

РСТ

РСТ

РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА

# РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК  
РОССИЙСКОГО СОЮЗА  
ГЕРМАНИСТОВ

# РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК  
РОССИЙСКОГО СОЮЗА  
ГЕРМАНИСТОВ

ТОМ VIII

# КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ЯЗЫКЕ, ЛИТЕРАТУРЕ И НАУКЕ

VIII СЪЕЗД РОССИЙСКОГО СОЮЗА ГЕРМАНИСТОВ  
НИЖНИЙ НОВГОРОД, 18—20 НОЯБРЯ 2010 ГОДА

*Организаторы:*

*В. М. Бухаров, В. Г. Зусман (Нижегородский государственный  
лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова)*

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции ..... 7

### Литературоведение

<i>Sandra Vlasta. Kulturelle Codes in deutschsprachiger Literatur der Migration — Verständigungsgrenze oder Grenzerweiterung?</i> .....	11
<i>В. Х. Гильманов. «Костыль» Лессинга («Гамбургская драматургия» в дискурсе «кода надежды»)</i> .....	19
<i>Е. А. Панкова. Романтическое кодирование средневековья</i> .....	29
<i>Д. Л. Чавчанидзе. Рахель Фарнхаген и две тенденции времени</i> .....	37
<i>Г. В. Стадников. Эстетический и смысловой код «Книги песен» Генриха Гейне</i> .....	46
<i>Г. А. Лошакова. Код литературы австрийского бидермайера (Ч. Силсфилд, А. Штифтер)</i> .....	51
<i>Д. Кемпер. Ideengeschichte vs. Transferforschung. Zur ersten deutschen Dostoevskij-Ausgabe.</i> .....	60
<i>А. И. Жеребин. Понятие «сублимации» у Фрейда и его перекодировка в русской философии креативности</i> .....	71
<i>Е. А. Сакулина. Музыкальный код в поэзии Георга Тракля</i> .....	80
<i>Ю. А. Цветков. Визуальный код драмы Гуго фон Гофманстала «Смерть Тициана»</i> .....	87
<i>А. В. Белобратов. Книжка с картинками, пиктограммы сюжета или магические письмена? (Изобразительный ряд в романе Ф. Кафки «Процесс» и опыт его декодирования)</i> .....	96
<i>Н. В. Пестова. Австрийский экспрессионизм: Вена как центр литературной революции 1910—1920-х гг.</i> .....	106
<i>С. Н. Аверкина. «Снежный код» в шестой главе романа Т. Манна «Волшебная гора»</i> .....	116
<i>С. В. Балаева. «Потаенное письмо» авторов «внутренней эмиграции» (на примере творчества Эрики Миттерер и Александра Лернета-Холениа)</i> .....	122
<i>М. Б. Горбатенко. «Антитеатр» Герхарда Рюма: многообразие эстетических кодировок в экспериментах Венской группы</i> .....	132
<i>И. И. Шамов. Культурные коды в поэзии Эрнста Яндля</i> .....	139
<i>Г. И. Данилина. «Das Ich ohne Gewähr»: Эстетические коды «женского письма»</i> .....	146
<i>В. А. Пестерев. Интеллектуализм романа Паскаля Мерсье «Ночной поезд на Лиссабон» (к проблеме культурных кодов)</i> .....	155
<i>Ю. А. Запорожченко. Концепт Европы в эпоху переходности (по материалам современной немецкой, украинской и польской литературы)</i> .....	165

### Лингвистика

<i>U. Fix. Was ist kulturspezifisch an Texten? Argumente für eine kulturwissenschaftlich orientierte Textsortenforschung</i> .....	172
<i>N. R. Wolf. «Kultur»: Eine kultursemiotische Analyse</i> .....	184
<i>О. И. Быкова. Культурная референция языкового кода в этноконнотате</i> .....	194
<i>D. Dobrovol'skij, A. Šarandin. Sigmund Freud in verschiedenen Kulturen</i> .....	202
<i>B. Spiller. Kontrastive Textologie: Sprachliche und kulturelle Grenzüberschreitungen</i> .....	212
<i>Р. С. Аликаев, Р. С. Сакиева. Особенности эволюции немецкого языка научного изложения в XVII — первой половине XVIII вв.</i> .....	221

<i>Е. В. Плисов.</i> Функциональный потенциал культурного кода религиозного текста.....	232
<i>Д. М. Дреева.</i> Пространственный код как сигнал стиховой природы немецких свободных ритмов .....	243
<i>Р. И. Бабаева.</i> Поликодовость в выражении эмоций в асинхронной немецкоязычной электронной коммуникации.....	253
<i>Л. А. Аверкина.</i> Невербальный язык как система кодов .....	263
<i>Л. И. Гришаева.</i> Есть ли тема-рематическая прогрессия в креолизованном тексте?.....	272
<i>С. Г. Катаева.</i> Слова, выражающие «дух времени», как индикаторы немецкой истории .....	282
<i>Н. В. Шестеркина.</i> Коды культуры немецких и русских народных загадок .....	289
<i>J. Schwitalla.</i> Kulturelle Stile des Sprechens? .....	301
<i>М. В. Беляева.</i> Нулевая единица — средство языкового кода при формировании текстуальности в устном дискурсе .....	312
<i>Ж. В. Никонова.</i> Отражение компонентов речевой ситуации в речевом акте..	318
<i>А. В. Кирилина.</i> Гендерная специфика полемики в русской и немецкой устной академической коммуникации.....	325
<i>В. А. Дятлова.</i> Кодовые переключения в устной речи сибирских немцев.....	332

### Рецензии

<i>Г. В. Якушева.</i> Рец. на: <i>Т. В. Кудрявцева.</i> Новейшая немецкая поэзия (1990-е — 2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН. 2009. — 341 с. ....	342
<i>А. В. Балаганина.</i> Рец. на: <i>Г. В. Кучумова.</i> Немецкоязычный роман 1980—2000 гг.: курс на демифологизацию. Самара: Самарская гуманитар. акад., 2009. — 152 с. ....	344
<i>И. В. Соловьева.</i> Рец. на: <i>Ю. М. Шемчук.</i> Обновление лексики современного немецкого языка: Учеб. пос. М.: РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. — 182 с. ....	346
<i>А. И. Жеребин.</i> Вечный соблазн истины. Рец. на: <i>В. Д. Седелник.</i> Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 552 с. ....	348
<i>Ю. С. Лилеев.</i> Рец. на: <i>А. В. Ерехин.</i> Диалог великих культур: очерки взаимодействия литературы и гуманитарного знания России, Германии и Австрии. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. — 184 с. .	352
<i>Г. И. Данилина.</i> Австрийская литература рубежной эпохи в свете постмодерна. Рец. на: <i>Ю. А. Цветков.</i> Литература венского модерна. М., 2003. — 434 с. ....	355
<i>Н. А. Бакиш.</i> «Дискурс в тесноте». Рец. на: Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur / Hrsg. von Barkhoff J., Heffernan V. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010. — 321 S. ....	357
<i>В. И. Карнов.</i> Рец. на: <i>Vladimir Pavlov.</i> Deutsche Wortbildung im Spannungsfeld zwischen Lexikon und Syntax. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt a. M., 2009. — 276 S. ....	359
<i>Р. И. Бабаева.</i> Этапы эволюции немецкого сложного предложения. Рец. на: <i>Н. Н. Семенюк.</i> Развитие сложного предложения в немецком языке XI—XVIII вв. М., Калуга: Эйдос (ИП Кошелев А. Б.), 2010. — 170 с. ....	363
<i>Н. С. Бабенко.</i> Рец. на: <i>Н. И. Рахманова, Е. Н. Цветаева.</i> Немецко-русский словарь трудностей. Предлоги. Свободное употребление, предложное управление и идиоматика. М.: Дрофа, Русский язык медиа, 2010. — 398 с. ....	369

## ОТ РЕДАКЦИИ

Восьмой съезд Российского союза германистов, посвященный теме «Культурные коды в языке, литературе и науке», состоялся 18—20 ноября 2010 г. в Нижнем Новгороде. В работе съезда приняли участие около 110 докладчиков из 33 городов России, а также коллеги из Германии, Австрии, Швейцарии, Венгрии, Украины и Белоруссии. Пленарные и секционные заседания проходили в Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н.А. Добролюбова. Президиум РСГ благодарен сотрудникам университета, взявшим на себя труд по организации и проведению съезда.

