман «Границы алфавита»⁵. Сфотографированные черные объемные геометрические фигуры расположены на белом листе линей таком образом, что при рассматрив-

¹ Так, визуальная поэзия сближается с архитектурой в творчестве, например, представленного в сборнике Хайнца Гаппмайра.

² Ujvari L. «tokio banane»; «tokio zement» // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell unpag.

³ Rühm G. Visuelle Poesie // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell unpag.

⁴ См. об этом разделении: Wolf W. Intermedialität // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 284—285. Hier S. 284.

⁵ Kaufmann A. Grenzen des Alphabets // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell. unpag.

вании фигур слева направо каждый следующий «знак» оказывается ближе к читателю, который, досмотрев линию до конца, вновь возвращается к ее началу и оказывается обречен на блуждание взглядом в пределах одной «строки». Другой, иронический пример имитации медиума, в данном случае рисунка, предлагает Гюнтер Валластер. Если не искать в его произведениях следов литературы, то трудно заметить, что рисунки составлены из букв¹. Обычно для распознавания растворенного медиума читатель нуждается в своего рода подсказке. Таковой может оказаться среди прочего тематизация соответствующего медиума, как в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна (1947), или указание на особый жанр — как в «симфониях» Андрея Белого. В случае с рассмотренными визуальными произведениями подсказкой оказывается сам факт расположения работ в поэтической антологии, побуждающий читателя вспомнить о том, что ему известно о феномене поэзии, а также о ее связях с другими искусствами.

Истоки теоретических размышлений о том, что позднее было названо интермедиальностью, можно обнаружить еще в теоретических построениях Лессинга в его знаменитом «Лаокооне» (1766) или в представлениях о «прогрессивной универсальной поэзии», сформулированных Фридрихом Шлегелем на страницах журнала «Athenäum»² (1798—1800). С другой стороны, практическое освоение того же круга вопросов происходило на протяжении истории культуры значительно дольше — в рамках экспериментальной поэзии, активность которой то возрастала, то затухала, в зависимости от потребностей культуры.

Особенно активные и многочисленные попытки создавать произведения на границах литературы и изобразительных искусств или литературы и музыки отмечают переломные периоды в истории культуры, смены ориентиров и перспектив, переоценки традиционных ценностей, то есть времена, когда несамостоятельность отдельных искусств, напоминающая некоторую беспомощность, становится наиболее очевидной. Периоды активизации радикальных интермедиальных экспериментов повторяются не только потому, что эпохи резких перемен наступают вновь и вновь. Причина, несомненно, кроется и в принципиальной несамостоятельности человеческих органов чувств. Можно утверждать, что они стремятся к наиболее органичному взаимодействию друг с другом, а также с интеллектом и эмоциями, если две сферы, названные последними, вообще правомерно рассматривать по отдельности. В связи с этим неудивительно, что особенно заметные попытки обратиться к нескольким органам чувств одновременно осуществляют именно в рамках поэзии, которая, если согласиться с одним из основоположников «новой критики» Клинтом

¹ Vallaster G. SOLOS // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell. unpag.

² Athenäumsfragment Nr. 116: «progressive Universalpoesie».

Бруксом (1906—1994), главным образом призвана хранить единство нашего мировосприятия¹.

И визуальная, и акустическая поэзия, а также феномены, расположенные на границе этих разновидностей радикальных поэтических экспериментов, воплощают литературный поиск новых выразительных возможностей, поиск новых форм творчества и новых ролей, которые могло бы играть искусство. Прежде всего, как и в предшествующие периоды, одна из важнейших функций, которые пытается выполнять современная экспериментальная поэзия, сводится к расширению потенциала литературы и ее границ благодаря обращению к другим медиумам.

Вместе с тем, как можно заметить при рассматривании произведений, экспериментальная поэзия почти всегда — метапоэзия. Ей в особенной мере свойственна автореференция. Произведения, в большей или меньшей степени, отражают себя, то есть представляют собой то, о чем сами же и повествуют².

В XX и нынешнем столетии автореференция характеризует огромное количество произведений. Несомненно, что такое изменение в общей картине литературного процесса связано с разрушением традиционных представлений об искусстве и литературе, с интенсивными поисками новых представлений и с усилившейся в связи с этим саморефлексией художественного творчества. Вероятнее всего, именно этот фактор, наряду с очевидным разрушением целостности мировосприятия, стал основной причиной расцвета экспериментальной поэзии в XX и начавшемся XXI веках.

Поэзия между музыкой и изобразительными искусствами является сферой, в которой литература обладает благоприятными условиями для самонаблюдения как необходимой основы автореференции и саморефлексии, ведь всякое осмысление себя начинается с осознания собственных пределов. Поскольку благодаря экспериментальной поэзии литература проникает в пространство собственных границ с другими искусствами, возникающие таким образом условия для самонаблюдения можно считать оптимальными. Однако они, к сожале-

¹ См. работу Клинта Брукса «Хорошо вылепленная урна» (1947): *Brooks C. The well wrought urn. Studies in the structure of poetry*. N. Y., 1947.

² См. определение автореференции: *Hermann I. Selbstreferenz // Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 466—467. Автореференция остается одной из центральных категорий литературных текстов со времен Фридриха Шлегеля, который полагал, что непрекращающаяся саморефлексия призвана выявлять присущий произведению характер иллюзии. Разумеется, произведения, содержащие «сообщения о самих себе» или являющиеся прежде всего именно такими сообщениями, появлялись и задолго до возникновения романтизма. Одними из самых знаменитых примеров прозы такого рода стали «Хитроумный иадальго Дон Кихот Ламанчский» (1615) Мигеля де Сервантеса и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767) Лоренса Стерна.

нию или к счастью, не являются достаточными. Как продемонстрировал современный классик социологии культуролог Никлас Луман (1927—1998) в работе «Общество как социальная система», никакое самонаблюдение не может быть достаточно полным¹. Система, в нашем случае — литература, наблюдает себя «как некий предмет своего собственного познания, однако в процессе операций оно не способно заставить само наблюдение влиться в данный предмет, поскольку это бы его изменило и потребовало бы другого наблюдения»². Поэтому, как утверждает Луман, «всякое самонаблюдение обусловлено наличием слепого пятна. Наблюдение возможно лишь потому, что оно не может видеть свое видение»³. Можно попытаться прояснить смысл довольно пространных логических построений Лумана с помощью персонификации: «Наблюдающий может видеть себя, но не может видеть своего наблюдения». Соответственно, и достаточно полное самонаблюдение литературы невозможno.

С помощью экспериментальной поэзии литература пытается выйти за пределы словесно выражимого и вместе с тем за пределы собственных возможностей. Она балансирует на линиях границ, но, разумеется, не может «über den eigenen Schatten springen». Вероятно, именно поэтому в акустических произведениях так много молчания, а в визуальных — белых и черных поверхностей. В частности, удачной иллюстрацией представлений Лумана о непременном наличии слепого пятна в сфере самонаблюдения может стать работа Гюнтера Валластера «взгляд в зельц»⁴. В ней словесное желе, кажется, вращается вокруг вакуума, отмечаяющего сферу невозможного.

Применительно к обществу Луман выдвинул и обосновал «тезис об избыточности возможностей самонаблюдения и самоописания»⁵, поскольку они не могут приводить к совершенствованию. История культуры со всей очевидностью обнаруживает, что и соответствующие операции, осуществляемые литературой, не приводят к большему совершенству. В этом отношении, если принимать всерьез декларируемую задачу современного искусства — быть оазисом отсутствия pragmatичности в pragmatичном мире, экспериментальная поэзия может предстать действительным воплощением этих представлений, ведь ее основные задачи, связанные с саморефлексией и совершенствованием литературных возможностей, не выполнимы.

Однако несмотря на это, если гипотеза Лумана о рефлексивной самоотнесенности верна, в коммуникации всегда будут «коммунициро-

¹ «Никакое самонаблюдение, следовательно, не способно охватить всю действительность системы, осуществляющей самонаблюдение» — Луман Н. Общество как социальная система. М., 2004. С. 90—91.

² Луман Н. Общество как социальная система. С. 11.

³ Там же.

⁴ Vallaster G. blick in aspik // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell / Hrsg. von G. Vallaster. Wien, 2006. unpag.

⁵ Луман Н. Указ. соч. С. 93.

вать и о самой коммуникации»¹ и коммуникация всегда будет «способна ретроспективно корректировать себя»². Применительно к литературе это могло бы означать, что потребность в самонаблюдении и саморефлексии вновь и вновь будет приводить к активизации экспериментальной поэзии как явления на границах литературы и других искусств, усовершенствование же прежде всего будет сводиться к «ретроспективной корректуре», то есть к необходимому и продуктивному расшатыванию сложившихся канонов и традиций.

Zusammenfassung

Poesie zwischen bildender Kunst und Musik. Zur Intermedialität der modernen experimentellen Literatur

In der zeitgenössischen experimentellen Poesie spielt der Aspekt der Intermedialität eine wesentliche Rolle. Der Begriff «Medium» wird hier im weiten Sinne verstanden. Entsprechend wird als Intermedialität das Abhängigkeits-, Mischungs- oder Transformationsverhältnis zwischen Produkten und Verfahren unterschiedlicher Medien gesehen. Die theoretische Basis der Beobachtungen bilden die Vorstellungen Niklas Luhmanns von der Selbstbeobachtung der Systeme, die seiner Arbeit «Gesellschaft der Gesellschaft» (1997) entnommen sind. Bestätigungen unserer Gedankengänge lassen sich in der wohl neuesten deutschsprachigen Anthologie experimenteller Poesie (Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell / Hrsg. von G. Vallaster, 2006) finden.

¹ Там же. С. 10.

² Там же.

Д. Е. ЛИСИЦЫНА

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**ГОРОД КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТОПОС
В РОМАНЕ ГЕРМАНА КАЗАКА
«ГОРОД ЗА РЕКОЙ»**

В настоящей статье мы обратимся к роману немецкого писателя Германа Казака «Город за рекой», а именно к анализу некоторых аспектов пространственной организации художественного мира данного произведения, поскольку, как представляется, как раз своеобразие поэтики пространства обеспечивает этому роману особое место в контексте немецкоязычной литературы. В рамках данной статьи мы сосредоточим наше внимание на том положении, что имеющая место в романе локализация «промежуточного царства» (места пребывания умерших) в городском пространстве является далеко не случайной и может быть напрямую соотнесена с авторской концепцией произведения. Город представляет собой один из наиболее распространенных топосов литературы, определенное дискурсивное единство, сформировавшееся на протяжении веков и впитавшее в себя множество различных коннотаций и ставших нормативными представлений. Для Германа Казака, во многом опиравшегося в своем творчестве на предшествующую литературную традицию, важен и тот факт, что именно литература становится основным местом формирования «городского дискурса», существование которого позволяет автору романа использовать ряд представленных в нем семантических комплексов для конструирования собственного пространства, т. е. он придает этому дискурсу функциональность. Соответственно мы постараемся показать, каким образом некоторые составляющие городского дискурса интегрируются в общую ткань произведения и служат для создания уникального пространства «промежуточного царства», конечная цель пребывания в котором заключается в полном обезличивании человека, в отказе от самовыражения, в преодолении антропоцентрического взгляда на мир и постижении «простой сути вещей»¹, что позволяет

¹ Дранов А. В. Реальность — величайшее чудо // Гелиополис: Утопия и антиутопия XX века. М., 1992. С. 15.

приобщиться к космическому целому и включиться в общий процесс «регенерации духа».

Конструируя пространство города в романе, Казак обращается к часто встречающемуся в литературе противопоставлению органически развивающегося, вписанного в природный ландшафт города и города-конструкта, построенного по определенному плану, холодного, безразличного, предполагающего наличие абсолютной власти, доминирующей и над городом, и над человеком — его обитателем. «Город за рекой» с его четким делением на зоны, районы, отсеки представляет собой именно город-конструкт, изначально оторванный от природной жизни, являющийся продуктом интеллектуальной деятельности, город, существование которого имеет определенную функциональную предназначность. Очевидно, что не только протагонист, но и любой житель города чувствует себя в подобном пространстве «бесприютно»¹. Жан Бодрийяр, пытаясь охарактеризовать городскую среду, пишет следующее: «Город, городская среда — это одновременно и нейтральное, однородное пространство *безразличия*, и пространство нарастающей *сегрегации*, городских гетто, пространство отверженных кварталов, рас, отдельных возрастных групп: *пространство, фрагментированное различительными знаками*. Каждая практика, каждый миг повседневной жизни отнесены посредством разнообразных кодов к определенному пространству-времени»². Подобная характеристика городской среды применима и к роману Казака: город поделён на районы, за которыми закреплено определенное количество жителей, более того, жители каждого района должны выполнять те или иные задачи (убирать улицы, работать на фабрике и т. д.), само их существование определяется выполняемой ими функцией. Так, Анна, возлюбленная Роберта, обитала в общей подвальной квартире, «где она была закреплена за соответствующей группой и включена в список так называемых добровольных»³. В «городе за рекой» не придается никакого значения личным именам, каждый умерший заносится в список соответственно порядковому номеру прибытия в город; это приводит к тому, что имя, считающееся отражением глубинной сущности человека и, как полагают, оказывающее влияние на его судьбу, обесценивается и стирается из памяти самого его носителя. Главный отличительный признак, позволяющий идентифицировать какую-либо личность, — номер, нашитый на форменной одежде, которая также является знаком принадлежности к той или иной группе («На всех служащих были совершенно одинаковые форменные куртки в серую и желтую полоску; единственное, что их отличало — это наши-

¹ Казак Г. Город за рекой // Гелиополис: Утопия и антиутопия XX века. С. 102.

² Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 156. (Курсив мой. — Д. А.)

³ Казак Г. Город за рекой. С. 104.

тые на правом рукаве эмблемы, соответствующие рангу и занимаемой должности¹). Для осуществления коммуникации город оперирует лишь знаками и кодами — старухи с лейками в руках, женщины в простых платьях с кувшинами, мужчины в кожаных фартуках. Таким образом, «исходной матрицей городской среды» становится «реализация некоторого отлияния², которое, в свою очередь, является признаком не отдельной личности, а группы. Такое положение вещей, безусловно, приводит к обезличиванию человека, превращающегося в тот или иной встроенный в общую систему механизм, в человеко-функцию.

Вальтер Беньямин в своем эссе о Шарле Бодлере пишет об «утрате следов человека»³, растворившегося в толпе большого города, включаясь тем самым в контекст рассуждений, имеющих место как в художественной, так и в исследовательской литературе, согласно которым город «является местом разрушения межчеловеческой коммуникации»⁴, местом тотального одиночества. Отдельная человеческая личность теряется в городской толпе, в которой каждый индивид является собой пример «бездушной изоляции»⁵, равнодушный к проблемам других, поглощенный своими интересами. Город становится одновременно и зоной абсолютной внутренней свободы, и пространством непреодолимого одиночества. Ситуация одиночества, в которой оказывается каждый отдельный житель города, оставляет его один на один с миром, заставляет подвергаться его разрушительным воздействиям. Обезличиванию человека способствуют и сами городские пространства, представляющие собой нагромождение визуальности, предполагающее бесконечную смену постоянно меняющихся образов, картин, впечатлений, вторгающихся в сознание человека, подавляющих его личность, затрудняющих процесс восприятия окружающего мира. По словам Георга Зиммеля, «взаимоотношения людей в больших городах отличаются ярко выраженным перевесом активности зрения над активностью слуха»⁶, нормальная человеческая коммуникация подавляется непроницаемой массой городских пространств, человек оказывается захваченным городом, растворяется в нем.

Одной из неотъемлемых составляющих «городского дискурса», релевантной и для романа Казака, является представление о городе как о неком сценическом пространстве. В тексте Германа Казака театральная сущность «города» не только не скрывается, а наоборот —

¹ Там же. С. 43.

² Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 157.

³ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма// Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 79.

⁴ Vietta S. Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992. S. 281.

⁵ Беньямин В. Шарль Бодлер. С. 111.

⁶ Цит по: Беньямин В. Шарль Бодлер. С. 83. (Курсив мой. — Д. Л.)

акцентируется, выставляется напоказ, открывая полемику реальности и видимости. Уже на первых страницах романа Роберт отмечает: «Кругом были одни только подобия домов, казавшиеся *бутафорскими*. Можно было подумать, что это какой-то *мир декораций*, как в фильме»¹. Жители города, по мнению протагониста, «своим безжизненным видом напоминали картинки, вырезанные из рекламного каталога мод какого-нибудь салона готового платья»², их действия часто носят ритуальный характер, как будто они, следя замыслу неведомого драматурга, разыгрывают пантомиму. Апофеозом этой театральной деятельности является повторяющийся через неопределенные промежутки времени парад мертвых, о котором Роберт пишет следующее: «Эти хлопки придавали действу, разыгравшемуся на четырехугольной арене, видимость кукольного театра. Казалось, что внизу передвигаются марионетки кем-то поставленного спектакля, механические и лишенные самостоятельных действий, покорные лишь жестам режиссера»³. Таким образом, можно утверждать, что театральность охватывает все формы социальной жизни города и городской архитектуры⁴, подчиняясь единому демиургическому замыслу «избавиться от природной субстанции вещей, заменив ее субстанцией синтетической»⁵, т. е. замыслу универсализировать мир промежуточного царства, сделав его идеальным «зеркальным отражением» «бренного мира»⁶, показывая при этом всю свою искусственность, декоративность, давая понять обитателям города, что перед ними не жизнь, а лишь видимость жизни. Театральность «города» говорит и о наличии в «промежуточном царстве» особой инстанции власти, осуществляющей тотальный контроль за всем происходящим, руководящей сценическим действом.

Создавая пространство «чистилища», Казак использует также и такую составляющую дискурса «большого города», как представление об универсальности, всеохватности городского пространства, что подтверждается неопределенностью топографии «города за рекой», ее безымянностью: для характеристики тех или иных пространственных элементов автором вводятся лишь общие обозначения — площадь с фонтаном, площадь перед храмом, вокзал, трамвайная остановка, городские ворота и т. д.

Существование синтетического, универсального пространства смерти для представителей всего человечества лишает смерть ареала неповторимости, единичности, самобытности, она становится массо-

¹ Казак Г. Город за рекой. С. 52. (Курсив мой. — Д. Л.)

² Там же. С. 37.

³ Там же. С. 269.

⁴ См., например, описание площади Префектуры, на которой выстроена специальная терраса для наблюдения за происходящим на площади, а приглашенным на «спектакль» выдают веер и театральный бинокль. Казак Г. Город за рекой. С. 263.

⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 116.

⁶ Казак Г. Город за рекой. С. 310.

вым явлением, судьбой, которую с тобой разделит всякий. Отсюда не раз повторяемое Казаком определение — «будничный город за рекой» (еще одна распространенная характеристика городского пространства — тривиальность), город, в котором развенчивается эгоцентрическая иллюзия европейского человека о неповторимости собственного существования, а следовательно, о неповторимости собственного ухода в небытие. В своей статье «Китайское в искусстве» Казак пишет о том, что европейский человек должен научиться «воспринимать себя не как меру, а как эхо вещей»¹. Осознанию этой истины, как представляется Казаку, и должно способствовать пребывание в «городе за рекой».

Zusammenfassung

Die Stadt als literarischer Topos in dem Roman von Hermann Kasack «Die Stadt hinter dem Strom»

Untersucht werden Aspekte der räumlichen Struktur der literarischen Welt des Romans von Hermann Kasack «Die Stadt hinter dem Strom», und zwar die Komponenten des Großstadtdiskurses, die der Schriftsteller benutzt, um den eigenartigen Raum des «Zwischenreiches» zu konstruieren.

¹ Kasack H. Das Chinesische in der Kunst // Kasack H. Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst. Frankfurt a. M., 1956. S. 41.

А. В. БЕЛОБРАТОВ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

КАФКА И МИМЕСИС: К ПРОБЛЕМЕ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ «ПРОЦЕСС»

«Всякие шутки со словом „текст“ [...] жанр довольно-таки бородатый» — такую реплику подает некий «Фредерик», вымышленный собеседник Жерара Женетта на последних страницах работы французского ученого «Введение в архитекст» (1979). Сам Женетт откликается на эту реплику словами: «я бы предпочел считать мою (шутку. — А. Б.) последней» — и предлагает ввести в оборот литературоведения понятия «транстекстуальность», «метатекстуальность», «паратекстуальность» и, наконец, «архитекстуальность». Собственно, автор пытается описать так называемую «текстуальную трансцендентность», то есть то, «чем текст явно или тайно связан с другими текстами», и на этом уровне выделяет архитекст, или архитекстуальность, — ту связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса: «тут идут жанры и их детерминанты [...] — тематические, модальные, формальные». Женетт, впрочем, иронически заключает свой диалог с самим собой замечанием, корректирующим его намерение сказать «последнее слово» в какой-то из областей науки о литературе: «ни одна „дисциплина“ [...] не должна быть некоей самостоятельной интуицией, но всего лишь инструментом, временным средством, которое быстро уничтожается достигнутой целью, которая, в свою очередь, прекрасно может служить новым средством»¹. Именно в духе подобного динамического подхода я и обращаюсь к одной из особенностей поэтики романов Франца Кафки, которую считаю возможным связать с проблемой «архитекста» или «архитекстуальности», осознавая при этом границы существования новой терминологической дефиниции для достижения конкретной интерпретационной цели, которая — при своем достижении — способна если и не уничтожить, то в значительной степени трансформировать эту дефиницию.

¹ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 338—340.

Термин «архетекст» («архетекстуальность») существует в литературоведческом обиходе. Его используют как синоним определению «претекст», а в ряде работ *архетекст* предстает как «старший» *претекст*, т. е. наиболее раннее текстуальное единство данного рода, порождающее его длительную интертекстуальную утилизацию¹. Своеобразную трактовку архетекстуальности предлагает З. Константинович: «Любому тексту предшествует „архетекст“. Это процесс возникновения и развития текста в сознании писателя до момента его первого перенесения на бумагу»². По всей вероятности, исследователь связывает «архетекстуальность» как свойство литературного текста с теоретическими постулатами К. Г. Юнга, с его теорией архетипа, обращенной к той части «искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества» и которая только и «может быть предметом психологии»³.

В этом контексте автор в предлагаемой работе занят не проблемой творческой психологии, а, говоря словами Юнга, той частью «искусства, которая составляет собственное существо искусства»⁴. Упор делается не на «учете постоянных элементов» закрытого для эстетического анализа процесса художественного образотворчества (то есть архаико-мифологического характера бессознательного способа мышления и «всплывающих» в нем архетипических образов и ситуаций), а на изучении текстуальных реализаций, связанных с индивидуально-творческими усилиями, присущими данному автору в контексте его осознанно-интуитивного отношения к определенному состоянию культуры и его манеры письма, становящейся и находящей воплощение в некоем социопersonальном пространстве восприятия реальности.

Об обращении Кафки к архаическим источникам творчества исследователи много писали. Еще в 1929 г. литературный критик и изатель газеты «Die literarische Welt» В. Хаас отмечал «наполненную сомнениями религиозность» Кафки, «ужасную и беспощадную». Она ведет к произведению, в котором «все состоит из каких-то прамифологических и доисторических предчувствий». Хаас связывает Кафку прежде всего с ветхозаветной мифологической линией и воспринимает пражского автора как скептического хранителя иудаистской традиции: «его обнаженная поэтическая экзистенция предстает [...] как вогнутое зеркало, которое улавливает и преломляет лучи из архаических вре-

¹ Henke F. A. Großstadtwahrnehmung, Erinnerung und Imagination in der französischen Literatur seit Baudelaire. Freiburg i. Br., 2005. S. 19: книга Э. Дюжардена характеризуется здесь как «архетекст внутреннего монолога». Подобная трактовка термина встречается и в работах современных славистов.

² Konstantinovič Z. Archetext—Intertext—Kontext: Paradigma einer supranationalen Literaturforschung // Germanistik und Komparatistik: DFG-Symposion 1993. Stuttgart; Weimar, 1995. S. 566.

³ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ / Пер. В. В. Бибихина. М., 1991. С. 267.

⁴ Там же.

мен, он — не воспоминание, а воплощение, репрезентация семитского народа вплоть до самых темных, самых забытых слоев прошлого¹. В. Беньямин в статьях о Кафке (1930-х гг.) постоянно возвращается к теме «первоначала» в его творчестве, «архаического мира» (Vorwelt)², прорывающегося в его «тварях болотных», в «архаических» креатурах (Беньямин упоминает Лени, помощнику адвоката из «Процесса», и странную, почти лягушачью перепонку, соединяющую два пальца на ее руке)³. К. Вайнберг пишет о «круговороте унаследованных Кафкой фактов веры, которые при всей беспомощности веры поэта не поддаются подавлению и всплывают в образах текста из глубин подсознательного, как travestия религиозных архетипов»⁴. В. Рис в «религиозно-философском» очерке о Франце Кафке рассматривает произведения писателя как отражение «мифологического процесса распада теологометафизической традиции» и дает описание центральной функции мифологических структур в повествовании⁵. В. Зокель определяет творчество Кафки как «проекцию его внутренней жизни, но не в прямой исповедальной форме, а в сновидческом очуждении и притчеобразном превращении». Творчество Кафки предстает как «изображение мифа его (Кафки. — А. Б.) внутренней экзистенции»⁶.

Очевидно, что речь у исследователей идет прежде всего о проблемно-тематическом наполнении произведений писателя, проблему же текстуальности они практически не затрагивают. Это направление обозначил Х. Биндер, отметив, что Кафка всегда соотносит материал традиции с его собственным современным экзистенциальным положением (в духе традиции экзегезы в иудаизме). К примеру, история Иова служит Кафке мотивом и формой сопоставления библейского мифа с личной судьбой писателя. Биндер остается при этом в пределах биографического подхода, когда перечисляет «схождения» притчи об Иове с текстами Кафки в плане их привязанности к его человеческой биографии⁷.

Р. Гёбель, посвятивший свою монографию изучению трансформации мифологического, библейского и исторического материала в творчестве Кафки и предваряющий ее обзором вышеупомянутых исследований по данной теме, считает, что проблема при изучении ав-

¹ Haas W. Gestalten. Essays zur Literatur und Gesellschaft. Berlin u. a., 1962. S. 219.

² В переводе М. Рудницкого — «правремена» и «первобытность». См.: Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000. С. 53.

³ Там же. С. 80.

⁴ Weinberg K. Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos. Bern; München, 1963. S. 8.

⁵ Ries W. Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka. Heidelberg, 1977. S. 14.

⁶ Sockel W. Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. Frankfurt a. M., 1976. S. 7.

⁷ Binder H. Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn, 1966. S. 11.

тора в этом ключе коренится прежде всего в модусе изображения, а не в изображенном¹. При этом следует обратить внимание на то, что наличие интереса к архаически-мифологическому у Кафки подтверждается не только привнесенными извне мнениями исследователей, но и культурно-историческим контекстом².

Представляется, к примеру, небезынтересной попытка сопоставления манеры письма и некоторых автохарактеристик Франца Кафки как писателя, совершающего эстетический переворот в художественной литературе в начале 1910-х гг., с заявленной и реализуемой в это же время парадигмой авангардистского искусства, наиболее яркими «манифестантами» которого явились В. Кандинский, П. Пикассо, К. Малевич, М. Дюшан и др. Речь идет о художниках, которые преодолели как идеалистическую эстетику, так и реалистическое, подражательное начало и придавали главное значение «творению вещей», то есть первичному импульсу художественного действия³. Из «творящих копию вещей» они стремились стать «творящими вещи» — более того, новаторские амбиции нередко побуждали их выйти за пределы «творения вещей»: художники авангарда, как отмечает В. Хоффман, «вступают в соперничество с „творцом сути вещей“, ссылаясь на действующую в них «ясновидческую силу»⁴.

Авангардистская устремленность Кафки, его «атака на последнюю земную границу»⁵ в словесном творчестве обнаруживает многое из того, что вполне сопоставимо с устремлениями европейского изобразительного искусства той эпохи. Исследователи авангардной живописи 1910-х гг. отмечали, что «смешение уровней реальности относится к важнейшим критериям провозглашенного на рубеже веков отказа от мимесиса». В творчестве художников этого времени господствуют «две силы: логика, создающая пространство осмысленного, и магия, которая вновь разрушает эту дистанцию по отношению к миру»⁶. И

¹ Goebel R. J. Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Tradition. Frankfurt a. M. u. a., 1986. S. 16.

² См.: Белобратов А. В. Кафка и авангард // Диалектика модернизма. СПб., 2006. С. 92—102.

³ См.: Гроис Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 67: «Текст или картина стали пониматься в этой перспективе не как дубликаты реальных вещей в некоем воображаемом идеальном пространстве, а как, в свою очередь, реальные вещи среди других вещей».

⁴ Хоффман В. Основы современного искусства / Пер. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 311.

⁵ «Вся эта литература — атака на границу, и (...) она легко могла бы превратиться в новое тайное учение, в кабалистику. Предпосылки к этому были. Конечно, здесь требуется что-то вроде непостижимого гения, который заново пустил бы свои корни в древние века или древние века заново сотворил бы, не растратив себя во всем этом, а только сейчас начав тратить себя.» См.: Кафка Ф. Дневники 1910—1923 / Пер. Е. Кацевой. СПб., 1999. С. 454.

⁶ Хоффман В. Указ. соч. С. 548, 544.

здесь возникает важная теоретическая проблема, решению которой многие художники и исследователи начала XX века посвятили свои усилия: речь идет о проблеме мимесиса в искусстве и литературе.

Еще Ницше писал о невозможности адекватно отразить объект в субъекте: «ибо между двумя абсолютно разными сферами, каковыми являются субъект и объект, не существует никаких причинно-следственных связей, никакой правильности, никакого выражения, а есть лишь эстетическое поведение, я имею в виду передачу в намеках, лепечущий перевод на совершенно иной язык»¹. Эта проблема «лепечущего перевода» важна для понимания сути «художественного переворота», осуществленного Кафкой. Подобно авангардистской живописи 1910-х гг., Кафка обращен к новому способу творения эстетической реальности. Интересно при этом его отчетливо *афхазифрующее* устремление (не останавливаюсь здесь на поисках художников авангарда, обращенных в прошлое — в доисторические времена). И любопытна здесь параллель с тем временем в истории культуры, когда появляется раннехристианское искусство.

Искусство в ту пору словно «забывает» свое прежнее умение, свою изощренность в «подражании природе», достигнутую в античной живописи. Как отмечал австрийский искусствовед М. Дворжак: «Место прежнего богатства наблюдений и формальных решений заняло теперь ограниченное число типов и шаблонов, и там, где в классическом искусстве наблюдалось подробное живое описание, в христианских подземных усыпальницах мы находим только сжатую аббревиатуру». Речь идет «об идеальном пространстве, о пространстве в себе, выступающем на место прежнего рельефного фона»; «реальная форма должна быть наделена такими качествами, которые ставят перед глазами зрителя субстанцию божественного, ее трансцендентную закономерность»². Кафка отчетливо связан с подобным переосмысливанием проблемы миметического в искусстве: «Легко вообразить, что каждого окружает уготованное ему великолепие жизни во всей его полноте, но оно скрыто завесой, глубоко спрятано, невидимо, недоступно. Однако оно не злое, не враждебное, не глухое. Позови его заветным словом, окликни истинным именем, и оно придет к тебе. Вот тайна волшебства — оно не творит, а взвывает»³. При этом у Кафки осуществляется одновременно некое travestирование субстанции божественного — в русле придания ему абсолютной многозначности без первенства теологической иерархичности, вне символического догматизма средневекового искусства.

Любопытно, как реализуется «архетекстуальность» в романе Кафки «Процесс». В этой книге (правильнее — в этом тексте, ведь роман «Процесс» не был завершен и сохранился лишь в виде отде-

¹ Цит по: Хофман В. Указ. соч. С. 506.

² Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М.; Л., 1934. С. 50, 53, 89.

³ Кафка Ф. Дневники 1910—1923. С. 446.

льных, разложенных автором по конвертам глав и набросков к главам) Кафка кардинально порывает с каноном романа XIX столетия и, как может показаться, с романной традицией вообще: эпическое измерение в его больших произведениях отсутствует. Начало и конец романа «Процесс» образуют жесткую рамку: в день своего тридцатилетия герой узнает о том, что арестован и находится под судом, хотя никакого дурного поступка или злодеяния за собой не знает, а накануне тридцать первого дня рождения к Йозефу К. в дом приходят два палача, которые уводят его за город, в заброшенную каменолому, и там убивают. При этом сюжетные линии «Процесса», протянувшиеся между двумя крайними точками, лишены отчетливой взаимосвязи, не сплетены друг с другом и не образуют определенного сюжетного рисунка, не создают более или менее отчетливой картины мира, в котором существовали бы персонажи произведения — с их узнаваемыми и исторически верифицируемыми чертами характера, привычками, правилами поведения, бытом, социальным контекстом.

Известно, что эпическая перспектива повествования связана с определенной объективацией видения мира — за счет ведения рассказа безличным и всеведущим повествователем или создания полиперспективной картины мира, увиденного глазами многих рассказчиков (этой манерой безупречно владел Флобер). Казалось бы, роман Кафки более близок к той относительно новой традиции, которая в европейской литературе конца XIX — начала XX века только-только складывается — к лирико-психологическому роману («Нильс Люнен» Йенса Петера Якобсена, «Записки Мальте Лаурида Бригге» Райнера Марии Рильке), в котором перспектива повествования резко ограничена субъективным видением центрального (и порой — единственного) героя, его внутренними реакциями на окружающую среду и осмысливанием собственных ощущений и представлений.

Однако и в этом контексте романная формула Кафки крайне своеобразна: в набросках к роману «Процесс» он пробует было форму повествования от первого лица, но вскоре от нее отказывается, и рассказчик помещается в некоей промежуточной зоне. С одной стороны, повествование ведется от третьего лица, однако рассказчик и его знание о мире жестко ограничивается перспективой главного героя: мы узнаем только о тех событиях, встречах, беседах, непосредственным участником которых является Йозеф К. Повествователь не допускает самостоятельного комментирования, исключает ретроспекцию, ничего не сообщая ни о прошлом героя, ни о предшествующих процессу событиях. С другой стороны, внутренний мир Йозефа К. предстает в некоторой остраненной перспективе, лишен какой-либо миметически-психологической основы: Кафка далек от того, чтобы показать некие субъективные, личностные переживания героя, его психологическое «я» — глубина проникновения в «душу» героя минимальна. Перед нами — «безжиз-

ненный обитатель целой эпохи», «*homo absurdus*», как именует героя Кафки Натали Саррот¹.

Средства архетекстуального производства романной реальности у Кафки многообразны. Во-первых, как отмечает П. Гарлофф, «Процесс» ведет «в мир уголовного процесса, существовавшего до судебных реформ» второй половины XIX века: «Суд действует, словно в инквизиционном процессе, как прокурор и как судья в одном лице»; «практически все завоевания современного уголовного суда доводятся до абсурда: открытость суда, конкретность обвинения, устное и непосредственное обвинение и определение приговора, формальная правовая сила приговора и т. п.». Исследователь видит в романе осуществление принципа двойного кодирования: «Можно выделить элементы действия, которые служат подражанию судебно-процессуальной драме, и те, которые выходят за рамки этого взаимосвязанного действия, интерпретируя его и придавая ему дополнительное, имажинерное значение». По мнению исследователя, мимесис у Кафки предстает не как «подражание», а как «стущенное описание»².

Кафка осуществляет архаизацию повествовательной формы — не в смысле ее упрощения, а в плане возвращения к архаическим схемам, способным к порождению иного типа читательской реакции, иного способа восприятия прочитанного. Это и техника редукции (широко используемая художниками авангарда), и сновидческая техника повествования, и архетекстуальность магически-пророческих повествований. Известна принципиальная установка Кафки на такой тип письма: новелла «Приговор» пишется им в течение одной ночи, словно под чью-то диктовку. Миологическое начало осваивается при этом как база архетекстуальности. Поведение автора архетекстуально: творческая деятельность свершается не *per imitationem*, а *per illuminationem*, по наитию, таинственным образом³.

Важной представляется также игровая техника «повествовательного бриколажа»⁴, отчетливо связанная с архетекстуальностью у Кафки.

¹ См. об антипсихологизме в литературе XX века: *Саррот Н.* Тропизмы. Эра подозрения / Пер. Ю. Розенберг. М., 2000. С. 145 и далее.

² Garloff P. Institutionen des Rechts in Kafkas nicht-amtlichen Schriften // Poetica. 2005. N. 1—2. S. 204, 203, 201.

³ Здесь любопытны схождения с романтическими представлениями о творческом поведении. В. Г. Вакенродер (1773—1798) говорит о художнике, обращенном «к некоему образу, представляемому мною и нисходящему ко мне в душу». См.: Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 30. Новалис (1772—1801) видит особую значимость «повествований, без связи, однако с ассоциацией, словно сны». Поэт предстает в его творческом сознании как абсолютный творец («*createur absolu*»). См.: Novalis. Werke. München, 1981. S. 535, 487.

⁴ См. о понятии «художественного бриколажа» в работе: Батракова С. П. Игровой метод художника XX века // Вестник РГНФ. 2007. № 1 (46). С. 138—143. Концепцию Л. Стросса к Кафке впервые применяет К. Штирле. См.: Stierle K. Mythos als «Bricolage» und zwei Endstufen des Prometheusmythos

По Леви-Строссу: «мифологическому мышлению, как и бриколажу [...] свойственно вырабатывать структурированные совокупности не непосредственно наряду с другими структурированными совокупностями, а используя остатки и осколки событий [...]», окаменелые свидетельства истории индивида или общества». Искусство исходит «из совокупности, образованной одним или несколькими объектами и одним или несколькими событиями, которой эстетическое творение придает характер целостности, обнаруживая некую общую структуру. Миф следует по тому же пути, но в другом направлении: он использует структуру, чтобы создать некий абсолютный объект, выглядящий как совокупность событий (поскольку во всяком мифе рассказывается какая-нибудь история). Итак, искусство действует исходя из совокупности (объект + событие) и идет к открытию структуры; миф отправляется от структуры, посредством которой он предпринимает конструирование совокупности (объект + событие)¹».

Архетекстуальность «Превращения», самой известной новеллы Кафки, задается введением структуры — необъяснимой метаморфозы Грегора Замзы, посредством которой и предпринимается конструирование «совокупности» новеллы, ее объекта и событий. В эксплицированном виде этот аспект архетекстуализации осуществляется и в «Процессе». Напомню первую фразу романа: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест»². Роман демонстрирует замкнутость структуры (написанные в самом начале первая и последняя главы затем не менялись и не перерабатывались) — создается как бы мифологическая оболочка, структура, из которой уже осуществляется конструирование художественной совокупности.

Есть в романе несколько мест, особенно внятно выявляющих его архетекстуальные качества. В конце главы «Экзекутор» повторяется сцена из ее начала: «На следующий день [...] он (Йозеф К. — А. Б.) прошел мимо кладовки и приоткрыл дверь, уже как бы по привычке. Но то, что он увидел вместо ожидаемой темноты, ошеломило его. Ничего не изменилось, он увидел то же самое, что и вчера. За порогом — груды проспектов, бутылки из-под чернил, дальше — экзекутор с розгой, еще полностью одетые стражи, свеча на полке — и снова стражи застонали, закричали: «Сударь!»³. Действие приобретает не линейный, а

// Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption / Hrsg. von M. Fuhrmann. München, 1971. S. 457.

¹ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 130, 134.

² Кафка Ф. Процесс / Пер. Р. Райт-Ковалевой. СПб., 2002. С. 11.

³ Там же. С. 161. — В текст перевода Р. Райт-Ковалевой в данном издании внесено изменение. Этот фрагмент в публикации «Процесса», предпринятой Максом Бродом (по которой и делался в свое время русский перевод), содержал ошибку: «angezogen» («одетые») в рукописи Кафки Брод прочитал как «ausgezogen», то есть «раздетые» стражи: по линейной логике Брома наказание продолжается, по логике архетекста Кафки оно бесконечно повторяется.

круговой, циклический характер, обретает свойства морока, архаической конструкции, внутри которой «происходит все то же».

Любопытно, что и герой романа ведет себя как архетекстуальный нарратор: в своей речи на первом слушании дела он, еще ничего толком не знающий ни о суде, ни о его устройстве и возможных приговорах, в своей речи «конструирует» суд, и эта конструкция затем наполняется «объектами и событиями»: «нет сомнения, что за всем судопроизводством [...] стоит огромная организация. Организация эта имеет в своем распоряжении не только продажных стражей, бестолковых инспекторов и следователей, проявляющих в лучшем случае похвальную скромность, но в нее входят также и судьи высокого и наивысшего ранга с бесчисленным, неизбежным в таких случаях штатом служителей, писцов, жандармов и других помощников, а может быть, даже и палачей — я этого слова не боюсь»¹. Стратегия повествования у Кафки явно не соответствует миметической формуле «подражания» в ее конвенциональном смысле.

В последнее время исследователей активно привлекает проблема переосмыслиния аристотелевской категории мимесиса (Й. П. Петерсен, Н. Т. Рымарь)². Не имея возможности подробно остановиться на теоретико-исторических основаниях и деталях этой дискуссии, подчеркну только, что небезынтересной и достаточно продуктивной представляется сформулированная В. Подорогой идея двойного, или обращенного, мимесиса. Понятие мимесиса рассматривается им в двух неразрывных, но принципиально различных планах. Мимесис внешний представляет собой общую для искусства стратегию отражения и выражения реальности в языке, ее воссоздания и инсценировки. В арсенал этого «мимесиса-І» входят такие художественные средства, как фабула, история, идея, план, герои, персонажи, функциональная нарративная конструкция и весь набор риторических приемов и тропов. Но вся эта машинерия текста еще не создает художественного произведения. «Произведение строится на условиях ему имманентной и разветвленной миметической практики, но внутрипроизведенческой (в оппозиции к внешнему подражанию) [...]. Художественная форма возникает не по шаблонам осуществляемого автором в поле „большой“ культуры и языка аристотелевского мимесиса как подражания образцам так называемой реальности, а скорее вопреки этому сознательному авторскому желанию. Пытаясь перевести свои впечатления на доступный чужому восприятию язык, автор сталкивается с порогами собственной чувственности, антропологическими ограничениями или, наоборот, избыточностями, на границах которых фор-

¹ Кафка Ф. Процесс. С. 87.

² Petersen J. P. Mimesis—Imitatio—Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München, 2000. S. 259—267; Рымарь Н. Т. Узнавание и понимание: проблема мимесиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского ун-та. Филология. Самара, 1997.

мируются образы его воображаемой телесности, которым он в конечном счете только и подражает, как себе-другому.

Внутренний или обращенный мимесис является, таким образом, чуть ли не вынужденной защитной реакцией автора на открывшийся ему по случаю разрыв на собственном теле, которое ощущается им одновременно и как часть бесконечного мира хаоса и абсурда, и как присвоенная “я-чувством” телесная собственность¹.

Мир романа Кафки, вне всякого сомнения, уникален. История Йозефа К., вовлеченного в загадочный процесс и проживающего последний год своей жизни внутри то ли сна, то ли кошмара наяву, необычна уже в силу своей гипотетической неопределенности, неясности, изложенной максимально буднично и прозаично. Ни судьи, ни закон, которым они руководствуются, ни система моральных ценностей и социальных установлений, на которые этот закон опирается, не обозначены даже намеком. И все же суд этот обладает абсолютной властью, поглощает обвиняемого целиком, почти полностью выключает его из прежних форм жизнедеятельности. Не в меньшей мере рассказанный Кафкой мир поглощает читателя, пытающегося проникнуть в смысл разворачивающейся перед ним истории и обнаружить в прозрачно-призрачном слое романического повествования контексты и источники, связывающие автора с современной ему культурой и художественной традицией. И в этом смысле достаточно любопытно обращение к проблеме интертекстуальности «Процесса», обладающей отчетливыми признаками архетекстуального.

Насколько роман австрийского писателя «архетекстуален», как свойственно это современной ему западной прозе в ее классических образцах (Пруст, Т. Манн, Джойс), виртуозной в обращении с предшествующим культурным материалом? Казалось бы, «Процесс» исключает подобного рода «цитатность» и «продуктивную рецепцию»: сюжет его параболически прост и прозрачен, но одновременно, как это присуще параболе, туманно-загадочен и алогичен. Герой подчеркнуто антиинтеллектуален (не глуп, нет, но лишен каких бы то ни было культурных интересов, механически сконцентрирован на интересах своей профессии — служба в банке — и арефлексивен, лишен внутренней аллюзивности, склонности к сопоставлению собственных жизненных коллизий с некоторым литературным или мифологическим материалом). И все же книга Кафки не «выпадает» из литературного поля, обнаруживая «кровное родство» с рядом художественных и мифологических текстов, создающих немаловажный субстрат «Процесса», вплетающих его в «живую целостность всего поэтического, что было создано во все времена»².

Одним из важных источников романа, вернее, его своеобразной мифологической матрицей считают библейскую «Книгу Иова», к которой

¹ Подорога В. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006. С. 154.

² Элиот Т. С. Назначение поэзии / Пер. А. Зверева. Киев; М., 1997. С. 162.

австрийский писатель обращался неоднократно. В этом направлении интерпретировал «Процесс» Макс Брод, помещая Кафку в контекст иудаистской религиозно-философской традиции¹. Притчеобразная структура библейского повествования, «вложенная» в оболочку частной истории Йозефа К., заведомо задает неопределенность рассказываемой истории: вина Иова заключается в его «самоправедности»², она столь же непостижима и не выявлена, как и вина Йозефа К. Романное повествование выстраивается не как «отражение» частной истории, не как миметическое воспроизведение определенной человеческой судьбы, а как ее «порождение» из некоей пресуществующей модели, как конструирование, причем в основании этой генеративной структуры лежит не только и не столько эмпирический социально-биографический опыт автора, а его интеллектуальная биография.

Вместе с тем у Кафки есть и более близкие предшественники в плане повествовательной техники. К судьбе и творчеству Генриха фон Клейста (1777—1811), самой яркой и трагической фигуры немецкого романтизма, Кафка испытывал особый интерес. Познакомившись с биографией и книгами Клейста еще в гимназии, он постоянно к ним возвращался. В письме к Максу Броду (27.01.1911) он замечает: «Клейст дует в меня как в старый свиной пузырь»³. Кафку занимают сложнейшие отношения Клейста с семьей, в которых ему видится отражение собственной ситуации, зафиксированной им в знаменитом «Письме к отцу» (1919). Не менее значимым для австрийского писателя было прозаическое творчество немецкого романтика (одну из своих редких рецензий Кафка посвящает «Анекдотам» Клейста). Его привлекает центральная проблематика Клейста — мотив вины и наказания. Чрезвычайно важно и то обстоятельство, что именно в малой прозе Клейста в немецкой литературе впервые соединяются прозрачная, внешне незамысловатая и сухая манера повествования с неожиданной, невозможной, чудовищной и абсурдной ситуацией, в которую попадают центральные персонажи⁴.

Прием введения структуры и дальнейшего конструирования ситуации Кафка в определенной мере заимствует у Клейста.

¹ Брод М. О Франце Кафке / Пер. Е. Кибардиной. СПб., 2000. С. 199—213.

² «Чист я, без порока, невинен я, и нет во мне неправды» (Кн. Иова. 33, 9) — утверждает Иов. И герой Кафки «попадает под арест», «не сделав ничего дурного».

³ Kafka F. Briefe 1900—1912. Frankfurt a. M., 1999. S. 132.

⁴ Новелла «Маркиза д' О.», повествующая о «виновности» невиновной героини, начинается с сухого и одновременно шокирующего сообщения: «В М., одном из крупных городов Верхней Италии, вдовствующая маркиза д' О., женщина, пользовавшаяся превосходной репутацией и мать нескольких прекрасно воспитанных детей, напечатала в газетах, что она, сама того не подозревая, оказалась в положении и просит неизвестного отца ожидаемого ею ребенка явиться, ибо она из семейных соображений готова выйти за него замуж». — Клейст Г. фон. Маркиза д' О. // Избранная проза немецких романтиков / Пер. Г. Рачинского. М., 1979. Т. 2. С. 3.

Интертекстуальность Кафки отчетливо архетекстуальна: из колодца времени он извлекает на свет материал, который — словно в бриколаже — складывается «из остатков и осколков событий» (Л. Стросс) в объект и событие, заданные мифопоэтической структурой, лежащей в основании произведения. Произведение, таким образом, и пишется Кафкой, то есть представляет собой эстетический объект, в структурировании которого участвует автор, и пишет Кафку, то есть являет собой предзаданную мифологическую структуру, определяющую объект повествования и повествовательное событие.

Несомненно, Кафка не совершает некоторой прямой реконструкции мифологического повествования. Его романная проза выстроена по сложносоставному коду. Однако важность рефлексии мифологического принципа, соединения объектов и событий по законам архетического сотворения мира и его магического «улавливания», связанная именно с архетекстуальным началом, несомненна. Именно в этом «внутреннем миметизме» заключается важная составляющая литературного стиля Кафки, важная особенность его поэтики, оказывающая столь «неотвратимое» воздействие на читателя — на протяжении уже многих десятилетий и на десятках языков мира¹. Говоря о стиле Кафки, о его своеобразной «бесстильности» на уровне слова (как бы канцелярская проза Кафки — общее место работ о нем), следует ведь прежде всего обратить внимание на то, что стиль писателя, пришедшего в литературу в ситуации «конца стиля» (пример тому — проза Гофмана, на привычном стилистическом уровне обильно пользующаяся словесными клише раннего романтизма — если не целиком состоящая из них), ищет для себя выход на других возможных уровнях его реализации: таковым и является для Кафки обращение к *архетекстуальности*, сложно сопряженной с «поверхностным миметизмом».

Zusammenfassung

Kafka und Mimesis: Zum Problem der Archetextualität im «Process»

Es wird versucht, Kafkas Texte (und seinen Roman «Der Process») unter dem Blickwinkel der ‚Archetextualität‘ (im Anschluß an Konstantinovič im Unterschied zu ‚Architextualität‘ im Anschluß an Genette) zu analysieren. Unter Verweis auf die von C. Levi-Strauss beschriebene «Bricolage-Technik» der mythologisierenden Darstellung und die parallel zu Kafkas Texten laufenden Umbrüche in der Malerei der Avantgarde um 1912 wird die «verinnerlichte Mimesis» seiner Erzählweise beschrieben.

¹ В. Подорога замечает: «**Ужас** читающих Кафку — ужас нутряной; действие негативного мимесиса, некогда описанного Т. Адорно при разборе литературы Кафки, здесь очевидно». См.: *Подорога В.* Указ. соч. С. 328.

И. Г. ПОТЕХИНА

(Санкт-Петербургский государственный университет
экономики и финансов)

**ТЕКСТУАЛЬНОСТЬ МЕНТАЛЬНОГО ПРИКЛЮЧЕНИЯ
В РОМАНЕ КРИСТОФА РАНСМАЙРА
«УЖАСЫ ЛЬДА И МРАКА»**

Проблема текстуальности подразумевает исследование способов фиксации в тексте субъективного внутреннего представления об окружающем мире. Фикциональный тип приключения позволяет проследить степень включенности реального географического пространства в «ментальную карту» (термин Э. С. Толмана¹) вымыщенного героя. В качестве материала к разговору по данной проблеме выбран роман Кристофа Рансмайра (р. 1954 г.) «Ужасы льда и мрака» («Die Schrecken des Eises und der Finsternis», 1984)². Фабула этой романной истории сложилась из двух ранее написанных автором статей: первая работа, опубликованная в журнале «Extrablatt» (1982), называлась «Холодные страны императора» («Des Kaisers kalte Länder»), вторая — «Последний человек» («Der letzte Mensch»), вышла годом позже в «TransAtlantik». По мнению критиков, главной в этих репортажах Рансмайра является попытка воспроизведения аутентичного опыта первооткрывателей Северного полюса, которую он продолжит на уровне фикциональном в своем дебютном романе³. Исследуемое произведение интересно тем, что здесь имеет место одна из значимых тенденций литературы постмодернизма — проникновение документально-исторического письма в фикциональную

¹ Шенк Ф. Б. Ментальные карты: Европа // НЛО. 2001. № 52. С. 43.

² Книга Рансмайра — не единственное повествование о первооткрывателях северных земель. Стоит вспомнить романы Л. Хвана «Пришедшие издалека» (рус. пер. 1963), Г. Ладлема «Капитан Скотт» (опубл. на русс. 1989), Э. Черри-Гаррарда «Самое ужасное путешествие» (опубл. на русс. 1991), в ряду произведений австрийских авторов современности следует упомянуть роман «Открытие медлительности» («Die Entdeckung der Langsamkeit», 1987) Стена Надольны и «Я-роман» («Я-Roman», 2003) Фрица Ленера.

³ Fröhlich M. Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg, 2001. S. 53.

ткань текста. Кроме того, в романе реализован способ описания выстраиваемого исторического события как реконструкции ментального приключения вымышленного героя и условного рассказчика. Иначе говоря, способ создания текста здесь превращается в приключение в тексте, что фиксируется на разных уровнях поэтики: и в присутствии двух типов рассказчика, и в пространственно-временной структуре текста, и в возможности встраивания в художественное повествование находящегося за его пределами мира чтения.

Особенностью романа Рансмайра является достаточно многогранная повествовательная структура. Текст состоит из восемнадцати глав: шесть из них посвящены вымышленному герою Йозефу Мадзини, тридцатидвухлетнему итальянцу, который предпринял санный поход на собаках на Шпицбергене в начале восьмидесятых годов прошлого века. В восьми главах речь идет о реальной морской экспедиции — первом и единственном в истории Австро-Венгерской империи морском путешествии в Центральную Арктику. Экспедиция стартовала 3 июня 1872 г. на корабле «Адмирал Тегетхоф». Около двух лет первооткрыватели дрейфовали у берегов Шпицбергена. Все закончилось 30 августа 1873 г. неожиданным открытием архипелага, названного Землей императора Франца-Иосифа. «Открытие ее, — писал Пайер, один из капитанов, — было наградой кучке незадачливых моряков за силу их надежды и выдержку в период тяжелых испытаний. Нам подарила ее каприз пленившей нас льдины»¹. Три главы романа содержат как рассказ о дневниковых записях участников исторических событий полярной экспедиции XIX века, так и историю Йозефа Мадзини, «проникающего» в эту экспедицию на физическом и ментальном уровне. Описанное в романе путешествие дублируется, т. к. последовательно совершается в двух временных плоскостях: историческом времени, о котором идет речь (*erzählte Zeit*), и времени повествования (*Erzählzeit*)².

Присутствие в романе двух временных пластов приводит к «эффекту двойной структуры» (термин Ж. Женетта) в повествовании о путешествии. Речь идет о двух формах путешествия: с одной стороны, путешествие, происходящее в конкретно-исторической системе координат, с другой — путешествие как ментальное приключение, как аллюзия на возможность (если не на уровне деяния, то уж совершенно определенно на уровне помыслов) туристических походов в далекие экзотические страны. Автором учитывается и другая склонность современного человека — « страсть» к развлечениям посредством виртуальных (телевизионных или компьютерных) приключений. «И о чем бы нам ни сообщали — о гибели Помпеи или о теперешней войне

¹ Цит. по: *Маркин В.* Архипелаг ледяных куполов (Земля Франца-Иосифа) // <http://www.ivki.ru/kapustin/journal>

² Термины Г. Мюллера: *Müller G.* Erzählzeit und erzählte Zeit // *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Sehneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag / Hrsg. von ihren Tübinger Schülern.* Tübingen, 1948. Цит. по: Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 69.

на рисовых полях, — приключение остается приключением. Ведь нас уже ничто не трогает. И нас не просвещают. Не пытаются расшевелиться. Нас развлекают»¹.

Время повествования относится к началу восьмидесятых годов прошлого столетия (1981 г.) и совпадает с периодом работы автора над романом. Особенность этой временной плоскости заключается в ее удвоении. Речь идет о двух типах повествователя: первый — Йозеф Мадзини, путешественник, увлеченный историей и мифологией, второй — безымянный рассказчик. Главная функция рассказчика заключается в прояснении процесса «рождения текста», моделирования одновременно квазимифологической и квазисовременной ситуации. Повествование, разделенное в сознании рассказчика на множество частей, становится для него герменевтической игрой, попыткой реконструировать действительность как реальную, так и ментальную: «Потому-то я и систематизирую намеки и указки, имеющиеся в моем распоряжении, восполняю пробелы домыслами, а, дойдя до конца цепочки выводов и сказав „вот так оно было“, все же воспринимаю собственные слова как самоуправство» (57).

Фигура рассказчика связана прежде всего с философско-идейным содержанием романа: с проблемой вмешательства вымышленного персонажа в реальную историю экспедиции Вайпрехта и Пайера, двух капитанов, которые показаны как исторические и романые герои одновременно.

Оба капитана в исторической реальности XIX века не были путешественниками-идеологами, их действия и поступки были связаны в первую очередь с вполне отчетливой исследовательской практикой того времени. Капитан Вайпрехт, носивший звание лейтенанта императорско-королевского австро-венгерского военно-морского флота и имевший, по представлениям рассказчика, исключительно прагматическую исследовательскую мотивацию, предстает в романе как человек, уверенный в успехе экспедиции. Основание для этой уверенности ему дали последние научные разработки, а также надежность судна «Адмирал Тегетхоф», построенного с учетом новых для того времени технологий.

Рационально-прогрессивное начало этого героя находит подтверждение и в его представлении о строгости и упорядоченности мира европейской цивилизации, которое связано, прежде всего, с научно-исследовательской работой: «Ночи напролет сидит один в наблюдательной палатке, поставленной по его распоряжению на льду, ведет метеорологические, астрономические и океанографические журналы, отмечает колебания земного магнетизма, засыпает длинные столбцы цифр, вычисляет причудливый курс дрейфа, замеряет лотом морские глубины, описыва-

¹ Рансмайр К. Ужасы льда и мрака / Пер. Н. Федоровой. М., 2003. С. 24. Далее цитаты из романа приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобке.

ет, подсчитывает, проясняет взаимосвязи» (102). Система, существующая в европейской культуре, в представлениях Вайпрехта должна упорядочить бессистемный, хаотичный мир арктической природы.

Подготовка экспедиции, морское путешествие, голод, болезни и находящееся, казалось бы, за пределами человеческих возможностей возвращение на родину — все это, по версии Вайпрехта, совершается ради одного — ради «националистического честолюбия» (258). Много позже на одном из публичных выступлений он вынесет приговор такого рода экспедициям: «Изучение Арктики деградировало до бессмысленной игры в самопожертвование, а теперь иссякнет в беспощадной погоне за новыми широтными рекордами в интересах национального тщеславия. Настало время порвать с такими традициями, избрать в науке иные пути, которые больше приличествуют природе и человеку» (257).

Если для Вайпрехта арктическое путешествие — это пространство порядка, научных изысканий, дисциплины и законов, то для Пайера — беспорядочное пространство приключений. Полярная экспедиция, по представлениям Юлиуса Пайера, должна подтвердить его фантазии, его грэзы о северных широтах, то есть открыть то, что отлично от европейской повседневности, что наполнено романтикой путешествия. Он знал о северном крае, «что это не суша, не край, который надоено завоевывать, но всего-навсего точка перенесения линий, совершенно незримая в реальности!» (38). Цель его поездки находится в этой невидимой точке, которая скрыта под пологом романтического приключения в северном море¹. Романтическое мироощущение, которым наделяет этого романного героя рассказчик, находит продолжение и после благополучного возвращения экспедиции на родину: речь идет о переезде Пайера во Францию, где пережитые ужасы льда и мрака он переносит на живописные полотна. В оригинальном издании романа приводятся репродукции некоторых картин Пайера, представляющие собой по большей части условно-лубочные изображения Антарктики. Рассказчик прибегает к энфразису, повествуя о том, каким по прошествии многих лет Юлиус Пайер представляет себе и изображает архипелаг, до путешествия видевшийся ему неким раем. Р. Нетерзоле по этому поводу замечает: «Несмотря на то, что сама идея географических открытий связана с пространственно-временными измерениями, эта идеологическая структура фактически заменяет достоверно исследуемую местность на вымыщенное пространство, которое лишается какой бы то ни было верифицируемой связи»².

¹ При этом речь идет и о вполне конкретных исследовательских и политических интересах: «Идеальной целью нашей экспедиции был Северо-Восточный проход; подлинную же ее задачу составляло изучение морских акваторий или суши к северо-востоку от Новой Земли» (42).

² Nethersole R. Marginal Topologies. Space in Christoph Ransmayrs «Schrecken des Eises und der Finsternis» // Moderne Austrian Literature 23. 1990. №. 3—4. S. 144.

Обращаясь к картинам Пайера, рассказчик выдвигает объяснение мифо-романтической привлекательности северных широт для многих поколений путешественников: «У колыбели этой грандиозной эпохи — как всегда в великое время — стояли личности героические; для следующих поколений арктических мореходов они стали кумирами, да и нам они до сих пор понятнее, нежели культуры, что, в конце концов, были уничтожены их авантюрными предприятиями» (49).

Совершенные когда-то в действительности, документально подтвержденные фактические приключения участников арктической экспедиции¹ переводятся рассказчиком в пространство ментального приключения. К примеру, «достоверно воспроизведенная» конфликтная ситуация между двумя капитанами, Пайером и Вайпрехтом, приобретает отчетливую художественно-смысловую основу: жесточайшие условия крайнего севера, постоянно гнетущее осознание надвигающейся унизительной гибели, голод и безысходность обнаружили скрытый доселе конфликт между мирами этих героев — между мирами научно-прагматическим и творческим, что грозило «крахом человеческого порядка, каннибализмом, наконец, и безумием» (248). Ситуация конфликта привносит в роман еще один вариант прочтения истории полярной экспедиции: путешествие к северным широтам — это путь на край света, к пределам мира человеческого, мира разума. Ужасы (льда и мрака) в данном случае символизируют страх смерти, который сопровождает человека в его столкновении с неизвестным миром природы.

Интересна в связи с этим трактовка романа «Ужасы льда и мрака» Моникой Фрелих в контексте концепции Т. Адорно и М. Хоркхаймера, известной по их совместной работе «Диалектика Просвещения» (1941). Противостояние Вайпрехта и Пайера есть пример противостояния эпохи Просвещения (Нового времени) и мифа. В первом экскурсе «Северо-Восточный проход, или Белый путь в Индию. Реконструкция мечты» рассказчик поясняет безудержный интерес к северному морскому пути, который воспринимался как путь с мифологической подоплекой. В этой связи освоение северных широт — как пример безграничного освоения человеком мира природы, по мнению исследовательницы, связано, прежде всего, с желанием «просвещенного человека» вернуться в пределы мифа, вновь став мифологическим «героем».

Здесь знаковый топос чужого свободного края в мифе о северном морском пути соединяется с реалиями XIX века — с политическими интересами, с идеей расширения государственных территорий. И именно посредством мифологического повествования становится возможным путешествие из исторических реалий в мир мифа, получивший имя чудесной страны Индии. «Почти в то же время поход

¹ В книге приведены сохранившиеся письма и дневники Карла Вайпрехта и Юлиуса Пайера, автор ссылается на вахтенный журнал судна «Адмирал Тегетхоф», на дневник экспедиционного машиниста Кирша, на короткие заметки егеря Халлера из долины Пассайерталль и на отчет об экспедиции, сделанный Пайером по возвращении на родину.

Александра в страну чудес Индию, — по мнению Пайера, — сотворил земной рай торговли и мореплавания, для достижения которого спустя 1800 лет не убоятся даже абсурдного короткого пути — через льды» (45).

Воплощением сциентистского компонента рационалистической концепции мира является капитан Вайпрехт, в частности, с этим связано его представление «о роли научных исследований в освоении бескрайних просторов природы, при этом осознанно не берутся в расчет мифологические подходы к ней. Природа для Вайпрехта лишь диалектический шаг на пути предстоящего успеха, связанного с человеческими знаниями и открытиями»¹. Порядок Вайпрехта закрепляется не только в бортовых журналах, личных дневниках капитана, но и в создании топонимики северных широт². Данному способу познания/описания мира, связанному с процессом присвоения новых названий или имен, следует и рассказчик, который не только приводит ссылки на документально-исторические источники, — речь идет о списках путешественников прежних эпох или сведениях об истории арктических исследований, — но и считает возможным подобное обращение с личными записями Мадзини: «Заголовок этого сумбурного цитатника — „Большой гвоздь“ — выведен на обложке не рукой Мадзини. Почерк не его. Это я написал. Я. И другие тетради Мадзини тоже озаглавлены мною. Я поступил с этими записями так же, как любой первооткрыватель поступает со своей землей, с безымянными бухтами, мысами, проливами, — я нарек им имена. Все должно иметь имя» (181). Вторгаясь в чужие тексты, рассказчик, таким образом, выходит за границы простого пересказа событий, стараясь воспроизвести в тексте и ментальное пространство путешественника.

Вводя в роман два временных плана, исторический и мифологический, Рансмайр не только выстраивает свое произведение по уже знакомым читателю повествовательным схемам, но и превращает его в подобие палимпсеста. При этом подобно австрийскому художнику Арнульфу Райнера (р. 1929), который создавал свои полотна поверх репродукций работ других художников, в том числе и поверх портретных фотографий, Рансмайр, используя данный прием, создает свой текст «как бы» поверх записей Йозефа Мадзини, якобы воссозданных неким условным рассказчиком.

Каково же значение и место вымышленного героя Мадзини в истории полярной экспедиции? Мадзини — герой, увлеченный мифом о северном полюсе. Истоки его увлечения находятся и в детских воспоминаниях о рассказах его матери, и в истории его прадеда Антонио

¹ Wilke S. Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart, 1992. S. 227 и. а.

² В назывании неизвестных прежде географических мест может быть скрыта еще одна проблема — в идентификации Австро-Венгерской монархии со шлейфом островов, известных сегодня как Земля Франца-Йосифа, есть повод к разговору об успешности империи как проекта.

Скарпы, матроса с корабля «Адмирал Тегетхоф». Подобно Мадзини, увлеченному историей полярной экспедиции Вайпрехта и Пайера, рассказчик в процессе знакомства со шпицбергенскими заметками и дневниками героя осознает, что «давно уже перекочевал в мир другого человека» (24). Рассказчик находит определенное внутреннее родство с Мадзини: «Нет, я не принадлежал к числу его друзей. Временами этот малорослый, едва ли не субтильный парень, который, однако ж, не замедлил бы с энергией фанатика ринуться и вслед за миражом, даже вызывает у меня ту особенную враждебность, какую испытываешь, пожалуй, только к натурам очень близким, очень похожим на тебя самого» (23). В этой внутренней близости рассказчика и героя прослеживается идея превращения последнего: из предмета повествования он становится средством рассказывания.

Именно с помощью Мадзини рассказчик предпринимает попытку реконструировать события ментального приключения Вайпрехта и Пайера. Особый интерес для молодого человека представляют не столько события, известные по архивным источникам, сколько возможность почувствовать, понять, что переживает человек, находясь на грани своих возможностей, на грани жизни и смерти. Отличительной чертой героя, сближающей его с рассказчиком, является и тяга к сочинительству. Он «придумывает истории, изобретает ход действия и события, записывает все это, а после проверяет, нет ли в далеком или недавнем прошлом каких-нибудь *реальных* предшественников либо соответствий для персонажей его фантазий [...]. В результате он имеет преимущество — возможность проверить жизненность своих фантазий посредством исторических изысканий» (19). Путешествие Мадзини на Шпицберген, санный поход на собачьих упряжках к Земле Франца-Иосифа есть нечто иное, как провокация читателя со стороны автора, ведь подлинность событий экспедиции XIX столетия в этом случае автор подтверждает опытом виртуального героя. Успешность экспедиции Вайпрехта и Пайера в связи с этим имеет прямое отношение к популярности историко-приключенческого романа у читателя.

Исчезновение Мадзини в finale романа связано с преодолением всех видимых и невидимых границ, с возможностью стать частью вневременного (здесь рассказчик категорию времени переводит в план пространства): «Мне часто бывало не по себе оттого, что начало, да и конец всякой истории, если достаточно долго следить за ее ходом, так или иначе теряются в просторах времени» (9—10). Кроме того, роман может быть истолкован и как книга, повествующая о возможных границах герменевтической реконструкции. Исчезновение Мадзини — один из ключевых романских мотивов — соединяет обе эти смысловые линии текста. «Поиски действительности» Йозефом Мадзини на прямую связаны с поисками его идентичности, что оплачивается исчезновением героя в снегах Шпицбергена¹. Таким образом, Мадзини

¹ Fröhlich M. Op. cit. S. 59.

являет собой «вторичное сознание», которое пытается пережить чужую историю: он рассказывает и одновременно с этим им рассказывают, т. е. он — инструмент, с помощью которого рассказывают. Здесь и возникает ситуация двойного виртуального пространства, в котором рассказчик, называющий себя не иначе, как «хронистом, которому не дано утешение конца» (270), растворяется в письме.

Не дано найти утешение конца и первооткрывателям — Вайпрехту и Пайеру, они не достигают своей первоначальной цели. Несмотря на то, что им не удается найти северо-восточный морской путь в Индию, результат их экспедиции все же положительный — ими открыт неизвестный ранее архипелаг. Таким образом, их путешествие содержит принцип **продуктивного заблуждения**, свойственного и автору романа: Кристоф Рансмайр через своего героя — Йозефа Мадзини — также отправляет свой роман в вымышленное путешествие, цель которого — развлечь читателя — является продуктивным заблуждением письма, так как в этом случае речь идет о функционально травестиированном развлечении.

В романе складывается определенный тип повествования, включающий в себя одновременно и описываемое путешествие, и путешествие в письме, и «путешествие письма», последнее является своеобразным пояснением к постмодернистской работе с текстом. Именно уподобление путешествия письму в итоге выливается в новую форму «путешествия в письме»¹. Ментальное приключение в этом случае на прямую зависит от прогрессирования текстуальности, которая в романе Рансмайра пишет себя и о себе. Именно ментальное приключение сохраняет то качество повествования, которое важно для постмодернистского письма — это включенность читателя, его собственного приключения в ментальное пространство текста.

Возникающий в романе структурно-композиционный прием создает ситуацию «неопределенности», «размытости» повествовательной перспективы — ведь почти в любой точке повествования она «ведома» (или может быть воспринята как таковая) сразу несколькими «голосами», в зависимости от степени аллюзивного наполнения. Именно эта многоуровневость создает в книге Кристофа Рансмайра пространство «открытой интерпретации», высокую вариативность толкований, предоставляет разные возможности движения рецептирующего сознания, вовлекаемого в предложенную автором «игру»².

¹ Gellhaus A. Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans «Die letzte Welt» von Christoph Ransmayr. Paderborn u. a., 1998. S. 106.

² В рамках постмодернистской терминологии это называется «двойным кодированием», т. е. постоянным пародийным сопоставлением двух или более «текстуальных миров». См.: Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь. М., 1996. С. 204.

Zusammenfassung

Zur Textualität eines mentalen Abenteuers im Roman von Christoph Ransmayr «Die Schrecken des Eises und der Finsternis»

Der Roman «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1983) des österreichischen Dichters Christoph Ransmayr (geb. 1954) wird in Verbindung mit der Problematik der Textualität des mentalen Abenteuers untersucht. Es geht um mindestens zwei Ebenen der Repräsentation der Textualitätsproblematik bei Ransmayr, nämlich um eine historische und eine mythologisierende. Diese Aspekte prägen die Erzählstrategie des Autors, wobei die quasi authentische Beschreibung einer Nordpolreise im 19. Jahrhunderts, die fingierte Rekonstruktion dieser Reise und die «Schreibreise» selbst miteinander verwoben werden.

Г. В. ЯКУШЕВА

(Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина)

**ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН В ГЕРМАНИИ
ХХ ВЕКА: ОТ ИЛЛЮЗИИ К ТРИЛЛЕРУ**
(Г. МАНН, Г. ГРАСС, П. ЗЮСКИНД)

Вряд ли сегодня можно счесть оригинальным утверждение, что история — это миф. Однако миф не в его первоначальном этимологическом значении (*mythos* — предание) и не в качестве прародителя определенного литературного жанра или связанных с ним понятий, трактующих «вымысел» как творческое начало мифа (основанная на эстетике Ф. Шеллинга и А. В. и Ф. Шлегелей мифологическая школа В. и Я. Гриммов и их последователей) или как его субъективную мировоззренческую доминанту (определение мифа как «ложного учения» Р. Бартом и негативная — в отношение Ф. Ницше или позитивная — в отношении Л. Толстого семантика мифа в трактовке Т. Манна). И даже миф не как цельная система первобытной «духовной культуры» или «науки» (С. Аверинцев), или незрелая древняя философия, своего рода первобытная «идеология» (в XVII в. — Б. Фонтенель, в XX в. — А. Лосев), или хранилище универсально-вневременного человеческого опыта (К. Юнг), или одна из форм суррогативного исполнения желаний (З. Фрейд), к чему тяготеют психопрагматики антропологической школы (Э. Тейлор, Дж. Фрейзер и др.). Но как способ и характер восприятия и отражения явлений на данном уровне сознания — что позволяет в отношении исторического романа, аккумулируя все высказанное, вспомнить и об экзистенциалистском понятии «времени как воображении поэта» (Э. Штайгер), определяемом историческим горизонтом самого литератора, и о концепции мифа как литературного модуса (Р. Чейс и Н. Фрай), в основе которого (по Чейсу) — компромисс (или конфликт, добавим мы) между «демоническими» (точнее, вечно-фаустовскими) устремлениями человека и его возможностями в реальном мире.

Оттого и историзм в романе есть не столько «способность охватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в об-

щенародных событиях и в индивидуальных судьбах»¹, сколько желание это сделать; не столько отражение истории, сколько локально-конкретное представление о ней — выражающееся в художественных формах, адекватных этому представлению (отчего и возникло — в итоге обоими преодоленное — внутреннее противоречие в ранней трактовке Чейсом и Фраем литературного процесса как имманентного: преемственность жанров, стилей и образов принималась за их «саморазвивающуюся» автономность).

Отсюда — и галантно-авантюрная прециозность исторических романов эпохи барокко («Астрея» О. Д'Юрфе, романы Ж. и М. Скюдери), и назидательно-сатирический критицизм и утопическая фантазийность просветителей («Агатон» и «История абдеритов» К. М. Виланда), и своеобразный антропоцентризм романтиков (В. Скотт, В. Гюго), и «материалистическое гегельянство» реалистического исторического романа, принимающего эстафету оптимизма от просветительской веры в поступательный — несмотря ни на что — ход истории.

В этом русле развивался и немецкий исторический роман 1-й половины XX века (Т. Манн, А. Цвейг, С. Цвейг, Б. Франк и др.), магистральную линию формирования которого в общеевропейском контексте одним из первых прочертил Л. Фейхтвангер (трилогия «Иудейская война», 1932; «Сыновья», 1935; «Настанет день», 1942; «Лже-Нерон» 1936; «Лисы в винограднике», 1947 и др.), исходивший из неопросветительского представления об историческом процессе как вечной — на разных этапах — борьбе разума и неразумия, идеи прогресса (синонимичного гуманности) и «варварства», персонифицированной борьбе, позитивный исход которой для него был так же предрешен, как неизменное движение ввысь, к «абсолюту» противоборствующих триад Гегеля, — несмотря на трагизм отдельного существования.

Тут уместно обратиться к структурной схеме развития литературных модусов Нортропа Фрая² — как и всякая схема, упрощающей и огрубляющей, но при этом выявляющей суть, необходимый в анализе категориальный признак явления. В основу выделения модусов Фрай положил принцип Аристотеля, известный по его классификации жанров трагедии и комедии, — характеристику типа героя (что вполне соответствует специфике исторического романа, в отличие от эпоса, фокусирующего внимание не на событии, а на личности). Согласно Фраю, после собственно мифа (где герой — бог) и романтического модуса (герой обладает сверхъестественными способностями) следует «высокомиметический модус» литературы: трагедия в широком пони-

¹ Кожинов В. В. Историзм в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 321.

² См.: Frye N. H. Anatomy of criticism: Four Essays. Princeton, 1957. В рус. пер.: Фрай Н. Анатомия критики (очерк 1-й: «Историческая критика: Теория модусов») // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 232—263.

мании слова, где герой выше других людей, но зависим от условий земного существования.

Это — модус исторического романа-дилогии Генриха Манна «Юность и зрелость короля Генриха IV» (1935—1938)¹, с его идеализированным и актуализированным — в годы фашистской экспансии — образом короля-демократа эпохи Возрождения, веротерпимого, жизнепреемлющего, волевого и отважного «гуманиста с мечом в руках», в котором мы видим не только и не столько правдивый портрет легендарного короля Наварры, а затем Франции, сколько просветительскую иллюзию, поучительный пример разумного и потому оправданного и эффективного поведения героя, в заданном времени трагически умирающего от рук религиозного фанатика, но остающегося живым и действенным в исторической перспективе. «Мы окончим свои дни, но след нашего сознания перейдет в другие умы...»², и этот след предполагает важный для писателя-антифашиста вывод, включенный им в итоговые раздумья героя: «Гуманистам надо быть непримиримыми и поднимать оружие всякий раз, когда враждебные силы хотят воспрепятствовать назначению человека»³. Закономерно, что эту свою дилогию «высокого подражания» сам Г. Манн, по некоторым свидетельствам, называл «романом-уроком»⁴.

¹ Дилогия первоначально появилась в виде двух романов: *Mann H. Die Jugend des Königs Henri Quatre. Amsterdam, 1935; Ders. Die Vollendung des Königs Henri Quatre. Ibid., 1938.*

² Манн Г. Соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1958. С. 649 (Пер. Н. Г. Касаткиной).

³ Там же. С. 647.

⁴ Цит. по: *Лейтес Н. С.* Немецкий роман 1919—1945. Пермь, 1975. С. 293 («...Мы можем назвать себя современниками Варфоломеевской ночи... На протяжении столетий она стала символом всех бессмысленных проявлений грубой силы, — сказал он (Г. Манн. — Г. Я.) однажды в Париже перед чтением отрывков из его дилогии. — Дилогия — роман-урок»). Вторая часть дилогии завершается «Обращением Генриха Четвертого, короля Франции и Наварры из облака, которое открывает его на миг, а потом смыкается над ним»: «Меня призвали, чтобы вдохновиться примером моей жизни, не будучи в силах вернуть мне эту жизнь...» («On m'a conjuré, on a voulu s'inspirer de ma vie, faute de pouvoir me la rendre...») (Манн Г. Указ. соч. С. 826, 829; вкрапления французского текста в дилогию стилизуют документальность повествования).

Следует заметить — с точки зрения определенного соответствия характера и содержания даже ретроспективного литературного исследования текущему литературному и шире — актуальному духовному процессу, что если в многочисленных отечественных (труды Н. Н. Сереброва, О. В. Егорова, И. В. Миримского и др.) и зарубежных (в т. ч.: *Weisstem U. Heinrich Mann. Eine historischkritische Einführung in sein dichterisches Werk. Tübingen, 1962; Winter L. Heinrich Mann und sein Publikum. Köln-Lausanne, 1965; Banuls A. Heinrich Mann. Le poète et la politique. Paris, 1966; Ebersbach V. Heinrich Mann. Leipzig, 1978*) работах манноведов 1960—1970-х гг. упомянутая дилогия — вершинное и с художественной, и с концептуальной стороны произведение писателя — непременно присутствовала либо как один из основных предметов анализа, либо как важная точка отсчета для оценки всего творческого пути Г. Манна, то с 1980-х гг. — времени расцветающего постмодернизма и

Второй стадией литературного развития, по Фраю, является «низкомиметический модус» — комедия и реалистическая литература. В отношении немецкого исторического романа XX века здесь показателен первый роман «данцигской трилогии» Гюнтера Грасса — «Жестяной барабан» (*Die Blechtrommel*, 1959), фактуально достоверное и жестокое (как и жестяной барабан, помнящий и отбивающий историю), безыллюзорно-реалистическое повествование о Германии 1-й половины XX века — от начала столетия, Первой мировой войны, Веймарской республики, фашизма и Второй мировой войны до Западной Германии 1950-х гг., представленное через призму восприятия сниженного, пародийно-гротескного, комического героя Оскара Мацерата, «дурачка» по собственному выбору: в три года инсценировал падение в погреб, чтобы избежать включения в пошлую взрослую

естественного стремления понять, объяснить или опровергнуть его — труды о писателе сосредоточены главным образом на раннем, периода империи, Первой мировой войны и Веймарской республики, этапе творчества Генриха Манна, необычайно (и в гораздо большей мере, чем его знаменитый брат Томас) восприимчивого ко всем эстетическим и мировоззренческим веяниям времени — включая не только всепроникающего Ф. Ницше или владельца умов немецкой молодежи конца XIX в. Германа Бара с его *Mystik der Nerven*, или Поля Бурже с его диагнозом «болезни века» как «болезни воли» (*la maladie de la volonté*), но даже и почти не вспоминаемый у нас монархистско-националистический угар, сопряженный с кратковременным (с апреля 1895 г. по март 1896 г.) преемственным, после Э. Бауэра и известного почвенника из плеяды адептов *Heimatkunst* Ф. Линхарда, руководством журналом *Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt* с его программным лозунгом защиты среднего класса и фактическим ретроградным противостоянием прогрессу, апологией сдерживающего дурные инстинкты религиозного сознания, пангерманизма и милитаризма — вплоть до призыва к военной экспансии против России и откровенно антисемитских пассажей (что позднее сам писатель назвал своим «печальным дурачеством» (*meine traurige Albernheit*), прося своего биографа Карла Лемке никак не упоминать о «Двадцатом веке» — см. об этом: *Dirksen E. Autobiographische Züge in Romanen H. Manns // Orbis litterarum*. Copenhagen, 1966. Vol. XXI. № 01. S. 329). Доказательством преимущественного интереса манноведения последних десятилетий к раннему, «поисковому» периоду творчества Г. Манна (что в контексте нашей проблематики сообщает особую представительность историческому роману зрелого писателя, ставшего убежденным рационалистом-неопросветителем, интернационалистом и антифашистом — как результат во многом показательного для немецкого интеллигента поколения *Jahrhundertwende* пути от эстетизма через *Blut und Boden* к либерально-демократическим ценностям) служат, в частности, работы: *Berle W. Heinrich Mann und die Weimarer Republik: Zur Entwicklung eines politischen Schriftstellers in Deutschland*. Bonn, 1983; *Schlichting R. Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche: Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925*. Frankfurt a. M. etc., 1986; а также выстроенная в основном на материале творчества Г. Манна статья: *Якушева Г. Интернационал духа. Идея европейского единства и немецкая либеральная интеллигенция 10—20-х годов XX в. // Европейский альманах: История. Традиции. Культура*. М., 1991. С. 102—109.

жизнь и навсегда остаться в детстве, в зрелом возрасте, так или иначе испытав эту жизнь, притворился сумасшедшим, чтобы в стенах психиатрической больницы вернуться в безмятежное лоно «аутсайдерства» и тишины: «... это наконец-то моя, казенная, металлическая, крытая белым лаком кровать... это наконец-то достигнутая цель, мое утешение, она могла бы стать моей верой, дозволь начальство моего заведения предпринять некоторые усовершенствования: я бы сделал повыше решетку кровати, чтобы никто не подходил ко мне слишком близко»¹.

Этот новый «простодушный», своего рода Симплициссимус середины XX века, старый и вечно новый прозорливец и хитрец под маской шута заставляет вспомнить о мощной сатирико-обличительной традиции мировой литературы — так же, как дилогия Г. Манна, сознательно стилизованная под обстоятельную серьезность возрожденческо-просветительских исповеданий, заставляет вспомнить об «Опытах» М. Монтеня. Но если при этом в монтеневский скепсис его романний единомышленник король Генрих IV вносит мотив исторического оптимизма, веры в конечную победу благородства, добра, человечности и т. п., то герой Грасса пафос своего неприятия обращает именно на то, что принято называть традиционными ценностями: семью, религию, любовь, почтение к старшим, патриотическую готовность преданно и самопожертвованно служить отчизне, самую культуру. В образе Оскара Мацерата мы сталкиваемся с симптоматичной социальной шизофренией, раздвоением личности литературного героя (как и человека) эпохи «второго модуса», заложенной уже в самом провокационно-оксюморонном его определении как реализма и комедии одновременно, что подводит к мысли о сущностной комичности человеческого существования, если изобразить его реалистично и трезво. Раздвоение это — в одновременном самопозиционировании Мацерата и как исключения, и как типа. С одной стороны, он осознает себя индивидуальностью в эпоху прокламируемой обезличенности: «Я выслушивал... слова о том, что ...нет больше романских героев, потому что нет больше индивидуальностей, потому что индивидуальность безвозвратно утрачена... Но что касается меня, Оскара, и моего санитара Бруно, я бы хотел заявить: мы с ним оба герои, герои совершенно различные, он — за смотровым глазком, я — перед глазком; и даже когда он открывает мою дверь, мы оба, при всей нашей дружбе и одиночестве, отнюдь не превращаемся в безымянную, лишенную героизма толпу»². С другой стороны, что доказывается всем повествованием и что он сам подчеркивает своей «одноположенностью» с другом-надсмотрщиком, Мацерат — один из многих, один из всех, дистанцирующийся от массы, но несущий в себе все ее пороки, склонности, намерения, привычки и страсти.

¹ Грасс Г. Жестяной барабан / Пер. с нем. С. Л. Фридлянд. М., 2001. С. 5—6.

² Там же. С. 7—8.

Отождествляющий себя в навязчивой идее с младенцем Христом, Мацерат намекает на свое предрещенное заклание, и здесь комическая претензия маленького уродца на исключительность рождает мысль о трагической участи всех людей. При этом наделенный действительно чудодейственной способностью голосом разбивать стекло, этот сниженный до мелкого беса новый Мефистофель использует свой исключительный дар для жалкого искушения добропорядочных бюргеров: быстро и незаметно что-то стащить из разбитых витрин магазинов. Высокое и низкое, комическое и серьезное, «в одном предложении успехи фронтовые и постельные»¹ сплелись воедино в сатирическом эпосе Грасса, не только «истории», но и притче (при всей афишируемой писателем нелюбви к кафкианской традиции писать «вне времени и пространства»)². По сути, это такой же «урок», что и дилогия Манна, но только с новым выводом: противотоки бытия не олицетворяются дифференцированно в «друзьях» и «врагах» прогресса (разума, гуманности и т. п.), как это было в романе о короле Генрихе IV. Противостояния — внутри самого человека, но они не становятся борьбой «чтвства» и «долга», «желаемого» и «требуемого», как это было, например, в классицизме (тоже литературе «высокомиметического модуса»), потому что и вовне нет никакого стержня, никакой точки отсчета или ориентира, нет того «идеального», к чему стремился герой Манна и что отвергает как «немецкое» (а мы воспринимаем как общечеловеческое) заблуждение Гюнтер Грасс, решительный враг «идеологии» как таковой — а значит, и попытка внести смысл в живое течение нашей жизни.

Такой сплав «реализма» и «комизма» хочется назвать модернистским — как раз в русле кафкианского абсурда, избавление от которого одно — та или иная форма ухода в «несуществование» (чем и отличается принципиально, например, притворное сумасшествие ученых в «Физиках» Ф. Дюрренматта от игры в «дурачка» грассовского героя). А вот третий, завершающий эволюцию литературных видов у Фрая «иронический модус», который исследователь сопрягает с модернизмом, видится нам как раз в качестве **пост**модернистской модели восприятия и отражения мира — и истории как мифа в вышеозначенном понимании.

¹ Grass G. *Die Blechtrommel*. Frankfurt a. M.; Hamburg, 1963. S. 251.

² См. об этом в многочисленных работах как отечественных (А. В. Карельского, И. В. Млечиной, В. И. Стеженского, Л. Б. Черной, Т. Н. Андреюшкиной, В. А. Пестерева и др. В числе последних — кандидатская диссертация И. В. Крученок «Трагифарсовая природа условной формы в „Данцигской трилогии“ Гюнтера Грасса», Воронеж, 2007), так и зарубежных исследователей (в т. ч.: Schwarz W. J. *Der Erzähler Günter Grass*. Bern; München, 1969; Leroy R. «*Die Blechtrommel* von Günter Grass. Paris, 1973; Miles K. *Günter Grass. London, 1975; Richter F.-R. Günter Grass: Die Vergangenheitsbewältigung in der Danzig-Trilogie*. Bonn, 1979).

Блестящим образцом подобной модели служит роман «Парфюмер» Патрика Зюскинда, в оригинале — «Das Parfüm», «Запах», «Аромат», предмет столь же обезличенный, что и «жестяной барабан» у Грасса, символизирующий оттеснение человека вещами и явлениями, но у Зюскинда еще более деперсонифицированный и деконкретизированный. Ведь автор с самого начала предупреждает, что если имя его героя, парфюмера Жана-Батиста Гренуя, «в отличие от имен других гениальных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Фуше, Бонапарта и т. д., ныне предано забвению, то отнюдь не потому, что Гренуй уступал знаменитым исчадиям тьмы в высокомерии, презрении к людям, аморальности, — короче, в безбожии, но потому, что его гениальность и его феноменальное тщеславие ограничивались сферой, не оставляющей следов в истории, — летучим царством запахов»¹.

Симптоматично, что эта «летучая сфера» оказалась определяющей в судьбе и самого Гренуя, и многих так или иначе сталкивающихся с ним людей гораздо в большей мере, чем некогда неосязаемо-важная тень у Петера Шлемиля, героя А. фон Шамисса: у Зюскинда в социальных контактах сила влияния независимого, ускользающего, легко-подвижного и притом непреодолимо-мощного достигает абсолюта. И этот абсолют — ироническое завершение той масштабной эпохи Просвещения, которая началась в XVIII веке, но, по нашему убеждению, отнюдь не закончилась им, получив свой кризисный конец лишь во 2-й половине минувшего столетия — вместе с кризисом веры в изначальную «правильность» естественного человека.

Автор «Парфюмера» не случайно переносит действие своего романа на именно в XVIII век — время апологии человеческой свободы, позволившее увидеть не только славу, но и ужас ее безграничности, волнующую притягательность — и опасность «человеческого, слишком человеческого». В своеобразном романе-итоге XX века Зюскинда, фокусирующем жанры (исторический, психологический, философский, детективный) и проблемы (гения и толпы, таланта и морали, нравственности и власти, совести и свободы, индивидуального и массового сознания и т. д.), доминирует триллер, где ужасают не натуралистические подробности (разумеется, имеющие место), но сама рассказанная история, которую следовало бы назвать не «историей одного убийцы», а «историей убийства». Убийства человеком других людей во имя того, чтобы его полюбили, — и убийства его самого теми, чью любовь он хотел завоевать, подчиняя себе и лишая тем самым индивидуальности (ведь именно такие люди — обезличенные отбросы общества — и полюбили Гренуя, и в порыве любви растерзали на части).

¹ Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Пер. с нем Э. Венгеровой. М., 2003. С. 7. О сложной жанровой структуре романа см., в частности: Роганова И. С. Традиция немецкого романа о художнике в постмодернистском преломлении // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2007. № 3. С. 75—82.

Таким образом в ситуации полного самоосуществления человека христианская любовь оказывается не взаимным милосердием, а взаимным убийством. Так круг «романов воспитания» XX века, к которым почти единогласно критики причисляют и диалогию о Генрихе IV Г. Манна, и «Жестяной барабан» Г. Грасса, завершается констатацией неизбежного взаимоуничтожения людей. Но если иронию понимать не как насмешку Бытия (или Бога, или Природы) над человеком, а, следуя гегелевской концепции иронии в истории, как факта диалектики развития, при котором один этап необходимо зачеркивает другой во имя движения «ввысь», то мы, прощаясь с тотальным оптимизмом Просвещения, но не отбрасывая его, не ставим точку на «ироническом модусе» литературного (как и вообще духовного) развития, на «хаосе» модернизма или «разрушении» постмодернизма — но оставляем многоточие надежды...

Zusammenfassung

Der deutsche historische Roman des 20. Jahrhunderts: von der Illusion zum Thriller (Heinrich Mann, Günter Grass, Patrik Süskind)

Unter der Voraussetzung, daß wir die Geschichte als «Mythe» betrachten können (im Sinne der Widerspiegelung der Ereignisse durch das Prisma des persönlich und zeitlich bedingten Bewußtseins), versuchen wir hier das Schema der Weltliteratur-Evolution von Northrop Frye auf die Analyse des deutschen historischen Romans im 20. Jahrhundert anzuwenden. So repräsentieren die beiden Bände von Heinrich Manns «Henri Quatre»-Roman die erste nachmythologische, sogenannte «hochmimetische», «tragische» Etappe bzw. den entsprechenden literarischen Modus der Literatur-Evolution: der Held überholt seine Zeit. In dieser Phase läßt die Tragödie noch die Hoffnung auf den guten Verlauf der Dinge in Zukunft zu und erweckt einen neu-aufklärerischen «historischen Optimismus». Der zweite, sog. «niedermimetische», realistische Modus kommt in der «Blechtrommel» von Günter Grass zum Ausdruck: der Held ist gleichzeitig ein typischer Kleinbürger und ein außergewöhnlicher Mensch, zugleich Produkt und Kritiker seiner Gesellschaft und seiner Zeit. Die Bilanz seines Lebens ist die Position des Außenseiters, die Flucht in die Nicht-Existenz, den sozialen Selbstmord. Den dritten, sog. «ironischen» Modus betrachten wir nicht mit Frye als die moderne, sondern als postmoderne Etappe der Literatur-Evolution. Für sie ist nicht der Selbstmord kennzeichnend, sondern der wechselseitige Mord, nicht die Welt als Unsinn und Banalität, sondern als Zerstörung (Patrick Süskind, «Das Parfüm»).

В. Н. АХТЫРСКАЯ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

«КОЛЬЦА САТУРНА» В. Г. ЗЕБАЛЬДА КАК БАРОЧНЫЙ ТЕКСТ

Книга современного немецкого писателя Винфрида Георга Зебальда (1944—2001) «Кольца Сатурна. Паломничество по Англии» («Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt», 1995) представляет собою повествование, последовательно размывающее границы жанров, как это зачастую происходит в постмодернистской литературе. «Кольца Сатурна» — путевые заметки, написанные от первого лица и обнаруживающие документальную составляющую. На страницах книги рассказчик подробно, с множеством деталей описывает пешее странствие по графству Саффолк, якобы совершенное им в августе 1992 г. Все населенные пункты, в которых побывал рассказчик, можно найти на географической карте, все упоминаемые им исторические факты подтверждаются источниками. Обращает на себя внимание гиперреференциальность книги, ее перегруженность всевозможными сведениями, подробностями, неизменно представляемыми как реальные и вызывающими ощущение хаоса, которое усиливается еще и потому, что книга иллюстрирована множеством, на первый взгляд, безыскусных черно-белых фотографий и репродукций, в которых отражаются путевые впечатления рассказчика. Кажется, налицо «навивное» использование интермедиальной составляющей, призванной бесхитростно подтвердить достоверность изображаемого и вместе с тем воплотить постмодернистский принцип ионселекции. Мнимо наивный характер создает и отсутствие смены точек зрения — повествование в «Кольцах Сатурна» отчетливо монологично, — а также тот факт, что референтная соотнесенность текста асимметрична: он в первую очередь обнаруживает отсылки к действительности, а не к миру других текстов, иных данностей культуры.

Однако внимательное прочтение свидетельствует о том, что Зебальд лишь играет с конвенциями постмодернистской литературы и притворно демонстрирует в книге постмодернистскую всеядность, воссоздавая мозаичную, внешне неупорядоченную пестроту мнимых фактов. Постмодернистским интерпретациям «Колец Сатурна» про-

тиворечит сам стиль изложения, возвышенная и даже несколько архаизирующая манера. Царящий в травелоге Зебальда хаос оказывается видимостью. Книга «Кольца Сатурна» выступает носителем поэтики ассоциаций и таит в себе множество интертекстуальных вкраплений. В первую очередь поэтика «Колец Сатурна» с их мотивом хрупкости и бренности земного бытия ориентирована на воспроизведение барочной парадигмы, поэтому способы включения в ткань повествования прецедентных текстов можно проанализировать с точки зрения семиотики, рассматривая как знак текста композиционные особенности, топосы, цитаты, аллюзии, метафоры.

На фоне барочных претекстов становится понятна сама структурно-композиционная модель и жанровая принадлежность анализируемого травелога. Исследователи культуры и литературы барокко, в частности Б. Р. Виппер, Стэнли Фиш, Мартина Вагнер-Энгельхааф¹, неоднократно подчеркивали такую особенность эпохи барокко, как изображение человека в слиянии с внешним миром, своеобразное поглощение его средой, обусловленное глубоким мировоззренческим, философским, религиозным сломом. Человек в эпоху барокко перестает быть центром мироздания и остро ощущает хрупкость собственного бытия. Нечто подобное мы можем наблюдать и в «Кольцах Сатурна»: рассказчик, филолог и эстет, в чем-то сопоставимый с реальным автором, при всей своей интеллектуальной утонченности предстает как созерцательное начало, неизменно подмечдающее детали внешнего мира, по большей части знаки разрушения и гибели. Оставаясь безучастным, он осознает свою подчиненную роль и поглощается пейзажем, теряется в нем.

Вместе с тем на уровне более поверхностных ассоциаций в «Кольцах Сатурна», чрезвычайно подробно изображающих путешествие по небольшой территории графства Саффолк, по запущенным садам, паркам и аристократическим поместьям, можно увидеть воплощение барочного топоса «мир как сад». По замечанию искусствоведа Г. З. Каганова, эпоха барокко первой стала испытывать глубокий интерес к созданию, оформлению садового пространства как своеобразного микромира, в котором прочитываются знаки присутствия Творца². В иллюзорных перспективах, в искусственных гротах и водоемах барочного сада, в извилах и изгибах парковых дорожек, сколь бы прихотливыми и загадочными они ни казались, неизменно таится благой, возвышенный смысл, даже если мы и заблудились поначалу в их лабиринтах, подоб-

¹ Bünner B. R. Искусство XVII в. и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966. С. 257—258; Fish S. Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature. Berkeley, 1972. P. 32—34; Wagner-Engelhaaf Ma. Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart, 1997. S. 75—82.

² Каганов Г. З. Интонация барокко: между небом и землей // Early Music Magazine. 2007. № 2. С. 32—35.

но человеческой душе, теряющейся в лабиринте бытия, чтобы в конце концов обрести совершенство. Ландшафтные архитекторы барокко рассматривали сад как уменьшенную модель рая.

Естественно, мимо этого топоса не прошла и барочная литература. К числу литературных произведений английского барокко, отдавших дань подобной традиции, можно отнести стихотворения знаменитого поэта Эндрю Марвелла «Сад» («The Garden»)¹ и «Поместье Эпплтон-Хауз» («Upon Appleton House»)². Их лирический герой толкует зриимые, осязаемые и пленительные в своей конкретности детали внешнего мира как знаки божественного присутствия и видит в них оправдание человеческого существования.

На страницах анализируемой книги Зебальд переосмысливает эту составляющую барочной парадигмы. Путешествие рассказчика по маленькому графству Саффолк действительно можно интерпретировать как странствие по микромиру замкнутого, уединенного сада. Вместе с тем, если ему и удается что-то разглядеть, расшифровать, прочитать в своей маленькой Вселенной, то это знаки гибели, распада и умаления. Саффолк на страницах книги — мрачная, пустынная местность, обнаруживающая признаки разрушений, подверженная ударам стихий, едва ли не лежащая в руинах. Кажется, будто никакого движения на страницах книги нет, будто в ней бесконечно длится один и тот же сумрачный день, а рассказчик бесконечно созерцает одни и те же угловые пейзажи. Тем самым повествование в «Кольцах Сатурна» вписывается в контекст барочной аллегории жизненного пути и самого течения бытия как странствия, скорбного, исполненного меланхолии и сопровождающегося созерцанием руин. Метафоре руин подчинены все элементы текста, она есть своеобразный стержень, на который нанизаны все уровни художественной структуры «Колец Сатурна». Очевидно, в этой метафоре Зебальд объединяет два полюса барочной образности: тяготение к телесности, осязаемости, вещественному ми-ровосприятию, с одной стороны, и чувство бесконечности — с другой. Руины, мимо которых пролегает путь рассказчика, всегда конкретны, реальны, соотносимы с тем или иным населенным пунктом. Однако само их обилие в духе барочной аллегории представляет идею бесконечности, бесконечности скорби и страданий.

Эта метафора есть некий ключ и к жанровому своеобразию книги. Оригинальное сочетание весьма точных документальных фрагментов с фрагментами поэтическими, воплощенное у Зебальда в метафоре руин, — отличительное свойство такого жанра английской барочной литературы, как ученый трактат. Его образцы явились для Зебальда прецедентными текстами. О правильности подобного предположения свидетельствуют эксплицитно присутствующие в тексте интертексту-

¹ Marvell A. The Garden // Marvell A. «To His Coy Mistress» and Other Poems. N. Y., 1997. P. 24—26.

² Marvell A. Upon Appleton House // Ibid. P. 37—58.

альные вкрапления — цитаты из произведений английских барочных авторов, и в частности прямые текстуальные заимствования из трактатов английского барочного писателя и ученого, философа, эрудита, медика, уроженца Саффолка сэра Томаса Брауна (1605—1682). Произведения Брауна «Погребальные урны» («Hydriotaphia, or Urn Burial»), «Сад Кира» («The Garden of Cyrus»), «Распространенные заблуждения» («Pseudodoxia Epidemica, or Vulgar Errors») содержат документальную составляющую и сообщают научные сведения, пусть и несколько причудливые, вполне в духе XVII в. Однако автор словно забывает о них ради бесконечных сетований на хрупкость и бренность человеческого существования и раздумий о потустороннем мире, о призрачности бытия.

Рассказчик у Зебальда метафорически сопоставляет себя со странником, идущим по следам Томаса Брауна в печальном, неуклонно умаляющемся, обреченному миру, странником-меланхоликом, читающим знаки распада, собирающим и каталогизирующим их. Для Брауна руины, следы разрушения — неизменно свидетельства славного, возвышенного или трогательного прошлого, а сама возможность их истолковать и сохранить для грядущих поколений есть доказательство благой природы человека. Рассказчик же у Зебальда, наблюдая мир как барочный художник, делает совершенно иные выводы. Руины для него — знаки гибели, трагического, неудержимого распада. *Проходя* мимо следов былого величия, погибшей красоты и неисчислимых страданий, рассказчик созерцает *преходящее*, одновременно *запечатлевая* его в слове. Движение превращается в чтение знаков, а чтение перерастает в процесс писания. Не случайно композиция «Колец Сатурна» отчетливо трехчастна: первая глава книги есть рассказ о том, как рассказчик приступает к работе над путевыми заметками, центральная часть, т. е. главы со второй по девятую, — описание этого странствия, а заключительная, десятая, глава посвящена завершению заметок. Благодаря композиционному обрамлению повествования о путешествии проявляется метауровень текста: книга словно бы еще не существует в первой главе, она только задумана, — центральную часть можно метафорически прочитать как процесс ее создания, — а в заключительной главе окончание путевых заметок совпадает с финалом книги.

В самом же процессе чтения и письма рассказчик ориентируется на барочных авторов, создавая своего рода «барочный текст» с помощью многочисленных цитат, в частности, из произведений Шекспира. Как и в случае с фрагментами трактатов Брауна, Зебальд избирает в качестве объекта цитирования наиболее трагические и печальные строки Шекспира, соответствующие меланхолическому и скорбному умонастроению рассказчика и зачастую применяемые для описания сновидений и галлюцинаций. В этом смысле показателен отрывок седьмой главы книги, где поначалу описываются события, которые можно расценивать как *реальные*. Рассказчик в окрестностях крохотного городка

Данвич случайно забредает в лабиринт тисовых зарослей, где долго блуждает в панике, на какое-то время даже утратив надежду найти выход. Потом, все-таки оказавшись в этом городке, он вспоминает о его исторической судьбе, о том, что Данвич на протяжении ряда лет был разрушаем стихиями, поглощался алчным морем, постепенно обрушиваясь в пучину.

Спустя некоторое время рассказчик видит сон, в котором он вновь — в том же лабиринте, в вознесенном на страшную высоту павильоне в его центре. Оттуда он созерцает разверзшуюся у его ног пропасть. Галки и вороны, парящие на дне ее, представляются ему не более жуков, рыбаки на берегу — не более мышей, а глухой рокот прибоя, перемалывающего прибрежную гальку, до него и вовсе не доносится. Приведенный отрывок являет собою *фрагментарный* (что хорошо поддерживает метафору руин) прозаический перифраз монолога Эдгара в трагедии «Король Лир» (акт 4, сцена 6): «Какая жуть — заглядывать с обрыва / в такую глубь! Величиной с жука, / Под нами вьются галки и вороны / [...] Рыбаки на берегу — / Как маленькие мыши. [...] О камни ударяют с шумом волны, / Но их не слышно с этой высоты»¹. Притворяющийся безумцем Эдгар делает вид, что возводит своего отца, ослепленного Глостера, на скалу, чтобы тот мог броситься с нее и покончить счеты с жизнью. В действительности у Шекспира нет никакой скалы, герои идут по ровному морскому берегу, утес существует лишь в воображении слепца. Зебальд вновь использует барочный топос иллюзии и реальности.

В этом же сновидении рассказчик наблюдает ужасные разрушения,чинимые яростной стихией, и ее многочисленные жертвы, в том числе обезумевшего от горя седовласого старца, склонившегося над телом девушки. Рассказчику кажется, будто до него доносятся его слова, отсылающие к финалу «Короля Лира» и представляющие собой точную цитату из трагедии Шекспира: «Lend me a looking glass; if that her breath will mist or stain the stone, why, then she lives»².

И здесь, анализируя способы создания в «Кольцах Сатурна» «барочного текста», хотелось бы сказать следующее. «Текстуальные», строящиеся на приведении точных или перифразированных фрагментов чужого текста цитаты выполняют у Зебальда особую, скрытую функцию. На наш взгляд, они воплощают сопоставление двух миров — реального, в котором существует и который изображает в рамках документального повествования рассказчик, и литературного. При помощи скорбной и горестной, проникнутой печалью «барочной» цитаты Зебальд показывает реальность как несовершенную, блеклую копию не менее трагической и печальной, но более способной избег-

¹ Шекспир У. Король Лир (пер. Б. Пастернака) // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1960. С. 531.

² Shakespeare W. King Lear // Shakespeare W. Complete Works. Glasgow, 1994. P. 1167.

нуть бренности *реальности поэтического слова* — в ее барочном варианте. Текстуальная «барочная» цитата становится у Зебальда средством представить первую, неистинную реальность как отражение второй, литературной, функциональной, более подлинной.

Наряду с «текстуальными» цитатами, «Кольца Сатурна» часто отсылают читателя к тому или иному излюбленному эпохой барокко мотиву, приему или тропу, которые создают специфическое «барочное» оформление текста и также могут рассматриваться как некие знаки, семиотические указатели на претекст или определенную литературную традицию. К их числу можно отнести лейтмотивный план «Колец Сатурна». Его формируют лейтмотивы руин и разрушений, странствия по заброшенному парку или саду, лейтмотив заключения в лабиринте, лейтмотив полета, левитации. Они поддерживаются часто повторяющимися на страницах книги образами рассыпающихся башен и маяков, покинутых могил, огня и пепла.

Данные лейтмотивы и образы можно расценивать как своеобразное «цитирование» барочных эмблем бренности, а бесконечное повторение словно превращает их в ряд копий, множащихся зеркальных отражений. В самом деле, на страницах книги упоминается о каталоге странных и загадочных предметов и произведений искусства, предназначавшихся Томасом Брауном для некоего закрытого музея. Но в XX в. в музей при больнице города Нориджа попадает его собственный череп, извлеченный из земли при перепланировке местного кладбища... Мотив сожжения рукописей и летящих, кружящихся хлопьев сажи и пепла словно отражает мотив погребения в огне, столь привлекавший Брауна и упоминаемый на страницах книги.

Кроме того, в книге заметна тенденция к иносказанию, иногда перерастающему в аллегорию. Не случайно ее название — «Кольца Сатурна»: в середине барочного лабиринта, состоявшего из концентрических окружностей, нередко помещали античную статую. Рассказчик словно движется в лабиринте скорбных смыслов, приближаясь к постижению неумолимого времени — Сатурна. Подобная интерпретация представляется тем более обоснованной, что в популярных барочных сборниках эмблем именно в виде лабиринта было принято представлять слабый человеческий ум, поглощенный суетой. Зачастую авторы эмблематических сборников рядом с лабиринтом помещали башню как аллегорию возвышенного склада ума, алчущего не радостей бренного мира, а духовного спасения. Зебальд явно обыгрывает этот распространенный барочный мотив, превращая свой травелог в пародийное подобие барочных нравоучительных картин, поскольку в «Кольцах Сатурна» часто встречается образ башни, выступающей как символ бесплодных усилий, одиночества и медленного разрушения. Впрочем, можно предположить, что здесь Зебальд цитирует и другую барочную аллегорию, представлявшую дерзость и самонадеянность человеческого сознания в виде Вавилонской башни. Именно такую аллегорию мы встречаем в поэме Эдмунда Спенсера «Руины време-

ни» («The Ruines of Time», 1591), обнаруживающей ряд точек соприкосновения с барочной стилизацией Зебальда. Лирический герой Спенсера скорбит по поэту Филиппу Сидни и одновременно оплакивает упадок и разрушение древнего британского города Веруламия, основанного римлянами. Поэма Спенсера превращается из элегии на смерть Сидни в размышления о превратностях судьбы и бренности бытия, аллегорически изображаемого в виде величественных, но не прочных архитектурных сооружений: «a statelie Towre appeared, / Built all of richest stone, that might be found / And nigh vnto the Heauens in height vpreared, / But placed on a plot of sandie ground: / Not that great Towre, which is so much renownd / For tongues confusion in holie writ, / King Ninus worke, might be compar'd to it. But ô vaine labours of terres-trial wit, / That buildes so stronglie on so frayle a soyle [...]»¹.

В «Кольцах Сатурна» можно увидеть барочную составляющую и на уровне «цитирования» риторических фигур. В частности, Зебальд широко использует так называемые барочные сравнения, предмет которых оттесняет на второй план их базу, приобретая самодовлеющее значение.

Например, ветряные мельницы, некогда оживлявшие ландшафт Восточной Англии, уподобляются «блику, световому рефлексу, сияющему в глазах персонажа картины»² (вспоминается традиция барочной живописи, знаменитой своими эффектами светотени: Рембрандт, Верmeer, Жорж де Ла Тур). Зал ожидания в амстердамском аэропорту рассказчик сравнивает с преддверием неизвестной страны, из которой никто никогда не возвращался. Тем самым, благодаря использованию развернутых барочных сравнений возникает впечатление, будто земной, зримый, осозаемый предмет — лишь зеркальное отражение, слабая тень весьма мрачной барочной вечности, которую смутно предонощает творческое сознание рассказчика.

И здесь мы неизбежно подходим к вопросу о смысле знаков распада, предстающих на страницах «Колец Сатурна», и всего странствия рассказчика в целом. Очевидно, в связи с этим стоит вспомнить о стихотворениях Джона Донна «В Великую Пятницу 1613 г. по пути на запад» («Good Friday, 1613. Riding Westward»)³ и «Гимн Господу, моему Господу, на одре болезни» («To God, My God, in my Sickness»)⁴, строя-

¹ Воздвиглась величественная башня, сложенная из драгоценнейшего камня и едва ли не касающаяся небес, но возведена она была на песке, и ее ожидал конец еще более печальный, нежели создание царя Нимрода, башню, где свершилось смешение языков... О, тщеславие слабого земного ума, строящего на песке... См. Spenser E. The Ruines of Time // Spenser E. The Shorter Poems. London, 1989. P. 22—23.

² Sebald W. G. Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Frankfurt a. M., 2004. S. 42—43.

³ Donne J. Good Friday, 1613. Riding Westward // Donne J. Complete English Poems. London, 1994. P. 356—358.

⁴ Donne J. To God My God, in my Sickness // Ibid. P. 376.

щихся вокруг метафоры кругосветного путешествия души и возвращения ее к Создателю. Вероятно, этим барочным аллегориям отдал дань и Зебальд.

Лирический герой Джона Донна в указанных стихотворениях проделывал *кругосветное* путешествие, т. е. двигаясь на запад (а это направление в европейской культуре традиционно ассоциируется со смертью), оказывался на востоке, т. е. в лоне Творца, а значит, воскресал. Повествователь в книге Зебальда движется на плоскости, по замкнутому кругу (в лабиринте Сатурна), и едва ли может рассчитывать на какое-то индивидуальное продолжение в потусторонности. По прочтении книги мы никак не можем отделаться от неутешительного вывода о богооставленности мира, в котором, точно в темнице, заключен рассказчик. Вместе с тем при интерпретации метафоры странствия в «Кольцах Сатурна» имеет смысл учесть «рамочные» первую и десятую главы. Здесь мы обнаружим разительное сходство с аллегориями Донна, поскольку первая глава начинается болезнью, а десятая заканчивается смертью. Речь идет о болезни рассказчика, сопровождающейся многочисленными красочными галлюцинациями и обрастающей множеством литературных аллюзий (Кафка, Джойс, Набоков), и о смерти его дальнего родственника, послужившей импульсом для печальных размышлений о горестной природе бытия: «А Томас Браун в своем трактате „Распространенные заблуждения“, в каком-то фрагменте, который мне сейчас не найти, замечает, что в Голландии в его время бытовал обычай закрывать в доме покойного траурным крепом все зеркала и все картины, на коих написаны ландшафты, персоны или плоды полей, дабы покидающую тело душу в ее последнем странствии не отвлекал ни собственный ее зеркальный образ, ни вид ее родины, которую предстоит ей скоро утратить»¹. Душа избегла земных оков, но мы, в отличие от стихотворений Донна, так и не узнаем, куда она направляется.

И здесь, завершая анализ книги В. Г. Зебальда «Кольца Сатурна» как барочного текста, нельзя не упомянуть о том, что, внимательно прочитав трактат сэра Томаса Брауна «Pseudodoxia Epidemica», этой цитаты, идеально вписывающейся в барочную парадигму, мы так и не нашли. Зебальд виртуозно воспроизводит стиль Брауна, приписывая ему несуществующее высказывание и одновременно прибегая к оригинальному художественному средству, который именуется «ложным цитированием». Думается, ложными цитатами текст книги пестрит. К их числу можно отнести мнимые заимствования не только из Томаса Брауна, но также из Гомера и Борхеса. Безусловно, использование этого художественного приема на страницах книги заслуживает отдельного обсуждения. Ограничимся пока лишь указанием на то, что, включая в текст «Колец Сатурна» мнимые цитаты, Зебальд подчеркивает близость своей поэтики к «высоким» образцам прошлого и тем

¹ Sebald W. G. Die Ringe des Saturn. S. 350.

самым косвенно опровергает представление о «Кольцах Сатурна» как о воплощении незатейливой постмодернистской всеядности.

Zusammenfassung

W. G. Sebalds «Die Ringe des Saturn» als barocker Text

Der Reisebericht «Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt» von W. G. Sebald gibt vor, nach dem Prinzip postmoderner Beliebigkeit aufgebaut zu sein, und er scheint der postmodernen Quasidokumentarprosa zuzugehören. In diesem auf den ersten Blick chaotischen Reisebericht gibt sich aber auf den zweiten ein dichtes intertextuelles Verweisungsgefüge zu erkennen, so daß das Buch vom semiotischen Standpunkt als barocke Stilisierung interpretiert werden kann. Dieser Befund wird durch zahlreiche Anspielungen auf die Literatur des Barock, in erster Linie die des englischen, gestützt, darunter textuelle, motiv- und rhetorikbezogene Zitate.

Ф. Х. ИСРАПОВА
(Дагестанский государственный университет)

«ПОЭЗИЯ НА ХОДУ» В ЛИРИКЕ ГЁТЕ И ЭЙХЕНДОРФА

Традиционное представление о различии между классиком Гёте и романтиком Эйхендорфом уступает представлению об их сходстве в «резонантном пространстве»¹ формулы «поэзия на ходу», предложенной О. Мандельштамом в «Разговоре о Данте» для характеристики творческого поведения поэта. Эта формула объясняет двойственную природу поэтической деятельности, когда речевое действие («говорить», «(рас)сказывать», «произносить», «звучать», «петь») сопровождается или предваряется физическим действием («ходить», «бродить», «гулять», «блуждать», «странствовать», «бродяжничать» и т. п.). Мандельштам различал в ритмах Данте его походку: «Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подмёток, сколько воловых подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии. „Inferno“ и в особенности „Purgatorio“ прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и её форму. Шаг, сопряжённый с дыханием и насыщенный мыслью, Данте понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов. У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах»². Поэт понимает отношение «ритм речи — ритм тела» так же, как ученый. О. М. Фрейденберг пишет: «... древнейшей формой ... ритмико-кинетических действий являются акты хождения; нога, ступание, ходьба, имея осмысливание в шествии солнца под землей и по небу (исчезновение-появление света), отождествляются с ритмом. ... Остатками таких представлений являются термины, связанные с ритмикой хождения, — термины стихов и прозаической речи. Так, поз-

¹ Топоров В. Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary tradition and practice in Russian culture. Studies in Slavic literature and Poetics. Vol. XX. Amsterdam; Atlanta, 1993. С. 19.

² Мандельштам О. Э. Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи, рецензии. М., 1987. С. 112

днейшая мера стиха, называемая стопой ... носит у греков и римлян название 'ноги', (понс) и pes. Самый термин „стих“, происшедший от одноименного греческого слова „стихос“, заключает в себе образ, связанный с хождением, так как по-гречески (стейхο) значит 'ступать', 'ходить'. Семантика этих терминов говорит о том, что то, что впоследствии становится стихотворением и поэзией, имеет древнейшее — на заре человеческой истории — происхождение и обязано своим возникновением своеобразному осмыслению мира ...»¹.

Если одно и то же лицо является и странником-пешеходом, и певцом-поэтом, то встает вопрос о том, как эта двузначность выражается в субъектной сфере, то есть как два типа действия — физическое и поэтическое — совмещаются или расходятся в образах автора и героя. При решении этого вопроса мы исходим из того, что «в лирическом „я“ и воплощено двуединство „я“ и „другого“, автора-творца и героя: это ... некая межсубъектная по своей природе целостность»². Тогда автор-поэт и герой-странник не будут различаться как «субъект» и «объект»: неосинкретизм неканонической лирики означает, что «между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения ...»³.

У Гёте сюжетно-тематический комплекс «поэзия на ходу» заявляет себя, в частности, в таких стихах, как «Wandrers Sturmlied» (1772), «Wandrers Nachtlied» («Der du von dem Himmel bist...») (1776), «Wandrers Nachtlied» («Über allen Gipfeln // ist Ruh...») (1780), «Jägers Abendlied» (1780) и в позднем стихотворении «Wanderlied» (1821), вошедшем в роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1807—1829).

В первой главе третьей книги этого романа на вопрос, «не случалось ли и ему во время пеших странствий сложить песню, чтобы напевать ее самому себе», Вильгельм отвечает: «Природа не дала мне голоса ... но мне порой кажется, будто внутри у меня некий гений ритмически нашептывает что-то, так что, странствуя, я всякий раз начинаю шагать в такт и при этом словно бы слышу тихие звуки, сопровождающие песню, которая на тот или иной напев послушно слагается во мне». Песенный характер этой песни подчеркивается в авторском комментарии: когда юноши запели ее, «раздалась веселая, звучащая в такт шагам пешехода песня на два голоса...», когда же песню стали исполнять четверо певцов, «как будто бы целая гурьба странников шагала вдаль через горы и долы»⁴. На обеде в замке в кругу друзей Вильгельм с удивлением слышит в исполнении певцов «давешнюю свою песню»:

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 112—113.

² Брайтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 294.

³ Брайтман С. Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 443—444.

⁴ Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1979. С. 274—275.

Von dem Berge zu den Hügeln,
 Niederab das Tal entlang,
 Da erklingt es wie von Flügeln,
 Da bewegt sich's wie Gesang;
 Und dem unbedingtem Triebe
 Folget Freude, folget Rat;
 Und dein Streben, sei's in Liebe,
 Und dein Leben sei die Tat.

Denn die Bande sind zerrissen,
 Das Vertrauen ist verletzt;
 Kann ich sagen, kann ich wissen,
 Welchem Zufall ausgesetzt
 Ich nun scheiden, ich nun wandern,
 Wie die Witwe, trauervoll,
 Statt dem einen mit dem andern
 Fort und fort mich wenden soll!

Bleibe nicht am Boden heften,
 Frisch gewagt und frisch hinaus!
 Kopf und Arm mit heitern Kräften,
 Überall sind sie zu Haus;
 Wo wir uns der Sonne freuen,
 Sind wir jede Sorge los;
 Daß wir uns in ihr zerstreuen,
 Darum ist die Welt so groß¹.

Первую строфиу исполняют два певца, вторую — другие два певца, которые, по другую сторону стола, вложили в песню «противоположный смысл». Вторую строфиу подхватил хор, а затем все четверо певцов запели третью строфиу «так, что один тон естественно и плавно переходил в другой». По знаку Леонардо «застолье превратилось в хоровое шествие», когда встали из-за стола и «парами двинулись вон из залы»². Как разновидность хоровой лирики рассматривает эту «странническую песню» Гёте А. В. Михайлов: «Есть в поздней поэзии Гёте еще особый раздел, который можно было бы назвать „хоровой лирикой“, — лирика, в которой господствует не „я“, а „мы“, философская поэзия, в которой истины излагаются от имени идеального „союза умов“ (Geisterschaft). Такие стихи нацелены на истинность мысли, но между тем представление „коллективности“ дает явное усиление лирического момента ...: „С горы и до холмов, и вниз, вдоль долины, раздается словно шум крыльев, какое-то движение — словно пение, и безуслов-

¹ Goethe. Werke in zwölf Bänden. Zweiter Band. Gedichte II. Versepen. Berlin; Weimar, 1974. S. 162—163.

² Гёте И. В. Указ. соч. С. 280.

ности влечения следуют радость и совет, и твое стремление — пусть будет стремление в любви, жизнь твоя — пусть будет делом“ ...»¹.

Своим хоровым исполнением на ходу «Wanderlied» уподобляется той разновидности древнего гимна, который пелся во время шествия и назывался «просодий»²; о жанровой структуре древней песни свидетельствует ее трехчастное строение. Песни с троичной структурой исполнялись «во время шествия в честь божества, при прохождении в его храм»: «их первая часть называется или ‘одой’, что значит по-гречески ‘песнь’, или ‘строфой’, что значит ‘поворот’ (по-латыни это *versus*, название стиха), вторая часть — ‘антода’ или ‘антистрофа’, что означает обратное движение, обратный поворот, заключительная часть называется ‘эподом’ (‘последесня’, соответствующая римскому *carmen*, песне-заговору, позже — песне и стихотворению) и означает остановку»³.

Если мы взглянем на субъектный строй каждой из трех частей этой «песни, поющейся на ходу», то заметим следующее соотношение: *es* в первой строфе — *ich* во второй — *wir* в третьей строфе. Начальное *Es* — это «*der unbedingte Trieb*», ничем не обусловленный порыв, импульс, стремление. Природный характер этого стремления подчеркнут сравнением «звучит, как от крыльев», песенная природа — сравнением «движется (рвется), как песня». Такова завязка: действие возникает само по себе, без субъекта действия. Немецкое *Es* в русском переводе и вовсе пропадает в сравнительной конструкции, в союзе «словно»: «раздается словно шум крыльев, какое-то движение — словно пение, и безусловности *влечения* следуют радость и совет». Заключительные строки первой строфы приоткрывают авторское Я пока только в форме обращения к каждому из нас и к самому себе: «и твое стремление — пусть будет стремление в любви, жизнь твоя — пусть будет делом».

Но если жизненные связи прерываются, человек становится одноким странником: вторая строфа образует по отношению к первой строфе с ее безличным порывом полюс Я. Но удел скитальца может быть увиден и другими глазами: в третьей строфе лирическое Я принимает решение странствовать, чтобы освободиться от житейских тягот. Полнота печали проясняет страннику ту истину, что общение «с тем и другим» возможно и в дороге. Из этого общения возникает МЫ: «Где мы радуемся солнцу, (там) свободны от забот...».

Таково трехчастное (строфа—антистрофа—«эпод») распределение субъектных форм в «Песне странствий»: в порыве жизнь сделать делом → Я понимает необходимость странствия, → и в этом странствии звучит голос радующегося жизни и миру МЫ.

¹ Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 412.

² Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М., 1997. С. 11.

³ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 114.

Возникновению хорового пения в стихотворении «Wanderlied» предшествовали иные формы голосоведения в лирике Гёте. Ограничиваюсь объемом небольшой статьи, оставим за ее пределами выделенную автором в раздел «Большие гимны» «Песнь странника в бурю» и обратимся к вариантам малой формы «поэзии на ходу» у Гёте — стихотворениям «Ночная песнь странника» и «Другая», в русской поэзии известным в переводах А. А. Фета и М. Ю. Лермонтова.

Композиционная троичность первой песни странника отвечает жанровому смыслу древнего гимна. Обращение к божеству (ты с неба) соответствует «призывающей» части гимна; рассказ («миф») о нем как об «утишителе» страданий, наполняющем страдальца новыми силами, есть часть «повествовательная»; просьба поющего Я о «сладостном покое», обращенная как к божеству к самому этому состоянию, есть часть «просительная»¹. Уточним субъектное соотношение:

Der du von dem Himmel bist,	— 1-й субъект
alles Leid und Schmerzen stillest, den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung füllest,	— 2-й субъект
ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust? Süßer Friede,	— 3-й субъект
komm, ach komm in meine Brust! ²	— 4-й субъект

Первый субъект — это адресат обращения, «ты, кто» с неба. Второй субъект — это « тот, кто» дважды убог, некое третье лицо. Третий субъект — это «я», признающийся в своей усталости от жизни, и, наконец, объект желаний Я, «сладостный мир», как адресат финальной просьбы, ставший четвертым субъектом. Первый субъект «с неба» и четвертый — адресат «мир/покой» — это разные божества, а второй субъект ОН и третий субъект Я — это один и тот же образ ПОЮЩЕГО СТРАННИКА: в третьем лице он предстает как Странник, в первом — как Поющий. Двойственной структурой образа путника объясняется эпитет *doppelt*: в помощи высших сил он нуждается, во-первых, как усталый странник (третье лицо «*der doppelt elend ist*») и, во-вторых, как поющий свою «песнь» поэт (первое лицо *ach, ich bin des Treibens müde!*)

Первая строка «Ночной песни путника» напоминает зачин молитвы «Отче наш»: «*Vater unser, der du bist im Himmel!*» Начиная свое стихотворение так же, но без именования «Отец наш», и завершая его обращением к другому божеству — «Сладостному миру», поэт превращает христианскую молитву в «молитву странствий», где вместо Бога

¹ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 12.

² Goethe. Werke in zwölf Bänden. Erster Band. Gedichte I. Berlin und Weimar, 1974. S. 78.

всех верующих поэт-странник умоляет о сострадании божество всех застигнутых ночью путников.

Über allen Gipfeln
ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch¹.

Ситуация второй «Ночной песни странника» напоминает первую общим направлением движения сверху вниз: *в обоих случаях происходит снижение по вертикали*. Но в первом стихотворении это снижение означало переименование Бога: «Ты, который на небе» уступал свое место адресата «сладостному миру»; во второй же «песне» верх и низ вертикали звучат одинаково: верх отмечен *покоем* над вершинами гор, а низ — обещанием *покоя* человеку. Между существительным «покой» и глаголом « успокоишься» появляется внешнее Ты — в строке «едва учуешь дуновение». В финале, через обращение путника к самому себе Ты становится внутренним. «Ты тоже успокоишься» означает становление человека природой, его возвращение в нее, а воспринимая оба стихотворения как двухчастное целое, надо будет признать и то, что человек хочет отождествиться с «покоем» как с божом всеми странниками.

Стихотворение «Jägers Abendlied» представляет собой образец субъектного синкетизма в сюжете «поэзии на ходу» у раннего Гёте.

Im Felde schleich ich still und wild
Gespannt mein Feuerrohr
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Tal,
Und ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.
Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;

¹ Ibid. S. 101.

Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn¹.

«Вечерняя песнь охотника», написанная почти в одно время со второй «Ночной песнью странника», сохраняет в себе черты мотива «сходение (сверху) покоя на (в) человека», знакомого по первой «песне странника». Здесь в мотиве странствия участвуют уже три субъекта: «schleich ich» — крадусь/пробираюсь, «du wandelst» — ты ходишь/движешься, «des Menschen, der die Welt durchstreift» — человека, который бродит по миру. Как появляются эти другие «путники» — женское «ты» и некий «человек»?

Охотник видит в своем воображении любимый образ, который «парит» перед ним и движется вместе с ним по ходу его движения. Он обращается к этому образу: «неужели тебе хоть однажды не явился мой образ?». «Мой образ», как разъясняется в третьей строфе, — это образ того человека, что бродит по миру. Так субъект Я переходит в субъекта в третьем лице, чтобы затем, благодаря воображению воображаемой им возлюбленной, опять вернуться в собственное Я.

В первой песне было — «покой/мир, снизойди», во второй — «ты скоро сам обретешь покой»; теперь же «покой/мир снисходит на меня». Но, если в первой песне «мир» — это Бог, к которому обращается странник, «покой» во второй — знак тождества человека с природой, то в третьей песне «ein stiller Friede» означает вхождение образов Я и Ты друг в друга с помощью воображения. Это подтверждается повтором определения «тихо/тихий»: «Я тихо крадусь», «Ты тихо движешься по тому же полю, что и Я», и «тихий мир сходит на меня».

Говоря об образе поэта-странника в лирике Эйхендорфа, обратимся к его стихотворению «Nachts» (1826), где сюжет путешествия объединяет поющего человека и звучащую природу. Эта модель намечалась еще в стихотворении Гёте «An den Mond» (1777/1778), где лирическое Я описывает себя одиноким путником: «Wandle zwischen Freud und Schmerz / In der Einsamkeit» и просит у реки нашептать мелодии его песне:

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu...

С мотивом пути героя «между радостью и скорбью» согласуется заключительная строфа с ее *wandeln*-мотивом:

Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,

¹ Ibid.

Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht¹.

То, что не открывается людям, не может быть осознано или обдумано, и есть поэзия (Sang), которая, соединившись с шепотом реки, проходит теперь ночью «сквозь лабиринт груди». В стихотворении Эйхендорфа «Nachts» волшебное ночное пение природы, путающее мысли лирическому Я, и само его неверное пение оказываются следствием не только звучания соловья, но и его одинокого ночного путешествия:

*Ich wandre durch die stille Nacht,
Da schleicht der Mond so heimlich sacht
Oft aus der dunklen Wolkenhülle,
Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille.*

*O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen -
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen².*

Стихотворение Эйхендорфа «Sehnsucht» (1830/1831) является примером не только сюжета «поэзии на ходу», но и субъектного синкетизма в лирике. Стоя в одиночестве у окна, человек слышит звук почтового рожка и «тайно» задумывается о том, как хорошо было бы вдвоем путешествовать этой роскошной летней ночью.

*Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!*

Из этого желания лирического героя — «*wer da mitreisen könnte*» — возникает другой субъект, вернее, субъекты — «двоююношой»:

*Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang.*

¹ Ibid. S. 93.

² Eichendorff. Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1980. S. 93.

«Двое юношей шли по склону горы...»: ввод третьих лиц означает новый, эпический способ повествования, в следующем фрагменте сменяемый прежним лирическим, от Я:

Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang ...¹

«Я слышал, как, проходя тихую окрестность, они пели». — Разница эпического и лирического типов речи в таком соседстве позволяет заметить: первым способом говорится о том, как «двое юношей шли», а вторым — о том, что «они пели». Второй способ проявляется с помощью глагола «слышал/прислушивался» — «hörte». В первом случае поэт (Я) слышит почтовый рожок, во втором — пение юношей. Звук почтового рожка становится условием вслушивания в самого себя; пение юношей, услышанное в той же тихой местности («im stillen Land» — «die stille Gegend»), становится условием продолжения мысли автора о совместном путешествии.

Со второй половины 2-й строфы звучит голос героев — их пение мы слышим в передаче «автора», который сам слышит их пение о том, что они замечают на своем пути:

Von schwindelnden Felsenschlügen,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Двое поющих юношей выполняют для Автора ту же роль, что и Муза для эпического поэта: он лишь воспроизводит в своем рассказе то, о чем поет ему Муза. Автор помещает между собой и последующим рассказом об окружающей природе («Von schwindelnden Felsenschlügen...»), о мраморных изваяниях, одичавших садах и дворцах при свете месяца двух поющих на ходу юношей («Sie sangen von Marmorbildern...»); в композиционном же плане он как будто ставит двустороннее зеркало, равно отражающее то, о чем думает лирический герой («Da hab ich mir heimlich gedacht: Ach wer da mitreisen könnte In der prächtigen Sommernacht!»), и то, о чем пели юноши:

Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht². —

¹ Ibid. S. 98.

² Ibid. S. 98—99. См. о совпадении здесь автора и персонажей: Klussmann P.G. Über Eichendorffs lyrische Hieroglyphen // Literatur und Gesellschaft. Bonn, 1963. S. 139. Jaeger S. Theorie des lyrischen Ausdrucks: das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München, 2001. S. 141—142.

«Zwei junge Gesellen gingen... sie singen» — этот образ означает не «удвоение» одного и того же лица, а двухуровневую структуру, где один субъект — это Я, сам себя «тайно» воображающий идущим юношам, а второй — это воображаемый рассказчиком его спутник. Тогда можно говорить об активно-пассивной природе данного двусоставного образа. Фундаментом отношений Я-рассказчика и воображаемых им поющих спутников, из которых один — это он сам, то есть фундаментом субъектно-субъектных отношений в поэзии, является описанная О. М. Фрейденберг для античной лирики ситуация субъектно-объектного тождества в конструкции *accusativus cum infinitivo*. Этой конструкции у Эйхендорфа соответствует строка «Ich hörte im Wandern sie singen». По утверждению О. М. Фрейденберг, в случаях, подобных этому, логический субъект рассказа получает функцию объекта, «совершенно наглядно показывая процесс возникновения предмета рассказа из самого рассказчика»¹. Согласно этому, субъект пения «они» становится объектом слушающего Я. «Я слышал (как) в пути они поют» означает, что «они» — это и поющие, как сам «автор», юноши, и юноши им же «рассказываемые». Об отождествлении Я и третьих лиц говорит и следующее обстоятельство: в самой середине строки стоит слово «на ходу» — *im Wandern*, — которое равно можно отнести как к Я (Я слышал на ходу), так и к «они» (на ходу они поют); это отождествление правомерно, если помнить о том, что Я-слушающий — это один из «поющих на ходу юношей». Выражение «*im Wandern*» и берет на себя функцию «двустороннего» зеркала, в котором субъект поэзии выглядит то как «Я слушающий», то как «двою поющих».

В связи с этим обратимся к другому фрагменту работы О. М. Фрейденберг «Образ и понятие», где рождение диалога утверждается именно в лирике. Греческая лирика, считает автор, «не знает чистого субъекта... она заставляет певца разделять мир на себя и не-себя, еще связанных друг с другом. В каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет»². В словах лирического Я «Ах, если б кто мог сопутствовать...» мы слышим теперь его желание обрести того, кто мог бы его услышать. Внесем поправку в наши рассуждения: двое поющих юношей выступают в роли эпической Музы, если воспринимать их как удвоенного поющего персонажа. Но видя в этом «дуэте» двух лиц разных уровней — «автора» и вымышленного им персонажа, — мы должны вспомнить замечание О. М. Фрейденберг: «... лирика есть песня, figurально говоря, „к“ Музе». Отсюда — мысль рассказчика о *mitreisen*, о пути вдвоем означает желание Музы как желание не только петь, но и слушать Музу. «Двое юношей» Эйхендорфа, как древний хор, одновременно оказываются и темой, и «автором» собственных песен³.

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 213.

² Там же. С. 425.

³ Там же. С. 426—427.

Идея «двустороннего зеркала», как бы вставленного в текст в слове «im Wandern», позволяет увидеть в нем взаимное отражение множества явлений, среди которых «роскошная летняя ночь» в конце первой и третьей строф означает, что фонтаны сонно журчат об одном и том же и автору, и двум «спутникам», ведь один из них — он сам. Во взаимном отражении Я автора совпадает с девушками, что вслушиваются у окна в звучание летней ночи, звук почтового рожка — со звуком лютни, настоящее время «они поют» — с прошедшим «они пели» («Sie sangen von Marmorbildern...»), образы природы во второй строфе — с образами искусства (скульптура, архитектура, музыка) в третьей строфе.

То, что *субъектный синкретизм* в стихотворении Эйхендорфа «Sehnsucht» продолжается *синкретизмом образным*, является общим выводом по отношению ко всем разобранным стихотворениям и подтверждает положение о том, что в неканонической лирике «возникает особого рода субъектная дополнительность, связанная двусторонними отношениями с дополнительностью образной»¹. Нам остается только добавить: в образцах «поэзии на ходу» в лирике Гёте и Эйхендорфа «дополнительность» автора и героя означает «дополнительность» образов «путника» и «поэта».

Zusammenfassung

«Poesie im Gehen» in Goethes und Eichendorffs Lyrik

Der Artikel ist der Untersuchung der Subjekt-Verhältnisse im Wanderer-Motiv in Goethes und Eichendorffs Lyrik gewidmet. In Goethes Gedichten bedeutet das Modell «Poesie im Gehen», dass *in einem lyrischen Ich* zwei Personen — der Autor als Dichter (Sänger) und der Held als Wandrer — sich vereinigen. In Eichendorffs Gedicht «Sehnsucht» zeigt sich die Einheit des Dichters und des von ihm geschaffenen Bildes als *Duett* «zwei junge Gesellen im Wandern».

¹Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры... С. 460—461.

Н. В. ПЕСТОВА

(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург)

НЕМЕЦКИЙ И РУССКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Если статус и значимость немецкоязычного литературного экспрессионизма давно не оспариваются в германистике, то статус русского пока не вполне ясен: во всяком случае, российские авангардоведы не склонны рассматривать его как самостоятельное течение: по их мнению, это — всего лишь один из многих «измов» великого русского авангарда, который удачно воспользовался незанятой на тот момент в России модной вывеской.

Русский экспрессионизм осмыслен в основном как стилевая составляющая других «установленных» литературно-художественных образований России, как тенденция, существовавшая параллельно основным направлениям русской литературы первой четверти XX века. Издание антологии «Русский экспрессионизм»¹ подняло новую волну интереса к нему не как к *тенденции*, но как к *самостоятельно му течению* на широком фоне русского литературного авангарда. Но в сегодняшнем литературоведении пока нет сопоставительных работ, в которых был бы дан однозначный ответ на вопрос, является ли так называемый «русский литературный экспрессионизм» тоже экспрессионизмом, его полноценной и самостоятельной национальной версией или это синтез всех течений футуризма, как утверждал в 1919 г. сам основатель русского экспрессионизма, семнадцатилетний Ипп. Соколов. Было ли возникновение русского экспрессионизма результатом внешнего воздействия и заимствования или закономерным итогом развития на собственной самобытной основе в русле постфутуризма? На наш взгляд, русский экспрессионизм 1920-х гг. был подготовлен не только и не столько «общевероятскими экспрессионизмами» 1910-х гг., сколько самобытностью развития русской литературы первых двух десятилетий XX века, в течение которых складывалась

¹ Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика/Сост. В. Н. Терёхина. М., 2005.

чистой воды экспрессионистская поэтика, но не как магистральная линия развития литературы, а как важная дополнительная составляющая творчества крупнейших писателей и поэтов, которых литературоведение по праву считаетprotoэкспрессионистами (Л. Андреев, А. Белый, С. Кржижановский).

В критических статьях и высказываниях представителей всех собранных в антологии объединений русский экспрессионизм не оценивается как некий специфический комплекс взаимосвязанных идей. Читателю предоставляется возможность самому судить, в праве ли мы говорить о русском экспрессионизме как о самостоятельном художественном явлении или мы должны признать его вторичный характер. Но всякий знаток поэзии немецкого экспрессионизма не может не обратить внимания на поразительное совпадение их ведущих мотивов: «Путь — наш удел»; «Любовь — движение»; «Битвы жажду, кораблекрущенье — все бы с ним перенес!» (М. Кузмин). Трудно не отметить и аналогию доминирующих образов и мифологем немецкого и русского экспрессионизма: «Мы — путники; движенье — обет наш. / Мы — дети Божьи; творчество — обет наш. / Движене и творчество — жизнь, / Она же любовь зовется. / Движене только вверх! / Мы — мужчины, альпинисты и танцоры. / Воздвижене!!»¹. Однако не только набором и характером образов, но и специфичностью риторического напора, силой суггестивного воздействия эти поэтические строки сродни сотням стихотворений немецкого экспрессионизма. Искушенным в поэтических шифрах Г. Тракля читателям стихотворение Б. Перелешина «День» может показаться буквальным переводом на русский язык «абсолютных метафор» классика австрийской поэзии: «Красные склоны утра. / Хребет из золота вылит. / Карабкаются минуты. / Ползут. / Вдруг обвалом грязным / Дымным завесом над / Открывает безглазый / Хмурую прореху день»².

Русский экспрессионизм как культурно-исторический и художественно-эстетический феномен не был однородным. Как самостоятельное течение в России он, в отличие от Германии, не получил цельного программно-теоретического оформления и был представлен единичными произведениями крайне небольшого количества авторов, таких, как Ипп. Соколов, Б. Земенков, Г. Сидоров, С. Спасский, Б. Лапин, Е. Габрилович, В. Монина, А. Радлова, М. Кузмин, К. Вагинов, Ю. Юркун, С. Третьяков, Б. Несмелов, Б. Перелешин, С. Рескин, А. Ракитников, Н. Лепок, А. Пиотровский и др. Безусловно, этот ряд несопоставим с «фалангой экспрессионистского поколения» Германии и Австро-Венгрии 1910-х гг., тем не менее, творчество короткого «экспрессионистского периода» названных авторов внесло определенный вклад в создание общей картины русского и европейского авангарда. Как известно, немецкий экспрессионизм также постоянно обвиняли в

¹ Кузмин М. Абраксас: Лесенка // Русский экспрессионизм. С. 330.

² Перелешин Б. День // Там же. С. 246.

чрезвычайной скучности поэтического урожая, но «те немногие плоды, что были собраны, растут на почве мировой литературы»¹.

К нерешенным проблемам литературной типологии экспрессионизма можно отнести попытки установления зон схождения и расхождения в мировоззрении, в эстетике и поэтике немецкого и русского явлений. Анализ поэтических текстов и программных установок сопоставляемых течений показывает наличие в них *универсальных* и *характерных* черт. Среди таковых можно выделить, во-первых, черты и элементы поэтики, которые присущи как экспрессионизму, так и всему авангарду в целом. К ним можно отнести замену принципа изображения принципом преобразования, замену классической вербализации модернистской метафоризацией, деформацию как конститтивный признак неклассического типа культуры, искажение всего мирообраза как эстетическую максиму, подчеркнутую насыщенность, компактность повествования, эмоциональную взвинченность, экспрессивность стиля, «инфернальный хаос ритмов и образов», фрагментарность монтажно-кинематографической композиции и хронотопа, бесfabульность, структурные трансформации и жанровую диффузность, актуализацию сознания в качестве объекта изображения, яркую систему оппозиций, мотивы цивилизации, механистичности и машинерии, человеческой ничтожности; эстетическую значимость визуальной доминанты и т. п.

Во-вторых, можно попытаться установить ряд характеристик, которые выделяют любой экспрессионизм на фоне прочих авангардных «измов», хотя российские литературоведы делают акцент на фактической невозможности разграничения футуристской и экспрессионистской поэтики². И, наконец, для немецкого и русского экспрессионизма можно выделить свой собственный набор специфических признаков.

Представляя в наших прежних работах программатику и основные концепты немецкоязычного экспрессионизма, мы не раз обращали внимание на их совмещение и пересечение с теоретическими взглядами русского авангарда. Общность в философских взглядах вполне закономерна, т. к. она обусловлена тем, что и тот и другой безоговорочно признавали человека активным субъектом познания — рассматривающим, познающим и преобразующим — творящим новый мир. Очевидно, что несостоятельность позитивизма и интерес к иррационализму, глобальные процессы отчуждения и дегуманизации в условиях цивилизации и общеевропейский системный кризис сказалась на развитии всего европейского искусства и вызвали в разных странах аналогичные художественные процессы, сдобренные специ-

¹ Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S. 83.

² Пономарева Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006.

фикой конкретных историко-культурных условий и литературных традиций. Общность эстетической платформы русского авангарда и немецкого экспрессионизма проявляется в том, что основу русского футуристического мифа и основу экспрессионизма составляют пафос обретения *новой психики, нового зрения, новых органов восприятия и сознания*. В этом отношении многоликий русский авангард и немецкий экспрессионизм демонстрировали поразительное единство стилевых устремлений, близость творческих принципов, общность правил текстопорождения и характерных для эпохи художественных решений, структурных элементов и форм, «новых принципов полиметрики»¹.

Русский экспрессионизм так же программно заявлял о своей «приципиальной новизне», декларировал постулаты «нового искусства», констатировал «зарю новой жизни», которые связывались с появлением «нового человека с новыми познавательными силами, новым осознанием, новым обонянием, новым зрением, новым слухом, новым вкусом» и с рождением «новой расы людей с физиологией нового порядка»². При этом русский экспрессионизм со свойственной авангарду уверенностью в том, что он является пророком, исследователем и открывателем новых путей в искусстве, демонстрировал аналогичные приемы автопрезентации и делал столь же громкие заявления: «Мы первые отделяем воду от поэзии»³, мы — «варяги этих дней»⁴. Но в то же время, как и весь авангард в целом, многие представители экспрессионистских группировок отдавали себе отчет в значении «великого навоза»⁵, подготовившего почву для формирования «нового видения».

Ипп. Соколов отмечал совпадение теорий русского и немецкого экспрессионизма, но подчеркивал самостоятельность русского явления и уверял, что об успехах европейских экспрессионистов русские поэты узнали только весной 1920 г. По мнению Соколова, все основные положения экспрессионизма совпали вообще во всех странах Западной Европы, хотя везде он возникал самостоятельно. Несмотря на обилие почти цитатных совпадений программных заявлений, литературных образов-близнецов и даже на прямые контакты немцев и русских уже в 1910-х гг., особенно в области живописи, в правдивости этого утверждения нет оснований сомневаться. Эта самостоятельность по отношению к немецкому движению выразилась даже не столько в автономности явления, хронологически на десятилетие отстоящего

¹ Соколов Ипп. Полн. собр. соч. // Русский экспрессионизм. С. 69.

² Соколов Ипп. Экспрессионизм // Там же. С. 64—65; Соколов Ипп. Новое мироощущение. Прозрение // Там же. С. 65—67.

³ Перелешин Б. Диалектика сегодня. Поэмы // Там же. С. 261.

⁴ Перелешин Б. Преджизнь // Там же. С. 262.

⁵ Земенков Б. Корыто умозаключений. Экспрессионизм в живописи // Там же. С. 432.

от немецкого аналога. Гораздо в большей мере эта автономность проявилась в степени эстетического экстремизма и нигилизма русских («все Бальмонты и Брюсовы вымрут, как вымерли хандровавры в эоцен кайнозойской эры»¹): русский экспрессионизм соединил в себе радикальность многих авангардных «измов», замахнувшись на статус «панфутуризма» и «трансцендентизма», тогда как немецкий экспрессионизм до определенного времени прочно держал оборону перед натиском дадаизма, конструктивизма или «новой вещественности», удерживаясь в своих собственных эстетических границах, и в то же время был открыт для традиции неоромантизма, югендстиля и даже натурализма. Для русского экспрессионизма «сдвиг» непосредственно в мастерской слова оказывается более значимым и ярко воплотившимся в творчестве, чем «сдвиг» мировоззрения, о котором в большей степени громко возвещали лишь программные документы. Этим отчасти объясняется более высокая степень радикальности языковой формы русского экспрессионизма в отличие от немецкого. Последний для передачи нового мироощущения и нового видения, наряду с новой, довольно стабильно пользовался и старой формой, например, ямбом или «тесным сонетом» (Ипп. Соколов). Сформулированный Г. Бенном принцип «трансформирования субстанции в форму» в русском экспрессионизме доведен до самых границ возможного в языке: в поэзии и прозе русского экспрессионизма не обнаруживается ни одного примера художественного текста без «сдвинутой» формы, без формального остранения, без следов «принципа сделанности» (П. Филонов). Ни одно поэтическое возвзвание русских экспрессионистов к новому миру не заковано в жесткую форму традиционного сонета, псалма, дифирамба, не выдержано в классическом размере.

Сама культурно-историческая ситуация, в которой созрели явления с одинаковым названием, слишком разнится в Германии и России, чтобы допускать возможность полной аналогии. На десятилетие, отделяющее одно явление от другого, пришлись важнейшие исторические события, разделившие мир на «до» и «после» — мировая и гражданская войны, революции, интервенция в Советскую Россию. Немецкий экспрессионизм в 1910 г. заявил о себе в совершенно особых условиях, в атмосфере предвидения грандиозных событий, кардинально изменивших ход истории и мировоззрение, тогда как русский экспрессионизм 1920-х гг. уже пожинал их плоды и мог быть только их рефлексией. Поэтому русскому экспрессионизму совершенно не присущ тот мощный визионерский накал и пафос предчувствия, которые составляют нерв довоенного немецкого экспрессионизма. По этой же причине важнейший экспрессионистский концепт «порыв» («Außbruch») в своей образной составляющей демонстрирует существенные различия между своей немецкой и русской версиями. Русский экспрессионизм оказался «среди последышей, все еще не проглотив-

¹ Соколов Ипп. Бедекер по экспрессионизму // Там же. С. 61.

ших наследие великой революции»¹. В то же время на долю русских выпали неслыханные потрясения и переживания — чудовищным опытом раскола мира для русской литературы стали гражданская война, тяжелейшие годы военной интервенции и разрухи.

Экспрессионизм в Германии, не в декларациях, а в самом художественном творчестве, приближается к сложнейшим философским системам Нового времени, это — искусство интеллектуального порядка, вся его литература отмечена печатью «особой мозговитости»² и пронизана стремлением к интеллектуализации. Интеллектуальная игра составляет суть немецкого экспрессионистского искусства, тогда как в русском экспрессионизме доминирует игра языковая, словесная, меторитическая — игра «сдвинутых форм». Для немецкого экспрессионизма более значима другая «зона сдвига»: ту эпохальную пропасть, что отделила поколение немцев 1910-х гг. от поколения рубежа веков, образуют скорее его обостренная духовность, эстетическое переживание кризиса сознания и радикальность критических выпадов против этого недуга, чем «семантический ремонт языка». Апеллирование русского экспрессионизма к модным в 1920-х гг. философским системам носит по большей части декларативный характер. Однако при всем различии источников вдохновения художественной практики русских и немцев, историко-литературная ситуация 1920-х гг. в России столь же богата в своем пестром многообразии больших и малых талантов, как и «экспрессионистское десятилетие» в Германии и Австро-Венгрии. Наблюдается аналогичная ситуация активной литературной, издательской, публичной деятельности писателей и поэтов «первого», «второго», «третьего» ряда.

Наиболее очевидные и значимые сходства русского и немецкого экспрессионизма обнаруживаются в понятийной, ценностной и образной составляющих системообразующего авангардистского концепта «новое видение» — «*neue Anschauung*». В стремлении «найти максимум экспрессии для своей эпохи и вывести восприятие из автоматизма повседневного восприятия»³ русские экспрессионисты органично влились в ряды великих визионеров, «восторженных провидцев» (М. Кузмин и др.) и «очевидцев незримого» (П. Филонов) европейского авангарда, для которых процесс, названный современником экспрессионизма Э. Гуссерлем «*Wesensschau*», становится принципом художественного творчества. «Мы по-новому увидели мир»⁴, — утверждает Ипп. Соколов, словно цитируя программные установки К. Эдшмida.

¹ Перелешин Б. Диалектика сегодня. Поэмы // Там же. С. 260.

² Rothe W. Der Expressionismus: theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hrsg. W. Rothe. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1977. S. 21.

³ Соколов Ипп. Экспрессионизм. С. 55.

⁴ Соколов Ипп. Бедекер по экспрессионизму. С. 64.

Метафоры образной составляющей концепта весьма разнообразны, но так или иначе они концептуализируют зрительное восприятие и рождаемые им ощущения; всматривание-проникновение, тщательное рассматривание «крошечных вещей» и созерцание великого, вечного; *сно*-видение и технику галлюцинаций; ясновидческую силу, мифологизацию и визионерское прозрение; приборы или органы для этих процессов, открывающие новые или скрытые качества объектов и явлений, высыпывающие их «незримость», «заочность» (метафоры С. Кржижановского). В таких метафорах осмысляются прозрачность или непроницаемость объектов, их двойственность или внутренняя сущность, доступная лишь «внутреннему глазу», а также особое «цветное зрение». В поэтическом сознании целого ряда и немецкоязычных, и русских поэтов отчетливо проступает *визуальная доминанта*, а «галлюцинаций» такое количество, что они становятся в очередь»¹.

Все гротескные, безобразные, ужасающие, гиперболизированные, мифологизированные, колоссальные или, напротив, распыленные, расчлененные, незримые, заочные картины и образы литературы экспрессионизма возникают словно в результате наведения на них некой «новой оптики» — «внутреннего глаза». Метафора, структурно-семантическим центром которой выступает «глаз» — одна из высокочастотных в творчестве поэтов, стоящих на совершенно разных эстетических позициях, таких как Э. Штадлер, Г. Тракль, А. Лихтенштейн, А. Штрамм, Г. Гейм, Г. Бенн, Э. Ласкер-Шюлер. Их поэтическое пространство словно «обрастает глазами»². Поэтическая формула «*ich sehe*»/«*ich lerne sehen*» — лейтмотив многих стихотворений Клабуница, Э. Штадлера, В. Клемма, Я. Ван Годисса. Отказ глаза функционировать в качестве органа зрения равносителен концу света — такая связь осмысlena и эстетически заострена в одном из самых мрачных стихотворений А. Лихтенштейна «Точка». В нем фиксируется распад как воспринимаемого мира, так и самого воспринимающего субъекта: «Ночь в плесени. Свет ядовитых фонарей в нее вползал, / Размазывая зелень нечистот. / Кровь стынет. Сердце, как мешок. / Мир опрокинулся. Обрушились глаза»³. «Слепота мира» обращается экзистенциальным бедствием, становится частью Апокалипсиса; «ослепшее зеркало» (А. Лихтенштейн) символизирует закат, упадок, тлен, а «разбитые, как стекло, глаза» (Г. Гейм) означают конец самой жизни.

Ядро образной составляющей концепта «*neue Anschauung*» в немецкоязычном экспрессионизме образуют наиболее частотные в художественной и критической литературе этого периода метафоры *Auge, Augenhöhle, Pupille, Fensterhöhle, Fensterlöcher, Blick, Glas, Glaskugel*,

¹ Земенков Б. Чепуха // Русский экспрессионизм. С. 92.

² Кржижановский С. Философема о театре // Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 68.

³ Lichtenstein A. Punkt // Lyrik des Expressionismus / Hrsg. S. Vietta. Tübingen, 1985. S. 35.

Kristall, Prisma, Rohr, Fernrohr, Fernglas, Brille; различные существительные, обозначающие субъект или процесс всматривания: *Durchsicht, Anblick, Aufblick, Betrachtung, Anschauung, Vision, Beschauer, Visionär*; глаголы зрительного восприятия и оптического «рассекания действительности» от «глазения» до «созерцания» (ег-, durch-, an-, um- über-) *-blicken*, (an-, durch-, ег-, um-, über-, auf-) *-schauen*, (an-, durch-) *-sehen*, (ег-) *-spähen*, (auf-, an-) *-stieren*, *visieren*, *mustern*, (an-) *glotzen* и др., в результате которых объекты могут становиться прозрачными, видимыми изнутри (*transparent, glasklar*) и открывать свою сущность, обнажать свое бытие. В этом же метафорическом поле — прилагательные и наречия, характеризующие процессы «проникающего» всматривания и исследовательские качества взора. Скользящий, поверхностный взгляд «глаз внешнего» никогда не добирается до сути, т. к. «бытия глаз не имеет»¹, поэтому взгляд должен быть «острым», «пронзительным», «рассекающим» — *ein durchdringlicher, scheidender, zerschneidender, brechender, durstiger, flammensausender, fester, feuriger, spitzer, stahler, stechender, kratzender* Blick.

Важными метафорами периферийных слоев концепта являются те, в которых осмысляется важнейшая для экспрессионизма оппозиция, сформулированная поэтом Ф. Хардекопфом как «сущность и ее освещение» (*«Essenz und Beleuchtung»*)². В круг этой проблематики попадают неидеальность оптической системы, относительность видения, неочевидность видимого, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира; aberration, заключающаяся в деформации изображения, в его «вибрации», в неточном соответствии изображения объекту или в его неверной окрашенности, т. е. обман зрения или оптическая игра воображения, рисующего, как правило, чудовищные или гротескные видения. К такого рода метафорам «оптической нестабильности» относятся *Dämmerung, Dämmerschein, Dämmerblau, Dämmerlicht, Zwielicht, Licht, Lichter, Beleuchtung, Schein, Dunkelheit, Finsternis, Düsternis, Umdunkeln, Nebel, Nebelspinne, Nebel-Schleier, Rauch, Dunst, Rauchen, Mond, Schatten, Spiegel, Gas, Gaslaterne, Gifflaternenschein, Lampon*.

Целый ряд глагольных метафор, характеризующих двойной, или сумеречный, свет (*«Zwielicht»*), — *dämmern, verdämmern, aufdämmern* — участвует в создании визионерских образов, формируя важнейший **признак концепта** — неочевидность, амбивалентность, двойственность, относительность видимого. К этому же ряду относятся глагольные метафоры, передающие различные характеристики свечения и освещения и обеспечивающие оптический обман, когда в дрожащем, преломляющемся, угасающем, слепящем, отраженном свете или нечетком, колеблющемся освещении «асфальт и свет в слоновую сливались

¹ Кржижановский С. Философема о театре. С. 61.

² Hardekopf F. Zwiegespräch // Expressionistische Gedichte / Hrsg. P. Rühmkorf. Berlin, 1993. S. 81.

кость» («aus Asphalt und Licht wird Elfenbein»)¹: *schimmern, zart leuchten, glitzern, blitzeln, funkeln, flirren, flimmen, schillern, aufleuchten, glänzen, blinken, strahlen, gleißen, glimmen, verglimmen, glühen, flammen, lodern, blenden*. Такого рода образность густо сконцентрирована в лирике Большого города и широко представлена в самых известных стихотворениях Э. Бласса, П. Больдта, Э. В. Лотца, А. Вегнера и др.

Ядро образной составляющей русского концепта «новое видение» составляют те же метафоры — они словно обеспечивают поэту «перспективное вторжение в мир» (Ф. Ницше) и позволяют не просто *смотреть*, но *видеть*. Русский экспрессионист также надеется «глазами дум увидеть Бога» и «добыть чей-то взгляд в упорной тоске», душа его — «прорубь растворенного окна» (С. Спасский), а «взгляд в зрачке торчит, как палка» (Ипп. Соколов). Обнаруживается достаточное количество образов-двойников, сигнализирующих специфичность экспрессионистского видения и всматривания: «глаз бездонные шахты», «глаза подмытые тоской», «спасательные круги глаз», «гири зрачков», «зрачки — обрубки костей в топи зеркала», «бессонница пережженных очей», «пыль на зрачках» (Б. Земенков), «глаз без взгляда» (Б. Лапин), «взгляд, как самоубийца, как арестант, как солдат» (Ипп. Соколов), «глаза, из ночи и жести составленные» (К. Вагинов).

Zusammenfassung

Deutscher und russischer Expressionismus: typologische Parallelen

Der Artikel setzt die Diskussion fort, ob es einen «russischen Expressionismus» in der russischen Literatur gegeben hat. Für die vergleichende Literaturwissenschaft sind in diesem Zusammenhang Arbeiten kennzeichnend, in denen der deutsche Expressionismus parallel mit dem russischen Futurismus behandelt wird oder die «expressionistischen Züge» und «Elemente der expressionistischen Poetik» als vorübergehende Tendenzen in den Frühwerken einiger großer russischer Schriftsteller und Dichter ausgegliedert werden. Der Versuch eines Vergleichs des deutschen mit dem russischen Expressionismus sollte deutlich hervortreten lassen, daß es um zwei kaum vergleichbare Größen geht.

¹ Boldt P. Berliner Abend // Lyrik des Expressionismus. S. 53.

А. А. СТРЕЛЬНИКОВА

(Московский государственный областной университет)

**ПОЭТИКА БЕЗМОЛВИЯ:
НЕМЫЕ СЦЕНЫ В ДРАМАТУРГИИ
АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

За экспрессионистской драмой в литературоведении закрепилось определение «драма крика», однако она содержит в себе и немалую долю молчания. Сильнейшее воздействие экспрессионистской драмы на зрителя во многом и обусловлено наличием особого «силового поля» между криком и безмолвием. Характерные черты экспрессионистского мироощущения — одиночество, отчужденность, страх, экстатичность — имели и иной способ драматургического выражения, кроме вербального. Духовная и эмоциональная накаленность пьес была так высока, что подчас оборачивалась безмолвием. «Ибо, — по убеждению А. Таирова, — в моменты максимального напряжения чувств наступает молчание»¹.

Если учитывать, что авангардистскому театру и драме предшествовали открытия в живописи, то можно согласиться с французским исследователем Дени Бабле, утверждавшим, что первым эпизодом, первой мизансценой экспрессионистского театра стала картина Эдварда Мунка «Крик» (1893)². Ее действительно метафорически можно назвать экспрессионистской премьерой, однако необходимо подчеркнуть, что это крик молчаливый, быть может, метафизический: две удаляющиеся фигуры на заднем плане его не слышат. Лишенный звука, этот вопль словно истоняет мощную энергию, способную разлиться по всему миру вибрирующим эхом, превратить космическое пространство в проекцию воспаленного сознания индивидуума. Деформация — основной принцип эстетики экспрессионистского искусства — в немытых сценах драмы экспрессионизма не только не утрачивает своей интенсивности, но, напротив, усиливается, становится более выпуклой, гротескной, трагической.

¹ Таиров А. Записки режиссера. М., 1921. С. 31.

² Бабле Д. Театр // Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 264.

Немая сцена — понятие общее и не строго терминологическое. Театроведение оперирует такими более конкретизированными определениями, как «живая картина» — понятие применяется к группам персонажей, мизансценированная по пространственным законам живописи, застывшая в определенных позах и мимике, — и «пантомима», в которой содержание, идеи, образы развиваются исключительно через телодвижения, жестикуляцию, мимику актеров. Если действие пьесы целиком представляет собой пантомиму, ее называют также «немой драмой», если же пантомима — только часть словесно-драматургического действия, речь идет о пантомиме-вставке. В данной работе сделана попытка посмотреть на бессловесные сцены в экспрессионистской драме из перспективы литературоведческой. Под немыми понимаются сцены с неверbalными средствами выражения или отдельными их элементами: это могут быть застывшие фигуры, пантомима (которая может сопровождаться музыкой), игра света, танец. Определяющий признак немой сцены — ее завершенность, самостоятельность и самодостаточность, наличие идеи и некоего послания читателю/зрителю. И тогда вставные невербальные сцены приобретают характер текста, несущего особую эстетическую, идеиную и информативную нагрузку. Без расшифровки такого текста проникновение в целостный замысел драмы оказывается невозможным.

Немые сцены, жестикуляция, пантомима, мимика, движение, разумеется, всегда были неотъемлемой частью драмы: они использовались как интермедии, придавали законченность композиции, сопровождали действие. Однако они играли скорее служебную, организующую, роль или являлись данью традиции, сообщая спектаклю зрелищность, размеренность, структурную четкость. На особую роль немая сцена в составе драматургического произведения начинает претендовать с начала XX в., когда представления о назначении театра и его возможностях потребовали серьезного пересмотра. Убеждение в том, что действие и диалог — основа драмы, к концу XIX в. было серьезно поколеблено и вскоре уже воспринималось как анахронизм.

Немые сцены — «зоны молчания» — на рубеже XIX—XX вв. быстро заполняли драматургическое и сценическое пространство Европы, представленного «новой драмой», и за два десятилетия обрели новое качество и новую роль. Ощущение человеком зависимости от иррациональных сил, непостижимость рока, открытие бездны вечности наполняло персонажа «новой драмы» ужасом, лишало его речи, делало диалоги излишними и бессмысленными. На рубеже веков молчание буквально затопило драму — «театр молчания» М. Метерлинка является тому убедительным примером.

В режиссерской практике этого времени настроение «молчания» выразилось в тяготении к статичности, в создании «живописного» театра, статуарности персонажей, фресковой технике, в стремлении к плоскостному сценическому пространству. В докинематографическую эпоху драматурги и режиссеры мыслят картинами. Вопросы художе-

ственной оптики, взгляда, видения прочно входят в поле зрения теоретиков и практиков сцены.

С рубежа XIX—XX вв., и особенно в «экспрессионистское десятилетие», на волне общеевропейского стремления к синтезу искусств, к возвращению искусства к сакральным истокам драматургия и театральная режиссура заметно сближаются. Драматурги-экспрессионисты проявляют самый живой интерес к театральной эстетике, сценическому воплощению литературного произведения, к режиссерским открытиям. Придавая чрезвычайно серьезное значение оформлению спектакля, они снабжают пьесу точными, подробными указаниями относительно мизансцен, цвета, света и т. д. Ганс Кальтнекер (1895—1919), например, предпосыпает каждому акту схему-чертеж расположения фигур в эпизоде, причем вводит его непосредственно в текст публикуемой драмы.

В драматургической практике внимание к сценическому облику пьесы проявлялось в сотрудничестве писателей с театральными коллективами, в стремлении создать собственную, авторскую постановку. Так, например, О. Кокошка (1886—1980) самостоятельноставил свои экспериментальные пьесы, П. Корнфельд (1889—1942) давал указания актерам и размышлял о природе театра, Ф. Т. Чокор (1885—1969) стажировался в качестве помощника режиссера в петербургском театре Н. Евреинова. Однако более важным результатом освоения театральной эстетики можно назвать совмещение в пьесе литературного и театрального кодов, вербального и визуального языков.

Начало XX в. ознаменовано открытием выразительной силы невербального языка и его серьезной роли на пути к созданию целостного художественного произведения. Убеждение в том, что язык тела может быть информативным и суггестивным, нарастало: танец, пантомима, жест обрели полноправную роль в произведении, «заговорили» на сцене и в драме. Возвращению театра к его ритуальным истокам могла способствовать пантомима, ведь именно она, по мнению А. Румнева, «является, по всей видимости, наиболее древней формой театра, из которой впоследствии развилась драма»¹. В русле экспрессионизма в Германии и Австрии были разработаны целые школы пластического искусства: это, например, система Л. Шрейера, основанная на идее единой ритмизации пространства, школа «Баухауз», работа с актерами М. Рейнхардта.

Особую роль в актуализации немой сцены сыграло появление кинематографа — немого кино, единственным «языком» которого была мимика, жестикуляция, пантомима. Искусство кино развивалось во многом под влиянием театра — об этом свидетельствуют короткие мизансцены, игра-представление, нарисованный фон, — но адекватнее говорить о взаимовлиянии, о переводе некоторых приемов кинематографа на театрально-драматургический язык, об усвоении сцени-

¹ Румнев А. О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964. С. 19.

ческим искусством отдельных элементов кинематографического кода, визуализированного мышления.

Драматурги-экспрессионисты, в отличие от художников модерна, мыслят не картинами и не фотографиями, а скорее «кадрами». Интересно, что один из наиболее распространенных жанров экспрессионистской драматургии — «Stationendrama» («драма этапов», «драма состояний») — выглядит композиционно как череда сцен-эпизодов, в которых в сознании персонажа субъективно преломляется окружающий его вещный мир. Персонаж-актер теперь не слит с рельефом, как то было характерно для плоскостного изображения, в таком «кадре» он трехмерен, что свидетельствует о праве творящего субъекта на деформацию материального мира, показывает, что герой — не живописный элемент картины, а «сгусток самого сильного вида энергии» (Г. Кайзер). Уже сама форма экспрессионистской драмы — серия отрывистых картин — отводила решающее место видению. Связь экстатически жестикулирующих, немотствующих персонажей с кинематографом отмечали уже первые критики, хотя высказывания их и носили оценочный характер. Так, В. М. Фриче отмечал: «... это манекены, тени, мелькающие на экране; стоит отбросить и без того скучный сло-весный аппарат — и получится кинолента»¹.

Изменившийся подход к сценографии, пристальное внимание к освещению, цвету, символике, отказ от «архитектурности», натуралистичности или картинности, пышности декораций также способствовали тому, что эти вспомогательные прежде средства режиссуры «заговорили». Очистить сцену от «декоративного хлама» (Ф. Эммель) требовали многие режиссеры, художники, сценографы. На экспрессионистской сцене утверждаются абстрактные символы — объемные геометрические фигуры, вертикали и горизontали, т. е. зритель видит неоднородное пространство, каждый элемент которого является знаком, символом, имеющим собственное значение, код. Так появляются фигуры-символы, сжатые до суггестивного лаконизма архетипов: треугольник — знак агрессии, окно — символ инобытия, вертикаль — восхождения к новой реальности. В драматургическое пространство выходят — материализованные и визуализированные — все те страхи, надежды, парадигмы, которые живут в общечеловеческой памяти, облекаясь в символические образы ворот, клетки, башни, шахты. По словам А. Л. Бобылевой, «зрительный образ ... — это почти всегда некое агрессивно-эмоциональное послание, брошенное в бессознательные сферы зрительского восприятия»².

В Австрии, находящейся в центре драматургических исканий начала XX в., было достаточно собственных, внутренних предпосылок для усиления внимания к немым сценам. Одним из ведущих импульсов к

¹ Цит. по: Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л.; М., 1933. С. 29.

² Бобылева А. Л. Хозяин спектакля: Режиссерское искусство на рубеже XIX—XX веков. М., 2000. С. 7.

поиску невербальных средств выражения стал *кризис языка* на рубеже веков, о котором заговорили ученые, философы, поэты: Ф. Маутнер, Л. Витгенштейн, Г. фон Гофмансталь. Разочарованность в слове, его адекватности, его возможностях, его творящей силе заставила художников обратиться к иным опорам драматургического искусства, нежели словесные. О пантомиме пишет статью Гофмансталь, пантомиму «Покрываю Пьеретты» создает А. Шницлер (в России ее ставят Вс. Мейерхольд и А. Таиров).

Немая сцена привлекала и как наиболее мощное средство воздействия на зрителей: она визуализирует мысль, чувство, апеллирует к подсознанию. В Австрии для разработки этих тенденций почва была особенно плодородна благодаря открытиям венской психоаналитической школы. Эмоция, мысль, переведенная с языка словесного на невербальный, многократно усиливает свое воздействие, личная эмоция превращается в коллективную.

По степени условности немые сцены в драме австрийского экспрессионизма достаточно однородны. Жестикуляция и движения их, как правило, весьма условны, подчас схематизированы, что отвечает установке на антипсихологизм. Ведь, согласно П. Корнфельду, «психология говорит о существе человека столь же мало, как анатомия». Естественности экспрессионисты предпочитают игру, которая в чистом виде проявляется в жесте и в пантомиме. В указаниях актерам П. Корнфельд отмечал, что «мелодия одного грандиозного жеста скажет больше, чем высочайшее совершенство того, что называют естественностью»¹.

Немые сцены могут выполнять в драме экспрессионизма разные функции.

Они служат раскрытию бессознательных импульсов персонажа, способствуют обнажению его потаенных желаний, которые могут вступать в противоречие со словами и рациональными убеждениями персонажа. Немые сцены проясняют состояние протагониста, его внутреннюю сущность, визуализируя образы его подсознания.

Особенно наглядно такие функции прослеживаются в тех пьесах, где действуют двойники главного героя. Так, пьеса Ф. Верфеля (1890—1945) «Человек из зеркала» (1920), которую автор называл «трагедией, фарсом, балетом и аллегорией одновременно»² изобилует танцевальными вставками, не имеющими, правда, ничего общего с линеарной красотой балетного жанра. Танцует Человек из зеркала, двойник протагониста — Тамала. Его танцы вульгарны, экстатичны, он пляшет «неистово и непристойно», утрированно передавая движения и манеры Тамала, а весь его облик пронизан чем-то «шарлатански-

¹ Kornfeld P. Nachwort an den Schauspieler // Kornfeld P. Die Verführung. Berlin, 1921. S. 166.

² Цит. по: Werfel F. Dramen. Frankfurt a. M., 1959. Bd. I. S. 549.

кричащим»¹. Эти вставки показывают подсознательный пласт души, который становится полноправной стороной конфликта, ведь Человек из зеркала — концентрированное, карикатурное подсознание Тамала, выпущенное на свободу. В IV акт Верфель вводит пантомиму-вставку, в которой немая игра Человека из зеркала демонстрирует зрителю сцену соблазнения Тамалом девушки Амфэ, происходящую «по ту сторону» занавеса. С помощью этой пантомимы Верфель также раскрывает те подсознательные импульсы, которые теснятся за «кулисами души» (Н. Евреинов) главного персонажа. Духовному становлению Тамала сопутствует изменение двойника. Когда герою удается преодолеть искушения, когда он выносит себе самому приговор, Человек из зеркала «на глазах у публики начинает съеживаться и возвращается к своей первоначальной худобе. Костюм висит на нем мешком, жалостно, как лопнувшая пневматическая шина. Высокая заостренная шляпа скатывается на пол, оставляя открытыми взлохмаченные волосы»².

В пьесе О. Кокошки «Убийцы, надежда женщин» (1907) немые сцены получают приоритетное, почти беспрецедентное в экспрессионистской драме, значение. Профессиональный художник, декоратор, постановщик своих спектаклей, сотрудничавший в качестве оформителя с режиссером М. Рейнхардтом, Кокошка мыслит зримыми образами. Слова, реплики в его пьесе можно расценивать скорее как дополнение, комментарии к телесно-пластическому действию, «подписи» к пантомиме персонажей, нежели наоборот. Именно визуальный эффект, театральность рождает драматургический текст. Действие пьесы дышит первобытной архаикой и преисполнено столь мощного напряжения, что форма одноактной драмы становится не только ее естественным, но и, пожалуй, единственным возможным воплощением. Именно движению подчиняется ритм и язык драмы: синтаксис ломается, членится, рвется, словно соответствует сбивчивому, отрывистому дыханию. В то же время сквозь тягучие, порой замедленные, крадущиеся движения героев крик прорывается, словно раскаленная лава, на поверхность.

Немые сцены могут также создавать в художественном пространстве драмы особую реальность — утопическую, — показывая зрителю отблеск того мира, который открылся прозревшим. Таков, например, финал драмы «Человек из зеркала»: «Сильнейшее волшебное сотрясение. Зеркало разом превращается в гигантское окно. Отовсюду врывается ослепительный дневной свет. За окном — особый мир чарующих красок и очертаний в непрестанном движении. Для зрителей он означает как бы высшую реальность, доступную только для действующих лиц на сцене».³

¹ Верфель Ф. Человек из зеркала / Пер. В. А. Зоргенфрея. Пг.; М., 1920. С. 36.

² Там же. С. 187.

³ Там же. С. 222.

Воздействие таких сцен осуществляется почти исключительно за счет средств театрально-технических, особую роль в данном случае выполняют цвет, свет, оптические эффекты. Освещение становится одним из участников действия, позволяя создать картины будущего или потустороннего мира, переводит события во вневременное измерение. Открытие возможностей освещения позволило преодолеть время и пространство, «нарисовать» без слов и жестов ту реальность, к которой стремится герой экспрессионистской пьесы, к которой ведут его этапы испытаний, страданий, покаяния.

Немая сцена может почти полностью состоять из свето-цветовых эффектов, игры теней, которые будут семантически выстраиваться в знаковый ряд. Так, в пьесе Чокора «Красная улица» (1916) появление Женщины предваряется ярким, сильным, внезапным красным светом, который окутывает всю улицу, заставляя поблекнуть резкие огни дворца, и изгоняет гигантскую тень Желтого Человека — олицетворения власти денег. Такие сцены переносят действие в абсолютно условную реальность, максимально порывая с мимесисом. Надо сказать, такой язык раздражал приверженцев реалистического театра: например, Станиславский на репетиции Мейерхольда, где также были предприняты световые эксперименты, попросил включить свет.

Немые сцены могут представлять собой документальные вставки, киноинтродукции. К кинохронике обращается К. Краус (1874—1936) в заключительных сценах драмы «Последние дни человечества» (1915—1918). Последняя сцена 5-го акта состоит из ряда коротких безмолвных картин человеческого горя и бедствий, молчаливый крик которых воздействует сильнее пафоса слов: замерзающие в снегу солдаты, похороны детей и т. д. Использование приема монтажа позволило драматургу добиться симультанности действия, расширить пространство сцены: безумие и ужасы войны охватили разные страны и города.

В финале реалистические эпизоды «Последних дней человечества» перерастают в фантасмагорические сцены: «dance macabre» — вальс гиен среди убитых, шествие газовых масок, выстраивающихся перед зрителями, картина Мертвого леса и заброшенной железной дороги, табун мертвых коней, выходящий из моря. Под аккомпанемент подобных картин и хоров мертвых продолжают экспонироваться военные немые сцены-кадры. Так социальные события переводятся Краусом в общепланетарный масштаб Апокалипсиса.

Одним из видов немой сцены выступают массовые сцены, играющие особую роль в экспрессионистской драме. Еще не написаны труды Г. Броха, Э. Канетти, К.-Г. Юнга и др. о закономерностях массовой психологии, еще не проанализирован феномен коллективной психики города, механически-моторной зависимости личности от воли толпы как единого организма, однако в австрийском экспрессионизме недоверие к толпе прочитывается в каждой массовой сцене.

Рисуя массовые сцены, драматург-экспрессионист выступает как режиссер, подчас сценограф, ибо придает важнейшее значение их композиционной системе, распределению групп людей на сцене. Ритмичность движений толпы, световое и цветовое оформление создают суггестивные образы, многократно усиливая степень воздействия коллективной эмоции на читателя/зрителя¹.

Обезличенной, безумной предстает толпа в драме Верфеля: диктат и раболепие выступают двумя ее неразделимыми свойствами. Сбрасывая статую идола, она «бросается на середину площади и пляшет вокруг поверженного бога», а затем на коленях ползает вокруг Тамала и наконец «поднимает Тамала на руки и ставит его на опустевший пьедестал»². Немоту этой довольно продолжительной сцены нарушают лишь нечленораздельные ликующие крики.

Интересно сопоставить подобный эпизод с финальной ремаркой пьесы немецкого драматурга Г. Кайзера (1878—1945) «Ад—Путь—Земля» (1919), в которой те же образы поданы в совершенно ином ключе: «Солнце взошло, явив весь свой лик; сверхбелый свет разлился по долине, толпа стоит в нем, как в тающем облаке»³. Эта сцена призвана нарисовать прозрение толпы, преображение ее в паству и шествие к свету и Богу. Провозвестник нового мира здесь не погибает, а растворяется в толпе, становится ею.