Большая часть докладов, прозвучавших на съезде, публикуются в предлагаемом Вашему вниманию восьмом томе «Ежегодника РСГ», а также в сборнике «Материалов 8-го съезда РСГ», публикуемых Кабардино-Балкарским государственным университетом. На сайте РСГ будут представлены данные обо всех опубликованных работах.

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

В своих докладах участники конференции исходили из представления о том, что культура как универсальная категория существует в виде кодов (культурных кодов), т. е. семиотических образований, которые имеют знаковую природу и несут информацию о значимых точках культурного пространства, отражаясь особым образом в языке и литературе. Филологическое знание уже довольно давно оперирует понятием культурный код, использование которого демонстрирует высокую операциональность. Вместе с тем изучение культурных кодов носит в современных гуманитарных дисциплинах поисковый характер; оно все более совершенствуется за счет расширения области исследований и интегративного подхода к описанию культурных феноменов как универсальных, с одной стороны, так и национально-специфичных — с другой.

Предложенная тема выводит на осознание генетических (исконных) и динамических (текущих) связей языка и литературы с культурными феноменами разного происхождения, назначения, содержания и выражения. Эти связи проявляются в разных формах и на разных уровнях системы языка и внутри литературных процессов.

Современные представления о культурных кодах весьма разнообразны и опираются на теории, разработанные в семиотике, информатике, теории коммуникации и т. д.

Основные исследования по проблемам категории «код» в литературе и искусстве принадлежат структурализму и постструктурализму. Два эти направления филологической мысли по-разному подхо-

дят к данному понятию. О коде как о чем-то наличном, значимом размышляет французская и тартусско-московские школы структурализма, в частности Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Р. Барт, Ю. Кристева<sup>1</sup>. В контексте теории коммуникации принципиальные соображения о «коде» высказывает Р. О. Якобсон<sup>2</sup>. Исходя из различения теории информации и семантики, о «коде» в литературе размышляет У. Эко<sup>3</sup>.

Если в теории информации К. Шенона и других авторов код определяется как совокупность (репертуар) сигналов, то в работах Р. Якобсона и У. Эко это понятие рассматривается как «семиотическая структура» и «знаковая система». Если сопоставить категории «сообщение» и «код» в трудах структуралистов с дихотомией «языка» и «речи» у Ф. де Соссюра, то код предстанет как аналог категории «язык», а термин «сообщение» окажется соотносимым с «речью». На это соотношение указывали Ю. М. Лотман и У. Эко<sup>4</sup>. Можно высказать предположение, что код в искусстве — это своего рода «алфавит» непредсказуемой и неупорядоченной «речи».

В целом под «кодом» в теории информации понимается ограничение числа изначальных разнообразных возможностей некоей системы. Применение кода ведет к сокращению числа задействованных в ней элементов и вариантов выбора. Код в этом контексте может быть истолкован как предугадываемая «система правил» допустимого комбинирования.

Однако в художественной литературе и искусстве сообщение передается от человека к человеку, представляя, как правило, вероятностным и неоднозначным. В художественной коммуникации произведение всегда окружено различными коннотациями, «смысловыми обертонами и отголосками»<sup>5</sup>. Художественная коммуникация порождает насыщенные эстетическим смыслом амбивалентные поликодовые сообщения. Таковы индивидуальные художественные коды поэтов и писателей.

Итак, в литературе и искусстве код — это смысл, способный представлять в знаках одного языка содержание знаков других языков. Ю. М. Лотман обозначал этот феномен как «перекодировку с одного языка на другой».

Обсуждение феноменов немецкого языка и литературы в аспекте культурных кодов предполагало широкую трактовку разнообразных

<sup>1</sup> Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975; Семиотика/Сост., вступ. статья и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983; Семиотика. Антология / Сост. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.

<sup>2</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193—230.

<sup>3</sup> Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве / Сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. СПб.: Искусство — СПб., 1998.

<sup>5</sup> Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

явлений, мотивированных культурой в ее превращенных, знаковых, формах. Материалы ежегодника дают представление о конкретных проявлениях культурных кодов в немецкоязычном пространстве, об их национальной специфике и способах интерпретации из инокультурной перспективы.

Большая часть докладов **литературоведческого раздела** посвящена культурным кодам различных исторических эпох и литературных течений. Так, В. Гильманов говорит о культурном коде систематического и критического образования, необходимом для реализации проекта Просвещения. Е. Панкова утверждает особый романтический код средневековья. Романтики моделировали свое романтическое средневековье с целью компенсации унизительного настоящего. Под культурным кодом Д. Чавчанидзе понимает сочетание противоположных тенденций, необходимое для рождения нового культурного сознания на примере Рахели Фаренхаген. Г. Лошакова пишет о типичных кодах бидермайера и «перекодировке» реципиента, в результате которой происходит смена эпох. Г. Стадников пишет о важнейших кодах лирики Г. Гейне, с помощью которых можно трактовать современную немецкую поэзию. В этих статьях «код» трактуется как некий сложно составленный алфавит литературного дискурса — «непредсказуемой и неупорядоченной «речи».

Доклады Д. Кемпера и А. Жеребина посвящены перекодировке из одной национальной культурной системы в другую. При этом Д. Кемпер обращается к культурному коду в рамках новейших исследований культурного трансфера на примере подготовки немецкого издания собрания сочинений Достоевского. Внимание А. Жеребина сконцентрировано на понятийной перекодировке — переосмыслении фрейдовского понятия «сублимации» на русской почве.

Отдельный блок докладов освещает интермедийные коды в литературе: музыкальный код у Георга Тракля (Е. Сакулина), визуальный код у Г. ф. Гофмансталя (Ю. Цветков), изобразительный ряд у Кафки (А. Белобратов). Авторы интерпретируют код как перекодировку знаков «с одного языка на другой».

Культурный код на примере единичного произведения исследуют С. Аверкина и В. Пестерев. С. Аверкина понимает под кодом стилистический и тематический организационный принцип и обращается к снежному коду в «Волшебной горе» Томаса Манна. В. Пестерев интерпретирует литературный интеллектуализм романа П. Мерсье «Ночной поезд в Лиссабон» как один из важнейших кодов литературы рубежа XX—XXI вв. В этих статьях ставится проблема индивидуального художественного кода писателя.

Отдельный блок докладов представляет определенные литературные феномены XX в. в свете теории культурных кодов. Так, Н. Пестова определяет явление венского экспрессионизма как отдельный культурный код, позволяющий более дифференцированный взгляд на культуру Австрии. С. Балаева рассматривает «потаенное письмо» как



особый культурный код литературы «внутренней эмиграции» периода второй мировой войны. О кодировании в авангардной австрийской литературе пишут И. Шамов и М. Горбатенко. В особый культурный код выделяет Г. Данилина «женское письмо», а С. Власта — литературу эмигрантов. Запороженченко исследует концепт Европы как своеобразный современный культурный код в новейшей украинской, польской и немецкой литературе. В этих статьях раскрывается специфика амбивалентных поликодовых текстов в художественной коммуникации.

В лингвистическом разделе ежегодника представлены статьи, отражающие некоторые аспекты изучения культурных кодов в языке. Вопросы общей теории культурных кодов обсуждаются в статьях У. Фикс о специфике текстов как культурного феномена, Н. Вольфа о культурно-семиотическом анализе, О. Быковой о культурной референции языкового кода в этноконнотате, Д. Добровольского и А. Шарандина, предлагающих анализ сочинения З. Фрейда «Толкование снов» в оригинале и в переводе на русский язык как столкновение разных культур. Другой крупной проблемой лингвистического описания культурных кодов является изучение их связи с различными типами текстов. Этому посвящены статьи В. Шпильнера о проблемах контрастивной текстологии, Е. Плисова на материале религиозных текстов, Д. Дреевой на примере немецкой поэзии, Р. Аликаева об истории развития научного изложения на немецком языке, Н. Шестеркиной о кодах культуры в немецких и русских народных загадках. Большое внимание авторы ежегодника уделяют поликодовым текстам — статьи Р. Бабаевой на материале электронной коммуникации, Л. Аверкиной о невербальном языке как системе кодов, Л. Гришаевой на материале креализованных текстов.