Итак, место немых сцен в художественной системе драматургии австрийского экспрессионизма было весьма значительно. Отвечая идеи нового статуса театра, немые сцены способствовали расширению его возможностей. Например, можно говорить о существенной роли немых сцен в разработке и осуществлении драматургами идеи синтеза искусств, в пополнении средств невербального выражения, в усилении визуализации мыслей и образов в тексте и на сцене. Немая сцена также обнаружила способность переводить события из повседневного плана в абстрактно-символический. Реформа драматического искусства XX в. произошла не в последнюю очередь именно в связи с открытием нового знакового языка, выразительных возможностей тела, за счет перенесения в драматическое пространство образов, невыразимых словом, непосредственно из сознания персонажа. Немая сцена неоднократно резонировала на протяжении XX в., все более властно вступая в свои права, создавая новые театральные жанры и виды искусства.

¹ Один из первых, и наиболее впечатляющий, опыт освоения ритма при создании массовой сцены был получен в режиссуре, в постановке М. Рейнхардтом «Эдипа» в версии Гофмансталя. Осуществленная в здании цирка, она поразила зрителей невиданными массовыми сценами: одновременно, подчиняясь единому порыву, толпа на сцене поворачивала голову, поднимала руки, гул толпы передавался низкими нотами органа, особое освещение позволяло стереть индивидуальные черты людей.

² Верфель Ф. Человек из зеркала. С. 116, 139.

³ Кайзер Г. Драмы. М.; Пг., 1923. С. 22.

Zusammenfassung**Die Poetik des Schweigens: Stummszenen in der
österreichischen expressionistischen Dramatik**

Am Anfang des 20. Jahrhunderts entdecken expressionistische Dramatiker neue Ausdrucksmittel, hauptsächlich nonverbaler Natur (Laut, Licht, Plastik). Die Stummszenen erhalten eine selbständige Bedeutung in den Stücken österreichischer Autoren wie Paul Kornfeld, Franz Werfel, Oskar Kokoschka und anderen. Die Stummszenen helfen, unterbewußte Antriebe der Figuren und der Menge zu entblößen sowie die Handlung auf abstrakter und symbolischer Ebene zu betrachten. Die Stummszenen geben auch die Möglichkeit, ein Bild der «Überwirklichkeit» auf der Bühne zu schaffen.

Т. Н. АНДРЕЮШКИНА
(Тольяттинский государственный университет)

НЕМЕЦКИЙ СОНЕТ И СМЕЖНЫЕ ЖАНРЫ

Сонет — искусственно созданная стихотворная форма — в ходе своего многовекового развития получил статус жанра¹ и вобрал в себя черты многих лирических жанров, с которыми его роднит сходство строфических форм, тип используемых рифм и стихотворного размера, а также наличие внутренней формы. Среди смежных с сонетом жанров следует выделить несколько групп: жанры античной лирики (эпиграмма, элегия, гимн, ода, идиллия), жанры французского (канцона, рондо, виланель, баллада), итальянского (мадригал, страмботто), арабско-персидского (газель) происхождения, а также некоторые жанры, выходящие за пределы лирики (вариация, вокализ и др.).

Взаимодействие жанров приводит к явлению контаминации (скрещивания)². Контаминация предполагает отступление или смещение жанровых инвариантов, выступающих как определенная рама для произведения, создающая и внешние границы его формальной организации, и внутренние границы — границы его содержания, формирующие также перспективу, способ его восприятия читате-

¹ Сонет соответствует требованиям, предъявляемым к жанру как «содержательной форме» (Г. Гачев) или «единству архитектонической и композиционной форм» (С. Н. Брайтман). См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. Историческая поэтика. М., 2004. С. 198. Сонет как «универсальная модель жанровой структуры» характеризуется акцентированием установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. См.: Там же. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. С. 366. По отношению к немецкому сонету важна игра с объемом от усеченного до увеличенного сонета, а также наличие венков, циклов (малых и больших) и книг. На каждом этапе его развития можно выделить характерную тональность (преобладающую сатирическую, не исключающую сдержанно-рациональной рефлексии), тематику (политическую, поэтологическую и всякого рода описательную) и часто визуально выраженную сонетную композицию.

² Под контаминацией понимается объединение в одном стихотворении структурных и содержательных элементов двух или более жанров.

лем. Как для сонета, так и для его контаминаций важна идея «памяти жанра», сформулированная М. М. Бахтиным. «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра»¹, причем конкретный автор может использовать не только исходный инвариант, но и созданный до него на определенном этапе развития и приобретающий для него признаки инварианта. Н. Д. Тамарченко развивает эту мысль, отмечая «следующее живое противоречие: с одной стороны, благодаря постоянному воспроизведению структурного инварианта в разных произведениях сохраняется единая смысловая основа жанра („отвердевшее содержание“, по Г. Д. Гачеву); с другой стороны, благодаря постоянному варьированию этой структуры происходит обновление смысла», результатом чего оказывается «воспроизводящая структура — переосмысление и переоценка воспроизводимой»².

В результате контаминации либо происходит соприкосновение жанровых границ, так что двойственность заметна, либо преобладает один из жанров, и тогда одна жанровая форма оказывается в раме другой, создавая дистанцию по отношению к ней, что может иметь снижающий или возвышающий эффект. Продукт трансформации жанровых рам, т. е. определенный вид контаминации, получает свою раму, а совмещение в границах содержательных особенностей обоих жанров порождает новые смыслы. Естественно, что контаминации способствовали превращению сонета из канонического жанра в неканонический. Контаминация с другими жанрами — явление типичное для сонета, который характеризуется пограничным состоянием между каноническим и неканоническим жанром, в котором есть прописанные константные структуры и «внутренняя мера» (Тамарченко) — механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» неканонического жанра³. Этот механизм фиксирует «создание нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей»⁴, которую О. И. Федотов называет соотношением доминантных признаков в системе сонета⁵, а А. Витбродт набором признаков семейного сходства⁶. Рассмотрим три примера контаминации сонета: с пиндарической одой, идиллией и газелью.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

² Теория литературы. Т. 1. С. 371—372.

³ Там же. С. 370.

⁴ Там же. С. 371.

⁵ Называя сонет жанрово-строфической системой, Федотов подчеркивает, что сонет «имеет некий стабильно устойчивый центр и относительно размытую изменчивую периферию [...]. Нарушение признаков первого порядка компенсируется устрожением признаков второго, и наоборот». См.: Федотов О. И. Основы русского стихосложения: В 2 кн. Кн. 2. М., 2002. С. 330—331.

⁶ Wittbrodt A. Wie definiert man ein Sonett? Gattungstheoretische Überlegungen zur Verwendung von logischen Begriffen und Familienähnlichkeitsbegriffen //

Пиндарическая ода — триадическая форма античной хоровой лирики, благодаря эпиникиям Пиндара сыгравшая стилеобразующую роль и заложившая определенную традицию. Она называется одой в общем смысле слова, подразумевая пение, и по своему происхождению, как считает О. Кнерих, не имеет ничего общего с горациевой одой, которая относится к монодической лирике. В противовес ей, имеющей твердые метрические формы (одицкие размеры), в хоровой лирике появлялись все новые и новые мелодии и метрические формы. Ее размер меняется от строки к строке, подчиняясь движению мелодии, по своей структуре она полиметрична. Простота жанра заключается прежде всего в композиции. Ода строится по строфическому принципу, причем одна строфическая форма повторяется дважды (строфа и антистрофа, или ода и антода), далее следует метрически отличающийся от них эпод (эпистрофа), что напоминает структуру сонета. Сложна идейно-образная сторона лирики Пиндара. Поэт переходит от одного образа к другому, от одной мысли к другой, развивающейся не в логической, а в ассоциативной последовательности. Типичными стилистическими чертами пиндарической оды являются пафос, возвышенный характер и торжественность, ассоциативность мыслей и темный стиль высказываний, изобилующий метафорами. Пиндарический стиль стал синонимом всякого торжественно-одицкого стиля. Немецкие поэты XVII в. (важнейшими именами были Векерлин и Грифиус), а позднее также Гельдерлин, взявшие за образец пиндарическую оду, в основном переняли триадическую композицию, но шли своим путем в применении размеров и рифм, учитывая опыт французской Плеяды.

Особое значение пиндарическая ода как эпиникия имела для развития «спортивных» сонетов, которые, кроме структуры, обращались к тематике инварианта, использовавшегося для чествования олимпийских героев. Антология поэтов ГДР «Олимпийские игры. Стихотворения» (1972), открывается «5-ой Олимпийской одой» Пиндара в переводе Гёте. Страна рассказывает о богах, антистрофа — о победителях, эпод содержит наставление победителю, получившему богатство и имя. Архитектоника строф и сходная внутренняя структура, где гекзаметр чередуется с неравностопными дактилическими строками, в метрическом и полулитературном сонете¹ М. Вольтера «Плавающим под парусами» относит читателя как к пиндарической оде, так и к Горацию, воплощавшему увенчанного лавром представителя поэзии «золотого века», гармоничного в своей завершенности.

Compass. Mainzer Heft für Allgemeine und Vergleichende Weltliteratur. 1998. № 3. S. 52—79. Слабость этой теории — в преобладании количественных параметров признаков, в то время как теория доминантных признаков учитывает наличие главных и второстепенных сонетных признаков, а также признаков не только внешней, но и внутренней формы.

¹ Определения взяты из классификации А. да Темпо. См.: Mönch W. Das Sonett. Heidelberg, 1955. S. 16.

Утверждение радости борьбы и бытия настоящего ставится под сомнение вопросом в последней строфе, так что рефрен звучит почти убаюкивающей формулой колыбельной песни.

Rühmte der alternde und mit Lorbeer bekränzte
Horaz
Den stillen Spiegel des Sees und die schimmernde Ruhe
Der Flaute
Aureum saeculum. Goldene Zeit.

Ich aber will noch besingen den Wind
Und die schäumenden Wellen
Hymne der stark strapazierten Segel
Und des im Nordwind gebeugten Masts
Nachgebend
Wie das Schilf am Ufer —

Werd auch ich einst preisen den ruhigen Hafen
Oder träumen von vergangenen Stürmen
Und kommenden?
Aureum saeculum. Goldene Zeit¹.

Особенность структуры этой контаминации оды и сонета состоит в том, что строфа и антистрофа обрамляют эпод, который в данном случае является кульминацией повествования. Антистрофа возвращается к интонации первой строфы, повторяя ее последнюю, билингвальную строку, которая становится кодой и тематическим кольцом стихотворения. Это кольцо, где речь идет о Золотом веке, подобно идиллии с ее замкнутостью мира, замыкает в себе гимн беспокойному ветру и пениящимся волнам, потрепанным парусам и накренившейся мачте, свидетельствующим о перенесенной борьбе со стихией. Название, как и «Гребцы» из «Буковских элегий» Брехта, может быть истолковано не только как посвящение с целью прославления спортсменов, что близко по тематике эпиникиям Пиндара, но и как отражение различных стилей жизни и их философское осмысление, у Вольтера — рефлексия об активной и пассивной жизненной позиции в форме барочной эмблемы.

Через обращение к жанрам античной лирики и их торжественно-одилическому стилю, а также к классической поэзии Брехта и Бехера (на которую ссылаются издатели сборника), в литературе ГДР утверждался высокий статус спорта и спортсмена², каким он был, наряду с поэзией, во времена античности и во времена ее квазивозрождения: и

¹ Wolter M. Segeln // Olympische Spiele. Gedichte / Hrsg. von R. Kirsch und M. Wolter. Berlin; Weimar, 1972. S. 56.

² Cp.: Pindarus. Pindars olympische Hymnen. Leipzig, 1937; Pindarus. Pindars Dichtung. Leipzig, 1965.

в 1937 г., и в 1965 г., о чем свидетельствуют публикации, пиндарические оды имели широкое хождение. И в настоящее время эта традиция жива. К пиндарической оде, предназначавшейся для прославления олимпийских чемпионов, восходят, в том числе, и современные сонеты о футболе Л. Харига. Но эти тексты полны иронии, игры, смешения стилей. Пародию на футбольные сонеты после чемпионата мира по футболу написал К. М. Рариш.

Существуют случаи контаминации *идиллии* и сонета. Сонет Э. Яндля «Высокое искусство» о чистке вставной челюсти взят из стихотворного сборника «Идиллии», что означает возможность исследования новизны объединения подобной темы и сонетной формы с идилическими мотивами.

für harry ertl
 der zähne putzen nicht erleichtert wird
 durch zahnprothese, die herausgenommen
 zuerst gebürstet wird, dann die restzähne
 die zahnprothese dann an ihren platz gedrückt

es führt auch umkehrung ans selbe ziel
 die zahnprothese wird herausgenommen
 restzähne werden erst, dann die prothese
 gebürstet, sie darauf an ihren platz gedrückt

vom oberkiefer hier die rede ist
 der unterkiefer ist prothesenlos
 wenn auch die rechte hälften beinah zahnlos

macht erst den unterkiefer zahnprothese jung
 wird alles doppelt schwierig, hohe kunst
 erst dann wird des gebisses reinigung¹.

Ни идиллия как жанр, ни чистка вставной челюсти в качестве темы никогда не были предметами «высокого искусства». Классический сонет мог бы его представлять, но в современном искусстве он все больше становится средством пародии и игры. Использование формы сонета Яндлем также пародийно. Традиция формы выдержана только в строфической и частично в метрической организации. Поэт назвал свой сонет «высоким искусством», подразумевая не только форму сонета, но и, с иронией, каждодневную чистку зубов и протезов. «Высокое» и «низкое» предстает здесь и на уровне интонации. В первой строфе использование переносов создает эффект замедленности речи, придающий ей почти гимническую торжественность. Вторая строфа, наоборот, состоит из более коротких периодов, напоминая инструкцию

¹ Jandl E. Idyllen. Frankfurt a. M., 1989. S. 105.

по пользованию зубными протезами. Идиллическое в поэзии Яндля далеко от традиции. В его творчестве оно связано с упрощением поэтического языка (например, до языка гастарбайтеров), использованием диалекта, обращением к теме старости как физической немощи и оскудения форм жизни. Все это преобразует идиллию в свою противоположность — антиидиллию.

Идиллии, контаминированные с сонетами, превращаются под пением Яндля и его последователей (Й. Оберхолленцер, Н. Хуммельт) в свою противоположность — антиидиллии, принимая от сонета сатирический характер. Этот сонет вполне может быть прочитан как поэтологический, где катрены предстают в образе естественной и искусственной верхней челюсти (они, как и принято в сонете, должны повторять форму друг друга, что подтверждается цепными рифмами), а терцеты — беспротезной нижней челюсти, но со многими недостающими справа зубами (читай: рифмами), так что неожиданная рифма в последнем терцете воспринимается как окончание чистки и заключительный момент посадки протеза на челюсти. Иллюстрацией к этому сонету мог бы послужить рисунок К. Рихи «Сонет для острых зубов», дающий схематическое изображение головы человека в профиль, где над верхними и нижними передними зубами написана сонетная рифмовка:

abba cde
abba cde¹

В истории сонета имеют место и контаминации сонета и *газели*. В Европе в первой половине XIX в. этот жанр персидской литературы популяризировал Ф. Рюккерт (хотя газели встречаются уже в «Западно-восточном диване» Гёте), за ним в немецкой литературе его освоили А. фон Платен, Г. фон Гофмансталь, Р. М. Рильке, И. Вайнхебер, Р. Ауслендер и др. В газели от 3-х до 15-ти двустиший (идеальная величина — 7 бейтов, что создает основание по объему соединять газели и сонеты), причем рифма первого дистиха повторяется в каждой последующей четной строке. Газель содержит редиф, что сближает ее с сонетом-эхом, и «обязательное композиционное кольцо, включающее в себя афористическую концовку и введение слова „газель“ в последний бейт (позже название жанра было вытеснено именем автора)»². В сонете имя тоже может включаться в рамку стихотворения в виде акrostиха, но с переносом с субъекта на объект. Кода сонета, так же, как и газели, важна для общей композиции. В ней могут «мерцать» образы первого катрена. Ассоциативная свобода сочетания бейтов напоминает предлагаемое сонетом «вертикальное» чтение, подкрепляемое внутренними рифмами и анжамбеманами. Двустишие немецкой газели могут содержать в себе контаминации других, пишущих

¹ См. <http://www.fulgura.de>

² Теория литературы. Т. 2. С. 194.

щихся парными стихами жанров: эпиграммы, эпического и элегического дистиха, баллады и др. Сама газель, как и сонет, включает в себя мотивы, восходящие к различным жанрам предшествующей литературы: мотивы любовные, винные, мотивы восхваления и описания¹. Наконец, «архитектоника, синтез разных жанров, широкий охват тем и углубленный завершающий „жест“»², свойственные как газели, так и сонету, указывают на их универсальную жанровую природу.

Газель — термин арабского происхождения и означает «вести речи влюбленного»³. Поэтому газель является светским или духовным стихотворением о любви, в котором образы, сравнения и сферы эротического и мистически-духовного сливаются до неразличимого. Эти черты характерны для многих классических сонетов. В отличие от сонета, который представляет развитие мысли, в газели каждая стихотворная пара (бейт) существует как бы сама по себе. Единство стихотворения создается общим настроением, поэтому газель часто сравнивают с нанизанными на нитку жемчужинами.

С введением в немецкую поэзию газелей Рюккертом и Платеном, создавшими и контаминированные формы, они редко, но появляются в поэзии сонетистов. Сонет «Заключительная газель» Вайнхебера сводит Восток и Запад воедино, он пишется с точки зрения зрелого героя, подводящего итог, — отсюда неспешность, тавтологические рифмы вместо поиска оригинальных. Сонет приспосабливается к рифмам газели, но слегка варьирует их, сохраняя некоторую монотонность в повествовании.

Halt an, den Atem halte gewaltig an!
In dieser Sprache malte ich Glück und Wahn.
Es hat mich nicht gelüstet nach Ruhm und Rang.
Rückblickend steht verwüstet, was ich getan.

Ich wollte eine Größe, aus Blut gedrang:
So gab ich mir die Blöße als reifer Mann.
Todbringende Empore, die ich erschwang!
Doch raunt mit noch im Rohre der stille Pan.

Als Spätling der Gestalter war ich bestellt,
Sehr treu zu singen Alter, Gesetz und Plan.
Was immer in dem Niedergang stirbt und fällt,
Obsiegend immer wieder, es sieht dich an.
Reich mir die Hand, bezeuge: Das Abendland
Trug letzte Frucht. So schweige, wer reden kann⁴.

¹ О смежных жанрах газели см.: Газелла // Теория литературы. Т. 2. С. 194—197, а также: Рейнхер Л. М. Эволюция классической газели на фарси. М., 1983.

² Теория литературы. Т. 2. С. 194.

³ Kemp F. Das europäische Sonett. In 2 Bd. Bd. 1. Göttingen, 2002. S. 138.

⁴ Weinheber J. Sämtliche Werke. Bd. 1. Salzburg, 1953. S. 495.

Акростих ограничивает стихотворение слева девизом — «здесь слово» (*hier ist das wort*), справа границы обозначены рифмами газели. Но они не только концевые, но и внутренние: после третьего такта цезура предваряется парными рифмами. Концевые рифмы сохраняются в четных строках, остальные — кроме 9 и 11 — образуют к четным рифмам ассонантные. От сонета тут сохранились 2 катрена и секстет, но 5 ямбических ударений разбиваются столкновением двух безударных слогов после 3-го такта (Вайнхебер использует 11-строчник алкеевой строфы). Каждая строка, «разламывающаяся» цезурой на две неравные части, демонстрирует женские клаузулы внутри и мужские — снаружи. Совмещение двух форм — западной (сонет) и восточной (газель) усиливает противостояние двух тем — Запада и Востока. В данном случае можно говорить о двойной раме, поскольку черты обоих жанров выражены здесь равноправно и с большим мастерством. Это подчеркивает главную мысль сонета — стремление автора к красоте и совершенству, в чем он видит высший смысл своей жизни и чем пытается оправдать ее внешние неудачи.

Особое значение процесс контаминации приобретает с середины XX в., когда никакой моноязык, никакой метод уже не может всерьез претендовать на полное владение реальностью. Все языки и все коды теперь становятся знаками культурного сверхъязыка. Поэтому «современное искусство, литература, философия постоянно скрещивают разные жанры и методы, переводят с языка на язык, контаминируют образы и понятия из разных эпох и систем, обучаясь метаязыку, двигаясь в сторону его универсального применения»¹. Сонет в процессе своего развития скрещивался с разными жанрами, а сонет о сонете благодаря свойственной ему саморефлексии «обучался метаязыку». Естественно, что на стыках жанров и методов возникали элементы иронии и пародии, которые служили не только осмеянию существовавших моноязыков, сколько преодолению их ограниченности.

Нельзя не согласиться с О. И. Федотовым, что сонет — это «система особого рода, динамическая и в то же время жестко консервативная, осложненная многовековой историей, накопленными традициями, неумолкающей памятью жанра». Поэтому в ней значимо не только присутствие, но и отсутствие того или иного из ее разнообразных признаков², так что в орбиту сонета должно быть включено гораздо больше стихотворений, чем это принято традиционной критикой. Сонет за длительную историю своего развития изменялся, сближался с родственными ему формами и жанрами, которые обогащали сонет и способствовали его долголетию. Но он никогда не терял присущих ему своеобразия и уникальности.

¹ Эрштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 386.

² Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Кн. 2. С. 324—325.

Zusammenfassung**Das deutsche Sonett und angrenzende
lyrische Gattungen**

Untersucht werden «Kontaminationen» des Sonetts mit Gattungen der antiken, altöstlichen und europäischen Lyrik am Beispiel der Pindarschen Ode, der Idylle und des Ghasels. Beim Kontaminationsprozeß prägen sich dem transformierten Genre Struktur und Sinn der verknüpften Genres ein: die Idylle von E. Jandl «Die hohe Kunst» verwandelt sich in die Antiidylle, die das «hohe» Sonettgenre parodiert; das «Schlußghasel» von J. Weinheber wird zur Reflexion auf die Tradition des poetologischen Sonetts; der Stil der Pindarschen Ode als Verehrung der olympischen Sieger wird in den heutigen Sonetten mit sportlicher Thematik parodistisch verwendet.

Т. В. КУДРЯВЦЕВА

(Институт мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Москва)

«СОВРЕМЕННОЕ» (MODERN) СТИХОТВОРЕНИЕ: К ТИПОЛОГИИ ВИДА

Анализ литературной эссеистики немецкоязычных писателей нынешнего поколения, а также культурологических, литературоведческих исследований и материалов литературной критики дает повод утверждать, что поэтологический дискурс новейшего времени в обозначенном литературном пространстве строится на концепте «современное стихотворение» (das moderne Gedicht).

Как известно, лексема «modern» и сопряженные с ним производные «die Moderne», «Modernität» использовались уже в XVIII в., дабы возместить недостающее семантическое звено в немецких лексических единицах «jetzig», «gegenwärtig», «zeitgenössisch» (теперешний, нынешний). Хронологическому индикатору, относящему произведение искусства к определенному времени, противополагалось понятие качественного, эстетического порядка. В 1886 г. А. Хольц в первом издании поэтического сборника «Книга времени: песни современного (модерного)» — «Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen» — выдвинул тезис, который впоследствии определит формальное и содержательное направление в развитии искусства следующего столетия: «Поэту надлежит быть „современным“¹ с головы до пят»². Дериват «die Moderne», введенный в литературоведческий обиход в 1886 г. О. Вольфом, употреблялся натуралистами как синоним понятия «новый», «инновативный», отвергающий классические каноны, обращенный к современной жизни и был направлен в первую очередь против искусства культурно-исторической эпохи грюндерства (Gründerzeit). Несколько позже А. Хольц, а вслед за ним Г. Бар уточнят истолкование понятия «современный»: «Быть „современным“ значит суметь разрешить конфликт между новым содержанием и старой формой в пользу новой формы, адекватной мировоззрению эпохи»³.

¹ В дальнейшем используется для обозначения понятия modern в переводе на русский язык.

² Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. Zürich, 1886. S. 302.

³ Bahr H. Selbstbildnis. Berlin, 1923. S. 221.

В немецкоязычном литературном обиходе лексема «die Moderne» имеет сегодня довольно размытое значение, служа главным образом синонимом инновативного искусства в дихотомическом соотнесении с наследием прошлого (традицией). Содержание термина отражает тот факт, что все явления, попадающие в это понятийное поле, создают свою нормативную базу не на основе прошлого опыта, а исходя из собственных симультанных посылов. В этом смысле die Moderne включает в себя макропериод, начинающийся с эпохи ренессанса, и тем самым вписывается в общий контекст «нового времени». В рамках так называемого микропериода термин служит для обозначения конкретной литературно-исторической ситуации (конец XIX — первая половина XX в.), общей тенденции, вектора развития для ряда типологически сходных явлений. Некоторые современные писатели и литературоведы склонны распространять понятие «die Moderne» на все явления искусства XX в., несущие на себе печать «нереакционного» (Д. Греф)¹. Швейцарский литературовед М. Андреотти идет еще дальше, говоря о «„модерн“ в немецкоязычных литературах XX—XXI вв.»². Имеется в виду существование так называемого «позднего модерна» (Spätmoderne), начала которого совпадает с послевоенным «часом нуль» и с берущим отсчет в начале 1970-х гг. постмодернизмом.

Кроме узкого (искусствоведческого, литературоведческого) смысла термины «modern» и «die Moderne» имеют хождение и в более широком культурном и научно-техническом контексте. Так, в энциклопедии Брокгауза понятие «модерн» определяется как «1) соответствующий новейшей моде, 2) новейшему состоянию общественного, научного и технического развития, 3) относящийся к новому и новейшему времени»³.

Словарь Дудена приводит следующие примеры употребления слова «modern» в значении «открытый для современности, вписывающийся в нынешнее время: „современная“ = новая техника, пища, современные дома, современная жизнь, современное искусство (музыка, литература)»⁴.

Именно такое расширительное толкование позволяет, в частности Х. Леффелю, переводчику стихов Н. Рубцова, зачислить в классики модерна поэта, столь чуждого, по его мнению, для «современного» немецкого сознания⁵. Исходя из подобного словоупотребления,

¹ П. от 13.03.2002. — Личный архив автора данной работы. В дальнейшем — ЛАТК.

² Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Bern, 2000. S. 102.

³ Modern // Brockhaus Enzyklopädie. In 24. Bdn. Bd. 14. Mannheim, 1991. S. 709.

⁴ Modern // Der Duden. In 10. Bdn. Bd. 7. Mannheim u. a., 1982. S. 447.

⁵ См., в частности: Zepf A. Nikolaj Rubcovs Gedichte sind gelebt: Interview mit Hartmut Löffel // Schwäbische Zeitung. 27.12.2004.

среднестатистический немец скажет, что он живет в эпоху модерна, но будет в лучшем случае удивлен, узнав, что уже давно находится в постмодерне.

Кроме того, многие исследователи придерживаются мнения, что постмодернистское искусство в целом не перешагнуло границ модерна. Постмодернизм нередко расценивают как его конечную фазу в том смысле, что «это — тот же модерн, но лишенный иллюзий достижения какого-либо идеала, отказавшийся от ценностных ориентиров, принимающий мир таким, каков он есть»¹. Граница между модернизмом и постмодернизмом представляется открытой прежде всего в силу того, что нынешние писатели широко используют поэтико-стилистический инвентарь своих предшественников. Именно поэтому главным критерием, определяющим качество поэтических произведений эпохи постмодернизма, продолжает служить понятие «modern», а немецкоязычная литература новейшего времени, по сути являя собой пример новой традиции, традиции модернности, существует в поле напряжения «современный» — конвенциональный².

Понятие «современное стихотворение» еще более расплывчato, чем его генетическая составляющая «модерн». Если следовать мысли Х. М. Энценсбергера, что «процесс утверждения „современной“ поэзии имеет результатом создание и упрочение нового состояния языка»³, то оценочная шкала вневременной эстетической категории (макроотнесенность) «современность» обычно увязывается с определенными хронологическими параметрами (микроотнесенность) в силу привязанности любого художественного явления к той или иной эпохе с ее конкретным формальным и содержательным наполнением.

Принято считать, что эпоху «современного» стихотворения в немецкой поэзии открыл Гейне. Более узкое понимание феномена связано с микропериодом бытования самого модерна. В понятийное поле «современный» изначально включаются семантические признаки «экспериментальности», «авангардности». Они сохраняют свою актуальность до настоящего времени уже в контексте постмодернистской культуры, прежде всего, как стилевая составляющая. Большинство живущих ныне поэтов, следуя в русле зачинателей модерна, под термином «современное стихотворение» так или иначе понимают отказ от нормативной поэтики.

Со времен Гейне неотъемлемая черта стихотворения, осознаваемого как «современное», — интертекстуальная игра с формой и содержанием. Поэтому само по себе использование традиционных средств поэти-

¹ Hillebrand B. Ästhetik des Augenblicks: der Dichter als Überwinder der Zeit — von Goethe bis heute. Göttingen, 1999. S. 139.

² Под термином «конвенциональный» в современном литературном дискурсе понимается, как правило, текст, имитирующий какую-либо известную твердую форму, не вносящий в нее ничего нового.

³ Enzensberger H. M. Museum der modernen Poesie. Frankfurt a. M., 1969. S. 14.

ческого выражения еще не служит признаком устаревшего, эпигонского стиля, против которого выступали творцы авангардного искусства. Исследователи, однако, проводят четкий водораздел между пародией традиционной и порожденной эпохой модерна «тотальной пародией» XX в., в которой очуждение становится главным способом дистанцирования от любых критически оцениваемых феноменов действительности. В таких произведениях, где главными жанрообразующими элементами часто становятся гротеск, пуантированное завершение сюжета и пр., происходит столкновение традиционного (ожидаемое) и современного (provокативное снятие ожидаемого) мировоззрения.

При этом объектом интертекстуального обыгрывания все чаще становится не содержание, заключенное в традиционную форму, а сама форма. Как правило, те или иные форманты не просто вырываются из привычных контекстов, заполняясь лишь новым содержанием. В обращении с традицией на передний план выдвигается вариация-эксперимент, когда игра с формой приводит к ее модификации и дальнейшей трансформации.

Так, Д. Грюнбайн, пожалуй, один из первых в новейшей немецкоязычной поэзии, кто начал активно использовать в этой функции регулярный стих, экспериментирует с античными формами, расширяя возможности традиционных матриц, как бы проверяя их на прочность путем цитирования, комбинирования и пр. И если раньше, к примеру, в случае с вариативностью твердых форм можно было главным образом говорить о желании расширить их границы с целью более богатого смыслового наполнения, то эпоха постмодернизма (точнее уже 1950-е гг. — К. Кролов, Р. Ауслендер и др.) является примером изобретательной игры именно на уровне аудио-визуального ряда.

Если в качестве предпосылки для бытования «современной» немецкоязычной поэзии можно рассматривать полное отсутствие регламентации в чем бы то ни было, то графика служит в данном случае наиболее яркой иллюстрацией этого тезиса. Вне зависимости от возраста и эстетических пристрастий свобода выражения мысли современного автора находит свое воплощение в графике, иными словами, в конкретном ритмическом членении текста. Для этого используются все мыслимые формы, привнесенные временем. Автор делит стихотворный текст на строки в зависимости от поставленных задач. Поэты, ориентирующиеся на звуковое воспроизведение стихов, записывают их всякий раз иначе, в зависимости от замысла, иногда используя традиционные формы, в других случаях руководствуясь оптической схемой, подходящей к содержанию. Декламация при этом не обязательно подчиняется графической схеме, а напротив, может производить эффект свободно льющейся речи. Другими словами, при чтении вслух звуковая картина всякий раз оказывается иной.

У подавляющего большинства молодых поэтов функции структурных формантов целиком обусловлены субъективными содержательно-эстетическими критериями. Для одних (Р. Винклер, Я. Вагнер,

Н. Хуммельт) поэтическая форма подчинена содержанию. Другие (О. Пастиор, П. Рюмкорф) используют те или иные формы ради удовольствия, эксперимента. Привычные стихотворные размеры для поэта — лишь подспорье. Метрические неровности сглаживаются за счет скорости декламации, пауз (не обязательно совпадающих с границами строки), расстановки ударений. Поэтому декламируемые стихи оказываются намного понятнее тех, что записаны на бумаге.

Несмотря на то, что с середины 1980-х гг. в Германии начинается смена литературных поколений, сопровождающаяся всплеском интереса к традиционным стихотворным формам (Д. Грюнбайн, Т. Клинг, Т. Крюгер, Ш. Попп), в поэзии 1990-х гг. (Д.-М. Греф, Г. Фалькнер, Б. Кулик, У. Штольтерфот) сохраняется превалирование свободного нерифмованного стиха. Можно утверждать, что для нынешних приверженцев «современного» канона рифма — один из многих и далеко не главных инструментов версификации. В основном речь идет о приблизительных либо неточных рифмах. Многие полагают уместным в соответствии с духом времени поиграть с рифмой ради эксперимента, полагая ее каноническое использование простым украшательством, занятия которым к тому же требуют много усилий. Рифма может служить одновременно и способом иронического обыгрывания традиции в целях ее разрушения, и данью уважения рифме как таковой.

Как показывает практика, когда речь идет о критериях «современности», не всегда главным ее признаком служит внешняя форма произведения. Стихотворение, облечено в конвенциональную форму, может соответствовать требованиям, которые предъявляет к нему та или иная эпоха. В любом самом конвенциональном жанре всегда заметны приметы времени, в которое создавалось произведение. Главным образом, это находит отражение в лексике. Одним из определяющих критериев, позволяющих отнести стихотворение в разряд «современного», служит, по мнению большинства авторов (Я. Вагнер, Ф. Демут, Х. Леффель, С. Лафлер), именно наличие в них своеобразных «паролей действительности». Отражение в поэзии реалий жизни способствует проникновению в стихи новых, присущих эпохе понятий, а вместе с ними и соответствующих лексических пластов, включая компьютерную терминологию, студенческий жаргон, этнические вкрапления и пр.

Есть свои особенности и в содержательной палитре «современного» стихотворения. Как известно, с точки зрения модернистской эстетики, писателю, живущему в определенную эпоху, вменялось изображать современный (*zeitgenössisch*) ему мир. Такое понимание «современности» присуще и большинству участников сегодняшнего литературного процесса. Круг тем и проблем, к которым обращаются авторы, охватывает весь спектр глобальных (борьба за мир), общенациональных (воссоединение Германии) и интимных областей человеческой жизни.

Отмечается повышение интереса у поколения 1990-х, как и в эпоху раннего модернизма, к поэтической обработке и популяризации естественнонаучных теорий (в частности, теория нервных рефлексов Г. Бюхнера — Д. Грюнбайн), общественного и технического знания (в качестве примера для подражания не в последнюю очередь служит творчество позднего Х. М. Энценсбергера) — У. Штольтерфот, Т. Клинг. Типичные для данной эпохи признаки общественного, научного, философского знания находят отражение не только в содержании, но и в «композиционном» своеобразии произведений — «квантовая лирика» (Quantenlyrik) Т. де Тойса.

Однако для многих ныне живущих поэтов «современно» не только стихотворение, которое обращается к актуальным темам, либо написано на одной из современных «терминологий» («Fachsprachen» — название известных циклов У. Штольтерфота, пожалуй, наиболее откровенно пародирующего погрязший в них мир). И хотя в обществе, живущем в эпоху бешеных информационно-коммуникационных скоростей, мало кого интересуют вневременные, вечные проблемы, по мнению многих поэтов, имеют право на существование стихи, которые скорее отворачиваются от сегодняшней действительности и даже сопротивляются веяниям времени. Речь идет о «вечных» темах (природа, любовь, нравственные искания и пр.). Определяющим фактором, позволяющим говорить о «современности» автора, в данном случае служит новизна создаваемого образа.

Помимо внешних признаков «современности», как ее понимают сами ныне живущие поэты, существуют элементы глубинной структуры поэтического текста, позволяющие с достаточной степенью объективности отнести его в разряд «современной» традиции.

К сущностным признакам поэзии относится, как известно, понятие «поэтической правды» (lyrische Wahrheit), которое, базируясь на категории «лирического „Я“», призвано регулировать степень конгруэнтности между искусством и жизнью. Рассматривая в качестве основного звена знаково-семиотической системы «современной» литературы дихотомическую пару «рассказчик» (моделирующий действительность) — «персонаж» (воспринимающий субъект), М. Андреotti берет за основу современного текста величину соотношения в нем обезличенного и субъективного начала. Применительно к поэзии критерием ее «современности» в этом случае служит степень присутствия поэтического «Я» в художественной ткани произведения. Определяющим признаком для повествовательной перспективы в «современном» тексте становится очуждение, которое следует понимать не просто как дистанцирование от чего-то привычного, но как критическое отношение к традиционной (антропоцентрической, стремящейся к гармонии) картине мира. В результате сопоставления намеренно искаженного и реального образов действительности возникает новый — очужденный образ. Меняется и парадигма персонажа. Его характеристики определяются не личностными параметрами, а выводятся из некоей

коллективной деятельности, то есть оказываются интегрированными в «жестовую» (М. Андреотти) схему поведенческих мотивов, вытесняющую традиционный центр произведения, ассоциирующийся с личностью персонажа. «Жестовый» текст оборачивается, таким образом, тотальной, пронизывающей всю структуру текста пародией на прежний принцип моделирования действительности, становясь инструментом критического освоения традиции, включая все сферы мыслительной деятельности (Р. Гернхардт, В. Кирстен, К. Драверт, В. Барч, У. Дреснер).

Применительно к поэзии переход от традиционной линейной структуры к парадигматике стихотворения «классического модерна» был в свое время означенован заменой личностной «поэзии переживания» (*Erlebnislyrik*) на безличную жестовую поэзию, абсолютным выражением которой стала конкретная поэзия. Попытка возвращения субъекта в текст, предпринятая через «очки модерна»¹ в поэзии «новой субъективности», тем не менее, имела результатом его включенность в новую парадигматику смещенной перспективы за счет очуждающего жеста (отсюда пародирование, самоирония и пр.). Монтажный принцип построения образа, шифры, абсолютная метафорика, «внутреннее время», открытая структура, обеспечиваемая средствами разноуровневой фрагментарности (от фоники до семантики) — все это свидетельствует о превалировании если не антиномических, то, во всяком случае, дихотомических величностных субъектно-предикатных отношений (Д. М. Греф, Д. Грюнбайн, Ф. Демут, Д. Петерсдорфф). Показательна в этом смысле эволюция «поэзии переживания», в частности любовной лирики, в творчестве поэтов старшего и среднего поколения (Г. Кунерт, У. Хан, С. Кирш, У. Крехель и др.), когда на смену чувствам приходит холодная симуляция, в лучшем случае медитация. Тем не менее референтно-коммуникативный модус «современного» стихотворения продолжает претерпевать изменения в сторону смещения силы тяжести к лирическому «Я». Оно снова обретает голос и значимость, правда, не спеша обнажать душу перед читателем. Это может быть обусловлено желанием ощутить свою реальность и утвердить личное, физическое присутствие в эпоху виртуальной реальности и исчезновения материи. Постепенно уходит и мода на смысловую стерилизацию текста, согласно которой язык оказывается лишенным своей референтной (денотативной) функции, а стихотворение — коммуникативной. Отсюда проистекает отказ многих «современных» поэтов (Д. М. Греф) видеть в своих произведениях некий информационно-содержательный блок (*Botschaft*). В стихах снова появляется сигнификативный центр, они снова стремятся к цели высказывания, а не просто сводятся к игре словами.

Если широта диапазона, в который вовлечен признак модерности, не дает нормативного рецепта «современного» стихотворения, то де-

¹ Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur... S. 272.

финитивные признаки его антипода, другими словами то, каким оно не должно быть, просматриваются без труда. В связи с этим возникает вопрос о соотношении антиномии «современный — конвенциональный» с оценочной оппозицией «низкопробный — высокохудожественный». Наблюдаемая у многих современных авторов некоторая бесцеремонность и небрежность в обращении с формой во многом объясняется тем фактом, что все пишется на потребу дня, где все преходяще, и поэтому не пристало заботиться о правилах и нормах. Подобные тенденции получили в литературном дискурсе название «модернистских» (*modernistisch, sic!* — не *modern*) или новомодных (*neumodisch*), наиболее отчетливо проявляющих себя в поэзии «мейнстрим»¹.

По мнению большинства авторов, вне зависимости от возраста и жанровых пристрастий, задача настоящего поэта — найти в творчестве правильное соотношение новации и традиции.

Разумеется, обращаться к традиционным жанрам в XXI в. не означает для современных авторов писать языком прошлых эпох. Налицо осознание необходимости находить собственный «современный» тон, соответствующий нынешнему времени и «не потерявший связь со старыми сосудами»². Парадоксальным образом (свидетельством тому последние стихи Р. Гернхардта, творчество Я. Вагнера, Н. Хуммельта и др.) это есть проявление некой новой тенденции, которая (пока на уровне обыгрывания традиции) все явственнее дает о себе знать как тяготение к канону. Этот феномен, по-видимому, можно объяснить словами П. Рюмкорфа, проливающими свет на интерес последнего к фольклору в эпоху «исчезающего времени и все рассеивающей центробежной силы»³, как попытку противостоять бренности сущего. Другими словами, речь идет о поисках опоры в устоявшемся, опробованном и выдержанном испытание временем. Берлинский сонетист, а когда-то неоднадцат К. М. Рариш признается, что экспрессионисты служат для него неоспоримыми литературными образцами, и называет отказ от традиции не чем иным, как «самообманом либо обманом читателей»⁴. По его мнению, чтобы перешагнуть рамки традиции, необходимо прежде овладеть всеми тонкостями канона «не хуже самих классиков»⁵.

¹ В современном литературном обиходе термин имеет негативный оттенок и служит синонимом литературы усредненного стандарта, следующей веяниям моды как продукт серийного, конвейерного производства.

² Maier G. Der Sound der Ode: ein Gespräch mit Urs Allemann // ff. Südtiroler Wochenmagazin. 9.09.2004. S. 52.

³ Rümkorf P. Magie in den Massenmedien // «agar agar-zaurzaurim»: zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek bei Hamburg, 1981. S. 24.

⁴ Rarisch K. M. Über eigene Sonette: Betrachtungen eines Unzeitgemäßen // Die Geigerzähler hören auf zu ticken. Hamburg, 1990. S. 117.

⁵ Ibid. S. 114.

Поэт постмодернистского поколения Ф. Демут выработал собственный стиль, лишь проделав своеобразный экскурс в историю литературы. Традиция органически присутствует в его стихах, то «проявляя себя в футуристическом порыве, некоем *parole in liberta*, то в голосе Лилиенкrona, то в стиле Паунда»¹.

Учет всей гаммы оттенков, вкладываемых авторами и их критиками, а также теоретиками литературы в содержание понятия «современный», позволяет сделать следующий вывод: произведение, независимо от жанра и времени его создания, имеет право оцениваться как достойное своей эпохи, если оно «не перепевает чужие мотивы» (А. Хольц), а содержит в себе нечто сугубо индивидуальное, что безошибочно позволяет узнатъ в нем автора.

Если рассматривать определение «современный» как способ выделить и обозначить особую понятийную категорию, то можно констатировать, что с точки зрения нынешнего литературного дискурса «ядро» концепта «современное стихотворение» может быть представлено как элемент эстетически и аксиологически маркированной диахроматической пары («современный» — «конвенциональный»/«традиционный»), сформировавшейся в определенное время и в процессе своего существования претерпевающей определенные семантические колебания, что выявляется на уровне актуального слова.

Zusammenfassung

Modernes Gedicht — Zur Typologie der Gattung

Im Beitrag werden die Hauptmerkmale des Konzepts «modernes Gedicht» im gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturdiskurs untersucht. Dabei werden dessen Verbindung mit dem Begriff der «Moderne» ebenso verfolgt wie die in diesem Kontext entstehenden Schreibstrategien.

¹ Demuth V. Textrisiko // Schreiben Leben / R. Draghinescu. Ludwigsburg, 2005. S. 75.

Н. А. БАКШИ

(Российский государственный гуманитарный университет)

«РОЖДЕСТВО» Ф. ДЮРРЕНМАТТА КАК ПРИМЕР ПАРАБОЛЫ XX ВЕКА

Парабола — один из самых важных для XX века литературных жанров, берущий свое начало из евангельской притчи, но давно уже и, казалось бы, бесследно утративший всякую связь с ней. В «Словаре литературоведческих терминов» мы встречаем одно из определений параболы: «Небольшой рассказ иносказательного характера, имеющий поучительный смысл и особую форму повествования, которое движется как бы по кривой (параболе): начатый с отвлеченных предметов, рассказ постепенно приближается к главной теме, а затем вновь возвращается к началу»¹. Претерпев в XVIII веке решающую трансформацию, парабола, или притча², в результате секуляризации утрачивает свою основную функцию божественного объяснения мира и, трансформируясь, приобретает дидактический характер, после чего вплоть до XX века развивается по собственным жанровым законам, постепенно теряя и дидактическую функцию, оставляя лишь память о ней, загадку без разгадки. Тем самым парабола в XX веке все больше превращается в контрафактуру самой себя, ее крайнее выражение мы находим как в нарративе абсурда, так и в текстах постмодернизма. Однако замкнутое в рамки литературоведческого анализа описание жанра, достаточно расплывчатое и часто соединяемое с аллегорией, все же не дает удовлетворительного объяснения его сущности. Для этой цели, рассмотрев сперва рассказ Ф. Дюрренматта «Рождество»

¹ Словарь литературоведческих терминов / Под. ред. С. П. Белокуровой. М., 2005. Электронная версия словаря в рамках проекта <http://www.gramma.ru/> — Режим доступа: <http://www.gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%CF%С0%D0%C0%C1%CE%CB%C0&bukv=%CF&PHPSESSID=>, свободный.

² Понятия притчи и параболы автор понимает синонимично, основываясь на словарных определениях из: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 267; Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin; N. Y., 2003, B. III. S. 11—15; Dictionary of World Literary Terms. London, 1970. P. 230; Show H. Dictionary of Literary Terms. N. Y.; S. Lous; San Francisko, 1972. P. 257; Scott A. F Current. Literary Terms. London, 1980. P. 209.

как пример контрафактуры (1), нам придется обратиться к анализу жанра с позиций теологии (2).

1

Прежде чем обратиться к рассказу Дюрренматта, необходимо пояснить, что мы понимаем под «контрафактурой», а именно — определенный тип текста, при котором «изначальный текст является доминантным конструктивным фактором последующего текста»¹ и активно используется для выражения иного содержания. При этом, конечно, мы учитываем общепринятое определение контрафактуры как преобразования какого-либо церковного текста на светский лад при сохранении формальной структуры.

Являющийся предметом настоящего исследования рассказ Дюрренматта «Рождество» уже своим названием отсылает читателя к жанру рождественской истории или «святочного рассказа», согласно русской традиции. Центральным событием подобного типа рассказа (по схожести сюжета к «рождественскому циклу» можно отнести и множество исполняемых на Рождество песен, четверостиший и т. п.) является некое чудо, случившееся под Рождество и повлекшее за собой преображение героя. Во многих сюжетах особенно значительным оказывается дидактический элемент утверждения христианской добродетели. События трактуются в возвышенном тоне, поскольку рождественские праздники становились днями милосердия, примирения и всеобщей любви.

Приуроченные к празднику рассказы имеют устоявшуюся композиционную структуру, одним из основных элементов которой является счастливый финал: любящие встречаются после долгой разлуки или чудесно спасаются от неминуемой гибели, выздоравливает смертельно больной человек (чаще всего ребенок), примиряются врачи, чудесно преображаются безнравственные люди, забываются обиды. Большинство рассказов начинается с описания несчастий героев. Но сияние великого чуда праздника входит в частную жизнь людей. Причем оно может быть как сверхъестественного порядка, так и бытowego, которое воспринимается как удачное стечение обстоятельств, как счастливая случайность. В успешном стечении обстоятельств автору и героям видится небесное заступничество. Логика сюжета рассказа подчинена преодолению неполноты, дисгармонии жизни. Хотя эти рассказы — жанр значительно более простой, чем евангельская притча, и носят скорее развлекательный характер, в них всегда присутствует некая моральная установка.

Структура рождественского рассказа, как правило, выглядит следующим образом: ожидание чуда — чудо — преображение (катарсис). После кульминации — пришествия Бога на землю — происходят со-

¹ Verweyen T., Wittig G. Die Kontrafaktur. Konstanz, 1987. S. 54.

бытия, подтверждающие свершение чуда преображения и причастность Бога к человеческой жизни.

Дюрренматт планомерно опровергает эту структуру. При этом он использует весь набор рождественских «атрибутов», встречающихся в произведениях подобного рода.

Разбирать текст ввиду его небольшого объема кажется вполне целесообразным по предложениям или группам предложений.

1. «Es war Weihnacht». «Было Рождество»¹. — Этим предложением сразу обозначается жанровая специфика рассказа.
2. «Ich ging über die weite Ebene. Der Schnee war wie Glas. Es war kalt. Die Luft war tot. Keine Bewegung, kein Ton. Der Horizont war rund». «Я шел по широкому полю. Снег был, как стекло. Было холодно. Воздух был мертв. Ни малейшего шороха. Горизонт был круглый».

Подобный топос вполне соотносим с традиционным для такого типа рассказа описанием изначального состояния дисгармонии. Кроме того, поле является также специфическим локусом. Заснеженное поле — частое место действия рождественского рассказа, как правило, в противовес описанию празднования Рождества у теплого домашнего очага в кругу семьи. С другой стороны, образ человека, находящегося ночью в поле, создает ощущение предельного одиночества, неприкосновенности героя. Холод и снег лишь усиливают это ощущение. Однако уже здесь возникает первое необычное явление, а именно сравнение снега со стеклом, то есть вместо мягкого и пушистого, каким он должен быть в Рождество, снег становится жестким и гладким, фактически превращается в лед. «Круглый горизонт» — явление, возможное только в одной ситуации: если между смотрящим и горизонтом по всей поверхности ничто не мешает глазу, то есть в абсолютной мировой пустыне. Ночная тишина без движения и звука соотносима также с самой известной рождественской песней «Stille Nacht, heilige Nacht», однако абсолютная гармония заменяется на абсолютную дисгармонию.

3. «Der Himmel schwarz. Die Sterne gestorben. Der Mond gestern zu Grabe getragen. Die Sonne nicht aufgegangen». «Небо — черное. Звезды умерли. Луна ушла в могилу вчера. Солнце не взошло».

С этого момента на смену реалистическому повествованию приходит метафорическое описание с апокалиптической символикой. Дюрренматт нанизывает «рождественские» образы — небо, звезды, луна. Вспоминается традиционная немецкая песенка, исполняющаяся перед Рождеством или в день св. Мартина:

Laterne, Laterne,
Sonne, Mond und Sterne!
Brenne auf mein Licht,

¹ Перевод дается по: Дюрренматт Ф. Собр. соч.: В 5 т. М., 1997. Т. 1. С. 27.

brenne auf mein Licht,
aber nur meine liebe Laterne nicht.

Sonne, Mond und Sterne,
ich geh' mit meiner Laterne;
meine Laterne ist hübsch und fein,
drum geh' ich mit ihr allein.

Но Дюрренматт берет эти образы в отрицательном значении. Все пронизано смертью и умиранием. В этом описании прослеживается априорное отсутствие всякой надежды, тем более надежды на что-то чудесное. Такая установка — полная противоположность характерному для рождественского рассказа ожиданию чуда.

4. «Ich schrie. Ich hörte mich nicht. Ich schrie wieder». «Я закричал. Я не слышал себя. Я закричал снова».

В произведениях этого жанра часто именно обращение к Богу меняет ход событий. Человек молится, просит милости, и тогда совершается чудо. У Дюрренматта этот мотив снова возникает со знаком минус. Привлекает внимание нарочитое повторение субъекта в начале всех трех предложений, его совершенная замкнутость на самом себе. Он и не собирается обращаться к Богу, искать что-то вне самого себя. Не только Бог не слышит человека, но и он сам себя не слышит, что опять-таки говорит о совершенной метафизической беспомощности, о метафизическом кризисе субъективизма.

Здесь же вспоминается фраза Дюрренматта из рассказа «Туннель», заканчивающегося словами: «Ничего. Господь покинул нас, мы падаем и, значит, несемся ему навстречу»¹. Когда же происходит встреча с Богом — как традиционно считалось, в момент надежды или же в момент абсолютного отчаяния и гибели, которые одновременно и оказываются встречей с Богом?

5. «Ich sah einen Körger auf dem Schnee liegen». «Я увидел лежащее на снегу тело».

«Körger» в отличие от «Leib» обозначает просто тело, туловище, и имеет более обыденное, приземленное значение. По отношению к Богу традиционно употребление «der Leib», отсылающее к словосочетанию *Leib Christi*, латинский вариант — *Corpus Christi*, то есть новозаветное Тело Христово. Дюрренматт же использует слово «Körger», что еще раз маркирует всю безжизненность, мертвеннность образа младенца-Христа.

В момент кризиса происходит встреча с Богом, как и предполагает жанр рождественского рассказа, но эта встреча не ведет к спасению, как поется в другой известной рождественской песне: «Christ ist geboren, um uns zu erlösen».

¹ Дюрренматт Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 114.

6. «Es war das Christkind. Die Glieder weiß und starr. Der Heiligschein eine gelbe gefrorene Scheibe». «Это был младенец Христос. Руки-ноги белые и неподвижные. Венец — желтый застывший диск».

Складывается ощущение, что автор описывает безжизненную куклу, какие бывают выставлены в домах и магазинах на маленьких подмостках, изображающих сцену рождения Христа.

7. «Ich nahm das Kind in die Hände. Ich bewegte seine Arme auf und ab. Ich öffnete seine Lider. Es hatte keine Augen». «Я поднял ребенка. Я принял его руки. Я раскрыл его веки. У него не было глаз».

Глаза — один из важнейших мотивов как при словесном, так и при визуальном изображении Бога (вспомним всевидящее око Бога, при котором используется прием pars pro toto, где глаза замещают самого Бога). Дюрренматт же лишает младенца Христа глаз, что означает не просто еще один вариант тезиса «Господь покинул нас», но более того: Господь вообще не может видеть нас, он сам совершенно беспомощен.

8. «Ich hatte Hunger, ich ass den Heiligschein. Er schmeckte wie altes Brot, ich biß ihm den Kopf ab. Alter Marzipan». «Я был голоден. Я стал есть его венец. У него был вкус засохшего хлеба. Я откусил ему голову. Засохший марципан».

Здесь совершенно очевидна отсылка к таинству Евхаристии, главному таинству для христианина. И венец, и голова имеют округлую форму. По католическому и протестантскому обряду для причащения употребляется облатка — небольшая круглая лепешка из пресного пшеничного теста. К этому выводу приводит и «вкус засохшего хлеба». Засохший марципан опять-таки является рождественским образом. Именно марципаны — частое праздничное угощение, предлагаемое детям, которые ходят по домам с колядками. Известный из сказок Андерсена, Гофмана и братьев Гримм марципан символизирует детское счастье. Но и хлеб, и марципан — старые, засохшие, негодные. Дюрренматт снова использует общепринятые символы в отрицательном значении.

9. «Ich ging weiter». «Я пошел дальше».

И, наконец, он окончательно переворачивает рассказ. Чуда не совершается. Не произошло вообще ничего, хотя герой и встретился с Богом. Рождественская встреча с божественным (Христом, Девой Марией, ангелами, святыми) — один из самых главных мотивов этого жанра. В рамках традиции его можно трактовать как мотив Явления, встречи с Богом, который «настигает» человека тогда, когда человек Его совсем не ищет, не ждет. И встреча эта всегда означает преображение. У Дюрренматта же эта встреча не несет за собой абсолютно ничего.

Соотнося всю историю с библейским рассказом, мы также обнаруживаем множество параллелей, создающих контрафактуру. Если

в Библии волхвы совершают к младенцу паломничество, сопровождаемые Вифлеемской звездой и сонмом ангелов, взывающих: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, людям его благоволение!»¹, то у Дюрренматта встреча с младенцем происходит совершенно случайно, в кромешной тьме и полном одиночестве, где человек не слышит даже собственного голоса. И у Дюрренматта присутствуют все три измерения (небо, земля, люди), но на небе, как уже было сказано, все умерло, земля — совершенная пустыня, а в людях — полное одиночество.

Таким образом, если рассматривать данный рассказ в рамках традиции параболы, то, пользуясь терминологией Хибеля², можно назвать его примером «отрицательной параболы». Дюрренматт намеренно искореняет дидактическую функцию даже из фабулы произведения, а толкования нет и не может быть.

Один из основных признаков параболы XX века — это «значимое отсутствие смысла». Нarrатив выстраивается по семантическим законам, не подлежащим истолкованию в пределах обычной логики. Парабола не ориентирована на достоверность. Один из ее признаков — значимое отсутствие конструктивных элементов, загадка без разгадки.

И все же структурообразующие элементы жанра параболы сами по себе не дают удовлетворительного ответа на вопрос, почему этот жанр стал настолько важным для XX века и в чем его неуловимая суть, заставляющая безошибочно отделить его от аллегории и прочих смежных жанров.

Для этого необходимо обратиться к теологическому обоснованию жанра, то есть к его истокам.

2

Йозеф Ратцингер в своей книге «Иисус из Назарета»³ обращается к сущности притчи, задаваясь вопросом апостолов, зачем Иисус говорит притчами. Ведь, с одной стороны, парабола призвана донести, объяснить суть той или иной заповеди, той или иной основы христианской жизни, с другой стороны — это речь неоднозначная, скрытая, зашифрованная. Зачем объяснять, еще больше запутывая? И ответ он ищет в том, что отвечает Иисус на этот вопрос: «Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют; и сбываются над ними пророчество Исаии, которое говорит: „слухом услышите — и не уразумеете, и глазами смотреть будете — и не увидите, ибо огрубело сердце людей сих и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не ура-

¹ Ак. 2: 14.

² Die Parabel / Hrsg. von T. Elm, H. H. Hiebel. Frankfurt a. M., 1986. S. 7.

³ Ratzinger J. Jesus von Nazareth. Freiburg, 2007. S. 222 ff.

зумеют сердцем, и да не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Мт. 13:13—15). Этот ответ нельзя понять, не обратившись к судьбе Исаи, на которого ссылается Иисус. Его слова были заранее обречены, так же как и он сам, как и любой пророк при жизни. Его не слышат. Но эта обреченнность и мнимая «неудача» необходимы для того, чтобы слово стало действенным. Именно таков, по мнению Ратцингера, путь параболы: через поражение к плодотворности. На кресте и через крест все притчи обретают свой истинный смысл. Кроме того, в параболе заложено двойное движение, по мнению Ратцингера: с одной стороны, она привносит нечто новое, далекое в кругозор слушающих, с другой — и это самое важное — необходимо встречное движение слушающего, его доверие внутренней динамике текста и совместное размышление, домысливание до конца. А поскольку домысливание в случае евангельской притчи затрагивает все существо человека, требует от него не только понимания, но еще и действия, возникает нежелание, тормозящее встречное движение, а отсюда непонимание или нежелание понимать притчу. Но именно в этой внутренней динамике и двойном движении, заложенных в самой основе жанра, богословие встречается с современным литературоведением и принципами построения современных текстов на основе диалогичности и активной читательской рецепции, придавая, казалось бы, абсурдным текстам необходимую глубину.

Zusammenfassung

«Weihnacht» von Dürrenmatt als Beispiel der Parabel im 20. Jahrhundert

Die Gattung der Parabel, die mit Gleichnis und Allegorie oft verwechselt wird, ist allein aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht befriedigend definierbar. Am Beispiel von Dürrenmatts Text «Weihnacht», der als Kontrasfaktur gelesen wird, soll der Versuch eines theologischen Zugangs zur Gattung unternommen werden.

Т. А. ФЕДЯЕВА

(Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена)

О КОДЕ КРАТКОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА И ВИТГЕНШТЕЙНА

Творчество Чехова было довольно хорошо известно в Австрии еще при его жизни¹. Неизвестно, был ли знаком знаменитый австрийский философ Л. Витгенштейн (1889—1951) с произведениями русского писателя. Совсем невероятным будет предположение, что Чехов мог каким-то образом повлиять на Витгенштейна. Однако даже самые первые ассоциации, которые приходят в голову об этих великих представителях двух культур, свидетельствуют о неслучайной общности их взглядов на природу творчества.

Как в России, так и в Австрии прозу Чехова ценили за умение писателя вместить в короткую повествовательную форму большое содержание. Именно это качество рассказов Чехова акцентировал Альтенберг, Толстой хвалил их за то, что в них «с таким искусством и в таких малых размерах сказано так много»². Чехов действительно сделал краткость мерой художественности. Его фраза из письма к брату: «Краткость — сестра таланта», — стала афоризмом, о романах Достоевского Чехов отзывался так: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий»³. Основное требование, которое он предъявлял к языку, — простота и ясность.

Краткость является и девизом «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна (закончен в 1918, издан в 1921 году). В «Трактате» Витгенштейн не излагает философские тезисы привычным нам терминологическим научно аргументированным языком. Его текст состоит из афоризмов, многие из которых вошли в наш обиход и часто цитируются, например — «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», «Высшее не выражать предложениями» и т. д.

¹ См.: Нечепорук Е. И. Чехов и австрийская литература // Чехов и мировая литература. М., 1997.

² Лазурский В. Ф. Дневники // Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1962. С. 23.

³ Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1954—1957. Т. 11. С. 339.

Эпиграф к «Трактату» гласит: «И все, что знаешь глубоко, не понаслышке, можно сказать тремя словами». В предисловии Витгенштейн дополняет эту мысль: «То, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать»¹. Витгенштейн писал, что текст «Трактата» состоит из двух частей — написанной и ненаписанной. То же самое мог бы сказать о своих рассказах Чехов. Именно по причине существования зоны умолчания их творчество до сих пор остается предметом самых различных интерпретаций и толкований.

Феномен краткости, который стал главным приемом художественного и философского творчества Чехова и Витгенштейна, заставляет задуматься о соотношении написанного и ненаписанного в их произведениях, выраженного в слове и оставшегося в сфере умолчания, заставляет предположить, что обоими мыслителями двигали общие идеи. О чем же молчали Чехов и Витгенштейн, в чем причина краткости их произведений? Ответ, как представляется, нужно искать в нескольких направлениях и в первую очередь в их взглядах на природу слова.

В мировоззрении Чехова и Витгенштейна, безусловно, проявился общий для рубежа веков процесс переориентации языкового сознания, заключающийся в отказе от использования прямого, авторитарного, публичного и вещающего от лица истины слова и в обращении к слову символическому. И австрийские, и русские писатели эпохи модерна и символизма отводили языку центральную роль в преображении жизни и предлагали связать обновление жизни с обновлением языка, используя в первую очередь символическую природу слова.

Символ — одно из наиболее часто употребляющихся понятий «Логико-философского трактата». Витгенштейн создал в трактате среди прочих концепций так называемую теорию показа. В сущности, это теория символического художественного образа, в котором существуют две области — невыразимого в слове и выраженного в слове. Вторую, ненаписанную часть «Трактата» как раз и составляют высшие, невыразимые в слове смыслы. Это подтверждают следующие тезисы «Трактата»: «6.42 Высшее не выразить предложениями. Поэтому и невозможны предложения этики. 6.421 Понятно, что этика не поддается высказыванию. Этика трансцендентальна». Язык, по его мнению, может описывать только факты, а факты, согласно тезису 6.432 «Трактата», «всеследо причастны лишь постановке задачи, но не процессу ее решения». Таким образом, события, описанные в художественном произведении, должны указывать нам на высшие смыслы.

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 3. В дальнейшем тезисы «Логико-философского трактата» будут цитироваться по данному изданию с обозначением их номера и без указания страниц.

лы, не рассказывая о них. В этом отношении идеальным произведением для Витгенштейна были «Народные рассказы» Толстого.

Подобную соотнесенность символического и фактического отметил в чеховском творчестве еще при жизни писателя А. Белый, который посвятил Чехову несколько статей и считал его предтечей русского символизма. Белый писал о знаковом характере чеховского творчества, когда момент жизни «при углублении в него становится дверью в бесконечность»¹. Однако, считает Белый, в отличие от Метерлинка, который «окунулся в Вечность и захотел объяснить», Чехов не покидал обыденного, его символы «вросли в жизнь, без остатка растворились в реальном»². Белый утверждал, что с Чеховым, «не покидая мира, мы идем к тому, что за миром»³.

Действительно, Чехов, как и Витгенштейн, никогда не рассуждает о высшем в области прямого слова, никогда не отрывается от реальностей жизни. Он не произносит так называемых «последних» слов, в отличие от, скажем, Толстого и Достоевского, о которых Л. Шестов в «Апофеозе беспочвенности» (1905) писал: «Все взапуски пустились за последним словом. Им кажется, что последнее слово будет наверное добыто — вопрос лишь в том, кто первый до него добежит»⁴. Если для Толстого и Достоевского такие вопросы, как бессмертие, Бог — не граница, они, как справедливо отмечает автор одной из лучших книг о Чехове А. П. Чудаков, «отсюда только начинают», то «Чехов здесь кончает»⁵. Для Чехова при решении этих вопросов предполагается «некая запредельная область, его словом непостижимая»⁶.

Сам Чехов неоднократно в переписке объясняет эту особенность своего творчества. Например, в 1888 году в письме к Суворину Чехов пишет, что «не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т. д. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили и думали о Боге или пессимизме»⁷. Действительно, он описывает в своих произведениях факты, складывающиеся из поступков и речи героев. Изображая действия героев, Чехов лишь обозначает какую-либо проблему. В одном из писем к Суворину он утверждает: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника»⁸. Мы видим здесь почти дословное совпадение формулировок Витгенштейна и Чехова. Оба указывают на то, что зада-

¹ Белый А. Вишневый сад // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 362.

² Белый А. Чехов // Там же. Т. 1. С. 323.

³ Белый А. Вишневый сад. С. 363.

⁴ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. СПб., 1905. С. 262.

⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 273.

⁶ Там же. С. 273.

⁷ Чехов А. П. Собр. соч. Т. 11. С. 232.

⁸ Там же. С. 287.

ча художника — правильно поставить вопрос, кратко описывая событийную сторону происходящего в произведении, лишь намекая на сферу смыслов, не выраженных в слове.

Об особенностях чеховской символики и витгенштейновской теории символа существует солидная литература. Приведу лишь несколько высказываний на этот счет относительно Чехова. Ю. М. Лотман в статье «Текст и функция» писал, что чеховские произведения относятся к группе текстов, которые характеризуются высоким «уровнем субтекстового сообщения при невыраженной текстовой семантике»¹. Н. Я. Берковский верно подмечал, что «у Чехова метафора превращается в реальный факт... Метафоры у Чехова заменяются реальными случайностями реальной жизни»². В. И. Тюпа, анализируя пути возрождения в чеховском творчестве «жанровой стратегии притчевого мышления», пишет о «существенном для Чехова сотрудничестве анекдота и притчи: первый индивидуализирует своих персонажей, сводя каждого к жизненному казусу, тогда как вторая возводит способы существования своих героев к универсалиям человеческого бытия»³. Немецкий исследователь В. Шмид с полным правом полагает, что у Чехова «вневременные отношения определяют временные. События могут быть осмыслены лишь путем анализа вневременных отношений»⁴.

Относительно сочинений Витгенштейна существует не меньшее, если не большее количество интерпретаций, указывающих на возможные значения области невыразимого в его теории символов. Весь вопрос в том, какова природа «вневременных отношений» в творчестве Чехова и Витгенштейна, метафорой чего являются в произведениях Чехова реальные факты, а в творчестве Витгенштейна — символическое наполнение образа?

В поисках ответа на этот вопрос обращает на себя внимание то обстоятельство, что и Чехов и Витгенштейн ссылаются как на очень большой авторитет для них на Сократа и его теорию незнания. Чехов писал по этому поводу: «Пищающим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед»⁵.

¹ Лотман Ю. М. Текст и функция // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 441.

² Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург // Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 413—414.

³ Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 20.

⁴ Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 243.

⁵ Чехов А. П. Собр. соч. Т. 11. С. 232.

В одной из лучших повестей Чехова «Дуэль» два главных героя-антагониста сошлись в том, что «никто не знает настоящей правды». «Ничего не разберешь на этом свете!» — таков вывод рассказчика из повести «Огни». «Что будет дальше — не знаю», «Поживем — увидим» так завершаются рассказы Чехова «Жена» и «Три года». Обилие открытых финалов в чеховской прозе — один из вариантов применения сократовского метода. Безусловно, Чехов делает сократовские идеи основой своего отказа от позиции всезнающего автора, каковыми были для него Толстой и Достоевский. Но, как представляется, чеховское уклонение от «результатирующего толкования»¹ истины, от прямых дидактических формулировок — это еще и способ непрямого указания на истины, которые известны со времен возникновения христианства.

Чехов не формулирует ничего высшего, так как все, что относится к абсолютным истинам, уже сформулировано — в Библии. В 1890 г. он писал Суворину: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадство, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно»². Мне представляется, что задача автора, как ее видел Чехов, доказать саму необходимость обращения к библейским текстам, так как во времена Чехова она уже не была очевидной. Это обращение неизбежно, так как, констатирует Чехов в одном из писем от 1890 года, «...нет ни низших, ни высших, ни средних нравственостей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь... мешает красть, оскорблять, лгать и проч»³.

В творчество Витгенштейна сократовские идеи вошли через сочинения датского религиозного философа Кьеркегора, который сделал принцип сократического незнания основой теории непрямого сообщения. Бог, по мнению Кьеркегора, не может быть объектом человеческого, теоретического познания, осуществляемого в области прямого слова. Прямая коммуникация, считает Кьеркегор, это коммуникация знания, ее инструмент — прямая объектная речь. Адресат в этой форме коммуникации превращается, согласно Кьеркегору, «в пустой сосуд, который надо наполнить знанием»⁴. Цель же непрямого сообщения — передача этических и религиозных смыслов, которые не поддаются переводу на язык общезначимых истин. Их можно описать только в категориях действия. Об этом свидетельствует текст Библии, имеющий притчевый характер. Я полагаю, что именно эта выделенная Кьеркегором мысль была определяющей для

¹ Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 33.

² Чехов А. П. Собр. соч. Т. 11. С. 428.

³ Там же. С. 423—424.

⁴ Цит. по: Фришман А. О С. Кьеркегоре и М. Бахтине с «постоянной ссылкой на Сократа» // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994. С. 122.

Витгенштейна в обращении к библейским текстам при создании теории показа. Это предположение подтверждает еще один существенный момент. Концепцию витгенштейновского символизма, его теорию показа нельзя понять, не обратившись к хорошо известному факту влияния «Краткого изложения Евангелий» Л. Толстого на философию Витгенштейна. Он достаточно хорошо изучен¹. В контексте излагаемой темы важно обратиться к неисследованному еще вопросу о влиянии евангельской поэтики и текстологических особенностей толстовского изложения «Евангелий» на теорию показа, изложенную в «Логико-философском трактате».

«Краткое изложение Евангелий» Толстого строится следующим образом: Толстой анализирует отдельно каждое простое предложение молитвы «Отче наш», причем подчас анализ нескольких слов, составляющих предложения молитвы, разворачивается на многие страницы, сопровождается примерами из Евангелий и его собственными трактовками евангельского текста. Толстой показывает, как мы, по его мнению, должны соотносить нашу земную жизнь с другой, вышней реальностью. Он представил слова молитвы как содержащие некий код, подлежащий толкованию, раскодированию, а также увидел жизнь как некий текст, который мы должны привести в соответствие с подлинной, «истинной» жизнью и подлинным, библейским текстом. Смысл молитвы не складывался при этом из значений суммы слов ее предложений, а был метафорическим, знаковым описанием божественных смыслов, стоящих за словами.

Как и Толстой, Витгенштейн пытается в «Трактате» выработать «основания истинности» предложений (тезисы 5.101 и 5.11), дать нам метод прояснения нашего языка. При этом Витгенштейн вновь подчеркивает не номиналистические, а образные возможности языка: «4.01 Предложение — картина действительности; 4.022 Предложение показывает свой смысл. Предложение показывает, как обстоит дело, если оно истинно».

Тайным знанием, которое должно стоять за словами «истинных» предложений, является, как представляется, мысль о Боге и о словах Евангелий, словах молитвы. Подтверждением этому могут служить записи Витгенштейна в «Дневниках», которые он вел во время напряженного чтения толстовских «Евангелий»: «Молитва — это мысль о смысле жизни»²; «Верить в Бога — значит понимать смысл жизни»³. Невыразимое в слове сопрягалось, таким образом, не с абстрактным понятием, а с реальным текстовым наполнением, то есть с библейским словом. Следовательно, теория символического слова

¹ См.: *Fedjaewa T. Wittgenstein und Russland // Grazer philosophische Studien*. 2000. Vol. 58—59. S. 365—418.

² *Wittgenstein L. Tagebücher. 1914—1916 // Wittgenstein L. Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1999. S. 167.

³ Ebenda. S. 168.

Витгенштейна подразумевает объективное, а не субъективное содержание зоны умолчания в символе.

Важно также учитывать, что библейское слово в чеховской и витгенштейновской эстетике рассматривается в духе идей рубежа веков как слово неканоническое и недогматическое, ему придается очень высокая степень свободы. Да и сам «принцип умолчания — я присоединяюсь здесь к мнению А. П. Чудакова — это способ адогматического воплощения идей высочайшего ранга. Он предполагает отсутствие догматического суждения об этих идеях, дает лишь их знаки...»¹. Что же является знаками высших религиозных смыслов, которые писатель должен, по мысли Чехова и Витгенштейна, запечатлевать в тексте?

Неслучайно Чехов и Витгенштейн параллельно с теорией художественного образа, которая, как следует из вышеуказанных примеров, имеет у них много общего, акцентируют роль поступка. Поступок, я думаю, являлся для них мерилом христианских ценностей. Так, Кьеркегор писал: «Познать этическую истину можно лишь одним путем — экзистенциально повторяя, воссоздавая познаваемое в своей личной экзистенции»². Чехов, объясняя Суворину причины своей поездки на Сахалин — поступка, которым он как бы уравновешивал свои занятия литературой, словом, пишет: «Прославленные шестидесятые годы *не сделали* (курсив мой. — Т. Ф.) ничего для больных и заключенных, нарушив таким образом главную заповедь христианской цивилизации»³. В 1898 году в письме к Плещееву он противопоставляет поступок абстрактному понятию: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем»⁴.

Для чеховских суждений очень характерно противопоставление отдельной личности, ее права на свободное суждение и власти над нашим сознанием абстрактных понятий. В 1901 году он пишет в письме Миролюбову: «...важны не забытые слова, не идеализм, а сознание собственной чистоты, т. е. совершенная свобода души Вашей от всяких забытых и незабытых слов, идеализмов и проч., и проч. непонятных слов». Знаменательно продолжение этой мысли: «Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью»⁵.

Эта чеховская позиция корреспондирует с идеями Бахтина о поступке, который, как и Чехов, отдавал предпочтение субъекту ответственного поступка перед любой исторически конкретной системой моральных ценностей. И Чехов, и Бахтин были сторонниками замены этического императива инстанцией личной ответственности.

¹ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 273.

² Цит. по: Фришман А. Указ. соч. С. 122.

³ Чехов А. П. Собр. соч. Т. 11. С. 417.

⁴ Там же. С. 347.

⁵ Чехов А. П. Собр. соч. Т. 12. С. 467.

Согласно бахтинским рассуждениям, если человек отказывался от «активного поступка», предполагающего его активное становление на пути приобщения к Абсолюту, то он неминуемо впадал или в «роковой теоретизм», или в пассивное, случайное, «ни в чем не укорененное бытие»¹. Чеховские рассказы полны иллюстраций как первого случая («Палата № 6», «Черный монах»), так и второго (весь ряд «бескрылых» героев, проглядевших свою жизнь). Знаковость поступка обнаруживается в его символической структуре, которая предполагает отношения подобия между выражением и содержанием. Автор выступает как посредник в обнаружении высших смыслов путем показа, а не объяснения действительности.

Уход от упрощенной трактовки поступка только как некоего события обнаруживает и Витгенштейн. Он считает, что символический смысл заложен в самом поступке, который не нуждается в вынесении оценки, суда над ним. Вот его рассуждения на эту тему из «Трактата»: «б. 422 Ясно, однако, что этика не имеет ничего общего с наказанием и вознаграждением в обычном смысле. Следовательно, вопрос о последствиях поступка не должен иметь значения. — По крайней мере, эти последствия не должны быть событиями. Ибо должно же быть что-то правильное в такой постановке вопроса. Действительно, должно существовать некоего рода этическое вознаграждение и этическое наказание, но они должны заключаться в самом поступке». Литературной иллюстрацией этой мысли была для Витгенштейна судьба Раскольникова, которая демонстрировала законы сопряжения фактического и религиозного смыслов в области поступка не только в отношении главного героя романа Достоевского, но и для любого другого человека.

Таким образом, Чехов и Витгенштейн независимо друг от друга предложили совершенно новый для их времени принцип письма, а именно — строить текст как промежуточный текст, текст-вопрос. Текст-ответ в понимании австрийского мыслителя и русского классика возникал не в широком пространстве интертекстуальной игры, как это происходит в современной художественной литературе, а во взаимодействии авторского, к примеру, чеховского текста, библейского слова и несловесного текста, родившегося в сознании читателя, вынужденного достраивать исходную авторскую текстовую основу. Задача автора при этом, как ее понимали Чехов и Витгенштейн, — доказать саму необходимость обращения к библейским текстам. Вопрос будет задан правильно, если читатель в поисках ответа обратится к Библии, то есть к этическому и религиозному решению проблемы. Чехов задолго до Витгенштейна нашел художественные структуры, которые максимально ярко воплотили основные идеи «Логико-философского трактата» австрийского философа.

¹ Бахтин М. М. Философия поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984—1985. М., 1985. С. 114.

Сравнивая Чехова и Витгенштейна — писателя и философа, живших в разное время в разных странах, но воспитанных на традициях русской литературы, мы попытались показать, что знаковая природа их произведений рождена осознанием того, что между содержанием и выражением существуют отношения подобия, которые, как писал Ю. М. Лотман, характеризуя символический тип культуры, «не произвольны и не конвенциональны: они предвечны и установлены Богом»¹. Чехов и Витгенштейн воспринимали себя не творцами, а лишь посредниками, через которых «выявляется, делается видимым то выражение, которое заложено в самом содержании»².

Принципы эстетики, которые сформулировал Чехов на заре символизма, были почти дословно воспроизведены Витгенштейном в его философском сочинении уже на самом исходе эпохи модерна. Произведения, созданные в соответствии с этими установками и направленные на описание фактического, «показывают» не только нас самих и действительность, но и указывают на зазеркалье — божественные, трансцендентальные смыслы, которые стали у Чехова и Витгенштейна принадлежностью сферы молчания. Тексты-вопросы строятся по принципу «преодоления предложений» (тезис 6.54), о котором писал Витгенштейн в «Трактате». Они подобны витгенштейновской лестнице, которую мы должны отбросить, чтобы, взбравшись на последнюю ступеньку, «увидеть мир правильно» (тезис 6.54). Отсюда начинается территория самостоятельного, ответственного читательского осмыслиения и выбора, та спроектированная на библейское слово зона молчания, которая явилась основой чеховского и витгенштейновского феномена краткости.

Zusammenfassung

Über das poetische Prinzip der Kürze in Werken von Čechov und Wittgenstein

Untersucht werden Ähnlichkeiten der ästhetischen Prinzipien, die Čechov in seinem Briefwechsel und Wittgenstein in der «Logisch-philosophischen Abhandlung» (1918) formuliert haben. Eines davon ist die Kürze der literarischen Texte. Mein Anliegen ist es, Čechovs und Wittgensteins Forderung nach Kürze ästhetisch zu begründen, indem beide Positionen mit der Theorie des symbolischen Wortes verbunden werden. Dabei wird vorausgesetzt, daß die für beide Denker so wichtige Zone des Schweigens im symbolischen Wort mit dem Bibeltext in Zusammenhang gebracht wird. Eben daraus resultiert die Kürze der Texte, deren Handlung als Zeichen im christlichen Sinne zu verstehen und zu interpretieren ist.

¹ Лотман Ю. М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков // Семиосфера. С. 407.

² Там же.

С. П. ТАШКЕНОВ

(Российский государственный гуманитарный университет)

ЛИНГВОФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ В ТЕКСТЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА: ТРАВМА ЯЗЫКА И КОММУНИКАЦИИ

Т. Бернхард (1931—1989) плодотворно впитал богатый опыт языкового скепсиса и кризиса австрийской культуры. Лингвофилософская основа его поэтической системы изменила и природу работы текста.

Монолог присущ Бернхарду как принцип нарратива. Зрелый текст писателя характеризуют языковая герметичность, монотонность, стилистическая, визуальная гомогенность — текст идет «сплошным полотном»: нет деления на главы и абзацы, чужая речь не выделена графически. Это роднит его с бывшим в ходу до введения пробелов в XIV в. «сплошным письмом» (*scriptio continua*): чтобы понять текст, надо было прочесть его вслух буквослагательным методом — «при таком чтении смысл неожиданно для читающего появляется из гlosсолалического текста, представая как откровение»¹. Аналогично проходит смысл в текстах Бернхарда: говорящий герой подталкивает воспринимающего персонажа к активному вслушиванию, а текст — читателя к интенсивному вчитыванию.

Вслушивание и вчитывание даются нелегко. Принцип поэтики Бернхарда — разрушение: событийный ряд редуцирован, пространство сужено, время сдвинуто, персонажи сломлены как система, лишены сюжетных функций; на языковом уровне гипертрофирована речь. При разрушении эпических норм повествования складывается некий эпический охват языка, речи, слова — они оказываются среди главных персонажей текста, а говорящий субъект — его организующим моментом.

Герои Бернхарда выходят за границу мыслимого, сходя «с ума на вершине своего мышления, на вершине работоспособности духа»².

¹ Успенский Б. А. *Ego Loquens: язык и коммуникационное пространство*. М., 2007. С. 145—146.

² Bernhard Th. Gehen. Frankfurt a. M., 1971. S. 23.

Измененное сознание выводит за границы и язык: речь героя изображена как патологическая, с рядом симптомов шизофрении или общей психической патологии¹. Преобразованная речь становится художественной доминантой построения героя — он выступает как речевой конструкт, функционирует как субъект сознания, созерцания, сообщения. Текст изображает не действительность или знание, а то, как говорящий их осознает и как их говорит, — через это «как» виден протагонист. Бернхард проявляет необычайную волю к форме.

Г. Хонеггер отмечает у писателя попытку «прикоснуться к языку гения и сумасшествия, к языку, который возвращается в самого себя и с определенного момента больше не коммуницирует»². Коммуникация в произведении травмирована, как и язык. В романе «Стужа» студент-медик наблюдает за художником Штраухом, выслушивая его патологические монологи. Ощутимо различие между нормативным, здоровым восприятием, языком и мышлением студента и патологическим, мифопоэтическим восприятием, мышлением и языком художника. Это разобщает и делает невозможным понимание: «Я и в самом деле не понимаю, о чём он»³. В аллегорическом сне он оперирует художника на хаотично вращающемся столе, и в итоге «тело, которое, как мне казалось, я так безошибочно прооперировал, совершенно искромсано... я... „лишь располосовал и изрезал всё, к чему прикасался мой скальпель, и абсолютно неправильно скроил и сшил заново“» (150—151). Сон образно передает проблему интерпретации и понимания.

Б. А. Успенский говорит об исходных позициях диалога: «Мой собеседник имеет в моих глазах равноправный статус воспринимающего субъекта, он существует в том же смысле, что и я, ...я исхожу из того, что он воспринимает окружающую нас действительность так же, как это делаю я»⁴. Вот где раскол. У Бернхарда статус собеседников неравен, так как сознание героя — за пределами мыслимого. С позиции же реципиента для понимания текста необходимо представить ситуацию, в которой он сам мог бы породить такой же или подобный текст. Слушающему это также не под силу: сознание репродуцента сообщения вышло за пределы мыслимого, а его — осело в этих рамках. Неизбежной формой общения остается разговор с самим собой, автокоммуникация, когда адресант остраненно воспринимает себя самого в роли адресата, статус которого был бы равен его собственному.

¹ Среди них персеверация (навязчивый повтор, зацелленность речи), патологические неологизмы, шизофреническое сгущение понятий, шизоидная витиеватость речи, синдром монолога, гипертрофированные обстоятельность, резонерство, мудрствование.

² Honegger G. Thomas Bernhard. «Was ist das für ein Narr?» München, 2003. S. 227.

³ Бернхард Т. Стужа. СПб., 2000. С. 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁴ Успенский Б. А. Ego Loquens. С. 34.

Речь протагониста тем не менее обнаруживает глубокую диалогичность. Важен слушающий, роль которого выполняет второстепенный персонаж или повествователь. Его личность часто неконкретна, причастность к ситуации не всегда ясна, он не действует, не анализирует, в разговор практически не вступает — он не столько *«Gesprächspartner»*, сколько *«Selbstgesprächspartner»*. Но он выполняет свою художественную функцию во внутреннем мире произведения: его присутствие подтверждает адресованность речевого высказывания протагониста и опровергает мнимую односторонность коммуникации, каждый акт которой ищет своего адресата. Герой подразумевает в слушающем идеального «нададресата» и ответное понимание¹. Неспроста в монологе вдруг возникают неожиданные «поймите», «понимаете», «послушайте» (*verstehen Sie, hören Sie*). Здесь это скорее не привычные риторические формулы, но травматичная подсознательная обращенность к собеседнику с просьбой услышать, понять. Студент пишет брату художника: «Ничто не тяготит Вашего брата больше, чем отсутствие контакта с Вами... Мне хочется сказать: услышьте своего брата» (443, 449). Протагонист ожидает от адресата, как автор от читателя, диалогического проникновения в героя, который своей речью, «разорванностью» и «вывернутостью» сознания ему себя раскрывает.

Если герой Ф. М. Достоевского в «Кроткой» «говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его»², то герой Бернхарда тоже говорит сам с собой, рассказывает дело, но уясняет его *другому*. Так, монологу присуща установка на диалог, на обратное понимание, на цепь прямых и обратных связей. Частично это происходит в «Стуже» — рассказчик постепенно «заражается» мышлением и речью художника: «Он затянул меня в свои образы, в мир своих представлений... Я вдруг почувствовал себя в застенке. Но и это представление было из числа представлений мастера... Его помыкание мною достигло вдруг броневой твёрдости, о которую я беспомощно бился головой. Вот и это сравнение, эта скособоченная мысль и всё, что я думаю, вижу, говорю и уже осуждаю, — разве всё это не Штраухова работа?.. Я поймал себя на том, что покорно следую формулам и взглядам Штрауха, его „патологистике“ и „абсурдистике“. Я услышал собственные речи, беспрестанно кромсаемые его длинным языком» (415—416). Студент в итоге может только «почувствовать, куда он [Штраух] устремлён» (117), но не выразить это нормативными словами. Он вынужден цитировать чужую речь и становится максимально адекватным стенографом невыразимого. Он нашел диалогический путь к пониманию и выявлению истины, «путь сополагающихся, взаимопроникающих и корреспондирующих друг другу возможностей непосредственного восприятия» (438).

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 305.

² Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. X. М., 1958. С. 378.

Проблема диалога как проблема бытия идет вглубь. В повести «Да» герой встречает идеальную собеседницу с равным экзистенциальным статусом, общение с которой ответно и полноценно. Со временем оба героя приходят к полному отторжению друг друга. Здесь и страх двойничества, и страх героя утратить единственно возможную для него форму существования в критической точке бытия и сознания, балансирующих на границе, «где жизнь переживается в ее пределе»¹.

Травма коммуникации носит онтологический характер, но преодолевает себя в чужом слове, цитате, в созвучии голосов как диалогичности:

1. «Мориц в мгновение ока вскочил с кресла, подбежал к двери, прислушался и, как будто не для меня, а только для себя одного, сказал *Швейцацы*, после чего всё стихло в доме Морица; и затем в кабинет сразу вошли *Швейцацы*² — голос рассказчика и голос Морица.
2. «я обустроил самую маленькую из верхних комнат в качестве так называемой читальни³ — голос рассказчика и голос узального языкового коллектива.
3. «я действительно приехал в местность... в которой никогда не смог бы чувствовать себя как дома, если такое слово, как слово дома [zuhause] вообще уместно»⁴ — голос рассказчика и голос собственно языка, который он рефлектирует.
4. «От осознания того, что мы ничего иного не делаем, кроме как движемся прямиком к смерти, и зная, что это значит, мы пытаемся овладеть всеми средствами отвлечения от осознания этого»⁵ — скрытая цитата из «Мыслей» Паскаля⁶: голос рассказчика и голос Паскаля.
5. «Что касается этих тканей, говорит Карер, сказал Олер Шереру, то, несмотря на обработку, даже дилетанту якобы совершенно очевидно, что речь идёт о чехословацком ширпотребе»⁷ — голоса рассказчика, Олера и Карера⁸.

¹ Рымарь Н. Т. Ретардация на границе: поэтика романа Томаса Бернгарда «Корректур» // Граница и опыт границы в художественном языке. Самара, 2004. С. 85.

² Bernhard Th. Ja. Frankfurt a. M., 2006. S. 16. Здесь и далее подчеркивание мое. — С. Т.

³ Ibid. S. 63.

⁴ Ibid. S. 76.

⁵ Ibid. S. 78.

⁶ Ср.: «Коль скоро люди не могут победить смерть, нищету, невежество, то чтобы стать счастливыми, они решили об этом не думать» (Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 112).

⁷ Bernhard Th. Gehen. S. 63.

⁸ Техника многократного опосредования в большинстве текстов Бернхарда уже сочетает в одном слове минимум два голоса.

-
6. случай name-dropping (будь то фамилия, название книги, прямая цитата) — диалог с культурной памятью¹.
 7. глубокая память жанра² — диалог с традицией.

Текст смещает смысловой центр тяжести с сюжета на язык, стиль оказывается неотделим от идейной нагруженности текста. Само текстопостроение у Т. Бернхарда утверждает диалог как подлинную сферу жизни языка, смысла и человека.