Особую нишу в лингвистике занимает проблема описания культурных кодов как знаков определенного времени, эпохи. Данная тематика представлена в статье С. Катаевой, посвященной политической лексике, отражающей «дух времени». Культурные коды в устном дискурсе разной функциональной принадлежности рассматриваются в статьях Й. Швиталлы о культурных стилях устной речи, М. Беляевой о нулевых сигналах как кодах в устном дискурсе, Ж. Никоновой о компонентах речевой ситуации, А. Кирилиной о гендерной специфике устной академической коммуникации и В. Дятловой о кодовых переключениях в устной речи сибирских немцев.

В сборнике представлены 11 рецензий на работы последних лет в области литературоведения и лингвистики. При этом акцент сделан на трудах коллег из регионов, чьи важные исследования не всегда оказываются доступны широкому кругу.

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

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

SANDRA VLASTA

Universität Wien

## KULTURELLE CODES IN DEUTSCHSPRACHIGER LITERATUR DER MIGRATION — VERSTÄNDIGUNGSGRENZE ODER GRENZERWEITERUNG?

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, inwiefern «Literatur der Migration» mit für deutschsprachige LeserInnen fremden kulturellen Codes arbeitet und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption der Texte hat. Als Beispieltext dient Julia Rabinowichs Roman *Spaltkopf*, der 2008 erschienen ist<sup>1</sup>. Der Beitrag gliedert sich in drei Teile: Zuerst wird der Begriff «kulturelle Codes» erläutert und für den Kontext definiert, danach soll der Begriff «Literatur der Migration» erklärt werden, anschließend folgt die Textanalyse.

### 1. Kulturelle Codes

Für eine Definition des Begriffs «kulturelle Codes» gehe ich von Roland Barthes' sowie Shmuel Eisenstadts und Bernhard Giesens Verständnis des Konzepts aus. Roland Barthes hat in seinem Werk *S/Z* (erschienen 1970) zur semiotischen Analyse von Honoré de Balzacs Erzählung «Sarrasine» ein System von fünf verschiedenen Codes entwickelt<sup>2</sup>. Einen dieser Codes bezeichnet Barthes als kulturellen Code. Es handelt sich dabei um «Zitate aus dem Schatz von Wissen und Weisheit»<sup>3</sup>, die als «Stimme der Wissenschaft»<sup>4</sup> in Balzacs Text eingewoben sind. Barthes' Codes sind keine geschlossenen semiotischen Systeme, «keine Liste, kein Paradigma, das es, gleich wie, zu rekonstruieren gälte»<sup>5</sup>. Sie sind nicht objektiv abrufbar, sondern eine «Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen»<sup>6</sup>. Wie das System selbst — für seine Lektüre von «Sarrasine» identifiziert Barthes fünf Codes, es könnte aber durchaus mehr als diese fünf geben — sind auch die Codes offene Systeme und werden in ihrer jeweiligen Differenz erst durch den literarischen Text nachvollziehbar.

<sup>1</sup> Rabinowich J. *Spaltkopf*. Wien, 2008.

<sup>2</sup> Barthes R. *S/Z*. (1970) Frankfurt, 1987. Vgl. dazu auch Müller-Funk W. *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. Tübingen; Basel, 2006, v.a. S. 174 ff.

<sup>3</sup> Ibid. S. 24.

<sup>4</sup> Ibid. S. 26.

<sup>5</sup> Ibid. S. 25.

<sup>6</sup> Ibid. S. 25.

Die beiden Soziologen Shmuel Noah Eisenstadt und Bernhard Giesen identifizieren kollektive Codes als Distinktionsmerkmale kollektiver Identitäten<sup>7</sup>. Zu diesen kollektiven Codes gehören für sie neben Ursprungscodes («primordial codes») und zivilen Codes auch kulturelle Codes. Ähnlich wie bei Barthes, ist auch bei Eisenstadt und Giesen der kulturelle Code durch eine besondere Beziehung zu «dem Heiligen» («the Sacred»), etwas Großartig-Sublimem gekennzeichnet, wobei dieses «Heilige» Gott oder Vernunft, Fortschritt oder Rationalität usw. sein kann<sup>8</sup>. Wenngleich die Grenzen kultureller Codes auch von Außenseitern, von nicht der Gemeinschaft Zugehörigen, überschritten werden können — durch Konvertierung oder durch das Adaptieren der überlegenen Kultur, — so stößt man doch auf kulturelle oder sakrale Hierarchien, innerhalb derer aufzusteigen es komplizierter Initiationsriten bedarf. Nur jene, die diese Mühen und Schwierigkeiten auf sich nehmen, können schließlich im Zentrum aufgenommen werden, dürfen fortan dem «Heiligen» dienen.

Die Tatsache, dass kulturelle Attribute auf einfache Weise verbreitet und kommuniziert werden können, bedeutet, dass gesellschaftliche Barrieren errichtet werden müssen um das «Heilige» zu schützen, so Eisenstadt und Giesen. Die starken Bewegungen an den Peripherien kultureller Kollektive führen deshalb zu immer stärkeren Versuchen der defensiven Blockade im Zentrum. An Beispielen zur Illustration dieser Argumentation mangelt es nicht: Das Buch und die Aussagen von Thilo Sarrazin sowie die darum entstandene Diskussion in Deutschland könnte als so ein Versuch des Blockierens im Zentrum interpretiert werden genauso wie die Reaktionen in der österreichischen Öffentlichkeit auf die kritisch-provokanten Aussagen des türkischen Botschafters Kadri Eved Tezcan im November 2010<sup>9</sup>.

Von diesen beiden Ansätzen ausgehend, verstehe ich (sozio-)kulturelle Codes im Folgenden als Übereinkunft über Präferenzen der Bedeutungszuschreibung innerhalb einer Gruppe. Kulturelle Codes sind soziale Konstrukte und als solche offen, sie verändern sich und nehmen neue Formen an. Zu kulturellen Codes zähle ich im Kontext des vorliegenden Beitrags Aspekte von Phänomenen wie Traditionen (Rituale, aber auch Volkstraditionen, Wissenschaftstraditionen, diverse Kanons wie Literatur, Musik etc.), Sprache, Konstrukte von Alterität, Geschlechterzuschreibungen/stereotypen sowie auch außertextuelle Eigenschaften eines Werks.

<sup>7</sup> Eisenstadt S. N., Giesen B. The Construction of Collective Identity // Archives of European Sociology. XXXVI. 1995. S. 72—102.

<sup>8</sup> Auch Barthes' «Stimme der Wissenschaft» könnte z. B. dieses «Heilige» darstellen.

<sup>9</sup> Thilo Sarrazin hat mit seinem Buch *Deutschland schafft sich ab* (München, 2010) u.a. dazu aufgerufen, 'deutsche' Frauen vermehrt zum Gebären anzuregen um Deutschland vor dem Untergang durch 'falsche' Zuwanderung zu retten. Zur Diskussion um die Aussagen des türkischen Botschafters in Österreich vgl. z.B.: «Wenn ihr keine Ausländer wollt, dann jagt sie doch fort» // Der Standard online, 10. November 2010: <http://derstandard.at/1288659993556/Diplomat-Wenn-ihr-keine-Auslaender-wollt-dann-jagt-sie-doch-fort>; zuletzt eingesehen am 25.1.2011.

## 2. «Literatur der Migration»

«Literatur der Migration» ist ein Beitrag zur terminologischen Debatte um Begriffe wie «Migrationsliteratur», «Migrantenliteratur», interkulturelle Literatur, transnationale Literatur etc. und der Versuch einer Hinwendung zu thematischen Aspekten. Die genannten Begriffe bezeichnen meist Literatur, die von eingewanderten Autorinnen und Autoren geschrieben wird, von AutorInnen, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben und die Migrationserfahrung haben — sei es persönlich oder in zweiter oder sogar dritter Generation. Die literaturwissenschaftliche Diskussion zu diesen Begrifflichkeiten ist noch nicht abgeschlossen, die einzelnen Begriffe haben unterschiedliche Konnotationen und Gewichtungen, jedenfalls bezeichnen sie meist ein durch die Autobiographie der AutorInnen gekennzeichnetes Genre, unabhängig von den produzierten Texten. Viele AutorInnen empfinden dies als «Schubladisierung», als «Ghetto». In Interviews äußern sie sich oft negativ zu den genannten Begriffen, unterstreichen ihr Selbstverständnis als SchriftstellerInnen, die Literatur schreiben und nicht aufgrund ihrer Herkunft oder der ihrer Eltern einem bestimmten Genre zugerechnet werden wollen<sup>10</sup>. Autoren wie Dimitré Dinev, Seher Çakır, Vladimir Vertlib oder Julya Rabinowich können als Beispiele für eingewanderte AutorInnen aus der jüngsten österreichischen Literatur genannt werden, die sich alle in Interviews bereits mehrmals gegen eine Einvernahme ihrer Werke durch ihren biographischen Hintergrund verwehrt haben.

Von dieser Problematik ausgehend, ist «Literatur der Migration» der Versuch, eine thematische Klammer aufzumachen. Der Begriff schließt Texte ein, die sich mit dem Thema der Migration auseinandersetzen, ungeachtet des autobiographischen Hintergrunds der AutorInnen. So ist die im Folgenden besprochene Autorin Julya Rabinowich zwar selbst als Kind mit ihrer Familie von Russland nach Österreich eingewandert, dies ist aber nicht das ausschlaggebende Motiv, sie hier zu behandeln. Im Fokus steht vielmehr der Inhalt ihres Textes, der sich (wenngleich autobiographisch inspiriert bzw. auf autobiographischen Erlebnissen basierend) mit der Erfahrung der Migration einer Familie bzw. vor allem der Hauptfigur auseinandersetzt. Zu einem Korpus der «Literatur der Migration» sind auch Texte wie Barbara Frischmuths *Die Schrift des Freundes* (1998), Sten Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* (1990) oder auch die Kayanka-Krimis von Jakob Arjouni zu zählen.

## 3. Julya Rabinowichs Roman *Spaltkopf*

Julya Rabinowich wurde 1971 in St. Petersburg als Kind jüdischer Eltern geboren. 1977 kam sie mit ihrer Familie nach Wien, wo sie später

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu Seher Çakır's Aussage in einem Interview auf [www.dastandard.at](http://www.dastandard.at): *Disoski M.* «Ich mache Literatur und Punkt!» // [www.dastandard.at](http://www.dastandard.at), 15.2.2010, <http://dastandard.at/1265851881267/Interview-Ich-mache-Literatur-und-Punkt> zuletzt eingesehen am 25.1.2011.

Translationswissenschaft, Malerei und Philosophie studierte und eine Psychotherapieausbildung machte.

2005 erhielt sie ihren ersten Literaturpreis, seither hat sie einige kürzere Texte und Dramen veröffentlicht. Für ihren ersten Roman, *Spalkkopf*, hat sie 2009 den renommierten Rauriser Literaturpreis erhalten. Der autobiografisch gefärbte bzw. inspirierte Text erzählt die Geschichte Mischkas, eines Mädchens, das wie die Autorin in St. Petersburg geboren wurde und im Alter von sieben Jahren mit ihren Eltern und ihrer Großmutter nach Österreich, genauer nach Wien, emigriert. Mischka ist über weite Strecken die Ich-Erzählerin des Romans.

Die Spur der kulturellen Codes in diesem Werk beginnt bei dem, was Genette «Paratext» genannt hat<sup>11</sup>: Der Roman ist bei der edition exil erschienen, einem kleinen Wiener Verlag, der 1997 vom Verein Exil gegründet wurde und einer breiteren Öffentlichkeit vor allem als Veranstalter des jährlich stattfindenden Literaturwettbewerbs «schreiben zwischen den kulturen» bekannt wurde. Dieser Literaturwettbewerb richtet sich explizit an «autorInnen mit migrationshintergrund und [...] angehörige ethnischer minderheiten in österreich»; die einzureichenden Texte müssen sich im weitesten Sinne mit dem Thema der Migration auseinandersetzen<sup>12</sup>.

Rabinowichs Roman steht nicht in direktem Zusammenhang mit dem Literaturwettbewerb; seitdem die Autorin den Wettbewerb 2003 gewonnen hat, stand sie aber in Verbindung mit der edition exil. Durch die Publikation bei diesem Verlag ist *Spalkkopf* markiert als ein von Migration handelnder, von einer Migrantin verfasster Text. Das Cover des Bandes lässt außerdem eine optische Nähe zu den Anthologien der edition exil, in denen jährlich die Siegertexte des Wettbewerbs veröffentlicht werden, erkennen.

Ein weiteres paratextuelles Element ist der Titel des Romans, «Spalkkopf», ein den deutschsprachigen LeserInnen unbekanntes Kompositum, das neben dem Namen der Autorin am Buchcover Fremdheit evoziert. Hier spielt über die Inszenierung des Textes wieder das Autobiographische herein; die biografische Fremdheit der Autorin wird auf paratextueller Ebene als kultureller Code eingesetzt.

Begeben wir uns nun auf die Ebene des Textes. Ich will in der Folge einige kulturelle Codes nennen und zeigen, wie sie im Text aufgerufen werden. Sie bilden meines Erachtens rote Fäden, werden wie Spuren durch den Roman gelegt.

Eine dieser Spuren bilden *der russischen Tradition entnommene Narrative*, die den Roman auch eröffnen:

Als meine Mutter mit mir schwanger war, saß sie oft vor ihrem Schminktischchen, sah lange in den Spiegel und stellte sich ihr Kind vor.

<sup>11</sup> Vgl. Genette G. Paratext. Das Buch vom Beiwerk des Buches (1987). Frankfurt a. M., 2001.

<sup>12</sup> Vgl. dazu die Kriterien auf der Website der edition exil: <http://www.editionexil.at/index.php?id=4>, zuletzt eingesehen am 25.1.2011.

Vor ihr lag ein Buch. Ein abgegriffener Stoff, darauf eingestanz in goldenen Lettern «Russische Märchen». Ihre Hand, klein und elegant, ruht auf einer aufgeschlagenen Seite unterhalb der Überschrift «Herrin des Kupferbergs». Es gibt viele Geschichten von ihr, alle eröffnet mit feierlich großen Schnörkelbuchstaben. Kyrillisch. (13).

Gleich zu Beginn des Textes wird hier der Kanon der russischen Märchen als Bezugspunkt genannt, als Tradition (als etwas «Heiliges» im Sinne Eisenstadts/Giesens), als kultureller Code, der die Mutter und die noch ungeborene Protagonistin verbindet. Die Figuren dieses Codes sind der russischen Mythologie entnommen, dominiert werden sie von der Herrin des Kupferbergs und der Baba Yaga (russ.: Hexe). Ein weiterer kultureller Code wird in diesem Kontext genannt: Die kyrillischen Schriftzeichen, die später im Text zwar bei jeder Nennung der russischen Sprache impliziert, aber nur im Kontext des Märchenbuchs derart konkret benannt werden.

Die Figur der Baba Yaga taucht immer wieder im Text auf. Sie wird am Anfang des Romans, wie auch die Herrin des Kupferbergs, in ihrer traditionellen Form beschrieben:

Die Baba Yaga, die mit ihrem Häuschen auf Hühnerbeinen durch die Sümpfe zieht. Mal hilft sie den Menschen, die sie aufsuchen, weil ihnen nichts anderes übrig bleibt, mal frisst sie sie, je nach Laune, auf. (22).

Hier werden die traditionellen Attribute der mythischen Gestalt genau dargelegt. Später im Text erfährt das Konzept der Baba Yaga eine Wandlung — sie wird in die Migration mitgenommen und erfährt einen Transfer: Sie wird den veränderten Bedingungen angepasst. So wird für Mischka die Besitzerin einer Frühstückspension am Land in Österreich zur Baba Yaga: Eine halbblinde, alte Frau, die mit Zielsicherheit das Wetter vorhersagen kann, wird von Mischka als «österreichische Baba Yaga» (110) bezeichnet. Schließlich wird Mischka am Ende des Romans selbst zur Baba Yaga — allerdings sprachlich etwas modifiziert: Zuerst ihr Freund, später sie selbst bezeichnen sie als «Baba Yaga Girl» (vgl. 117, 123), wenngleich ihr Ziel ein anders gewesen war: «Ich wollte eine Nixe sein. Es ist sich aber nur eine Baba Yaga ausgegangen» (165).