Zusammenfassung

Sprachphilosophischer Hintergrund im Text von Thomas Bernhard: Sprach- und Kommunikationstraumata

Der Artikel behandelt den sprachphilosophischen Hintergrund von Thomas Bernhards Prosa im Hinblick auf die Sprach- und Kommunikationskrise in seinem Werk. Die Textgestaltung weist mehrere Ansätze zum Dialog auf den Ebenen Sprecher/Zuhörer und Autor/Leser auf. Abgesehen von der monologischen Textstruktur legt die Bernhardsche Textpoetik die werkimmanente Dialogizität nahe, die das Sprach- und Kommunikationstrauma textimmanent zu überwinden sucht.

¹ В «Стуже» художник Штраух «с такой мукой» пытается связать «строки мировой памяти» (449).

² См.: Павлова Н. С. Реальность и жанр у Бернхарда // Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. С. 268—298.

GERTRAUD MARINELLI-KÖNIG
(Wien)

HISTORISCHE KINDERLITERATUR: EINE ZEITREISE

Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920—1930 ist der Titel von Band 457 der Reihe *Slavistische Beiträge*, erschienen im Verlag Otto Sagner in München im Juli 2007. Es handelt sich dabei um die Publikation einer Dissertation mit dem Titel: *Sowjetische Kinderliteratur der Zwanzigerjahre. Präsentation und Analyse*, welche am Institut für Slawistik der Universität Wien approbiert worden war. Und zwar im Jahr 1976! Verfasserin bin ich selbst¹.

Wie kommt es dazu, dass man sich dazu entschließt, eine „alte“ Dissertation aus der Schublade zu holen, und sich die Arbeit antut, ein Buch daraus zu machen — nach so langer Zeit. Nun, es gab ein Ereignis, welches sozusagen das Ganze ins Rollen brachte. Per Zufall las ich im Jänner 2004, dass das Museum für Angewandte Kunst in Wien (MAK) eine Ausstellung plane, die den Titel führen werde: *ЖИЛИ БЫЛИ / SCHILI-BYLI / SHILI-BYLI: Russische Kinderbücher 1920—1940*. Diese Ausstellung fand tatsächlich in der Zeit vom 20. Oktober 2004 bis 20. Februar 2005 im Kunstblätersaal des genannten Museums statt. Gezeigt wurde größtenteils die Sammlung von Natalia Stagl, einer Slawistin aus Salzburg, welche Anfang der 1990iger Jahr einen Stipendienaufenthalt in Moskau absolvierte und sich für diese historischen Kinderbücher zu interessieren begann, die Gunst der Stunde nutzend, d.h. den Umstand, dass die Preise noch erschwinglich waren und man diese Bücher auch ausführen konnte.

¹ Die Auszeichnung, zum V. Russischen Germanistentag eingeladen worden zu sein, verdanke ich dem Umstand, dass Frau Prof. Nina Sergeevna Pavlova, mit welcher zusammen ich den Sammelband *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa* (Wien 1996) herausgegeben hatte, ein Jubiläum feierte.

Gertraud MARINELLI-KÖNIG, Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920—1930, Verlag Otto Sagner, München 2007. (Slavistische Beiträge, 457.)

Das Museum für Angewandte Kunst besitzt internationales Renommee, das heißt, dass davon ausgegangen werden kann, dass dort gezeigte Ausstellungen einem aktuellen Diskurs verpflichtet sind bzw. diesen in einem erheblichen Maße mitbestimmen. In einem Kunstmuseum geht es um Bildersprache, Sprache von Materialien, aber auch um das Neue in einem historischen Kontext. Für die Ausstellung *ЖИЛИ БЫЛИ* war der Leitbegriff „russische Avantgarde“: „Hat sich die Tradition der russischen Avantgarde in Büchern fortgesetzt?“ lautet der Beitrag von Ilya Kabakov im Ausstellungskatalog¹. Und Christian Reder schreibt in seinem Beitrag u. a.:

„(..) die legendären russischen Aufbruchszeiten [sind] trotz des damaligen Chaos, der Armut, diffuser Hoffnungen, ganz anderen Bedürfnissen, der letztendlich erbarmungslos kanalisierten, aber auch von Selbstzensur umgepolten Ideenvielfalt höchst signifikant für Vorstellungen von radikaler Moderne geworden. Deren Relikte, und Bücher für Kinder sollten so ernst genommen werden wie andere wichtige Projekte, können bewusst machen, was kulturell unter schwierigsten Umständen in kurzer Zeit möglich wurde. (..).“ (S. 43)

In einem Kunstmuseum werden Bücher unter Vitrinen zu Objekten. Es kann bestenfalls eine Doppelseite gezeigt werden oder der künstlerisch gestaltete Umschlag. Aber Bücher sind „Textcontainer“, auch Bilderbücher.

Ich fühlte mich von der Ausstellung sozusagen persönlich angesprochen, weil sich unter den ausgestellten Bilderbüchern gute Bekannte fanden: Wie z. B. *Isus' Mladeneč'* (1918) von Sergej Esenin; *Detskij ostrov* (1921) von Saša Černyj; *Tarakanišče* (1922) von Kornej Čukovskij; vom selben Autor, der zu den Klassikern der modernen russischen Kinderliteratur zählt, ferner *Mojdodyr* (1923) und *Fedorino gore* (1926); gezeigt wurde von El Lissitzky *Suprematičeskoy skaz pro dva kvadrata. V šesti postrojkach* (1922), ein berühmtes Buch, eine Ikone schlechthin; von Samuil Maršak, einem weiteren Klassiker der russischen Kinderliteratur: *Včera i segodnja* (1925), *Van'ka i Vas'ka* (1925), *Bagaž* (1929), *Pudel'* (1931); zu sehen waren weiter das Bilderbuch *Kon'- ogon'* (1928) von Vladimir Majakovskij, *Kak primus zachotel Fordom sdelat'sja* (1927) von Nikolaj Agnivev, einem originellen, heute vergessenen Autor; ausgestellt und als Reprint dem Katalog beigelegt war *Kuchnja*, von Osip Mandel'stam.

Der Katalog nennt 34 Ausstellungsobjekte aus dem Zeitraum 1920—1930, drei Titel aus dem vorangegangenen Jahrzehnt und sechzehn Titel aus den 1930er Jahren und später, meist Neuauflagen von „Bestsellern“ wie *Vot kakoj rassejannyj* von Maršak oder *Zima krugom* von Aleksandr Vvedenskij. Aber auch Trouvaillen wie *Metropoliten* (1933) von

¹ Peter NOEVER (Hrsg.), *ЖИЛИ БЫЛИ / SCHILI-BYLI / SHILI-BYLI. Russische Kinderbücher — Russian Children's Books 1920—1940*. Schlebrügge. Editor, Wien 2004 (MAK-Edition).

E. Tarachovskaja, welches den U-Bahnbau in Moskau thematisiert, waren in der Ausstellung zu sehen.

In meiner Dissertation wurden 406 Kinder- und Jugendbücher behandelt, verfasst in der Sowjetunion im Zeitraum zwischen 1920 und 1930, welche ich zum Teil in Händen gehalten und analysiert, teils aber auch nur zitiert hatte. Und so fasste ich damals den Entschluss, die Arbeit zu publizieren, damit sie einer breiteren Leserschaft zugänglich gemacht werde.

Zunächst einige Anmerkungen zur Art, wie man Anfang der 1970er Jahre Dissertationen verfasste. Auf meinem Arbeitstisch standen zwei Reiseschreibmaschinen: die eine mit lateinischen Lettern, die andere mit kyrillischen Lettern. Das zu beschreibende Blatt musste man, wenn auf ihm Text in beiden Sprachen stehen sollte, aus der einen Schreibmaschine herausziehen und in die andere einspannen; die Abstände waren per Augenmaß abzuschätzen. So etwas wie eine automatische Rechtschreibkorrektur gab es nicht. Meist musste eine Seite mehrfach abgeschrieben werden, um den Text fehlerfrei hinzukriegen. Die fertige Arbeit wurde in fünf Kopien in Auftrag gegeben und gebunden. Davon erhielt je ein Exemplar die Österreichische Nationalbibliothek, die Universitätsbibliothek Wien, das Institut für Slawistik, der „Doktorvater“ und man selbst. Es gab damals selbstverständlich keine Online-Kataloge, sondern Zettelkataloge.

Die Recherchen für die Arbeit hatte ich während eines zweisemestrigen Stipendienaufenthaltes an der MGU in den Jahren 1972/1973 begonnen. Man wohnte damals — wie noch heute — in einem der sieben stalinistischen Wolkenkratzer auf den Leninbergen. Das war übrigens die Zeit, als in Moskau Plateauschuhe in Mode waren. Das wird heute auch als etwas Zeittypisches erinnert; ich zitiere aus einer *Enzyklopädie von Dingen aus dem sowjetischen Alltag*:¹

ПЛАТФОРМЫ — с этой модной деталью обуви жители СССР познакомились лишь в начале 70-х. В Европе же высокая толстая подошва, иногда достигавшая 15 см, была известна уже в 30-х гг. «Платформы» для советских людей явились в определенной мере преемниками «манной каши» (см.) 50-х гг., но в отличие от нее они не подвергались критике идеологических структур.

Лит.: Балдано, 2002.

Auf das Thema war ich erst in Moskau gestoßen. Mein Doktorvater, Prof. Günther Wytrzens, hat es akzeptiert. Den Zugang zu den Kinderbüchern verschaffte ich mir in der Lenin-Bibliothek. Ich glaube, mich richtig zu erinnern, dass zur damaligen Zeit den Stipendiaten aus den

¹ Natalija LEBINA, Enciklopedija banal'nolstej. Sovetskaja povsednevnost': kontury, simvoli, znaki, S.-Peterburg 2006, S. 286.

Kapstrany, dem kapitalistischen Ausland, nicht erlaubt war, beliebige andere Bibliotheken zu frequentieren. In der Lenin-Bibliothek wandte man sich an Fachexpertinnen, welche in ihren Zettelkatalogen nach dem Gewünschten suchten bzw. über die Informationen verfügten, was es überhaupt gab; es konnten auch Fotokopien und Mikrofilme in Auftrag gegeben werden. Nach Wien zurückgekehrt bestellte ich über Fernleihe weiterhin aus der Lenin-Bibliothek Bücher. Übrigens war das damals kostenlos. Auch recherchierte ich in der Slovanská knihovná in Prag und auch in Paris an der Universitätsbibliothek in Nanterre.

Nach Fertigstellung der Arbeit 1976 stellte ich sie zunächst ins Regal, ich hatte genug von der Beschäftigung mit sowjetischer Kinderliteratur, berufliche Perspektiven gab es nicht, da in der DDR die sowjetische Kinderliteratur in das Erziehungssystem implementiert worden war und es dort deshalb Fachleute gab, die sich mit dieser Literatur wissenschaftlich beschäftigten und eine bedeutende Übersetzeraktivität entwickelten. Zu nennen wäre in erster Linie Nadeshda Ludwig, die 1976 ein biobibliographisches *Handbuch der Sowjetliteratur* und 1972 zusammen mit W. Bussewitz den Sammelband *Sowjetische Kinderliteratur in Überblicken und Einzeldarstellungen* herausgebracht hatte. Prof. Wytrzens hatte mich noch während der Arbeit an der Dissertation zu einer Internationalen Konferenz über Sowjetische Kinderliteratur nach Zinnewitz an der Ostsee geschickt, an welcher zahlreiche ExpertInnen aus der DDR und der Sowjetunion teilnahmen,¹ mit denen ich noch Jahre danach in Verbindung stand.

In der Zwischenzeit vergingen die Jahre, die Jahrzehnte. Die Sowjetunion ist untergegangen.

Und man fragt sich: *Čto eto bylo?* Diese Phrase wird auch oft in der Sekundärliteratur als Überschrift genommen, gerade wenn von der frühen sowjetischen Kinderliteratur die Rede ist. *Čto eto bylo?* lautet auch der Titel der ersten Sammlung von Texten von Daniil Charms im Jahr 1967, dem Beginn der Wiederentdeckung des Dichters satirisch-grotesker Kurzprosa und Lyrik, der zu seinen Lebzeiten als „detskij pisatel“ hervortrat.

Die Arbeit zerfällt in zwei Teile: der umfangreichere Teil befasst sich mit der Analyse von Bilderbüchern, d. h. mit dem Werk von einzelnen Schriftstellern jener Periode, welche einen Namen in der sowjetischen Literaturgeschichte oder im Westen hatten. An erster Stelle stand die Beschäftigung mit dem Frühwerk von Kornej Čukovskij und Samuil Maršak. Ein weiteres Kapitel befasst sich mit „Dichtern zu Gast in der

¹ Vgl. Katrin PIPER, Die besten Helden. Literatur für Kinder und Jugendliche in der DDR nach sowjetischen Leitbildnern der 30er Jahre, in: Karl EIMERMACHER, Astrid VÖLPERT (Hrsg.), *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945*, München 2006, S. 1033—1056. Werner SCHWEIKERT, *Die russische Literatur und die Literaturen der früheren Sowjetrepubliken in deutscher Übersetzung Teil I (1880—1965)*, Flein bei Heilbronn 2003.

Kinderliteratur“: Vladimir Majakovskij, Nikolaj Aseev, Sergej Tret’jakov, Sergej Esenin, Osip Mandel’štam, Boris Pasternak. Gerade erst entdeckt worden war zu Beginn der 1970er Jahre die OBERIU-Gruppe, deren Mitglieder als Kinderschriftsteller aufgetreten waren. Ein weiteres Kapitel der Arbeit befasst sich mit Lyrik für Kinder, insbesondere auch mit Pionierlyrik. Ein umfangreiches Kapitel behandelt den Problemkreis „Märchen“, extra vorgestellt werden „Tiergärten“, also Bilderbücher über Zootiere sowie „Produktionsbilderbücher“.

Im Abschnitt „Prosa“ überwiegen Überblicksdarstellungen, in welchen Trends und Tendenzen referiert werden, so z. B. gab es eine Literatur, in welcher die Helden *Besprizorniki*, also Straßenkinder, waren, und auch von einem „Bürgerkriegsbuch“ konnte gesprochen werden.

Die sowjetische Sekundärliteratur über das kinderliterarische Schaffen der 1920er Jahre war umfangreich und teilweise auch differenziert.

Ein kurzes Kapitel in der Arbeit trägt die Überschrift „Das Fehlen des Mädchenbuches“: Daraus eine Passage:

„War der Einfluß der neuen Pädagogik besonders in der Entwicklung des Prosaschaffens der Kinder- und Jugendliteratur an allen Ecken und Enden zu spüren, so gab es ein Genre, nämlich jenes des Mädchenbuches, das auf Grund dieser gezielten Lenkung zum Absterben verurteilt war. Was waren die Gründe für die Absage an dieses Genre? Man sagte sich, dass bei einer richtigen Erziehung im Geiste der Zeit sich keine unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Lesewünsche herausbilden dürften: „In unserer Sowjetunion darf es keine speziellen Bücher für Mädchen und Knaben geben“¹. (Zitat 1931)

„Дело дошло до того, что девочка вывела со страниц детской книги даже в роли второстепенного действующего лица. Мальчик, и только мальчик, спасал революцию, беспризорничал, играл, учился и драился“².

Das Mädchenbuch war verpönt, galt als Relikt aus der alten Zeit, es wurden keine Mädchenbücher geschrieben.

Ein Teil der Mädchen richtete sich sicherlich nach dem Geschmack der männlichen Alterskollegen, der Büchermarkt war überflutet von Revolutionsliteratur, von Büchern über Pioniere und „Besprizornye“, ein Teil der Mädchen griff jedoch auf die alten Mädchenbücher zurück und damit auf Lidija Čarskaja.

Die Mädchenbücher von Lidija Čarskaja — sie schrieb an die siebzig³ — waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Schwarm der heranwachsenden weiblichen Jugend in Rußland. Gegenstand ihrer Bücher

¹ Привалова Е. Детская бытовая повесть // Детская литература. М.: 1931. С. 96.

² Там же.

³ Бабушкина А. П. История русской детской литературы. М: Учпедгиз, 1948. С. 444.

war das Leben in den Mädcheninstituten, ihre Heldinnen waren Institutsschülerinnen.

Was Kornej Čukovskij von der Erfolgsautorin Lidija Čarskaja hielt, darüber gibt ein Artikel in der Zeitschrift „Reč“ (1912) Aufschluß¹:

„Я тоже почитаю вас гением, но воистину, гением пошлости. Превратить свою душу в машину, чувствовать и думать по инерции! Если какой-нибудь Дюркгейм захочет написать философский трактат ‚О пошлости‘, рекомендую ему сорок томов сочинений Лидии Чарской. Лучшего материала ему не найти. Здесь так полно и богато представлены все оттенки и переливы этого малоисследованного социального явления: банальность, вульгарность, тривиальность, безвкусица, фарисейство, ханжество, филистерство, косность / огромная коллекция! Великолепный музей! /, что наука должна быть благодарна трудолюбивой писательнице.“

Viktor Šklovskij lenkt in seinem Urteil über Lidija Čarskaja etwas ein² (Zitat 1966):

„Книги Лидии Чарской, Клавдии Лукашевич хорошо помню. Это было позолоченный мусор, хотя среди этого мусора попадались настоящие вещи. Сама Лидия Чарская была женщина талантливая: без таланта нельзя овладеть интересами целых поколений. Ее очень читали, книги ее потом очень разыскивали, и еще недавно девочки читали распространенные книги Чарской.“

Das Mädchenbuch verschwand mit Lidija Čarskaja. Zu untersuchen gälte es allerdings, inwieweit ihre literarischen Techniken, z. B. in der Zeichnung der Helden, in anderen Genres der Jugendliteratur weiterverwendet wurden. Die zeitgenössische Kritik hat immer wieder auf derartige Parallelen hingewiesen. So wird beispielsweise über die Techniken eines der führenden Pionierbuchautoren, und zwar von Nikolaj Bogdanov, gesagt³:

«Автор не дает характеров. Живой герой отсутствует в повестях Богданова. Его пионер — кукла с наклеенной на лбу этикеткой. О пионерах он говорит приблизительно так, как говорила Чарская о своих белокурых, прекрасных принцах.» (1931)

Das Gesagte über das Verschwinden des Genres Mädchenbuch gilt bis zum Jahr 1929, bis zum Erscheinen von LIDIJA BUDOGOSKAJAS Roman *Povest' o ryžej devočke*⁴ (Roman vom rothaarigen Mädchen). Verdiente dieses Buch schon allein deswegen Aufmerksamkeit, weil es sich dabei um ein Mädchenbuch reinsten Wassers handelt, weil die Geschichte im zaristischen Rußland spielt, also keine Pioniere und „Besprizornye“ darin

¹ Чуковский К. И. Лидия Чарская. // Речь. 1912. 9 сентября. Цит. по: Чуковский К. И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 158.

² Шкlovский В. Старое и новое // Детская литература. М., 1966. С. 7.

³ Привалова Е. Детская бытовая повесть // Детская литература. М., 1931. С. 82.

⁴ Будогоская Л. Повесть о рыжей девочке. М.; Л.: Гиз, 1929.

vorkommen, so kommt dazu, dass es sich um ein Mädchenbuch mit literarischen Qualitäten handelt und dass ein modernes Mädchenbild vermittelt wird.“

Ich möchte nochmals zurückkehren in das Jahr 2004. Was konnte getan werden, um sich abzusichern, ob das, was vor dreißig Jahren geschrieben worden war, auch stimmte. Am Aufbau der Arbeit konnte nicht gerüttelt werden, aber die Zitierweise der Sekundär- und Primärliteratur — handelt es sich letztendlich doch um 684 Fußnoten — galt es zu überprüfen. Mir kam dabei zugute, dass ich den Mikrofilm des Buches von I. I. Starcev: *Voprosy detskoj literatury i detskogo čtenija 1918—1961* (Moskau 1962) aufgehoben hatte. So konnte die zitierte, vor 1962 erschienene Sekundärliteratur überprüft werden.

Was die Primärliteratur anbelangt, so war eine Datenbank von großer Hilfe, nämlich die elektronische Ausgabe des Nachschlagewerkes von A. K. Tarasenkov: *Russkie poety XX veka. 1900—1955*. Dieses Werk war 1966 erschienen. Ich kann mir im nachhinein nicht erklären, warum ich beim Verfassen der Dissertation auf dieses Werk nicht gestoßen war. In Wiener Bibliotheken war es nicht vorhanden und in der Lenin-Bibliothek hat mir anscheinend niemand dieses Nachschlagewerk empfohlen. Ich kam also zu meinen Ergebnissen ohne diese Bibliographie benutzt zu haben. Ich habe dieses Manko ansatzweise kompensiert, indem ich nunmehr die Primärliteraturbibliographie um Titel aus dieser Datenbank erweiterte; man kann sich so auch ein Bild davon machen, welche Literatur in der Arbeit nicht berücksichtigt worden war. Mir wurde klar, dass ich damals das Frühwerk von Agnija Barto, welche in den 1970er Jahren eine sehr prominente und auch sehr gute Kinderbuchautorin war, ausgeklammert hatte, und dass das Werk von Sofija Fedorčenko, die in den 1920er Jahren eine große Zahl, d. h. über 75, Kinderbücher verfasste, nur mit zwei Titeln vertreten ist. Auch stand ich der Person von Maxim Gor'kij damals skeptisch gegenüber, weil seine Rolle als Mentor der sowjetischen Kinderliteratur ein Dogma war. Da ich aber, wie gesagt, die Bibliographie von Tarasenkov nicht benutzte, war ich auch auf einige Titel gestoßen, welche selbst in der von L. M. Turčinskij ergänzten Datenbank nicht enthalten sind. Dafür wird es wahrscheinlich Gründe geben.

Im heutigen Russland, so darf man annehmen, wird dieser Literatur hohe Wertschätzung entgegengebracht; die Frage ist aber, ob die Beschäftigung mit dieser Literatur nach wie vor erfolgt. Eine Renaissance erlebt die Rezeption der Arbeiten von Kornej Čukovskij, dessen Schriften fortwährend ediert werden, z. B. erschien erneut eine prächtige Ausgabe des berühmten Albums *Čukokkola* (M.: Russkij put', 2006)¹. Es erscheinen Bücher wie *Knigi našego detstva* (S-Pb.: izd.-vo Ivana Limbacha, 2006) von Miron Petrovskij, welches sich mit 5 Kinderbüchern eingehend be-

¹ Vgl. P. Krjukov. Bol'soj Čukovskij. Dnevnik. Al'manach. Biografiya // „Novyj Mir“ Nr. 12 (2007) (Literaturnaja kritika).

beschäftigt, darunter mit *Priključenija Krokodila Krokodiloviča* (1919) von Čukovskij, *Skazka o Pete, tolstom rebenke, i o Sime, kotoryj tonkij* (1925) von Majakovskij und mit Maršaks *Vot kakoj rassejannyj* (1930).

Das vorgestellte Buch ist natürlich bereits ein historisches Buch. Schließen möchte ich mit einem Zitat aus der Einleitung, das in seinem Duktus natürlich auch der Entstehungszeit der Arbeit verhaftet ist (S. 12):

„Kinderliteratur ist [also] Spiegel der Zeit und der Gesellschaft. Sie ist ein Gradmesser dafür, welche Einstellung die Gesellschaft zu den Kindern hat, ob sie es für zweckmäßig und wünschenswert hält, dem Kind eine ‚kulturelle Atmosphäre‘ zu schaffen, ihm eine wirkliche Literatur zu geben, oder ob sie es nicht für notwendig erachtet, in dieser Richtung Anstrengungen zu unternehmen und Kinderliteratur zum Produkt kommerzieller Spekulationen, zum Betätigungsfeld drittrangiger Autoren oder zum Propagandainstrument werden lässt.“

In der sowjetischen Kinderliteratur der 1920er Jahre verläuft die Entwicklung zweigleisig. Auf der einen Seite wurde hochwertige, dem Kind und seinem Wesen voll und ganz entsprechende Literatur geschaffen. Es gälte zu überprüfen, ob je in irgendeiner anderen Nationalliteratur in so kurzer Zeit so hervorragende Kinderliteratur geschaffen worden ist. Daneben aber wurde sie mehr und mehr zu einem Instrument der politischen Beeinflussung; die didaktischen Komponenten wurden wichtiger als die ästhetischen; geschrieben wurde auf Auftrag und gemäß der Direktiven der Auftraggeber, literarische Qualitäten wurden als Formalismen abgetan.“

Die Publikation dieser Dissertation 2007 erfolgt zu einem Zeitpunkt, da man in Österreich daran geht, ein bisher stiefmütterlich behandeltes Gebiet zu erschließen, nämlich die Erforschung der eigenen historischen Kinderliteratur auf universitärer Ebene. Die Gründe für diesen „Rückstand“ sind vielfältig und können an dieser Stelle nicht dargelegt werden. Am 10. Jänner 2008 fand in der Universitätsbibliothek Wien unter der Leitung von Doz. Ernst Seibert die Eröffnungskonferenz zur Historischen Kinder- und Jugendliteraturforschung statt. Die Arbeit *Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion 1920—1930* stieß in diesem Zusammenhang auf besonderes Interesse.

ЛИНГВИСТИКА

NORBERT RICHARD WOLF
(Würzburg)

ALLE SPRACHWISSENSCHAFT IST TEXTLINGUISTIK

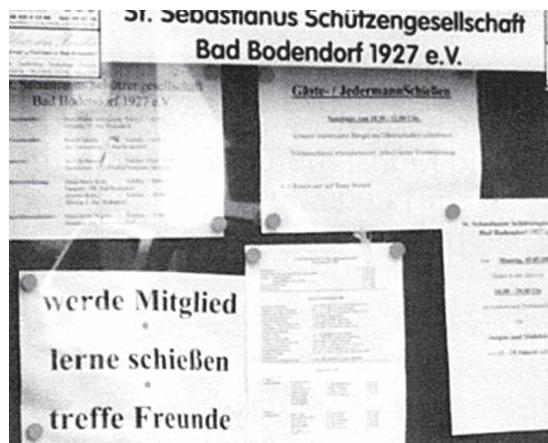
Im Sommer des Jahres 2007 erschien ein Büchlein, vom Journalisten Bastian Sick herausgegeben. Es trägt den wunderlichen Titel ‚Happy Aua‘ und den Untertitel ‚Ein Bilderbuch aus dem Irrgarten der deutschen Sprache‘¹. Der Titel wird schon verständlich, wenn wir den Umschlag ansehen: Es handelt sich um den Werbespruch eines Lokals, das Getränke zu bestimmten Zeiten am Tage — diese nennt man *Happy Hour* — zu ermäßigten Preisen anbietet. Ob unser Lokalbesitzer ein besonderer Witzbold war oder ob er des Englischen nicht ganz mächtig war — schließlich ist im Gegensatz zu *happy* das Substantiv *hour* auch als Entlehnung im Deutschen nicht üblich — sei dahingestellt.

Die Schreibung *Aua*, wie sie sich auf den Buchumschlag und dann auch im Buchinneren findet, ist natürlich nicht zufällig für den Titel gewählt: Einerseits entspricht sie der durchschnittlichen deutschen Aussprache des englischen Wortes für ‚Stunde‘, andererseits gibt sie die verstärkte Form der Interjektion, die den Schmerz ausdrückt, wieder. Der Titel spielt also mit zwei Homophonien. Um dieses Spiel voll zu verstehen, müssen wir noch etwas mehr wissen: Bastian Sick ist als Journalist beim Nachrichtenmagazin ‚Der Spiegel‘ tätig, schreibt dort seit einigen Jahren Sprachglossen, mehr oder weniger witzige Kommentare zu tatsächlichen oder vermeintlichen sprachlichen Fehlern, die häufig in der Öffentlichkeit begegnen. Es ist nun einerseits tatsächlich eine glückliche Stunde, wenn man mit Bastian Sick auf Fehlersuche gehen und mit ihm über die gebotenen Lächerlichkeiten lachen darf; es ist aber ein bitteres Lachen, in das Lachen mischt sich die Interjektion des Schmerzes.

Auf S. 56 des „Irrgartens“ *Happy Aua* finden wir das Bild eines Schaukastens:

¹ Sick, Bastian (2007): *Happy Aua. Ein Bilderbuch aus dem Irrgarten der deutschen Sprache*. Köln.

Abb. 1:



Es handelt sich um den Schaukasten eines Vereins, und zwar der „St. Sebastianus Schützengesellschaft“ in Bad Bodendorf. Wie viele andere derartiger Schaukästen enthält auch der der Schützengesellschaft eine Reihe von irgendwelchen vereinsinternen Verlautbarungen und Mitteilungen, die wir auf dem Bild gar nicht lesen können und auch nicht lesen müssen. Links unten fällt eine Art Plakat auf, auf dem drei imperativisch formulierte Aufforderungen zu lesen sind:

werde Mitglied
lerne schießen
treffe Freunde

Interpunktionszeichen sind nicht zu finden, wohl aber zwischen den Zeilen jeweils ein dickerer Punkt. Die Satzanfänge sind klein geschrieben. Die Hauptfunktion des Imperativs ist es, Aufforderungen an einen Gesprächspartner auszudrücken. Im Sinn des Bühlerschen Organonmodells¹ nenne ich solche Sätze ‚Appellsätze‘:

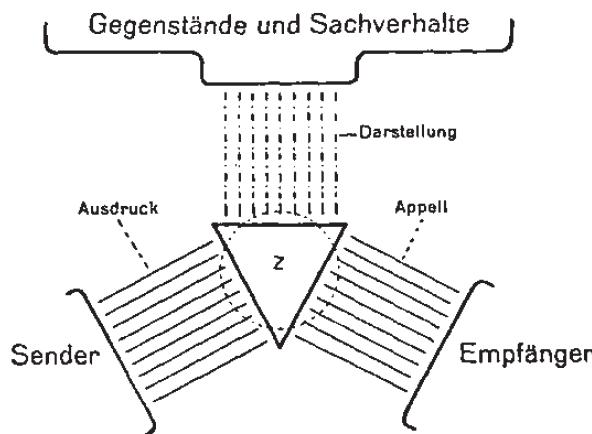
Abb. 2:

Das sprachliche Zeichen — Sätze sind sprachliche Zeichen höherer Ordnung — ist „Signal kraft seines Appells an den Hörer, dessen äußeres und inneres Verhalten es steuert“². Der dreifache Appell richtet sich an Menschen, die noch nicht Mitglieder der Schützengesellschaft sind.

Die beiden weiteren Appellsätze formulieren implizit die Vorteile bzw. Nutzeffekte der Mitgliedschaft. Wir können diese drei Sätze auch als ein implizites Konditionalgefüge verstehen:

¹ Bühler, Karl (1965): Sprachtheorie. 2. Aufl. Stuttgart, S. 28.

² Ibid.



Wenn du Mitglied wirst, kannst du schießen lernen und Freunde treffen.

Oder:

Wenn und Mitglied wirst und schießen lernst, kannst du Freunde treffen.

Durch die *du*-Form des Imperativs wird angedeutet, dass die Mitglieder des Schützenvereins immer Freunde der anderen sind. Die Imperativformen sind durchweg zweisilbig, was auch die grammatisch falsche Form *treffe* zur Folge hat. Die korrekte einsilbige Form *triff* klingt wohl in dem Zusammenhang der Mitgliederwerbung und Freundesgewinnung zu trivial, zu wenig feierlich und pathetisch. Der erste und der dritte Appellsatz enthalten Substantive, der mittlere Satz an dieser Stelle ein Verb im Infinitiv. Auf diese Weise werden die beiden Substantiven zu Synonymen: Der Kontext erzeugt eine referenzielle Synonymie.

Fassen wir unsere Textbeobachtungen zum ersten Mal zusammen: Wir haben einen kleinen Text vor uns, der mit drei Imperativsätzen um neue Mitglieder wirbt. Der erste Satz drückt die direkte Mitgliederwerbung aus, die beiden weiteren Sätze liefern Gründe für eine Mitgliedschaft. Die Gründe sind Werte in einer bestimmten Gruppe: die Fähigkeit, zu schießen, und Freundschaften zu pflegen; der Verein ist der Ort, wo beide Werte realisiert werden können. Es wird uns die heile Welt des Schützenvereins in einer Provinzstadt vorgeführt; auch phonische und morphologische Elemente tragen zum Aufbau dieser Welt bei.

Der zweite Aufforderungssatz enthält das Verbum *schießen*, das — wie das Wahrig-Wörterbuch¹ zeigt — eine ziemlich gefährliche Tätigkeit bezeichnet:

¹ Wahrig (2007): Wahrig. Deutsches Wörterbuch. CD-ROM—Ausgabe. Gütersloh/München.

schießen I {V. intr.}

I.1 {hat} *ein Geschoss abschnellen, abfeuern, Feuer geben*

● **gut**, schlecht ~; zu **hoch**, zu kurz, zu tief, zu weit ~ ● **in** die Luft ~ (als Warnung); **mit** dem Gewehr, mit Kanonen ~; mit Kugeln, mit Schrot ~; mit Papierkugeln (nach jmdm.) ~; mit Pfeil und Bogen ~; **nach** der Scheibe, nach Tontauben ~

Durch diesen Kontext erhält der dritte Satz eine zusätzliche Bedeutung.

tref|fen II {V. tr.; hat}

1. jmdn. ~ **1.1** jmdm. (zufällig od. nach Vereinbarung) *begegnen* **1.2** (körperlich od. seelisch) *verletzen* **1.3** jmdm. *einen empfindlichen Schaden zufügen*

2. etwas ~ **2.1** *durch Schlag, Geschoss od. Aufprall berühren od. verwunden*

2.2 *richtig herausfinden, richtig bezeichnen, erraten*

● du hast's getroffen!; sich/einander ~; wir ~ uns heute Nachmittag; eine Kugel hat ihn getroffen; das Los hat ihn getroffen *er wurde durch das L. bestimmt, gewählt; der Schlag hat ihn getroffen er hat einen Schlaganfall erlitten; ich dachte, mich trifft der Schlag! (umg.) ich war sehr überrascht, bestürzt; ihn trifft keine Schuld er hat keine Sch.; der größte Verlust trifft ihn*

Das Verbum *treffen* mit dem Substantiv *Freund* als Akkusativergänzung hat die Bedeutung „jmdm. (zufällig od. nach Vereinbarung) begegnen“, „begegnen“. Im Kontext mit *schießen* kann allerdings auch die Bedeutung 2.2 „durch Schlag, Geschoss od. Aufprall berühren od. verwunden“ aktiviert werden. Der Text, zumindest der dritte Satz, wird ambig.

Die Ambiguität des Werbeplakats hat sich schon aus dem rein sprachlichen Befund ergeben. Damit kann aber eine textologische Analyse noch nicht zu Ende sein. Jeder Text wird in einer bestimmten Situation produziert und in einer bestimmten Situation rezipiert. Die Situation ist somit Bestandteil eines Textes: Genau so, wie wir als sprechende und handelnde Menschen nie nicht in einer Situation sind, gibt es keinen Text ohne Situation. Deswegen geben de Beaugrande/Dressler¹ die „Situationalität“ als ein Kriterium der Textualität an. Wir können somit den Text als ein kohäsives und kohärentes sprachliches Gefüge definieren, das in einer Situation als Einheit gilt.

Es ist die fundamentale Aufgabe eines Textproduzenten, die Situation, in der er spricht, so zu inszenieren, dass die Rezipienten die Intention(en) des Produzenten rekonstruieren können und nicht zu Missverständnissen angeregt werden.

¹ Beaugrande, Robert-Alain de/ Dressler Wolfgang Ulrich (1981):Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, S. 169.

Unser kleiner Text, der Mitglieder werben soll, hängt, wie schon gesagt, auf einem Blatt Papier in einem Schaukasten, wie man sie in vielen Orten Deutschlands finden kann. Der Schaukasten hat die Überschrift:

Abb. 3



Das Substantiv *Schützengesellschaft* ist, wiederum lt. Wahrig¹, synonym mit *Schützenverein*:

Schützenverein Verein, der das Schießen als Sport betreibt; Sy
Schützengesellschaft

Das Interpretament im Wörterbuch liefert den Vereinszweck, „das Schießen als Sport“. *schießen* ist ein Verb, das, wie schon angedeutet, eine ziemlich gefährliche Tätigkeit bezeichnet:

schießen I (V. intr.) I.I (hat) ein Geschoss abschnellen, abfeuern, Feuer geben
 ● gut, schlecht ~; zu hoch, zu kurz, zu tief, zu weit ~ ● in die Luft ~ (als Warnung); mit dem Gewehr, mit Kanonen ~; mit Kugeln, mit Schrot ~; mit Papierkugeln (nach jmdm.) ~; mit Pfeil und Bogen ~; nach der Scheibe, nach Tontauben ~

Die Kontextbelege im Wörterbuch *gut, schlecht, zu hoch, zu tief, zu weit* als charakterisierende Adverbialangaben machen zudem deutlich, dass das Zielen und das Treffen wesentlich zum „Schießen als Sport“ gehören. Das begegnet auch implizit auf der Homepage der St. Sebastianus Schützengesellschaft², wo wir ebenfalls den Schaukasten finden:

¹ Wahrig (2007): Wahrig. Deutsches Wörterbuch. CD-ROM—Ausgabe. Güterloh/München.

² Url 1: www.unser-bad-bodendorf.de/?cat=27 (17.11.07)

Die Schützen von "St. Sebastianus" Bad Bodendorf, Seriensieger der vergangenen Jahre, wurden jetzt erneut Stadtmeister der Sinziger Schützenvereine, konnte also den Wanderpokal wieder mit nach Bodendorf nehmen. Mit 367 Ringen war die Mannschaft der Schützengesellschaft "St. Sebastianus" Sinzig den Bodendorfern (369 Ringe) allerdings dicht auf den Fersen. Platz drei errang "St. Sebastianus" Franken mit 364 Ringen.

Wir wissen, dass die Mitglieder von Schützenvereinen in der Regel nicht auf Menschen, sondern auf Scheiben oder Tontauben schießen. Wenn wir hier lesen, dass eine Schützen-Gruppe eine bestimmte Anzahl von „Ringen“ erzielt hat, dann handelt es sich um Scheibenschießen, und eine Zielscheibe enthält mehrere konzentrische Ringe; je weiter man in den Mittelpunkt der Scheibe trifft, desto mehr Punkte resp. Ringe bekommt man:

Ziel|schei|be 1. Scheibe (meist mit konzentrischen schwarzen u. weißen Ringen) als Ziel für Schießübungen

In der Situation des Schaukastens erhält der Werbetext eine „unfreiwillige Komik“, wie es auch auf der Homepage unserer Schützengesellschaft heißt:

„Werde Mitglied, lerne Schießen, treffe Freunde!“ Schöner denn je ist der Werbeslogan der St. Sebastianus-Schützen jetzt im Vereins-Infokasten am Bahnhof zu lesen. Altersschwäche und Naturgewalten hatten dem Kasten dermaßen zugesetzt, dass er kürzlich erneutet werden musste.

Neben dem vielbeachteten Slogan, mit dessen unfreiwilliger Komik der Zwiebelfisch-Kolumnist Bastian Sick („Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod“) derzeit bundesweit sein Publikum erheitert, und einem Gruppenfoto der Vereinsmitglieder sind dort Namen, Anschriften und Telefonnummern wichtiger Ansprechpartner des Vereins zu lesen:

Die Schützengesellschaft will ihren „Werbeslogan“ allerdings in einer anderen Situation sehen: Für sie ist unser kleiner Text „vielbeachtet“ und „schöner denn je zu lesen“. Das offizielle Vereinsverständnis bestätigt die Adäquatheit unserer bisherigen Überlegungen und gestattet uns noch einen Zusatz: Der Werbetext ist dreiteilig, er besteht aus drei Imperativsätzen, die die Struktur eines Konditionalgefüges haben. Ganz gleich, ob wir nur den ersten Satz als Konditionalsatz ansehen oder die ersten zwei, der dritte Satz ist auf alle Fälle Hauptsatz in dem Gefüge und auf diese Weise Klimax der ganzen Trias. Wir haben die rhetorische Figur der ‚Gradation‘ vor uns, eine „Aufzählung in steigender Linie“¹. Die

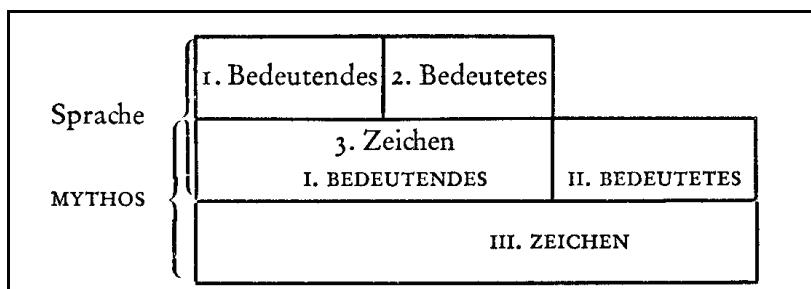
¹ Krahl, Siegfried/Josef Kurz (1979): Kleines Wörterbuch der Stilkunde. Leipzig, S. 64.

Aufzählung zielt auf den letzten Satz, der als Höhepunkt das Vereinsziel kondensierend formuliert. Da die Schützengesellschaft trotz der Kritik an der missverständlichen Formulierung festhält, kommt ihr nur noch das Weltwissen zu Hilfe, das die Norm gespeichert hat, dass für das Töten von Menschen nicht geworben werden darf.

Wir haben zur Analyse des Textes nahezu alle Teildisziplinen der Sprachwissenschaft (im engeren Sinne) herangezogen, um die Konstitution des sprachlichen Superzeichens ‚Text‘ mit dem hiefür nötigen Instrumentarium beschreiben zu können. Mit Hilfe textpragmatischer Beobachtungen können wir den ‚Sinn‘ des Textes in den denkbaren Produktions- und Rezeptionssituationen rekonstruieren.

Der französische Semiotiker Roland Barthes modelliert in seinem Buch ‚Mythen des Alltags‘ eine graphische Darstellung des Zustandekommens des (Alltags-)Mythos¹:

Abb. 4



Die zwei Seiten Signifiant und Signifié ergeben die Einheit des sprachlichen Zeichens, das nun als Signifiant bzw. Ausdrucksseite des Zeichens höherer Ordnung ‚Mythos‘ fungiert. Statt ‚Mythos‘ sage ich ‚Text‘ und versuche, die Text-Konstitution, in gegensätzlicher Vertikalisierung, ähnlich zu modellieren:

Abb. 5

(Text-)Inhalt			
(Text-)Ausdruck			
(Satz-)Inhalt 1		(Satz-)Inhalt 2	
(Satz-)Ausdruck 1		(Satz-)Ausdruck 2	
Inhalt 1	Inhalt 2	Inhalt 3	Inhalt 4
Ausdruck 1	Ausdruck 2	Ausdruck 3	Ausdruck 4

¹ Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt (Main) (=edition suhrkamp 92), S. 93.

Das Modell zeigt den Aufbau von den kleinsten Einheiten der Wort- und Morphemzeichen über die grammatische Grundeinheit des Satzes zur kommunikativen Grundeinheit des Textes: Das komplexe sprachliche Zeichen ‚Text‘ ist die Grundeinheit des Sprechens und Denkens:

- Sprache begegnet uns immer in Form von Texten.
- Der Text ist „die grundsätzliche Möglichkeit des Vorkommens von Sprache in manifestierter Erscheinungsform“¹.
- Grundlegend für das linguistische Objekt ist „die Texthaftigkeit des originalen sprachlichen Zeichens“².

Aus all dem folgt aber auch, dass wir immer überprüfen müssen, welche Aufgabe(n) die sprachlichen Einheiten auf den unteren Ebenen für den Aufbau des Textganzen übertragen bekommen haben. Im Zusammenhang mit der Metapher stellt Harald Weinrich³ fest:

„Ein beliebiges Wort kann isoliert gebraucht werden, z.B. in einer wortgeschichtlichen Untersuchung, also metasprachlich. Wer jedoch eine Metapher von jeglichem Kontext (und dazu ist natürlich immer auch ein Situationskontext zu rechnen) zu entblößen versucht, zerstört damit die Metapher.“

Sprachliche Zeichen sind immer ungesättigte Zeichen, sie streben nach Sättigung im Kontext und in der Konsituation. Sprachliche Zeichen ohne Kontext sind keine Zeichen, sondern nur Laut- oder Buchstabenketten, die gewissermaßen darauf warten, durch Kontext und Konsituation aktiviert zu werden.

Zur Situation eines Textes gehört auch seine Intertextualität.

„Intertextualität bedeutet, dass jeder Text nicht für sich steht, sondern im Kontext anderer Texte“.⁴ Es wird dabei unterschieden zwischen⁵

- typologische Intertextualität, der Bezug auf textuelle Muster, auf literarische Gattungen, auf Textsorten oder Textarten und
- referentielle Intertextualität, etwa die Nutzung von Anspielungen, Zitaten oder literarischen Motiven.

Schon die Verwendung rhetorischer Mittel ist ein Akt der Intertextualität, weil sich derartige sprachliche mikrotextuelle Muster in der europäischen Tradition herausgebildet, entwickelt und ihre (Text-)Funktionen

¹ Hartmann, Peter (1971): Texte als linguistisches Objekt. In: Beiträge zur Textlinguistik. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München, S. 10.

² Hartmann, Peter (1971): Texte als linguistisches Objekt. In: Beiträge zur Textlinguistik. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München, S. 12.

³ Weinrich, Harald (1976): Sprache in Texten. Stuttgart, S. 319.

⁴ URL 2: de.wikipedia.org/wiki/Intertextualit%C3%A4t (18.11.07).

⁵ Fix, Ulla/Hannelore Poethe/Gabriele Yos (2002): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. 2. Aufl. Frankfurt (Main) u.a. (=Leipziger Skripten 1), S. 18.

erhalten haben. Doch wirkungsvoller sind makrotextuelle Muster wie Textgattungen oder Textsorten. Besonders in der Literaturwissenschaft scheint es üblich geworden zu sein, die Begriffe ‚Gattung‘ und ‚Textsorte‘ synonym zu verwenden. Dies dürfte sich indes nicht bewähren, wie ein Blick in die Sprach- bzw. Textgeschichte zeigen kann. Ich wende mich hier kurz dem Mittelalter zu, weil man in der ‚Vormoderne‘, wie es heutzutage auch gerne heißt, viele Phänomene geradezu modellhaft beobachten kann. In der jüngeren und jüngsten Neuzeit etwa epochentypische Textsorten zu finden, ist weitaus schwieriger, weil auch die historischen und sozialen Situationen viel komplexer geworden sind.

Den Begriff ‚Textsorte‘ verwende ich hier in der „spezifischen Lesart“ im Sinn von Kirsten Adamzik eine Klasse „von Texten, die in bezug auf mehrere Merkmale qualifiziert sind“; wichtig ist dabei, „daß es sich bei den Merkmalen, die eine Textsorte im engeren Sinne konstituieren, speziell um solche handelt, die die Funktion, den Kommunikationsbereich (Medien, Verwaltung, Alltag, Politik) sowie [...] stereotype Merkmale der sprachlichen Gestaltung betreffen“¹. Textsorten in diesem Sinn sind etwa die Interlinearversionen des Althochdeutschen oder in mittelhochdeutscher Zeit die höfische Literatur, nicht aber das Minnelied oder der höfische Roman. Dies sind literarische Gattungen. Doch Gattungsbezeichnungen wie ‚höfischer Roman‘, ‚Heldenepos‘, ‚Minnelied‘ oder ‚Sangspruch‘ basieren auf anderen Klassifikationskriterien als die für Textsorten. Die Feststellung einer literarischen Gattung — ‚Gattung‘ ist ein primär literaturwissenschaftlicher Begriff — beruht auf der Beobachtung der literarischen Tradition sowie bestimmter formaler Merkmale. Gattungsbezeichnungen wie ‚höfischer Roman‘ oder ‚Heldenepos‘ bestimmen „historische Textgruppen“² und basieren auf anderen Kriterien als denen für Textsorten. In der Heldenepos „erscheinen einzelne, herausgehobene Gestalten mit außerordentlichen körperlichen, aber auch intellektuellen oder moralischen Fähigkeiten“, die in der „als abgeschlossen betrachtete[n] Frühzeit in der Geschichte der Gemeinschaft“, dem „Heldenzeitalter“³ agieren. Das Heldenepos des Mittelalters ist meist in Strophen geschrieben. Demgegenüber kennzeichnet den ‚höfischen Roman‘ der Reimpaarvers und ein ausgeprägter „ästhetische[r] Anspruch: das Ausdenken unvorhersehbarer, bedeutungsvoller Konstellationen und die kunstvolle Entfaltung des Erzählmaterials in komplexer Tektonik“⁴. Das Wechselspiel von formalen und inhaltlichen Gesichtspunkten spielt in

¹ Adamzik, Kirsten (1995): Textsorten — Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie. Münster (Studium Sprachwissenschaft 12), S. 16.

² Hempfer, Klaus W. (1997): Gattung. In: In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 1. Berlin/New York, S. 651

³ Heinzle, Joachim (2000): Heldenepos. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Berlin/New York, S. 21.

⁴ Schmid, Elisabeth (2000): Höfischer Roman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Berlin/New York, S. 69.

der Gattung eine fundamentale Rolle, dies im Gegensatz zu den sprachwissenschaftlich zu definierenden Textsorten.

Im hohen Mittelalter, besonders in den Jahren nach 1200 bildet sich eine Literatur heraus, die der literarischen Kommunikation und der Identitätsdefinition innerhalb der kulturellen Gruppe der ‚Ritter‘¹ diente. Kulturgeschichtlich ist von Bedeutung, „daß im 12. Jahrhundert die großen weltlichen Fürstenhöfe zu literarischen Zentren wurden und daß dort auf Betreiben der fürstlichen Mäzene eine Literatur entstand, die besonders deutlich in ihrer Orientierung an französischen und provenzalischen Mustern die gesellschaftlichen Interessen und Vorstellungen der höfischen Gesellschaft spiegelte“². Diese Literatur wird ‚höfische Literatur‘ genannt, und die Gruppe der ‚Ritter‘ konstituiert sich als kulturelle Gruppe durch die Rezeption eben dieser Literatur. Sozialgeschichtlich ist zudem von Bedeutung, dass in dieser Literatur ein deutliches lokales Selbstbewusstsein zum Ausdruck kommt. Zum ersten Mal in der deutschen Literaturgeschichte bekommt ein Laien-Publikum seine Texte von Laien-Autoren geliefert. Der Rückbezug auf das Lateinische ist nicht (mehr) notwendig, die Volkssprache hat ihren Eigenwert erhalten. In diesem Zusammenhang entwickelt sich ein spezieller Funktionalstil, die ‚höfische Dichtersprache‘.

Ich will die sprachliche Wirkung der Textsorte ‚höfische Literatur‘ am Beispiel der Bedeutung des mittelhochdeutschen Wortes *danc* illustrieren³. Wenn wir das Wort im ‚Mittelhochdeutschen Handwörterbuch‘ von Matthias Lexer nachschlagen, dann finden wir eine Reihe von Bedeutungsangaben⁴: „denken, gedanke, geneigtheit, wille, absicht“, schließlich „dank, allgem.; preis bei einem wettstreite“. Die meisten dieser Interpretamente stammen aus Benecke/Müller/Zarncke⁵. Dort erhalten wir allerdings weitaus detailliertere Informationen; u.a. wird im ‚Nibelungenlied‘ Brünhilds verbale Reaktion auf die Tatsache, dass ihr nachmaliger Ehegatte Gunther sie mit einem Sperwurf niederstreckt, *edel rîter Gunther des schuzzes habe danc* mit dem Satz „das war brav geschossen“ übersetzt. Diese Übersetzung überrascht schon ein wenig; andererseits sind wir es — und das waren die Kollegen im 19. Jahrhundert vermutlich

¹ Vgl. Wolf, Norbert Richard (1981): Althochdeutsch — Mittelhochdeutsch. Heidelberg (=UTB 1139), S. 179.

² Bumke, Joachim (1976): Ministerialität und Ritterdichtung. München, S. 67.

³ Vgl. Wolf, Norbert Richard (2005): Plädoyer für eine diskursive Semantik. In: Lexikographie und Grammatik des Mittelhochdeutschen. Hg. von Ralf Plate/Andrea Rapp. Mainz/Stuttgart (=Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 2005, Nr. 5), S. 99—109.

⁴ Lexer, Matthias (1872): Mittelhochdeutsches Handwörterbuch Bd. 1. Leipzig 1872, S. 408.

⁵ Benecke/Müller/Zarncke: (1854) Mittelhochdeutsches Wörterbuch Bd. 1. Leipzig, S. 351—356.

auch nicht — nicht gewohnt, für einen Schuss, der uns auf den Boden zwingt, zu danken.

Grund für diese Bedeutungsangaben dürfte unser neuzeitliches Verständnis von ‚Dank‘ sein. Wir können geradezu von einem Dank-*Skript* sprechen, also von einem internalisierten Schema sich wiederholender Abfolgen von Ereignissen im gesellschaftlichen und kommunikativen Leben. Unser Dank-*Skript* sieht vor, dass ‚Dank‘ immer eine Reaktion auf die Handlung einer anderen Person ist, mit der man auf irgendeine Weise interagiert hat. Wenn wir aber die Bedeutung eines Wortes wie des mhd. Substantivs *danc* in einer historischen Sprachstufe beschreiben wollen, dann müssen wir es in historischen Texten (auf)suchen, und wir müssen das für die Bedeutung zugrunde liegende Skript aus den Texten rekonstruieren. Wir müssen vor allem die Texthandlungen bzw. die Textverläufe nachzeichnen, wir müssen in diesem Sinne ‚diskursiv‘ verfahren.

König Marke im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Strassburg ist auf Jagd und trifft dabei Tristan, der nach seinem Musikspiel mit höfisch perfekten Sitten spricht:

vil schône er gein dem kûnege neic
und sprach mit süezem munde
vil suoze, als er wol kunde:
„dêus sal roi et sa mehnîe:
kûnec und sîn massenîe
die gehalte got der guote!“
Marke der wol gemuote
und al sîn ingesinde
die **danketen** dem kinde
vil tugentlichen unde wol,
als man dem tugenthalen sol.
(Tristan 3256-3266)

Er verneigte sich höflich vor dem
König
und sprach in lieblichem Ton,
so lieblich wie er es vermochte:
„Gott segne den König und sein
Gefolge.
Den König und die Seinen
erhalte der gnädige Gott!“
Der vornehme Marke
und sein ganzer Hof
dankten dem Knaben
sehr freundlich,
wie sich dies einem freundlichen
Menschen gegenüber schickt.

Tristan verhält sich hier geradezu höfisch vollkommen: Er grüßt nicht den König direkt, in dem er ihn anspricht, sondern der König wird in der dritten (grammatischen) Person in einen Wunsch an Gott eingefügt, wobei er — hier charakterisiert der Erzähler sehr deutlich — *mit süezem munde vil suoze* spricht; Tristan beginnt dabei auf Französisch, der Sprache der Courtoisie schlechthin, und wiederholt dann das Ganze auf Deutsch, wodurch der Wunsch sprachlich variiert und verdoppelt wird. Da der Wunsch Marke und dessen Hof enthält, danken Marke und der ganze Hof, wobei Vers 3264, ein Modalsatz, auf die gesellschaftliche Verpflichtung hinweist. Zusammengefasst: Man dankt dafür, dass sich ein

anderer vor allem sprachlich höfisch-normgerecht verhält. In anderen Textsorten, auch des Mittelhochdeutschen, haben Wörter oft eine ganz andere Bedeutung als in der höfischen Literatur.

Das Dank-Skript der höfischen Literatur ist innerhalb der kulturellen Gruppe der Ritter festgelegt; daraus resultieren einerseits eine Reihe von gesellschaftlichen Normen und andererseits spezielle Wortbedeutungen, die uns heute oft ideologisch geprägt vorkommen. Auf diese Weise wird eine Textsorte konstituiert, die sich dann wieder in unterschiedlichen Gattungen realisieren kann.

Es wäre ein Leichtes, noch weitere Beispiele für die These, dass alle Sprachwissenschaft Textlinguistik ist, beizubringen. Alles, was Sprache ist, und alles, was mit Sprache zusammenhängt, dient dem sprechenden Menschen, der der Texte zur Schaffung seiner Welten und zur Bewältigung dieser Welten bedarf.

Н. С. БАБЕНКО
(Институт языкоznания РАН)

TEXTSORTELINGUISTIK VS ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ЖАНРОВЕДЕНИЕ¹

Уникальный характер научной ситуации, сложившейся в последние 20 лет, заключается в сосуществовании двух национальных школ — немецкой и русской — изучения текстов как жанровых форм, которые «обслуживают» любую языковую коммуникацию. Базовыми понятиями выступают соответственно немецкий термин Textsorte и русский термин жанр/тип текста, используемые по отношению к любому тексту вне зависимости от его принадлежности к бытовой, специальной, научной и другим сферам использования языка.

Немецкий термин Textsorte по своей сути и смыслу наиболее полно соответствует «речевым жанрам/жанрам речи» Бахтина. Терминологические расхождения в данном случае не принципиальны, они лишь указывают на то обстоятельство, что «жанр» относится к одному из наиболее важных понятий культуры и потому не специализирован; а «сорт» в немецкой терминологии обнаруживает очевидную связь с потребительской сферой (ср. Käsesorte, Biersorte, Geprächssorte, Textsorte), его внутренняя форма достаточно прозрачна и проста, такой термин обладает высокой степенью однозначности и специализированности, что вместе с тем не снимает сложности проблематики, сложившейся в последние десятилетия в рамках отечественного лингвистического жанроведения и немецкой Textsortenlinguistik.

В современной научной парадигме лингвистики эти направления представляют собой две довольно четко выраженные национальные школы гуманитарного знания, каждая из которых представлена большим количеством теоретических и эмпирических работ, посвящен-

¹ Данная статья продолжает тему сравнительного описания развития лингвистики в Германии и России, предложенную К. А. Филипповым в его докладе на 4-м съезде Российского союза германистов 2006 г. в Санкт-Петербурге; см.: Филиппов К. А. Лингвистика текста в Германии и России: к вопросу о центре и периферии лингвистических изысканий // Русская германистика: Ежегодник Российского Союза германистов. Т. 4. М., 2008.

ных жанровым формам текстов и проблемам их изучения с позиций лингвистики¹.

I

Немецкая *Textsortenlinguistik* и русское «лингвистическое жанроведение» — не тождественные направления, как не тождественны истоки их возникновения и формирования, но между ними существует много пересечений, которые позволяют развивать теорию жанров как составную часть общей теории текста. При этом роль немецкоязычного и русскоязычного жанроведения в системе лингвистических знаний оказывается очень существенной при сравнении с другими национальными школами лингвистики.

Хронологически русское лингвистическое жанроведение, восходящее к идеям речевых жанров Бахтина 1950-х годов, предшествует немецкой жанроориентированной лингвистике текста (*Textsortenlinguistik*), появившейся в 70-е годы².

В силу разного рода обстоятельств немецкое жанроведение сразу же выступило очень решительно и вовлекло в свой круг много исследователей³. Напротив, жанровая концепция текста Бахтина находилась долгие годы в забвении, оказавшись в тени функциональной стилистики, которую Бахтин оспаривал как учение, не вполне адекватное по отношению к реальностям живого использования языка.

¹ Ср. работы обобщающего характера, которые появились в немецком и русском жанроведении почти синхронно; ср.: *Adamzik K. Textsorten-Textsortentypologie. Eine kommentierte Bibliographie*. Münster, 1995; *Дементьев В. В. Изучение речевых жанров. Обзор работ в современной русистике* // ВЯ. 1997. № 1; *Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров* // ВЯ. 1997. № 5 и др.

² Немецкая лингвистика не была знакома с идеями Бахтина; перевод его книги «Эстетика словесного творчества» появился в Западной Германии в 1979 году, когда в бывшей ГДР господствовала функциональная стилистика в довольно сильно идеологизированном варианте. Повторный перевод статьи «Проблема речевых жанров» на немецкий язык появился в 2004 году под названием «Das Problem der sprachlichen Gattungen». К этому времени немецкая лингвистика текста прошла свой особый путь, и публикация статьи Бахтина стала фактом скорее историографическим, чем собственно научным. При переводе на немецкий язык работы Бахтина «Проблема речевых жанров» был использован буквальный термин *Gattung* (англ. *speech genres* ‘жанр’) для более точной передачи исходного бахтинского понятия; см.: *Bachtin M. Das Problem der sprachlichen Gattungen // Die Aktualität des Verdrängten. Studien zur Geschichte der Sprachwissenschaft im 20. Jahrhundert*. Heidelberg, 2004. S. 473—484. Ср. также другие переводческие версии для русск. «лингвистическое жанроведение» — *Genreforschung*; *Денингхаус С. Теория речевых жанров М. М. Бахтина в тени pragmalingвистики // Жанры речи*. Вып. 3. Саратов, 2002.

³ См. очерк развития жанроведения как лингвистической дисциплины в Германии в работе: *Adamzik K. Einleitung // Adamzik K. Textsorten-Textsortentypologie. Eine kommentierte Bibliographie*.

Его концепция речевых жанров¹ по сути выросла из критики теории функциональных стилей, и в 50-е годы идея Бахтина воспринималась как учение, неприемлемое и несвоевременное на фоне блестящих образцов лингвистического анализа в русле функциональной стилистики. Бахтин же считал функциональные стили мало обоснованной абстракцией, в которой понятия «функция» и «стиль» имеют разное категориальное наполнение и критерии выделения. Функциональные стили он называл «языковыми стилями», относящимися к системе языка. Если концепцию Бахтина рассматривать в контексте научной ситуации, сложившейся в лингвистике 50-х годов, то ее положения очень четко коррелируют с задачами изучения языка в его реальном функционировании, т. е. в реальности вербального взаимодействия людей — носителей языка. Функциональная стилистика в своей методологической основе фактически уводила от изучения реальных процессов функционирования языка в разнообразии его связей с внешними условиями бытования; в то же время она оказывалась и наиболее уязвимой с точки зрения описания языка как функционально дифференцированной системы.

Бахтин рассматривал теорию речевых жанров как описание «грамматики коммуникации», понимаемой в широком смысле как системы, состоящей из множества элементов (жанров), подчиненных определенным правилам построения речи (в том числе и как инструмент литературоведческого анализа). «Грамматика речи», обеспечивающая своими правилами целенаправленное понимание, отличается от чистой грамматики языка, описывающей правила структурного оформления речи.

Следует отметить, что в русской филологической школе всегда присутствовало понимание важности изучения жанровых аспектов языковых явлений для более полного представления о языке (ср. работы В. В. Виноградова, который благодаря тонким жанрово-стилистическим подходам блестяще соединял лингвистику с литературоведением). Но обращение к жанрово-стилистическим признакам языковых

¹ Предпринятый Бахтиным перенос термина «жанр» из литературоведения в лингвистику представляет собой один из фактов обмена в области гуманитарных знаний: в последние годы в литературоведении вполне привычным стало лингвистическое понятие «текст» наряду с традиционным наименованием «произведение». Бахтинский термин «речевой жанр» был одной из попыток обозначить некий новый объект для целой области гуманитарных знаний; его появление отражало тенденцию выделить «новую реальность, новый конструкт, новую абстракцию» (см. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Кубрякова Е. С. Язык и знание. М., 2004. С. 507), которая может быть полезной для ухода от устоявшихся схем и положений. И действительно, связанные с «языковыми жанрами» идеи Бахтина открыли перед лингвистами необъятное поле деятельности. Но задача оказалась слишком велика: «речь идет, в сущности, об описаниях в единых концептуальных рамках всех дискурсов, всего разнообразия форм коммуникации»; см.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 24.

средств носило по преимуществу подчиненный характер, т. е. служило своего рода экстралингвистической надстройкой в русле функциональной стилистики, которая определяла границы дифференцированного подхода к языку в его реальной речевой вариативности, в том числе и жанровой.

В концепции функциональной стилистики Э. Ризель, которая была хорошо известна немецким лингвистам в обеих частях прежней Германии, впервые соединились элементы русской филологической традиции с идеями немецкой жанроориентированной лингвистики текста. Прямыми свидетельством тому является статья Э. Ризель 1975 года («К вопросу об иерархии стилистических систем и основных текстологических единиц»), опубликованная в журнале «Иностранные языки в школе», где впервые появляется термин, ставший доминантой современного немецкого жанроведения — *Textsorte*, и предпринимается попытка найти ему место в иерархии стилистических систем. В концепции Э. Ризель жанр текста занимает самый нижний, 3-й уровень иерархии¹. Но эта ранняя работа не получила широкого отклика, а суждения автора об объеме понятия *Textsorten* и его операциональном характере оказались в то время еще невостребованными; напротив, в обзоре Е. И. Шендельс 1985 года², посвященном развитию грамматики текста за рубежом, немецкая теория жанров текста довольно определенно критиковалась как несостоятельная и несколько надуманная.

Отечественными германистами до сих пор не забыта монография М. Гвенцадзе³, вышедшая в 1986 году в Тбилиси и посвященная типологии текстов, частично с опорой на немецкую теорию жанров текста. По сути, это было первое монографическое исследование, выполненное на русском языке в русле жанроведения как нового направления в теории текста.

Немецкий термин *Textsorte*, да и сама идея изучения языковой коммуникации как жанрового (типового) явления не находила вплоть до 1990-х годов определенного отклика в отечественной лингвистике. В начале 90-х годов А. Д. Швейцер⁴ в своих работах снова напомнил, сославшись на опыт немецкоязычного жанроведения, о существовании в иерархии стилистических систем уровня, который связан с жанровыми характеристиками текста.

¹ Подробнее см.: Бабенко Н. С. Функциональный стиль как лингвистический объект в прошлом и настоящем (в печати).

² Шендельс Е. И. Некоторые проблемы грамматики текста // Современные зарубежные грамматические теории: Сб. научно-аналитических обзоров. М., 1985.

³ Гвенцадзе М. А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси, 1986.

⁴ Швейцер А. Д. Контрактивная стилистика. Газетно-публицистический стиль в английском и русском языках. М., 1993.

Следующим этапом в развитии этой проблематики стала посмертная книга В. Г. Адмони¹ 1994 года. В ней автор многочисленных трудов по грамматике предложил довольно оригинальное видение проблематики, связанной с понятием жанр текста (Textsorte), которая к тому времени оформилась в германистике в самостоятельную дисциплину синхронного и диахронного профиля.

В отечественной лингвистике одна из основных проблем, относящихся к теории текста, заключалась в том, чтобы признать (вслед за Бахтиным) жанровый уровень базовым в процессе коммуникации и разработать систему доказательств для теоретического обоснования совершенно очевидного феномена — жанровой природы любого текста.

Это вовсе не отменяло значения функциональной стилистики, но лишь расставляло иные акценты в изучении феноменов, которые указывают на изначально жанровую природу функционирования языка в процессах коммуникации.

Предметом исследования в отечественном жанроведении является, по преимуществу, современная русская речь, где «речь» понимается как письменная, так и устная (С. 49). Главная задача — описание формальных и содержательных характеристик жанров, а также установление парадигматических связей между жанрами и синтагматических связей между высказываниями, принадлежащими к разным жанрам, в текстах живой речи².

Обращает на себя внимание современная психолингвистическая трактовка природы жанров речи, которая также восходит к концепции речевых жанров М. Бахтина: можно великолепно владеть языком и чувствовать себя беспомощным из-за невладения теми или иными жанрами. Они «для говорящего индивидуума ...имеют нормативное значение, не создаются им, а даны ему»; «Речевые жанры даны нам почти так же, как дан родной язык... Научиться говорить — значит научиться строить высказывания»; «Речевая воля говорящего осуществляется прежде всего в выборе определенного речевого жанра»³. В современной теории жанров речи эта идея подвергается модернизации через изучение «жанрового сознания» в тесной связи с фреймами, к которым подводятся речевые жанры как «вербально-знаковое оформление типических ситуаций социального взаимодействия людей»⁴.

Немецкое жанроведение по своим задачам в большей степени связано с теорией текста как категорией коммуникации во всем разнообразии форм ее проявления — устной и письменной, монологической и диалогической, индивидуальной и коллективной, частной и офи-

¹ Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.

² Степанов А. Д. Указ. соч. С. 45.

³ Цитация высказываний М. Бахтина дана по: Аллатов В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2002. С. 100.

⁴ Ср.: Седов К. Ф. Дискурс и личность. М., 2004. С. 70, а также: Степанов А. Д. Указ. соч. С. 38.

циальной и т. д. С позиций жанроведения изучаются самые разные по своему назначению тексты, в том числе и такие, которые раньше не считались культурно значимыми, например, так называемые *Gebrauchstexte* (утилитарные, или потребительские тексты, обслуживающие повседневную жизнь людей), к которым относятся прогнозы погоды, аннотации к лекарственным препаратам / (лекарствам), объявления, тексты на продуктовых упаковках и т. д. Немецкое жанроведение обретает все более прочный статус как теоретическое знание о жанровой природе любого дискурса: «Diskurse entscheiden als Paradigmen kommunikativen Handelns, innerhalb derer konkrete Texte, aber auch Textsorten entstehen, über den Sinn, Wahrheit, Richtigkeit oder Wert von Äusserungsformen und — inhalten...» *Дискурсы как парадигмы коммуникативных действий, в рамках которых происходит порождение конкретных текстов, а также жанров текста, определяют смысл, истинность, правильность и ценность формы и содержания высказывания*¹.

II

Жанроориентированная лингвистика накопила в последние годы довольно большой исследовательский опыт, который важен для типологических построений, а также для прикладных целей, например, для преподавания родного и иностранного языка. Этот опыт позволяет расширять теоретическую базу лингвистического жанроведения и уточнять некоторые моменты понимания категории «жанр» в общей теории текста.

Лингвисты говорят о существовании определенной аналогии текстов и слов, интуитивного родства этих разноуровневых явлений: текст принадлежит к наиболее очевидным реальностям языка, как и слова, а способы интуитивного выделения текста не менее укоренены в сознании современного человека, чем способы отграничения и выделения слова². Если продолжить аналогию текстов и слов, то вполне приемлемым может оказаться утверждение об изоморфности жанров текста частям речи: подобно частеречной классификации слов именно жанры являются для текстов категориальным основанием их вхождения в классы коммуникативных образований.

Жанр объединяет тексты с общим содержанием и некоторыми общими особенностями формальной организации. Тем самым жанры — «это более или менее стандартизованные и имеющие общую направленность разновидности устной и письменной коммуникации»³. Понятие

¹ Kusse H. Diskurs und Metadiskurs als linguistische Objekte. Theoretische Bemerkungen zu den Begriffen // Массовая культура на рубеже XX—XXI веков: Человек и его дискурс. М., 2003. С. 67.

² Кубрякова Е. С. Указ. соч. С. 511.

³ Семенюк Н. Н. К вопросу о соотношении стилистики и лингвистики текста (разграничение аспектов изучения) // Теория и история германских и романских языков в высшей школе России. Калуга, 1998.

жанра стало в лингвистике текста инструментом описания текстов по определенным параметрам для получения более полного представления о типовых формах коммуникативной деятельности, границах ее варьирования и вхождении в дискурсивные пространства.

Если считать, что смыслы, реализуемые в тексте через его конституенты (простые, сложные предложения, сверхфразовые единства), определяются не внутриязыковыми правилами, а условиями коммуникации, среди которых главенствующая роль принадлежит избранной создателем текста стратегии сообщения содержания¹, то одной из таких обязательных стратегий следует признать стратегию выбора жанра.

Общим свойством коммуникативных образований считается невозможность инвентаризовать их структуры, поскольку они относятся не к устройству языка, а к сфере функционирования его единиц². Вместе с тем текст нередко рассматривается не только как единица речи, но и языка. Такое представление о текстах реализовано в «Немецкой грамматике» У. Энгеля³, которая начинается с предъявления жанровых характеристик текста — высшей страты грамматической организации языка как системы⁴.

Жанры текста обладают для носителей языка реальностью. Возможность их точной идентификации в коммуникации довольно велика, а реальность ошибки (когда, например, совет может быть принят за просьбу или приказ)⁵ только усиливает аргументацию в пользу того, что жанровые свойства текстов обладают, может быть, первичной коммуникативной значимостью, они проявляются и осознаются среди других его признаков особенно отчетливо. Именно жанровый критерий лежит в основе различий в коммуникативном поведении представителей разных культур.

Жанр представляет собой не внешнее по отношению к тексту свойство классификационного порядка, а выступает сущностной характеристикой текста в его коммуникативном назначении. Какая коммуникативная задача решается данным текстом, в самом общем, первичном смысле, определяется жанром⁶, и отношения «жанр — текст» но-

¹ Абрамов Б. А. Предложение и текст // Абрамов Б. А. Избранные работы по немецкой грамматике и общим проблемам языкоznания. М., 2003. С. 332.

² Там же. С. 333.

³ Engel U. Deutsche Grammatik. Tübingen, 1988.

⁴ Примечательно, что не претендующая на систематизацию общая картина жанров текста (Textsorten) начинается с описания интервью как наиболее отчетливой и в некотором роде идеальной жанровой формы современных СМИ, сочетающей признаки диалогичности (устности, спонтанности) и монологичности (подготовленности, обработанности); см.: Engel U. Op. cit.

⁵ Шмелева Н. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002. С. 18.

⁶ Ср.: «...один и тот же текст может использоваться в составе различных речевых жанров. В то же время важно подчеркнуть, что мы идентифицируем

сят целочечный характер: обе категории предопределяют друг друга, они реальны и естественны, существуют в сознании носителей языка. Текст можно изучать как воплощение жанровых свойств, а жанр — как обязательное условие реализации текста. В первом случае жанровые свойства текста реконструируются из него самого, во втором — жанровые свойства проецируются на текст. Жанр реализуется в тексте при наличии в нем определенных условий и ограничений. Жанр и текст соединяются в единое целое как предпосылка осуществления коммуникативной деятельности, что относится в равной степени и к текстам минимальных размеров, например, предостережение, так и крупных и сверхкрупных жанровых форм.

Парадоксальным представляется тот факт, что в существующих определениях текста, среди которых до сих пор нет общепризнанного¹, отсутствуют параметры, напрямую связывающие текст с жанром². Жанровые характеристики текста считаются очевидными, а потому данный признак, как правило, не выделяется специально: он имплицируется как величина, имеющая отношение прежде всего к стилистике (ср. риторику и ее учение о жанрах, входящих в систему трех стилей).

Жанр все определенное выводится из сферы функциональной стилистики и рассматривается как признак текста, указывающий на его типовые параметры. Жанр все отчетливее осознается в лингвистике конституирующем текст критерием, который имеет отношение не только к классификации текстов как продуктов коммуникативной деятельности, но и к характеристике текстов как категории, содержащей информацию о типовых формах коммуникативного поведения и строении дискурсов. Чтобы стать коммуникативной единицей, текст должен (как правило) «предъявить» свои «жанровые амбиции», т. е. сигнализировать через совокупность профильных признаков о своем конкретном назначении в акте коммуникации.

Жанр обеспечивает тексту завершенность формы при реализации его коммуникативного назначения; он представлен уже на этапе формирования цели создания текста, его общего замысла и далее через много других этапов обнаруживает себя в эффектах воздействия на адресата (ср. анекдот как идеальный текст, реализующий стандартные критерии, определяющие текст в лингвистике текста³).

речевой жанр именно на основе признаков используемого в его составе текста; поэтому, чтобы понять специфику того или иного речевого жанра, необходимо определить, какие ограничения накладываются на тексты, способные использоватьсь при реализации этого жанра». — Шмелева Н. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч. С. 9.

¹ Кубрякова Е. С. Указ. соч. С. 510.

² Ср.: Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Frankfurt a. 2002.

³ Шмелева Н. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч.

Жанр — это особый сигнал о заложенной в тексте модели ментального и коммуникативного поведения; он интерпретируется как явление, имеющее знаковую природу. Взаимодействие означающего и означаемого в жанре как знаковом образовании носит гораздо более сложный характер, чем это имеет место между составляющими языкового знака, рассматриваемого на уровне слова, предложения и текста. Знаковое своеобразие жанра текста (и для литературоведческого, и для лингвистического понимания) заключается в связи жанров с моделями коммуникативных действий, детерминированных с точки зрения культурно-исторических процессов развития языковых социумов¹.

Представление о жанрах текста как моделях коммуникативного поведения стало одним из ведущих теоретических постулатов лингвистического жанроведения, которое все определенное заявляет о себе как самостоятельной дисциплине, развиваясь параллельно в отечественном и немецкоязычном языкоznании. И хотя эта дисциплина находится на начальном этапе своего развития, все же некоторые идеи представляются продуктивными для теории лингвистики текста.

Так, в лингвистике текста уже давно разработаны критерии, определяющие текст — критерии текстуальности. Наибольшее признание получила система критериев, включающая семь пунктов². Обязательными свойствами текста в этой системе признаков считаются: когезия, когерентность, интенциональность, приемлемость (acceptability, нем. *Akzeptabilität*)³, информативность, ситуативность, интертекстуальность. Перечисленные признаки не являются равнозначными, и наиболее высокой степенью обобщенности обладают первые два⁴, в то время как пять других признаков характеризу-

¹ Мысль о возможности возведения жанров (художественных) текстов к моделям как теоретическим конструктам — носителям типических, абстрактных признаков, свойственных некоторому множеству объектов, выражена в работе А. Ф. Лосева, посвященной систематизации общих признаков (первичных моделей) художественных стилей: «...каждый жанр развивается согласно своей модели в очень ощущительном виде». См.: Лосев А. Ф. Примерная классификация первичных моделей художественного стиля // Collegium. № 2. Киев, 1993. С. 9.

² *Beaugrande R.-A. de., Dressler W. Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen, 1981.

³ Признак приемлемости, заимствованный, как и интенциональность, из теории речевых актов, остается в русскоязычной интерпретации не вполне адаптированным: если по отношению ко всем перечисленным признакам существует понятийный параллелизм, то в случае с термином «*Akzeptabilität*» до сих пор нет единства в его толковании: «приемлемость» (Шендельс Е. И. Указ. соч. С. 35), «воспринимаемость» (Филиппов К. А. Лингвистика текста: Курс лекций. СПб., 2003. С. 119), «готовность слушающего принять и понять текст» (Шмелева Н. Я., Шмелев А. Д. Указ. соч. С. 26), «горизонт ожидания слушающего» (Степанов А. Д. Указ. соч. С. 38).

⁴ *Vater H. Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten.* München, 1992.

ют отдельные стороны текста как функционально-коммуникативное образование. По существу, совокупность этих свойств текста сводится к признаку, который можно определить как «жанровость текста». Подобно когерентности и когезии, он обладает высокой степенью обобщения и целиком покрывает свойства текста, связанные с его социально, функционально и коммуникативно ориентированными характеристиками. Ибо жанровая принадлежность — жанровость текста (*Textsortenbezogenheit*) — не внешний, не просто обязательный, а сущностный признак текста, указывающий на его интенциональность, акцептабельность, уровень информативности, ситуативную обусловленность и включенность в интертекстуальные связи с другими текстами. Еще одним крупным признаком текста, на который все чаще указывается в работах по жанроведению, выступает признак, обозначаемый немецким термином *Kulturalität* (культурная соотнесенность текста)¹. При таком подходе система признаков текста обретает вполне объяснимые и обозримые черты; каждый из этих признаков имеет свое внутреннее содержание, которое является непременным условием существования текста.

Таким образом, современное лингвистическое жанроведение в его национальных вариантах тесно связано с изучением самых разных аспектов коммуникативной деятельности. Через германистику транслируется довольно большой пласт знаний, которые имеют непосредственное отношение к описанию жанровых характеристик текста. К тому же данное направление, вопреки прогнозам, все больше укрепляется, а изучение жанров становится, по мнению В. Хайнемана, центральной проблемой современной лингвистики текста².

Zusammenfassung

Textsortenlinguistik in Deutschland und in Russland

Zum Hauptanliegen des Artikels gehört der Vergleich von zwei nationalen Schulen der Erforschung von Texten als Träger der textsortenspezifischen Merkmale. In Betracht kommen einige historiographische Fragestellungen, die mit der Entwicklung der Textsortenproblematik in zwei Ländern verbunden sind, sowie theoretische Ansätze, die Textsortenlinguistik als wichtigsten Bestandteil der modernen Textlinguistik anzusehen.

¹ *Fix U.* Die erklärende Kraft von Textsorten. Textsortenbeschreibung als Zugang zu mehrfach strukturiertem — auch kulturellem — Wissen über Texte // *Linguistica XXXVIII*, 1. Textsorten in der interkulturellen Kommunikation. 1998.

² *Heinemann W.* Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick // *Textsorten. Reflexionen und Analysen*. Bd. I. Tübingen, 2000.

Е. А. ГОНЧАРОВА

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

ДИСКУРСИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Последние десятилетия прошедшего столетия и начало текущего отмечены для гуманитарных наук в целом, с одной стороны, дифференциацией научного знания о человеке и появлением новых специализированных областей внутри него, а с другой — все более «органичной», все более «плотной», как пишет А. С. Бушмин¹, интеграцией гуманитарных наук. В лингвистике происходит определенная «рефилологизация», т. е. вновь нарастает тенденция к изучению языковых явлений и образований, в первую очередь текстов, не только в их чисто «инструментальной» проекции, но и во взаимоотношениях с «внешними структурами» (по Ю. М. Лотману), и здесь в первую очередь с человеком, создающим и воспринимающим тексты.

Тексты, которые становятся с помощью языка культурно-общественным достоянием, рассматриваются при этом как сопровождение и следствие определенных культурно- и социально-исторических процессов, как синтез отражения и самовыражения активных субъектов, доводимый с помощью языка до других активных субъектов, которые воспринимают и интерпретируют речемыслительный продукт «Другого», как бы возвращая его в последующем в мир в своих собственных мыслях, поступках и настроениях. Лингвистические исследования текста, в том числе и текста литературного, все больше начинают выходить за границы автономной самоценности, знаково определенной «конечности» и «завершенности» текстовой структуры, подходят к нему как к выражению неких «эпистемологических структур» (по М. Фуко), неких «изменчивых» — в зависимости от научного толкования текста с позиции создающего или воспринимающего и интерпретирующего субъекта — «картин» об изменчивых свойствах мира, возникающих на пересечении собственно лингвистических и

¹ Бушмин А. С. О научных связях литературоведения // Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981. С. 5.

экстравербальных факторов, которые сопровождают процесс порождения, понимания и интерпретации текста.

На этом фоне в постмодернистской исследовательской парадигме все более широко стало использоваться в качестве концептуального выражение «Мир как Текст», подразумевающее, что мир, созданный автором, и реальность, не зависящая от него, постепенно «перетекают» друг в друга, что границы между «действительностью» и «вымыслом», между реальностью объективной и художественной, размыты. В подобных концепциях значение «текста» получает «созданный автором мир», а действительность рассматривается как «материал».

Для лингвиста-интерпретатора художественного текста несколько меняется терминологическое содержание, а главное, смысловой объем и самого понятия «текст», и того, что литературоведы называют материалом. Его «материалом» является прежде всего язык, с помощью которого созданный автором художественный мир приобретает знаковую определенность **медиума** в общении создателя текста, с одной стороны, с миром реальной действительности, а с другой — с читателем, который принадлежит этому реальному миру и в то же время присутствует в поэтическом тексте как имплицитный (а иногда и выраженный специальными языковыми единицами) компонент его структуры.

Участвуя в создании художественного мира литературного текста и претерпевая при этом определенные изменения в смысловом и функциональном статусе своих строевых элементов, язык тем самым становится и имманентной частью этого художественного мира, так как, выходя из структуры текста и переставая быть его компонентами, языковые единицы утрачивают свой поэтический смысл «текстослов» и «текстопредложений» в «реальной действительности» языка. Таким образом, две формы существования языка — 1) его «естественная реальность» и 2) «поэтическое состояние» в литературном тексте — создают в когнитивно-продуктивной деятельности автора текста и когнитивно-рецептивной деятельности его читателя pragматическое «напряжение», лежащее в основе происходящей между ними литературной коммуникации и определяющее положение «текста в мире».

Исходя из рассмотрения языка в качестве материала, «определяющего» вымышленный мир автора, лингвист должен при интерпретации литературного текста учитывать далее две стороны значения для автора и читателя языковых единиц как элементов структуры текста. Язык является в тексте одновременно 1) *формой* познания и литературного изображения и 2) *предметом* познания и отображения. В качестве элементов *формы* познания и литературного изображения все без исключения языковые единицы, образующие текстовую структуру, участвуют в создании неких художественных смыслов, то есть выступают в поэтической функции и приобретают в «мире текста» значение эстетических феноменов. А с другой стороны, используя в своем произведении определенные явления языка и речи для

выражения художественных смыслов, автор творчески овладевает разнообразными «реальными» формами бытия языка в мире и (сознательно или бессознательно) отражает тем самым степень своего владения этими формами и свое отношение к ним. Язык, таким образом, становится для автора любого литературного текста и *предметом* отображения.

Читатель, в свою очередь, воспринимает языковые элементы текстовой структуры в том или ином коммуникативно-прагматическом объеме (зависящем от его языковой компетентности и речевой культуры) и как 1) прагматические фокусы текста и составляющие его художественного/-ых смысла/-ов, и как 2) некий речевой комплекс, отражающий «объективное» состояние языка в определенный культурно-исторический период. Для него значительные литературные произведения служат неким литературно-речевым образцом, и даже поразившие его отклонения от узуальной нормы он реализует затем в собственной речевой деятельности. Таким образом, через двунаправленное «переливание» языка: из реальной действительности в эстетическую и затем в преобразованном виде обратно, — происходит взаимообогащение «мира текста» и «текста мира».

Не углубляясь специально в освещение этого вопроса, упомянем лишь такие общеизвестные факты влияния на развитие и становление немецкого узуса как его насыщение эмоционально-экспрессивной лексикой ментально-чувственной сферы, пришедшей из лирики поэтов барокко, или диалектно окрашенной и обиходно-разговорной лексикой из романов Гrimмельсхаузена, далее, «динамическое» обогащение глаголов и образованных от них причастий с помощью словосложения и префиксации, а также более интенсивную субстантивацию причастий, начатую Клопштоком и продолженную поэтами Штурма и Дранга, Гельдерлином и др.¹

Язык как форму поэтического познания и эстетического общения между создателем текста и читателем можно считать и той стороной текстовой структуры, которая обеспечивает **синергизм** всех остальных ее элементов, т. е. совместное действие, характеризующееся тем, что это действие превышает действие, оказываемое каждым элементом в отдельности в общем смысле литературного произведения. Ведь любая из составляющих композиции литературного текста, как и его общий «художественный» смысл, вырастающий из взаимодействия этих составляющих, не имеют иного способа для своей «актуализации» как только через язык, который «цементирует» отдельные части текста в единое поэтическое произведение. Сошлемся здесь на слова В. Кайзера, который пишет: «Ein Kunstwerk ist kein räumliches Gebilde, an dem man verschiedene Seiten getrennt untersuchen kann, sondern eine Ganzheit, in der alle Schichten, die die Betrachtung sondern

¹ См. об этом с примерами: Geschichte der deutschen Sprache / Hrsg. von W. Schmidt. Berlin, 1984. S. 108 ff.

kann, letztlich aufeinander bezogen sind und zusammen wirken. [...] Es ist nicht ungefährlich, die Ideen eines Werkes auf die Koordinationssysteme der Weltanschauung des Dichters, des Geistes der Epoche oder der Struktur des objektiven Geistes zu beziehen, in der Meinung, nur so zu einer Orientierung zu kommen. [...] Der Gehalt gehört völlig in die Gegenständlichkeit des Werkes [...]. Die Untersuchung des Gehalts hat sich deshalb zunächst an der Struktur des Werkes zu orientieren, an der Struktur der Welt, die in dem Werk lebendig geworden ist»¹.

«Оживает» же сложный мир литературного произведения через язык, вынужденный, однако, в свою очередь модифицироваться, будучи «организованным» в некую *структуру*, внутри которой взаимодействуют между собой многообразные и многоуровневые текстовые элементы. В силу этого литературный текст как научный объект, и в частности как объект лингвистики, все более становится лишь частью, или одной из позиций, в «транстекстуальных» по своей сущности, но осуществляющихся в форме текстов, общих процессах познания и общения людей. Его когнитивная и коммуникативно-прагматическая значимость определяются не в последнюю очередь именно этой его позицией, формами взаимодействия с подобными и противоположными ему речевыми произведениями, участвующими в процессах познания и коммуникации.

При этом, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, в любом литературном тексте как некой речевой структуре действуют две противоположных тенденций: 1) стремление к автономности, завершенности, самоценности и, одновременно с этим, 2) «открытость» к взаимодействию с другими текстами (причем не только литературными), реализуемая в коммуникации. Вероятно, «сложное взаимное напряжение» этих двух тенденций, о котором говорит Ю. М. Лотман², можно считать одной из компонент «батизматического», или глубинного, напряжения художественно-литературных текстовых структур, которое называет и описывает в своих последних работах о тексте В. Г. Адмони, полагающий, что оно «ведет за пределы произведения»³.

Нельзя в то же время забывать, что познание и общение, предполагаемые формой литературного текста, или *литературная коммуникация*, существенно отличаются от когнитивно-коммуникативного взаимодействия, возникающего на базе иных функционально-стилистических разновидностей текстов. Стало уже общим местом выделение двух видов коммуникации, осуществляющей при помощи литературных произведений. С одной стороны, это так называемая «реальная» коммуникация между автором художественного произведения и читателем, начинаяющим читать произведение, и, с другой, общение

¹ Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. 20. Auflage. Tübingen; Basel, 1992, S. 240.

² Лотман Ю. М. Текст в тексте // Семиосфера. СПб., 2001. С. 62—73.

³ Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994. С. 131.

между участниками (персонажами) изображаемых в произведении художественных событий, которые на самом деле не произошли, но «пропускаются» автором через себя и подаются читателю как реальные. Подобное «фикциональное», созданное творческой энергией писателя взаимодействие персонажей известно в теории литературного текста под названием «изображенная», или «фиктивная», литературная коммуникация¹.