Auch andere Traditionen russischer Märchen und Literatur werden im Text als gemeinsamer kultureller Code beschrieben, der z.B. die Großmutter und Mischka im Exil in Österreich verbindet: «Wir spielen alles, was sie mich zuvor gelehrt hat: russische Märchen und klassische Literatur, absurd ineinander vermengt und von mir überarbeitet» (40). Dieser kulturelle Code, genauso wie jener der Baba Yaga, ist ein primär weiblich geprägter: Die Frauen in der Familie — Großmutter, Mutter, Mischka — beschäftigen sich mit Märchen und Literatur, sowohl in niedergeschriebener als auch in mündlicher Form, es ist eine Tradition, die in der weiblichen Linie weitergegeben wird und die von weiblichen Figuren dominiert wird: Die Herrin des Kupferbergs, die Baba Yaga, Margarita (aus Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*), Penelope.

Ein wichtiger Aspekt ist in diesem Zusammenhang noch zu nennen: Auch der titelgebende 'Spalkopf' wird als eine vermeintliche Figur aus der russischen Mythologie dargestellt; Mischka beschreibt ihn anfangs so:

Der Spalkopf, der sich von den Gedanken und Gefühlen anderer ernährt, ein teilnahmsloser Vampir, aufmerksam, unsichtbar, bedrohlich, hat jedoch etwas unangenehm Persönliches, ein privates Ungeheuer, auf meine Familie angesetzt, maßgeschneidert (22).

Diese Textstelle folgt unmittelbar auf die oben zitierte Beschreibung der Baba Yaga, er wird damit in einem Atemzug als eine weitere mythologische Figur dargestellt. Die Tatsache, dass es sich hierbei um eine fiktive Gestalt handelt, eben ein «privates Ungeheuer», das in der Familie der Protagonistin erfunden wurde, ist nur relativ schwach markiert. Der Spalkopf dient im Text auch als literarisches Mittel. Neben den Passagen der Ich-Erzählerin Mischka sind in den Roman immer wieder kursiv gesetzte Stellen eingeschoben, die vom Spalkopf wiedergegeben werden, es handelt sich dabei um die im obigen Zitat erwähnten «Gedanken und Gefühle anderer». Hier wird eine mythologische Figur erfunden, die von den LeserInnen (wie die Baba Yaga) möglicherweise als transferierter kultureller Code empfunden wird, obwohl er ein solcher gar nicht ist (sondern vielleicht ein 'privater' kultureller Code).

Der kulturelle Code der Literatur und Mythologie bildet eine enge Verbindung zu jenem der *Sprache*, eine Verbindung, die Mischka im Text auch anspricht: «Ungünstig zwar, dass ich mit niemandem am Spielplatz reden kann, aber hatte es nicht auch Alice zeitweise die Sprache verschlagen?» (49). Das Nichtsprechenkönnen wird hier in direkten Bezug zu einer literarischen Figur, Lewis Carrolls Alice im Wunderland, gesetzt. Wie die Literatur bildet auch die Sprache eine Brücke zwischen den Generationen, wiederum vor allem zwischen der Großmutter und Mischka: Erst als sie in Wien ankommen, erfährt der Rest der Familie, dass Mischkas Großmutter Deutsch spricht. Ihre Eltern hatten eine elegante Konditorei in St. Petersburg besessen, die Idee nach Wien zu ziehen hatte dazu geführt, dass sie eine deutschsprachige Gouvernante für ihre Tochter engagiert hatten. Somit wird die deutsche Sprache, die Mischka ebenfalls bereits in St. Petersburg zu erlernen beginnt, bei der Ankunft in Wien zu einem verbindenden Element. Später allerdings führt der kulturelle Code der Sprache zu einer Trennung zwischen den Generationen, weil Mischka sich ganz auf das Deutsche konzentriert und das Russische als überholt abtut:

Großmutter und Mutter befürchten in der Zwischenzeit meine endgültige Verrohung und zwingen mich, Russisch Lesen und Schreiben zu üben. Das Vorhaben halte ich für völlig absurd, diese Sprache für überholt (59).

Das Russische bleibt für die Eltern der gültige kulturelle Code, erfährt allerdings eine Verschiebung für Mischka, für die Deutsch zum aktuellen kulturellen Code wird. Entsprechend beschreibt sie auch ihren Einsatz, die Sprache schnell gut zu lernen: «Ich setze meine Kraft darauf ein,

schnell besser Deutsch zu sprechen als die anderen, und nütze jede Gelegenheit, mich von ihnen zu distanzieren» (65).

Ein weiterer kultureller Code, der sich durch Rabinowichs Text zieht, ist das *Judentum*. Einerseits wird dieser Code auf der Ebene von Mischkas Erzählung abgebildet, die als Kind (in einer nicht praktizierenden Familie) damit konfrontiert wird, dass sie Jüdin ist:

‘Wer sind Juden eigentlich?’, frage ich und streiche lustvoll über die nach Farben geordneten Buntstifte, die einen beweglichen Regenbogen unter meinen Fingerspitzen bilden. ‘Ich glaube, ich hab sie mal im Fernsehen gesehen. Die singen und tanzen sehr lustig und haben so geschlitzte Augen, oder?’

Meine Mutter legt den Pinsel weg und setzt sich sehr gerade auf.

‘Nein, mein Schatz’, sagt sie bestimmt. ‘Juden, das sind wir’ (53 f).

Andererseits wird auf den Antisemitismus im Russland der 1970er Jahre sowie den historischen, mit dem Mischkas Großmutter konfrontiert worden war, Bezug genommen. Letzterer hat dazu geführt, dass die Großmutter ihr Judentum völlig verdrängte, sich statt ‘Rahel’ lieber ‘Ada’ nennt und ein Kreuz trägt. Die Geschichte dieser Verdrängung wird den LeserInnen durch die vom Spalkopf erzählten Passagen langsam offenbart und steht im Gegensatz zum Judentum, das in der Familie von Mischkas Vater praktiziert wird: Hier wird sogar offen Jiddisch gesprochen (vgl. 86).

Weitere kultureller Codes, die sich im Roman *Spalkopf* finden, können identifiziert, hier aber nicht mehr ausführlich besprochen werden. Zu nennen wären z.B. der kulturelle Codes des Sozialismus, der vor allem in der Beschreibung der Wohnsituation der Familie in St. Petersburg, aber auch in der Schilderung der beruflichen Situation des Vaters anklingt, weiter familiäre Traditionen wie das gemeinsame Essen, das in der Migration entscheidende Veränderungen erfährt, oder auch ambigüe Geschlechterzuschreibungen, wie die Tatsache, dass die Protagonistin den männlichen russischen Vornamen ‘Mischka’ trägt. — Eine Verschiebung, die dem deutschsprachigen Publikum wohl zum Großteil verborgen bleibt<sup>13</sup>.

Zum Abschluss dieses Beitrags komme ich auf die Fragestellung vom Anfang zurück, inwiefern «Literatur der Migration» mit für deutschsprachige LeserInnen fremden kulturellen Codes arbeitet und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption der Texte hat. Literatur stellt an sich einen kulturellen Code dar, kann als Medium aber gleichzeitig andere kulturelle Codes transportieren. Für «Literatur der Migration» gilt das in verstärktem Maße, da sie Veränderungen und Verschiebungen (Transfers) kultureller Codes durch ihre Themenwahl (Erfahrungen der Migration) bewusst thematisiert. Wie ich am Beispiel von Julya Rabinowichs Roman *Spalkopf* gezeigt habe, kann dies auf mehrer Ebenen passieren:

<sup>13</sup> Ich danke A. Gorlatov (Minsk) und den Zuhörern beim VIII. Germanistentag des Russischen Germanistenverbands für diesen Hinweis.



— Auf einer paratextuellen Ebene, die meist nicht von den AutorInnen bestimmt (oder im besten Fall von ihnen mitbestimmt) wird.

— Auf inhaltlicher Ebene, wobei hier wiederum zu unterscheiden ist zwischen der Erfahrungswelt der Protagonisten und der Erzählebene.