На уровне понимания одной из характерных особенностей фикциональной литературной коммуникации следует считать ее абсолютную обусловленность *эмпатией* создателя литературного текста, т. е. способностью представить себя на месте другого человека и понять его чувства, желания, идеи и поступки, что уже само по себе свидетельствует о дискурсивной включенности структуры создающего субъекта в смысловую структуру литературного текста. В реальной литературной коммуникации авторская эмпатия обогащается (либо не обогащается) *симпатией* читателя, в зависимости, во-первых, от того, способен ли последний — в силу своего внутреннего состояния, жизненного и эмоционального опыта — «со-чувствовать» изображаемому, и, во-вторых, от умения автора с помощью языкового кода выразить и донести до читателя все богатство существующих в его творческой фантазии образов, а также активизировать в сознании и памяти своего партнера по творческому общению опыт последнего от восприятия иных художественных форм и стилей.

Рассмотрение литературного текста как *объекта интерпретации* также требует дальнейшего расширения понятия «литературная коммуникация» — в связи с неизбежным обращением интерпретатора литературного текста (который должен обладать и всеми способностями «умного», восприимчивого читателя), во-первых, к известным ему документальным источникам об интерпретируемом тексте (т. е. к тому, что часто называется «макроконтекстом» литературного произведения) и, во-вторых, к мнениям иных исследователей (разных гуманитарных областей знания), связанным прямо или опосредованно с толкуемым текстом и его историко-культурным контекстом.

Таким образом, всякий литературный текст оказывается лишь одним из звеньев непрекращающегося социально-гуманитарного и литературного дискурса и требует к себе подхода в логике дискурс-анализа. На наш взгляд, наиболее адекватными литературному тексту как объекту интерпретации с **лингвистических позиций** можно считать следующие общие идеи о дискурс-анализе, высказанные Л. Филипс и М. Йоргенсен в их недавно переведенной на русский язык книге: «язык организован в соответствии со структурами, свойственными

¹ См., например: *Арнольд И. В.* (в соавторстве с Н. Я. Дьяконовой) Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» // *Арнольд И. В.* Семантика, стилистика, интертекстуальность: Сб. ст. / Ред. П. Е. Бухаркин. СПб., 1999. С. 269—290.

высказываниям людей в различных сферах социальной жизни»¹; дискурс есть «особый способ общения и понимания окружающего мира (или какого-то аспекта мира)»²; подходы, которые можно считать основными для дискурс-анализа, «имеют общие ключевые предпосылки, заключающиеся в том, как следует воспринимать такие понятия, как „речь“ и „субъект“»³.

Важными являются и рассуждения названных авторов об *исследователе* в дискурс-анализе, который, на наш взгляд, также принадлежит к ментально-речевым «субъектам», играющим не последнюю роль в развитии литературного дискурса. Их общий смысл состоит в следующем: исследователь должен исходить из того, «что реальность невозможно рассматривать вне дискурса и, таким образом, именно сам дискурс непосредственно является объектом анализа. В дискурсно-аналитическом исследовании первоначальным является не классификация утверждений в эмпирическом материале относительно того, какие из них являются верными, а какие неверными. Хотя критическая оценка может быть выполнена на более поздней стадии анализа. Напротив, аналитик должен работать с тем, что фактически было сказано или написано, исследуя структуры дискурса вдоль и поперек, и определить все социальные последствия различных представлений о действительности, воссозданных в дискурсе»⁴.

Тем самым, говоря о дискурсивных параметрах интерпретации литературного текста, мы должны учитывать обогащение текста характеристиками, которые обусловлены экстралингвистическими факторами, усиливающими в первую очередь прагматическую открытость текста и превращающими **процессуальность** из имманентного признака **текста** в дифференциальную черту **дискурса**, так как в последнем текст выступает в качестве когнитивной и коммуникативно-деятельностной основы общения автора и читателя, обеспечивая их социально-психологическое взаимодействие и «включая в свернутом виде не только все элементы коммуникативного акта, но и сигналы для их дешифровки»⁵.

Именно это взаимодействие, «отягощенное» характеристиками реального времени и коммуникативных обстоятельств, в которых находятся в качестве «языковых личностей» автор текста и его читатель/-и, превращают текст в когнитивно, психологически, социально, культурно и т. д. значимое «дискурсивное событие». Иначе говоря, текст приобретает дискурсивные черты как 1) **когнитивное событие** (со-

¹ Филипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер. с англ. Харьков, 2004. С. 14.

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 16.

⁴ Там же. С. 42—43.

⁵ Дымафский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX—XX вв. М., 2006. С. 45.

держащее определенный «концепт действительности», систему «концептуально-смысовых установок», которые включают в себя и индивидуальные, и исторические, и общественные и другие знания) и, одновременно, 2) **коммуникативное событие**, «погруженное в жизнь» и автора, и читателя, и общества в целом. Как пишет немецкий ученый Й. Варнке, текст и дискурс связаны взаимозависимым отношением идентичных тексту языковых единиц и над-, или сверхтекстовых форм, что исследователь называет «выходящим за рамки текста растяжением, удлинением»: «textübergreifende Extension»¹.

При определении дискурсивных параметров художественного текста как основы для протекания «реальной» литературной коммуникации требует уточнения и феномен **коммуникативная ситуация**, который также имеет здесь более сложный характер, чем в случае общения между автором и читателем на базе текстов в так называемой естественной, или «нехудожественной», коммуникации. Что же принадлежит к наиболее релевантным характеристикам коммуникативной ситуации общения, которые нужно иметь в виду при *дискурс-анализе* литературного текста?

1) В основе этого общения лежит **творческое когнитивно-коммуникативное действие**, с одной стороны, **автора** литературного текста, который реализует с помощью определенных языковых и контекстуальных сигналов в создаваемой им текстовой структуре некую коммуникативно-прагматическую стратегию, а с другой — его **читателя**, который, являясь «одновременно и **объектом** воздействия литературы, и **субъектом** литературного процесса, «подстрекающим» началом искусства слова»², опирается на эти сигналы и, в свою очередь, реализует намерение наиболее адекватно «разгадать» авторскую стратегию с целью собственного рационально-чувственного обогащения. Если условной конечной точкой творческого когнитивно-коммуникативного действия автора можно считать некий реальный художественный текст, то для читателя это будут рассредоточенные в его дальнейшей ментально-речевой деятельности сознательные и бессознательные, эксплицитные и имплицитные в речевом плане, «следы» прочитанного речевого произведения в текстах, создаваемых им самим в разных коммуникативных сферах.

2) Коммуникативно-творческая деятельность автора литературного текста обусловлена, далее, его внутренней **эгоцентрической** позицией, которую можно считать импульсом любого творческого акта, поскольку каждое художественное произведение (будь то живописное полотно, музыкальная пьеса или скульптура) является отраже-

¹ Warnke J. Texte in Texten — Poststrukturalistischer Diskursbegriff und Textlinguistik // Texte — Diskurse — Interaktionsrollen / Hrsg. K. Adamzik. Tübingen, 2002. S. 1—17.

² Прозоров В. В. Читатель и писатель // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 496—497.

нием специфического эгоцентрического внутреннего состояния художника, являющегося откликом на его особые отношения с миром и «провоцирующего» творческую личность на материализацию этого состояния в системе знаков определенного семиотического кода (в нашем случае языкового). Вступление в «контакт» с писателем и продолжение этого контакта со стороны **читателя**, в свою очередь, обусловлено **эгоцентрическим** состоянием последнего, так как в зависимости от него читатель либо откладывает книгу в сторону, либо углубляется в ее чтение и воспринимает в дальнейшем композиционно-сюжетные коллизии и фикциональный мир художественного произведения, а также его словесную форму, не будучи до конца свободным от этого состояния. Таким образом, на базе художественного текста осуществляется «обратная связь» между двумя эгоцентрическими состояниями, не свободными от «транстекстуальных» влияний.

3) В то же время автор и читатель литературного текста зачастую оказываются более удаленными и друг от друга, и от событий, изображаемых в нем, как в чувственно-эмоциональном, так и в пространственно-временном отношениях, чем в случае текстов из иных сфер человеческой коммуникации. Это определяет специфический характер ментально-речевых действий автора в процессе создания композиции и структуры художественного текста, заключающихся в поэтическом переосмыслинении традиционных языковых элементов с их неизбежными семантико-прагматическими модификациями и «приращениями» смыслов, за счет чего создается особый, литературный, вид речевого дискурса, отличающийся от повседневных видов речевой деятельности человека прежде всего более высокой степенью суггестии. От читателя требуется максимальная ментальная и чувственная концентрация, чтобы оказаться способным для полноценного дискурсивного диалога с авторским сознанием, для «вхождения» в созданный писателем мир и его «присвоения» себе как части своего индивидуального мира.

4) «Реальная» литературная коммуникация не протекает, тем не менее, по правилам общения между физически и биографически «реальными» лицами. Точно так же как автор «общается» в процессе написания своего произведения с имплицитным (идеальным, потенциальным, абстрактным) читателем, так и читатель познает автора как некую *функциональную* категорию, проявляющую себя в отборе и структурно связанном сочетании элементов формы и смысла в их текстовом единстве. Это, как писал М. М. Бахтин, «активная индивидуальность **видения и оформления**, а не видимая и не оформленная индивидуальность»¹, воспринимаемая читателем как **метаобраз** текста, неизрекаемый в одной языковой единице или многих языковых единицах, а «атомарно» заложенный в текстовых смыслах всех

¹ Бахтин М. М. Проблема автора // Вопросы философии. 1977. № 7. С. 148—160.

элементов семантической системы текста. Характерно, что филологическая интерпретация автора как «метаобраза текста» может быть осуществлена только в логике дискурс-анализа, поскольку она всегда означает семантическое «растяжение», или «удлинение» текста (по И. Варнке).

5) Выделяет литературную коммуникацию на фоне иных видов речевой деятельности и общения людей и предметно-тематическая специфика лежащих в ее основе текстов, которая состоит в их *абсолютной антропоцентрической* когнитивно-прагматической направленности. В центре литературного изображения всегда стоит Человек, а образы персонажей — как действующих лиц фикционального мира художественного текста и квинтэссенция «авторской картины мира» — представляют собой художественно обобщенные аналоги определенных форм бытия, сознания, драматического действия и лирического переживания людей.

Если следовать вышеупомянутой логике с определением характера **субъекта** в качестве одной из ключевых позиций дискурс-анализа, то по отношению к литературному тексту можно выстроить такую схему эпистемологических субъектно-объектных отношений в нем: 1) **автор** представляет собой текстопорождающий **субъект, объективированный** материальной языковой данностью литературного текста; 2) **персонаж** — наделенный **субъектной определенностью и акциональностью объект** литературного изображения; 3) **читатель** — «текстовоспринимающий» и «текстопродолжающий» **субъект**, который глубже осознает через созданный автором художественный мир определенные моменты своей внешней и внутренней реальности и соотносит их с иными реальностями.

Для читателя **объектом** познания является все художественное произведение — в системности его композиционно-содержательной и языковой структуры, автор и персонаж суть ингредиенты этого сложного **объекта**, но ингредиенты разных уровней осознания. Диалектика диалогических субъектно-объектных отношений между автором и персонажем определяется их прагматической направленностью от Я художника к Другому/-им (даже если этот Другой/-ие и наделен/-ы чертами самого автора), в мысленном диалоге с которым/-и автор решает актуальные для него познавательно-творческие задачи. В процессе литературной коммуникации социально и индивидуально обусловленная ценностная ориентация автора как отправителя художественной информации, содержащейся в тексте и предлагаемой читателю для ее «разгерметизации», делает дискурсивно значимыми определенные предметы, явления, отношения объективной реальности, в том числе и язык, включаемые писателем в «мир текста», а точнее, «мир литературного произведения».

Zusammenfassung**Diskursive Parameter der Interpretation
literarischer Texte**

Jede Interpretation eines literarischen Textes bedeutet eigentlich ein diskursives «Eröffnen» bzw. «Extensivieren», d. h. ein Erschließen von dessen transtextuellem Zusammenwirken mit «äußeren Strukturen». Der Mensch als funktional verzweigte Subjektstruktur und Handhaber der Sprache (instrumentales Ausdrucksmittel des Textes) spielt dabei eine entscheidende Rolle für den literarischen Text als kognitiv und kommunikativ-pragmatisch «offenen» Vorgang. Deshalb kann die sogenannte «anthropozentrische Dreierreihe» des literarischen Textes (Autor — Figur — Leser), die an der «Kreuzung» der realen und fiktionalen literarischen Kommunikation liegt, als Anhaltspunkt zur diskursiven Deutung verschiedener Seiten und Elemente literarischer Textsysteme und -strukturen gelten.

Н. А. БОНДАРКО

(Институт лингвистических исследований РАН, С.-Петербург)

**ЯЗЫКОВЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КОМПОЗИЦИОННОЙ
СТРУКТУРЕ ДРЕВНЕЙШИХ НЕМЕЦКИХ
МОНАСТЫРСКИХ УСТАВОВ ФРАНЦИСКАНСКОГО
ОРДЕНА**

(на материале документов монастыря св. Марии Штерн)¹

Обращаясь к изучению принципов построения средневековых текстов нормативно-правового характера, мы неизбежно сталкиваемся с феноменом частотного использования стереотипных лексико-синтаксических единиц. Анализ последних должен учитывать среди прочего специфику медийной реализации текста, о которой может дать представление характер графической презентации композиционных структур разного уровня. Практиковавшийся средневековыми редакторами и писцами принцип структурирования текстов при помощи языковых стереотипов позволяет ставить вопрос также и о характере взаимосвязей текстов разных жанров друг с другом — при условии, что они создавались и функционировали внутри одних и тех же социальных групп и институтов.

Прежде чем перейти к основной теме настоящей статьи, необходимо упомянуть об исторических обстоятельствах, в которых появились рассматриваемые нами документы, регламентирующие жизнь разных подразделений францисканского ордена. Начиная с последнего десятилетия XIII в., многие духовные общинны, проповедовавшие идеалы покаяния и бедности, но до некоторых пор не связанные с церковной организацией, стали принимать устав папы Николая IV 1289 г. Они жили, как правило, в тесном соседстве с местными монастырями францисканцев. Немецкие средневековые города, и в особенности Аугсбург, были в высшей степени удобным местом для подобного симбиоза, поэтому неудивительно, что они стали центрами распро-

¹ Работа выполнена при поддержке стипендии немецкого фонда им. Александра фон Гумбольдта. В статье публикуются предварительные результаты более объемного общего исследования, которое еще предстоит подготовить к печати.

странения францисканского влияния на религиозную жизнь и письменную культуру южной Германии. В самом деле, многие памятники духовной прозы Восточной Швабии и Баварии XIII в. имеют францисканское происхождение.

Прибытие францисканцев в Аугсбург в 1221 г. описано в хорошо известной хронике брата Йордана из Джиано 1262 г. — единственном источнике, повествующем о ранних годах францисканской миссии Германии¹. Аугсбург был первым и, наряду с Регенсбургом, наиболее важным центром францисканской активности, которая оказалась чрезвычайно успешной и развивалась стремительно: согласно статистическим подсчетам, спустя 30 лет после прибытия миноритов в Аугсбург, в немецких землях существовало уже более 100 францисканских монастырей, а к концу века насчитывалось уже приблизительно две сотни обителей (*civitates*)². В 1230 г. генеральный капитул разделил Германию вдоль реки Везер на две провинции — Саксонскую и Рейнскую. В 1247 г. Рейнская провинция, в свою очередь, раскололась на Кёльнскую и Страсбургскую. Главный францисканский конвент и прочие францисканские дома Аугсбурга относились к страсбургской провинции, называвшейся иначе Алемания, и были поставлены под контроль баварской кустодии.

О возникновении францисканского конвента в Аугсбурге источники, к сожалению, молчат: во время пожара 1292 г. все книги, находившиеся в монастыре, погибли. Однако известно, что он уже существовал в 1246 г., когда в Аугсбург прибыл из Регенсбурга Давид Аугсбургский, руководитель школы новициев (молодых послушников) и известный автор мистагогических сочинений на латинском и, возможно, также на немецком языках. Именно благодаря усилиям Давида Аугсбург стал центром францисканской литературной активности в Германии во второй половине XIII в.³

Литературная деятельность аугсбургских францисканцев представлена духовно-назидательными трактатами и проповедями, а также монастырскими уставами и кодификациями светского права. Первая грамота на немецком языке появляется в Аугсбурге в 1272 г.,

¹ *Chronica fratris Jordani // Collection d'études et de documents sur l'histoire religieuse et littéraire du moyen âge / Heinrich Boehmer (ed.)*. Т. 6. Paris, 1908. О прибытии францисканской миссии в Аугсбург см. гл. 22 (с. 26—27).

² См.: Freed J. B. *The Friars and German Society in the Thirteenth Century*. Cambridge (Mass.), 1977. P. 21—24.

³ См.: *Ruh K. David von Augsburg und die Entstehung eines franziskanischen Schrifttums in deutscher Sprache // Kleine Schriften. Bd. 2. Scholastik und Mystik im Spätmittelalter / Hrsg. von V. Mertens*. Berlin; New York, 1984. S. 47; cp.: *Steer G. David von Augsburg und Berthold von Regensburg. Schöpfer der volkssprachigen franziskanischen Traktat- und Predigtliteratur // Handbuch der Literatur in Bayern vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. von A. Weber*. Regensburg, 1987; Бондарко Н. А. Давид Аугсбургский как мастер традиционной словесности // Символ. № 51. Париж; М., 2007. С. 331—356.

затем следует верхненемецкая версия Швабского Зерцала и городское право (1276 г.). Для всей этой письменной продукции характерно довольно сильное единообразие орфографических, фонетических, а также лексических форм. Эти тексты, при всех своих жанровых различиях, обнаруживают сходные стилистические признаки. Данное обстоятельство объясняется, с одной стороны, общими для некоторых групп текстов нормами, а с другой — социальной гомогенностью маленькой группы образованных клириков, которые умели писать профессионально. Францисканцы с их особой заботой об образовании членов ордена и патронируемых общин как никто иной подходили на роль профессиональных писцов, хотя этот вывод можно делать лишь гипотетически.

Во второй половине XIII в. в Аугсбурге появляется несколько женских бегинских общин, состоящих из дочерей городских патрициев, а по прошествии нескольких лет три из них принимают юрисдикцию Третьего ордена св. Франциска и оказываются под патронажем аугсбургских миноритов. Речь идет об обителях св. Марии Штерн (Maria Stern), св. Мартина (St. Martin) и св. Клары у Хорбрука (St. Clara an der Horbruck). Только первой из них, конвенту Марии Штерн (точнее, св. Девы Марии в доме «У Звезды»), удалось выжить в трудные времена Реформации и Тридцатилетней войны.

Мы знаем всего о трех ранних немецких документах, относящихся к типу монастырских правил, которые были написаны на восточношвабском диалекте и с высокой долей вероятности происходят из Аугсбурга в период между 1286 и 1317 гг. Перечислим их в хронологическом порядке:

1) «Аугсбургское правило кларисс» (*Augsburger Klarissenregel*), правило Второго ордена св. Франциска, — ранний перевод буллы *«Beata Clara virtute clarens»*, выпущенной папой Урбаном IV в 1263 г. Самая старая из сохранившихся рукописей датируется концом XIII в. Этот манускрипт, текст которого был опубликован Антоном Шёнбахом¹, оказался, к сожалению, утрачен во время Второй мировой войны.

2) Аугсбургское Правило Третьего Ордена (*Augsburger Drittordensregel*), написанное между 1289 и 1300 гг., — перевод буллы Николая IV *«Supra montem»* 1289 г. Один из двух самых ранних списков так называемой аугсбургской редакции правила происходит из францисканского конвента в Аугсбурге. Хуго Штопп опубликовал

¹ Schönbach A. E. Mitteilungen aus altdeutschen Handschriften X: Die Regensburger Klarissenregel // Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften. Bd. 160, 6. Wien, 1908. S. 3—27. Несмотря на то, что рукопись была обнаружена в монастыре кларисс в Регенсбурге, Шёнбах считал местом написания текста Аугсбург. Это мнение поддерживал К. Ру, склонявшийся в пользу Аугсбурга, исходя из особенностей письменно-го диалекта, — см.: Ruh K. David von Augsburg und die Entstehung eines franziskanischen Schrifttums in deutscher Sprache. S. 54.

детальное описание рукописи (Аугсбургский епископальный архив, рук. 192) и сам текст, а Хельмут Гразер осуществил его систематическое графематическое и фонетическое исследование в 1996 г. — это был последний раз, когда этот текст подвергался анализу¹.

3) Третий документ обнаруживает комплекс из четырех тесно связанных между собой текстов, регулирующих жизнь женской обители Марии Штерн. Об этом текстовом комплексе и пойдет речь в настоящей статье.

Конвент св. Марии Штерн был основан в 1258 г. двумя дочерьми одного зажиточного аугсбургского горожанина. После его смерти они выбрали жизнь в затворе — прямо в унаследованном ими доме, носящем название «У Звезды» («Zum Stern»)². Эта обитель с самого начала своего существования находилась под покровительством миноритов, чей монастырь был расположен в непосредственной близости, на противоположной стороне улицы. Конвент, скорее всего, сыграл важную роль в развитии литературной активности францисканцев, на которых лежала обязанность заботы о монахинях, *cura animatum*, возложенная еще папой Иннокентием IV в 1254 г. В 1315 г. обитель Марии Штерн получила новое правило. Поводом для этого послужило официальное подчинение сестер «Третьему ордену меньших братьев» (*Tertiis ordo Fratrum Minorum*). Это правило и три сопровождающих документа представляют собой древнейшие сохранившиеся письменные свидетельства о самом монастыре.

Четыре текста рукописи, хранящейся под шифром 193 в Аугсбургском епископальном архиве³, относятся к следующим типам:

1) fol. 1^r—17^r: домашнее правило обители св. Марии Штерн, представляющее собой интерпретацию Правила Третьего Ордена;

¹ Stopp H. Die Augsburger Handschrift der deutschen Tertiärerregel // Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters / Hrsg. von U. Fellmann und R. Schützeichel. Bonn, 1979. S. 575—588; Graser H. Zum Mittelhochdeutschen der Augsburger Tertiärenregel // Sprachgeschichtliche Untersuchungen zur älteren und neueren Deutschen Literatur. Festschrift für Hans Wellmann zum 60. Geburtstag / Hrsg. von W. König und L. Ortner. Heidelberg, 1996. S. 47—58. Прочие рукописи аугсбургской редакции, относящиеся к XIV в.: Берлин, Государственная библиотека (Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz): mgo 370, ок. 1300 г., из монастыря Третьего ордена св. Франциска в Рейтлингене (Reutlingen), текст издан: *Birlinger A. Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde*. Bd. 18. 1873. S. 186—195.

² См. основополагающее исследование по истории монастыря: Baumann M. Augsburg. Franziskanerinnenkloster St. Maria Stern // *Bavaria Franciscana Antiqua. Kurze historische Beschreibungen mit Bildern*. Bd. IV. München, 1958. S. 515—654; вся библиография последующего периода содержится в последней из известных мне опубликованных работ на эту тему: Kohl S. F. Beginen, Barfüßer, Terziarinnen. Zur Frühgeschichte der Augsburger Franziskanerinnen von Maria Stern // *Verein für Augsburger Bistumsgeschichte*. Jg. 40, 2006. S. 77—101.

³ Augsburger Diözesanarchiv, Ms. 193.

2) fol. 17^v—18^v: грамота министра Страсбургской провинции Генриха фон Тальхайма (Heinrich von Thalheim), датированная 1317 г.;

3) fol. 19^r—30^r: статьи 1315 г., написанные в форме монашеского обета;

4) fol. 30^v—32^r: дополнительные статьи (artikel), в которых перечисляются возможные в будущем прегрешения сестер и полагающиеся за них наказания.

Все исследователи говорят о существовании тесной взаимосвязи между аугсбургским переводом буллы папы Николая IV и домовым правилом сестер Марии Штерн (высказывалось даже предположение — впрочем, совершенно необоснованное, — что они написаны одной и той же рукой). Действительно, домашнее правило является переработкой общего правила Третьего Ордена для собственных нужд. По-видимому, мы не можем доказать, что переписчик правила и статутов Марии Штерн имел перед собой перевод правила Третьего Ордена в рук. 192. Речь может идти лишь о преемственности между архетипом Аугсбургского правила (вероятно, очень близком к сохранившейся рукописи 192) и архетипом правила сестер — по всей видимости, прямым списком с оригинальных документов. Промежуток между 1315 и 1317 гг. — наиболее вероятное время возникновения архетипа этих текстов: в грамоте провинциального министра Генриха фон Тальхайма разъясняются статьи, датированные 1315 г. Домовое Правило должно было быть написано вместе со статутами — во всяком случае не раньше 1315 г., когда епископ Фридрих Аугсбургский, в исполнение решения Виеннского собора о прекращении деятельности свободных общин бегинок, рекомендовал присоединиться к Третьему Ордену св. Франциска тем из них, которые хотели продолжить жить в своей общине. В качестве *terminus ante quem* следует принять 1317 г. — официальное признание францисканского статуса за общиной Марии Штерн, нашедшее отражение в упомянутой грамоте. Качество и палеографические особенности самой рукописи, а также место ее первоначального хранения (монастырский архив Марии Штерн) позволяют говорить о ее близости к архетипу. О латинском источнике немецких текстов рукописи ничего не известно.

Рассматриваемые копии документов были частично изданы Куртом Ру, а также в неопубликованной магистерской работе Марты Отто¹. Я буду цитировать их непосредственно по рукописи.

Документы монастыря Марии Штерн интересны прежде всего в лингвистическом отношении. При этом речь идет далеко не только

¹ Ruh K. *Satzungen der Drittordensschwestern von St. Maria Stern zu Augsburg v. J. 1315* // Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter. Bd. 1. Texte. München, 1965. S. 127—129; Otto M. *Die Satzungen von St. Maria Stern in Augsburg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Edition und sprachhistorische Untersuchung des Haupttonvokalismus. Zulassungsarbeit zur wiss. Prüfung für das Lehramt an den Gymnasien an der Universität Augsburg*. Augsburg, 1980 (машинопись).

об особенностях вполне однородного и аккуратно воспроизведенного писцом восточношвабского письменного диалекта (такова точка зрения Х. Штоппа и Х. Гразера). Не менее важен тот факт, что все эти тексты весьма тщательно структурированы, хотя и совершенно разными способами, а также и то, что для этих целей используется некоторое количество особых стереотипных структур.

Между всеми четырьмя текстами рукописи обнаруживаются тесные смысловые и структурные связи. Первая глава правила Марии Штерн содержит лишь краткий список обетов, которые должны были приносить сестры, а в коротком тексте грамоты провинциального министра Генриха фон Тальхайма сформулирован лишь один аспект вопроса о собственности сестер. С другой стороны, статуты содержат полный текст обетов. Содержание этих статутов несколько варьируется: в них дается перечень случаев, ведущих к исключению монахини из общины, хотя основной упор делается на границах, допустимых для мелких прегрешений.

Отказавшись от перечисления всех общих мест и текстовых параллелей, обратимся к анализу языковых техник ввода этих общих мест в текст.

В качестве примера рассмотрим некоторые текстовые трансформации, которые переживает одна из основных тем, представленная во всех текстах: речь идет о контактах монахинь с городской реальностью за стенами конвента. В четвертом параграфе первой главы домашнего правила Марии Штерн *«wie man di swester enphahen sol»* («Как нужно принимать сестер в конвент») описываются последствия для монахини, отлучающейся без разрешения из конвента в город: *Daz vierde daz ist ob si an gehorsam vnd vrafelich von der samenvge genge. vnd gemant nach vnserm gesezed niht wider in genge* («Четвертое — это если она в непослушании и во грехе уйдет из обители и, будучи увещеваема в соответствии с нашим уставом, не вернется назад») (fol. 3^v).

Следует обратить внимание на графические средства оформления отрезков текста, в которых оговариваются казусы такого рода. Каждый подобный случай — формулируемый всегда негативным образом — отмечен средствами пунктуации, а именно, точкой в сочетании с последующим маюскулом.

Та же самая тема появляется в этом тексте еще раз. В частности, ей посвящена особая глава — восьмая: *«Wie die swester mygen vz gen vnd wie si sich halten svlen vzerhalp des hyses»* («Каким образом сестры могут выходить за пределы [обители] и как они должны вести себя вне дома»). В этой главе описывается ряд условий, которые монахиня обязана выполнить, а также дается перечень тех вещей, которых ей не следует делать никогда. Текст строится как последовательность самостоятельных предложений с прозрачной структурой, авторы предпочитают избегать длинных цепочек придаточных предложений. Модальный глагол *svlen* («быть обязанным, должным») — единственный финитный глагол, который постоянно повторяется: *DJe swester*

die in die stat wellent gen die **svlen vrlayp nemen von der Maisterinne** vnd bieten vmb ain gesellin div mit ir ge («Сестры, желающие идти в город, должны брать разрешение у настоятельницы и попросить о спутнице, которая пошла бы вместе с ними¹») (fol. 14^v). Каждое из этих предложений, грамматическим субъектом в которых всегда являются «сестры» (die swester), отделено от следующего комбинацией точки и маюскульного написания первой буквы следующего слова.

Тема отлучки из конвента и слишком долгого пребывания в городе появляется также и в статутах, причем дважды. В первом случае самовольная отлучка указывается в списке прочих «преступлений», каждое из которых влечет за собой потерю права на участие в жизни остальных сестер, а также утрату всего имущества, с которым монахиню когда-то принимали в монастырь. Эта тема вводится снова при помощи условных придаточных предложений, присоединяемых относительно-условным местоимением swenne («если когда-либо»). Данная конструкция вставлена в формульную рамку. Содержание формулы представляет собой перформативный речевой акт принесения клятвы (в данном случае — это первый из длинного списка клятв). Перформативная конструкция используется дважды: перед изложением реального содержания обета и после него: **Wir binden vns dez ersten mit vserm ait.** (...) Swenne ovch ein swester. arkwenigen. vnd boesen wandel. mit mannen hat. **oder an gehorsam. vs dem Convent . vnd von der Samnvng gat.** (...) div sol verlorn han. **reht . vnd ansprach.** an der swester geselleschaft. vnd an allen ir grot. nach der vsrihtvng. als an vnserm gesetzzed hie nach gescriben stat. vnd dar zv binden wir vns ovch mit vnserm aide («Во-первых, мы связываем себя нашей клятвой. (...) Если сестра имеет подозрительные и дурные взаимоотношения с мужчинами или, нарушив послушание, покидает конвент и общину, то она теряет право и притязание на общество сестер и на все их имущество в соответствии с нашим уставом, который здесь записан, и в этом мы связываем себя нашей клятвой») (fol. 19^v—20^v).

Начальная формула обета здесь, как и в остальных случаях в этом тексте, выделена посредством рубрикации первой буквы первого слова *Wir*. Характерно, что здесь повторяется глагольная группа, уже использовавшаяся в первой главе Домашнего Правила: *an gehorsam ... von der sam(e)nvng gan* («оставить общину, нарушив дисциплину»).

Данное стереотипное выражение появляется в этом тексте еще один раз, когда описывается наказание за тот же самый проступок, в том случае, если монахиня исповедует свой грех и приносит покаяние за него: *Swelh swester **an gehorsam. vs ir samnvng gat.** vnd niht wider keret. so man si . dristvnt. gemant. die sol man bvezzen . als ein swester . div mit einem manne . vnkvschlich gellet. kert aber si wider . so sol man si bvezzen. als ein swester . div mit boeser heimlich . mit einem man.*

¹ В оригинале — «с нею», т. е. отсутствует согласование в числе с подлежащим главного предложения.

begriffen wirt («Если какая-либо сестра, нарушив дисциплину, покинет свою общину и не вернется назад после трехкратного увещевания, то надлежит назначить ей то же покаяние, что и сестре, которая вступила с монахиней в нецеломудренную связь. Если же она вернется, то надлежит назначить ей такое же покаяние, как и сестре, которую уличат в предосудительных тайных [сношениях] с мужчиной») (fol. 22^v—23^r).

Стереотипное выражение стоит здесь опять в условном придаточном предложении, однако вводится это придаточное уже иным способом — при помощи относительного местоимения *swelh* («если какая-либо»). Именная группа «какая-либо сестра» (*Swelh swester*) — это также одно из стандартных средств структурирования текста; она всегда выделяется графически посредством рубрирования инициала «S».

Наконец, та же самая тема появляется в четвертом и последнем тексте манускрипта в качестве содержания пятой статьи. Новым контекстом является негативная альтернатива тому умеренному наказанию в стенах конвента, которое приведено нами выше: *Der fünf artikel . wer daz ain fraw **avn vrlaub vsser dem chouent gieng**. vnd wen man si nach dem vsgang driestunt ermanet hat chert si den nit wider oder will der ermanvng nit gehorsam sein so hat si die pfründ verloren vnd auch daz gut also daz weder so noch ir fründ noch niemancz anderst von iren wegen **chain recht noch anspraunch** an die pfründ noch an daz gut niemer mer gehaben sol noch mag* («Статья пятая. Если случится так, что некая женщина покинет конвент без разрешения и, будучи увещеваема трижды, не вернется после этого назад или же не пожелает послушаться увещевания, то она потеряет свой доход, а также свое имущество, так что ни ее родня, ни кто-либо другой с ее стороны никогда более не будет и не сможет иметь права или притязания ни на доход, ни на имущество») (fol. 31^r—31^v).

Описание данного прегрешения помещено — точно так же, как и в тексте статутов, — внутри придаточного условия таким образом, что оно представляет собой переход к изложению санкций, которые должны быть применены. Тем не менее, способ ввода этого придаточного полностью отличается от того, который мы наблюдали в предыдущем тексте. Здесь субъектное придаточное является частью придаточного условия, начинающегося с глагола «быть» в конъюнктиве (*wer*). Хотя глагол, стоящий в начальной позиции, написан полностью минускулом, первая буква, как это часто бывает в средневековых рукописях, отмечена красным штрихом. Эта деталь отделяет весь последующий текст от главного стереотипного маркера текстовой структуры — указания на номер статьи: *Der fünf artikel* («Пятая статья»). Все подзаголовки маркированы красными инициалами и отделяются от последующего текста точкой.

Итак, если обратить внимание на все структурные различия между нашими текстами, то мы столкнемся с разными стратегиями текстово-

го членения, а может быть, и различиями между административными ролями тех, от чьего имени тексты составлены.

Хотя индикаторы текстового членения в большей степени заметны в подзаголовках францисканских правил, представляющих собой особую текстовую макроструктуру, тем не менее, собственно языковые средства членения оказываются более важны там, где деление на главы отсутствует, как можем наблюдать в трех последних текстах рукописи конвента Марии Штерн. С одной стороны, стереотипные фразы должны структурировать эти тексты для восприятия на слух, с другой — стереотипы приобретают дополнительный вес в визуальном восприятии рукописного текста при помощи графических средств. Вполне очевидно, что мы имеем дело с элементарными единицами, функционирующими как на уровне композиционного структурирования текста, так и на уровне его аудиального и визуального восприятия. Изучение функционирования и структурной роли стереотипных единиц позволяет, таким образом, хотя бы отчасти реконструировать ситуацию живого использования этих текстов в контексте позднесредневековой монастырской культуры Германии.

Zusammenfassung

Sprachliche Stereotype in der Aufbaustuktur der ältesten deutschsprachigen Klosterregeln des Franziskanerordens (am Beispiel der Satzungen des Konvents St. Maria Stern)

Der Beitrag widmet sich der Ermittlung typischer lexikalisch-syntaktischer Strukturen in den Satzungen der franziskanischen Frauengemeinschaft St. Maria Stern (1315—1317) in Augsburg. Anhand ausgewählter Beispiele aus Ms. 193 des Augsburger Diözesanarchivs werden Techniken der formelhaften Einleitung und die graphische Gestaltung stereotyper Einheiten analysiert. Auf dieser Basis wird die Rolle von Stereotypen bei der Produktion und Rezeption präskriptiv-normativer Texte aus oberdeutschen Minoritenklöstern problematisiert.

Р. С. АЛИКАЕВ

(Кабардино-балкарский государственный университет)

НЕМЕЦКАЯ ЖЕНСКАЯ НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В настоящей статье объектом изучения является один из интереснейших и малоизученных феноменов немецкого литературного языка — женская научная литература эпохи раннего Просвещения в Германии.

Известно, что женщины в описываемый период все еще были исключены полностью из научной сферы, т. е. они не могли учиться в университетах, писать и публиковать научные труды. Такая ситуация, однако, не означала, что женская половина европейского, в том числе и немецкого, общества не боролась за свои права в этой сфере деятельности. В качестве ярких примеров можно назвать имена отдельных личностей, сделавших исторический шаг в данном направлении. Это прежде всего итальянка Лукреция Маринелла (*Lucretia Marinella*), немецко-нидерландский ученый Анна Мария фон Шурманн и француженка Мари де Жар де Гурней (*Marie de Jars de Gournay*). Эти исторические личности известны своими выступлениями за права женщин на высшее образование и научную деятельность¹. Можно себе представить, какое упорство, дипломатичность и какие усилия требовалось, чтобы преодолеть практически общее представление об ученои женщине как *monstrum naturae*, мужского духа в женском теле. Существовал и более мягкий мужской аргумент против обучения женщин в академических заведениях: женщина, если она столь талантлива и обладает необходимой волей, может совершенствовать свой научно-образовательный уровень без обучения в женских академиях.

Непрекращающиеся попытки женщин внедриться в эту традиционно мужскую сферу деятельности вызывают жесткие нападки со стороны мужчин в виде публикаций: здесь следует прежде всего назвать вышедшие в Венеции в 1600 году работы «*I donnesti diffetti*» («Ошибки женщин») Джузеппе Пасси и «*La femina origine d'ogni*»

¹ Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band. Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts / Hrsg. von G. Brinker-Gabler. München, 1988. S. 185—197.

(Женщина — происхождение всего зла) Бонавентуры Тонди. В том же году появляется отвергающая аргументы названных выше публикаций книга итальянки Лукреции Маринеллы с броским названием и весьма саркастичным содержанием «Le Nobilita et Eccellenze delle Donne et I diffetti e Mancamenti degli Huomine» (Благородство и превосходство женщин — ошибки и недостатки мужчин).

Более логически последовательную и мягкую в формулировках манеру аргументации выбирает названная выше Анна Мария Шурманн в своей опубликованной в 1648 году на латинском языке книге под названием «Dissertatio num foeminae christianaе conveniat stadium litteragum» (Следует ли христианской женщине изучать науки?), а также в частной переписке. Она своим примером показывает пути достижения желанной цели: родом из Кёльна, Анна Мария Шурманн прожила большую часть своей жизни в Утрехте, где первой протестантской в качестве вольнослушательницы с правами студентки посещала реформированную академию в Утрехте и в одиночестве и отдельно от мужской аудитории в специальной клеткообразной пристройке к главному залу слушала лекции известного протестантского теолога Гизберта Воециуса (Gisbert Voetius). Она в традиции полиисторизма изучала десять языков, философско-теологические дисциплины, математику и естественные науки, занималась также живописью, изобразительным искусством и музыкой. Ее природный ум и образованность вызывали восхищение и удивление современников, которые относились к ней как к экзотическому явлению. Но сама Шурманн отвергала свою исключительность и упорно указывала на талантливых и стремящихся к науке и образованию соотечественниц.

Фрагментарные примеры, приведенные выше, показывают суть исторической ситуации с положением женщин в научной и образовательной сфере в описываемую эпоху.

В таких условиях в эпоху становления языка немецкой науки в Германии в XVII столетии появляются две научные публикации на немецком языке, посвященные астрономии и зоологии. Исключительность этих публикаций объясняется двумя причинами: с одной стороны, они написаны на немецком языке, что все еще большинством консервативного в языковом отношении немецкого научного сообщества воспринимается отрицательно, и научная ценность подобных публикаций не признается, а с другой стороны, авторами этих монографических публикаций выступают женщины, что вызывает еще большее непонимание. Речь идет о двухязычном монографическом исследовании в области математики и астрономии, опубликованном в 1650 году Марией Куниц¹, и двухтомном исследовании на немецком языке в области зоологии, опубликованном в 1679 и 1683 го-

¹ Cunitz M. *Urania propitia... Neue und langgewünschte // leichte Astronomische Tabelln.* Oels, 1650.

дах Marien Сибиллой Мериан, дочерью известного франкфуртского художника и издателя Маттеуса Мериана¹.

Первое из названных исследований интересно тем, что в науке, где безраздельно господствовал латинский язык, была предпринята попытка использования немецкого языка. Думается, что этим и объясняется параллельное изложение математико-астрономических феноменов на двух языках — на традиционном латинском и новом немецком научном языке. Основу данного исследования составляют, по признанию автора, астрономические таблицы Кеплера, опубликованные им в 1627 году и посвященные кайзеру Рудольфу II. Следует отметить разницу в объеме исследований: работа Кеплера состоит из 112 страниц латинского текста и 115 страниц с таблицами, а исследование Марии Куниц состоит из 286 страниц текста с научными комментариями к основным астрономическим понятиям, к принципам вычисления и приводимым в этой связи астрономическим таблицам. Другой особенностью изложения материала в данной работе является некоторая упрощенность подачи материала в немецком тексте, т. е. латинский и немецкий тексты не совпадают дословно. В латинском тексте изложение носит более детальный характер, и автор озабочен научной глубиной и корректностью излагаемого материала. В немецком тексте отдельные места упрощены в дидактических целях, описание носит более объясняющий и детализирующий характер, т. к. в этой части своей работы автор апеллирует к любителям науки, к дiletантам, а не к ученым мужам. То же самое наблюдается при перечислении набора астрономических инструментов в вводной части под названием «Mechanica», в немецкой части работы список этих инструментов сразу не приведен. Раздел в латинском тексте под названием «Conclusio» отсутствует в немецком тексте, вместо него вставлены два псалма с восхвалением Господа.

Важным представляется и принцип систематизации фактологического материала в исследовании Куниц: на страницах 148 и 149 своей работы она утверждает, что языковое изложение материала подчиняется внутренней системности научного объекта и пишет: *In Anleg=oder Auslegung dieses Werckes / hab ich die Ordnung erfolget/ welche mir die arth der sache an die Hand gegeben hat: Dann weil in anmerckung beydes der innhabenden orthe/ als der bewegung von orth / zu orth derer Himmlischen Cörper dreyfache verenderung fürlauffet; hab ich mich nothwendig in Eintheilung des Werckes nach denselben richten müssen.* Данный подход к изложению материала свидетельствует о ее глубокой образованности и знакомстве с известной работой Рене Декарта, посвященной методу под названием «Discours de la Méthode» (1637), где он пропагандирует именно такой подход к анализу и описанию научного факта.

¹ Merian M. S. Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen=nahrung. Nürnberg und Frankfurt: Graff, 1679, 1682 (2 Bde.).

Интерес представляет и аргументация текстового билингвизма: Мария Куниц озабочена тем, что и среди тех, кто не владеет латинским языком, имеются талантливые и любознательные люди, которым она стремится открыть на немецком языке астрономию, что сформулировано ею в следующем предложении: «... denn es ist offenbar/ daß unter den Deutschen zu erlernung dr Astronomia / so begierig alß tauglich ingenia sindt / dehrer viel durch ohnkündigkeit der Lateinischen Sprache / davon zurück gehalten werden...» (C. 154, 7—9).

В отношении качества немецкого текста следует сказать, что он отражает общие тенденции развития научного текста эпохи: новые или малоизвестные немецкие термины введены посредством связки *oder* с участием как латинского соответствия, так и немецкой синонимической лексемы, реже со связкой *und* (например, *objektum oder Gegensatz, Situation oder inhabender sitz der Sterne*); объяснения вводятся словами *wird genandt, welches man in gemein... nennet, diese Wort aber bedeuten...*, в которых видно следование существовавшей до автора традиции (думается, чаще в устной научной сфере коммуникации); однажды введенный термин стабильно функционирует на протяжении всего текста, дефиниции терминов ориентированы структурно и содержательно на их латинские эквиваленты, т. е. в этом отношении параллельный латинский текст оказывает влияние на структурно-семантическую организацию немецкого научного текста.

Следует отметить еще одну особенность, характерную для всего текста Марии Куниц: перегруженность излишне детальными объяснениями, что понимает и сам автор и объясняет выбор такой методики изложения дидактическими целями: «Dieses wird so weitläufig erklärt / wegen der anfangenden» (C. 153, 37—39).

В содержательном отношении примечателен креативный подход автора к изложению научных положений в исследуемой области. Она подчеркивает самостоятельность своего изложения, креативность в использовании кеплеровских таблиц, которые определены как «schwerem Calculo» (C. 147, 46) (тяжелые в исчислении) и требующие новой, более доступной методики расчета, т. е. она отмечает свой авторский вклад в использованные ею таблицы Кеплера: «Zu diesem Ende nemlich dem Leser den Kern und Nutz der Stren=Kunst zu weisen / und solches durch einen leichten / kurtzen / schnurgraden richtigen weg / (mit solcher gewissheit / alß zu unserer Zeit / und in solchen Richtsteigen zu hoffen möglich /) hab ich mich einer solchen Arbeit... vnterwunden» (C. 148, 23—28).

Вторая из исследуемых работ «Der Raupenwunderbare Verwandelung und sonderbare Blumen=nahrung», как уже отмечено выше, посвящена зоологии, а именно процессу превращения гусеницы в бабочку. Проблема весьма серьезная, если вспомнить отношение тогдашней церкви к гусеницам (*Teufelsgeschöpfe*).

К научным изысканиям в области зоологии Мария Сибилла Мериан приходит достаточно зрелым человеком, в возрасте 27 лет. Особо сле-

дует подчеркнуть ее организаторский талант: имея двух детей, она на протяжении пяти лет систематически занимается исследованием различных гусениц. На основе экспериментов и долгих наблюдений она дает описание всех процессов превращения гусеницы в бабочку и создает научный труд, состоящий из 50-ти глав и отличающийся глубиной мысли и креативным характером языкового оформления. Работа иллюстрирована гравюрами, которые показывают художественный талант автора, изложение материала подчинено внутренней логике становления описываемого объекта. О научной ценности проделанной работы свидетельствует тот факт, что она была несколько раз переиздана и оказала значительное влияние на формирование поколений зоологов.

Обращаясь к языковой и содержательной стороне анализируемой работы Марии Сибиллы Мериан, отметим, что особо впечатляет ее манера изложения материала. Она как бы пытается вовлечь читателя в процесс самого эксперимента и его описания, делится проблемами, которые у нее возникали в начале научного эксперимента, не боится признаться, что сама с трудом различала виды гусениц (*vielerley grüne Raupen zu unterscheiden*), знакомит в такой же доброжелательной форме и с используемыми ею исследовательскими методами, перечисляет дифференциальные признаки различных гусениц, объясняет детали рисунков и эстампов. От всего изложения веет человеческим дружелюбием и домашним уютом. Языковую динамику научному изложению придают многократно повторяющиеся глагольные лексемы *untersuchen, unterscheiden, erkennen, schließen, erfahren*, используемые ею при описании различных этапов проведенного эксперимента, а также употребленные для описания свойств научных объектов обороты и слова типа *es gibt, zielen auf, zusammentreffen, bestehen in, von sich geben, aussehen*.

Логика изложения основана на иерархической последовательности основных терминологических понятий, что позволяет автору на этой основе структурировать иерархическую систему признаков для классификации и систематизации эмпирического экспериментального материала. Параллельно структурируется и система понятий для поэтапного описания действий. В качестве самого распространенного методического приема описания внешности гусениц можно привести следующую иерархию метаединиц: *Größe, Dicke, Gestalt, Farb, Zierathen*. Понятно, что такой набор единиц и их последовательность придают описываемому материалу системно-классифицирующий характер.

Есть еще одна особенность, которая отличает подход Марии Сибиллы Мериан к терминологии от подхода описанной выше Марии Куниц. Речь идет о номинативных стратегиях в терминологических образованиях, использованных при описании процесса превращения гусеницы в бабочку. Важную роль здесь играют принцип аналогии и те ассоциации, которые наблюдаемый объект вызывает у исследовательницы. Но этого ей недостаточно, она хочет еще мотивировать

свое видение и реализацию конкретной номинативной стратегии в противовес существующей. Задолго до Лейбница она рассматривает в качестве источника для терминологических номинаций не только литературный язык, но и диалект. Сказанное можно проиллюстрировать на следующем примере: для обозначения куколки бабочки Мария Сибilla использует лексему *Dattelkern* (финиковая косточка), мотивируя это тем, что по форме и расположению куколка напоминает финиковую косточку. Думается, что подобная стратегия номинации носит определенный дидактический характер и упрощает подачу научного материала в отдельных науках.

Завершая эскизное изложение темы, отметим, что женская научная литература XVII столетия, а также многочисленные неисследованные научные тексты малого и научно-эпистолярного жанра описываемой эпохи подготовили до известной степени тот качественный скачок в метаязыке научного изложения, который мы встречаем в обобщающих теоретических работах Лейбница, где частично затрагиваются возможные источники пополнения языка немецкой науки, и в серии философских работ Вольфа. Бессспорно, внимательное комплексное изучение названных нами выше авторов, а также целого ряда научных источников малого и научно-эпистолярного жанра, появившихся на протяжении XVII столетия, дадут возможность точнее описать суть процесса становления метаязыка немецкой науки и его связей с европейскими языками науки.

Zusammenfassung

Deutsche wissenschaftliche Literatur von Frauen

In dem vorliegenden Artikel wird ein Versuch unternommen, skizzenhaft den Beitrag der Frauen zur deutschen Wissenschaftssprache am Beispiel zweier deutscher Wissenschaftlerinnen des 17. Jahrhunderts zu zeigen und Notwendigkeit der weiteren Erforschung der Literatur dieser Art und der Texte aus dem Bereich des wissenschaftlichen Briefwechsels zu unterstreichen.

Г. С. МОСКАЛЮК

(Санкт-Петербургский государственный университет)

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ КУЛИНАРНЫЙ РЕЦЕПТ XIV—XVI ВВ. КАК ТИП ТЕКСТА

Становление языка, как отмечал М. М. Бахтин, происходит в разные эпохи в разных типах текста. Чтобы разобраться в исторической динамике языка, чтобы от описания языковых явлений перейти к историческому объяснению изменений, необходима специальная разработка истории речевых жанров/типов текста, которые более адекватно отражают все происходящие в общественной жизни изменения. Высказывания и их типы — это «приводные ремни от истории общества к истории языка»¹. Осознание типа текста как исторически релевантной формы воспроизведения определенной конфигурации коммуникативной деятельности человека позволяет по-новому взглянуть на систему языка, стоящую за каждым текстом.

Изучение кулинарных рецептов осуществлялось в отечественной и зарубежной лингвистике, в первую очередь, на современном материале². Исторические работы, посвященные этому языковому феномену, выполнялись в социо-культурологическом аспекте или в рамках диалектологических исследований³. Эти исследования подвергали ана-

¹ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Akademia, 1997. С. 256—257.

² Hakkarainen H. J., Torttila M. Zum Satzbau der deutschen Kochrezepte des 20. Jahrhunderts: Satzlänge und Prädikat // Zeitschrift für germanistische Linguistik. Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte, Bd. 18. Berlin; N. Y.: Walter de Gruyter, 1990. S. 31—42; Langer G. Textkohärenz und Textspezifität. Textgrammatische Untersuchung zu den Gebrauchstextsorten Klappentext, Patienteninformation, Garantieerklärung und Kochrezept. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995; Лобанов И. Б. Принципы построения инструктирующего текста в русском языке: Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2003; Буркова П. П. Кулинарный рецепт как особый тип текста (на материале русского и немецкого языков): Автoref. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2004.

³ Ein alemannisches Büchlein von guter Speise // Sitzungsberichte der Königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München. Phil.-hist. Klasse / A. Birlinger (Hrsg.). Bd. II. München, 1865; Gloning T. Textgebrauch und sprach-

лизу кулинарные рецепты как памятники культуры, целью изучения при этом являлось рассмотрение социальных условий возникновения кулинарных рецептов, их культурно-историческая и практическая ценность, поиск автора или заказчика текста, выяснение диалектного ареала, к которому принадлежит текст. Вместе с тем функции, структурные и семантические признаки кулинарного рецепта как типа текста выпадали из области анализа. Позднесредневековый немецкий кулинарный рецепт относится к малоизученным типам текста в лингвистике и только начал активно разрабатываться с привлечением текстов памятников, до настоящего времени не подвергавшихся анализу в отечественной германистике.

Материалом нашего анализа являются 1490 текстов рукописных кулинарных рецептов, входящих в состав 22 кулинарных собраний XIV—XVI веков, территориально и диалектально отличающихся друг от друга. Собрания включают в себя от 2-х до 262-х текстов, средний объем которых составляет 5—6 строк.

Для подтверждения того, что кулинарный рецепт является отдельным типом текста, мы применяем многоуровневый подход к тексту позднесредневекового кулинарного рецепта. Критерии представления при этом опираются на коммуникативные (внешние) и внутренние (структурно-языковые) признаки текста. Тип текста рассматривается на этом основании как конвенционализованный образец комплексных признаков, описываемый как совокупность типических контекстуальных, коммуникативно-функциональных и структурных (лексико-синтаксических) характеристик. При таком подходе учитываются как функционально-прагматические, так и контекстуально обусловленные аспекты развития текста.

Кулинарный рецепт является историческим текстом с практической направленностью. Воспроизводя кулинарные традиции высшего слоя общества XIV—XVI веков, кулинарный рецепт функционирует в своей сфере как доминантный текст с особыми прагматическими, эстетическими и культурными свойствами.

Практическая направленность подразумевает инструктирующий характер текста, служащего передаче информации бытового содержания, что позволяет причислить кулинарный рецепт к потребительским текстам. Понятие «потребительский текст» указывает на нелитературный тип текста, структура которого отражает ряд действий, предписанных говорящим, являющихся результатом его намерений.

liche Gestalt älterer deutscher Kochrezepte (1350—1800) // Ergebnisse und Aufgaben / Simmler F. (Hrsg.): Textsorten und Textsortentraditionen. Bern u. a., 1997. S. 517—551; Ehlert T. «Nehmet ein junges Hun, ertraenkets mit Essig». Zur Syntax spätmittelalterlicher Kochbücher // Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit. Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 10.—13. Juni 1987 an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Sigmaringen: Thorbecke, 1987. S. 261—276.; Wiswe H. Nachlese zum ältesten mittelniederdeutschen Kochbuch // Braunschweigisches Jahrbuch 39 (1958). S. 103—121.

Основной функцией потребительских текстов считается «побуждение», выраженное в более привлекательной для потребителя форме «предложения». Неотъемлемой характеристикой средневековых потребительских текстов является наличие описания выполнения предписанного действия. Прескриптивная, инструктирующая сущность этих текстов позволяет воспринимать их как своего рода регуляторы действия. Регуляция практической деятельности при этом направлена на познание объектов и их свойств и передачу опыта адаптации индивида с учетом изученных свойств объекта.

Наиболее распространенной формой бытования потребительских текстов во времена позднего Средневековья был рецепт. Изучению позднесредневекового кулинарного рецепта как типа текста способствует анализ экстралингвистической информации, заключенной как в самом тексте, так и в более общем контексте, в который он включен. Для кулинарного рецепта таким контекстом является собрание рецептов, функционирующее самостоятельно или в составе более крупного текстового единства, называемого «домовая книга», «домашняя энциклопедия»¹. В ходе контекстуального интерпретативного анализа позднесредневековых кулинарных рецептов освещаются вопросы, связанные с автором, адресатом, временем и местом порождения текстов кулинарных рецептов, т. е. «внешние» признаки текста, которые позволяют сделать выводы, касающиеся функционирования текста в исследуемый период его возникновения.

Каждое из собраний рецептов обладает собственными контекстуальными переменными, в то же время имея определенные сходные элементы. **Временной** критерий порождения текстов является одним из наиболее значимых для исследования. Нами были выбраны только рукописные тексты, созданные до начала широкого распространения книгопечатания, в XIV—XVI веках. За точку отсчета принято создание первого немецкого собрания кулинарных рецептов. **Пространственный** ареал записанных текстов составляют преимущественно южные и юго-западные территории современных немецкоязычных стран. В северном и северо-восточном секторе рукописный кулинарный рецепт представлен менее широко.

Если пространственные и временные характеристики текста определяются историографами довольно легко на основании анализа бумаги, чернил и т. п., то установление **авторства** текста является сложной проблемой для исследователей. Только два из исследуемых собраний рецептов представляют собой авторские сочинения (Kochbuch des Meisters Eberhard, Das Kochbuch des Augsburger Zunftbürgermeisters Ulrich Schwarz), большинство же собраний являются анонимными произведениями. При этом говорить об авторстве человека, запи-савшего рецепты, можно с большой долей условности. Как и многие

¹ Eis G. Die sieben Eigenkünste und ihre altdeutschen Literatur-Denkmäler // Forschungen und Fortschritte. 26. 1950. S. 269—271.

другие потребительские тексты Средневековья, кулинарные рецепты подвергались процессу компиляции. Подтверждением этому может быть наличие параллельных рецептов (часто содержащих дословные совпадения) в различных собраниях, разделенных пространством и временем. В том случае, когда собрание составлялось компилятором, автор текстов оставался неизвестным. Таким образом, авторство при порождении рецептов может устанавливаться только по временному признаку. С другой стороны, присутствие одних и тех же рецептов во множестве собраний при абсолютном отсутствии дословного сходства в их текстах говорит о возможном устном характере передачи кулинарных традиций, предшествовавшем их сохранению в письменной речи¹. В этом случае вопрос авторства текста становится второстепенным; действительно важным является то, кому он принадлежал. Владелец рукописи позволяет соотнести текст с социальным положением **адресата**, для которого он предназначался. Определить социальный уровень адресата помогают, кроме того, сами рецепты, о чем говорит наличие в составе блюда более или менее дорогостоящих ингредиентов и т. д.

В тексте позднесредневекового кулинарного рецепта содержится эксплицитная концептуальная информация, оценочные высказывания, информация, непосредственно не относящаяся к описанному в отдельном рецепте способу приготовления блюда, дополняющая фактуальную информацию. Сам текст дает немало информации, передача которой не является его основной функцией и, как правило, не включена в привычную дефиницию кулинарного рецепта: «Кулинарный рецепт — это основополагающие, заранее установленные указания о приготовлении определённого блюда, в основе которых лежит порядок и способ выполнения действий, производимых с необходимыми ингредиентами»². Вместе с тем эти сведения являются значимым материалом, который помогает составить картину эпохи создания текста.

Продукты — составляющие рецептов — дают не только характеристику мастерства повара, возможностей хозяина, но и природных ресурсов окружающего мира. Различия в потреблении продуктов питания подчеркивают социальную дифференциацию в обществе: на вышее общество и средний класс, на светское общество и духовенство.

Кулинарный рецепт, обладая практической ценностью, отражает еще и моральные и эстетические ценности общества и отдельного человека. При анализе кулинарных рецептов позднего Средневековья становится очевидным разделение блюд на постные и скромные, что подтверждает на бытовом уровне значение религии в описываемый период, когда пост согласно церковным предписаниям составлял

¹ Ehler T., Leng R. Frühe Koch- und Pulverrezepte // Medizin in Geschichte, Philologie und Ethnologie. Festschrift für Gundolf Keil / D. Gross, M. Reiniger (Hrsg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 289—320.

² Wikipedia, die freie Enzyklopädie // Режим доступа: <http://www.wikipedia.org>

150 дней в году. Кроме прямых указаний на постный характер блюда в заглавии рецепта, например: *Ain guot vasten muos ze machen* или в корпусе рецепта: *Das ist hobelich in der fasten* и т. д., некоторые рецепты содержат также альтернативные варианты блюда — для постных и скоромных дней. Особенную группу постных блюд составляли «имитирующие» блюда, в рецептах которых описывается процесс приготовления жаркого не из мяса, а из яиц или из рыбы, выдаваемых за мясо или дичь. Отражение эстетического вкуса проявлялось в стремлении повара украсить блюдо; «блюда на показ» — «*Immitiations- und Schaugerichte*» — характерны для большинства собраний рецептов. Функцией этих блюд было подчеркнуть богатство и благополучие, господствующие в доме, они служили своего рода символом власти и могущества.

Вместе с тем основными функциями позднесредневекового кулинарного рецепта была аккумуляция и передача сведений по приготовлению чего-либо из определенных ингредиентов. Таким образом, кулинарный рецепт изначально обладает дуалистическим иллокутивным характером: с одной стороны, он представляет собой директивный текст, а с другой — обладает чертами описательного текста.

В характеристику немецкого кулинарного рецепта позднего Средневековья как особого типа текста входят признаки не только функционально-прагматического, но и культурно-семантического профиля.

На формальном уровне макроструктуры в позднесредневековом кулинарном рецепте традиционно¹ выделяют две части: инициатор, выступающий, прежде всего, в форме заглавия, и основная часть, содержащая практические указания или рабочие шаги. Членение рецепта направлено на внешнее ограничение текстов друг от друга в составе собрания кулинарных рецептов. Части кулинарного рецепта функционально неравноправны. Инициатор, как правило, лишь репрезентирует определенное блюдо, маркирует начало и, имплицитно, конец текста, в то время как именно инструктирующая часть — описание рабочих шагов — является значимой для реципиента.

Основной инициатор (заглавие, вводная фраза) не всегда в достаточной мере отражает цель рецепта. В таком случае автором вводятся дополнительные элементы, уточняющие эту цель. Кроме традиционно выделяемых элементов поверхностной структуры кулинарного рецепта — заглавия и основной части, в отдельных текстах можно обнаружить наличие и других составляющих макроструктуры, обладающих функциональной значимостью, таких как подзаголовок и завершающая часть.

¹ Glaser E. Die textuelle Struktur handschriftlicher und gedruckter Kochrezepte im Wandel. Zur Sprachgeschichte einer Textsorte // Textarten im Sprachwandel — nach der Erfindung des Buchdrucks / Rudolf Große u. Hans Wellmann (Hrsg.). Heidelberg: 1996. S. 225—249.

Заглавие (93,4 % всего корпуса исследованных рецептов имеют заглавия), занимает особое место в тексте кулинарного рецепта. Как правило, оно позиционировано над текстом указаний по приготовлению блюда или перед ним, иногда оно также выделено графически. В средневековых немецких кулинарных рецептах зачастую отсутствует деление на основной текст и заглавие. Заглавие существует не как самостоятельный элемент текста, а как часть текстового единства, органически вплетенная в него. Оно эксплицируется посредством рубрикации или выделения инициалами первых букв слова, «открывающего» рецепт.

Подзаголовок, как правило, семантически связан с заглавием и служит его расширению или объяснению. Подзаголовок — не обязательный элемент кулинарного рецепта. В большинстве исследованных собраний кулинарных рецептов нет ни одного рецепта, в структуру которого бы входил подзаголовок. Однако существуют и собрания с рецептами, имеющими подзаголовки. Появление подзаголовка можно объяснить необходимостью снять текстовое напряжение, созданное заглавием, которое, возможно, является недостаточно информативным с точки зрения автора. В этом случае автор вводит подзаголовок, объясняющий и уточняющий значение обобщенного заглавия. Однако значительно чаще смысловая нагрузка подзаголовка остается идентичной заглавию, в нем изменяется лишь форма выражения того же самого содержания. Подзаголовок, как правило, входит в состав первого предложения основного текста. Он может быть графически выделен (цветом, подчеркиванием) из основного текста рецепта, но это условие факультативно.

Терминатор, или завершающее звено кулинарного рецепта, очень редко оформляется графически. Он может быть выделен как элемент структуры на основе функциональной значимости, с одной стороны, и частоты появления в виде определенных формул, повторяющихся из рецепта в рецепт, из собрания в собрание, — с другой.

Наиболее часто употребляемая формула завершения рецепта — директивное выражение «*gib hin*» — предложение «подать» приготовленное блюдо на стол: *vnd gyp isz czu dische; vnd gibs ze essen; gib in saftigen auf den tisch*. Завершающее высказывание может быть расширено за счет указания на способ подачи, на сочетание с другими блюдами для достижения наилучшего результата: *vnd gibs im schwartzem pfeffer; mach ein ziseindel dar uber*. Автор может также дать в завершении рецепта совет о наилучшем, с его точки зрения, способе приема пищи: *die koste git man kalt oder warm* и т. д. Очень часто в качестве завершающего элемента выступает директивное напоминание о необходимости приправить блюдо специями, сахаром, посолить, изменить его цвет или, например, украсить виноградом или миндалем: *wircz vnd salcz ess.; vnd gilb daz mit saffran vnd stell ez wol mit anderem gewurtz; vnd richz an mit zukker, ymber vnd traget*. Он может представлять собой положительную оценочную характеристику приготовлен-

ного блюда, указание на его приятные вкусовые качества: *Ez ist gu^{ot}, Und daz ist ain edel praten*. В завершение рецепта может быть также включено подтверждение готовности блюда, задаваемое наречиями «*berait*» или «*gantz*»: *daz ist gar gantz. do; so ist er berait; So ist es gerecht vnd beraitt*.

Присутствие завершающего комплекса позволяет говорить о наличии в кулинарных рецептах «рамочной» конструкции: заглавие — завершающий элемент. В заглавии автор заявляет о блюде, которое может быть приготовлено, и в завершении подтверждается соответствие полученного результата желаемому, этот результат оценивается и комментируется.

Особенности кулинарного рецепта как типа текста проявляются также на **лексическом уровне**. Лексический состав кулинарного рецепта определяется его функциональной направленностью. Так, например, отмечается очевидная насыщенность рецептов глаголами, поскольку целью кулинарного рецепта является передача способов действия с базовыми продуктами и видов обработки гастрономических ингредиентов.

Глаголы представлены в кулинарных рецептах необычайно широко и являются основой описания рабочих шагов кулинара. Среди них наиболее часто встречаются глаголы «*nehmen*» и «*tun*» с обобщенной семантикой действия, не обладающие специальным «кулинарным» значением. Вместе с тем кулинарные рецепты позднего Средневековья изобилуют широким выбором семантически более специализированных глаголов, некоторые из которых находят свое применение исключительно в кулинарии, а другие приобретают здесь дополнительные значения.

Все используемые в кулинарном рецепте глаголы можно разделить на несколько семантических групп: обозначения первичной обработки ингредиентов: *abhären; fidern; schüppen; schaben*; глаголы «добавления ингредиентов»: *begiezen, tropfeln, bedropfen, sprengen, besticken, bestossen, schütten*; глаголы, означающие смешение ингредиентов, преобразование их в единую массу: *mengen, vermengen, mischen, meren* и др. В основном глаголы, выражающие действия по приготовлению блюд, являются поливалентными и транзитивными. Валентные места, открываемые этими глаголами, занимаются в первую очередь существительными, обозначающими блюда или ингредиенты, используемые в процессе приготовления, и наименования кухонного инвентаря. Особенностью лексического состава корпуса кулинарных рецептов является региональная вариативность. Диалектальные различия проявляются в наименованиях блюд, встречающихся только на отдельных территориях. Так, например, выпечка под названием *morserkochen* встречается только на северо-востоке, а *geske, honnichkoken, rorkoke* и *spisekoke* — только в восточной Вестфалии и в Нижней Саксонии. В то же время *scharlkuchen, bonabengel, buoben pfulen, gulden snydden* являются блюдами,

распространенными в Баварии и на Майне. Вместе с тем некоторые блюда «перешагивают» территориальные границы. Так, сладкий рулет штрудель — *struczel, strutzel, strützel, peterstrōczel, straube, struven, stubeten* — выпекается и в баварской долине Инна, и в Шлезвиге.

Среди названий блюд встречаются слова иностранного происхождения — заимствования из латыни, итальянского, французского языков. Например, слово *galrey* имеет латинские корни (от ср. лат. *geladria, gelatus*) и упоминается впервые в форме «*galreide*» в Баварии в 1214 г. *Condiment* происходит от латинского *condimentum* «специи» и означает «пряный бульон или соус»: *condiment, condimentelin, komment*.

Сочетание интернациональных рецептов с рецептами исключительно региональными подчеркивает разнообразие позднесредневековой кулинарии. С одной стороны, наличие наименований блюд, заимствованных из других европейских языков, позволяет говорить о прозрачности границ для обмена кулинарным опытом и использовании этого опыта на практике. С другой стороны, в текстах очевидны локальные гастрономические особенности и предпочтения.

Спецификой кулинарного рецепта позднего Средневековья можно считать отсутствие четко заданных мер, необходимых повару для приготовления блюда. Точными данными в кулинарных рецептах, исчисляются только яйца и исключительно дорогие пряности: *So nym auff zehen eyer, unde seven muschaten unde twelf neghelken, vnd sneid iii muscat dor vnder*. Указания на количество других ингредиентов ограничивается приблизительными формулировками при помощи кухонных приборов или заменяющих их подручных средств: *ein eyer schaln vol wines; einen loffel vol smalcz; количественными наречиями zu masse, zumafen, tomathe* (достаточно): *saltz zvº mazze; lützel, luttick* (немного): *salz es gar lüzel...; ain wenig, ain guite* (немного): *färbs ain wenig...* Количество ингредиентов может передаваться — через сравнение с консистенцией других, видимо, с точки зрения автора, общеизвестных, продуктов или предметов, например, «густой, как каша»: ...und mach in **in der dick alz** ein prein; «толщиной с соломинку»: das es **dünne** werd, doch **in einer dikch als** ain halme. Передача пропорций также служит отражению количественных соотношений ингредиентов: ...nim **drew tayl** wasser vnd **ain tayl** hōnig; Jtem Nym opfel **zway tail** vnd **ain tayl** zwifel.

Временные модификаторы кулинарных процессов передают в первую очередь длительность протекания действий. Они представлены наречиями, существительными с временной семантикой, а также темпоральными и сравнительными придаточными предложениями. Наибольшая точность временной ориентации достигается с помощью существительных. Минимальной единицей измерения времени при этом оказывается «*ain halbe stund*», в качестве других мер выступают «*tag*» и «*nacht*», которые употребляются часто с числительными. В кулинарных рецептах используются также темпоральные придаточные, указывающие на долготу процессов приготовления пищи, вводимые

подчинительными союзами vncz; als lang, uncz; bis; czo lange bis; wann; als; so, wy. Измерение длительности происходит за счет соотнесения одного действия (процесса) с другим во времени: lass sieden auf cholēn **vncz** es sey trüken; vnd **wan** er aufbalen wil, so gebürcz in mit nägell...

Таким образом, позднесредневековый кулинарный рецепт отличается набором текстуальных признаков. Он обнаруживает постоянно присутствующие характеристики (внешняя структура рецепта, сочетание директивной и дескриптивной функций в тексте рецепта, особенности лексического состава), которые позволяют говорить о существовании специфического типа текста и его отдельных модификаций.

Zusammenfassung

Das deutschsprachige Kochrezept des 14.—16. Jahrhunderts als eine Textsorte

Im vorliegenden Beitrag stellt der Autor das deutschsprachige Kochrezept des Spätmittelalters als entstehende Textsorte dar. Aufgrund der Analyse von mehr als 1400 einzelnen Texten — Haus- und Kochbücher eingeschlossen — wird versucht zu beweisen, dass die Kochrezepte schon auf der ersten Stufe ihrer Entwicklung über konventionelle Merkmale verfügten, was sie zu einer spezifischen Textsorte macht. Unter diesen Merkmalen versteht man dabei kontextuelle, kommunikativ-funktionale und strukturelle Eigenschaften des Textes.

М. Н. ДМИТРИЕВА, С. Т. НЕФЁДОВ
(Санкт-Петербургский государственный университет)

**ТЕКТОНИКА И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ВОПРОСИТЕЛЬНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ В
«ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ГАРМОНИИ» ТАТИАНА**

В центре рассмотрения настоящей статьи — один из традиционно выделяемых в грамматике коммуникативно-интенциональных типов предложений, а именно: немецкие вопросительные структуры, взятые в единстве формы и функционального содержания. Несмотря на длительную историю их обсуждения как особого типа грамматических построений, их описания в германистике до настоящего времени не могут быть признаны достаточно полными. В частности, такие предложения практически не привлекались к анализу с позиций диахронической прагмалингвистики и эволюции грамматических форм интерропативности в истории немецкого языка. Ниже освещаются наиболее существенные моменты формальной организации и дискурсивно-текстовой роли вопросительных высказываний, как они выявляются в составе диалогических текстовых структур «Евангельской гармонии» Татиана.

О «Диатессароне» сирийского богослова Татиана («Das Diatessaron»; *griechisch: δια τέσσαρων* — «durch/aus vier Evangelien») почти нет прямых письменных свидетельств, кроме единственного фрагмента на пергаменте (14 строк), сохранившегося на древнегреческом языке¹. Однако этот древний памятник существует в многочисленных переводах на восточные и западноевропейские языки и диалекты, созданных на основе древнегреческого оригинала. Древневерхненемецкая (латинско-восточнофранкская) двуязычная рукопись «Евангельской гармонии» Татиана («Die Evangelienharmonie»; *lat. harmonia evangelica*) датируется 2-й половиной IX века (около 830 г.). Основываясь на

¹ Simmler Fr. Textsorte 'Diatessaron' und seine Traditionen. Kontinuitäten und Neuansätze von 9. bis 15. Jahrhundert // Textsorten deutscher Prosa von 12/13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale. Akten zum Internationalem Kongress in Berlin 20. bis 23. September 1999 / Hrsg. von Fr. Simmler. Bern, 2002. S. 289—367.

анализе орфографии, лексического состава и грамматических структур, историки немецкого языка полагают, что отдельные фрагменты этого древнего текста переведены разными авторами. Характеризуя, далее, стиль и текстово-типологические особенности памятника, германисты практически единодушно относят его к типу переводов, приближающихся к подстрочным¹.

Достаточно большой объем этого древневерхненемецкого памятника (около 140 страниц) дает широкие возможности для комплексного исследования различных грамматических образований, представленных в нем. Весьма интересны в «Евангельской гармонии» интерроративные высказывания. Имея общую базовую интенцию запроса информации, они обладают широкими возможностями для различных коммуникативных трансформаций. Описание интерроративов следует, однако, проводить с учетом переводного характера памятника и его религиозной тематики.

Категория интерроративности очень древняя, а языковые средства ее экспликации характеризуются исторической изменчивостью. Эта категория присуща языку уже на самых ранних этапах его развития, поскольку у человека в любые времена и в любом сообществе была потребность в новых сведениях. Задавая вопросы, спрашивающий стремится получить от собеседника недостающую информацию, подтверждение своих догадок, решение некоторой проблемной ситуации, складывающейся в результате осознания говорящей личностью ограниченности имеющихся у нее знаний о том или ином положении вещей. Поэтому вопросительные предложения могут быть рассмотрены как побудительные в широком смысле высказывания (директивы). Именно такой подход постепенно утвердился в современной функциональной грамматике. При этом многие лингвисты весьма часто относят интерроративы (квестивы, эротетивы) к отдельному интенциональному классу как части широкого функционального объединения директивных высказываний².

Вопросительное высказывание — одна из текстовых составляющих вопросно-ответного речевого единства. Наряду с другими основными компонентами — спрашивающим, спрашиваемым и референтом, — оно формирует структуру интерроративной ситуации. Рассматривая семантическую организацию вопросно-ответного единства в деталях,

¹ Строева Т. В. Модальность косвенной речи в немецком языке: Дис. ... док. филол. наук. Л., 1950. С. 196; Адмони В. Г. Исторический синтаксис немецкого языка. М., 1963. С. 29; Гужман М. М., Семенюк Н. Н. История немецкого литературного языка IX—XV вв. М., 1983. С. 30—31; Eggers O. Deutsche Sprachgeschichte. Bd. I: Das Althochdeutsche. Hamburg, 1963. S. 207.

² Богданов В. В. Речевое общение: Прагматический и семантический аспекты. Л., 1990. С. 52—53; Михайлов Л. М. Коммуникативная грамматика немецкого языка. М., 1994. С. 47—77; Поспелова А. Г. Речевые приоритеты в английском диалоге: Дис. в виде науч. докл. ... док. филол. наук. СПб., 2001. С. 23—24; Сусов И. П. Введение в языкознание. М., 2007. С. 40 и др.

в нем можно выделить частные структурно-семантические элементы: вводящее вопрос предложение, собственно вопрос, обращение к спрашиваемому, вводящее ответ предложение, собственно ответ и т. д. В рамках статьи не представляется возможным проанализировать структурную организацию и функции всех составляющих вопросно-ответных единиц; остановимся на некоторых из них.

Как показал языковой материал, вводящие вопрос предложения обязательно содержат в тексте Татиана *verba dicendi*. Наиболее частотен среди них глагол *quedan*. В древневерхненемецкий период эта лексема, как отмечает Т. В. Строева, служила обязательным элементом ввода прямой речи: «... глагол *quethan* действительно выделяется тем, что он служит в древнегерманских языках часто единственным, всегда преимущественным средством для введения прямой речи»¹. Далее по частотности употребления среди *verba dicendi* в указанной позиции следуют слабые глаголы 1-го класса *antuurtan* и *antlingen* (около 10 % выявленных случаев). Но они употребляются в основном параллельно с *quedan*. Слабый глагол 3-го класса *frâgén*, ставший впоследствии наиболее употребительным при вводе вопросительных высказываний в современном немецком языке, наименее употребителен в тексте Татиана и всегда используется здесь в сопряжении с *quedan*.

Обобщая приведенные выше данные, можно сделать вывод о том, что в древневерхненемецком нет специального глагола для ввода вопроса. С этой целью применяется преимущественно глагол *quedan*, в том числе и для ввода вопросительных высказываний. Также нельзя утверждать, что глагол *antlingen* может считаться типичным для ввода вопросов. Он часто предваряет переспросы, используется в ситуациях, когда за вопросом следует ответ на другой вопрос. Примеры же с глаголом *frâgén* в этой функции очень редки. Вместе с тем само их наличие в тексте «Евангельской гармонии» позволяет говорить о наметившейся в древневерхненемецкий период тенденции к замещению в этой позиции *quedan* — нейтрального глагола для ввода прямой речи — специализированным глаголом *frâgén*, имеющим более узкое лексическое значение.

Вводящие вопрос предложения содержат также обозначения адресанта и адресата. Нередко адресат обозначен именем нарицательным: «138. 11: *Inti giuuant ci themo iuibe quad...*»² (И повернувшись к женщине, сказал...). В силу религиозной направленности текста в нем чаще всего представлены обращения к Христу: «128. 6: ... quad *zi themo heilante: iueg ist mîn nâhisto?*» (237) (... сказал Спасителю: «Кто мой ближний?»). В предложениях, вводящих вопросительные высказывания

¹ Строева Т. В. Модальность косвенной речи в немецком языке: Автореф. дис. ... док. филол. наук. Л., 1951. С. 17.

² *Tatian. Latheinisch und Althochdeutsch* / Hrsg. von E. Sievers. Paderborn, 1872. S. 261. В дальнейшем страницы этого издания приводятся прямо в тексте. Подстрочный перевод на русский язык осуществлен авторами статьи.

зываются самого Христа, адресат чаще всего обозначен местоименно — 46,7 % (146 случаев); например: «187. 5: Thô antlingita *imo* ther heilant:... ob ih uuola sprah, ziu slehis mih?» (310) (Тогда ответил *ему* Спаситель: «... если я правду говорю, почему бьешь меня?»). Из более широкого контекста становится понятно, к кому обращено высказывание. В тексте «Евангельской гармонии» встречаются также вопросы, где на адресата указывает обращение: «141. 15: *Blinlê, nieder* ist mérâ...?» (266) («Слепые, что больше?»). В некоторых примерах типа «132. 9. *Antherê quâdun: vvuo mag suntîg man thisiu zeihan duon?*» (247) («Как может грешный человек такие чудеса творить?») адресат эксплицитно не обозначен. Такие вопросы не обращены к конкретному лицу, а используются как один из составляющих элементов развернутого высказывания-рассуждения. Риторические вопросы также не содержат, как правило, указания на адресата. С помощью риторических вопросов говорящий обращается к самому себе, ко многим присутствующим, акцентирует внимание читателя на определенной мысли и т. д.

Как отмечалось выше, базовая интенция вопроса — запрос информации. В зависимости от характера запрашиваемой информации вопрос может быть общим или частным. Общий вопрос (неместоименный, *Satzfrage, Entscheidungsfrage*) в современном немецком языке в формальном плане обладает двумя отличительными признаками: инверсией предиката и восходящей интонацией. Восходящую интонацию мы не можем проследить на примере письменного текста, но подразумеваем ее. Вопросительные предложения указанной структурной организации обнаружены и в тексте Татиана, например: «231. 1: ... *habet ir hier uuaz thaz man ezzan megi?*» (336) (... «есть у вас здесь что-нибудь, что может быть человек?»). Разумеется, понятие «порядок слов» не в полной мере применимо к древневерхненемецкому периоду. Однако В. Г. Адмони справедливо пишет о том, что «хотя расстановка слов в древневерхненемецком, как в предложении, так и в словосочетании, значительно менее фиксирована, чем в современном немецком языке, порядок слов обладает все же определенными тенденциями, позволяющими использовать его для структурной организации предложения»¹.

Общий вопрос употребляется в тех случаях, когда говорящему нужно получить подтверждение (или опровержение) имеющейся у него информации о ситуации, обозначаемой в вопросе. В общем вопросе новая информация не запрашивается. Другими словами, «общий вопрос — запрос о достоверности того нового, что сообщается в высказывании»². Но формально-структурная организация немецких общих вопросов, как в современном языке, так и на более ранних сту-

¹Адмони В. Г. Исторический синтаксис немецкого языка. М., 1963. С. 61.

²Иванова И. П., Бурлакова В. В., Почепцов Г. Г. Теоретическая грамматика английского языка. М., 1981. С. 178.

пенях его развития, может быть и другой. В частности, иногда может использовать форму повествовательного предложения. Финитный глагол стоит при этом на втором месте, а смыслоразличительным признаком вопроса выступают в древневерхненемецком тексте отрицание *nî*, частицы *eno*, *noh*, *ia*, союз *odo* и другие грамматические маркеры. Вопросы такого лексико-структурного наполнения из «Евангельской гармонии» можно иллюстрировать примером типа «119. 6 ... *thû bist meistar Israhêlô inti thû nî ueist thiz?*» (224) («... ты учитель Израиев и ты не знаешь этого?»). Выбор говорящим косвенной формы вопроса — универсальный риторический прием, весьма часто используемый в речевой коммуникации. Об этом пишет, в частности, И. В. Арнольд: «... утвердительные по форме предложения могут использоваться как вопросы, если спрашивающий хочет показать, что он уже догадывается о том, каков будет ответ, и ему это не безразлично. Они также могут служить как побуждения к действию»¹.

Другой тип вопросительных предложений — специальный вопрос (частный, местоименный — *Wortfrage, Ergänzungsfrage*). Такие вопросы говорящий ставит, когда осознает информационный пробел в своих знаниях. Недостающая информация связана с предметным содержанием. Поскольку денотативное содержание запрашиваемой информации может быть весьма разнообразным, столь же разнообразны и указания на семантическую сферу информации, представленные вопросительными местоимениями (*pronomina interrogativa*, в немецкой терминологии *W-Wörter*) *was*, *welcher*, *wann*, *wie* и т. д. Общий характер применения местоименных номинаций поясняют С. А. Крылов и Е. В. Падучева: «Вопросительные местоимения (...) означают, что говорящий допускает существование объектов с некоторыми свойствами и не в состоянии их идентифицировать, побуждает слушающего (...) осуществить эту идентификацию»². Это дает некоторым лингвистам основания охарактеризовать вопросительные местоимения как особый «контурный» тип языковых обозначений («*Umrîßstellen*», «*Leerstellen*»), задающих в общем виде семантическую (понятийную) сферу поиска запрашиваемой информации³.

В древневерхненемецкий период вопросительные местоимения уже развиты довольно хорошо. Употребляя их, можно запрашивать самую разнообразную информацию: *vnuo manigu* (сколько?), *uuaaz* (что?), *uuieg* (кто?), *uuanne* (когда?), *uuâr* (где?), *zi hiu /ziu* (почему?), *bi hiu* (из-за чего?), *uues* (чей?), *uuen* (кого?), *uuelfh* (какой?), *uuedaran*

¹Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Л., 1981. С. 165.

²Крылов С. А., Падучева Е. В. Местоимение // Большой энциклопедический словарь: Языкоznание / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 2000. С. 295.

³Erben J. Deutsche Grammatik: Ein Abriß. 11. Aufl. München, 1972. S. 231; Brinkmann H. Die Antwort als sprachliche Erscheinung // Brinkmann H. Sprache als Teilhabe: Aufsätze zur Sprachwissenschaft / Hrsg. von M. Scherner. Düsseldorf, 1981. S. 59.

(кто из двух?), *uuię* (как?) и т. д. Вопросительные местоимения обычно стоят на первом месте в вопросе и тем самым сразу ориентируют адресата относительно характера требуемой информации. Например: «130.1: ... *uuaž ist iú gisehan fon Christe? uues sun ist her?*» (240) («... что вам известно о Христе? Чей сын он?»); «140. 1: ... *uuaappe cumit gotes ríči?*» (264) («... когда наступит Царство Божье?»). Впрочем, синтаксическая форма частных вопросов может быть и иной: «132.10: *thū uuaž quidist fon demo thie thir inteta thīniu ougūn?*» (247) («Ты что скажешь о том (человеке), который открыл тебе глаза?»). Понятно, что эта вариативность в структурном построении вопросительных предложений не проходит бесследно для их функционирования в речи: она привносит дополнительные оттенки значения и влияет на характер ответа.

В соответствующем лексико-структурном оформлении ответного высказывания может содержаться также и некоторая характеристика отвечающего на вопрос с точки зрения его статусного положения, когнитивного опыта, эмоционального состояния, личностных качеств, желания, намерения и т. д., она позволяет более глубоко понять ситуацию общения. В ответах используются различные структуры, в зависимости от характера запрашиваемой информации.

В результате анализа вопросно-ответных диалогических структур была выявлена также довольно обширная группа вопросов, не ориентированных на ответную вербальную реакцию. Употребление их в тексте — особый риторический прием автора (переводчика). Такие вопросы составляют почти половину от всех интерропативов, обнаруженных в исследуемом тексте. Более того, названную группу вопросов отличает от остальных наличие в их структуре специализированных лексических средств — маркеров коммуникативной трансформации. Это квазивопросительная частица *eno ni*, а также союзы *oba* и *odo*.

Частицы восточнофранкского диалекта, как и других диалектов древневерхненемецкого периода, в основном латинского происхождения. Этимология многих из них представлена в III томе «Немецкой грамматики» Я. Гримма, где показано развитие системы древневерхненемецких частиц, начиная с индоевропейского их состояния¹. Так, частица *eno(ni)*, по Я. Гримму, развилась от основы готского прonominalного наречия (частицы) *is*. В восточнофранкском диалекте частицы — слаборазвитый класс слов. Они однотипны, если не учитывать колебания в орфографии: *eno ni*, *enoni*, *enopú*, *eno*. В некоторых предложениях вопросительность «поддерживается» и другими средствами: обратным порядком слов, наличием вопросительных местоимений. В других вопросах только соответствующая частица трансформирует высказывание в сферу вопросительности, нейтрализуя даже прямой порядок слов. Например: «122. 3: *Eno got ni tuot giriht sînerô gicogerô, thiē thâr ruofent zi imo tages inti nahtes...?*» (228) («Бог не защитит ли своих избранных, которые взывают к Нему день и ночь...?»).

¹ Grimm J. Deutsche Grammatik: In 4 Bdn. Bd. III. Göttingen, 1822.

Другой способ употребления вопросительных предложений во вторичных функциях — риторические вопросы. Для их структуры характерно наличие в тексте Татиана уже упоминавшихся союзов *oba* и *odo*. Риторические вопросы не предполагают ответа и ставятся не для того, чтобы побудить слушающего сообщить нечто новое говорящему. Как замечает И. В. Арнольд, функция риторического вопроса — «привлечь внимание, усилить впечатление, повысить эмоциональный тон (...). Ответ в нем уже подсказан, (...) риторический вопрос (...) вовлекает читателя в рассуждение или переживание»⁵. Проиллюстрировать этот случай можно следующим текстовым извлечением из Татиана: «36. 4: *Oba thaz liht, thaz thâr in thir ist, finstarnessi ist, thiū finstarnessiu vvuo mihihilu sint?*» (111) («Если свет, который в тебе, — тьма, тогда какова тьма?»). Вопросы такого типа, по сути, — утверждения. Вклиниваясь в последовательность повествовательных предложений, риторический вопрос служит целям навязывания собеседнику личного мнения говорящего.

В роли эмфатического утверждения выступают также вопросы, содержащие отрицание. Подача информации от противного и форма вопроса с включением отрицания придают таким высказываниям большую выразительность. Кроме того, в этом случае говорящий не навязывает свою точку зрения, выражает мысль менее категорично, предоставляя слушающему возможность не согласиться с его мнением.

Упомянутые выше функции вопросительных высказываний не охватывают всех случаев употребления вопросов в первичных и во вторичных функциях в «Евангельской гармонии» Татиана. Поэтому необходимо их дальнейшее, более детальное изучение. Однако уже описанный языковой материал позволяет сделать вывод о том, что категория интерrogативности в древневерхненемецкий период существования немецкого языка представлена в широком, функционально подвижном типе грамматических построений, обладающем многообразием форм языкового воплощения и целым спектром коммуникативно-речевых функций. Широкий диапазон коммуникативных функций и высокий прагматический потенциал интерrogативных высказываний демонстрирует и текст «Евангельской гармонии», в котором вопросы могут выполнять следующие функции: нарративную, убеждающую, фатическую, эмоционально-оценочную, регулятивную и некоторые другие. Вопросно-ответные единства часто выступают как связующее звено между частями текста, поэтому не случайно в них высока доля синсемантических языковых средств: 1) местоимений: личных *ih*, *her*, *in*, *sie*; указательных *thaz*, *es*; вопросительных; притяжательных *mîn*, *irâ*; 2) союзов *inti*, *thô*, *thaz*, *odo*, *oba*; 3) частиц. Контекстная зависимость вопросительных структур так велика, что позиционные условия их применения следует считать одним из критериев, по которому происходит отграничение структур с вопросительным значением от построений со значением невопросительности. Контраст же между интерrogативной формой и конкретным коммуникативным

смыслом, который возникает в случае употребления вопросительных высказываний во вторичных функциях, позволяет говорить об их высоком экспрессивно-стилистическом потенциале, лишь эскизно обозначенном в данной статье.