In beiden Fällen werden im vorliegenden Roman fremde kulturelle Codes ohne eindeutige Übersetzung in das Korpus der deutschsprachigen Literatur eingebracht. Um am Ende auf die Frage im Titel meines Beitrags zurückzukommen — Verständigungsgrenze oder Grenzerweiterung? — kann festgestellt werden, dass die deutschsprachigen LeserInnen durchaus an Verständigungsgrenzen stoßen (vgl. das Beispiel des Spaltkopfes, der zum Teil von den RezipientInnen nicht als Fiktion erkannt wird) *und* daher eine Grenzerweiterung erfahren. Das Wort «oder» bzw. das Fragezeichen im Titel müssen daher durch ein «und» und ein Ausrufezeichen ersetzt werden.

В. Х. ГИЛЬМАНОВ

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград)

**«КОСТЫЛЬ» ЛЕССИНГА («ГАМБУРГСКАЯ  
ДРАМАТУРГИЯ» В ДИСКУРСЕ «КОДА НАДЕЖДЫ»)**

**1. Просвещение и современность**

Во времена, когда жил Лессинг, в Германии было по меньшей мере два основных центра, в которых формировалась судьба немецкого Просвещения — Берлин и Кёнигсберг, который, благодаря Канту, претендовал на то, чтобы стать столицей не только «чистого разума», но и «вечного мира». Кант и Гаман — пожалуй, самые значимые явления духовной истории Кёнигсберга — при всех принципиальных отличиях друг от друга (богоцентризм vs. автономный антропоцентризм) одинаково высоко ценили Лессинга. Так, Гаман<sup>1</sup>, с неистовством ветхозаветных пророков обрушивавшийся на самых видных представителей европейского Просвещения, включая не только своего друга Канта и своего ученика Гердера, но и «короля философов» Фридриха II, испытывал перед Лессингом особое уважение как перед «человеком, койи умел мыслить сам и койи со всей серьезностью прокладывал новые пути»<sup>2</sup>. Гаман при всей своей оппозиции к автономному принципу Просвещения сумел понять и оценить в Лессинге то, что, без всякого сомнения, составляет самую сокровенную суть феномена Лессинга — «его живое стремление к истине»<sup>3</sup>, о чем Гаман пишет в письме Гердеру от 9 декабря 1781 г. «Живое стремление к истине» — вот что является главным заветом Просвещения для сегодняшнего мира. Смогло ли Просвещение проложить те «новые пути», о которых мечтал Лессинг? Или, может быть, оно не закончено, несмотря на то что все же изменило векторность цивилизации в сторону критического «чистого разума», не сумев однако убедить человечество в необ-

---

<sup>1</sup> Гёте как-то раз в разговоре с канцлером Фридрихом фон Мюллером высказался о Гамане как о «самой светлой голове своего времени». См.: *Kanzler Friedrich von Müller: Unterhaltungen mit Goethe, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von R. Grumach*. Weimar, 1982. S. 109 (18. Dezember 1823).

<sup>2</sup> Гаман в письме к Гердеру от 28 марта 1785 г. См.: *Hamann J. G. Briefwechsel*. Bd. IV—VII / Hrsg. von A. Henkel. Wiesbaden, 1959; Frankfurt a. M., 1965—1979. Bd. V. S. 403: 13.

<sup>3</sup> Гаман в письме к Гердеру от 9 декабря 1781 г. // *Ibid.* Bd. IV 353: 1.

ходимости «практического разума»? Сумело ли человечество найти путь из «состояния собственного несовершеннолетия»?<sup>4</sup> Как раз на этом фоне актуализируется проблема герменевтической корректности в отношении известных «проектов надежды» и причин их крушения. Одним из таких является эстетический проект Просвещения, который основывался на вере в эстетическую способность человеческой природы, то есть на вере в чувственную способность человека различать прекрасное и безобразное, добро и зло и, соответственно, на вере в способность суждения, рассматривавшуюся Кантом как «опосредующее понятие» между природой и свободой, рассудком и разумом<sup>5</sup>. Одним из таких проектов была «Гамбургская драматургия» Лессинга...

## 2. Лессинг и Гамбург

Судьба Лессинга оказалась тесно связанной с Гамбургом. Здесь он познакомился с Евой Катариной Кёниг, ставшей главным поводом для его опыта счастья в любви, но и несчастья скорой разлуки: она умерла 10 января 1778 г., подарив Лессингу всего полтора года счастливой семейной жизни. В Гамбурге Лессинг завершил свою работу над драмой «Эмилия Галотти». В Гамбурге жил пастор Мельхиор Гёце, выступивший против Лессинга после опубликования им фрагментов обширной рукописи гамбургского ориенталиста-деиста Г.С. Реймаруса, что привело в ходе ожесточенной полемики к появлению целого ряда работ Лессинга, в том числе знаменитого «Анти-Гёце». С Гамбургом связано увлечение Лессинга масонством, что привело к его вступлению 14 октября 1771 г. в гамбургскую ложу «Три золотые розы». Но все же вершиной «романа с Гамбургом» стало участие Лессинга в проекте создания Национального театра и «Гамбургской драматургии» в период с мая 1767 г. до конца 1768 г. Однако этот проект оказался незавершенным, что, к сожалению, характерно для большинства проектов немецкого Просвещения, будь то проект «философии терпимости» Моисея Мендельсона, или проект «воспитания человеческого рода» Лессинга, или проект «вечного мира» Канта. Кант, безусловно, занимает осо-

<sup>4</sup> «Просвещение — это выход человека из состояния несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого. Несовершеннолетие по собственной вине — это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-либо другого. *Sapere aude!* — Имей мужество пользоваться своим собственным рассудком! Таков, следовательно, девиз Просвещения». См.: *Кант И.* Что такое Просвещение? // *Кант И.* Соч.: В 4 т. на нем. и рус. языках / Подгот. к изд. Мотрошиловой (Москва) и Тушлингом Б. (Марбург) М., 1993. С. 127.

<sup>5</sup> См.: *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Собр. соч.: В 8 т. Юбилейное издание 1794—1994 / Под ред. А.В. Гулыги. М., 1994. Т. 5. С. 36—38.

бое место в «проектах надежды», поскольку является «критической вершиной» Просвещения и автором «коперниканского поворота» в истории мышления. Суть этого поворота сводится к открытию того, что можно назвать «онтологическим разломом», вследствие которого объективная онтология стала «вещью в себе», что означает прощание с Аристотелевым «фюсисом» и признание в качестве единственной реальности новой онтологии, а именно — субъектоцентрической, судьба которой оказывается в полной зависимости от человека. В дискурсе кантовской философии эта судьба зависит от праксиологического ответа на вопрос, стоящий в идейном эпицентре этой философии: это вопрос о том, возможна ли свобода. Иначе говоря, способен ли человек с его «способностями понятий и идей» перевести в практику социально-политического действия свободную причинность «морального закона»? Если да, то тогда путь ведет к «всеобщему лучшему» (Лессинг), к осуществлению «всеобщего человеческого права на счастье» (Мендельсон), к «союзу народов на основе всеобщего права и к вечному миру» (Кант).

Для Лессинга, идеи которого сформировались в «докритический период» эпохи Просвещения, не характерно гносеологическое представление об «онтологическом разломе», открытом Кантом: Лессинг рассчитывает на гносеологию соответствия, а не когерентности, доверяя при этом прежде всего способности человеческой чувственности, в которой он, пожалуй, неосознанно для себя в условиях наступившей «герменевтической автономии» открывает гетерономную направленность лежащих в основе его теории катарсиса экзистенциалов «сострадание» и «страх». Эти «вертикально» диспонируемые психологические состояния оказываются в системе Лессинга его мостиками, парами к природе, в которой он ищет истину. Именно этим обусловлена его теория реализма в «Гамбургской драматургии», принципиально отличающаяся от кантовской, поскольку, согласно «теории подражания» Лессинга, реальность представляет собой диалектический результат двух сосуществующих половин — природы и субъекта. «В природе, — пишет Лессинг в 70-м выпуске “Гамбургской драматургии”, понимая под “природой” всю совокупную действительность природного и социального миров, — все со всем связано; все пересекается, все взаимообменивается друг с другом, все изменяется друг в друга»<sup>6</sup>. Люди стали бы беспомощными жертвами такого бесконечно-разно- и многообразия, если бы у них не было способности «различать и направлять свое внимание на то, что изначально кажется хорошим»<sup>7</sup>. То, что в реальном мире «мы желаем различать или желаем мочь различать» в разно- и многообразии предметов, различает на деле искусство. Оно представляет нам предметы действительности

<sup>6</sup> Lessing G. E. Hamburgische Dramaturgie // Lessings Werke in fünf Bänden. Hg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar, 1963. Bd. 4. S. 342.