Zusammenfassung

Aufbau und Funktionen von Fragesätzen in der lateinisch-deutschen «Tatianbilingue»

Im Mittelpunkt des Artikels stehen die Frage-Antwort-Einheiten in der Textstruktur des althochdeutschen Tatians. Sie werden von verschiedenen Seiten analysiert; dabei wird auf die spezifischen Merkmale der Fragesätze in der althochdeutschen Periode besonders hingewiesen. Die Fragesätze konnte man im Althochdeutschen nicht nur primär, sondern auch sekundär gebrauchen. Und schon damals existierten gewisse Tendenzen zum Gebrauch bestimmter Mittel in bestimmten Fragetypen. So wurde die Ausdruckskraft des Textes erhöht und Wirkung auf den Adressaten erzielt.

В. С. ЕВСЕЕВ

(Академия государственного управления при Президенте
Республики Казахстан, Астана)

НЕИКОНИЧЕСКАЯ ХРОНОЛОГИЯ В НЕМЕЦКИХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТАХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Одним из основных принципов организации повествовательного текста является принцип *хронологической иконичности*: события, составляющие фабулу, обычно излагаются в тексте в той последовательности, как они произошли в действительности¹, ср.: «*Veni, vidi, vici*» («Пришел, увидел, победил»)². Отклонение от данного принципа без специального выражения языковыми средствами именуется в классической филологии *ordo artificialis* («искусственный порядок»)³ или *hysteron proteron* («позднейшее сначала»), ср.: «*Moriamur et in media aetate姑amus!*» («Да умрем и да бросимся в гущу боя!» — Вергилий, «Энеида»)⁴

¹ Термины «иконичность» и «неиконичность» по отношению к хронологии событий в повествовательном тексте употребляются здесь в соответствии с семиотической концепцией Ч. С. Пирса, определявшего иконичность как сходство знака с обозначаемым им объектом и в качестве разновидности иконических знаков выделявшего знаки-диаграммы, которые передают сходство отношений между частями объекта и отношений между частями знака (см.: *The philosophy of Peirce: selected writings* / J. Buchler (ed.). N. Y., 1978. P. 105). В приложении к (не)иконической хронологии *объектом* можно считать временные отношения между разновременными событиями во внеязыковой действительности (или в их концептуальном представлении на временной оси), а *знаком* — временные отношения между передающими эти события элементарными предложениями (клаузами) в линейной последовательности текста, так что здесь речь идет о диаграмматической (не)иконичности (см.: *Noth W. Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart, 2000. S. 290).

² На эту известнейшую цитату из «Записок о гражданской войне» Цезаря как на иллюстрацию к принципу иконичности впервые обращает внимание Р. Якобсон (см.: *Jakobson R. Selected writings*. Vol. 2. *Word and language*. The Hague, 1971. P. 350).

³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 159.

⁴ Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen / Hrsg. von G. Schweikle und I. Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart, 1990. S. 215.

или «*Ihr Mann ist tot und lässt Sie grüßen*» (Гёте, «Фауст»)¹. В этих предложениях обратный порядок передаваемых событий может быть реконструирован только на основании знания логики их следования,ср. современный пример: «[ich] *fuhr* mit dem nächsten Zug weg. Ich *bezahlte* dem Hotelier sogar den angebrochenen Tag»². Чаще всего нарушение принципа иконичности сигнализируется совмещением форм претерита и плюсквамперфекта («*Er [der Jugendfreund] stand* neben der Portugiesin und *war* aus ihrer Heimat *gekommen* [...]»³), временными союзами («*Bevor* wir *weggefahren* sind, *hat* mein Vater ihm einen Zettel ans Halsband *getüdert* [...]»⁴) или наречиями («*Der Zaunigel brachte* den König auf den Weg, *ließ* sich aber *vorher* auch seine Tochter *angeloben*»⁵). В нарратологии названные примеры могут трактоваться как *анахрония*, представленная либо *пролепсисом*, т. е. «забеганием вперед» (как в примере с союзом *bevor*), либо *аналепсисом*, т. е. «возвращением назад» (как в примерах с плюсквамперфектом или наречием)⁶. Уточняя используемую терминологию, необходимо отметить, что в сравнении с *ordo artificialis* и анахронией неиконическая хронология — более узкое понятие, т. к. она ограничивается случаями, когда события выражены в непосредственно соседствующих элементарных предложениях, а в сравнении с гистероном протероном — более широкое, т. к. распространяется и на те случаи, когда отклонение от естественного порядка событий эксплицитно выражено грамматическими средствами⁷.

Развивая уже предпринятую нами попытку анализа неиконической хронологии⁸, в данной статье мы предлагаем характеристику повествовательных текстов с точки зрения представленности в них неиконической хронологии, а также краткую типологию средств ее выражения. Материал был получен из расширенного корпуса текстов, в который на настоящий момент входят 207 прозаических произведений Нового времени (от И. В. Гёте до Т. Бруссига). Критерием

¹ Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl. Stuttgart, 2001. S. 362.

² Böll H. Ansichten eines Clowns. München, 1985. S. 125.

³ Musil R. «Die Portugiesin» // Gesichtete Zeit: Deutsche Geschichten 1918—1933 / Hrsg. von M. Reich-Ranicki. München, 1986. S. 115.

⁴ Kant H. Die Aula. Berlin, 1969. S. 50.

⁵ Bechstein L. Deutsche Märchen und Sagen. Berlin; Weimar, 1966. S. 346.

⁶ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze — Personen — Grundbegriffe / Hrsg. von A. Nünning. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar, 2001. S. 13.

⁷ Обосновывая актуальность понятия «неиконическая хронология», уместно отметить, что в грамматических описаниях временной семантики речь чаще всего идет о предшествовании или следовании действия главного предложения действию придаточного (или наоборот), порядку же действий относительно друг друга, т. е. их хронологической иконичности, уделяется меньше внимания.

⁸ Ср.: Yevseyev V. Ikonizität und Taxis: ein Beitrag zur Natürlichkeitstheorie am Beispiel des Deutschen und Russischen. Frankfurt a. M., 2003, где вместо термина «хронология» используется «таксис».

отбора текстов была их значимость для определенной эпохи или для истории немецкой литературы в целом. Небольшие тексты (до 25 страниц) анализировались целиком, крупные тексты — в форме выборки¹; общий объем полных текстов и выборок на немецком языке составил 5,3 млн. печ. знаков (ок. 2600 стр.)². При идентификации случаев неиконической хронологии учитывалось следующее:

- события должны быть выражены либо в сложноподчиненном предложении (СПП) с придаточным времени (другие типы СПП — относительные, условные, причинные и др. — не рассматривались)³, либо в сложносочиненном предложении (ССП) с союзами *und*, *aber*, *doch* и др., либо в рамках бессоюзного сложного предложения (БСП) или сверхфразового единства (СФЕ);
- события должны относиться к контексту прошедшего времени и быть выражены формами претерита, плюсквамперфекта, а также перфекта или исторического презенса;
- если придаточное предложение разрывает главное, то для принятия решения, идет ли здесь речь об иконической или неиконической хронологии, учитывается положение сказуемого, а если разорвано и оно — по расположению его смысловой части (изменяемой части глагола с отделяемой приставкой, если это претерит или настоящее историческое, или причастия II, если это плюсквамперфект или перфект, напр.: «[...] es *trat*, *sobald* sie [die Sängerin] *erschien*, die größte Stille *ein*»⁴, «Und Hans-Peter *hatte*, *bevor* er den Strohhalm *verschenkte*, *gesagt*: „Ich werde Slawistik

¹ Романы и повести анализировались в форме выборки, т. к. их полный анализ занял бы слишком много времени. В выборку входили по две страницы текста через равные промежутки, напр., с. 50—51, 100—101, 150—151, 200—201 и т. д. Промежуток выбирался в зависимости от объема текста: так, в более коротких текстах этот промежуток был меньше, в более длинных текстах — больше. Так, в текстах длиной ок. 150 страниц анализировались с. 20—21, 40—41, 60—61, 80—81, 100—101 и т. д., в текстах длиной более 500 страниц — с. 100—101, 200—201, 300—301, 400—401, 500—501 и т. д. Все выборки имеют объем не менее 15 тыс. печ. знаков.

² Для сравнения привлекались данные, полученные при анализе двух других корпусов: русского (77 текстов, 2,3 млн. печ. знаков) и английского (58 текстов, 1,4 млн. печ. знаков).

³ Согласно наблюдениям некоторых исследователей (ср.: *Degand L. Contextual constraints on causal sequencing in informational texts // Functions of language. Issue 7 : 2, 2000. P. 175*), в причинных СПП принцип хронологической иконичности почти всегда нарушается, т. к. придаточное причины, выражющее более раннее событие, почти всегда следует главному. Изучение причинных СПП с точки зрения неиконической хронологии может стать темой отдельной публикации.

⁴ *Börne L. Die Carbonari und meine Ohren // Deutsche Novellen des 19. Jahrhunderts / Auswahl und Erläuterungen von K. Martens. Moskau, 1955. S. 360.*

- studieren“)¹ (в нашем корпусе содержится около 10 таких примеров);
- учитывались случаи не только строгой разновременности, но и частичного наложения событий, в особенности если между ними помимо временных отношений просматриваются причинные: то из них, которое является причиной другого, должно ему предшествовать во времени, даже если временной промежуток между событиями незначителен или второе наступает до полного завершения первого: «„Was kommt dort von der Höh!“ rief Bibi begeistert, als er seinen Bruder erblickte»².

При исследовании параметра «Частотность случаев неиконической хронологии»³ был идентифицирован 301 случай, соответствующий названным выше условиям. Объем статьи не позволяет привести данные по каждому тексту, поэтому мы вынуждены ограничиться изложением основных обобщений.

1. Около $\frac{1}{3}$ всех изученных текстов не содержат отклонений от естественного порядка событий на микротекстуальном уровне. Почти половину этой группы текстов составляют короткие рассказы, в отношении которых утверждение об отсутствии в них неиконической хронологии применимо полностью, т. к. они анализировались целиком. Также во многих романах и повествиях данное явление встречается, по всей вероятности, настолько редко (если вообще встречается), что в выборках из них не обнаруживается ни одного примера неиконической хронологии. Применительно к историческому аспекту изученных текстов нужно отметить, что ни один роман эпохи романтизма и реализма не относится к этой группе, т. е. в выборках из романов этих эпох всегда встречается хотя бы один случай отклонения от естественного порядка событий. Любопытно, далее, что в эту группу входят многие тексты, которые можно отнести к жанру «путевые заметки», напр. «Путешествие по Гарцу» Г. Гейне, «Странствия по марке Бранденбург» Т. Фонтане, «Голоса Марракеша» Э. Канетти; в выборках из них неиконические случаи не встречаются⁴.
2. В тех текстах, где обнаруживаются примеры неиконической хронологии, их частотность колеблется от 0,02 до 0,25 случая на 1000 печатных знаков (т. е. от 1 случая на 25 стр. до 1 слу-

¹ Grass G. Der Slawist // Ders. Werkausgabe in zehn Bänden / Hrsg. von V. Neuhaus. Bd. 1. Darmstadt; Neuwied, 1987. S. 319.

² Dürrenmatt F. Grieche sucht Griechin. Zürich, 1972. S. 140.

³ Для исследования этого параметра была определена длина каждого текста в тысячах печатных знаков.

⁴ Это наблюдение подтверждается данными из английского корпуса: в выборке из текста «Путешествие с Чарли в поисках Америки» Дж. Стейнбека, как и в выборках из немецких текстов того же жанра, не обнаруживается случаев неиконической хронологии.

чая на 2 стр.) и составляет в среднем 0,07—0,08 случая на 1000 печ. зн. (т. е. 1 случай на 6—7 стр.). Лишь отдельные тексты демонстрируют значительно большую частотность, чем 0,25 случая на 1000 печ. зн. Примером может служить рассказ Г. Грасса «Славист», содержащий три случая неиконической хронологии, хотя он занимает чуть более одной страницы (частотность — 1,36).

3. Частотность случаев неиконической хронологии обратно пропорциональна длине текста: чем длиннее текст, тем реже встречается неиконическая хронология по отношению к определенной единице текста. Тексты объемом до 5 стр. демонстрируют в среднем частотность 0,09 на 1000 печ. зн., от 5 до 50 стр. — 0,07 на 1000 печ. зн., от 50 до 500 стр. — 0,06 на 1000 печ. зн., свыше 500 стр. — 0,04 на 1000 печ. зн.¹.
4. Как показывает сравнение данных трех корпусов — немецкого, русского и английского (см. сноска 2, с. 289), частотность случаев неиконической хронологии в среднем приблизительно одинакова в трех языках и может считаться, таким образом, своего рода *межъязыковой константой*.
5. Сравнение текстов, относящихся к эпохе романтизма (К. Брантано, Й. Эйхендорф, Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо, В. Гауф), реализма (В. Раабе, Т. Фонтане, Г. Келлер, Т. Шторм, А. Штифтер) и модернизма (А. Гольц, И. Шлаф, А. Шницлер, Р. Музиль, Г. Гессе, С. Цвейг, А. Дёблин, Й. Рот, Э. Кестнер, Х. Фаллада и др.), показывает, что в текстах *романтизма* частотность случаев неиконической хронологии несколько выше средней, в текстах *реализма* — соответствует средней и в текстах эпохи *модернизма* — несколько ниже средней. Этот факт требует дальнейшего подтверждения и интерпретации.

Необходимо также остановиться на лингвистических аспектах неиконической хронологии. Согласно данным корпуса, самым распространенным способом выражения двух событий в обратном порядке является конструкция «[Prät], als [Prät]» (117 неиконических случаев из 301, т. е. 38,8 %), напр.: «Er riet mir nämlich, als er meinen Entschluß, den Anachoreten zu besuchen, erfuhr, dazu einen heitern Morgen zu wählen [...]»². В связи с неопределенностью временного значения союза *als* (он может участвовать в выражении как разновременности,

¹ Это может быть связано с тем, что длинные тексты (в первую очередь романы) содержат больше ненarrативных элементов (описаний и диалогов), так что события, передаваемые не в порядке их следования, выражаются чаще всего не в рамках единой синтаксической структуры, т. е. не *микротекстуально*, а в рамках более крупных единиц текста, т. е. *макротекстуально*, и тогда речь идет не о неиконической хронологии в ее узком понимании, а о нарративной *анахронии*.

² Hoffmann E. T. A. «Der Einsiedler Serapion» // *Ders. Werke in 4 Bänden*. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 220.

так и одновременности) важную роль здесь играет семантика предельности ситуаций¹ и логические отношения между ними, т. к. в противном случае была бы возможна интерпретация событий как одновременных.

На втором месте по частотности находится конструкция «[Prät]. [Pqp]» (23 случая, т. е. 7,6 %), напр.: «*K. blickte den Gerichtsdiener an. Dieser hatte doch gesagt, daß sich niemand um K. kümmern werde [...]*»². Этот тип редко рассматривается в нормативных грамматиках как один из способов выражения временных отношений между событиями в связи с минимальной формальной связью между его составными частями; однако именно форма плюсквамперфекта, соотносящая формально независимое предложение с предыдущим контекстом, может считаться тем *действительным* средством, которое придает некоторой паре предложений статус СФЕ, т. к. прономинальная анафора (как в предыдущем примере: *Gerichtsdiener — dieser*) может и отсутствовать: «*An dem Tag [...] erhielt ich von meiner Firma die Kündigung. Ich hatte mir eben zu viel Zeit genommen [...]*»³. Далее в порядке убывания частотности следуют конструкции, часто упоминаемые в грамматических описаниях:

- «[Prät], nachdem [Pqp]» (21 случай, 7,0 %), напр.: «*Deswegen fuhr sie am nächsten Tag wieder los, nachdem sie den Bauern Kosk gefragt hatte, ob sie in seinem Walde ein wenig Holz sammeln dürfte*»⁴;
- «[Prät], als [Pqp]» (17 случаев, 5,6 %), напр.: «*„Welche Menschen!“ rief Georgette entsetzt, als sich das Teufelspack verzogen hatte*»⁵;
- «bevor [Prät], [Prät]» (14 случаев, 4,7 %), напр.: «*Bevor er in den Hausflur ging, sah er sich um, ob ihm jemand folgte*»⁶;
- «als [Prät], [Pqp]» (11 случаев, 3,7 %), напр.: «*Als der Medizinstudent in Davos eintraf, war Neuschnee gefallen*»⁷;

¹ Термин «предельный» употребляется здесь в значении «имеющий внутреннюю границу», по достижении которой действие исчерпывает себя и возникает иная ситуация (ср.: Бондарко А. В. Глагольный вид в высказывании: признак «возникновение новой ситуации» // Russian Linguistics, Issue 16, 1993. С. 239). Значение предельности может быть заложено в семантике самого глагола (*kommen, sterben*) или проявляться на уровне сочетания глагола с дополнениями и обстоятельствами (*einen Apfel essen, zur Bibliothek gehen*) — см.: Andersson S.-G. Aktionalität im Deutschen: Eine Untersuchung unter Vergleich: mit dem russischen Aspektssystem. Bd.1. Die Kategorien Aspekt und Aktionsart im Russischen und im Deutschen. Uppsala, 1972. S. 48—49.

² Kafka F. Der Prozeß. Frankfurt a. M., 1989. S. 60.

³ Bachmann I. Ein Geschäft mit Träumen // Dies. Ausgewählte Werke. Bd. 2. Berlin; Weimar, 1987. S. 519.

⁴ Brežan J. Wie die alte Jantschowa mit der Obrigkeit kämpfte // Ders. Erzählungen. Berlin, 1987. S. 140.

⁵ Dürrenmatt F. Op. cit. S. 20.

⁶ Döblin A. Die Nachtwandlerin // Ders. Erzählungen. Leipzig, 1957. S. 110.

⁷ Grass G. Im Krebsgang. Göttingen, 2002. S. 25.

- «[Prät]; [Pqp]» (9 случаев, 3,0 %), напр.: «Rotter *sprang auf*; er *hatte der Pepi versprochen*, noch einen Gang mit ihr zu machen»¹;
- «[Pqp], als [Prät]» (7 случаев, 2,3 %), напр.: «„Machen Sie sich keine Sorgen!“ *hatte ich ihr geantwortet*, als sie mich *fragte*, was aus mir werden sollte»² (этот особый случай разбирается ниже);
- «ehe [Prät], [Prät]» (6 случаев, 2,0 %), напр.: «[...] aber *ehe* er die Treppe *hinaufstieg*, *drehte* er sich noch einmal *um* [...]»³;
- «[Perf], als [Prät]» (6 случаев, 2,0 %), напр.: «„Störe ich Sie auch nicht, Monsieur Hanns?“ *hat sie gefragt*, als sie das erstmal *kam*»⁴;
- «[Prät], [Pqp]» (6 случаев, 2,0 %), напр.: «Der Markgraf *erhob sich*, die Besprechung *hatte* kaum zehn Minuten *gedauert*»⁵;
- «bevor [Prät], [Pqp]» (5 случаев, 1,7 %), напр.: «Schon an Martins Schritt, *bevor* er das Zimmer *betrat*, *hatte* sie *gemerkt*, daß Böses über ihn hereingebrochen war»⁶.

На названные 12 типов синтаксических структур приходится 242 примера, т. е. более 80 % всех случаев выражения неиконической хронологии по данным нашего корпуса. Объем статьи не позволяет перечислить все 53 выделенных типа, более половины из которых представлены лишь одним случаем; подробное описание лингвистических средств выражения неиконической хронологии может быть предпринято в будущей работе монографического характера.

Как было показано в начале статьи (см. пример из текста Г. Бёлля), иногда обратный порядок событий не маркируется ни союзами, ни глагольными формами, ни наречиями, напр.: «Da *überholte* Kieselack die beiden. Er *schlich* schon seit einer Weile hinter ihnen *her*»⁷; этот тип («[Prät]. [Prät]»), встречающийся в корпусе лишь дважды, можно, следуя традиции классической филологии, обозначить как *hysteron proteron*. Так же следует именовать примеры, где события выражаются однородными сказуемыми, соединенными сочинительным союзом по типу «[Prät] und [Prät]», напр.: «Er selbst *entfernte sich und versprach*, in kurzer Zeit wieder zu kommen»⁸ или «Nach einiger Zeit *verreiste* der grüne Jäger wieder und *verbot* dem Knaben, das letzte Zimmer im Schlosse zu betreten»⁹. В разговорной речи претерит может заменяться перфектом (тип «[Perf], aber [Perf]»), напр.: «Nun ist auch vorigen Sonntag der

¹ Keyserling E. u. Die dritte Stiege. Frankfurt a. M., 1986. S. 100.

² Hauptmann G. Das Abenteuer meiner Jugend. Berlin, 1962. S. 400.

³ Bechstein L. Op. cit. S. 347.

⁴ Feuchtwanger L. Exil. Berlin; Weimar, 1976. S. 301.

⁵ Feuchtwanger L. Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch. Berlin, 1957. S. 201.

⁶ Feuchtwanger L. Die Geschwister Oppermann. Berlin, 1957. S. 200.

⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Berlin, 1983. S. 125.

⁸ Goethe J. W. Wilhelm Meisters Lehrjahre // Ders. Werke in zehn Bänden. Bd. 6. Weimar, 1958. S. 550.

⁹ Bechstein L. Op. cit. S. 384.

Hänfling gestorben, den Du mir geschenkt hattest; ich *habe* sehr *geweint*, aber ich *hab* ihn doch immer gut *gewartet*¹. Близок к названным типам следующий пример, в котором оба события позиционируются как предшествующие некоторому другому событию из левого контекста и передаются формами плюсквамперфекта («[Pqp] und [Pqp]»): «Aber in Paren wußten alle nur, daß Lida *verschwunden war und* in ihrem Zimmer einen Zettel *zurückgelassen hatte*, auf dem stand, sie sei nach Hamburg gegangen und werde nicht wiederkommen»². Не исключено, что здесь более важен не порядок событий относительно друг друга, а одновременность их результатов.

Несколько похожих примеров есть также в корпусе русских текстов: «Но вдруг он *отскочил* [от дамы], как будто бы обжегшись. Он *вспомнил*, что у него вместо носа совершенно нет ничего, и слезы выдавились из глаз его»³. Примечательно, что такие примеры особенно многочисленны в сказках, напр.: «Другой раз кот *пошел* на промысел и *посадил* Хихилюшку на яблоню [у дома] выше прежнего»⁴. В этой связи интересно замечание В. У. Дресслера о большей распространности явления *ordo naturalis* (т. е. хронологической иконичности) в письменных текстах, нежели в устных, т. к. пишущий имеет возможность проверить, все ли события изложены в верном порядке⁵. К этому необходимо добавить, что говорящий ограничен также в возможности последовательно маркировать появляющиеся отклонения от естественного порядка событий с помощью союзов, временных форм или наречий, т. к. порождение устной речи протекает спонтанно. В результате в текстах устного характера, к которым можно отнести народные сказки, встречается относительно много случаев, когда обратный порядок событий является только из характера логических отношений между ними.

Особый интерес вызывают те примеры, в которых при совмещении временных форм претерита и плюсквамперфекта претерит выражает более раннее событие, а плюсквамперфект — более позднее, что противоречит обычному употреблению этих временных форм: «[...] und

¹ *Storm Th. Immensee // Ders. Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Berlin; Weimar, 1979.* S. 125.

² *Kant H. Die Aula. Berlin, 1969.* S. 101.

³ Гоголь Н. В. *Нос // Он же. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3—4. М., 1994.* С. 44. См. более подробный анализ сходных случаев, в частности из средневерхненемецких текстов — *Yevseyev V. Op. cit. S. 113—115.*

⁴ Русские народные сказки / Сост. О. В. Алексеева. Т. 1. М., 1987. С. 159.

⁵ *Dressler W. U. Semiotische Parameter einer textlinguistischen Natürlichkeitstheorie. Wien, 1989.* S. 15. Наблюдение Дресслера косвенно подтверждается тем фактом, что длинные тексты, согласно данным нашего корпуса, демонстрируют более низкую частотность случаев неиконической хронологии (см. выше); длинные тексты представлены в основном жанром романа, т. е. типично письменным жанром, устные же жанры имеют, как правило, небольшой объем.

so hatte er nachgegeben, als Madame Bieler wieder an jenem besonderen Punkt ansetzte, der sie ärgerte»¹. Более позднее событие, стоящее первым в речевой цепи, позиционируется по отношению к какому-либо другому событию из левого контекста как предшествующее ему и выражается формой плюсквамперфекта, а более раннее событие, передаваемое во второй части синтаксической структуры, может без ущерба для правильного понимания реципиентом временной последовательности выражаться формой претерита, т. к. характер логических отношений между событиями исключает неверную интерпретацию. С точки зрения концепции Х. Рейхенбаха² правильным было бы употребление здесь *двойного плюсквамперфекта* (нем. *Doppelplusquamperfekt*, или *Plusquamperfekt II*, ср. возможный вариант: «... als Madame Bieler ... angesetzt gehabt hatte»), некоторые исследователи причисляют его к системе времен немецкого глагола³, несмотря на редкость употребления в литературном языке. В нашем корпусе присутствуют 7 примеров типа «[Pqp], als [Prät]» и нет случаев употребления форм двойного плюсквамперфекта⁴. Для более четкого обозначения порядка событий может быть употреблено такое временное наречие, как *schon*, *bereits*, *vorher* или *vorhin* (т. н. *relationale Temporaladverbien*⁵): «Es ist ein Wunder, wie viele Manchesterjackett man zwischen Worms und Mainz in drei Stunden aufbringen kann, hatte Kommissar Fischer gesagt, als Berger vorhin einen Samtjackigen eimließerte»⁶.

Подытоживая сказанное, следует отметить, что изучение неиконической хронологии как отклонения от одного из важнейших принципов повествования дает возможность охарактеризовать различные жанры и эпохи с новой точки зрения. Анализ корпуса текстов с использованием количественных методов позволил статистически сопоставить различные типы сочетаний языковых средств, имеющих темпоральную семантику.

¹ Dürrenmatt F. Grieche sucht Griechin. Zürich, 1972. S. 21. Ср. пример из текста Г. Гауптмана выше.

² Reichenbach H. Elements of symbolic logic. N. Y., 1980. P. 290.

³ Thieroff R. Das finite Verb im Deutschen: Tempus — Modus — Distanz. Tübingen, 1992. S. 215—219.

⁴ Поиск в электронном корпусе текстов «Проект „Гутенберг“» (<http://gutenberg.spiegel.de>) позволил найти случай употребления двойного плюсквамперфекта в функции маркера неиконической хронологии: «Da war der ausgelassenen Schar der Uebermut (sic!) vergangen, und bevor sie den Zauberer hatte anhalten können, war er verschwunden gewesen» (Ebers G. «Per aspera», открыто 28.01.2008 по адресу gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=491&kapitel=4&cHash=7c031b1b9a2).

⁵ Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 6. Aufl. Mannheim, 1998. S. 368.

⁶ Seghers A. Das siebte Kreuz. Berlin, 1957. S. 51.

Zusammenfassung**Nicht-ikonische Chronologie in deutschen
Erzähltexten der Neuzeit**

Die nicht-ikonische Chronologie stellt einen Verstoß gegen das Prinzip der chronologischen Ordnung der Ereignisse in einer Erzählung dar (vgl. als ähnliche Erscheinungen: *ordo artificialis*, *hysteron proteron*, *anachronie*, *analepse*). Sie kann durch sprachliche Mittel wie Konjunktionen, Adverbien und spezielle Verbformen signalisiert werden oder aus der logischen Relation zweier Ereignisse ersichtlich sein. Aufgrund einer Korpusanalyse deutscher sowie russischer und englischer Texte werden in diesem Artikel literarische Gattungen und Epochen unter dem Aspekt der nicht-ikonischen Chronologie charakterisiert und deren linguistische Ausdruckstypen analysiert.

Н. К. ДАНИЛОВА
(Самарский государственный университет)

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Современная постановка проблемы функционирования языковых средств предполагает поиск ответа на вопрос о том, как организовано и чем различается верbalное поведение индивидуумов в различных коммуникативных средах. Ответ на него можно получить в итоге последовательного и системного изучения способов реализации коммуникативных стратегий участников общения, получивших непосредственное и конкретное воплощение в речевых продуктах, текстах. В последующем изложении речь пойдет о системности языковой деятельности индивидуумов в литературной дискурсивной практике, правила которой определяются особой поэтической референцией, референцией вымысла, свободой смыслонаделения, и особым характером коммуникации, в которой участники общения разделены пространством и временем, а основой коммуникации становится текст.

Исследование верbalного поведения индивидуумов в литературной практике возможно с позиций сегодняшней науки о языке, видящей в языке *систему действий и процессов* (*Handlungs- und Verfahrenssystem*), назначением которой является осуществление операций с открытым репертуаром переменных и закрытым репертуаром правил для достижения определенной цели¹. Субъектом подобных операций является говорящий, играющий активную роль в преобразовании действительности, которая получает описание как *пространство возможных действий*, создаваемое в процессе говорения.

Разворачивание текста рассматривается в процессно-динамической модели языка как *процесс фильтрации* способов соединения элементов и способов их действия, формирование значений выступает как процесс индивидуализации функций, определенный требованиями интенциональной и ситуативной адекватности языкового поведения. Деятельностный подход позволяет рассматривать коммуникацию как

¹ Шмидт З. Й. «Текст» и «история» как базовые категории // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978. С. 90.

выбор возможных стратегических решений, предпринимаемых говорящими субъектами для решения коммуникативных задач. Два рода связей — коммуникативные, связывающие участников общения или их роли, и референциальные, относящие наименование к объекту, — определяют функциональную специфику употребления языковых знаков.

Рождаясь в рамках лингвистики текста, концепция динамической семантики обретает силу в дискурсивном анализе, в котором общественная реальность языка рассматривается как источник значений. Динамический (дискурсивный) анализ предполагает формулирование системных принципов дискурсивной деятельности, исходной посылкой при этом становится понимание того, что внутри определенной дискурсивной формации действуют стратегические предпочтения, оказывающие детерминирующее влияние на отбор возможных в ней высказываний. Дискурсивные формации получают описание как совокупности отношений, функционирующих в качестве *правил*, предписывающих выбор определенных концептов и стратегий¹.

Стратегический характер языковых действий, т. е. исполнение намерений и достижение цели, роднит их с другими социальными действиями. Возможность достижения цели посредством ряда последовательных решений и шагов позволяет исследовать комплексное коммуникативное действие, получающее определение как *интеракция*.

Все обозначенные выше позиции — стратегический характер языковой деятельности, связь языковых действий с субъектом, существование набора правил, определяющих поведение субъекта речи в той или иной коммуникативной среде, — выступают как теоретическая основа наших дальнейших рассуждений, касающихся верbalного поведения индивидуумов в литературной (нarrативной) коммуникации.

Современная теория литературы разграничивает два уровня структурной организации нарратива: повествовательный дискурс и «историю», признавая только за первым из них доступность непосредственному наблюдению². В повествовательном дискурсе возможно выделение акта рассказывания (нarrации) и его продукта, нарратива. Для наших размышлений основной интерес представляет *нarrация*, в строении которой находит отражение процесс конституирования мира повествования, реализующий стратегическую программу создателя.

Основой рассуждений, посвященных способам верbalного поведения в литературной (нarrативной) коммуникации, будут следующие положения:

а) литературная (нarrативная) коммуникация представляет собой *интеракцию* особого типа, в которой взаимодействие участников опре-

¹ Фуко М. Археология знания. Киев, 1996. С. 68.

² Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры III. Работы по поэтике. М., 1998. С. 63.

делено наличием дополнительной коммуникативной позиции, позиции *наблюдателя*;

б) вербальное поведение участников общения регулируется выбором языковых форм, которые могут получить описание как алгоритмы, призванные обеспечить взаимодействие партнеров в условиях дистанционированного общения.

Дискурсивная формация литературы в своем строении определяется присутствием воспринимающего сознания, так, Х. Л. Борхес утверждает, что эстетический факт требует встречи текста с читателем, в которой он создается¹. Обязательность встречной активности воспринимающего субъекта позволяет рассматривать коммуникативный диалог в условиях литературной коммуникации как интеракцию при признании ролей участников заведомо асимметричными. Своего рода компенсацией отсутствия непосредственного коммуникативного контакта становятся роли фиктивного автора — рассказчика и слушателя, организующие повествование.

Известное благодаря нарратологии понимание повествовательного процесса требует, по нашему мнению, определенных уточнений, связанных с большим разнообразием коммуникативных стратегий, свойственных литературной практике. Прежде всего, литературная коммуникация, будучи наиболее совершенной и развитой коммуникативной средой, имеет рефлексивный характер, ее целью является понимание и взаимопонимание участников общения. Акт повествования в ней предназначен не только для рассказывания «истории», но и для создания условий для рефлексивного диалога реальных участников общения, для формирования своего рода «поля понимания», служащего основой для взаимной ориентации партнеров. В создающейся в процессе повествования модели действительности ситуация общения выступает как ее неотъемлемая составляющая.

Моделируемая в процессе повествования коммуникативная среда кроме свойственной естественной коммуникации пары говорящий — слушающий, представленной в тексте повествования фиктивными рассказчиком и слушателем, использует для достижения большей степени свободы коммуникативную роль *наблюдателя*.

Категория наблюдателя получает развернутое обоснование и интерпретацию в теории коммуникативного действия². Наблюдатель располагается, согласно этой теории, на определенной дистанции от событий и сохраняет тем самым право объективного суждения. В отличие от роли говорящего, представленной перформативной установкой, роль наблюдателя отличается объективирующей установкой и выступает в качестве обязательного условия достижения согласия, так в ней учтены интересы как говорящего, так и слушающего.

¹ Борхес Х. Л. Расследования. СПб., 2001. С. 237.

² Хабермас Й. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2000. С. 207.

Коммуникативные роли говорящего, реципиента и наблюдателя и, в дополнение к ним, возможности варьирования когнитивных установок рефлектора или перцептора образуют содержание необходимой для рефлексивного общения коммуникативной компетенции и реализуются через принадлежащую языку *систему перспектив*, или понятийных схем (*begriffliche Raster*). В реализации системы перспектив участвуют языковые действия, выступающие, по мнению Г. Глинца, в качестве средств «присвоения фактичности», любое отклонение от реальности, о котором следует знать реципиенту, сигнализируется с помощью перформативов, форм времени, средств ситуативности (дейксис), включаемых в общую категорию «фактивов» (*Mittel der Faktizität*)¹.

Если обозначенные перспективы выступают как переменные, то возникает вопрос о константах системы процесса, к которым можно отнести *позицию субъекта высказывания*. Высказывание образует минимальную единицу дискурса, а сам дискурс получает описание как последовательность высказываний. В качестве промежуточной между высказыванием и дискурсом единицы может рассматриваться *секвенция*, основанием для выделения которой можно считать единство коммуникативной перспективы и когнитивной установки.

Понятие пропозициональной установки ассоциируется в лингвистике с перформативной рамкой высказывания, однако ее интенциональный характер позволяет включить в нее когнитивные (познавательные) установки рефлектора и перцептора, т. е. способы представления действительности (модусы), избираемые создателем нарративного текста. Субъект высказывания в ходе реализации пропозициональной функции участвует в формировании перформативной и модусной рамки сообщения. Особая роль субъекта высказывания, являющегося определяющей позицией не только для реализации пропозиции, но и для пропозициональной установки, получает признание в прагматическом подходе, в рамках которого разграничивается грамматический, семантический и коммуникативные типы субъекта, а сама позиция рассматривается как базисная для оформления высказывания².

Начальная секвенция рассказа Ганса Ф. Фрелиха «*Ein Fall von Fürsorge*» использует в позиции субъекта высказывания понятие времени (*Wochenanfänge, Frühstunden*), однако импликация существования, локальный дейксис (*drausen, hier drinnen*), указательные и притяжательные местоимения (*diese, meine*) проявляют коммуникативную перспективу говорящего и когнитивную перспективу перцепто-

¹ Glinz H. Textanalyse und Verstehenstheorie I // Studienbücher zur Linguistik und Literaturwissenschaft / Hrsg. von H. Glinz, H. Sitta, K. Brinker, J. Klein. Bd. 5. Frankfurt: Äthenäum Verlag, 1973. S. 24.

² Weinrich H. Textgrammatik der deutschen Grammatik. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1993. S. 317.

ра в актуальном модусе: «Diese aufgescheuchten Wochenanfänge, diese auseinanderflatternden Frühstunden im Amtszimmer. Draußen auf den Korridoren die Wartenden, hier drinnen die Regale mit den Ordnern, die Aktenstöße auf meinem Schreibtisch, meine angefangenen Berichte, die behördlichen Rundschreiben»¹.

Актуальность событий обозначена присутствием субъекта перцепции, что позволяет представить нечто как данное в поле восприятия. Субъект речи введен в поверхностную структуру текста также косвенно, через указательные и притяжательные местоимения, отсылающие к субъекту обладания через отношения принадлежности (diese auseinanderflatternden Frühstunden, die Aktenstöße auf meinem Schreibtisch, meine angefangenen Berichte).

В следующей секвенции коммуникативная перспектива получает окончательную экспликацию: «Täglich neue Familienabgründe. Aber ich darf mich nicht hinabziehen lassen. Ich kann nur meine Pflicht tun, draußen wie drinnen»².

Субъект перцепции сохраняет эгоцентричность и непосредственный характер видения благодаря доминированию коммуникативной перспективы говорящего субъекта и актуальности интенционального модуса, направленного от мира к сознанию субъекта речи. Для реципируемой действительности особой степенью релевантности обладает пространственно-временная координированность действий и состояний, поэтому начало повествования вводит сцену событий, для которой субъект перцепции и речи выступает как центр ориентации.

В начале рассказа Г. Ф. Фрелиха время и пространство выступают как объекты интендирования, что вносит в перцептивную картину момент (чувственной) рефлексии. Собственно «история» вводится традиционной для малой формы временной рестрикцией (als): «Als ich letzten Montag auf meinem Arbeitstisch unter der Post den an mich adressierten und aufgeklebten Zeitungsausschnitt mit der Nachricht vom Tode des Schauspielers Rudolf Ziegler fand, war mein erster Gedanke beim Lesen, das sich durch diesen Tod nichts ändern, dass für mich alles nur noch schwerer werden würde»³.

Обозначенная в начальной секвенции коллизия получает тем самым временну́ю и локальную границы и превращает субъект перцепции в персонажа актуальных событий, для чего необходимым оказывается использование рестриктивного временного придаточного предложения. В отличие от акта рассказывания, вводящего и сохраняющего модус изложения, «история» несет информацию о «положении дел», что требует четкой временной и пространственной структурированности изложения. Возможность подобной структурированности

¹ Fröhlich H. F. Ein Fall von Fürsorge // Neunundzwanzig neue Kurzgeschichten aus der «Zeit» / Hrsg. von D. E. Zimmer. Hamburg, 1981. S. 55.

² Ibid. S. 55.

³ Ibid.

дана через акт повествования, через дискурс рассказчика, который, прерывая изложение, придает ему, тем не менее, направленность и смысловую дискретность: «Ich kenne die Zieglers seit ziemlich genau zwei Jahren und habe sie turnusgemäß einmal monatlich aufgesucht»¹.

Особо следует выделить двойную временную ориентированность изложения. Так, для ориентирования в акте рассказывания выбирается презенс, а для обозначения связи с «историей» используется перфект. В двойной временной ориентированности повествовательного дискурса находит выражение медиальная функция акта повествования, обращенного одновременно к модели коммуникации и к модели событий. Употребление временных форм становится тем самым феноменом процесса моделирования мира повествования.

Структура «истории» демонстрирует чередование пропозициональных типов, которые включены в отношения смыслового контраста. Описание предшествующих событий дано в рефлексивной перспективе, использующей модус воспоминания, о чем свидетельствует форма простого прошедшего (претерита): «Sie erwarteten von mir nicht unbedingt eine Lösung ihrer Probleme, aber waren empfänglich für jeden praktischen Ratschlag»².

Следующая секвенция вновь отмечена сменой перспектив, вызванной включением эмотивной установки (*fühle ich*): «Bei solchen Menschen fühle ich mich natürlich beruflich sicher. ... Ohne behaupten zu wollen, überall mit offenen Armen empfangen zu werden, kann ich befriedigt feststellen, dass man mich respektiert»³.

В позиции субъекта объединены субъект речи и субъект рефлексии. Пропозициональная установка, выраженная перформативом *feststellen*, и модальная рамка с глаголом *können* служат выражению обобщенного факта (*dass man mich respektiert*). В этой фазе повествовательного процесса формируется фон изложения, на котором описываемые события становятся исключительными.

Оперирование субъектными перспективами позволяет отделить предысторию от самой истории и сформировать определенное «текстовое ожидание» (*Texterwartung*). Переключение планов маркируется изменением характера наполнения субъектной позиции, на смену комбинации перспектив «субъект речи + субъект восприятия» приходит новая комбинация «субъект речи + субъект чувственной рефлексии», что сопровождается изменением интенционального модуса, направление которого меняется с вектора «от мира к сознанию», на вектор «от сознания к миру».

В персональную форму повествования вторгается, тем не менее, перспектива наблюдателя с ее объективизирующей рефлексивной установкой, что находит отражение в выборе безличного субъекта *man*:

¹ Ibid. S. 55.

² Ibid. S. 56.

³ Ibid.

«Selbstgerechtigkeit ist fehl am Platze. Das Sich-in-Frage-Stellen gehört zum Berufsethos...Insofern ist man dauernd gehalten, Kompromisse zu machen. Und wenn man vor der Übermacht der Bürokratie nicht kapitulieren will, muß man ... Fakten kaschieren, mogeln»¹.

Факт принадлежности рефлексии семантическому миру «истории» или акту повествования четко маркируется выбором временной формы. Если рефлексия включена в событийное пространство и связана с субъектом действия, ее грамматическое оформление свидетельствует о выборе модуса воспоминания. Заполнение субъектной позиции отличается от предшествующих секвенций тем, что в ней объединяются субъект речи и субъект действия: «Mit Menschenkenntnis, oder wie man berufliche Erfahrung sonst nennen will, kam ich hier nicht weiter. Wenn ich meine Aufgabe auf die Feststellung von Bedürftigkeit reduzierte, war ich bereits nach meinem ersten Besuch bereit, diese vor den Behörden zu behaupten»². Переход из плана авторской рефлексии в план истории сопровождается изменением временных форм, однако использование дейктического пространственного указателя *hier* позволяет вернуться в план рефлексии, оставляя за субъектом речи право действовать в качестве комментатора событий. Дейксис становится тем самым условием «свободы» маневрирования автора в нарративной структуре и одновременно средством ориентирования в «поле понимания».

Эффект присутствия сохраняется благодаря перфекту, оформляющему перспективу рефлектора в модусе воспоминания: «Mir war ganz anderes aufgefallen. Wie ähnlich die beiden Zieglers waren, vielleicht mit der Zeit geworden waren. In ihrem Verhalten, in ihrer sprudelnden Sprechweise, in ihren Verrücktheiten»³. Завершающая секвенция возвращает нас к актуальному модусу, характеризующему комбинацию перспектив «субъект действия + субъект речи»: «Morgen früh schreibe ich den Abschlussbericht. Dann kann ich die Akte Ziegler meinem Kollegen von Innendienst zurückgeben. Zu meiner Entlassung»⁴.

Возвращение в план настоящего означает возвращение к акту повествования, который оказывается «встроенным» в течение событий и более не противопоставлен линии повествования, повествовательный дискурс и «история» в единстве исчерпывают художественное событие.

Подводя итоги, можно утверждать, что процессуальный анализ повествования позволяет проследить то, как устроено художественное сообщение, делая рельефной и понятной стратегическую программу повествования, понять, как автор с помощью средств с интенциональной семантикой включает своего предполагаемого собеседника в «поле понимания».

¹ Ibid. S. 61.

² Ibid. S. 64.

³ Ibid. S. 66.

⁴ Ibid. S. 69.

Zusammenfassung**Modellierung des Erzählaktes**

Im vorliegenden Beitrag wird ein diskursiver Ansatz für die Analyse der Narration entwickelt. Die Diskursanalyse konzentriert sich auf die sprachliche Tätigkeit der Kommunikationspartner, deren Anzahl sich in der reflexiven literarischen Kommunikation vermehrt und durch die kommunikative Rolle des Beobachters ergänzt wird. Die kommunikative Kompetenz der Gesprächspartner lässt sich durch ein gut entwickeltes Perspektivennetz realisieren, das sich aus den kommunikativen und kognitiven Perspektiven zusammensetzt und in den propositionalen Einstellungen zum Ausdruck kommt.

В. А. АНДРЕЕВА

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

**СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ
«ТЕКСТ» И «ДИСКУРС» В УСЛОВИЯХ
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

В метаязыке современного гуманитарного знания термину «дискурс» принадлежит особое место. С его помощью в научный обиход была введена категория, которая определила новый взгляд на функционирование языка, на роль субъекта в процессе порождения речи и ее интерпретации, а также на роль надсубъектных факторов, «навязывающих» субъекту выбор тем и объектов, определенные субъектные позиции и коммуникативные стратегии.

Современные теории рассматривают разные аспекты понятия дискурса.

В одних концепциях дискурс предстает как *коммуникативно-прагматическая стратегия текстообразования*¹, задающая отношение содержания высказывания и действительности, субъектные позиции и модальности высказывания, структуру хронотопа, формы жанровой организации и композиционного членения текста.

В других — дискурс рассматривается как зона *формирования и фиксации значений*², признаваемых в каком-либо дискурсном поле истинными. Речь идет о взглядах и убеждениях, обладающих значимостью для определенного коллектива и артикулируемых в неком (в принципе ограниченном) множестве высказываний (текстов), в которых эти идеологические (смысловые) позиции признаются истинными, что и позволяет группировать их в дискурс или дискурсную формацию (например, психоаналитическая, социально-конструктивистская, феминистская и т. п. дискурсные формации).

¹ Ср.: Чернявская В. Е. Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст—Дискурс—Стиль. Коммуникации в экономике. СПб., 2003. С. 33—34.

² Филипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков, 2004. С. 217.

И наконец, понятие дискурс связывается с когнитивно-коммуникативной деятельностью автономных субъектов и определяется как *когнитивно-коммуникативное событие*¹, включающее адресанта и адресата высказывания, само высказывание, а также условия его порождения и восприятия, то есть как «речь, погруженная в жизнь»².

Как видим, первая и вторая концепции дискурса фокусируют внимание на сверхличных факторах коммуникации, отражающих процессы возникновения, накопления и развития («генеалогию» и «археологию», по М. Фуко) коллективного опыта определенного способа текстообразующего освоения мира и с разной степенью жесткости детерминирующих коммуникативное поведение субъектов — участников коммуникации. Третья же концепция дискурса рассматривает участников коммуникации как автономные личности, использующие язык для оформления содержания собственного сознания в слове и передачи его в тексте.

Представляется, что наиболее адекватно природу коммуникации отражает теория дискурса, интегрирующая все названные выше аспекты. Известная модель коммуникативного акта («речевого события»), предложенная Р. Якобсоном в работе 1958 года «Лингвистика и поэтика», по сути, есть не что иное, как интегративная модель дискурса, базовыми компонентами которого являются адресант (addresser), адресат (addressee) и сообщение (message). В этой модели также учитываются контекст (context) и код (code) сообщения как необходимые компоненты коммуникативной ситуации³. Как видим, Р. Якобсон включает в схему коммуникативного события как субъектные (адресант/адресат), так и надсубъектные (контекст, код) факторы, влияющие на характер сообщения (текста). Взаимодействие надсубъектных и субъектных факторов в коммуникативном акте может быть описано как *диалогическое* (по М. М. Бахтину) взаимодействие автономного субъекта (адресанта и адресата), контекста (коммуникативной ситуации) и кода.

Правда, следует уточнить, что в условиях литературно-художественной коммуникации ни контекст (коммуникативная ситуация), ни код не являются для адресанта и адресата абсолютно идентичными, в связи с чем следует различать авторский и читательский контексты, а также коды синтеза и анализа.

Дело в том, что из-за временного и пространственного отчуждения субъектов литературно-художественного дискурса (адресанта и адресата) и генезис, и рецепция сообщения (текста) происходят в режиме *автокоммуникации*. Создавая текст, автор исходит из своих представлений об адресате создаваемого им текста: для него это не реальное

¹ Кубрякова Е. С. и др. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991. С. 14.

² Арутюнова Н. Д. Дискурс // БЭС: Языкоznание. М., 2000. С. 137.

³ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.

лицо (лица), а некий идеальный образ, или, если воспользоваться выражением У. Эко, «образцовый читатель». Осуществляя свою, авторскую, дискурсию, продуктом которой является текст, автор закладывает в него интерпретационную программу для реального читателя. При этом он исходит из своих собственных представлений об адресате и его внутреннем мире.

Если автор не идентифицирует себя с читателем, то его дискурсия протекает по большей части в режиме «Я — ОН» (модель Р. Якобсона). Текст, возникающий в результате такой дискурсии, имеет тенденцию к максимальной (иногда избыточной) экспликации связей и использованию штампов, сигнализирующих читателю о выборе художественного языка, на котором автор решил говорить со своим читателем. В этом случае мы имеем дело либо с так называемой формульной литературой (любовный роман, фэнтези, детектив и т. п.), либо с метафикациональной игрой, в которую автор намеренно вовлекает читателя.

Если автор идентифицирует себя с читателем, то его дискурсия протекает по большей части в режиме «Я — Я». Механизм перекодирования исходного сообщения в режиме автокоммуникации заключается, во-первых, в редукции единиц обычного языка, в результате чего они превращаются в знаки (индексы слов), и в тенденции к изоритмичности синтаксиса, основу которого составляют не законченные предложения, а цепочки повторов разных типов¹.

Текст, возникающий в результате такой дискурсии, имеет тенденцию к нарушению локальной связности: естественный порядок в развертывании тема-рематических последовательностей нарушается, опускаются существенные в информационном отношении элементы, что увеличивает смысловую нагрузку на контекст, логическая связь между целыми высказываниями и их частями заменяется ассоциативной, вместе с тем из-за повторяемости языковых элементов разных уровней (от звуковых повторов до повторов композиционного уровня) возникает мешающий пониманию информационный излишек. Текст, генезис которого основывается на автокоммуникации, является, таким образом, текстом с разрушенными локальными связями или «бессвязным» текстом, что, однако, не мешает ему оставаться текстом.

Тексты, создаваемые в режиме «Я — ОН» или «Я — Я», относятся, по большому счету, к периферии литературно-художественного текстового ареала. По мнению Ю. М. Лотмана, «искусство возникает не в ряду текстов системы «Я — Он» или системы «Я — Я», оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, то есть когда текст переключается из одной сис-

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 168—169.

темы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими¹. Говоря о взаимопереходах кода и сообщения, исследователь, вероятно, имеет в виду характерную для искусства диалектику формы и содержания, проявляющую себя, с одной стороны, в тенденции к формализации содержательных элементов, с другой — в тенденции к приятию смысла формальным элементам.

Процесс восприятия текста читателем также является по своей сути автокоммуникативным: читатель строит «личностно актуальный смысл-образ текста»² на основе своих интерпретационных гипотез по поводу внутреннего мира текста, внутренних миров автора и своего внутреннего мира, как его видит автор³. Только в процессе читательской автокоммуникации, стимулируемой текстом, а значит, в сотворчестве с автором возможно эстетическое переживание прочитанного — состояние, при котором читатель перестраивает свой внутренний мир под влиянием прочитанного, осознавая «свое личностное присутствие в мире»⁴. Это состояние сродни катарсису, когда субъект освобождается от «навязываемых» ему разнообразными социальными и дискурсивными практиками ролей и идентичностей и испытывает переживание «полноты самоактуализации»⁵.

Еще одна особенность литературно-художественной коммуникации заключается в том, что все высказывания автора в тексте реальны, но неаутентичны, в то время как речь повествователя (нarrатора) нереальна, но аутентична⁶. Дело в том, что автор как креативный *субъект* дискурса «вненаходим» (М. М. Бахтин): он представлен в нем разными ипостасями — вымышленными (фiktивными, нереальными) образами повествователя (нarrатора) и персонажей (акторов). Последние, являясь темой, *объектом* литературного произведения, приобретают в нем статус повествовательно-речевых *субъектов*. Это обстоятельство позволило Е. А. Гончаровой, исследовавшей субъектно-объектные отношения в оппозиции *автор* — *персонаж*, рассматривать автора как «*объективированного*» языковой данностью текста субъекта, а персонажей (и, вероятно, повествователя тоже) как «*субъективированных*» объектов литературно-художественного текста⁷. Если текст

¹ Там же. С. 174.

² Филиппов В. С. Текст: на все четыре стороны // Чествуя филолога (К 75-летию Ф. А. Литвина). Орел, 2002. С. 73.

³ Демьянков В. З. Общая теория интерпретации и ее приложение к критическому анализу метаязыка американской лингвистики 1970—80-х гг.: Автореф. дис. ... док. филол. наук. М., 1985. С. 11.

⁴ Тюна В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 32.

⁵ Там же. С. 37.

⁶ Scheffel M. Formen selbstreflexiven Erzählens (Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen). Tübingen, 1997. S. 35—38.

⁷ Гончарова Е. А. Категории «автор» — «персонаж» и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немец-

является результатом авторской коммуникации, то повествование — результатом нарраторской коммуникации. Отсюда — представление о литературно-художественном тексте как о «коммуникации в коммуникации» (*komunikizierte Kommunikation*)¹.

Диалогическое взаимодействие надсубъектных и субъектных факторов находит отражение в сообщении (тексте) в виде авторских реализаций определенных стратегий текстопорождения и артикуляций разнообразных общественно, культурно и исторически обусловленных смыслов. Надсубъектные факторы ставят целенаправленные действия субъекта в определенные (иногда весьма жесткие) рамки. Имеются в виду социо-культурные воздействия среды (контекста и кода) на адресанта (автора) сообщения: под их влиянием происходит социализация индивида, вследствие чего они с необходимостью объективируются в разнообразных дискурсивных практиках, в которые включается субъект.

В свою очередь, и адресат воспринимает текст под влиянием актуального для него, адресата, культурно-исторического контекста и доступного ему художественного кода, с чем связана принципиальная множественность интерпретаций, но также и поверхностное понимание и даже непонимание текста или его «сверхинтерпретации» (*overinterpretation*, по У. Эко).

Минимальное условие успеха литературно-художественной коммуникации состоит в том, чтобы авторский и читательский контексты, а также коды синтеза и анализа «образовывали пересекающиеся множества структурных элементов (...) Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, креолизуется или любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю»².

Итак, в любом коммуникативном событии (дискурсе) как целенаправленном речемыслительном действии его участников взаимодействуют факторы как личного, так и сверхличного характера, что, собственно, и позволяет каждому конкретному высказыванию (тексту) стать «существенным и значимым» для других членов языкового коллектива³. Это обстоятельство позволяет определить дискурс как творческое претворение автономными субъектами в языковой данности сообщения (текста) сверхличного (коллективного) опыта определенного способа текстообразующего освоения мира. Сверхличный опыт интериоризуется, становясь для участников дискурса лично значимым.

коязычной прозы): Дис. ... док. филол. наук. Л., 1989. С. 29.

¹ Janik D. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen, 1973. S. 12.

² Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 37—38.

³ Рымафь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.

Возникает вопрос: какое место в динамическом пространстве дискурса занимает текст? Совершенно очевидно, что текст и дискурс не тождественные понятия, однако вопрос об их соотношении требует специального обсуждения. Все возможные подходы могут быть сведены к следующим позициям.

1) Текст — способ передачи информации, дискурс — «генератор смысла».

Первая позиция делает акцент на артефактной природе текста, который существует как материальное тело во времени и пространстве «в виде конфигураций звуковых колебаний или отпечатков на бумаге»¹. Тексту отводится роль материального средства общения, не обладающего собственным, не зависящим от коммуникантов содержанием. Содержание (смысл) производится «в каждом коммуникативном акте каждым коммуникантом самостоятельно»². Из этого следует, что содержание формируется только в коммуникативном событии или дискурсе, в его до- и послетекстовых фазах. Тексту предшествует мысль адресанта (автора), которая не покидает его «черепной коробки», перемещаясь в текст. Текст — это не контейнер для информации, а всего-навсего артефакт, материальный объект, создаваемый «согласно языковому коду» одной языковой личностью (адресантом, автором) и предназначенный для другой языковой личности (адресату, читателю), которая «по тому же коду выстраивает свой смысл», но уже в своей «черепной коробке»³.

Сторонники этой точки зрения ссылаются на известные идеи Ф. де Соссюра о произвольности знака, о материальной природе означающего и идеальной (психической) природе означаемого и на основании того, что «знаки не несут и не передают значения (это метафоры) от одного человека к другому, а индуцируют тождественные или сходные значения, возбуждают аналогичные информационные процессы в двух сознаниях»⁴, по сути, низводят текст до материального «раздражителя» когнитивной деятельности двух «одиноких сознаний». Тексту отводится в этой концепции роль вспомогательного звена дискурса.

2) Дискурс — способ передачи информации, текст — «генератор смысла».

Второй взгляд на соотношение понятий «текст» и «дискурс» оценивает дискурс как «способ передачи информации, но не средство ее накопления и умножения; дискурс не является носителем информации»⁵.

¹ Афхипов И. К. Творчество языковой личности, текст и контекст // *Studia Linguistica* IX. СПб., 2000. С. 204.

² Афхипов И. К. Полифония мира, текст и одиночество познающего сознания // *Studia Linguistica* XIII. СПб., 2005. С. 15.

³ Там же. С. 10.

⁴ Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988. С. 16.

⁵ Дымафский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. М., 2001. С. 44.

Текст же рассматривается не только как носитель информации, но и как средство ее накопления, а художественный текст как (по известному выражению Ю. М. Лотмана) «генератор смысла». В силу своей привязанности к конкретному времени, дискурс способствует умножению информации, но сам информации не содержит, поскольку «ходит в небытие немедленно после своего окончания»¹.

Однако возникает вопрос: каким образом текст «генерирует» смысл? Вероятно, все дело в том, что любой текст формально фрагментарен, поскольку никогда не выражает, да и не может исчерпывающе выразить своего содержания. Как заметил У. Эко, «всякий текст — (...) это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него»².

Рецепция текста осуществляется на основе встречно направленного движения *bottom up* и *top down*, когда информация, получаемая из текста, взаимодействует с информацией, которой обладает реципиент. В психолингвистической модели восприятие текста осуществляется на основе взаимодействия коммуникативного и когнитивного компонентов речемышления. При этом текст как «линейная и одновременная последовательность знаковых единиц»³ представляет собой коммуникативную составляющую речемышления. Его когнитивным компонентом являются фоновые знания. При формировании замысла автор текста оценивает знания потенциального читателя по теме коммуникации и вербализует ту часть содержания, которая, по его мнению, является новой для читателя (ремой), закладывая в текст интерпретационную программу для его понимания. Читатель же суммирует вербализованное в тексте содержание с собственными фоновыми знаниями. Благодаря наличию у автора и интерпретатора текста общего объема фоновых знаний, текст всегда формально фрагментарен, но содержательно полон⁴.

3) Дискурс — это «текст в развитии».

Итак, содержательная полнота или целостность текста формируется в процессе интеракции автора и читателя в поле текста. В силу временной и пространственной разобщенности адресанта и адресата текст является единственной гарантой дискурса. Это последнее обстоятельство позволило В. С. Филиппову определить дискурс как текст в развитии: «становящийся текст как формально-семантическая структура, ставший текст как формально-семантическая структура, становящийся личностно-актуальный смысл-образ текста и ставший личностно-актуальный смысл-образ текста»⁵.

¹ Там же. С. 41.

² Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2003. С. 9.

³ Шабес В. Я. Событие и текст. М., 1989. С. 170.

⁴ Сахарный Л. В. Тема-рематическая структура текста: Основные понятия // Язык и речевая деятельность. Т. 1. СПб., 1998.

⁵ Филиппов В. С. Указ. соч. С. 73.

В этой модели «ставший текст как формально-семантическая структура» соответствует тексту в его традиционном, лингвистическом понимании как «последовательности формально и семантически связанных высказываний, характеризующейся тенденцией к смысловой замкнутости и законченности»¹.

«Ставший текст как формально-семантическая структура» занимает в дискурсе особое положение. Во-первых, являясь материальным объектом (зафиксированным типографской краской на бумаге), текст потенциально (целиком или частично) воспроизведим². Во-вторых, текст интерпретируем, так как содержит заложенную автором в процессе становления текста как формально-семантической структуры интерпретационную программу, опираясь на которую читатель и создает личностно-актуальный смысл-образ текста.

Интерпретационная программа может быть представлена как система средств pragматического фокусирования. С помощью этих средств имплицитный (в другой терминологии — абстрактный, идеальный, концептированный, образцовый) автор моделирует образ читателя, именуемого в разных источниках имплицитным, абстрактным, идеальным, концептированным, образцовым, и «руководит» чтением реального читателя. По меткому замечанию У. Эко, текст представляет собой «некое синтактико-семантико-прагматическое устройство, чья предвидимая интерпретация есть часть самого процесса его создания»³. Составляющие интерпретационной программы являются средствами функционально-смысловой и коммуникативно-прагматической «разгерметизации» текста при его одновременном выходе на дискурсивный уровень.

Как формально-семантическая структура «ставший текст» имеет физические границы и потому в структурном отношении является герметичной «камерой», заключающей в себе определенную конфигурацию элементов, однако какие-то из этих элементов способны «взорвать» герметичные границы текста изнутри, во-первых, в силу своей стратегической расположности как части интерпретационной программы, заложенной автором (сознательно или подсознательно) для своего «образцового» читателя, во-вторых, в силу особенностей кода, который способен благодаря своей «глубине» генерировать новые смыслы, вызывать у читателя, обладающего интердискурсивной компетентностью, цепную реакцию ассоциаций. Это и делает «ставший текст» открытой смысловой системой, которая при каждом обращении к тексту вступает во взаимодействие с «текущей смысловой средой», становясь «частицей и движущей силой этой среды, частицей

¹ Кожевникова Кв. Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. М., 1979. С. 66.

² Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994. С. 116—120.

³ Эко У. Роль читателя. СПб., 2005. С. 25.

такой же изменчивой, как и сама эта среда»¹. Текст индуцирует у читателя ассоциации, а эти ассоциации, в свою очередь, резко повышают семантическую слитность текста².

Если в стратегию автора текста входит установка на «однозначное толкование единиц создаваемого текста» его адресатом³, то закладываемая им интерпретационная программа будет достаточно жесткой. В этом случае аранжировка предложений в тексте должна реализовывать локальную связность с помощью разнообразных средств — лексических, лексико-грамматических, синтаксических, — достаточно исчерпывающие описанных в работах по лингвистике и грамматике текста.

Локальная связность рассматривается в качестве конституирующего признака текстуальности как «необходимое условие коммуникации: бессвязный текст не может быть адекватно декодирован адресатом»⁴.

Безусловно, представление о связности как презумпции текстуальности оправданно в отношении текстов, принадлежащих определенным дискурсивным практикам, например, законотворчеству, судопроизводству, международному праву и т. п., когда неоднозначность интерпретации расценивается скорее как недостаток, чем достоинство текста. Другое дело художественная коммуникация, объективной данностью которой во второй половине XX столетия стали формально бессвязные тексты. В художественных парадигмах модернизма и постмодернизма, определивших генеральную линию развития художественного повествования в XX веке, со всей очевидностью встала проблема недостаточности критерия формальной связности как показателя текстуальности.

Постмодернизм провозгласил децентрацию и деконструкцию коммуникативно-прагматической стратегией текстопорождения⁵, а множественность интерпретаций его целью. По словам У. Эко, «поэтическое качество» текста (или его художественность) — это «способность текста порождать различные прочтения, не исчерпываясь до конца»⁶.

Деконструкция формальной связности не мешает многим «бессвязным» постмодернистским текстам оставаться текстами не только с точки зрения их создателя, но и с точки зрения их реципиента. Бессвязность же оказывается при этом определенной коммуникативно-прагматиче-

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1995. С. 276.

² Там же. С. 286—287.

³ Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. М., 1978. Вып. VIII. С. 18.

⁴ Милевская Т. В. Грамматика дискурса. Ростов н/Д, 2003. С. 38.

⁵ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 2003. С. 102—104.

⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранный литература. 1988. № 10. С. 90.

ской стратегией, побуждающей интерпретатора (читателя или исследователя) к интеракции с текстом, а посредством текста — с его создателем, что выдвигает так называемый «абстрактно-коммуникативный» уровень, то есть уровень взаимодействия абстрактного (имплицитного) автора и абстрактного (имплицитного) читателя, в центр проблематики, связанной с интерпретацией такого рода текстов.

Имея дело с «бессвязным» текстом, читатель вынужден реконструировать пропущенные информативные звенья и концентрировать внимание на «мешающем пониманию их излишке из-за многоократности повторения якобы одного и того же», реконструируя последовательность ввода информативных звеньев и их тема-рематическую связь¹. Эти действия оказываются возможны благодаря смысловой открытости текста. Ведь «бессвязный» текст, с одной стороны, отрицает связность как принцип текстопорождения, с другой же — апеллирует к знанию читателем конвенций связности и внятности, то есть к его культурной (интертекстуальной) компетентности, благодаря которой тот и осуществляет «перевод» несвязного повествования в связное.

Феномен «бессвязного» текста доказывает, что смысловую целостность и художественную завершенность текст получает лишь в дискурсе. Вместе с тем в процессе создания текста, то есть на этапе авторской дискурсии, в него закладываются возможности его последующей интерпретации реципиентом (читателем).

Таким образом, модель текста как «свернутого дискурса» принимает во внимание «эмпирически наличные моменты» литературно-художественной коммуникации, а именно: «внешнее материальное произведение и психический процесс творчества и восприятия»², а также их взаимодействие. В. И. Тюпа проводит аналогию литературного произведения «со всяким феноменом, обладающим „телом“ (упорядоченностью знакового материала) и „личностью“ (уникальным смыслом своего присутствия в мире)»³, указывая на то, что личность невозможно описать, она открывается другой личности только в процессе интеракции и только через внешние, «телесные» проявления. Поэтому, исходя из презумпции существования «эстетической личности» и осознавая моральную ответственность перед этой личностью, исследователь может только «сосредоточиться на той реальности, которая пролегает между полюсами смысла и текста, сопрягая их»⁴. Можно предположить, что в пространстве между этими полюсами лежат *творчески претворенные в языковой данности текста лич-*

¹ Урбан Ю. Опыт перевода несвязного повествования в связное (на примере заявочной главки повести «Анд» Станислава Чича) // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: Мат. Междунар. науч. конф. Ч. 2. Смоленск, 2005. С. 28—29.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 53.

³ Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001 С. 18.

⁴ Там же.

ностно значимые сверхличные нормы дискурса как стратегии текстообразующего освоения мира, осуществляющей в каждом конкретном коммуникативном событии.

Zusammenfassung

Zu den Begriffen ‚Text‘ und ‚Diskurs‘ in der literarischen Kommunikation

Im vorliegenden Beitrag werden zwei zentrale Begriffe des modernen Wissenschaftsparadigmas untersucht. ‚Text‘ und ‚Diskurs‘ setzen zwar einander voraus, sind aber nicht gleichbedeutend. Sie spielen unterschiedliche Rollen beim Akkumulieren, Generieren und Transportieren der Informationen in der literarischen Kommunikation. Jedoch ist es möglich, den Text als potenzierten Diskurs zu betrachten, weil er über die Mechanismen verfügt, die die Interaktion der beiden ‚Subjekts‘ des Diskurses ermöglichen.

И. П. ШИШКИНА

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

**ТРАГЕДИЯ И. В. ГЁТЕ «ФАУСТ»
КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ
(К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
И ИНТЕРДИСКУРСИВНОСТИ)**

Широко обсуждающиеся в последние десятилетия проблемы языковой личности, языковой картины мира определенного лингвокультурного сообщества, национально-культурного ментального и вербального стереотипа/стереотипов, межтекстовой и внутритекстовой интертекстуальности, интердискурсивности получили преломление в более частной, но связанной со всеми перечисленными, проблеме *прецедентных феноменов*.

Термин «прецедентный феномен» (ПФ) связан со значением существительного прецедент, семантическая дефиниция которого гласит: случай, служащий примером, оправданием для последующих случаев того же рода. Отражение прецедентов в коллективном сознании членов лингвокультурного сообщества получило название «прецедентный феномен». К понятию «прецедентный феномен» обращаются многие ученые, занимающиеся проблемами лингвокультурологии, межкультурной коммуникации, теорией дискурса (Д. Б. Гудков, Ю. Н. Караполов, В. Г. Костомаров, Ю. А. Сорокин и др.). При описании сущностных характеристик ПФ Д. Б. Гудков, И. В. Захаренко, В. В. Красных опираются на определение *прецедентного текста* Ю. Н. Караполова, которое, по мнению авторов, может быть отнесено к ПФ в целом¹, с чем, несомненно, можно согласиться.

Итак, *прецедентный текст* (ПТ), являясь одной из форм реализации ПФ, получил следующее определение в работе Ю. Н. Караполова «Русский язык и языковая личность»: «Назовем прецедентными тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный харак-

¹ Красных В. В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 2. Филология. М., 1997. С. 9.

тер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, (3) такие, обращение к которым возобновляется наоднократно в дискурсе данной языковой личности»¹.

Следующими формами реализации ПФ называются:

- Прецедентная ситуация (ПС) как некая идеальная ситуация, имевшая место в реальной действительности или в фикционной реальности, созданной художником.
- Прецедентное имя (ПИ) — индивидуальное имя, связанное с ПТ или с ПС.
- Прецедентное высказывание (ПВ) — законченное высказывание, восходящее к ПТ, но, возможно, и утратившее связь с текстом-источником².

Все три названные формы реализации ПФ обладают статусными признаками прецедентности, взаимосвязаны с опорой на ПТ.

В связи с темой настоящей статьи необходимо сделать следующие предварительные замечания.

Объектом исследования является художественный текст. Тексты крупных национальных писателей каждого лингвокультурного сообщества входят в корпус ПТ данной культуры, т. е. являются национально-прецедентными. Наиболее значимые из них становятся достоянием мировой культуры, т. е. универсально-прецедентными. Универсальная прецедентность может охватывать весь текст или относиться лишь к отдельным его элементам (высказываниям или именам).

Национально-прецедентный характер художественного текста проявляется прежде всего в его *интертекстуальных связях* с произведениями других авторов — как современников, так и писателей последующих поколений. При реализации межтекстовых интертекстуальных связей неизбежно возникает *диалог* двух творческих личностей, двух эстетических и мировоззренческих концепций и даже диалог двух культур, если его участники принадлежат к различным лингвокультурным сообществам.

Реализация интертекстуальных и, шире, интердискурсивных связей осуществляется через все названные выше формы ПФ: прецедентные ситуации, прецедентные высказывания, прецедентные имена, которые аккумулируются в исходном прецедентном тексте.

Одним из наиболее значимых ПТ в истории немецкой литературы является трагедия И. В. Гёте «Фауст». Имя доктора Фауста, а также история его жизни, впервые рассказанная в народной книге о докторе Фаусте (существует несколько изданий — обработка легенды, как,

¹Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: УРСС, 2003. С. 216.

²Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? М., 1998. С. 50—55.

например, книга И. Шписа (I. Spieß) «Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler», 1587 г.) приобрели известность и нашли разноспектную интерпретацию как в немецкой, так и в мировой культуре, т. е. получили статус универсальной прецедентности.

Вершиной творческой переработки легенды явилась трагедия И. В. Гёте «Фауст», к тексту которой обращались и обращаются немецкие писатели как к национально-прецедентному тексту, включая в художественную ткань своих произведений известные (и менее известные) прецедентные ситуации, высказывания и имена из трагедии. В тексте каждого произведения названные формы ПФ актуализируются как интертекстуальные включения, по-разному интегрированные в основной текст и выполняющие различные функции.

Роль трагедии И. В. Гёте как прецедентного текста, формы и функции интертекстуальных включений из нее могут быть показаны на примере творчества крупнейших писателей-романистов XIX и XX веков — Т. Фонтане и Т. Манна.

Интертекстуальные включения из текста трагедии И. В. Гёте обнаруживаются во всех крупных произведениях Т. Фонтане: в романах «Эффи Брист», «Госпожа Женни Трейбель», «Штехлин», «Граф Петефи» и др. Т. Фонтане использует (часто в комплексе) две формы ПФ: прецедентные высказывания и прецедентные ситуации.

ПВ в тексте произведений Т. Фонтане традиционно включаются как в авторскую речь, так и в речь персонажей в форме *цитат*. Однако далеко не всегда может быть поставлен знак равенства между высказыванием как относительно самостоятельной завершенной коммуникативной единицей и цитатой из прецедентного текста у Т. Фонтане. Лишь в отдельных случаях автор включает в текст высказывание целиком и маркирует его как цитату графически:

Es heißt wohl immer, wir Kleinen, wir machten alles und könnten alles, aber bei Lichte besehen, ist es bloß das alte: «Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben» (Der Stechlin).

Известная цитата из «Фауста» (стих 4117) подводит итог рассуждению персонажа и выполняет функцию «апелляции к авторитету» благодаря ее известности и маркированности. Аналогичное использование цитаты:

Und wissen Sie, Feßler, womit mein Bruder mein Gewissen zu beschwichtigen gesucht hat? Mit dem sakrilegischen Satz: «Ein Komödiant könnt einen Pfarrer lehren!» (слова доктора Вагнера, стих 527) (Graf Petöfy).

В ряде случаев, приводя высказывание как цитату и маркируя ее графически, Т. Фонтане перефразирует высказывание, изменения смысл, так что ПВ и его модифицированная форма диалогически конфронтируют друг с другом:

Ich warne Sie vor Täuschung, vor allem aber vor Überschätzung dieses falschen Ritters, dieses Glücks-Tempelherren, an den die blöde Menge glaubt, weil er die Jesuiten aus dem Lande geschafft hat. Aber wie steht es damit? *Die Bösen sind wir los, der Böse ist geblieben* (L. Adultera).

Слова Мефистофеля (стих 2509):

Den Bösen sind wir los, die Bösen sind geblieben.

Персонаж у Т. Фонтане также обращается к тексту трагедии как к авторитету, но изменяет смысл высказывания на противоположный, что подчеркивается авторским курсивом.

Вторая функция ПВ-цитат в речи персонажей — характеризующая, когда ПВ выступает как элемент речевого портрета и, шире, как элемент структуры образа персонажа, обращающий внимание на его социальный статус, образованность, интеллектуальный потенциал и др. В этой функции Т. Фонтане неоднократно использует цитаты в романе «Эффи Брист» при создании образа главной героини. Так, в письме к родителям Эффи сообщает:

Hier in Padua...sprach er (Effis Gatte — I. Sch.) im Hotelwagen eliche Male vor sich hin: «Er liegt in Padua begraben» und war überrascht, als er von mir vernahm, dass ich diese Worte noch nie gehört hätte (Effi Briest).

Точная цитата, слова Мефистофеля (стих 2925) характеризуют обоих персонажей — Эффи и ее мужа.

Значительное место в художественно-изобразительной системе произведений Т. Фонтане занимают немаркированные графически модифицированные цитаты. Как правило, они являются усеченными формами ПВ. Усечение имеет различный объем, вплоть до сохранения семантически стержневого слова или словосочетания, позволяющего реконструировать ПВ читателем. Усеченные ПВ включаются в авторский или персонажный контекст 1) как эллиптические предложения, 2) как придаточные предложения в гипотаксисе, 3) как члены предложения и подчинены включающему контексту не только семантически, но и синтаксически.

Например:

(1) Ich trinke auf das Wohl der Hexenmeister. Denn alle Kunst ist Hexerei. Rechten wir nicht mit dem Wort. Was sind Worte? *Schall und Rauch* (L. Adultera).

Ср. слова Фауста:

Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch
(стихи 3456—57).

(2) So pfiff er denn leise vor sich hin, als ob er andeuten wollte, dass *der Worte genug gewechselt seien* (Quitt).

У Гёте:

Der Worte sind genug gewechselt,
Lasst mich auch endlich Taten sehn!
(стих 214—215).

(3) ... Hugo, der sich plötzlich von dem Gefühl ergriffen sah, doch vielleicht in *seinem dunklen Drange* das Rechte getroffen zu haben (Mathilde Möhring).

У Гёте:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst
(стихи 328—329).

Немаркированные редуцированные цитаты в составе предложения выполняют образно-номинативную функцию, метафорически замещая прямую номинацию денотата. На них задерживается внимание реципиента, актуализируются интертекстуальные связи между соответствующими текстовыми фрагментами двух произведений. Естественно, что этот имплицитный диалог с читателем состоится лишь в том случае, если ПТ входит в тезаурус его языковой личности.

Вторая форма реализации интертекстуальных связей ПТ и текстов произведений Т. Фонтане — ПС. В этом случае происходит ассоциативное наложение сюжетного ряда трагедии И. В. Гёте на событийную ситуацию в романе Т. Фонтане. Такое соотношение двух событийных ситуаций порождает дополнительную оценочную и экспрессивную информацию при восприятии последней.

Например:

(1) Ich habe meine Fridolinrolle vertauscht und könnte mich jeden Augenblick ans Spinnrad setzen. Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer. Wirklich, Schatz, ich werde täglich nervöser, und wenn nicht bald etwas geschieht, so reis' ich ab (Graf Petöfy).

Здесь воспроизводится событийная ситуация сцены «Gretchens Stube (Gretchen am Spinnrade, allein)» и ее неоднократно повторяемые слова. Жизненную ситуацию и душевное состояние Маргариты героиня романа ассоциирует со своим состоянием, используя функциональную ситуацию, которую можно рассматривать как прецедентную.

(2) В романе «Der Stechlin» используется событийная ситуация и сюжетное построение сцены «Marthens Garten», в которой действующими лицами являются две пары — Фауст и Маргарита, Мефистофель и Марта.

В диалоге героев романа Т. Фонтане их собственная ситуация образно сопоставляется с событийной ситуацией сцены «Marthens Garten»:

«Wie hat Ihnen denn eigentlich die Smargendorf gefallen?»

Ich werde mich hüten, Czako, Ihnen darauf zu antworten. Außerdem haben Sie sie durch den Garten geführt, nicht ich, und mir war immer, als ob ich Faust und Gretchen sähe.

Czako lachte. «Natürlich schwebt Ihnen das andere Paar vor, und bin nicht böse darüber. Die Rolle, die mir dabei zufällt — *der mit der Hahnenfeder* ist doch am Ende „ne andere Nummer wie *der sentimentale „Habe-nun-ach-Mann“*“, diese Mephistorolle, sag ich, gefällt mir besser, und was die Smargendorf angeht, so kann ich nur sagen: Von meiner Martha laß ich nicht».

Образно-оценочный потенциал фрагмента повышается за счет метафорических перифраз, косвенных указаний на два прецедентных имени — Мефистофеля и Фауста. Первый обозначен внешним признаком (*der mit der Hahnenfeder*), а второй окказиональным сдвигом (*Habe-nun-ach-Mann*), образованным от начальных слов первого монолога Фауста:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin...
Durchhaus studiert...
(стихи 354—56).

Крупнейший немецкий прозаик XX века Томас Манн также неоднократно обращается в своих произведениях к тексту трагедии «Фауст».

Так, две главы в романе «Der Zauberberg» связаны с трагедией И. В. Гёте комплексом интертекстуальных связей.

Глава «Walpurgisnacht» уже своим названием задает проспективную направленность оценки событий, о которых повествуется. В ней подробно описывается праздник — бал в санатории, где долгие годы проводит главный персонаж романа Ганс Кастроп. Ассоциации с фантастическим праздником ведьм, где правят бал силы дьявола, реализуются благодаря комплексу интертекстуальных включений в текст повествования. Аллюзивный заголовок определяет дальнейшую ситуацию как прецедентную. Комментарий, соотносящий ПС и «реальную ситуацию действия», распространен на весь текст и реализуется в ПВ-цитатах и ПИ. Цитаты все — в речи персонажей и опознаются как таковые, сохраняя стихотворную форму. В составе прозаического высказывания они не маркированы. Цитаты у Т. Манна не столь известны, как у Фонтане, где все они являются «крылатыми» выражениями, но читатель их идентифицирует благодаря стиху и прогнозирующему заголовку. Следует заметить, что Т. Манн расширяет диапазон интекстов за счет следующей сцены трагедии «Walpurgisnachttraum», но не эксплицирует это в тексте. Параллелизация события и его участников осуществляется в персонажной партии одного из действующих лиц, который выступает в функции комментатора. Участники события называются им «die glänzenden Galanten»: «Dann sind wir gleich in Reihen

hier die glänzenden Galanten». Предложение это является усеченной цитатой из сцены «Walpurgisnachttraum» (стихи 4375—79):

Irrlichter:

Von dem Sumpfe kommen wir,
Woraus wir erst entstanden:
Doch sind wir gleich in Reihen hier
Die glänzenden Galanten.

Оценка общества развивается далее в цитатах:

Da sieh nur, welche bunten Flammen!
Es ist ein muntrer Klub beisammen.
(стихи 4034—4035)

Gesellschaft wie man wünschen kann.
Wahrhaftig lauter Bräute!
Und Junggesellen, Mann für Mann,
Die hoffnungsvollsten Leute!
(Walpurgisnachttraum, 4295—99)

Адресованные обитателям санатория, эти слова звучат как ядовитая ирония.

Аналогия с внешним обликом ведьм возникает при восприятии авторского описания опереточно-карнавальных костюмов и внешности веселящихся. Некоторые персонажи напрямую ассоциируются с действующими лицами на празднике ведьм. Они являются прецедентными именами:

1. «Die alte Baubo kommt allein», rezitierte Settembrini bei ihrem Anblick und fügte auch den Reimvers hinzu.

Cp.:

Die alte Baubo kommt allein;
Sie reitet auf einem Mutterschwein.
(стихи 3963—64)

2. «Betrachte sie genau!» hörte Ilans Castorp Herrn Settembrini...sagen.
«Lilith ist das».
«Wer?» fragte Hans Castorp.
Der Literat freute sich. Er replizierte:
«Adams erste Frau. Nimm dich in acht...».

Диалог между персонажами романа является дословным воспроизведением диалога между Фаустом и Мефистофелем:

Faust: Wer ist denn das?
Mephistopheles: Betrachte sie genau.
Lilith ist das.
Faust: Wer?
Mephistopheles: Adams erste Frau.
Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren.
(стихи 4119—4120)

Текстуально воспроизводится в главе авторская ремарка И. В. Гёте в начале сцены: «Harzgebirg», sagte er. «Gegend von Schierke und Elend».

Эта конкретная отсылка образно-оценочно комментируется цитатой:

«Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubervoll,
Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müßt Ihr's so genau nicht nehmen».

(стихи 3867—70)

Завершает образную характеристику места действия еще одна цитата:

«Herr Urian sitzt oben auf», erläuterte Settembrini...

Cp.:

Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün.
Dort sammelt sich der große Hauf,
Herr Urian sitzt oben auf¹.

(стихи 3956—61)

Таким образом актуализуется многоаспектная аналогия описываемых Т. Манном событий со сценой трагедии «Фауст».

Еще одна глава романа «Der Zauberberg» отсылает читателя к тексту трагедии И. В. Гёте, она называется «Als Soldat und brav». Этот заголовок является усеченной цитатой из сцены «Nacht», сцены гибели брата Маргариты Валентина. Его последние слова звучат:

Ich gehe durch den Todesschlaf
Zu Gott ein als Soldat und brav.
(стихи 3775—76)

Персонаж Т. Манна, так же как Валентин, является солдатом, и в главе повествуется о его жизни и смерти. Заголовок-цитата, ассоциативно соотносит соответствующие части двух произведений, выполнения одновременно образно-номинативную функцию.

Последний роман Т. Манна «Доктор Фаустус» связан с трагедией И. В. Гёте уже на дискурсивном уровне. Заголовок романа раскрывает повествовательную перспективу его автора и позволяет соотнести жизнь и судьбу героя романа Адриана Леверкуна с историей доктора Фауста на уровне идеально-мировоззренческом в исторической перспективе. Наверное, можно сказать, что доктор Фаустус присутствует в

¹ ПИ взяты из трагедии Гёте, но существовали как таковые значительно раньше: *Baubo* — классическая фигура нордической саги о Вальпургииевой ночи; в античной мифологии нянька богини Деметры. В литературе используется (Herder) для обозначения аморальной, распущенной женщины (unzüchtiges Weib).

Lilith в древнеиудейской саге первая жена Адама. В народном древнееврейском сказании — возлюбленная дьявола; *Herr Urian* — одно из эвфемистических обозначений дьявола.

романе как образ в подтексте, с которым ведет имплицитный диалог конфронтацию персонаж Т. Манна, а вместе с ним и сам автор.

Итак, анализ ряда произведений Т. Фонтане и Т. Манна позволяет сделать вывод о том, что трагедия И. В. Гёте «Фауст» как национально-прецедентный текст связана с ними комплексом интертекстуальных и интердискурсивных связей. Интертекстуальные включения — precedентные высказывания, precedентные ситуации и precedентные имена — выполняют в текстах произведений Т. Фонтане и Т. Манна ряд функций, а именно:

- парольную функцию, идентифицирующую принадлежность личности (как автора произведения, так и читателя) к определенному лингвокультурному сообществу;
- экспрессивную и аксиологическую, связанную с особым характером номинации через различные формы ПФ. Непрямой, часто метафорический характер такой номинации обуславливает ее экспрессивность и ценностную ориентированность;
- характеризующую функцию как одно из средств создания образа персонажа, прежде всего его внутриличностной характеристики.

Zusammenfassung

Goethes Tragödie «Faust» als präzederter Text (zum Problem der Intertextualität und Interdiskursivität)

Im vorliegenden Beitrag wird das intertextuelle Zusammenwirken Goethes «Faust» und Texten von Fontane und Thomas Mann untersucht. Fontana und Mann integrieren in ihre Werke Textelemente aus Goethes Tragödie. Der Form nach sind es Zitate, wörtliche wie modifizierte, Allusionen und Geschehenssituationen von einzelnen Szenen. Dank diesen ‚Intexten‘ entsteht ein impliziter Dialog zwischen den schöpferischen Persönlichkeiten verschiedener Generationen.

Д. М. ДРЕЕВА
(Северо-Осетинский государственный университет
им. К. Л. Хетагурова)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА КАК МАРКЕРЫ АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОЛЕКТА

«...нечто в этих двух стихотворениях, помимо очевидной общности их размера и тематики, заставляет меня соединить их воедино, и мне хочется определить это нечто».

И. Бродский

Изучение художественного текста на современном этапе развития лингвистической мысли оказывается неполным без рассмотрения различных ракурсов и измерений межтекстового взаимодействия. Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется указанием на возможные вкрапления в его материю разнообразных «чужеродных» элементов из других текстов.

Типичным случаем механического внесения чужого текста или его элементов в авторский текст является воспроизведение двух и более компонентов исходного текста в форме цитаты. Оказываясь в авторском тексте и модифицируя его семантику, чужой текст вступает во взаимодействие с другими, собственно авторскими элементами текста и, становясь посредником отношений текст-источник — авторский текст, участвует в формировании общего смысла художественного произведения. Как известно, на языке науки «текст в тексте» получил название «интертекстуальность».

Теория интертекстуальности складывалась главным образом в ходе исследования интертекстуальных связей в художественной литературе. Ключевым понятием в теории интертекстуальности является лингвистический контекст. Любой знак языка первоначально получает значение именно в этом контексте¹. В настоящее время в лингвистике

¹ См.: Касавин И. Т. Замечания по поводу примечания к комментарию: контексты одного эссе Иосифа Бродского // Вопросы философии. 2006. № 4. С. 57.

тике разработана достаточно разветвленная типология контекстов. Не останавливаясь подробно в рамках данной статьи на отдельных их разновидностях, подчеркнем, что все относящееся к лингвистическому контексту можно свести к двум понятиям — интратекстуальности и интертекстуальности. При этом считается, что «интратекстуальный» контекст задается внутренней когеренцией текста, включающей лингвистическую когезию, т. е. внутренние синтаксические, семантические и pragmaticальные отношения, в то время как «интертекстуальный» контекст задается отношениями с другими текстами¹.

Понятие лингвистического контекста оказывается особенно релевантным при анализе поэтических произведений, поскольку именно поэзия, по мнению Иосифа Бродского, в наибольшей степени определяется лингвистическим контекстом — связью текстов самих по себе, которую творит поэт, т. е. «человек, легко впадающий в зависимость от порядка чужих слов, чужих размеров»², человек, всегда готовый «поклониться тени»³.

Большую роль в развитии теории интертекстуальности сыграли идеи М. М. Бахтина о «чужом слове», «чужой речи»⁴, развитые многими исследователями XX века, в частности Ю. Кристевой, которой и принадлежит сам термин «интертекстуальность»⁵.

Существуют различные дефиниции интертекстуальности, в которых, однако, присутствуют некоторые инвариантные признаки: интертекстуальность — это маркированная определенными языковыми сигналами «перекличка» автономных текстов, их диалог. И. Смирнов рассматривает интертекстуальность как способность текста полностью или частично формировать свой смысл посредством ссылки на другие тексты⁶.