<sup>7</sup> Ibid.

и их сущностные взаимосвязи «так ясно и связно, как только это позволяет отразить чувства, кои они должны возбудить»<sup>8</sup>. И эти чувства обозначают одновременно «гуманистическую меру», в соответствии с которой в художественном произведении возникает та действительность, важнейшие черты которой «не могут быть затемнены и обезображены другими, имеющими ничтожную значимость»<sup>9</sup>. Именно этим объясняется то, что Лессинг с готовностью присоединяется к суждению Аристотеля в «Поэтике»: «поэзия — более философична и полезнее, чем история, поскольку поэзия обращается больше к общему, а история к особенному»<sup>10</sup>, — так Лессинг переводит Аристотеля в 89-м выпуске, что соответствует оригиналу.

Без дальнейшего углубления в теорию искусства Лессинга отметим, однако, два аспекта: во-первых, явную сопряженность аристотелевско-лессинговского понимания «всеобщего» с идеалом взыскуемой в «Гамбургской драматургии» интересубъективности тонко чувствующей и моральной нации; во-вторых, «эстетическую надежду» Лессинга на чувственную способность людей соединиться в этой интересубъективности, пережив очищение «в царстве красоты» по причине непрекращающегося, неразрывного единства природы и истины, манифестируемого в коде прекрасного. Но уже Кант, этот «херувим с пламенным мечом обращающимся» (Быт 3: 25—26) проводит предостерегающую границу, напрямую касающуюся понимания истины и надежды у Лессинга: эстетическое воспитание создаст экзистенциальный баланс между «свободной игрой познавательных способностей» при эстетическом восприятии и моральным этосом только при условии доминирования в нас нравственного начала над природным. Это основополагающее положение эстетики Канта является идейной вершиной § 59 «Критики способности суждения» под названием «О красоте как символе нравственности». Кант и Лессинг различаются как «Должно» и «Есть»: лессинговское присутствие истины в нравственном существе — это то, что Шиллер затем вкладывает в понятие «прекрасной души» в своей переписке с Гёте или в понятие «дитя дома» в сочинении «О прелести и достоинстве». Эта модальность чувства истины в «здесь-бытии» понимается Лессингом как склонность к добродетели, проявляющаяся в «свободной игре» чувств. По Канту же, эта чувственная модальность есть лишь «признак хорошей души», свидетельствующий «по меньшей мере о благоприятной моральному чувству настройке нрава». Красота, по

<sup>8</sup> *Lessing G. E. Hamburgische Dramaturgie // Lessings Werke in fünf Bänden. Hg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar, 1963. Bd. 4. S. 342.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> В русском переводе «Поэтики» это высказывание Аристотеля звучит так: «поэзия — философичнее и полезнее истории, так как поэзия больше говорит об общем, а история — о единичном». *Аристотель. Поэтика. М., 1957. С. 68.*

Канту, не есть «объект побуждения к игре» между «предметом чувственного побуждения» и разумом: она не пребывает в «гравитации» чувственного объекта, она вся — в «гравитации» морального субъекта, в причинообразующем поле его «способности идей»<sup>11</sup>.

Нетрудно заметить, что эстетическая теория Лессинга отмечена «искушением» классического принципа, основанного на представлении о том, что человек в своем «здесь-бытии» уже «встроен» в предустановленную целокупность объективной онтологии или же способен к ней приобщиться и утолить тем самым свое «томление» по целостности и свободе. Но именно это «томление», которое несколько парадоксальным образом трансформировалось в романтическое томление последующих времен, составляет сокровенную суть мирового сценария Просвещения. Это «томление» по мере нарастания кризисных явлений истории все более обострялось до экзистенциальной «тоски», что, например, символическим образом отразилось в дневниковой записи от 1918 г., сделанной молодым Максом Хоркхаймером, одним из основателей Франкфуртской школы: «Тоска — вот моя сущность»<sup>12</sup>. Это — тоска по «*humanitas*», по «человечности» мысли и дела. Эта тоска характерна не только для критической теории Франкфуртской школы, но и для экзистенциальной литературы и философии Хайдеггера, Ясперса и Сартра, для философской герменевтики, прежде всего, в лице Гадамера и для многих других попыток реабилитации «практического разума» Просвещения в осознании того, что грандиозные обещания и надежды бюргерского проекта реальности до сих пор остаются неосуществленными. Эта незавершенность является причиной возникновения «игровых пространств» с известными «игроками» — Космос против Хаоса, Эрос против Танатоса, Аполлон против Диониса, свобода против причинно-следственного детерминизма, Жизнь против Смерти, которая всегда стремится сделать человека своей «игрушкой», будь это посредством «принципа удовольствия» (Фрейд), или посредством «воли к власти» (Ницше), или посредством голого экономизма... Во времена Лессинга таким «игровым пространством» стал Гамбург, прежде всего, в контексте амбициозного проекта Национального театра и «Гамбургской драматургии».

### 3. Театральный проект

В 1765 г. «принципал» (то есть театральный директор) Конрад Эрнст Аккерман обосновался со своей бродячей труппой в Гамбурге в построенном на собственные средства «театре комедии», имея намерение сделать его «храмом юности». Вскоре был образован консорциум в составе 12 гамбургских коммерсантов с намерением создать на основе театра Аккермана Немецкий Национальный те-

<sup>11</sup> См. *Кант И.* Критика способности суждения. С. 193—198.

<sup>12</sup> Цит. по: *Heferich Ch.* Geschichte der Philosophie. Stuttgart. S. 436.

атр. Для гарантии успеха театрального проекта в Гамбург пригласили Лессинга, ставшего к тому времени уже довольно известным благодаря своей пьесе «Мисс Сара Сампсон»: мещанская трагедия в 5-ти действиях, написанная 26-летним Лессингом под влиянием Самюэля Ричардсона, была впервые представлена на сцене 10 июля 1755 г. во Франкфурте-на-Одере как раз актерами труппы Аккермана. Успех премьеры был огромен, и драматург Лессинг был воспринят как соответствующий эстетическому вкусу духа своего времени, прежде всего, благодаря тонкой способности своего вчувствования в «смешанный» характер бюргерского психотипа, разорванного в силовом поле между пиетистскими максимумами и усиливающимися искушениями его «второго я», о чем говорит уже умирающая от яда Сара: «Как хитро человек умеет раздваиваться и лепить из своих страстей второе “я”, чтобы на него взвалить все, что он не приемлет в спокойном душевном состоянии»<sup>13</sup>.

По соглашению с консорциумом Лессинг стал постоянно оплачиваемым рецензентом вновь образующегося театра, призванным к тому, чтобы в издаваемом дважды в неделю театральном обозрении «Гамбургская драматургия» «сопровождать каждый шаг, который делает искусство как драматурга, так и актера»<sup>14</sup> в этом театре. Однако лишь в первые три месяца «Гамбургская драматургия» выходила дважды в неделю, но затем все реже и реже. Последние 20 выпусков появились вообще не отдельными изданиями, а в сборниках, вышедших не раньше Пасхи 1769 г. в двух томах, завершивших 104 выпуска всего проекта «Гамбургской драматургии». Лишь первые выпуски касались непосредственно спектаклей, после которых они выходили. Уже скоро отдельные театральные представления стали для Лессинга поводом для масштабных теоретических исследований: начиная с 50-го выпуска он полностью посвящает себя теоретико-эстетическим размышлениям о природе драмы, актерства, искусства и связи тайны красоты и истины...

Основной идеей «Гамбургской драматургии» была борьба за независимость немецкой национальной драматургии и литературы, поскольку в Германии, разорванной, согласно Вестфальскому миру 1648 г., на множество самостийных династий, борьба за национальное развитие была одновременно борьбой за бюргерскую демократию против феодально-дворянского абсолютизма, который в принципе был чужд идее национального единения. Именно в этой связи Лессинг никогда не забывал выделять немецкие оригиналы, бывшие в сравнении с французскими пьесами редкими гостями на гамбургской сцене. На открытии театра была представлена немецкая христианская драма «Олинт и Софрония» И. Ф. Кронегка.