Одной из разновидностей интертекстуальности является автоинтертекстуальность, т. е. использование собственного голоса в последующих авторских текстах, осуществляющее посредством лексемы, словосочетания или предложения.

Н. А. Фатеева рассматривает автоинтертекстуальность как одно из проявлений авторской интертекстуальности⁷ и предлагает обозна-

¹ Там же. С. 57.

² Бродский И. Примечание к комментарию // Бродский И. Сочинения. Екатеринбург, 2003. С. 776.

³ См.: Бродский И. Поклониться тени // Бродский И. Сочинения.

⁴ Бахтин М. М., Волошинов В. Н. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М., 2000. С. 444—445 и далее.

⁵ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97—123.

⁶ Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 17. 1985. С. 12.

⁷ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М., 2006. С. 91.

чать термином «автоинтертекстуальность» отношения семантической эквивалентности, возникающие между текстами в рамках одной поэтической системы по аналогии с теми, которые возникают между текстами разных авторов: «За такими текстами стоит некоторый инвариантный код смыслопорождения, который вовлекает в единый трансформационный комплекс как единицы тематического и композиционного уровня, так и тропические и грамматические средства, определяющие смысловое развертывание текста»¹.

Таким образом, как считает Н. А. Фатеева, отношение семантической эквивалентности прослеживается по разным текстовым параметрам: структуре описываемой ситуации, единству концепции, композиционных принципов, подобию звуковой и ритмико-синтаксической организации².

Введенное Н. А. Фатеевой понятие «кода смыслопорождения» коррелирует с понятием «память». Как известно, проблемы памяти — философия, психология памяти, память как основа порождения и понимания текста, роль памяти в процессах познания и творчества — все более выдвигаются в последнее время на передний план исследовательского интереса в области семиотического, логического и когнитивного анализа языка.

Именно память лежит в основе всех видов текстопорождения, благодаря памяти объединяются «свое» и «чужое» в мыслительных структурах. И. П. Смирнов различает эпизодическую³ и семантическую⁴ память и, подчеркивая особую значимость этих двух видов памяти, незаслуженно, по мнению Н. А. Фатеевой, обходит вниманием вербальную память, которая «самостоятельно и обеспечивает „наполнение“ семантической памяти и непосредственно связывает процессы восприятия текстов и текстопорождения»⁵. Считается, что семантическая и вербальная память, ориентированные на порождение новых художественных текстов, создают своеобразное пространство креативной памяти, которая, рекомбинируя информативные структуры, уничтожает следы эпизодической памяти, способствуя тем самым слиянию процессов творческого воспоминания и воображения.

¹ Фатеева Н. А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: Дис. ... док. филол. наук. М., 1996. С. 13.

² См.: Там же. С. 14.

³ Эпизодическая память хранит информацию, почерпнутую индивидом из непосредственного общения с физическим и социальным миром, и, следовательно, эта информация является лишь собственным достоянием личности (хотя при социальных контактах происходят определенные пересечения в памяти разных индивидов).

⁴ Семантическая память хранит все усвоенные человеком тексты и сообщения, т. е. не непосредственную информацию о мире, а опосредованную культурой.

⁵ Фатеева Н. А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля. С. 15.

Н. А. Фатеева предлагает назвать креативную память поэтической памятью и считает, что именно она составляет основу поэтического идиостиля, как в ситуативной, так и в семантической и вербальной сфере¹. Определенный индивид имеет, таким образом, свой «идиолект памяти», основу которого составляет личный опыт и определенный запас прецедентных текстов; пересечения же отдельных идиолектов при социальных, непосредственных и текстовых контактах создают «диалекты памяти» (Ю. Лотман). При этом адекватность восприятия порождаемых данным художником слова текстов зависит от «объема общей памяти» между ним и его читателями².

К феномену культурной памяти, имеющей креативную природу, обращался и Ю. М. Лотман. Она, по мысли ученого, не является пассивным хранилищем информации, а становится частью смыслопорождающего механизма текста. Ю. М. Лотман связывает эту функцию памяти с уровнем сложности в организации системы: «Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не „хранятся“, а растут»³.

Память, таким образом, является фактором эволюции системы, нарастания сложности ее организации. Глубинная память, утверждает Ю. М. Лотман, обеспечивается наличием языковых элементов, которые, с одной стороны, склонны к изменениям, а с другой — наделены свойством сохраняться в системе как в своей вариативности, так и в своей инвариантности. Вследствие этого один и тот же элемент, пронизывая разные состояния системы в процессе ее эволюции, как бы связывает их между собой. Ученый иллюстрирует потенциал глубинной памяти материалом так называемых вечных образов культуры. Культурные комплексы типа доктора Фауста объединяют в своей инвариантности целый ряд контекстов и культурных эпох.

«Вечные образы», традиционные метафоры связаны с явлением цитатности в механизмах трансляции культурной информации. Они представляют, если можно так сказать, внешнюю память элементов структуры поэтического текста.

Ю. М. Лотман акцентирует внимание на внешнем сходстве и перекличке во времени этих составляющих памяти: «Прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в ее будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем „памяти“, каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины»⁴.

¹ Там же. С. 16.

² Там же.

³ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 675.

⁴ Там же. С. 621.

Если явление цитатности представляет «внешнюю» память элементов системы (оно имеет своим источником творчество других писателей данной национальной или других литератур, современников или предшественников, а также сферу других знаковых систем искусства — музыки или живописи, мифологию, религию, философию, науку), то память ключевых слов, индивидуально-авторских символов в творчестве художника можно определить как «внутреннюю» относительно системы данного поэтического идиолекта. Она эксплицирует диахронно-эволюционный аспект развития системы: содержательное варьирование и семантическая инвариантность ключевых слов выступают внутренним интегративным фактором системы поэтического идиолекта, определяют индивидуально-неповторимый рисунок стиля писателя.

Ключевые слова, в роли которых выступают обычно наиболее важные с точки зрения выражения авторской художественной концепции, наиболее информативно насыщенные лексемы, являются опорными, стратегическими точками как в рамках отдельного произведения, так и во всем творчестве писателя.

Ключевое слово может нести в себе «зерно» будущего развития. Как в зародыше, в нем может быть заложена программа дальнейшей эволюции всей художественной системы или ее отдельных фрагментов, важных с точки зрения становления «единого комплекса поэтической мысли» (Л. Гинзбург).

Ключевые слова объединяют в своей глубинной семантике память о прошлом состоянии системы (память ретроспективную) и информацию о потенциальных путях дальнейшей эволюции (память, так сказать, проспективную).

Во всех видах памяти ключевых слов: внешней (связанной с явлением цитатности) и внутренней (внутри данного поэтического идиолекта), а в рамках последней — памяти ретроспективной и проспективной — имеет место феномен стеснения, компрессии информации, вследствие чего ключевые слова приобретают способность нести конденсированную информацию о системе поэтического идиолекта в целом.

Ключевые слова с наивысшей степенью очевидности свидетельствуют о том, что в каждый момент своего развития художественная система является собой переходное звено, своего рода мостик между прошлым и будущим, в каждый момент ее функционирования в системе наличествуют как признаки прошлого, так и ростки будущего развития.

В ходе анализа лирических стихотворений Г. Гейне, включенных в его первые поэтические сборники и объединенных темой безответной, отверженной любви, пронизанных грезами о любимой и постепенным осознанием невозможности счастья с ней¹, становится оче-

¹ См.: Гугнин А. А. Г. Гейне и его поэзия. Предисловие // Гейне Г. Избранные произведения. М., 1980. С. 15. Стихотворения Г. Гейне здесь и далее цитиру-

видным, что в роли ключевых слов, определяющих потенциальные пути дальнейшей эволюции поэтической системы, выступают лексемы: Liebe, lieben, Traum, träumen, Traumbild, Jugendträume.

Открывая цикл «Страдания юности» («Junge Leiden»), датирующийся 1817—1821 годами, «Traumbilder» проходят через все стихотворения «Книги песен» («Buch der Lieder»), препрезентируясь в словах: träumen, träumend, das Träumen и т. п. Ср.:

*Mir **träumte** einst von wilden Liebesglühn,
Von hübschen Locken, Myrten und Resede,
Von süßen Lippen und von bitter Rede,
Von düster Lieder düstern Melodien.*

(Traumbilder, S. 39)

*In der Nacht mit meinem Kummer
Lieg ich schlaflos, wach;
Träumend, wie im halben Schlummer,
Wandle ich bei Tag.*

(Lieder, S. 46)

*Ich wandelte unter den Bäumen
Mit meinem Gram allein;
Da kam das alte **Träumen**
Und schlich mir ins Herz hinein.*

(Lieder, S. 46)

При этом важно отметить, что статус ключевого слова лексемы «Traum» обеспечивается наличием в ее семантике двух основных значений: 1. сновидение, сон и 2. мечта, греза, иллюзия, поскольку характерными признаками ключевых слов являются не только повышенная частотность употребления, но и богатство семантических оттенков, способствующее повышению активности подобных лексем в установлении ассоциативных смысловых связей с другими словами в тексте и создании интратекстуальных отношений.

Так, в «Прологе» («Prolog»), предшествующем «Лирическому интермеццо» («Lyrisches Intermezzo», 1822—1823), тема грез и утраты иллюзии сновидения, являясь своеобразным продолжением темы безответной любви, эксплицируется в следующих стихотворных строках:

*Kam aber **die Mitternachtstunde** heran,
Ein seltsames Singen und Klingen begann —
An die Türe da hört er es pochen.*

(S. 71)

*⟨...⟩ Der Ritter sitzt wieder ganz **einsam** zu Haus,
In dem düstern Poetenstübchen.*

(S. 72)

Далее, пронизывая ряд стихотворений данного цикла, эта же мысль находит свое языковое воплощение в следующих стихотворных строках:

*Mir träumte wieder der alte Traum:
Es war eine Nacht im Maie,
Wir saßen unter dem Lindenbaum
Und schworen uns ewige Treue.*

([52], S. 89)

и достигает кульминации в 58-м стихотворении цикла:

*... Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
Was willst du, törichter Reiter,
Mit deinem törichten Traum?*

([52], S. 89)

Привлечение к анализу более поздних поэтических произведений Г. Гейне, входящих в циклы «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1831) и «Романсеро» («Romanzero». 2-es und 3-es Buch. Nach 1848), также отчетливо иллюстрирует действие механизма автоинтертекстуальности в системе поэтического идиолекта. Дальнейшая эволюция художественной системы Г. Гейне подчиняется внутренней памяти (ретроспективной и проспективной) о ключевых словах в рамках инвариантной темы «утрата иллюзии сновидения», что находит языковую манифестацию в словах: «träumt», «Traumgestalten»: «Neuer Frühling» (1831)

*Ich kann nicht singen und springen,
Ich liege krank im Gras;
Ich höre ferne Klingeln,
Mir träumt, ich weiß nicht was.*

([5], S. 154)

«Romanzero». 2-es Buch: Lamentationen (1848)

*Mir träumt manchmal, gekommen sei
Zurück das Glück und der junge Mai
Und die Freundschaft und der Mückenschwarm—
Da knarrt die Dose — daß Gott erbarm',...*

(Frau Sorge, S. 355)

3-es Buch: Hebräische Melodien

*Manchmal kommen auch zum Vorschein
Bärte, schattig lange Bärte —*

*Traumgestalten, wer von euch
Ist Jehuda ben Halevy?*

(S. 361)

Как видим, через стихотворения, написанные в разные периоды творчества писателя, проходят «курсивом» все те же «ударные» для данной поэтической системы элементы, позволяющие «и в каждом из этих элементов уловить смысл целого, его общее звучание и значение»¹ и обеспечивающие автоинтертекстуальные связи не только на семантическом, но и на лексическом уровнях организации поэтического текста, а в отдельных случаях — и на ритмико-синтаксическом уровне.

Cp.: «Die Heimkehr» aus «Buch der Lieder» (1823—1824)

*[13] Wenn ich an deinem Hause
Des Morgens vorübergeh,
So freut's mich, du **liebe** Kleine,
Wenn ich dich am Fenster seh.*

*Mit deinen schwarzbraunen Augen
Siehst du mich forschend an:
«Wer bist du, und was fehlt dir,
Du fremder, kranker Mann?»*

(S. 101)

«Neuer Frühling» aus «Neuen Gedichten» (1831)

*[18] Mit deinen blauen Augen
Siehst du mich lieblich an,
Da wird mich so **träumend** zu Sinne,
Das ich nicht sprechen kann.*

(S. 156)

Примечательно, что и при создании последней поэмы, «Бимини» («Bimini»), явившейся во многом финалом поэзии Гейне и опубликованной уже посмертно, «срабатывает» тот же принцип автоинтертекстуальности, и на фоне мотива поисков земного счастья, возможности и невозможности сбережения человеком физической и душевной молодости² мы наблюдаем реминисценции с более ранними стихотворными произведениями поэта:

*Bimini! Bei deines Namens
Holdem Klang, in meiner Brust
Bebt das Herz, und die verstorbnen
Jugendträume, sie erwachen.*

(Bimini, S. 510)

Таким образом, ключевые слова, несущие в себе спрессованную информацию о прошлом, являются в то же время «указателями» будущего пути развития художественной системы писателя. Образуя осно-

¹ Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975. С. 404.

² Гунин А. А. Г. Гейне и его поэзия. Предисловие // Гейне Г. С. 16.

ву автоинтертекстуальности поэтической системы и выступая в роли своеобразных «поэтических интеграторов»¹, они связывают фрагменты поэтического идиолекта между собой и свидетельствуют о «цикличности и обратимости поэтических единиц внутри поэтического языка как целостной системы, обладающей поэтической памятью»².

Выявление автоинтертекстуальных связей в рамках отдельного поэтического идиолекта позволяет выяснить, какова формула проблемы (в виде определенного набора лексических единиц), волнующей поэта на протяжении всего творчества, и какие автоцитаты выражают опорные точки его мироощущения.

Анализ ключевых слов, проходящих «курсивом» через написанные в разные периоды творчества Г. Гейне стихотворения, подтверждает основные положения теории интертекстуальности о маркированной определенными языковыми сигналами «перекличке» автономных текстов, их диалоге, и свидетельствует не только о постоянной готовности поэта, по словам И. Бродского, «поклониться» чужой «тени», но и о присущем ему желании «поклониться» себе, своей собственной тени, используя собственный голос посредством самоцитации.

Zusammenfassung

Stichwörter als Zeichen der Autointertextualität im System des poetischen Idioleks

Im Artikel wird eines der Modelle der Intertextualität, und zwar die Autointertextualität, in der Sprache der Poesie betrachtet. Am Beispiel der Analyse der Stichwörter im poetischen System von Heinrich Heine wird eine der Grundthesen der Intertexttheorie, die den von bestimmten sprachlichen Zeichen markierten Dialog zwischen den Texten eines Autors im Rahmen des poetischen Idioleks betrifft, erläutert und bewiesen.

¹ См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981. С. 34.

² Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. С. 266.

Н. Н. ТРОШИНА
(ИИОН РАН, Москва)

СМЕШЕНИЕ ТЕКСТОВЫХ МОДЕЛЕЙ КАК ПРИЕМ В РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ

Необходимым условием для решения языковых проблем рекламного дискурса является учет культурной специфики рекламной коммуникации, т. е. различие двух сфер ее осуществления — межкультурной и внутрикультурной. Именно с учетом этого фактора создаются рекламные тексты, всегда ориентированные при этом на культуро-специфичную языковую личность и ее лингвокультурное сознание, т. е. на лингвокультурные концепты, фреймы, скрипты, текстовые модели, с опорой на которые осуществляется процесс текстопорождения¹. Поэтому понятие текстовой модели и ее отличие от правила приобретает исключительно важное значение для построения рекламного дискурса.

Правила представляют собой инвентаризованный список вполне определенных предписаний. Из правила могут быть исключения, но само правило говорящий/пишущий произвольно (не сделав ошибки) изменить не может, подчеркивает У. Фикс в статье «Тип текста — модель текста — смешение текстовых моделей: Понятие и анализ примеров»².

Модель же представляет собой некое пространство для коммуникативного действия: необходимость следовать общепринятым коммуникативным нормам сочетается в этом случае с возможностью индивидуального выбора, т. е. модель — это сочетание конвенционального и индивидуального, допускающее отклонение от стандарта. Модели могут перениматься, имитироваться и узнаваться, что является предпосылкой их употребления в речи³. Это связано с тем, что существует

¹ Hartmann P. Zum Begriff des sprachlichen Zeichens // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. Jg. 21. 1968. S. 212.

² Fix U. Textsorte — Textmuster — Textmustermischung: Konzept und Analysebeispiele // Cahiers d'Etudes Germanistiques. Textlinguistik: An- und Aussichten. Paris, 1999. Jg. 2. № 37. S. 11—25.

³ Fix U., Poethe H., Yos G. Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger: Ein Lehr- und Arbeitsbuch / Unter Mitarb. von R. Geier. Frankfurt a. M., 2001. S. 25.

языковая маркировка текстовых моделей: «Жили-были...» — так начинается сказка, «Братья и сестры!» — проповедь, «Идите с миром!» («Gehet hin in Frieden!») — заключительная фраза в протестантском богослужении. Модель предписывает не только определенную языковую форму, но и обращение к определенной тематике и функциональной сфере.

Текстовая модель состоит из следующих компонентов:

- 1) **пропозиции текста** (типичного содержания), например, в типе текста «автобиография» — это сведения о социальном статусе семьи («из семьи служащего»), важнейших датах жизни, образовании;
- 2) **иллокуции текста** — главного, определяющего речевого акта, т. е. функции текста («информирование» для автобиографии);
- 3) **локуции текста**, т. е. языкового (стилистического) оформления, связанного с использованием типичных для данного типа текста языковых средств («Я, ... родилась в ... в ... году в семье...»).

Последний компонент текстовой модели (локуция) иначе называется стилистической моделью.

Пропозиция, а также локуция несут на себе печать культуры. Так, например, в автобиографии, написанной на немецком языке и для немецкого работодателя, сообщаются имена и фамилии родителей, включая девичью фамилию матери, дату заключения брака и/или его расторжения. В соответствии со стандартами русской культуры эти сведения вписываются в анкету.

В рекламном дискурсе часто используется прием смешения текстовых моделей, основанный на соотнесении рекламного текста с конкретным прецедентным тестом, т. е. текстом, значимым для данной культурной общности (или нескольких общностей, если рекламная коммуникация осуществляется в межкультурном пространстве) в познавательном и эмоциональном отношении и поэтому хорошо известным широкому кругу говорящих¹.

Можно предположить, что:

- 1) межкультурная и внутрикультурная реклама должна ориентироваться на языковые личности с различными концептосферами;
- 2) межкультурная реклама должна опираться на смешанную концептосферу, локутивный же аспект текстовой модели должен быть, по возможности, свернут;
- 3) внутрикультурная реклама может сделать акцент (и часто это действительно имеет место) на локутивном аспекте текстовой модели.

Текст сказки — это наиболее часто используемый в рекламном дискурсе прецедентный текст, и лидером в этом плане является сказка о

¹ Опарина Е. О. Прецедентный текст и его роль в культурно-языковом социуме // Социолингвистика вчера и сегодня. М., 2004. С. 157; Слышик Г. Г. От текста к символу. М., 2000. С. 28.

Красной Шапочке (она используется, например, в видеоролике «Волк, Красная Шапочка и новый сорт сыра» и во многих других видеоклипах). К прецедентным текстам относятся не только тексты сказок, но вообще широко известные тексты — от романов до цитат и высказываний известных личностей. Прецедентные тексты — это готовые эмоционально окрашенные блоки знаний, существующие в сознании человека как готовые когнитивные структуры, обладающие тремя аспектами: пропозициональным, иллокутивным, локутивным, т. е. теми же аспектами, что и текстовая модель. Отклонения от этой структуры связаны с нарушениями какого-либо аспекта модели, по которой построен данный прецедентный текст. При этом сознание человека фиксирует корреляцию с исходным текстом, т. е. фиксирует факт интертекстуальности. Именно поэтому так тесно связаны понятия интертекстуальности и «смешения текстовых моделей». Смешение текстовых моделей — это один из путей формирования интертекстуальности (другими являются, например, аллюзия и скрытое цитирование).

Использование прецедентного текста для смешения текстовых моделей позволяет привлечь внимание к рекламируемому продукту, создав для него эмоционально приятный и богатый коннотациями фон. Существенно, что этот фон, будучи с детства знакомым и понятным, не переключает внимание потребителя рекламы с рекламируемого продукта на себя. В этом состоит один из способов решения проблемы креативности в рекламе, о чем пишет опытный копирайтер М. М. Блинкина-Мельник:

«Иногда творчески состоятельная реклама не столько помогает, сколько вредит своему товару: яркие образы затмевают собой полезную информацию, и в результате зрители (так и не ставшие потребителями) прекрасно помнят рекламный ролик, но не спешат соотносить свои восторги с товаром»¹.

Поскольку прецедентные тексты апеллируют к готовым блокам знаний, то пропозиция рекламного текста понятна: ее не надо вербализовывать, а значит, и нет необходимости преодолевать языковой барьер. Новое же в пропозиции, т. е. рекламируемый товар (ради которого и применяется прием использования прецедентного текста) можно перенести в видеоряд.

Иллокуция рекламного текста ясна заранее: «Наш товар — это то, о чем Вы мечтали! Покупайте его!»

Формула «знакомая пропозиция с элементом, перенесенным в видеоряд, + рекламная иллокуция» широко используется в межкультурной рекламной коммуникации.

Иная ситуация складывается во внутрикультурном рекламном дискурсе, когда языковой барьер отсутствует и это можно использо-

¹ Блинкина-Мельник М. М. Рекламный текст: Задачник для копирайтеров. М., 2003. С. 48.

вать для достижения коммуникативного эффекта. Смешение текстовых моделей при этом строится на интертекстуальности как соотнесенности рекламного текста не с конкретным прецедентным текстом, а с типом текста и его локутивным аспектом. Здесь для копирайтера открывается языковой простор, так что можно обойтись минимумом средств из видеоряда или даже совсем без них. Поэтому в интракультурном рекламном дискурсе прием смешения текстовых моделей строится по формуле: «пропозиция + иллокуция + локуция», причем основной акцент переносится на локуцию.

Посмотрим это на примере текста «Imperial Torte», т. е. рекламного проспекта, который покупатели находят в каждой упаковке знаменитого венского торта:

*DIE SAGENHAFTE GESCHICHTE EINER
SAGENHAFT KÖSTLICHEN TORTE*

Es wird erzählt, dass in Wien in der Nacht zum 28. April des Jahres 1873 der Küchenjunge Xaver Loibner nicht einschlafen konnte. An diesem Tag sollte Kaiser Franz Joseph Wiens erstes fürstliches Hotel-Palais an der Ringstraße eröffnen: das k.u.k. Hof-Hotel „Imperial“, das schon während der kommenden Weltausstellung für das Wohl der persönlichen Gäste des Kaisers sorgte.

Weil es aber in Wien kein Fest gibt, das nicht von einer Torte versüßt wurde, hatten in der funkelnagelneuen Hotelküche die besten Köche der Monarchie schon wahre Märchengäste aus ihren weißen Mützen gezaubert und Xaver Loibner hatte voll Neid zugesehen. Wie gerne hätte auch er eine Torte für den verehrten Kaiser gebacken! Aber er hatte nur Töpfe, Pfannen und Formen blitzblank reiben und bestenfalls einem eitlen Meister die Zutaten reichen dürfen. Meine Torte, dachte er, wär' vom Herzen gekommen und ganz anders wär' sie geworden, nicht rund wie alle anderen, nein, wie ein Qudrall und so bescheiden wie der Kaiser; und oben hätt' ich sie nur mit einem Kaiseradler verziert, aus Schokolade...

Lange lag er so wach, und tief in der Nacht konnte man ihn die Gänge entlang schleichen und in der Küche verschwinden sehen, und als der Morgen dämmerte, schlüpfte er zurück in seine Kammer. Die Augen fielen ihm zu, und im Traum sah er, wie der Kaiser mit ernstem Gesicht und schwach erhobener Hand nach rechts und nach links grüßend, durch ein endloses Spalier von Torten schritt, die wie prächtig aufgeputzte runde Türme oder Soldaten aufgestellt waren und wie große, dicke Köche sich verneigten; auf einem Silberteller aber, den ein kleiner Mohr in den Händen hielt, lag seine, Xaver Loibners Torte, wie ein einfaches Schmuckkästchen. Der Kaiser blieb stehen und lächelte und deutete mit dem Finger hin ... und wirklich: An der festlichen Eröffnungstafel hat dann der Kaiser, zur Verwunderung aller, zum Nachtisch die sonderbare Torte gewählt, von der niemand sagen konnte, woher sie gekommen war; alle sahen gespannt zu, wie der erste Bissen im allerhöchsten Mund verschwand, und die berühmten Meisterköche haben ihren Augen und Ohren nicht getraut, als der Kaiser sich sogar ein zweites Stück hat reichen lassen und gesagt hat: „Die war sehr gut, sie hat mir sehr geschmeckt“.

So hatte Kaiser Franz Joseph seine Lieblingstorte und der Küchenjunge Xaver Loibner, der natürliche nicht unentdeckt blieb, sein Glück gefunden. Die „Imperial Torte“ (so soll der Kaiser sie genannt haben) blieb von da an ausschließlich dem Kaiser und jenen, die sich seiner besonderen Wertschätzung erfreuen durften, vorbehalten, und erst jetzt wird sie wieder zur Erinnerung an Kaiser Franz Joseph im Hotel Imperial gebacken. Übrigens soll sie, von einem geheimen Boten überbracht, jener süße Gruß gewesen sein, mit dem der Kaiser einer sehr bekannten Schauspielerin seine Anerkennung und besondere Verehrung auszudrücken pflegte.

Eine Legende? Vielleicht, vielleicht auch nicht. Einerlei — so sagenhaft unsere kleine Geschichte gelungen sein mag, so sagenhaft-köstlich möge Ihnen nun die „Imperial Torte“ munden!

Wir wünschen Ihnen imperialen Appetit!

К пропозиции, т. е. основному содержанию этого рекламного текста относится:

- 1) история создания венского торта, известного теперь как «Imperial Torte»; т. к. он был испечён в кондитерской роскошного венского императорского отеля «Imperial»;
- 2) история поваренка Ксавера Лойбнера;
- 3) восхваление торта — товара.

Следует отметить, что пропозиция как аспект текстовой модели строится на базе когерентности текста, т. е. с использованием фоновых знаний адресата (кайзер, Вена конца XIX в., знаменитая актриса, Рингштрассе, всемирная выставка, символы Габсбургской монархии, венская кухня, сладости...).

Иллокуция определяется имплицитным призывом «Покупайте торт Imperial!»

Локуция рекламного текста определяется стилем сказания (легенды), для чего даже обыгрывается корень *sag-* (*sagenhafte Geschichte; eine sagenhaft-köstliche Torte; die Geschichte mag sagenhaft gelungen sein*). При том, что обыденность объекта (торт!) плохо соотносится с торжественным стилем сказания, выбран именно этот стиль, так как торт понравился императору, о котором надлежит повествовать высоким стилем. Отсюда выражения *der allerhöchste Mund; sich der Wertschätzung erfreuen dürfen; Anerkennung und Verehrung auszudrücken pflegen; möge munden*.

В этом же рекламном тексте ощущается и другой стиль — обиходно-разговорный (фрагменты текста, в которых повествуется о поваренке). Оба стиля оттеняют друг друга. Ощущается и австрийский национальный колорит — *Quadratt*.

Итак, этот текст построен на смешении двух текстовых моделей — сказания/легенды и рекламы: 1) в пропозиции рекламного текста смешаны элементы обоих типов текста; 2) в иллокуции представлена только иллокуция рекламного типа текста; 3) в локуции смешаны лингвостилистические средства обоих типов текста (соответственно смешанной пропозиции).

Zusammenfassung**Textmustermischung als Verfahren im Werbediskurs**

Obwohl sich der Werbediskurs heute immer mehr globalisiert, scheint es doch sinnvoll zu sein, zwischen der interkulturellen und intrakulturellen Werbekommunikation zu unterscheiden. Der Unterschied liegt in der Akzentuierung der visuellen und verbalen Reihe des Werbespots. Da die interkulturelle Werbung es mit Sprach- und KulturbARRIEREN zu tun hat, reduziert sie den verbalen Aspekt, um sich auf die visuelle Seite zu konzentrieren. Die intrakulturelle Werbung dagegen, die sich den «verbalen Luxus» leisten kann, nutzt aktiv das Verfahren der Textmustermischung, bei dem kulturbedingte intertextuelle Zusammenhänge den Werbeempfängern als Sprach- und Kulturträgern vollkommen klar sind. Dadurch wird die Attraktivität des Werbespots wesentlich erhöht.

С. Г. КАТАЕВА

(Липецкий государственный педагогический университет)

**КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ НЕМЕЦКОГО
ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА
(к вопросу об идеологически релевантных понятиях
политического языка)**

«Язык политики — это язык понятий»
В. Бергсдорф¹

Ключевые слова политической коммуникации выступают средством языковой реконструкции социальной действительности и «идеологической реконструкции партийных позиций и понятийных систем»².

Ключевые понятия, играющие важную роль в политической коммуникации, являются по определению В. Дикманна «собственно политическими языковыми формами» («politikeigene Sprachformen»)³, составляющими ядро политического лексикона. Они имеют в исследованиях «языка в политике», как «центральные слова политической семантики», различные названия, основными их которых являются «слова-лозунги» (*Schlagwörter*) или целые «семантические поля слов-лозунгов»⁴ (*Schlagwortfelder*), доминирующие в определенные исторические периоды и постоянно оспариваемые в политическом «споре о словах»: *Stunde Null, Neubauer, Wirtschaftswunder, Mauer, DDR-Flüchtling, Ostpolitik, Wende, Solidarpakt, Stasi-Syndrom, Aufbau Ost, Politikverdrossenheit, Reformstau, Standort Deutschland u. a.* Слова-лозунги всегда находились

¹ Bergsdorf W. Herrschaft und Sprache. Studie zur politischen Terminologie der Bundesrepublik Deutschland. Pfullingen, 1983. S. 46.

² Burkhardt A. Politolinguistik. Versuch einer Ortsbestimmung// Sprachstrategien und Dialogblockaden. Linguistische und politikwissenschaftliche Studien zur politischen Kommunikation / Hrsg. von J. Klein, H. Diekmannshenke. Berlin; N. Y., 1996. S. 89.

³ Dieckmann W. Sprache in der Politik. Einführung in die Pragmatik und Semantik der politischen Sprache. Heidelberg, 1975. S. 47.

⁴ См.: Klein J. Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik // Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung / Hrsg. von J. Klein. Opladen, 1989. S. 29—32.

в центре внимания системно-лингвистических исследований, которые являлись необходимой предпосылкой для прагмалингвистического анализа их конкретного употребления в политическом дискурсе. Двуединый подход к анализу ключевых понятий политической коммуникации (лексико-семантический анализ на уровне языка и прагматически ориентированный на уровне речи) обусловлен тем, что «политика в одинаковом смысле является не только тематической областью, но и политическим действием»¹. Такой подход необходим для адекватной интерпретации ключевых понятий, которые в политической коммуникации выполняют «функции элементарных когнитивных растров»², способствующих полноценному пониманию политических процессов. Понимание того, каким образом в языковом отношении конституируется и конструируется современная и историческая действительность, помогает реципиентам общественно-политических высказываний адекватно понимать особенности современной политической коммуникации. При употреблении ключевых понятий в политическом дискурсе они действуют как «сигнальные слова» (своеобразные «слова-маркеры»), которые в каждом случае отмечают «свой» политический лагерь, отстаивают собственные позиции, добиваясь их признания, и критикуют противника. Каждое конкретное употребление ключевых понятий в политическом дискурсе сигнализирует об идеологической позиции его участников.

По этой причине исследователи немецкого политического языка, несмотря на появившиеся новые направления и методы его анализа (дискурсивный анализ, анализ речевых актов и т. д.) вновь и вновь возвращаются к традиционной лексико-семантической проблематике политического словаря.

В связи с появлением новой стратегии политического дискурса «захвата понятий» конкурирующими партиями, понятийный аппарат политического языка пополняется наряду с «ключевыми словами политической семантики» также специфическими дискурсивными понятиями. Выдвинутый в 1973 году К. Биденкопфом, генеральным секретарем ХДС, тезис о «захвате понятий»³ конкурирующей партией (СДПГ) стал новым явлением политической коммуникации. Этой образной метафорой «захвата понятий» он объясняет поражение своей партии на выборах и призывает ее взять на вооружение эту «новую лексико-семантическую стратегию», суть которой заключается в том, что, «захватив понятия» своего политического противника, можно осуществить «революцию нового типа», «языковую революцию».

¹ Dieckmann W. Sprache in der Politik... S. 47.

² См. «*kognitive Raster*»: Holly W. Politikersprache. Inszenierungen und Rollenkonflikte im informellen Sprachhandeln eines Bundestagsabgeordneten. Berlin; N. Y., 1990. S. 86.

³ См.: Biedenkopf K. H. Politik und Sprache // Holzfeuer im hölzernen Ofen. Aufsätze zur politischen Sprachkritik / Hrsg. von H. J. Heringer. Tübingen, 1982. S. 189—197.

Высказанная К. Биденкопфом мысль о современной «революции через язык», нашла свое подтверждение в так называемых «бархатных революциях», прокатившихся в конце 80-х годов по всей Восточной Европе, которые, как отмечает В. Ошлис, в языковом аспекте повторялись таким образом, «как будто бы они дублировались с одного языка на другой»¹.

«Захват понятий» как удачная и четкая метафорическая формулировка новой стратегии политической коммуникации, рассматривающей слово как эффективное средство воздействия, как инструмент политической борьбы, прочно вошла в арсенал основных понятий политического языка. Об этом свидетельствуют более поздние высказывания социал-демократических политиков на съезде СДПГ в Ганновере в 1997 году, призывающих возобновить «семантическую борьбу», «борьбу за понятия своей партии» и за предание таким понятиям, как *Innovation* и *soziale Gerechtigkeit*, товарного знака СДПГ (В. Тирзе). «Не дадим украсть понятия, принадлежащие нашей партии» — в таком же русле выступает О. Лафонтен и обвиняет политических противников в незаконном присвоении социал-демократических понятий *Reform, Moderne, soziale Gerechtigkeit*.

Тезис К. Биденкопфа о «захвате понятий», как и тезис «семантической борьбы», выдвинутой СДПГ, переведенный в плоскость лингвистики, дал новое направление целому ряду прагматически ориентированных исследований, рассматривающих политику как «спор о значении слов», как «языковую борьбу», как «борьбу понятий» и «господство через язык» и т. п.² Исследования в данной области продолжились и в 90-е годы, когда лексико-семантический подход в исследовании политического языка интегрируется в прагматический подход и приобретает форму дискурса³. Эти работы внесли свой ме-

¹ Oschlies W. «Wir sind das Volk». Zur Rolle der Sprache bei den Revolutionen in der DDR, Tschechoslowakei, Rumänien und Bulgarien. Köln; Wien, 1990. S. 1.

² См.: Dieckmann W. Herrschaft durch Sprache durch Herrschaft über Begriffe. Anmerkungen zu den Vorträgen von Peter Glotz und Heiner Geißler // Germanistik Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentagtes 1984 / Hrsg. von G. Stözel. Berlin; N. Y., 1985; Dieckmann W. Konkurrierender Sprachgebrauch in Redeerwähnungen der Presseberichterstattung // Wirkendes Wort 35. 1985. S. 309—328; Hermanns F. Brisante Wörter. Zur lexikographischen Behandlung parteisprachlicher Wörter und Wendungen in Wörterbüchern der deutschen Gegenwartssprache // Studien zur neuhighdeutschen Lexikographie II / Hrsg. von H. E. Wiegand. Hildesheim; N. Y., 1982. S. 87—108; Klein J. Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik. S. 3—50; Klein J. Kann man Begriffe besetzen? Zur linguistischen Differenzierung einer plakativen politischen Metapher // Begriffe besetzen. Strategien des Sprachgebrauchs in der Politik / Hrsg. von F. Liedtke, M. Wengeler, K. Böke. Opladen, 1991. S. 44—69.

³ См.: Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik / (Hrsg.) D. Busse, F. Hermanns, W. Teubert. Opladen, 1994; Jäger S. Wörter im Diskurs: das Beispiel «Rassismus» // Öffentlicher Sprachgebrauch. Praktische, theoretische und historische Perspektiven

тодологический вклад в становление в середине 90-х годов новой научной дисциплины прикладной лингвистики, названной в 1996 году А. Буркхардтом «политолингвистикой»¹.

Если К. Биденкопф заострил внимание на существовании в политической коммуникации новой лексико-семантической стратегии «захвата понятий» конкурирующими партиями, то И. Кляйн показал языковые механизмы «борьбы за слова» участников дискурса, сема-сиологическую и ономасиологическую конкуренцию понятий. К ним он относит «конкуренцию значений», или «семантическую конкуренцию» («Bedeutungskonkurrenz»), и «конкуренцию обозначений», или «номинативную конкуренцию» («Bezeichnungskonkurrenz»)².

В случае с «семантической конкуренцией» речь идет о споре различных партий о значении слова, об идеологически обусловленной трактовке одного и того же понятия участниками политического дискурса. Такие надпартийные понятия, как *Demokratie*, *Freiheit*, *Gerechtigkeit*, *Solidarität* и т. п., имеющие положительные коннотации в разных идеологиях, чаще всего подвергаются семантическому «захвату» конкурирующими партиями и трактуются (интерпретируются) со своих партийно-специфических позиций. Другие понятия *Sozialismus*, *Pazifismus* могут в зависимости от идеологических установок различных партий выступать одновременно «словами-знаменами» («Fahnenwörter») и «словами-стигмами» («Stigmawörter»). Так, если понятие *социализм* для левых партий является «словом-знаменем» с положительной оценкой, то с точки зрения противоположного консервативного лагеря оно употребляется только как «слово-стигма» с однозначной негативной коннотацией, о чем свидетельствует лозунг ХДС / ХСС «*Freiheit oder Sozialismus*», выдвинутый в период выборов в бундестаг ФРГ в 1980 г. Если же различные политические группы для обозначения одного и того же денотата применяют различные, идеологически противопоставленные обозначения слова типа *Rechtstaat* / *Polizeistaat*, то речь идет о «номинативной конкуренции». В результате такой ономасиологической конкуренции вытесняются понятия политического противника из общественного языкового употребления и заменяются «своими» номинациями.

/ Hrsg. von K. Böke, M. Jung, M. Wengeler. Opladen, 1996. S. 391—402; Jäger S. Diskurs als «Fluß von Wissen durch die Zeit». Ein transdisziplinäres Konzept // Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur. Bremen, 2005. Heft. 1. S. 52—72; Jung M. Öffentlichkeit und Sprachwandel. Zur Geschichte des Diskurses über die Atomenergie. Opladen, 1994; Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland / Hrsg. von G. Stötzel, M. Wengeler. Berlin; N. Y., 1995.

¹ См.: Burkhardt A. Politolinguistik. Versuch einer Ortsbestimmung // Sprachstrategien und Dialogblockaden. Linguistische und politikwissenschaftliche Studien zur politischen Kommunikation / Hrsg. von J. Klein, H. Diekmannshenke. Berlin; N. Y., 1996.

² Klein J. Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik S. 17.

Эти примеры из области плуралистического «споря о понятиях» представляют собой идеологически релевантные различия «семасиологического и ономасиологического характера»¹, которые позволяют представителям различных партий по-своему обозначать, наполнять своим смыслом, трактовать и интерпретировать ведущие политические понятия в зависимости от их политических интересов и тем самым «захватывать» их. Идеологическая релевантность ключевых политических понятий может проявляться в семантической, номинативной и оценочной формах. При этом следует уточнить, что введенное В. Дикманном понятие «идеологической полисемии» («ideologische Polysemie») «для разных идеологически обусловленных вариантов значения»² на уровне языка, позднее дополняется термином «семантическая конкуренция», подчеркивающим, прежде всего, его соотнесенность с дискурсом, политическим спором мнений о «правильном» значении слова, за счет чего традиционно семантический способ рассмотрения политических понятий пополняется pragmatischen. Таким образом, если на уровне языка идеологическая релевантность проявляется в форме идеологически обусловленной полисемии или синонимии, то в политическом дискурсе она принимает формы вербальной конкуренции (значений и обозначений).

Из-за свойства большинства политических понятий иметь идеологически обусловленные конкурирующие обозначения, значения, оценки, носящие мировоззренческий характер и зависящие от разных мнений и политических интересов, которые проявляются и уточняются в конкретном политическом дискурсе, языковая реконструкция действительности также является не однородной, конкурирующей в зависимости от идеологической позиции участников дискурса.

Рассмотрим это на примере идеологически релевантного понятия *Mauer* (имеется в виду die *Berliner Mauer*). Возведенная 13 августа 1961 года боевыми рабочими дружинами предприятий ГДР (*Betriebskampfgruppen der DDR*) по приказу СЕПГ, она простояла как каменный бастион посреди Берлина до 9 ноября 1989 года, разделяя его на восточную и западную часть. Во времена холодной войны слово «стена» (*Mauer*) стало символом разделения немецкой нации и одновременно различных политических систем. Причины ее возведения идеологически противопоставленные блоки трактовали по-разному: на западной стороне ее рассматривали как каменный символ «заточения граждан ГДР в собственном государстве» (*Einsperren der DDR-Bürger im eigenen Staat*); на восточной же стороне „стену“ пропагандировали как «защиту от идеологического влияния запада» (*Schutz vor den*

¹ Hermanns F. Schlüssel-, Schlag- und Fahnenwörter. Zu Begrifflichkeit und Theorie der lexikalischen (politischen) Semantik. Heidelberg; Mannheim, 1994. S. 36.

² Dieckmann W. Sprache in der Politik. S. 62; ср. также: «Es geht um die Wörter, die verschiedenen Ideologien gemeinsam sind und deren verschiedene Sinnbedeutungen nebeneinander in einer Sprache auftauchen». S. 71.

ideologischen Einflüssen des Westens). В соответствии с этим «Берлинская стена» имеет идеологически релевантные синонимы: на западе она называется «стеной позора» (*Schandmauer*), на востоке — «антифашистским защитным валом» (*antifaschistischer Schutzwäll*). Разделение государства и города Берлина на две части имело большое жизненное и политическое значение для граждан двух немецких государств, что нашло свое языковое воплощение в многочисленных новообразованиях: *Mauerbau*, *Mauerbefindlichkeit*, *Mauerflüchtling*, *Mauerläufer* и. а.

Падение «Берлинской стены» (*Mauerfall*) в 1989 году расширило семантическое поле *Mauer* и обогатило его такими новыми словами, как *Mauerschütze* (пограничник бывшей ГДР, стрелявший в перебежчиков); *Mauerprozess* (судебный процесс над пограничниками бывшей ГДР, стрелявшими в перебежчиков); *Mauerspecht* (человек, отломавший кусочек стены как сувенир); *Mauerstein* (сам каменный кусок стены) и т. п. После объединения Германии заговорили о «внутренней» и «внешней» психологической стене между гражданами объединенной Германии (*innere und äußere Mauer*); о «стене, которая до сих пор существует в головах людей» (*Mauer in den Köpfen*). На этих примерах можно проследить, с одной стороны, фрагмент новейшей немецкой истории с 1961 по 1989 год, с другой — увидеть, как общеязыковое слово *Mauer* превратилось в политически спорное (контроверзное) понятие, интерпретация которого в каждом конкретном случае невозможна без анализа исторического и политического контекста. Такую модель анализа языковых явлений в сфере политики обеспечивает основополагающий междисциплинарный подход политолингвистики (дисциплины прикладной лингвистики) «история языка как история общества» (*Sprachgeschichte als Zeitgeschichte*),¹ по которой исторически сложившаяся идеологическая конфронтация между Восточной и Западной Германией переходит в языковую «восточно-западную проблему».

Последующий политолингвистический анализ идеологически релевантного ключевого понятия *Mauer* и его семантического поля предполагает использование специального терминологического инструментария:

а) «идеологическая многозначность», которая проявляется в идеологически обусловленной многозначной трактовке понятия *Mauer* как «укрепления границы» (*Grenzbefestigung*), «защиты от Запада» (*Schutz vor Westen*) в ГДР или как символа «раздела нации» (*Symbol der Teilung der Nation*) — в ФРГ. В политическом дискурсе выбор значения этого слова зависит от идеологической ориентации адресанта; здесь вступает в силу «семантическая конкуренция»;

б) «идеологическая синонимия» проявляется в системе языка в разных идеологически обусловленных формах обозначения одного и того

¹ См. также: Wengeler M. Sprachgeschichte als Zeitgeschichte // Praxis Deutsch. Jg. 25. Heft 151. 1998. S. 4—7.

же понятия *Mauer*: как «антифашистского защитного укрепления» (*antifaschistischer Schutzwall*) в ГДР и как «позорной стены» (*Schandmauer*) — в ФРГ. В политическом дискурсе выбор обозначения этого явления политической действительности Германии также зависит от идеологической установки адресанта; здесь имеет место «номинативная конкуренция»;

в) идеологически обусловленная «оценочная специфика» обозначает положительную или отрицательную оценку одного и того же понятия *Mauer* (+ ГДР/ – ФРГ) с точки зрения определенной идеологии. Она сопровождает идеологически обусловленную «конкуренцию значений и обозначений» и в политическом дискурсе выражает отношение адресанта (положительное или отрицательное) к обозначенному явлению политической действительности.

Что касается понятийной каталогизации номинаций семантического поля *Mauer*, ставших «словами политической семантики», то они, являясь по своей сути и в большинстве своем идеологически релевантными, относятся к разряду политических «слов-лозунгов» (*Schlagwörter*), в которых «сконденсированы определенные политические программы»¹. Слова-лозунги обладают разным понятийно-символическим содержанием (*Fahnen-, Stigma-, Symbol-, Zeitgeist-, Gegenschlagwörter; Eigennamen-Schlagwörter*):

1. Слово-лозунг *Mauer* содержит идеологические различия на уровне значения слова, оно может одновременно выступать «словом-зnamенем» (*Fahnenwort*) в социалистической системе координат, обозначая «укрепление границы» (*Grenzbefestigung*), «защиту от Запада» (*Schutz vor Westen*), и «словом-стигмой» в противопоставленной идеологии, обозначая «раздел нации (города)» (*Teilung der Nation*).

2. Слово-лозунг *Mauer*, имеющее в ГДР название «антифашистского защитного укрепления» (*antifaschistischer Schutzwall*), противопоставляется в политической полемике антагонистическому «слову-лозунгу» «позорной стене» (*Schandmauer*), что позволяет причислить данные номинации к антагонистическим «словам-лозунгам», которые образуют биполярные структуры (словообразования) и употребляются в политической дискуссии в ответ на заявления или обвинения противника (*Gegenschlag-Wörter*).

3. Так как подобные слова соотносятся с определенным историческим отрезком времени (1961—1989), они могут быть названы словами, выражающими «дух времени» (*Zeitgeistwörter*).

4. Слово *Mauer* обозначает также определенную историческую точку отсчета и входит в идеологически обусловленную систему ценностей, поэтому его можно причислить к «словам-символам» (*Symbolwörter*). О символическом характере этого политического понятия свидетельствуют примеры нового словоупотребления в первом после объедине-

¹ Dieckmann W. Sprache in der Politik. S. 103.

ния Германии 8 томном словаре *Дудена vor, nach der Mauer*¹, в которых *Mauer* символизирует значимый этап, поворотный пункт в немецкой истории нового времени.

5. Так как речь идет о *Berliner Mauer*, это понятие может быть также отнесено к «именным словам-лозунгам» (*Eigennamen-Schlagwörter*).

6. Так как «слово-лозунг» *Mauer* относится к «словам-индикаторам», «словам-маркерам» политических высказываний, его также рассматривают в числе «ключевых слов», семантический анализ которых помогает раскрывать и адекватно интерпретировать содержание высказываний политиков в дискурсе или других отправителей политической информации в любых типах текста.

Как следует из приведенных примеров, идеологическая релевантность ключевых политических понятий имеет свою семантико- pragmaticскую специфику, которая в разных формах проявляется в политическом дискурсе и выступает в нем в различных видах «слов-лозунгов», которые ожидают своей дальнейшей понятийной каталогизации.

Zusammenfassung

Schlüsselbegriffe des deutschen politischen Diskurses (Zur Frage ideologiegebundener Begriffe der politischen Sprache)

Im demokratischen Staat werden politische Auseinandersetzungen von den Parteien mit sprachlichen Mitteln ausgefochten. Sie werden auf der Grundlage zentraler Wörter, d.h. der Schlagwörter, ausgetragen, die zu meist «ideologiesprachlichen Zeichensystemen» angehören und zur plakativen, einprägsamen Bezeichnung und politischer Bewertung dienen. Die Analyse des öffentlich-politischen Sprachgebrauchs kann große politische Kontroversen in Deutschland aus der Perspektive des dabei verwendeten kontroversen Vokabulars erfassen.

¹ Duden (GWB). Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In 8 Bänden. 2. Aufl. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1995. S. 2219.

Н. Д. МАТАРЫКИНА

(Липецкий государственный педагогический университет)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В НЕМЕЦКОМ МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ

Интертекстуальность — текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения¹. Как отмечает Н. А. Фатеева, интертекстуальность — это способ порождения и утверждения своей творческой индивидуальности через сложную систему идентификации, противопоставлений и маскировки текстов других авторов². Не случайно поэтому интертекстуальность является одной из характерных особенностей молодежного сленга, если текст понимать широко как «любое высказывание, несущее в себе законченный смысл», «*jede in sich abgeschlossene Kommunikative Einheit*»³. При этом текст может быть представлен в разных формах: как живая речь человека, как речь, запечатленная на бумаге или любом другом носителе (плоскости) и как любая знаковая система (иконографическая, непосредственно вещная, деятельностьная и т. д.)⁴. Интертекстуальные включения в сленге присутствуют, по наблюдениям Я. Андроутсопулос, в виде аллюзий, цитат и модифицированных цитат⁵.

«Цитата — это высказывание, вырванное из ситуации, в которой оно было сказано впервые (транспонированное высказывание), и по-

¹ Баженова Е. А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной. М., 2003. С. 104.

² Фатеева Н. А. Интертекстуальность // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003. С. 221.

³ Androutsopoulos J. Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten // Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität / Hrsg. von J. Klein und U. Fix. Tübingen, 1997. S. 339—372.

⁴ Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия. Проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 3. Воронеж: ВГУ, 2004. С. 92—96.

⁵ Androutsopoulos J. Op.cit. S. 339—372.

мещенное в иной контекст. При таком перемещении происходит частичное неизбежное изменение значения и приобретение некоторого другого смысла¹. Как считает Л. В. Чернец, цитатой может быть любой элемент чужого текста, включенный в авторский текст, «нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент, независимо от точности его воспроизведения, как чужой»².

Н. А. Фатеева видит основное отличие аллюзии от цитаты в том, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка претекста (или текста-донора), соотносимые с новым текстом, присутствует в последнем как бы «за текстом» — только имплицитно³. Впрочем, ввиду отсутствия однозначной трактовки как со стороны своего лингвистического статуса (прием? фигура? троп?), так и своего понятийного содержания (намек на что?) аллюзия и цитата разграничиваются не всегда⁴.

Рассматривая аллюзию как частный случай интертекстуальности, Е. М. Дронова приходит к заключению, что аллюзия предстает как заимствование некоего элемента из инородного текста, служащее отсылкой к тексту-источнику, являющееся знаком ситуации, функционирующее как средство для отождествления определенных фиксированных характеристик. Такое отождествление невозможно без существования единого культурного пространства, в котором находятся, помимо прочих, тексты, обладающие определенным неоспоримым авторитетом⁵.

Применительно к молодежному сленгу можно предположить, что интертекстуальные отношения в нем могут возникать на основе взаимодействия как основной культуры (Leitkultur) с субкультурой (как это происходит при обыгрывании, например, пословиц и афоризмов, а также рекламных слоганов), так и в рамках самой субкультуры (при отсылке, например, к текстам песен популярных в молодежной среде исполнителей и т. п.). При этом «отношения между элементами текстовых структур, находящихся в состоянии диалога, могут быть различными (от сотрудничества и слияния до конфронтации)»⁶. Основным ус-

¹ Емельянова О. Н. Цитата // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сквородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003. С. 749—750.

² Цит. по: Качаев Д. А. Социокультурный и интертекстуальный компоненты в газетных заголовках (на материале российской прессы 2000—2006 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2007. С. 12—13.

³ Фатеева Н. А. Интертекстуальность // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. С. 222.

⁴ Сквородников А. П. Аллюзия // Там же. С. 32.

⁵ Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия. Проблема соотношения. С. 92—96.

⁶ Ветошкина Г. А. Гамлетовский код в интертекстуальном пространстве романов У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!» (к проблеме «поэтического романа»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. С. 10.

ловием адекватного применения и восприятия («расшифровки») приемов интертекстуальности является в данном случае владение кодом как субкультуры, так и основной культуры. Более того, как утверждает Е. Нойланд, молодежный сленг — это зеркало времени, в котором многогранно отражаются общественные отношения¹. Поэтому долгое время бытовавшее представление о молодежном сленге как явлении, свидетельствующем о низкой культуре речи молодых людей, признается сегодня многими исследователями ошибочным². В связи с этим возникает вопрос о функциях молодежного сленга как феномена субкультуры по отношению к основной культуре.

Известно, что главная функция молодежного сленга — идентификация с группой ровесников/единомышленников и социальное отграничение от лиц, не являющихся членами группы³. При этом, по словам Е. Нойланд, значение молодежного языка как средства внутригруппового общения признается доминирующим. Намеренное и даже оппозиционное отграничение от мира взрослых играет для современной молодежи намного меньшую роль, чем общение друг с другом, непринужденность и языковая игра⁴. Созвучно этому мнению и утверждение Г. И. Краморенко о том, что молодежный язык — это результат процесса социализации. Поиск каждым индивидуумом своей идентичности, то есть своего «я», своего места во взрослой жизни, своего положения на «социальной лестнице» составляет смысл и содержание процесса социализации каждого молодого человека. Социализация включает социальную и одновременно языковую профилировку каждого индивидуума⁵. Исходя из названных доминирующих функций молодежного сленга, можно предположить, что и интертекстуальность здесь будет служить, с одной стороны, *самоидентификации* в молодежной группе и, с другой — *самовыражению* с помощью языковой игры, что в целом соответствует апеллятивной и экспрессивной функциям интертекста.

¹ Neuland E. Entwicklungen und Perspektiven der Jugendsprachforschung. Zur Einführung // Jugendsprachen — Spiegel der Zeit. Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal / Hrsg. von E. Neuland. Frankfurt a. M.; Berlin u. a., 2003. S. 11.

² Cp.: Neuland E. Jugendsprache in der Diskussion: Meinungen, Ergebnisse, Folgerungen // Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende. Sprachkultur oder Sprachverfall? / Hrsg. von K. Eichhoff-Cyrus, R. Hoberg. Mannheim; Wiesbaden, 2000. S. 107—123.

³ Ibid.

⁴ Neuland E., Martin S., Watzlawik S. Sprachgebrauch und Spracheinstellungen Jugendlicher in Deutschland: Forschungskonzept — Datengrundlage — Auswertungsperspektiven // Jugendsprachen — Spiegel der Zeit. Internationale Fachkonferenz 2001 an der Bergischen Universität Wuppertal. S. 56.

⁵ Kramorenko G. I. Zum Problem der Heterogenität der Jugendsprache und ihrer lexikalisch-semantischen Charakteristik // Das Wort. Germanistisches Jahrbuch 1995. S. 47.

«Апеллятивная функция интертекста проявляется в том, что отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста могут быть ориентированы на совершенно конкретного адресата — того, кто в состоянии интертекстуальную ссылку опознать, а в идеале и оценить выбор конкретной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию»¹, можно было бы добавить — на того, кто является «своим» в той или иной социальной группе, кто признает себя ее членом. Самоидентификация в молодежной группе подразумевает принятие и разделение ее норм, ценностей, мировосприятия, манер, стиля жизни, а также внешних атрибутов принадлежности к ней (прическа, одежда, украшения, жаргон и т. п.)².

Поскольку роль музыки в молодежной субкультуре особенно велика, знание текстов песен популярных исполнителей является фактом причастности к данной субкультурной группировке. Так, можно привести примеры из словаря Г. Эмманна «Affengeil»³:

Der Charly ist so'n richtiger Asphaltcowboy geworden (Asphaltcowboy: Sreuner, Herumtreiber, „Straßenputzer“ (im übertragenen Sinne)). Понять значение данной номинации можно, зная первоначальный контекст ее употребления в песне У. Линденберга, популярной в конце 70-х годов: «... wieder raus in den rauhen Wind, wo die Asphaltcowboys zuhause sind».

Другими источниками интертекстуальных заимствований, релевантными среди молодежи, являются, по данным материалов словаря, кино и молодежные романы и комиксы. Несколько примеров:

Der Stotter-Max ist echt ein beinharter Kumpel: номинация *beinhart* вошла в молодежное словоупотребление, в том числе и на севере Германии, благодаря фильму «Werner Beinhart» (1990 г.) и песне из этого фильма «Beinhart wie'n Rocker, beinhart wie'n Schocker».

Ich muss mir dringend ein paar Kohlen ergeiern («sich etwas beschaffen; betteln»); *Tiffige* (hervorragende) *Klamotten hat der Typ an*. Первосточниками неологизмов *ergeiern* и *tiffig* являются романы Christiane F. «Wir Kinder vom Bahnhof Zoo» (1979) и U. Plenzdorf «Die neuen Leiden des jungen W» (1973).

Bring uns doch noch 'ne Lage Bölkstoff. Появившись впервые в комиксах «Werner» (1981), слово «Bölkstoff» (вместо «Bier») становится настолько популярным, что несколько лет спустя (в 1988 г.) производители пива выпускают одноименную торговую марку этого напитка.

В приведенных примерах *отдельные элементы* заимствуются из текста-источника и являются отсылкой к нему, что позволяет рассматривать их как случай употребления аллюзии⁴. Вместе с тем, если исходить из трактовки цитаты в широком смысле слова как *любого* элемента

¹ Интертекстуальность // Кругосвет: Энциклопедия / www.krugosvet.ru

² Левикова С. И. Молодежная субкультура: Учеб. пос. М., 2004. С. 32.

³ Ehmann H. Ein Lexikon der Jugendsprache. München, 1992.

⁴ Ср.: Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия. Проблема соотношения. С. 92—96.

та чужого текста, включенного в авторский текст¹, то можно сказать, что лексемы цитируются, но в совершенно другом синтаксическом окружении и другом контексте². В большинстве своем, это «видоизмененные цитаты» с «полным разрушением ритмико-синтаксической конструкции», где узнавание цитаты происходит только по отдельным фрагментам из первоисточника благодаря комбинаторной и референциальной «памяти слов»³.

Молодежные кумиры быстро сменяют друг друга, поэтому и данный слой интертекстуальных заимствований носит модный характер. В диахронической перспективе судьба подобных номинаций, как и всех модных слов, различна. Выступая первоначально в качестве цитат, они либо исчезают из молодежного словоупотребления с появлением новых приоритетов, либо обнаруживают тенденцию к лексикализации и в ряде случаев повышают свой статус, переходя в общеразговорную лексику. Вероятно, поэтому вышеназванные слова, нашедшие отражение в словаре Г. Эманна 1992 г. издания, не вошли в словарь того же автора «Endgeil», вышедшего в свет в 2005 г.⁴ Думается, что интертекстуальность присутствует до тех пор, пока не забыт первоисточник и пока обращение к нему происходит намеренно.

«Экспрессивная функция интертекста проявляется в той мере, в какой автор текста посредством интертекстуальных ссылок сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, а в ряде случаев и о pragmaticических установках: тексты и авторы, на которых осуществляются ссылки, могут быть престижными, модными, одиозными и т. д. Подбор цитат, характер аллюзий — все это в значительной мере является (иногда невольно) немаловажным элементом самовыражения автора»⁵. Следовательно, *самовыражение* с помощью языковой игры может также осуществляться на основе интертекстуальности, реализуясь посредством трансформации названий различных торговых марок, рекламных слоганов, высказываний известных личностей и т. п. и употреблении их в новом контексте, за счет чего достигается комический эффект.

Так, на основе парономазии модификации подвергаются пословицы и афоризмы⁶:

¹ Ср.: Чернец Л. В., цит. по: Качаев Д. А. Социокультурный и интертекстуальный компоненты в газетных заголовках (на материале российской прессы 2000—2006 гг.). С. 12—13.

² Androussopoulos J. Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten // Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität / Hrsg. von J. Klein und U. Fix. Tübingen, 1997. S. 339—372.

³ Качаев Д. А. Указ. соч. С. 19.

⁴ Ehmann H. Endgeil. Das voll korrekte Lexikon der Jugendsprache. München, 2005.

⁵ Интертекстуальность // Кругосвет: Энциклопедия / www.krugosvet.ru

⁶ Примеры здесь и далее из: Erfurth H. Freche Sprüche für Kids: mit den neuesten Weichei-Hits. Niederhausen / Ts., 2001.

Zeit isst Geld.

Design oder Nichtsein, das ist hier die Frage.

Wer andern eine Grube gräbt, ist selbst ein Schwein.

Sage mir, was du brauchst, und ich sage dir, wie du ohne es auskommen kannst.

Это также «видоизмененные цитаты», которые являются «легкоизнаваемыми», изменяется одно или два слова, а цитата узнается за счет сохранившихся слов и ритмико-синтаксической конструкции¹.

В ряде случаев пословицы и афоризмы могут также получать неожиданное продолжение или комментарий:

Ich denke, also bin ich dagegen.

Ich denke, also bin ich hier falsch.

Liebe macht ja vielleicht blind, aber die Ehe öffnet einem wieder die Augen.

Alle Menschen sind gleich — mir jedenfalls.

Создаются мнимые афоризмы, при этом комический эффект достигается за счет не соответствующего действительности приписывания авторства какому-либо известному человеку или источнику: *Die Wörter «immer» und «nie» sollte man immer vermeiden und nie verwenden (Duden, Stilwörterbuch)*.

Думается, что следующие примеры иллюстрируют сложность проявления границы между цитатой и аллюзией, поскольку, с одной стороны, они имеют форму цитат, о чем свидетельствует, в частности, пусты и мнимое, указание на автора. С другой стороны, подобные высказывания содержат намек на какой-либо известный исторический, культурный или бытовой факт², т. е. содержат также социокультурный компонент³.

Wird schon schief gehen! — Stadtbaumeister von Pisa.

Möchte noch jemand Eis? — Captain Edward J. Smith, Titanic.

Drei Dinge haben Italien berühmt gemacht: Alfa, Romeo und Julia. — nach Emil Schuhmacher.

Следует отметить, что приемы интертекстуальности сопровождаются использованием средств выражения юмора и сатиры (языковой игры).

Таким образом, интертекстуальность в немецком молодежном сленге служит реализации основных взаимозависимых функций этого субъзыка: быть средством идентификации с группой сверстников, объединенной общими интересами и ценностями, и выступать средством социализации, самовыражения, поиска своей индивидуальности. Цитаты и аллюзии не только свидетельствуют о наличии определенного «багажа» знаний, в том числе и реалий субкультуры,

¹ Качаев Д. А. Указ. соч. С. 19.

² Ср.: Сквородников А. П. Аллюзия // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. С. 31.

³ Качаев Д. А. Указ. соч. С. 15—16.

но и удовлетворяют потребность в языковой игре, способствуют достижению с помощью различных трансформаций экспрессивности выражения.

Zusammenfassung

Intertextualität in der deutschen Jugendsprache

Der vorliegende Beitrag wendet sich den Problemen der Intertextualität in der deutschen Jugendsprache zu. Es werden ihre Funktionen, Quellen und Erscheinungsweisen thematisiert. Als primäre Funktionen der Intertextualität in der Jugendsprache werden (abgesehen von der kommunikativen) Gruppenidentifikation und Sprachprofilierung betrachtet, die mit der Appell- und Expressivitätsfunktion des Intertextes im Großen und Ganzen übereinstimmen; als Quellen treten sowohl Erscheinungen der Leitkultur als auch solche der Massen- bzw. Subkultur auf. Erscheinungsweisen sind v. a. das Zitat und das modifizierte Zitat, die vom Wortspiel oft begleitet werden.

М. В. ЗИМИНА, М. В. ОПОЛОВНИКОВА
(Ивановский государственный университет)

**СПЕЦИФИКА УПОТРЕБЛЕНИЯ ЧАСТИЦ
В КОМПЬЮТЕРНО-ОПОСРЕДОВАННОЙ
КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ
НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ФОРУМОВ)**

В настоящее время происходит стремительное развитие информационных технологий. Компьютер становится для многих людей рабочим инструментом и проводником в виртуальную реальность. Интернет используется не только как источник информации, но и как средство общения. Уже около 17 % мирового населения использует Интернет для обмена информацией¹. Этот факт дает современным лингвистам право говорить о том, что, наряду с традиционными устной и документной типами коммуникации, развивается новый вид коммуникации, а именно «электронная коммуникация, основанная на космической радиосвязи, микроэлектронной и компьютерной технике, оптических устройствах записи»². Под электронной коммуникацией (компьютерно-опосредованной коммуникацией, computervermittelte Kommunikation, Computer-mediated-communication) понимают «eine soziale Beziehung, in welcher Menschen Rechner, insbesondere wenn diese als elektronische Medien durch Internet oder Intranet vernetzt sind, zur Kommunikation, d.h. zum Aufbau einer Datenverbindung und zum Austausch von Nachrichten und/oder weiteren Mitteilungen benutzen»³.

В процессе компьютерного общения рождается многожанровая функциональная разновидность публичной монологической и диалогической речи, получившая в лингвистике название компьютерного дискурса. Последний как вид общения объективно выделяется на основании ряда конститутивных признаков, определяющих специфичность данного вида общения и отличающих его от других коммуникативных сред: электронный сигнал как канал общения, дистан-

¹ <http://www.internetworldstats.com>

² Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации: Учеб. пос. СПб., 2002. С. 101—102.

³ http://de.wikipedia.org/wiki/Computervermittelte_Kommunikation

тность, опосредованность, креолизованность, гипертекстуальность, мультимедийность¹ и т. д.

Безусловно, Интернет рождает новые формы коммуникации; смена материального носителя письменного текста и каналов передачи информации неизбежно оказывает влияние на свойство самого текста, интегрирующего признаки как письменной, так и устной форм дискурса. Это позволяет одним ученым говорить о компьютерной коммуникации как о реванше письменности, о возвращении к типографскому мышлению и о восстановлении конструируемого рационального дискурса. Другие, подчеркивая неформальность, спонтанность и анонимность, рассматривают электронную коммуникацию как новую форму устной речи, выраженную электронным текстом².

Наиболее распространенной является точка зрения, согласно которой электронная коммуникация представляет собой «диалектическое единство письменной и устной коммуникации — письменной, поскольку формально они (единицы коммуникации) зафиксированы алфавитно-цифровыми знаками и воспринимаются визуально; и устной, так как запечатлевают непосредственную коммуникацию, включая параграфемические заменители языка жестов, мимики и интонации»³.

По ряду характеристик язык электронной коммуникации сближается с разговорной речью. «Понятие „разговорная речь“ используется для характеристики речи при непосредственном неофициальном общении, в которой с наибольшей отчетливостью проявляется коммуникативная функция языка. Особенности такого общения заключаются не только в обязательном непосредственном участии в нем собеседника, но и в тематической разносторонности и ситуативности»⁴.

Разговорная речь обладает рядом характерных признаков, которые влияют на структуру высказываний и общения в целом. Среди основных признаков, характеризующих разговорную речь, выделяют спонтанность, эмоциональность, неофициальность, непосредственность. «Раскованность, непринужденность, своего рода „безгалстучность“ обиходной речи накладывает свой отпечаток на оформление

¹ См.: Галичкина Е. Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций): Автограф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001; Кутузов А. Б. Коммуникативные особенности дискурса компьютерных сетевых форумов // http://tc.utmn.ru/files/kutuzov_discourse.pdf

² Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000.

³ Кутузов А. Б. Коммуникативные особенности дискурса компьютерных сетевых форумов // http://tc.utmn.ru/files/kutuzov_discourse.pdf

⁴ Ливнева Л. Средства имитации разговорной речи в художественном произведении // URL: <http://www.stihi.ru>

высказываний и, не в последнюю очередь, на выбор слов и синтаксических построений»¹.

Для языка компьютерно-опосредованной коммуникации характерно использование разговорных элементов как средств имитации разговорной речи, за счет чего письменная по своей форме речь приобретает разговорный характер. Об этом свидетельствуют обилие дискурсивных слов, характерных для устной разговорной речи, собственные способы передачи интонации и эмоций.

Компьютерный дискурс продуцирует собственные жанры, которые можно классифицировать по разным признакам: по масштабности, по времени, по форме, по каналу передачи, по способу контакта. По признаку «время» в виртуальном пространстве можно выделить синхронное и асинхронное общение: «Es gibt zwei Möglichkeiten, der computergestützten schriftlichen Kommunikation: der synchrone Austausch, bei dem die Kommunikationspartner gleichzeitig am Computer sitzen und miteinander kommunizieren, eine Art schriftliches Telephonieren also, und asynchrone oder zeitlich versetzte Austausch»².

Для синхронного общения существуют различные чаты (chat rooms), сетевые игры (MUD), быстрые сообщения (IM, Instant Messaging), видеоконференции (video conferencing), голосовые конференции (voice conferencing); для асинхронного — блоги (blogs), электронная почта (e-mail), Интернет-форумы (Internet forum или message board) или электронная доска (BB, bulletin board), группы новостей (newsgroups), списки рассылки (mailing-lists). Оба вида электронной коммуникации предполагают участие в ней двух или более партнеров.

Одним из жанров асинхронной коммуникации является форум, который дает возможность всем желающим высказывать свое мнение по самым разнообразным вопросам. Форум — это инструмент для общения на сайте, используя который коммуниканты, как и при любой целесообразной социальной коммуникации, преследуют три основные цели: познавательную — распространение (коммуникант) или приобретение (реципиент) новых знаний или умений; побудительную — стимулирование других людей к каким-либо действиям или получение нужных стимулов; экспрессивную — выражение или обретение определенных переживаний, эмоций³. Сообщения в форуме в чем-то схожи с почтовыми: каждое из них имеет автора, тему и собственно содержание. Принципиальное свойство форума заключается в том, что сообщения в нем объединены в ‘треды’ (от англ. *thread*), представляющие собой последовательность, состоящую из исходного

¹ Девкин В. Д. Описание разговорной речи: проблемы и перспективы. Абакан, 2006. С. 18.

² Tschirner E. Kommunikation und Spracherwerb per Computernetz. Blick auf einige Forschungsergebnisse // Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts. № 2. 1999. S. 54—58.

³ Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации: Учеб. пос. СПб., 2002.

сообщения, ответа на него и ответов на ответы. В итоге форум представляет собой древовидную структуру, состоящую из трёх, и носит иллоктивный характер.

В языке форума можно наблюдать многие признаки разговорной речи, которые находят отражение как в лексике, так и на синтаксическом уровне. Одним из основных лексических средств выражения эмоциональности, неофициальности, спонтанности являются частицы — слова с ярко выраженным pragmatischen характером.

Немецкий и русский языки богаты частицами — словами, играющими большую роль в процессе коммуникации. В современной лингвистике принята классификация частиц на грамматические, логические и модальные. Особый интерес и особые сложности представляют собой логические и модальные частицы, поскольку их семантика трудно поддается экспликации и проявляется лишь в процессе их функционирования, то есть употребления в речи. Основными общими признаками частиц выступают следующие:

- это неизменяемые слова;
- они безударны;
- не могут функционировать в предложении самостоятельно;
- не могут служить ответом на вопрос¹.

Несмотря на наличие общих признаков, функционирование логических частиц значительно отличается от функционирования модальных, что связано с характерными особенностями этих языковых единиц.

Логические частицы обладают следующими признаками:

- 1) относятся к отдельному слову или словосочетанию (ядерному элементу);
- 2) соотносят смежные понятия, то есть ядерный элемент и коррелят;
- 3) маркируют рему высказывания².

Группа логических частиц немецкого языка насчитывает 43 слова³, которые делятся на ограничительные, добавительные, противопоставительные и т. д.

Модальные частицы, как и модальные слова, относятся не к отдельному слову, а ко всему предложению и придают ему различные оттенки субъективной модальности.

¹ См., напр.: *Weydt H. Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen*. Berlin, 1969; *Thurmair M. Modalpartikeln und ihre Kombinationen*. Tübingen, 1989; *Helbig G. Lexikon deutscher Partikeln*. Leipzig; Berlin; München; Wien; Zürich; N. Y., 1994.

² См., напр.: *Кривоносов А. Т. Система неизменяемых классов слов (на материале немецкого языка)*. Саратов, 1974; *Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Leipzig, 1972.

³ *Торопова Н. А. Логические частицы и смежные классы слов в немецком языке*. Иваново, 1986.

Модальные частицы имеют свои особые признаки, которые характеризуют их как особую группу внутри класса частиц. Специфические признаки можно выделить на разных уровнях: синтаксическом, проприодическом, семантическом, коммуникативном:

- 1) модальные частицы не могут в одиночку занимать первое место в предложении;
- 2) к модальным частицам нельзя поставить отрицание;
- 3) модальные частицы выражают позицию говорящего по отношению к содержанию высказывания;
- 4) функции модальных частиц относятся, прежде всего, к коммуникативному уровню семантики высказывания¹.

Класс модальных частиц является в современном немецком языке относительно открытым, немецкие ученые причисляют к классу модальных частиц также модальные слова.

Проблема частиц неоднократно привлекала к себе внимание ученых, начиная со второй половины прошлого века. Получив статус «слов-паразитов» и «слов-заплат», частицы, тем не менее, оказались в центре пристального внимания лингвистов. В 70-х годах XX века это было связано с развитием прагматических теорий, давших почву для адекватного представления особенностей значения этого класса слов. Исследования, однако, проводились лишь на материале художественной литературы и прессы.

На современном этапе развития науки о языке к частицам, исследование которых, впрочем, никогда не теряло актуальности, вновь проявляется значительный интерес. Представляется важным проследить, сохраняют ли частицы особенности функционирования, выявленные на материале художественной литературы, также в других видах коммуникации.

Поскольку компьютерно-опосредованная коммуникация представляет собой устно-письменный тип общения, то, видимо, функционирование в ней частиц, как логических, так и модальных, должно иметь определенную специфику. Другим фактором, влияющим на особенности значения и употребления частиц в электронной коммуникации, является жанр компьютерного дискурса. Представляется интересным выявить характерные черты использования частиц в немецкоязычных форумах.

При анализе материала форумов, посвященных книгам, компьютерным сайтам и экологии² (общий объем проанализированного текста — 15 000 слов), было обнаружено 598 употреблений час-

¹ См., напр., Кривоносов А. Т. О семантической природе модальных частиц // Филологические науки. 1982. № 5. С. 50—58; Пророкова В. М. Слова-«приправы», слова-«заплаты» (Модальные частицы в немецком языке). М., 1991; Aspekte der Modalpartikeln. Studien zur deutschen Abtönung. Tübingen, 1977; May C. Die deutschen Modalpartikeln. Frankfurt a. M., 2000.

² <http://www.spin.de>

тиц, из них 281 логическая частица¹ и 317 модальных частиц и слов. Необходимо сразу отметить, что такое количество частиц является достаточно большим: в среднем, на каждые 25 слов — одна частица (логическая или модальная).

Наиболее частотными среди логических частиц оказались: добавительные (auch, noch), ограничительные (nur), реже встречаются темпоральные (schon, noch), усилительные, противопоставительно-при соединительные и повторительные. Всего было обнаружено на материале текстов форумов 20 различных логических частиц.

Как уже отмечалось ранее, основными функциями логических частиц является соотнесение смежных понятий (ядерного элемента и коррелята) и маркирование ремы высказывания. Нужно отметить, что поскольку текст форума представляет собой, по сути, полилог, то особенности функционирования логических частиц в форуме сходны со спецификой функционирования частиц в диалогических единствах в художественной литературе. На материале художественной литературы было установлено, что логические частицы в диалогических единствах чаще соотносят эксплицитно выраженные смежные понятия. Это можно проследить и в тексте форума на примере самой частотной частицы auch.

1) So kann man sich bei jeden seiner Bücher denken, dass meistens **der enge Vertraute** der Hauptpersonen **auch der Täter** ist.

В данном случае логическая частица auch относится к ядерному элементу der Täter и соотносит ее с эксплицитным коррелятом der enge Vertraute. При этом ядерный элемент выступает в качестве ремы всего высказывания.

2) Und diese Tatsache **wird** auf Dauer zu einer Klimaveränderung **führen** und führt sie **auch jetzt** schon.

Данный пример интересен тем, что частица auch маркирует в качестве ремы наречие jetzt, соотнося его с грамматической формой, выражющей будущее время.

Имеют место случаи, когда в одном сверхфразовом единстве встречаются две или более одинаковые частицы. В отношении логических частиц такое употребление оправданно, поскольку частицы относятся к разным ядерным элементам, маркируют их в качестве наиболее значимой в информативном плане коммуникативной части высказывания.

3) Und wenn der Bauer seine Produkte selber auf den Markt bringt?

Das machen viele Bauern. **Nur** damit können sie natürlich **nur** einen kleinen Teil vermarkten. Das ist dann ein kleines, aber notwendiges Zubrot.

¹ При анализе не учитывались отрицательные частицы nicht, kein, поскольку они занимают особое положение в классе логических частиц, и исследование их функционирования требует отдельного глубокого изучения.

Частица *nur* относится к разным ядерным элементам — *damit*, *einen kleinen Teil* — и соотносит их с разными коррелятами. В данном случае происходит пересечение двух сверхфразовых единств, в чем наглядно проявляется текстообразующая функция логических частиц.

Нередко в форуме встречаются высказывания, которые изобилуют частицами. При этом разные частицы могут относиться к разным ядерным элементам либо могут маркировать один ядерный элемент.

4) Wenn der Mensch meint, er müsste weiterhin ungebremst CO₂ in die Luft stossen, wenn der Mensch meint, der Klimawandel sei in seinem heutigen Ausmasse **noch** natürlich, wenn der Mensch heute **noch** glaubt, **auch** ohne Massnahmen werde die Pole schmelzen, und wenn der Mensch meint, er komme **auch noch** mit weniger Trinkwasser bei **noch** höherer Population klar, dann wird er **auch** weiterhin verschwenderisch sein. **Auch** ohne Einfluss des Klimawandels.

Такое количество частиц в форуме делает речь более эмоциональной и непосредственной, придает ей динамику, что редко встречается в художественной литературе.

Особый колорит языку форума придают разговорные новообразования на базе логических частиц:

5) Alles muss gratis sein. Nichts darf etwas kosten, dafür nehme ich Werbung **noch und nöcher** im Kauf.

Таким образом, с точки зрения соотнесения смежных понятий функционирование логических частиц в форуме сходно с их употреблением в художественной литературе, особенно в диалогических единствах. Не свойственной для художественной литературы является высокая частотность логических частиц в текстах форума, особенно в рамках одного сверхфразового единства, что усиливает эмоциональность высказывания и является типичным для устной разговорной речи. Характерное для устной речи словотворчество находит отражение в текстах форума в виде индивидуально-авторских окказионализмов на базе логических частиц. Такое необычное для художественной литературы употребление логических частиц сближает их с модальными частичками, призванными отражать субъективную позицию говорящего.

Среди модальных частиц лидирующее место занимают частицы *mal* (16 %), *ja* (10 %), *doch* (10 %), *einfach* (10 %). Оставшиеся 54 % приходятся на 35 других модальных частиц и слов (*auch*, *wohl*, *wirklich* и др.). Многие частицы обнаружили единичное употребление (*bloss*, *etwa*, *nur* и др.).

По сравнению с художественной литературой, в форумах доминирующее место занимают частицы, всегда считавшиеся менее частотными. И наоборот, частицы, частотные в художественной литературе, в текстах форума встречаются нечасто. Так, например, частица *denn*, считающаяся одной из самых употребительных модальных частичек, в проанализированных текстах форума встретилась лишь четыре

раза. С другой стороны, были обнаружены такие частицы, как *halt*, *eben*, которые достаточно редки в художественной литературе.

Кроме того, необходимо упомянуть о том факте, что класс модальных частиц является относительно открытым, то есть со временем в его составе могут появляться новые частицы. Как правило, это происходит при расширении значения слова и появлении дополнительного значения. В текстах форума это также нашло отражение на примере слова *echt*.

В существующих словарях *echt* не отмечается как частица, однако в лексикографических работах последнего времени встречаются примеры с *echt*, которые характеризуют это слово как модальную частицу. В исследуемом форуме слово *echt* в функции модальной частицы было обнаружено 10 раз. В данных примерах *echt* утратило значение прилагательного, приобретя новые функции: эмоционально-экспрессивное выражение позиции говорящего по отношению к сказанному.

6) Andererseits das Thema Resourcen der Erde hatte ich absichtlich ausgeklammert. Hier stehen wir in Zukunft **echt** vor einem Problem.

Переход одного из значений прилагательного *echt* в новый разряд — модальных частиц — проявляется в том, что значение данного слова трудно определить, что особенно ярко видно при попытке перевести его на другой язык. Предлагаемые словарями варианты перевода — настоящий, подлинный, чистый, прочный — в данном случае неприемлемы.

Другой особенностью языка форума является то, что некоторые участники коммуникации оказывают предпочтение отдельным модальным частицам, употребление которых представляется зачастую неоправданным, избыточным. В таких случаях можно говорить о том, что модальные частицы выступают в качестве слов-паразитов. Это отражает такие характерные для устной речи качества, как спонтанность, непосредственность, эмоциональность.

7) Ich persönlich halte nichts von Baukastenformat
 kommste **halt** schnell an deine grenzen
 html is nicht schwer, an sich kinderleicht
 man muss sich **halt** nur 'n bissel mit auseinander setzen
 wie bei anderen sachen **halt** auch.

8) Es geht **einfach** bei vielen um den Spaß am lesen. Bei Sachbüchern geht es in der Tat um das Speichern von Informationen. Hier haben Sie sich **einfach** als sicherstes Medium erwiesen. Kein anderes Medium ist so praktisch. Man braucht Bücher. Warum sollte man keine Bücher brauchen? Ich sehe **einfach** kein schlagendes Argument.

Характерным для языка форума, как и для художественной литературы (особенно для диалогов), является употребление комплекса модальных частиц, либо нескольких частиц в рамках одного высказывания. Обратимся к примерам.

9) Also ich muss sagen die anderen Bücher kenn ich nicht aber dieses lese ich gerade und das ist **nun ja wirklich** gut.

В данном случае сочетание трех модальных частиц функционирует как комплекс и несет определенную коммуникативную нагрузку.

В следующем примере модальные частицы функционируют в рамках одного высказывания, но имеют разные коммуникативные функции:

10) Die Anfrage ging lediglich um kostenlose Websites! Und dazu hab ich meine Meinung geäussert. Und zwar dargestellt, dass jeder alles gratis haben will, während ansonsten **doch** der € locker sitzt, ist das **denn** so abwegig, dieses anzumerken.

Частотны случаи, когда в рамках одного высказывания функционируют три и более разных частиц, что отражает особое эмоциональное состояние говорящего:

11) **Leider** musste ich **nun schon ziemlich** oft feststellen, dass es viel zu viel Bücher gibt, die **einfach** zuviel versprechen und bei denen man sich das Geld **wirklich** sparen hätte können. Deswegen habe ich **schonmal** eine kleine Liste mit Büchern erstellt, um die man einen grossen Bogen schlagen sollte.

Такие особенности функционирования модальных частиц в текстах форума, как частотное употребление, использование комплексов модальных частиц и нескольких частиц в рамках одного высказывания, неоднократное неоправданное употребление одной частицы, а также использование слов других классов в функции модальной частицы, характерны в большей мере для устной речи с ее спонтанностью, эмоциональностью, непосредственностью, чем для художественной литературы.

Таким образом, функционирование частиц, как логических, так и модальных, в текстах форума проявляет черты, свойственные, с одной стороны, художественной литературе, с другой — устной речи, что отражает основополагающий признак электронной коммуникации, а именно, его устно-письменную форму.

Zusammenfassung

Partikelgebrauch in der computervermittelten Kommunikation

Computervermittelte Kommunikation hat ihre Spezifik, die durch das Zusammenwirken von Eigenschaften der schriftlichen und der gesprochenen Sprache bedingt wird. Der Gebrauch von Partikeln in den Texten des Internetforums spiegelt diese Spezifik wider, indem er die Forumsberichte spontan, emotional und natürlich wirken lässt.

И. Р. ПЕРЕВЫШИНА
(Белгородский государственный университет)

ЭКВИВАЛЕНТЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕКСТОВ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ

Проблема, предлагаемая вниманию читателей, не так проста, как представляется на первый взгляд. Такие понятия, как «эквивалентность», «адекватность» перевода, «функциональные эквиваленты», «функциональное тождество» «коммуникативно-функциональная теория перевода», являются актуальными и по сей день. Объясняется это многими причинами.

Терминология переводоведения XXI века представляет собой динамическую, развивающуюся систему, и сопоставительный анализ терминосистем различных авторов и школ позволяет выявить как процессы унификации терминологии, так и сохранившиеся до настоящего времени противоречивые и дискуссионные моменты.

Не существует единства мнений относительно понятий «эквивалентность» и «адекватность». Одни авторы, употребляя эти термины, вкладывают в них одинаковые понятия, другие разграничивают эти понятия, понимая под эквивалентностью *точный* перевод, под адекватностью — *хороший* перевод¹.

Нет единства мнений относительно того, нужна ли транслятологическая типология текстов. По справедливому замечанию И. С. Алексеевой, «в подавляющем большинстве случаев типы текста универсальны: медицинский текст, реклама, газетно-информационная заметка выглядят с точки зрения типологических черт одинаково в разных языках»².

Существующие классификации по лингвистической типологии текстов, представленные в работе К. А. Филиппова, очень различаются³.

¹ См. определения «адекватность» и «эквивалентность» в работах: Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. М., 1980. С. 152.; Reiss K., Vermehr H. J. Grundlegung einer Translationstheorie. Tübingen, 1981. S.124—148.

² Алексеева И. С. Введение в переводоведение. М., 2004. С. 257.

³ Филиппов К. А. Лингвистика текста. СПб., 2003.

Не существует какой-то одной модели перевода, их множество:

- теория закономерных соответствий;
- трансформационная модель перевода;
- семантическая модель;
- ситуативная модель;
- теория уровней эквивалентности;
- функционально-динамическая модель.

Значительное число моделей перевода, по которым устанавливаются соответствия в области словообразования, грамматики, лексикологии, имеют непосредственное отношение к исследованию глубинных структур как абстрагированных формул смысла и ихreprезентации в синтаксической поверхностной структуре предложения (трансформационная, семантическая, ситуативная модели). Они разработаны языковедами, занимавшимися «порождающей грамматикой», «порождающей семантикой», создавшими модель «ситуация-текст».

Существуют также модели перевода, разработанные теоретиками переводоведения (Теория закономерных соответствий Я. И. Рецкера; Теория уровней эквивалентности В. Н. Комиссарова; Теория функционально-динамической эквивалентности А. Д. Швейцера; Динамическая модель перевода Ю. Найды)¹.

Мы предлагаем говорить об *эквивалентах* (абсолютных; частичных), *функциональных эквивалентах* (абсолютных/функционально-содержательных и частичных/функционально-адекватных соответствиях) и *безэквивалентных номинациях* при переводе текстов различных типов.

Под эквивалентами мы понимаем системно-языковые соответствия, межъязыковую (интерлингвальную) синонимию номинативных единиц двух языков с равноправными и равноценными значениями, не зависящими от контекста. Эквиваленты в переводоведении обозначаются как константные, полные, абсолютные, тотальные, системно-языковые, словарные, формальные².

Функциональная эквивалентность (абсолютная/функционально-содержательная эквивалентность и частичная/функционально-адекватное соответствие) трактуется как отход от абсолютной или частичной эквивалентности. Понятие «функциональной эквивалентности» совпадает с понятием «коммуникативной эквивалентности». *Коммуникативно-функциональная эквивалентность* перевода понимается как характеристика перевода, в котором текст на переводящем языке производит на иностранного получателя тот эффект, которого добивается автор текста на исходном языке. Иными словами, инвариантом в процессе перевода должна оставаться смысловая сторона исходного сообщения,

¹ Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М., 2004.; Комиссаров В. Н. Слово о переводе. М., 1973.; Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973.; Найда Ю. А. К науке переводить. Принципы соответствий // Вопросы теории и перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 114—137.

² Дзенс Н. И., Перевышина И. Р., Кошкаров В. А. Теория и практика перевода. СПб., 2007. С. 10—11.

определяемая коммуникативной установкой и функциональными характеристиками переводимого текста. *Функционально-содержательная эквивалентность* предполагает воспроизведение в тексте перевода всей информации ИЯ, но при этом меняется синтаксическая поверхностная структура предложения (значение выделяется на уровне языка, а содержание на уровне речи, в тексте). *Функционально-адекватное соответствие* понимается как характеристика перевода, в результате которого утрачивается какая-то определенная информация, например, эстетическая, несмотря на изменение синтаксической поверхностной структуры предложения.

Действия переводчика в случае *абсолютной эквивалентности* сводятся к прямой подстановке (ПП), которая является жесткой детерминированной переводческой процедурой, предполагающей наличие у переводчика автоматизированного навыка переключения языковых кодов по принципу «верbalный стимул» — «верbalная реакция». Прямая подстановка представляет собой простейший переводческий прием, основанный на замене единицы исходного языка ее непосредственным системно-языковым соответствием в переводающем языке.

Основными характеристиками ПП являются:

1. Прямые знаковые связи замещаемой и замещающей единиц, общность коммуникативной функции, взаимоэквивалентность, не зависящая от контекста, взаимообратимость транслирующих операций (А ↔ Б), регулярный характер эквивалентных соответствий.

2. Отношение полного семантического тождества единиц ИЯ и ПЯ:

- совпадение всех значений (денотативного, сигнификативного, pragматического);
- эквивалентность семного состава единиц ИЯ и ПЯ в конкретных контекстах их употребления;
- функциональная тождественность, общность функций в тексте, сегменте текста, предложении: *референтная/денотативная/информационная; познавательная/когнитивная/гносеологическая/исследовательская; контактноустанавливающая/фатическая; побудительная/директивная/волюнмативная/прескриптивная/организующая/управленческая/конативная/декларативная/вердиктивная; эмотивная/экспрессивная; поэтическая/эстетическая; дейктическая/указательная; металингвистическая; маркирующая*.

3. Жесткий детерминизм переводческой операции: навык переключения с одного языкового кода на другой на уровне автоматизма (непосредственная реакция на знак ИЯ; «механическая» замена единицы ИЯ на словарный эквивалент ПЯ, фиксируемый всеми двуязычными словарями и наличествующий в индивидуальном «тезаурусе»/«словаре» переводчика).

4. Наличие наряду с отношениями монодоминантности также и полигоминантных семантических связей (наличие коэквивален-

тов — двух или более равнозначных, взаимозаменяемых соответствий единице ИЯ).

К системно-языковым эквивалентам мы относим также стандартизованные клише исходного языка и переводящего языка, застывшие стандартные речевые фразы, устойчивые словосочетания, штампы, пословицы, имеющие конкретную функционально-стилистическую характеристику. В этом случае подстановки носят названия *узуальных*. Узуальная подстановка представляет собой эквивалентность различных оборотов речи, типичных для определенных коммуникативных ситуаций и частично не совпадающих по лексическому составу, но идентичных по смыслу.

Узуальный перевод нередко трактуется как переводческая трансформация (контекстуальная замена), и в этом плане интересно замечание Л. К. Латышева, отмечающего, что «узуальный перевод следует трактовать как подстановку, поскольку он предполагает максимально возможное приближение к оригиналу»¹, в то время как трансформации представляют собой отход от оригинала в поисках семантико-стилистической адекватности.

Узуальные подстановки представляют собой случай *неполной/частичной/относительной эквивалентности*: единицы ИЯ и ПЯ являются полными межъязыковыми синонимами по значению (общему смыслу), но относительными по дистрибуции (по сочетаемости с другими лексическими единицами) и по грамматическому оформлению.

Частичные эквиваленты (partielle Äquivalente) в переводческой практике имеют большее распространение, чем полные, абсолютные. Одним из таких случаев является случай межъязыковой корреляции, когда транслеме соответствуют две и более языковые единицы ПЯ, каждая из которых отражает лишь некоторую часть из широкого спектра признаков, заключенных в сигнификате языковой единицы ИЯ; эти относительные/частичные эквиваленты обозначают лишь отдельные аспекты (части, признаки, стороны) денотата, обозначаемого в ИЯ одной лексемой, и фактически отражают лишь суммарно весь объем признаков денотата транслемы, ср.:

рука = Hand (кисть руки) + Arm (рука от кисти до плеча);

нога = Fuß (ступня) + Bein (нога от ступни до бедра);

blau = синий + голубой;

Geschwür = опухоль + нарыв + язва;

Dichter = поэт + писатель;

Nacken = шея + затылок;

Hals = шея + горло;

интеллектуальный = intellektuell (умственный, мыслительный) + intellektual (рациональный);

¹ Латышев Л. К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. М., 1981. С. 101—103.

зарплата = Lohn (на предприятии) + Gehalt (у служащих) + Gage (у артистов) + Sold (у военных).

Подобные транслемы и эквиваленты находятся в своеобразных родо-видовых отношениях, с той лишь разницей, что в одном языке представлено только родовое понятие (гипероним), в то время как в другом языке гипероним отсутствует, но наличествуют два и более видовых понятия (гипонимы).

Для достижения *функциональной эквивалентности* в текст перевода вводятся дополнительные лексемы, наблюдаются различного рода замены, перестановки и трансформации другого вида. Трансформации носят детерминированный характер и, как правило, осуществляются переводчиком с целью преодоления лингвостнического барьера. Причинами трансформаций могут быть:

- расхождения в языковых системах ИЯ и ПЯ;
- расхождения в языковых нормах ИЯ и ПЯ;
- расхождения в речевых нормах ИЯ и ПЯ;
- расхождения в коммуникативно-релевантных информационных запасах носителей ИЯ и ПЯ.

Следует заметить, что введение в текст перевода дополнительных лексем, описательный перевод, различного рода замены часто способствуют воспроизведению всей информации оригинала. Иногда, напротив, какая-то часть информации ИЯ утрачивается, не воспроизводится в переводе, несмотря на то, что текст перевода протяженнее по количеству слов текста оригинала. И, наконец, наблюдаются случаи, когда лексические единицы ПЯ содержат большее количество информации, чем лексические единицы ИЯ. Иногда, например, переводчик сознательно заменяет нейтральную лексическую единицу ИЯ более образным, функционально-дифференцированным словосочетанием ПЯ, видимо, с той целью, чтобы восстановить потерю стилистической информации в другом фрагменте оригинала, создать тексты одинаковой стилистической тональности.

В свете вышеизложенного можно выделить *три разновидности преобразований текста перевода* (ПТ):

Абсолютные функциональные эквиваленты/функционально-содержательные эквиваленты как следствие стремления переводчика воспроизвести всю информацию оригинала: количество сем ИЯ соответствует количеству сем ПЯ.

Ко второй разновидности относятся *функционально-адекватные соответствия/частичная функциональная эквивалентность*, т. е. явление трансформаций/преобразований, мотивированных экспликацией в тексте перевода какой-то определенной информации, чаще всего денотативной при одновременном «сглаживании», нейтрализации стилистических характеристик лексических единиц оригинала. В этом случае количество сем оригинала превышает количество сем перевода, что обусловлено, например, тем, что лексические единицы ИЯ, об-

ладающие стилистической заданностью, не имеют стилистически окрашенного эквивалента в ПЯ.

Суть третьей разновидности трансформаций в том, что нейтральные лексические единицы ИЯ переводятся более образными словосочетаниями ПЯ. В некоторых случаях преобразование ПТ можно рассматривать как прием, способный компенсировать потерю стилистической информации ИЯ, восстановить последнюю в другом фрагменте перевода, что совершенно необходимо, так как «коннотативный аспект содержания текста может нести информацию, нередко коммуникативно более значимую, чем его денотативный аспект»¹. В данном случае также имеет место *частичная функциональная эквивалентность/функционально-адекватное соответствие*. Переводчик прибегает к различным мотивированным трансформациям, в результате которых происходит замена нейтральных лексем стилистически окрашенными лексемами или словосочетаниями. Иными словами, переводчик заменяет прямое денотативное значение транслемы транслемой с коннотативным значением. Этот прием можно было бы назвать заменой прямого значения транслемы ИЯ переносным, переосмысленным значением в ПЯ.

Удельный вес эквивалентов и функциональных эквивалентов в текстах различен, что связано с типом текстов. В научной речи преобладают эквиваленты, из трансформаций наиболее частыми являются синтаксические. Функциональный стиль научной литературы выделяется среди других речевых разновидностей на основе своей главной функции — функции сообщения предметно-логической информации в предельно точной, краткой и логичной форме.

«В научно-техническом тексте есть своя эстетика... Это эстетика целесообразности, четкости, продуманности формы» (А. В. Федоров)².

По словам П. И. Копанева³, научный перевод имеет дело с «лингвистической облегченностью» и «семиотической сближенностью» языков, то есть осуществляется почти со стопроцентной переводимостью (здесь переводятся знания об объектах, добытые наукой). При переводе научного текста «задача переводчика состоит в том, чтобы наиболее точно передать логико-смысловую структуру оригинала, правильно воспроизвести в нем систему терминов. Выполнение этой задачи требует тщательного учета лексической семантики и синтаксической структуры переводимого текста. Что же касается различных экспрессивных особенностей, то они являются малосущественными с точки

¹ Шаховский В. И. К проблеме трансляции коннотативных компонентов переводимой единицы содержания текста оригинала // Тетради переводчика. М., 1980. № 17. С. 25—36.

² Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1983. С. 114.

³ Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, 1972. С. 45—47.

зрения той основной цели, которая преследуется при переводе научного текста» (Ю. В. Ванников)¹.

Нам представляется целесообразным выделить несколько моментов, объясняющих значительное преобладание эквивалентов в научной речи по сравнению с художественной и функциональных эквивалентов в художественной речи по сравнению с научной.

Эксплицитная подача информации в научной и технической литературе (НИТЛ), тогда как в художественной речи многое находится как бы «за кадром», не выражено прямо, содержится имплицитно.

Преобладание в НИТЛ терминологической лексики, таблиц, чертежей, аббревиатур, тогда как в художественных текстах преобладает лексика, отличающаяся смысловой емкостью, требующая уточнения, дифференциации, экспликации контекстуального значения, что ведет к различным трансформациям.

Стереотипность лексического состава и стереотипность грамматических конструкций в НИТЛ. Употребление опорных, ключевых слов, таких как «проблема», «метод», «анализ», «вопрос», «результаты» и др., частое повторение этих слов. В художественной же речи наблюдаются самые разнообразные пласти лексики и обилие синтаксических конструкций, останавливающих внимание читателей своей необычностью.

Мы надеемся, что данная статья внесет определенный вклад в унификацию терминосистем переводоведения.

Zusammenfassung

Äquivalente und funktionale Äquivalente in verschiedenen Texttypen

Die Terminologie in der Übersetzungswissenschaft des 21. Jahrhunderts ist sehr unterschiedlich: ein und derselbe Begriff wird verschieden bezeichnet. Zur Zeit existieren verschiedene Übersetzungsmodele. Die Untersuchung der Äquivalente und funktionalen Äquivalente in verschiedenen Texttypen ist unentbehrlich für die Unifizierung und Typisierung der Termini in der Übersetzungslere. Im vorliegenden Beitrag werden einige Übersetzungsmodele verglichen und verallgemeinert, und die theoretische Grundlage für die Analyse der zu übersetzenden Texte wird vor gestellt.

¹ Ванников Ю. В. Общая структура науки о переводе и теория научно-технического перевода // Теория языковой коммуникации и перевода научной и технической литературы. Челябинск, 1974. С. 53.

В. А. ДЯТЛОВА

(Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева)

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ДИАЛЕКТНЫХ ТЕКСТОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ
НЕМЕЦКИХ ГОВОРОВ СИБИРИ)**

В настоящее время в отечественной и зарубежной лингвистике текста выявлены следующие подходы к анализу текста: лингвистический, коммуникативный, логико-семантический, семиотический, стилистический, прагматический, структурный и другие¹.

Структурный (или грамматический) подход — это подход, когда методы «грамматики предложения» в том или ином виде переносятся на анализ текста. При этом подходе оказывается важной «аналогия с предложением и перенесение тех свойств, которые приписывались ранее предложению-высказыванию, на текст»². Сторонники структурного подхода признают грамматику текста «первостепенной основой языкового анализа текста»³.

Известно, что текст является тематически и структурно завершенным целым. Структура текста определяется его целостностью и связностью⁴. По определению Н. С. Валгиной, «...текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность»⁵. Различают следующие средства связи: 1) лексические (повтор одного и того же слова, однокоренных слов, описательных оборотов; употребление синонимов, антонимов, паронимов, омонимов; слов, свя-

¹ Прохорова О. А. Лингвопрагматика текста. Красноярск: РИО КГПУ, 2004. С. 7.

² Москальская О. И. Грамматика текста. М.: Высш. шк., 1981. С. 11.

³ Лопырева Т. В. Дифференциация понятия «текст» в лингвистике текста // Теория и история германских и романских языков в современной высшей школе России / Отв. ред. А. Л. Зеленецкий. Вып. 4. Калуга, 2002. С. 154.

⁴ Schendels E. I. Deutsche Grammatik. Morphologie. Syntax. Text. Moskau, 1972. S. 92.

⁵ Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос, 2003. С. 12.

занных родо-видовыми отношениями, и тематически, ассоциативно, ситуативно; слов, принадлежащих к одной лексико-семантической группе); 2) морфологические (видо-временная сопряженность глаголов, которая отражает динамику текстового развертывания; единство грамматических форм лица, наклонения; использование союзов и союзных слов, местоимений); 3) синтаксические (тема-ретметическое развертывание текста, параллелизм предложений, парное соединение однородных членов предложения, порядок слов); 4) фонетические (интонация, ритм); 5) стилистические (антитеза, рамка).

Специфика исследуемых текстов состоит в том, что диалектный текст относится к устному тексту, который выступает как зафиксированная на аудиопленку последовательность устных языковых единиц (сверхфразовых единиц), объединенных смысловой и грамматической связью. Текст рассматривается как совокупность компонентов, каждый из которых раскрывает часть содержания целого текста, часть его структуры. В случае устной речи передача информации идет по большему числу каналов, чем в случае с письменной речью («словесному, интонационному, мимико-жестикуляционному, ситуативно-предметному»)¹, что «разгружает» синтаксис устного высказывания по сравнению с письменным, а также обогащает его такими характеристиками, как спонтанность, непринужденность, ситуативная обусловленность, субъективность².

Каждый текст унекален, строится по определенным закономерностям, которые предписываются функциональным стилем, жанровой принадлежностью текста, его основным коммуникативным заданием, тематической структурой. Одним из важных параметров устных текстов является их неподготовленность, объясняющая их специфические языковые характеристики: большое количество неполных предложений; преобладание сочинения над подчинением; широкое употребление сочинительных союзов und, oder, aber, объединяющих краткие предложения; непоследовательность изложения, нарушение хронологии событий, много повторов как отдельных слов и выражений, так и целых предложений. Неподготовленность проявляется и в большом количестве пауз.

Итак, устный диалектный текст — это последовательность устных языковых единиц, т. н. сверхфразовых единиц, объединенных смысловой и грамматической связью, организованная согласно закономерностям структурирования текстов определенного типа, отражающая реальную действительность, служащая для лучшего понимания целого текста.

В целом текст определяется как динамическая структура высшего порядка, обладающая признаками связности и цельности — в струк-

¹ Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. М.: Высш. шк., 2005. С. 9.

² Девкин В. Д. Диалог. М.: Высш. шк., 1981. С. 6.

турном и коммуникативном плане. Следует различать внешнюю (композиционную) и внутреннюю структуры текста, макро- и микроструктуры.

К грамматическим признакам структурной целостности микротекста относятся: 1. единое, временное оформление микротекста; 2. употребление определенного артикля как средства анафоры — сигнала, указывающего на уже упомянутый предмет или лицо; 3. анафорическое употребление местоимений и местоименных наречий — er, sie, das; 4. катафорическое употребление союзов, состоящих из двух или нескольких частей — сигнала, указывающего на последующую информацию; 5. употребление неопределенного артикля как средство катафоры; 6. обстоятельства, которые указывают на временную, локальную и причинную связь между предложениями; 7. эллипсы в диалогическом тексте; 8. синтаксический параллелизм.

В данной статье речь пойдет в первую очередь о внутренней структуре текста, единицами которой являются: предложение-высказывание, сверхфразовые единства (СФЕ) и фрагменты-блоки.

Специфика построения предложений в текстах носителей верхненемецких (поволжских) диалектов Сибири проявляется в следующем:

- построение начала предложений — частое употребление und, nu, na ja, a, wot, nu wot, — nu un, wie se keze hade, saat dr: wo lait doi Holz? // a, graad drune on di Kolk;
- линейное построение простых предложений, преобладание сочинения над подчинением, употребление простых предложений вместо придаточных: ich war zwelf Johr, sin ich schon gonge schaffe (ich war 12 Jahre alt, als ich schon arbeiten ging);
- изменение порядка слов под влиянием русского языка и как собственное развитие диалекта: а) отсутствие рамочной конструкции при употреблении формы перфекта в повествовательных предложениях: hab ich ilebt in Saratowske Gubernie in Jost // di sin kfare nax hai; б) отсутствие рамочной конструкции при употреблении формы презенса или перфекта в придаточных предложениях: wo will se hin, das waas mr net, wo se will hinpostupaie // ich will mol soyn, wie mr ilebn han in Jost; в) отсутствие рамочной конструкции при употреблении модальных глаголов с инфинитивом: wollt se postupaie in technikum; г) начальное положение финитной части глагола в повествовательных предложениях при передаче содержания как в презенсе, так и в перфекте: hab ich ilept in Saratowske Gubernie in Jost; д) начальное положение модального глагола при передаче содержания: wollt se postupaie in Technikum;
- удлинение предиката за счет вспомогательного глагола tun: Ja, des Menzelebn: des is als won mesch (wenn man es) in Trom (Traum) teit sehe;
- удлинение предиката за счет т. н. двойного перфекта в связи с почти полным исчезновением претерита, сохранением его

лишь у глаголов *haben*, *sein*, *kommen*, *gehen*, у модальных глаголов;

- отсутствие артикла (как определенного, так и неопределенного), а с ним и исчезновение роли артикла в качестве анафорического средства построения и связности текста.

Основными средствами, формирующими тип диалектного текста, становятся СФЕ, состоящие, как правило, из трех частей: вводящей, развивающей и подводящей итог¹. СФЕ монотематично, его ядром служит высказывание-зачин, или фраза-зачин, которое является «автосемантическим», поскольку не подчинено напрямую другим высказываниям и, даже будучи выделенным из контекста, продолжает сохранять смысл. Объединение всех составляющих предложений СФЕ вокруг одной темы есть проявление его смысловой целостности или семантической изотопии текста. Переход от одной темы к другой представляет собой пограничный сигнал, знаменующий конец одного СФЕ и начало следующего СФЕ, т. е. границу сверхфразовых единств. Единство темы СФЕ часто проявляется в рекуррентности (регулярной повторяемости) ключевых слов, связанных с темой. Рекуррентность ключевых слов может выражаться в буквальном их повторении, в употреблении тематически близких слов и синонимов, а также в прономинализации. Во всех этих случаях единство темы обеспечивается тождеством референции соответствующих слов в масштабе СФЕ, т. е. соотнесением данных слов (имен нарицательных и собственных, а также замещающих их местоимений) на протяжении СФЕ с одним и тем же предметом реальной действительности (референтом) и подразумевает такое тождество: каждый раз, когда в рамках одного СФЕ и единой темы употребляется одно и то же имя собственное или нарицательное, а также лексические синонимы последних или местоимение, замещающее имя, имеется в виду один и тот же предмет или лицо.

В структуре диалектного текста особое значение приобретают так называемые «сильные позиции», т. е. помещение важных для смысла текста компонентов «на такое место в тексте, где они психологически особенно заметны»². Когнитивно-прагматическая связь «сильных позиций» между собой «является важным фактором целостности текста». К сильным позициям в исследуемых диалектных текстах относятся начало (фраза-зачин) и конец текста. Начальная и конечная позиции текста «очерчивают» границы «мира» текста, а также начинают и завершают процесс общения его автора с читателем³. «Начало» и «конец» являются определяющими позициями текста в системе его реч-

¹ Степанова М. М. Категория членения в диалектных текстах-воспоминаниях (на материале диалектов немцев Красноярского края) // Немцы в Сибири: история, язык, культура. Красноярск, 2005. С. 216.

² Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М.: Прогресс-издательство, 1990. С. 46.

³ Гончарова Е. А., Шишкова И. П. Указ. соч. С. 92.

роспективных и проспективных смысловых отношений и получают в нем значение своеобразной «рамочной» структуры. Фраза-зачин присутствует практически всегда, определяет тематику высказывания, заявляет отношение говорящего к сообщению.

В диалектных текстах иногда трудно бывает определить конец, т. к. такие тексты очень часто не регламентированы, говорящий может говорить до тех пор, пока его не прервут или он не устанет. В данном случае можно говорить лишь о смене темы, о переходе от одного сверхфразового единства к другому. Поскольку диалектные тексты — это, как правило, устные тексты, то здесь не идет речи о заголовке как о «сильной» позиции, хотя тематика зачастую бывает обозначена, и она может служить своеобразным заголовком устного рассказа.

Специфику устных диалектных текстов определяют также повторяемость структуры, синтаксический параллелизм предложений и синтагм, поддержанный лексическими и фонетическими повторами, которые образуют композиционное основание ритмической прозы¹. Ритмизация поддерживается семантической одноплановостью предложений, единой временной формой сказуемых и единством тема-рематической структуры. Установлением закона коммуникативной преемственности между предложениями в СФЕ современная лингвистика текста не только показала, что тема-рематическое членение следует рассматривать как функцию целого высказывания, т. е. предложения-высказывания и текста, но и выявила текстообразующую роль коммуникативной перспективы предложения.

Структура тема-рематической цепочки, образующей СФЕ, поддается моделированию и может быть сведена к нескольким основным моделям:

1. простая линейная тематическая прогрессия, заключающаяся в пошаговой тематизации ремы предшествующего предложения:

Ich bin Akst Elisabeth geboren Preise in Tausent nainhundert seks den zeinten Merz // hab ich ilept in Saratowske Gubernie in Jost // dort han mr siebn Kinr un Mame // dr Vatr mus in Kriech // dort is er ibliebn // wern mr alonich un han ischafft // un gungs uns ox nich schlecht // maine Mame hat immr ischafft//

2. тема-рематическая цепочка со сквозной темой:

des war ganz onfach // di sin kfare nach Hai: dr Fries, dr Merk, dr Spechte un dr Vouyl // wie se von Hai kamde, wollde se eze // wie se on Tisch sitze, kommt die Friese Mahle gerennt // Sander, kennt wo net aach s Holz houle // no, hot dr Merk dedenkt: wat na, ich houl aich Holz // ja, richtig, saat dr, ganz gut // mr houle s Holz // nu un, wie se keze hade, saat dr: wo lait doi Holz? // a, graad drune on di Kolk // rechter Hand odr liniger Hand? // dr Wech keit mide dorich, rechter Hant // setz dich rin, wolle fahre // nu, sin se gfahre // di wusste totschno den Weich //

¹ Там же. С. 131.

3. тема-рематическая цепочка, образованная на базе производных тем, вытекающих из общей темы (гипертемы):

jetz lebn mr in Sibirîye // draisich Johrgang simr raus, hamr ihairot un do hamr wiedr ischafft, han Viech genug // di Kinr sin schon alle ihairot // zwai sin in Surgut // geits arich gut un noch dou //

Если на уровне предложения словорасположение выступало только как средство выражения темы и ремы отдельного предложения, то на уровне текста оно приобретает кроме этой функции и на ее основе также текстообразующую функцию, участвуя в выражении коммуникативного развертывания текста от одного тема-рематического единства уровня предложения к следующему тема-рематическому единству того же уровня и в создании непрерывной цепочки тема-рематических единств, в которых реализуется коммуникативное развертывание текста и воплощается его коммуникативное единство. Наиболее наглядно текстообразующая функция порядка слов, участие его в выражении коммуникативной прогрессии и принадлежность к средствам когезии обнаруживается в простой линейной тематической прогрессии.

Для многих текстов характерны смены субъектов восприятия, точек зрения, подвижность их «наблюдательного пункта» во времени и в пространстве и, соответственно, чередование сенсорного и ментального восприятия, иногда элементы субъективной экспрессии. Различают пять коммуникативных типов текста (регистров): репродуктивный, информативный, генеритивный, волюнтивный и реактивный¹. Текстовые реализации этих типов во взаимодействии создают пространственно-временной объем речевого произведения, по-разному структурированный. Соотношение временных планов, точек зрения, способов восприятия, оценок, регистровых средств — все определяется волей говорящего, формирующего, намеренно или интуитивно, «образ автора». Пример — устные воспоминания о детстве, где нет конкретного события, но характеризуются обычные занятия, привычный образ жизни семьи, друзей и соседей, рассказ формируется средствами информативного регистра с предикатами преимущественно имперфективного, узуального, итеративного значения.

Структурно-семантической спецификой диалектного текста можно считать наличие метатекстовых вкраплений². Если текст повествует об общественном опыте, то границы между текстом и метатекстом оказываются менее определенными. Наиболее близким к метатексту

¹ Золотова Г. А. К вопросу о структуре текстов разного коммуникативного назначения // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. науч. ст. к 80-летию проф. К. В. Горшковой. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 322—328.

² Ростова А. Н. Метатекст как форма экспликации метаязыкового сознания (на материале русских говоров Сибири). Томск, 2000. С. 65.

является текстовый жанр «воспоминание о прошлом». С учетом соотношения текстовых и метатекстовых компонентов в структуре высказывания выделяется несколько композиционных рисунков.

1. Метатекстовые вкрапления в высказывании образуют автономное единство, составляя самостоятельную структуру, не связанную содержательно с последующим текстом. Метатекст открывает и заканчивает тему: *Ja, des Menželebn: des is als won mesch (wenn man es) in Trom (Traum) teit sehe...* (Далее следуют воспоминания о строительстве дома, о болезни жены.) *Wot sou is des Menželebn. S Menželebn is ganz kurz un onsfach. Dr Mensch is gar niks, de is blous Bsuch uf dere Ert. Waider niks. Dr war mool un net me.*
2. Метатекст в структуре высказывания составляет «круговую композицию». Метатема возникает в связи с предшествующей темой текста, «разрывает» композицию текста, получает в нем логическое завершение и возвращается к первоначальной теме: *ich will mol soyn, wie mr ilebn han in Jost // mr hen finf Fere // gungt alles genieyent // hot mr zwai Gerden // mit Ebl un Keschn s gunkt immr gut // mane Kinr, alle finwe, sprechn nich so wie ich, den warum ihre die Lait lachn iwer unsr Sprouch.*
3. Метатекст задает тему, которая, получая логическое завершение, ассоциативно связывается с эпизодами жизненного опыта и продолжается и конкретизируется в теме текста.
4. Метатекст продолжает и развивает основную тему, не создавая параллельного тематического ряда. Граница между текстом и метатекстом размыта, трудно определима.

При «широком» подходе к метатекстам причисляют языковые средства, отражающие разные приемы организации информации в процессе произведения текста или приемы переработки информации в процессе восприятия текста. Иными словами, к метатекстовым конструкциям относят все случаи авторского комментирования речи, включая самые разнообразные способы проявления речевых тактик говорящего и слушающего: *hap ich pal so: pal so: gsaat // un' ware katouliže, di: han interessanter разговор // Kartoffl han ze gsaat prumpe:re, Filštivl — Pulštivl un so han'se ewer špasich althant worde gehat, net so vi mir, gar net bisje einlich // so han se gšproye //* Такие метаконструкции в тексте А. Вежбицкая называет «метаорганизаторами высказывания»¹. Последние организуют композицию текста, структурируют текст и связывают его компоненты, обозначают тему сообщения, выполняют функцию привлечения внимания. Метатекст, таким образом, «осуществляет референцию к вербальному пространству текста, его пропозициональной структуре, создает вторичную референциальную среду, смысл которой опосредован цитацией и означа-

¹ Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. Вып. 8. С. 406.

ет связь с предшествующим или последующим контекстом»¹: wie ich zwelf Johr war alt, do mus ich schaffe, frieh un speit, gehiet // jetz sin se zwelf, draizehn, fufzehn, denk mr denn, se kene gar niks maxe //

При «узком» понимании к метатекстам относят словесную экспликацию мотивировки выбора слова говорящим и развернутое в высказывании суждение о языке. Метатекст при этом репрезентирует межязыковое сознание (МЯС) — совокупность знаний, представлений, суждений о языке, элементах его структуры, их формальной и смысловой соотносительности, функционировании, развитии и т. д. МЯС характеризуется общераспространенностью, оно присуще всем членам языкового коллектива: mane Kinr, alle finwe, sprechn nich so wie ich, den warum ihre die Lait lachn iwer unsr Sprouch // di welln nich hern ihre Mennr lachn iwer unsr Sprouch // un so frzeln se wie do in Sibirïye frzeln, nich wie ich // di horyn mr nich //

Таким образом, характерными признаками исследуемых диалектных текстов-рассказов, текстов-сообщений, текстов-рассуждений можно считать нерегламентированность, семейно-бытовую тематическую сферу, лингвистические особенности, характерные для устной речи, отсутствие рамки высказывания (в частности, конца), наличие метаорганизаторов высказываний, влияние русского языка.

Zusammenfassung

Strukturelle Besonderheiten von Dialekttexten (am Beispiel der deutschen Dialekte in Sibirien)

Im Artikel wird die Spezifität der Dialekttexte auf struktureller Ebene erläutert. In erster Linie geht es um die Definition des Dialekttextes, um die Spezifität des Aufbaus von Dialektsatzen, um Satzanfänge, um die Thema-Rhema-Beziehungen im Text und um die transphrastischen Ganzeinheiten. Dabei wird der Einfluss der russischen Sprache auf die Struktur der erforschenden Texte untersucht. Die Spezifität der Dialekttexte hängt auch von den sogenannten Metatexten ab.

¹ Рябцева Н. К. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М.: Наука, 1994. С. 90.

В. Б. МЕРКУРЬЕВА

(Иркутский государственный лингвистический университет)

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ДИАЛЕКТНО ОТМЕЧЕННАЯ ДРАМА: КРАТКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Типы текстов (в немецкой лингвистике в качестве синонимов употребительны такие термины, как *Textsorte*, *Textklasse*, *Texttyp*) понимаются как комплексные образцы языковой коммуникации, возникшие в языковом сообществе в процессе общественно-исторического развития в связи с коммуникативными потребностями. Общая типология текстов должна, по мнению К. Бринкера, включать и литературные жанры¹.

Говоря о литературной коммуникации, согласно учению о родах литературы (*Großgattungen*), литературно-художественные тексты классифицируют на эпические, драматические и лирические. В каждом роде литературы различаются соответственно жанры (*Gattungen im engeren Sinn*), например, в эпике — роман, новелла, рассказ, басня и т. д.; в лирике — сонет, ода, гимн, песня и т. д.; в драме — комедия, трагедия, трагикомедия и т. д. В русском языке слово *драма* используется омонимично: как род литературы и как ее жанр². В немецком языке для этих понятий есть два разных слова: *Dramatik* и *Drama*.

В немецкоязычной литературе существует классическая драма на литературном языке, драма на локальных диалектах и диалектно отмеченные драмы. Наше внимание привлекли диалектно отмеченные драмы, которые, несмотря на их богатую литературную традицию, в российской германистике до сих пор практически не рассматривались. Данный жанр текста является достаточно уникальным, типичным преимущественно для немецкоязычной литературы³. Вышедший в 1997 г.

¹ Brinker K. Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin, 1997. S. 127.

² Словарь русского языка. М., 1981. Т. 3. С. 443.

³ Нам известно, что этот жанр характерен и для итальянской литературы, см.: Степанова Л. Г. «Диалектная вспышка» в языке художественной литературы современной Италии и ее наддиалектный характер // Типы наддиалектных форм языка. М., 1981. С. 136—157. Но масштаб распространения этого

«Лексикон немецкоязычных диалектных авторов», составленный Берхардом Совински, включает в себя свыше десяти тысяч авторов.

Внимание лингвистов к литературному жанру как единице структурирования неоднородности практически никогда не ослабевало. Каждый жанр обладает специфическими особенностями, которые имеют не только формальное значение, они отражают различное отношение к действительности и определяют разные способы ее изображения.

Писатели, рассуждая о диалекте (и параллельно — о литературном языке), используют различные образы, которые эмоционально и детально характеризуют данные языковые разновидности. Приведем высказывание писателя из Франкфурта-на-Майне Мартина Мозебаха, который пишет о диалекте и литературном языке в своей статье «Reiz des Deutschen». Диалект для него — это собственно корпус (тело) языка (*der eigentliche Körper*), его кровь, его мускулатура (*ihre Blut, ihre Muskulatur*), поверх которой натянута гладкая кожа литературного языка (*die glatte Haut der Hochsprache*). Как в искусстве прошлого художники сначала набрасывали на бумагу эскиз голого тела модели, а только потом «одевали» его, так и в языке имеет смысл знать, какое «телесное ядро» (*«leiblicher Kern»*) скрыто в нем¹. Метафорические períфразы для обозначения диалекта *der eigentliche Körper, leiblicher Kern, Blut, Muskulatur* представляются нам очень удачными, поскольку они характеризуют скрытую для непосвященных глаз часть языка, его основу, его каркас, его неотъемлемую часть (*Blut*), без которой язык немыслим, как немыслим человеческий организм без крови. С коммуникативной точки зрения в драмах на литературном языке отсутствует «телесное ядро», которое, хотя и не равномерно, но все же еще сохранено в реальном языковом узусе немецкоязычных стран. Диалект имплицирует специфику региона или социального слоя, прямоту, образную непосредственность, непринужденность, страсть, эмоциональность².

Литература на диалекте всегда вызывала к себе критическое отношение. Многие ученые-лингвисты придерживаются взгляда, что диалект не пригоден для письменной литературной формы. В качестве объяснения называются проблемы понимания и «облачения» в шрифт. Определенный диалект доступен для понимания лишь узкому кругу читателей, он непонятен для говорящих только на литературном языке и для носителей других диалектов. Диалект невозможно перевести в письменную форму по правилам немецкой орфографии — так считает большинство ученых. Называются также поэтологические и

жанра в итальянской литературе значительно меньше по сравнению с современной немецкоязычной литературой.

¹ Mosebach M. Reiz des Deutschen // Deutschland. 2003. № 6. S. 51.

² Wickham Ch. J. Auf den Punkt gebracht: Überlegungen zum Verhältnis Dialekt•Literatur // Dialekt•Literatur. Beiträge zum 2. dialektologischen Symposium in Kirchdorf im Wald, April 2005. Regensburg, 2007. S. 20.

эстетические аргументы: бытует мнение, что диалект неприемлем для выражения сложного и абстрактного содержания и что ему свойственна тематическая узость. Есть такое суждение, что диалектные произведения зачастую публикуют не из-за их художественной ценности, а потому, что в них запечатлен диалект определенного региона. Однако критерии художественности разработаны на основе произведений, созданных на литературном языке. Диалект претендует на полное равноправие с литературным языком в качестве медиума литературы.

В настоящее время самое широкое распространение имеет следующее понимание диалектной литературы (*Mundartliteratur* или *Dialektliteratur*): к ней относятся все тексты, литературно-языковым средством изображения которых является не стандартный язык, а распространенная в отдельном регионе языковая разновидность или ее признаки¹. Клаус Й. Маттейер отграничивает от диалектной литературы (литературы на диалекте) труднопереводимый на русский язык термин *dialektgeprägte Literatur* (диалектно отмеченная литература), которая характеризуется тем, что в стандартно-языковые рамки вводятся осознанно или неосознанно отдельные диалектные признаки. Она подразделяется в свою очередь на два вида: литературу с «симулированным» диалектом (искусственным диалектом) и литературу, включающую *background-dialect* (термин Вальтера Шенкера)². В первом подтипе диалектную окрашенность автор создает намеренно, исходя из определенных эстетических или поэтических причин. О *background-dialekt(e)* речь идет в том случае, когда выросший в диалектной атмосфере писатель непроизвольно вплетает его в произведение, написанное на литературном языке. Данная литература представляется достаточно интересной, так как она, несомненно, отражает реальный языковой статус диалекта ФРГ и Австрии, где диалект пользуется огромной популярностью и используется в устном общении наряду с обиходно-разговорным языком.

Об уникальной языковой ситуации в Швейцарии, где диалект стал основной формой общения, и об особенностях художественного творчества швейцарских писателей существует обширная литература³.

Языковой основой литературы на диалекте является диалект конкретного языкового ландшафта. Ханс Рюдигер Флук отмечает, что литературная критика либо хвалит, либо молчит по поводу произведений на диалекте, так как отсутствуют адекватные методы оценки

¹ Mattheier K. J. «Mit der Seele Atem schöpfen». Über die Funktion von Dialektalität in der deutschsprachigen Literatur // Vielfalt des Deutschen. Festschrift für Werner Besch. Frankfurt a. M.; Bern; N. Y.; Paris; Wien, 1993. S. 635.

² Schenker W. Dialekt und Literatur // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1977. № 96. Sonderheft: Sprache. S. 34—48.

³ См. об этом подробнее: Крюкова В. Б. Стилистические функции швейцарских маркированной лексики (на материале современных произведений германо-швейцарской литературы): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983.

этой литературы¹. История диалектной литературы отмечена изменяющимся в течение столетий отношением между диалектом и стандартным языком. Диалектная литература зарождается вместе с возникновением единого письменного языка, нормы которого всеми признаются и высоко оцениваются. С противопоставлением между письменным языком и диалектами связан и социологический контраст. Персонажи, принадлежащие к высшим сословиям — дворяне, представители третьего сословия, — использовали обычно в литературных произведениях литературный язык, а крестьяне, пастухи и позже рабочие — предназначенный для них диалект. Дуализм форм существования языка (литературного языка и диалекта) образовался только в XVII—XVIII веках. Литературно-эстетические противоречия между Готтшедом и швейцарцами Бодмером и Брайтингером положили начало «дебатам о провинциализмах», которые ознаменовали весь XVIII век. В них шла речь о размерах провинциализмов, допустимых в литературном языке. Как отмечает Н. Н. Семенюк, Готтшед как типичный представитель Просвещения выступал против диалектизмов и архаизмов². После образования и упрочения единой литературной нормы, вследствие влияния классиков Лессинга, Шиллера, Гете, Виланда и деятельности по нормированию грамматики Готтшеда и Аделунга диалект как медиум литературы получает новую оценку. Параллельно процессу отделения диалекта от стандартного языка наблюдается использование диалекта в XVII—XVIII столетиях в драмах, чаще всего для характеристики мира крестьян. В первой четверти XIX века происходит «прорыв» литературы на диалекте как новой формы языкового искусства. Этот период можно считать истинным началом диалектной литературы. В это время создаются особые локальные традиции: в Кельне — спектакли кукольных театров на диалекте, во Франкфурте-на-Майне — бургерские комедии, в Аахене, Кельне и Майнце — карнавальные песни и карнавальные ревю.

В конце XIX века диалектная литература оказывается под влиянием двух литературных течений: натурализма, особенно в ранних драмах силезца Герхарта Гауптмана (1862—1946), который поднял диалект до важнейшего языкового медиума. Вторым важным литературным движением, оказавшим влияние на диалектную литературу, было движение «искусство родины» (Heimatkunst-Bewegung), продолжившее тенденции «поэтического реализма» и «деревенских историй».

С 70-х годов XX столетия наблюдается процесс оживления в диалектно окрашенной литературе, повышается ее оценка. Без «диалектно-

¹ Fluck H-R. Zur literarischen Wertung der Dialektdichtung // Allemannica. Landeskundliche Beiträge / Festschrift für B. Boesch. Freiburg, 1976. S. 300.

² Семенюк Н. Н. Формирование литературных норм и типы кодификационных процессов // Языковая норма. Типология нормализационных процессов. М., 1996. С. 35.

го ренессанса» эти процессы вряд ли были бы возможны. В немецкой литературе существует определенный тип текста — «пьеса из народного быта» (Volksstück), это название позже укрепилось при помощи телевидения. Данные пьесы представляют идиллию провинциальной (или сельской) жизни, в которой отсутствуют конфликты, люди добры и отзывчивы, в пьесах много смеха. В противовес непрятязательным пьесам, развлекающим публику, появляются драматические произведения как выражение политического сознания, которые находятся «на службе социального отражения и познания» (Б. Бош)¹. К ним относятся драмы М. Шпера «Jagdszenen aus Niederbayern» («Охотничьи сцены из Нижней Баварии»), Р. В. Фасбиндера «Katzelmacher» («Итальяшка»), Ф. К. Креца «Oberösterreich» («Верхняя Австрия») и т. д. Еще позже появляются такие авторы, как В. Бауэр, П. Туррини, Ф. Кусц. При всем их различии объединяющим моментом является то обстоятельство, что, с одной стороны, они создали своими произведениями литературный полюс вышеназванному клише (диалект употребляется этими авторами как точное и интенсивное средство изображения реальности) с другой — они сохраняют возможность показать конкретного человека.

Продемонстрируем на конкретном примере современной драмы австрийского писателя Вольфганга Бауэра некоторые ее лингвистические особенности. В его «Party for six» («Вечеринка на шестерых») изображено празднество молодых людей — школьников, говорящих друг с другом на диалекте (города Граца), относящемся к верхненемецким диалектам. Молодежь ведет себя очень шумно.

FERY: Frida, leg **an** Twist auf!

FRANZI: Twist! Twist! Twist!

FREY: **Geh, mochts ana die Tia zua!** (*Die Tür wird zugeschlagen, die Bühne bleibt leer und hell. Man hört nur schwach Geräusche von Musik. Mit der Zeit etwas lauter. Die Simmung im Wohnzimmer erreicht ihren Höhepunkt. Gelächter. Dann läutet es. Im Wohnzimmer wird es still, Fery öffnet die Tür. Stimmen:)*

FIFI: **I hob nix ghört.**

FRANZI: Schau! **Mir is so vorkommen.** (*Es läutet noch einmal*)

FANNY: **Des wird woascheinlich** der Hausherr sein. (*Fery geht durch das Vorzimmer = Bühne in den Gang hinaus, öffnet. Stimmen*)

FERY: Guten Abend!

(*Stimme des Hausherrn: Sagen Sie, Herr Pramersdorfer, ist da bei Ihnen ein Affenzirkus eingezogen?*)

(*Gelächter aus dem Wohnzimmer*)

FERY: **Na.**

HAUSHERR: Es klingt aber ganz so. Man glaubt, jeden Augenblick stützt das Haus ein! Das ist furchtbar!

¹ Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung / Hrsg. von W. Besch, U. Knopp, W. Putschki, H. Ernst Wiegand. Zweiter Halbband. Sonderdruck, 1983. S. 1657.

FERY: **Entschuldigens. Mia wean glei leisa sein. Wissens eh. Mia hom so a klana Feier...**

HAUSHERR: **Na** gut. Ich hab ja nichts dagegen. Nur **brauchens** doch nicht so trampeln.

FERY: **Nana. Des woa jo nur jetzt grad. Mia hom so Pfandaspül gmocht, wissens? Und do is uns holt as Temperament a bissl durchgangan.**

HAUSHERR: Jaja. **Is** schon gut. Aber bitte: Im Rahmen des Erträglichen bleiben.

FERY: **Wiederschaun!**¹

Владелец дома, пришедший усмирить молодых людей, разговор ведет на литературном языке. Фери, ученик, снимающий жилье, приветствует домовладельца на литературном языке, затем вновь переходит на привычную языковую форму — диалект. Домовладелец, находящийся на более высокой социальной ступени, старательно говорит на литературном стандарте, который звучит в данной ситуации строго, убедительно и более официально. В его речи мелькают диалектные вкрапления, что свидетельствует о сознательном социальном дистанцировании.

Сценический язык (драматургический диалог) существенно отличается от диалога эпического произведения. Для современной эпической литературы, несомненно, характерно усиление позиции диалога. Однако диалог выполняет в романах, рассказах, новеллах и т. д. все же вспомогательную роль, а основным средством развития сюжета продолжает оставаться авторское повествование. Сценический диалог, образующий сердцевину понятия драматургического языка, особенно сходен с обычной живой речью². Для разговорного языка драмы характерны устность, спонтанность и предрасположенность к нарушениям. Спонтанность разговорного языка, неподготовленность его формулировок является неотъемлемой частью драмы. Но эта «спонтанность» речи персонажей наиграна, она «просчитана» автором заранее. Таким образом, сам по себе продуманный драматический текст может казаться спонтанным. Однако сценическая речь «семантически намного сложнее», чем речь в обычном разговоре, т. к. во время постановки драмы добавляется еще один фактор: публика³. Это означает, что ко всем прямым участникам диалога добавляется еще один соучастник, который молчит. Роль его, однако, очень важна, т. к. все, что говорится в театральном диалоге, направлено на него. Сценическая речь создается в расчете на собеседника на подмостках и на зрителя в зале. Драматическая реплика предполагает,

¹ Bauer W. Party for Six. Ein Volksstück // Bauer W. Die Sumpftänzer. Dramen, Prosa, Lyrik aus zwei Jahrzehnten. Köln, 1978. S. 252.

² Будагов Р. А. О сценической речи // Филологические науки. 1974. № 6 (84). С. 7.

³ Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Auflage. München, 1997. S. 149.

таким образом, двух адресатов. Анализируя известную книгу Пьера Лартома «Le langage dramatique», посвященную общим проблемам сценической речи, Р. А. Будагов пишет о том, что даже при желании показать «правду жизни» речевое оформление в театре отличается от речевого выражения этой правды в реальной жизни. П. Лартома и Р. А. Будагов едины в том, что различие обнаруживается, прежде всего, эстетически: сценическая речь так или иначе сублинирована. Сценический диалог заранее продуман, хотя драматург тщательно скрывает данную искусственность, старается ее всячески завуалировать. Диалог в жизни заранее обречен на то, чтобы быть безыскусственным. Скорее отрицательное указание на искусственный характер языка драмы вытекает из осознания того, что повседневные формы устности, спонтанности, предрасположенности к нарушениям никогда до конца не бывают достигнуты. Двойная природа драмы как литературного и театрального произведения искусства особенно ярко проявляется в языке. В отличие от других литературных родов, драма оперирует произносимым словом. В драматическом произведении драматург сознательно использует характер звучания слов как средство воздействия на зрителя. Писатель-романист ориентируется, прежде всего, на читателя, а драматург рассчитывает на зрителя (слушателя). Драматург создает диалог, который должен звучать, ему необходимо «слышать» диалог в произносимом виде. Всемирно знаменитый швейцарский драматург Фридрих Дюрренматт отмечает в своей теоретической статье, посвященной проблемам театра, об ограниченности драмы, которая состоит в том, что человек в драме — это говорящий человек¹. Поэтому в драме говорится многое, что в обычной жизни не проговаривалось бы. Внеязыковые действия и восприятия персонажей комментируются чаще, чем это принято в жизни. Иногда со сцены звучат мысли и чувства, о которых обычно не говорится так подробно, не говорится вообще или же — не так громко. Театр не терпит секретов.

По Г. Гийому любой язык, рассматриваемый в конкретную эпоху, представляет некоторую потерю выразительности, возмещаемую в качестве компенсации некоторым созданием выражения; выразительность сама по себе относится к уровню импровизационного, а выражение — к уровню устоявшегося: «...в наших языках выражение, если так можно сказать, поглощает выразительность»². В драмы, написанные на стандартном языке, диалектизмы включаются для усиления выразительности. В анализируемых нами диалектно отмеченных драмах диалект становится устоявшимся явлением, он превращается в средство выражения. Литературный же язык приобретает

¹ Dürrenmatt F. Theaterprobleme // Friedrich Dürrenmatt. Gesammelte Werke. Essays, Gedichte. Bd. 7. Zürich, 1996. S. 48.

² Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М, 1992. С. 89.

здесь выразительность, утраченную отчасти в художественной литературе на стандартном языке.

Отмечая общие черты между драматургическим и обычным, живым языком, А. И. Домашнев подчеркивает, что на сценическую речь как бы накладывается вся структура национальной речи, отражающая синхронную или историческую реальность общения¹.

Применяемый в диалогах этих драм диалект представляет собой не стенограмму речи живого лица, а ее художественное отражение, говоря словами Х. Р. Эгли, «literarisch gestaltete Mundart» (литературно обработанный диалект). Есть различные обозначения понятия «литературно обработанный диалект» в немецком языке: «Literaturmundart» (Haas), «Kunstdialekt» (Kroetz, Weinzierl), «simulierter» Dialekt (Mattheier), «konstruierter» Dialekt (Sowinski), «stilisierte Form» (Fluck). Многообразие терминов отражает гетерогенную многослойность диалекта в литературном тексте.

Под терминами «искусственный диалект», «конструированный диалект» или «литературно обработанный диалект» мы понимаем естественный диалект, обработанный таким образом, что сохраняющиеся диалектные признаки несут печать этого диалекта и одновременно делают его доступным для читателя, не владеющего им, но владеющего литературным языком. Симулированный диалект, на котором в жизни никто не говорит, является в художественном тексте соединением народности и творчества², он отображает в значительной степени реальный диалект. Степень концентрации диалектных признаков в искусственно созданном диалекте обычно варьируется у различных авторов. «Диалекты определяют, прежде всего, фонологические и морфологические признаки»³. Мы разделяем эту точку зрения П. Брауна и считаем, что лексические признаки являются не столь важными при определении литературно обработанного диалекта. По отдельным лексическим вкраплениям трудно судить о наличии диалекта, а постоянный диалектный «акцент» свидетельствует о его присутствии в драме. Необходимо отметить, что в театральных постановках на первое место при определении диалектности выдвигается интонация. Вольфганг У. Дрэслер в предисловии к диссертации Сильвии Моосмюller «Литературный язык и диалект в Австрии» пишет о ее достоинствах: «Впервые было доказано, что языковая мелодия (включая длительность гласных) при оценке литературного языка и диалекта оказывается важнее, чем произношение»⁴.

¹ Домашнев А. И. Социология драмы // Литература. Язык. Культура. М., 1986. С. 259.

² Strübin E. Volkstümliches und Schöpferisches in Goethels Sprache // Schweizerisches Archiv für Volkskunde. 1963. Н. 3—4. S. 131.

³ Braun P. Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: Sprachvarietäten. 4. Auflage. Stuttgart; Berlin; Köln, 1998. S. 7.

⁴ Moosmüller S. Hochsprache und Dialekt in Österreich // Soziophonologische Untersuchungen zu ihrer Abgrenzung in Wien, Graz, Salzburg und Innsbruck.

Сами авторы, использующие искусственный диалект, и лингвисты едины во мнении, что необходима «диалектная правдивость». Х. Флук цитирует Е. Фогт, которая принципиально отрицает использование «мешанины из диалектов», не позволяющей определить, откуда родом писатель¹.

В. Ментруп, ссылаясь на мнение И. Райфенштайна, считает, что предпосылкой для восприятия диалектных драм (он имеет в виду драмы В. Бауэра и Ф. Креца) необходимо наличие у публики компетенции (хотя бы пассивной) для понимания нестандартных форм². При всем разнообразии современных диалектно отмеченных драм, можно констатировать, что драматурги интуитивно выбирают самые типичные черты конкретного диалекта, который становится упрощенным и поэтому доступным для понимания и носителям других диалектов, а также иностранцам. Такой «искусственный диалект» очень редко включает лексемы базисного диалекта. Использование литературно обработанного диалекта позволяет необычайно расширить радиус действия регионально ограниченных диалектов. Драматурги, создающие диалектно отмеченные драмы, в несколько упрощенной форме моделируют взаимодействие форм существования языка в реальной действительности, вовлекая в постижение этого процесса намного больше наблюдателей (зрителей, читателей), чем это было бы в реальной жизни при использовании конкретного диалекта.

Драматические тексты воспроизводят реальные ситуации общения³. В немецкоязычной литературе ситуация несколько иная. Подведем некоторые итоги: драмы на литературном языке не отображают реальный языковой узус, поскольку на чистом литературном языке мало кто говорит в жизни. Драмы на натуральном диалекте имеют лишь небольшой радиус распространения, и не только потому, что они понятны ограниченному кругу лиц, но и потому, что круг их тематики достаточно узок. Литературный язык проникает хотя бы частично практически уже во все сферы жизни, то есть реальный языковой узус не характеризуется лишь одним использованием диалекта (такие случаи являются скорее исключением), в жизни происходит постоянное смешение различных форм языка. Драмы, написанные на литературно обработанном диалекте, наилучшим образом моделируют реальный языковой узус в определенных ситуациях.

Одной из актуальных проблем исследования жанра является внутрижанровая вариативность. Вопрос определения границ жанра вполне успешно разрешается в рамках теории прототипа. «Идея прототи-

Wien; Köln; Weimar, 1991. S. 9.

¹ Fluck H-R. Zur literarischen Wertung der Dialektdichtung // Ibid. S. 301.

² Mentrup W. Deutsche Sprache in Österreich // Lexikon der germanistischen Linguistik. Tübingen, 1980. S. 530.

³ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 115.

личности нашла резонанс в лексических и синтаксических исследованиях, однако не менее значимо ее применение может быть в областях жанровых изысканий»¹. Способ изображения действительности в жанре *драма*, безусловно, один (в виде говорящих героев), а вот языковая действительность лингвистически представлена по-разному: как идеальная для понимания, но в большинстве случаев не реальная (в драме на литературном языке²), натуралистически-реальная (в драме на диалекте), имитирующая реальную (в драме на конструированном диалекте).

Внутрижанровая вариативность — одной из актуальных проблем исследования жанра. Являются ли вышеперечисленные виды драм разными жанрами или разновидностями одного жанра? Мы склоняемся к точке зрения, что они принадлежат к одному жанру, различен лишь их языковой формат презентации. В диалектно отмеченных драмах происходит соединение диалекта и литературного языка, а значит, обыденного и высококультурного, спонтанного и обдуманного, естественного и искусственного, что делает эти драмы, с одной стороны, почти аутентичными, с другой — продуктами искусства.

Zusammenfassung

Das deutschsprachige, dialektal geprägte Drama: eine kurze Vorstellung

In diesem Artikel werden Dramen, die in Hochdeutsch geschrieben sind, Dialektamazonen und dialektal geprägte Dramen thematisiert, wobei das Hauptaugenmerk auf den letzteren liegt. Alle drei Arten werden unter der Gattung Drama zusammengezogen und unterscheiden sich nur hinsichtlich ihres sprachlichen Formates der Präsentation.

¹ Тырыгина В. А. К интегративной концепции жанра // Вестник СамГУ. 2005. № 4 (38). С. 119.

² Драмы, написанные на литературном языке, совершенно *не реалистично* характеризовали бы языковую ситуацию в немецкоязычной Швейцарии, поэтому швейцарские драматурги на литературном языке никогда не изображают драматические события на своей современной родине, сюжеты своих пьес они переносят в другие страны или другие эпохи. Что касается Германии и Австрии, то определенная искусственность литературного языка для изображения событий современной жизни тоже присутствует, драматурги смело вовлекают в свои произведения и обиходно-разговорный язык.

Л. И. МОСКАЛЮК

(Барнаульский государственный педагогический университет)

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОССИЙСКО-НЕМЕЦКОГО ШВАНКА

Уже более двух веков на территории России существуют немецкие диалекты, сохраняя для многих этнических немцев статус языка повседневного общения. Немецкие островные диалекты являются специфическими образованиями, развивающимися на протяжении длительного времени в иноязычном окружении и подвергающимися сильному воздействию со стороны русского языка. Одной из форм сохранения родного языка и культуры российских немцев являются произведения устного народного творчества. В этом отношении шванк, зафиксированный на немецком диалекте, представляет собой яркий пример одного из фольклорных жанров, который в соответствии с классификацией А. Жоле долитеатурных форм относится к простейшим формам, противопоставляемым им формам художественным¹.

Шванк имеет давнюю историю. Этот жанр бытовал в Германии уже в древности. Первыми немецкими шванками, дошедшим до современности, считается комическая история IX века «Modus Liebinc», а также шванки известного ученого и поэта Ноткера Балбулы, развлекательная направленность и композиционно-структурные особенности которых полностью соответствуют специфике этого жанра². Тексты первых зафиксированных письменно шванков написаны на латинском языке, но сюжеты взяты из жизни народа того времени³.

Пережив свой расцвет в XVI—XVII в., жанр шванка постепенно вытесняется родственной ему формой—анекдотом, в XX веке он мало используется авторами, хотя продолжает существовать в народной среде, о чем свидетельствует собранный в течение последнего столе-

¹ Jolles A. Einfache Formen. 2 Aufl. Halle, 1956. S. 247.

² Neumann S. Schwank // Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung. Leipzig, 1987. S. 158; Strassner E. Schwank. Stuttgart, 1968. S. 24.

³ Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1 / Bearb. von E. Erb. Berlin, 1963/64. S. 365 ff.

тия значительный материал¹. Таким образом, жанр шванка воспринимается сегодня в Германии прежде всего как исторический.

Попав на новую почву, в России шванк начинает бурно развиваться. О распространенности шванков в народной среде свидетельствуют записи начала XX века, сделанные Эммой и Георгом Дингесами. В более позднее время к этому жанру обращаются писатели, выходцы из села (Fr. Bolger, D. Busch, Kl. Eck, E. Günther, G. Haffner, W. Hartwig, W. Herdt, J. Kunz, H. Klein, A. Jordan, E. Jost, Fr. Krüger, W. Lochmann, L. Marx, Kl. Obert, A. Saks, E. Spulig и др.).

Немецкие исследователи понимают под шванком комическую историю в народном стиле, грубовато-дерзкого содержания, часто переходящего в непристойное, скабрезное, в стихах или прозе, имеющую небольшой объем, которая может содержать какое-либо поучение². В России шванк сохраняет основные типологические черты своего предшественника, приобретает и некоторые особенности. Устный прозаический шуточный рассказ, переданный в форме личного воспоминания или рассказа определенного лица, характеризуется традиционным набором сюжетов (высмеивание различных отрицательных качеств человека, которые проявляются в бытовых ситуациях), установкой на достоверность (значение подлинного факта как для рассказчика, так и для слушателя), комическим исходом сюжета, часто содержащим поучение, небольшим объемом.

Поскольку родной язык немцев в России, а позже в Советском Союзе сохранялся прежде всего в сельской местности, где компактно проживало немецкоязычное население, то предметом изображения часто становятся взаимоотношения крестьян и сельского старосты, священника и прихожан, взаимоотношения мужчин и женщин, хотя в шванке российских немцев отсутствуют сюжеты, связанные с изменой супругов, типичные для шванка на территории Германии. Позже тематическую сферу шванка РН определяли жизнь немцев в колхозе/совхозе, их отношение к труду, отношение к власти, отношения колхозников и правления, противопоставление сельских жителей и горожан. Все действие шванка представлено через призму восприятия окружающей действительности деревенским жителем или жительницей, являющихся рассказчиками. Для российско-немецкого шванка характерно «перевоспитание» отрицательного героя, это отражается в высказываниях рассказчика в конце текста («... *S hot ghofla. Ich hun jetz immr mei schee truckl Handtuch*»; „... *Von dere Zeit ou trinkt dr Philipp kaa Schnaps mehr*“; „... *Von delemol war s aus bei dene mit ihrer Sauferei*“; „... *vun dem Tag an war s aus mit m Jasch seiner Prahlerei*“;

¹ Meyer G. F. *Plattdeutsche Volksmärchen und Schwänke*. Neumünster, 1925; Wössidlo R., Neumann S. *Volksschwänke aus Mecklenburg*. Berlin, 1963; Kopfhammer G. *Bayerische Schwänke, dastunka and dalogn*. Düsseldorf; Köln, 1974. u. a.

² Strassner E. *Schwank*. Stuttgart, 1968. S. 2—3.

„Mei Marie saat immer, ich soll mich mit fremde Weibsleit net behänge... Däs war mr dermol n Urok“¹.

Традиционное сознание определяет нормы поведения человека, предполагая особое восприятие обыденной жизни. Создаваемый традиционным сознанием образец предписывает выполнение определенных действий в каждой конкретной повседневной ситуации. Шванк, высмеивая человеческие пороки, становится одним из способов фиксации и сохранения коллективных норм и традиций поведения. В этом смысле шванк может рассматриваться как средство формирования традиционной модели мира как в коллективном сознании, так и в сознании отдельного индивида. Именно эта способность шванка внедрять в сознание индивида сложившиеся в коллективе представления и тем самым определять его поведение в соответствии с нормами традиционной этики является, наряду с развлекательной, важнейшей жанровой функцией шванка. Короткие комические рассказы отражают народный, национальный взгляд на правила поведения человека в обществе, подвергая критике такие качества, как лень, обжорство, пьянство, скучность, глупость и др. Становясь предметом иронии, человеческие пороки осуждались, и таким образом определялись правила повседневного поведения в конкретной бытовой ситуации, задавая определенный ритуал поведения, позволяющий поддерживать установленный порядок.

Характерной чертой шванка является его отнесенность к «народному» рассказу со всеми его стилистическими и структурными особенностями. Шванк — это бытовое повествование. Рассказчик преподносит описываемое событие как случай, свидетелем которого он был сам, его знакомый, родственник. При этом языковые средства подчеркивают достоверность события. В начале шванка вводятся главные герои, чьи характеры становятся предпосылками развития сюжета. При предъявлении черт, имеющих фабульное значение, используются различные экспрессивные средства выражения, такие как диалектизмы, фразеологизмы, заимствования и т. д., напр.: «... *n Kopf gedrückt wie siewe Tach Regewetter. Bliska ne chodi, der Deiwel is los*».

Структуру текста определяет соотношение роли рассказчика и собственно внутритекстового пространства шванка. Так, рассказчик может сообщать о событиях, участником которых он является, то есть выступать в роли очевидца, напр.: «*Unlängst kommt mei Komrod der Martin zu mir ...*», «*Die Zeit, wu mr noch jung war, war immer die gute alte Zeit...*». Он может излагать историю, услышанную от другого лица, непосредственного участника событий, при этом изложение может вестись либо от первого, либо от третьего лица, напр.: «*Unlängst hot mr mei Gvatra e komische Geschichte vrzählt ...*». История может быть рассказана вообще без ссылок на источник сведений, напр.: «*Dr Petermillersch Heine war n vrdrehte Welschkopp ...*».

¹ Schwänke von einst und jetzt. Moskau, 1967. S. 94.

Описание событий очевидцем выражено личным местоимением 1-го лица, глагольными формами 1-го лица, притяжательными местоимениями — на морфологическом уровне, терминологией родства и свойства, а также системой личных имен при именовании персонажей — на лексическом уровне.

Пересказ информации, полученной рассказчиком от непосредственного участника событий допускает свободный переход от 3-го лица к 1-му и наоборот.

В вводной части текста сообщается информация о передаче сведений (их источнике). Рассказчик представляет главного героя, участников события, сообщает сведения и приводит факты о времени и месте действия.

Для номинации субъекта действия используется лексика определенных тематических групп: термины родства, именования лиц по профессии и роду занятий, поло-возрастные именования лиц.

Такие событийные характеристики, как указание на участника, время и место, приписывают событию фактографическую точность и одновременно соотносят его с традицией (через употребление маркированных с традиционной точки зрения лексических единиц), напрямую отражая отношение «повествователь — событие».

Рассматривая именования персонажей, можно расположить их по шкале определенности/неопределенности. Максимальной определенностью характеризуются имена собственные, обладающие, подобно личным местоимениям, уникальной референцией, термины родства, представляющие лицо по однозначному отношению к другому названному лицу, названия профессий, должностей, отличающиеся ситуативным употреблением.

Степень взаимосвязи персонажа с рассказчиком отражают: 1) термины родства и свойства, 2) имена собственные, 3) именования лиц по профессии, 4) имена существительные, содержащие указание на пол и возраст.

Именования первых двух типов тяготеют к определенности, единичности и служат в первую очередь для создания достоверности повествования. Именования с поло-возрастной характеристикой связаны с дидактической функцией шванка, подчеркивая, что потенциальным объектом иронии является любой член социума. Именование лиц по профессии является относительно нейтральным.

Термины родства и свойства

Использование в тексте шванка терминологии родства и свойства обособляет шванк и делает такое упоминание жанровым показателем.

Помимо собственно терминов, называющих лиц по кровной связи die Mottr, die Großmottr, Mame, Date, Papa, Vata, die Tochter, dr Sohn, dr Vetter, die Wäs, s Wäsje, die Baas/ Bäsl/Pooss/ Paas, die Halbschwester, а также по matrimonимальным отношениям die Fraa, dr Mann, dr

Schwiersohn, dr Tochtermann, die Schnerch, die Schwiechersleit, к терминам свойства могут быть отнесены также наименования лиц по отношениям, возникшим в силу христианского обряда крещения¹: Gvatra, Gvatrin, Petter, Gode, Kumm.

Употребление терминов родства и свойства в шванке неоднородно, так как такие термины могут быть ориентированы на рассказчика или указывать на родственные отношения персонажей относительно друг друга в рамках внутритекстового пространства.

С помощью терминов родства и свойства осуществляется именование персонажа — родственника рассказчика в начале текста: *«Ich un mei Niklaus hen uns ziemlich Hei gmeht un hen s uf dr Markt gführ. Aach unsr Vetter Peter hat etwas Hei gmacht ...»*; *«Mei Dotje war a Fraa so eene, die muss man suche ...»*, или именование персонажей относительно ранее названного героя: *«Wie s Malje noch dr Hochzeit s erschtemol haam is kumma bei se Eltern, do war die Mottr arig neischierig, wie s gehe tät bei dr Schwiechersleit»*. Употребление таких терминов связано с существованием в народном сознании представлений об особой связи родственников или свойственников между собой.

Тексты с номинацией героя термином родства или свойства составляют значительную часть всего корпуса шванков. Использование терминов родства и свойства в шванке служит средством создания достоверности повествования (при ориентации на рассказчика), а также связано с дидактической функцией.

Номинация с помощью терминов родства и свойства может замечаться дальше в тексте другим типом номинации, с помощью имени собственного, или местоимения, или именования, передающего поло-возрастную характеристику, напр.: *mei Alter*.

Имя собственное

Определенность и конкретность антропонима делают его важным средством создания достоверности описываемой в тексте ситуации. Антропонимы в шванке — это имена конкретных людей, связанных с рассказчиком (членов его семьи, соседей, знакомых, односельчан и т. д.), поэтому антропонимикон шванка отличается оригинальностью, разнообразием и отсутствием нарицательности. Имя героя не подвергается обобщению и переосмысливанию в народной традиции (как, например, *Prahlhans, Dummejan, neischerige Rikepas usw.*), кроме того, оно не может обладать той степенью обобщенности, которая свойственна ему в других фольклорных жанрах (напр., сказке, былине).

Для шванка одним из самых значимых признаков речевой ситуации оказывается неофициальность общения рассказчика и слушателя,

¹ Mouseev A. I. Термины родства и свойства как конверсивы // Лексико-семантические группы современного русского языка. Новосибирск, 1985. С. 9.

позволяющая рассказчику свободно выбирать наиболее приемлемый, с его точки зрения, вариант номинации персонажа. Неофициальность ситуации и фактор устной формы бытования шванка соотносят употребление личных имен с устной разговорной речью, с диалектом.

В шванке используются различные модели имен собственных. При этом имя собственное всегда употребляется с определенным артиклем. Шванк не располагает определенным ограниченным корпусом характерных личных имен, хотя некоторым именам оказывается предпочтение. Примером **полного личного имени** могут служить:

dr Martin, dr Waldemar, dr Jorch, dr Niklaus, die Christine, die Kathrinlies и др.

Для шванка характерно использование **сокращенной формы личного имени**:

de Jasch (от русс. Яша), dr Heine, die Lies и др.

личные имена с уменьшительным суффиксом:

unser Michel, des Davidje, s Liesje, s Dortje, dr Joske, dr Jaschke и др.

Имена собственные с немецкими диалектными уменьшительными суффиксами -je, -el переходят в группу имен среднего рода, имена собственные с заимствованным из русского языка уменьшительным суффиксом -ke в фонетически адаптированной форме сохраняют грамматический род полного имени.

Другой часто используемой моделью в шванке является **личное имя + возможное расширение**:

de Wäs Christine, de Wäs Rose, de Wäs Milje, dr Vettr Karlusch, dr Vettr Petr, dr Vettr Franz, dr Vettr Sepl.

Как правило, в качестве расширения используются термины родства и свойства.

По **фамилии** называются второстепенные персонажи шванка: Moates en Friese, dr Sepp, dr Salmon, bei dene Schneiders, dr Schollenberger. Имя собственное, обозначающее фамилию, также употребляется с определенным артиклем, множественное число образуется при помощи суффикса -s.

В начале шванка при представлении героя называется его **личное имя + фамилия**:

de Proppe Jasch, de Frieses Jasch, de Moates Insbraund, dr Fuchse Jasch, des Kisters Liesje, dr Rusche Karl, dr Schollebergers Fritz, de Rotebergers Lore, dr Ruppels David, dr Schreiners Philipp и др.

Фамилия стоит после определенного артикла перед личным именем в родительном падеже.

Модель **имя + отчество** заимствована из русского языка:

Iwan Iwanowitsch, Karl Karlowitsch, Kritian Adamowitsch, Karl Theophilitsch, die Amalie Christianowna и др.

Это наиболее официальное именование персонажа шванка. Удельный вес именований этой модели среди прочих невелик. Именования героя по имени и отчеству указывают на следующий характер отношений между героем и рассказчиком: 1) герой русский, напр.: Iwan Iwanowitsch, 2) герой значительно старше рассказчика, он авторитетен в глазах рассказчика, очень уважаем, напр.: ... behauptete die Amalie Christianowna, als sie zum 4. Mal Braut wurde, 3) наоборот, герой является предметом иронии, уважительное именование имя + отчество сочетается с описанием поведения не соответствующего выказываемому уважению, что приводит к созданию комического эффекта, напр.: Karl Theophilitsch gapste nach Luft.

Именование по профессии и роду занятий

Идентифицирующая способность именования по профессии достаточно велика, эти именования могут служить в тексте заместителями имен собственных, поэтому данная номинация является одним из средств создания достоверности. В шванке встречаются следующие именования по профессии и роду занятий: *ons Predkolchosa, de Predsedatel, dr Dispetscher, dr Mechanikr, dr Leiter von dere Ziegelei, dr Sowchosbuchhalter, Tabellfuehrerin, Nachtwächter*. Напр.: « ... an jenem Somma schaft de Jasch auls Gorjutschewos on onsem Kolchos»; «Frieses Jasch en Moates Insbraund schauffe auls Schoffasch en onsem Kolchos».

Такие именования употребляются для конкретизации уже названного персонажа, то есть идентифицируют его. В эту группу входит большое число заимствований из русского языка.

В некоторых случаях именования лиц по роду занятий соотносят персонаж с определенной социальной группой, если в шванке высмеиваются не отрицательные качества отдельного лица, а недостатки общества, которые выявляются в результате столкновения крестьянина с властью или священниками, напр.: «*Mr hatte früher **n Pater** im Dorf...*»; «*Was **die Vorgesetzten** unseres Dorfes anbetraf, so konnten sie „den Langen“ im Wind nicht riechen. ... **Der Obervorsteher, der Pastor, der Schulmeister und der Kirchenrat** fürchteten ihn wie das Fegefeuer ...*».

Номинация по признаку пола и возраста

Этот способ номинации является мало употребительным в шванке. Лексика, вошедшая в эту группу, делится на три парные подгруппы:

Пол/возраст	мужской	женский
старший	dr Alt	die Alt
средний	dr Mann	die Fra, s Weibsbild
младший	de Buw, dr Jung, dr Kjal	s Mädl, s Mätje

Номинации по полу-возрастному признаку в тексте шванка часто соотносятся с терминами родства и свойства, употребляемыми в не-терминологическом значении.

Итак, установка на достоверность тесно связана с ориентацией на традицию, с развлекательной и дидактической функцией шванка, регулированием бытового поведения человека.

Шванк характеризуется разной прагматической направленностью, его целью является передача традиционных знаний при создании достоверности повествования, сюжетное ироническое изложение частного случая с комическим исходом, в котором высмеиваются негативные качества человека, отражая традиционные взгляды, что подтверждается наличием «морали» и специальным упоминанием о перевоспитании главного героя.

Zusammenfassung

National-kulturelle Besonderheiten der russlanddeutschen Schwänke

Im Laufe von mehr als 200 Jahren existieren auf dem Territorium Russlands die deutschen Inseldialekte, die bis heute als Familiensprache, Verkehrsmittel im Freundschaftskreis wirken, und zugleich ein deutliches Mittel der Identifikation sind.

Positiv hat auf die Spracherhaltung die Entwicklung der deutschen Folklore auf dem russischen Boden ausgewirkt. Der Schwank gehört neben Märchen und Sage zu der Folklore der Russlanddeutschen, er kann von lustigen Begebenheiten aus dem Alltag mit Humor und Satire berichten und dabei Trunksucht, Faulheit, Disziplinlosigkeit, Geiz, Habsucht, Eigenliebe usw. auslachen. Die sprachlichen Besonderheiten der Schwänke lassen das sprachliche Weltbild der Russlanddeutschen rekonstruieren, indem die Schwänke der Spiegel ihrer Zeit bleiben.

РЕЦЕНЗИИ

Г. И. ДАНИЛИНА

(Тюменский государственный университет)

Л. Н. Полубояринова. Леопольд фон Захер-Мазох — австралийский писатель эпохи реализма. СПб.: Наука, 2006. — 646 с.

«Моя тень исказит мою славу», — писал «имморалист» Ф. Ницше; судьба его современника Леопольда фон Захера-Мазоха (1836—1895) стоит под тем же знаком. «Мазохизм», прославивший его имя, одновременно почти «закрыл» от читателей содержательность его художественного мышления. Потому тема книги остро актуальна: для русской истории литературы как науки произведения Захера-Мазоха остаются практически нерешенной проблемой, тогда как его поразительная творческая одаренность, давно угаданная инятно поясняемая философами эпохи постмодерна, настоятельно требует именно литературоведческого изучения.

Подход к исследованию произведений Л. фон Захера-Мазоха, представленный в книге, обоснован во введении к ней полно и убедительно. Он определяется как раз сложившимся положением дел и потому закономерно ориентирован на соединение системного (синхронного) и исторического (диахронного) измерений писательского творчества. «Главное художественное открытие австрийского автора, — подчеркивает Л. Н. Полубояринова, — мазохистский фантазм и сценарий мазохизма». Отсюда в предмет исследования необходимо включается самый широкий и многоаспектный материал, представляющий, с одной стороны, «текст» и «метатекст» эпохи реализма, и феноменологию «мазохизма» как реалии человеческой психики — с другой.

Принцип логико-структурного членения материала, разработанный автором монографии, видится глубоко продуктивным в свете главной цели работы: в центр каждой из пяти глав поставлен определенный «смыслопорождающий узел» творческой мысли писателя. Так, в фокусе первой главы («Начало литературной карьеры») — «состворение» писателя Захера-Мазоха, произошедшее не без участия «обратной» логики движения от «внешнего к внутреннему», от усвоения «выгодных» имиджевых стратегий и практик саморепрезентации

в «литературном поле» — к выработке собственной текстуально функционированной «славянской» (пригодилось место рождения урожденного немецкоязычного австрийца — Лемберг/Львов) идентичности.

Глава вторая, целиком посвященная главному творению Мазоха — многочастному новеллистическому циклу «Наследие Каина», последовательно «разворачивает» материал от внешних параметров и контекстуальных привязок (реалистическая установка на «панорамирование» действительности, традиция Бальзака и Золя, логика названия и структурной соотнесенности отдельных частей в циклическом целом, история создания) к его художественной и дискурсивной специфике, которая, как убедительно доказано в книге, самым непосредственным и необыкновенно ярким, инновативным для реалистической эпохи образом связана с гендерной проблематикой (Л. Н. Полубояринова подробно исследует именно первый раздел «каиновского» цикла Мазоха, носящий подзаголовок «Любовь»).

В третьей главе («„Венера в мехах“: реализм и мазохизм»), наряду с собственной интерпретацией наиболее популярной новеллы Мазоха и обзора ее рецепции последующими литературными эпохами, предлагается совершенно необходимый в контексте исследования обзор психоаналитических и культур-критических теорий мазохизма, нередко инструментализировавших, однако одновременно и популяризовавших наследие Мазоха. В рамках данного аналитического блока обращает на себя внимание оригинальный миниэкскурс в историю представлений о «русском мазохиме».

Наиболее объемная четвертая глава («Захер-Мазох и Тургенев») впервые в интернациональном контексте представляет как генетический, так и типологический аспекты связи двух авторов, которая, как убедительно показано в книге, не ограничивалась однодиапазонным подражанием «австрийского Тургенева» Мазоха русскому мэтру, но вылилась на персональном уровне в «заочное» эмоционально нагруженное (и в отдельные моменты коммуникации почти взрывное) взаимоотражение.

Наконец, глава пятая («Реконструкция — проекция — прозрение: Образ России в исторической прозе Захера-Мазоха») аналитически демонстрирует на материале сборника «Русские придворные истории» и романа «Женщина-Султан» все уже заявленные в предшествующих главах содержательные и структурные особенности мазоховской прозы: «славянство», мазохизм, «тургеневианство».

Аналитическое рассмотрение произведений Захера-Мазоха ведется от ранних его сочинений к поздним и при этом охватывает плотный и репрезентативный культурный контекст. Таким образом осуществляется последовательное выявление и раскрытие того, как в противоречивом взаимодействии с «учительной» мыслью авторитетных для Захера-Мазоха современников пробуждалось его личное творческое самосознание, как постепенно оформлялся и набирал силу его собственный неповторимый голос.

В заключение необходимо подчеркнуть высокую теоретико-методологическую значимость работы. Сегодня историк литературы постоянно сталкивается с необходимостью совместить язык ушедшей эпохи с языком современного понятийного мышления — притом, что «угол расхождения» между ними неизбежно увеличивается. Поэтому новизна многих художественных открытий, совершенных авторами прошлого, то есть сам творческий смысл созданного ими «слова», ускользает при традиционном историко-литературном подходе и не «схватывается» им (таковы, например, романы де Сада, «Песни Мальдорора» Лотреамона, поэзия Ницше). Пути взаимосвязи синхронного и диахронного подходов, продуманные Л. Н. Полубояриновой, дают твердое методологическое основание для решения этой трудной и в то же время неотложной задачи.

Таким основанием выступает, на наш взгляд, реализованная в работе концепция компаративистского исследования художественного текста, отличающаяся как широкой опорой на перспективный научный опыт в этой области, так и несомненной новизной. «Художественное задание» Захера-Мазоха исследуется «исходя из эстетического инструментария современной ему эпохи» (с. 295), что определяет адекватность «синхронной» интерпретации. При этом в целом ряде разделов разработаны продуктивные модели многоуровневого интертекстуального анализа, применение которых позволяет раскрыть творческое «я» писателя и в «диахронном» плане тоже. Особенно важным в методологическом отношении представляется предлагаемая Л. Н. Полубояриновой практика анализа «присваивающей» интертекстуальной стратегии Мазоха как особого «чтения-письма», которое, «снимая границы между текстами в „открытом процессе сигнификации“ (...) предполагает (...) что субъекты и объекты высказываний ужу не могут быть однозначно фиксируемыми — они многосторонни, диффундируют, плюралистичны...» (с. 49).

В итоге автор книги приходит к столь же научно релевантным, сколь и читательски интересным суждениям и выводам, которые выразительно свидетельствуют о весомой результативности осуществленного им исследования.

Н. С. БАБЕНКО
(Институт языкоznания РАН)

**НОВЫЙ БОЛЬШОЙ
НЕМЕЦКО-РУССКИЙ СЛОВАРЬ.**
Около 500 000 лексических единиц. Том I. А—F /
Под общ. рук. Д. О. Добровольского.
М.: АСТ-АСТРЕЛЬ, 2008. — 1023 с.

Существование традиции создания надежных словарей как источников полных и достоверных данных о словарном составе языка является, пожалуй, едва ли не одним из самых важных показателей лингвистического суверенитета любой страны. Словарная деятельность придает лингвистике статус общезначимой, а не узко специализированной дисциплины и легитимирует ее другие отрасли, не имеющие столь очевидного выхода к пользователям.

В современной отечественной немецко-русской лексикографии произошло чрезвычайно важное событие: после многолетней работы под руководством Д. О. Добровольского довольно большого по составу авторского коллектива (около 30 человек) вышел в свет первый том «Нового большого немецко-русского словаря» (от А до F с охватом около 300 000 лексических единиц) из планируемых трех томов.

Словарь создан на базе Большого немецко-русского словаря под руководством О. И. Москальской, первое издание которого появилось в 1969 году и отражало состояние немецкого языка, а также знания и представления о нем на момент существования на территории Германии двух государств с разными экономическими, политическими и идеологическими системами.

Как говорится в предисловии к Новому словарю, для дальнейших переизданий Словаря О. И. Москальской не существует никаких препятствий, поскольку он как уникальный лексикографический источник своей эпохи уже представляет собой определенную историческую ценность, которая отчетливо ощущается профессионалами в области немецкого языка.

Новый словарь представляет собой совершенно самостоятельный лексикографический продукт, а не обновленное переиздание Большого словаря О. И. Москальской. Он содержит множество новых слов и значений, которые вытеснили устаревшие и ставшие маргинальными материалы.

Вместе с тем для поддержания преемственности авторы Нового словаря сохранили общие лексикографические принципы, положенные в основу Большого словаря О. И. Москальской. Такая «консервативная» позиция авторов заслуживает одобрения, поскольку позволяет сохранить с перспективой на дальнейшее развитие лучшие традиции отечественной двуязычной лексикографии, отражающей национальный опыт работы с немецкоязычным материалом и потребности в определенном объеме знаний из области немецкого языка и их характере для успешного осуществления разных видов межъязыковой деятельности.

Словарь пополнен новыми словами, отражающими современную политическую, экономическую, культурную жизнь и быт немецкоязычных стран, а также специальной терминологией из различных областей знаний, представленной в новых немецких словарях общего типа. Сравнение двух данных словарей, которое само по себе является увлекательным познавательным занятием, показывает, что большая часть лексикографических материалов подверглась в Новом словаре разного рода изменениям в сторону сокращения информации о слове (правда, не всегда оправданной), уточнения, перегруппировки, обновления, актуализации и т. д. Из словарника исключены (или помечены как таковые) устаревшие и неупотребительные слова, а также устаревшие значения слов и устаревшие словосочетания. Существенное внимание авторов словаря уделяется устаревшим политическим реалиям, особенно бывшей ГДР. С соответствующими пометами и/или комментариями подаются реалии, связанные с интеграционными процессами в современной Европе (например, обозначения национальных валют, перешедшие с 2002 г. в разряд историзмов).

В Новом словаре значительно расширены сведения о географических названиях с учетом некоторых исторических, мифологических и метафорических единиц (*Babylon, Spree-Athen*).

Словарь пополнен рядом новых таблиц. Помимо таблиц типов склонения существительных и прилагательных, спряжения неправильных глаголов, соотношения букв и транскрипционных знаков Словарь включает списки имен, используемых при побуквенном произнесении слов, таблицы температурных шкал, мер, весов, а также список наиболее употребительных личных имен с их уменьшительными формами.

Словарь содержит лексикографическую информацию, довольно полную по объему и современную по содержанию знаний. Она представляется вполне достаточной для пользователей с разным уровнем запросов на лингвистические знания и максимально учитывающей современную модель оптимизации поиска и получения информации. Структура словарной статьи в общем случае содержит несколько зон: заглавное слово, этимологическую характеристику, фонетическую транскрипцию, грамматическую характеристику, пометы, указываю-

щие на область употребления слова, его стилистическую и социальную принадлежность, его временные и дискурсивные характеристики, перевод, комментарий, примеры употребления, грамматическую фразеологию, фразеологию.

Одной из новаций Словаря является введение и обоснование грамматической фразеологии как категории лексикографического представления слова. Эта информация выделяется особым значком и фокусирует внимание на употребление двойных предлогов и союзов, представляющих собой случаи особой грамматической специализации лексических и семантических свойств заглавного служебного слова (леммы).

В Словаре профессионально разработаны такие важные аспекты лексикографического представления слова, как фонетическая транскрипция, новая орфография, австрицизмы, гельветизмы, служебные, модальные и кванторные слова, фразеология, грамматическая фразеология.

Некоторые из этих аспектов требовали предварительного теоретического обоснования для их практического воплощения в лексикографической практике. Наиболее уязвимой и трудной для описания значений является такая часть речи, как частицы. В этом классе авторы Словаря предлагают выделять модальные, дискурсивные, фокусирующие и т. д. частицы. Тем самым удалось создать более гибкую основу для представления этих сложных для описания полифункциональных слов, значение которых зависит от контекста, а также от проподических условий и структурного окружения. В качестве отдельных категорий Словарь предлагает описывать эквиваленты предложения (*ja*, *nein*), сентенциальные наречия (*vielleicht*), союзные наречия (*dennoch*) и т. д.

Выход Нового словаря представляется очень своевременным, поскольку в нем зафиксирован важный рубеж в состоянии современного немецкого языка, отмеченный новыми орфографическими нормами, стремительным пополнением словарного состава, частичным изменением лексических значений некоторых слов, расширением состава функциональных единиц языка и их дискурсивных свойств, некоторым обновлением актуальных идиоматических средств. Нельзя не отметить, что современные приемы полиграфического исполнения Словаря делают его более дружественным по отношению к пользователю и значительно облегчают ориентацию в словарной статье и поиск информации. От руководителя многолетнего словарного проекта Д. О. Добровольского и всего коллектива исполнителей потребовалась поистине ювелирная работа по значительной модернизации словарного материала на новых, разработанных в русле современных лексикографических теорий принципах. Эта работа удалась и в теории, и в конкретном воплощении — в Новом Большом немецко-русском словаре.

В. И. КАРПОВ
(Институт языкоznания РАН)

Е. Р. СКВАЙРС, Н. А. ГАНИНА.
**НЕМЕЦКИЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ РУКОПИСИ
И СТАРОПЕЧАТНЫЕ ФРАГМЕНТЫ
В «КОЛЛЕКЦИИ ДОКУМЕНТОВ
ГУСТАВА ШМИДТА».**
Из собрания Научной библиотеки Московского университета.
Каталог и исследования. М.: МАКС-Пресс, 2008.

Самой неотложной задачей всех рукописных хранилищ Д. С. Лихачев считал составление максимально полных, детальных и развернутых описаний фондов, без чего текстология как самостоятельная научная дисциплина не смогла бы развиваться даже при наличии самых прогрессивных методических приемов. В основу отечественных текстологических исследований Д. С. Лихачевым был заложен принцип историзма, т. е. изучение истории текстов не только как генеалогии списков и их формальной классификации по внешним признакам, но и как письменных памятников в их теснейшей связи с мировоззрением авторов-составителей древних текстов. Развиваясь в этом русле, текстология достигла очень больших результатов: появились превосходные, исключительные по сложности и тонкости исследования истории текста рукописей, тщательные и искусные издания памятников древнерусской литературы, исторических документов.

Ценнейшим вкладом в отечественную текстологию является, без сомнения, издание немецких средневековых рукописей и старопечатных фрагментов из собрания Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова. Этот труд, работа над которым продолжалась ровно десять лет, является уникальным уже потому, что представленные в нем материалы, условно именуемые «Коллекцией Густава Шмидта», впервые с момента перемещения их в фонды университетской библиотеки опубликованы в полном объеме. А это ни много ни мало — 102 единицы хранения, включающие рукописи IX—XVI вв. на немецком, латинском, древнееврейском языках, грамоты XIV—

XVI вв., несколько инкунабул, фрагменты старопечатных изданий немецких типографов. На протяжении полутора веков они считались навсегда потерянными, однако специалисты в различных странах продолжали работу по исследованию отдельных текстов, сохранившихся по более поздним изданиям.

При описании документов, составивших «Коллекцию Густава Шмидта», авторы издания указывают на две особенности: во-первых, значительная часть материалов прежде не была известна широкому кругу исследователей, поэтому их идентификация стала на первом этапе основной задачей; во-вторых, почти все древние фрагменты представляют собой «макулатурные» находки, которые были извлечены в конце XIX в. директором гимназии г. Гальберштадт Густавом Шмидтом из переплетов книг, дошли до нас в плачевном состоянии и требовали основательной реставрации. Стараниями специалистов-реставраторов древние памятники обрели новую жизнь.

Книга состоит из двух частей — каталога документов и исследовательских статей, выполненных по материалам фонда. Предваряя каталог, авторы представили принципы описания исторических текстов; разработанная ими на основе отечественной традиции и международного стандарта схема включает 13 пунктов с подпунктами: порядковый номер документа в фонде, имя автора и заглавие, шифр предыдущего хранения, время и место создания, язык документа, его палеографическая характеристика и содержание, наличие иллюстраций и декора, поздние добавления и пометки, аннотация, библиография. Материалы распределены по двум разделам: Опись I содержит латинские, древнееврейские и немецкие рукописи (всего 50 документов), в состав Описи II входят грамоты, печатные материалы, заметки, оттиски (52 единицы хранения). Многие из публикуемых документов прошли тщательную многостороннюю экспертизу с целью установления их точной датировки и атрибуции.

Во второй части книги опубликованы статьи отечественных германистов (и не только!), которые представляют собой без преувеличения образцы блестящего текстологического анализа отдельных древних рукописей. По сути дела, в каждой статье в развернутом виде реализуется схема описания архивных документов, знакомая читателю по первой части: от исторического экскурса, повествующего о создании рукописи и/или ее изучении в до- и послевоенный периоды, ее современном состоянии к непосредственным языковым (морфолого-сintаксическим, диалектным, фонологическим) и литературоведческим особенностям с обязательным переводом всего текста на русский язык. Таким образом достигается не только смысловая, но и структурная спаянность обоих блоков, книга обретает целостность и историко-лингвистическую перспективу. Особую роль играют при этом заметки о личности самого собирателя и первого издателя рукописей, д-ра Густава Шмидта: его научная эрудиция, незаурядные способности как палеографа и исследователя древностей, оптимизм вызывают

восхищение и вдохновляют современных ученых при расшифровке трудных и кажущихся порой безнадежно «испорченных» фрагментов текста. Густав Шмидт обращался за помощью к своим коллегам, известным германистам. В данной книге публикуется его переписка с видным филологом из университета г. Галле Юлиусом Цахером, отражающая стиль научной корреспонденции в Германии во второй половине XIX в.

Издание рукописных текстов из прежде закрытых фондов можно назвать без преувеличения великим событием в отечественной лингвистике. Оно знаменует собой прорыв в текстологических исследованиях последних лет, открывший новую страницу в истории изучения древних текстов: если прежде подобные исследования проводились исключительно на материале древнерусских летописей и славянских рукописных сводов, то теперь стало очевидным — объем хранения, языковое и тематическое разнообразие древних рукописей в отечественных библиотечных хранилищах и архивах таковы, что они таят в себе еще много открытий.