<sup>13</sup> *Лессинг Г. Э. Мисс Сара Сампсон / Пер. Наталии Ман // Лессинг Г. Э. Драммы. Басни в прозе. М., 1972. С. 97.*

<sup>14</sup> *Lessing G. E. Op. cit. S. 9.*

Гамбургский Национальный театр был открыт 22 апреля 1767 г. Накануне открытия появилось написанное Лессингом «Объявление», в котором он извещает о счастливой миссии Гамбурга и о своей вере в «мужей, кои по доброй воле взялись за поддержку общего блага». Лессинг пишет: «Поистине счастливо место, где большая часть благорасположенных граждан с воодушевлением воспринимает идеалы общего блага и патриотизма (...). Так счастлив Гамбург во всем, от чего зависят его благосостояние и его свобода, (...) и он заслуживает этого счастья»<sup>15</sup>.

В «Объявлении» уже ясно узнается надежда Лессинга на особую миссию Гамбурга как топоса просвещенческой «дискурсивной этики», надежда на возможность создания здесь уникальной эстетической лаборатории по осуществлению просвещенческой идеи свободы в рамках проекта Гамбургского Национального театра, «поелику театр должен быть школой морального мира»<sup>16</sup>, так Лессинг пишет во втором выпуске от 2 мая 1767 г. Гамбург был одним из центров этой бюргерской чувствительности, однако одновременно здесь проявлялись те дефициты, которые в целом были типичны для раннего капитализма: это — недостаток в искренней возвышенности бюргерского самосознания, обусловленный логикой капиталистической прибыли. И если у основателей Национального театра капиталистический эгоизм и идеальные ожидания еще, кажется, пребывали в зыбком равновесии, то общее настроение большей части богатого гамбургского бюргерства определялось все же прежде всего коммерческим интересом. В 18-м выпуске Лессинг вновь обращается к «богатому процветающему городу», чьи граждане могли бы оказать столь важное для театра вспоможение, но предпочитают занятия «более прибыльными делами». «Прибыльным же среди нас считается, конечно, то, что ни в малейшей степени не связано со свободными искусствами»<sup>17</sup>. И свое просвещенческое сомнение в «эстетической надежде» Лессинг завершает строками из «Искусства поэзии» Горация, в которых забота о барыше расценивается «как ржавчина в душе», губящая искусство:

⟨.....⟩ Корысть заползает, как ржавчина, в души:  
Можно ли ждать, чтобы в душах таких слагалися песни<sup>18</sup>.

#### 4. Катарсис

В поле напряжения между «ржавчиной корысти» и «золотом чувствительного сердца» Лессинг, как уже не раз было в истории, ориентируется на «эстетическую надежду», суть которой в его проекте

<sup>15</sup> *Lessing G. E.* Op. cit. S. 7.

<sup>16</sup> *Ibid.* S. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 93.

<sup>18</sup> *Квинт Гораций Флакк.* Наука поэзии (330—331) / Пер. М. Гаспарова // *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. *Гораций.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Наука поэзии. М., 2005. С. 775.



сводится к педагогической силе катарсиса нравов под влиянием истинного искусства, что проявляется в его полемике с Корнелем по вопросу об аристотелевском понимании трагедии. В противовес к Корнелю с его толкованием аристотелевских понятий 'eleos' (сострадание) и 'phobos' (страх) Лессинг связывает эти экзистенциалы не с аффектами, представляемыми на сцене актерами, а с теми аффектами, которые сценическое действие аффицирует в зрителе. «Иначе к чему все эти поэтические изыски?»<sup>19</sup>, так спрашивает Лессинг в 32-м выпуске. Согласно Корнелю, действие трагедии вполне может ограничиваться лишь пробуждением в зрителе ужаса (terreur) без сострадания, что решительно отвергает Лессинг, поскольку его гуманистическая чувствительность полагает суть катарсиса основанной именно на человеческой способности испытывать сострадание. Основываясь на «Письмах о чувственных способностях» (1755) Моисея Мендельсона, Лессинг в 74-м выпуске «Гамбургской драматургии» определяет сострадание как «смешанное чувство, складывающееся из любви к предмету и огорчения из-за его несчастья»<sup>20</sup>.

Уже это близкое Аристотелю понимание сострадания вновь ясно указывает на исток «эстетической надежды» Лессинга: доверие Лессинга в отношении природного макрокосма и его согласованности с внутренним микрокосмом человеческой чувственности, способной к калокагатическому взаимодействию с разумом, — вот что является исходным импульсом для надежды Лессинга на действенность искусства, способного, по его мнению, объединить людей в усилиях «ко всеобщему благу», поскольку, согласно Лессингу, «природа и истина» образуют вместе высший принцип искусства. Именно эта согласованность дает о себе знать в чувстве сострадания, возникающем в том случае, когда истинная природа «предмета» нарушается предательством этой истинной природы в нас или вокруг нас. Согласно Лессингу в сострадании проявляется «любовь к предмету», однако эта «любовь к предмету» переживается в смешении с чувством «огорчения из-за его несчастья». То есть Лессинг в своей теории трагического все еще рассчитывает на чувственную способность «разумной природы» в человеке принимать нравственные решения под воздействием «страдающей красоты». Только с учетом этого «метода истины» можно понять «проект надежды» Лессинга в «Гамбургской драматургии», в рамках которого он ищет «эстетический интеграл» для развития морально-нравственной интересубъективности, служащей делу «всеобщего блага». Именно такая модель интересубъективности — в основе его понимания нации, что отражено в примечательном суждении Лессинга в последней части «Гамбургской драматургии», объединившей выпуски от 101-го до 104-го. Досадуя на неспособность гамбургской публики «естественным образом» поддержать «чистосердечный порыв к созданию для немцев нацио-

<sup>19</sup> *Lessing G. E.* Op. cit. S. 156.

<sup>20</sup> *Ibid.* S. 361.

нального театра», Лессинг пишет, что причина неудачи — в отсутствии нравственной основы для национального единения: «ведь мы, немцы, все еще не нация! Я толкую не о политической форме, но, прежде всего, о нравственном характере. Приходится признать, что почти отсутствует желание в таком характере»<sup>21</sup>.

### 5. «Костыль» Лессинга

Сам Лессинг подводит горестный итог «Гамбургской драматургии» в конце последнего выпуска: «Сладкая мечта о создании здесь, в Гамбурге, национального театра растаяла на глазах, и потому как я вообще смог познакомиться с этим городом, Гамбург как раз то место, где осуществление этой мечты менее всего пока возможно»<sup>22</sup>. В этом горьком суждении Гамбург как «топос невозможности» становится невольным заложником парадигмального конфликта между идеей идеального дискурса просвещенной нации и фактическим дискурсом «как раз того места». Однако среди причин неудачи Гамбургского проекта, отмеченных Лессингом, то есть помимо преобладания коммерческих интересов и «разномыслия антрепренеров», помимо нехватки национального репертуара и довольно унижительного закулисья в самом театре, он находит в себе мужество признать еще одну причину: это — он сам. В последнем выпуске «Гамбургской драматургии» Лессинг совершенно осознанно возлагает вину и на себя: «Хотел бы я конкурировать в принятии ответственности за здешний театр? Ответ прост, потому как все сомнения сводятся к одному: а в силах ли я? И как я мог бы сделать это наилучшим образом? (...) Я не чувствую в себе живого источника, который бы бил сам по себе и струился чистыми щедрыми струями. (...) Я — хромой, для коего его жалкая писанина вряд ли может стать надежным костылем»<sup>23</sup>. Не вызывает сомнения, что имеет в виду Лессинг под «надежным костылем»: это — критическая образованность, недостаток которой он сам в себе открывает в мужественной честности критического самоанализа. Кроме принятия ответственности за неудачу в Гамбурге Лессинг невольно указывает на важнейшее герменевтическое условие для успешного осуществления проекта Просвещения. Необходимость этого условия становится все более очевидной в современной ситуации обостряющегося герменевтического кризиса: автономный принцип реальности нуждается в надежном «костыле» фундаментальной культуры образования, основанной на последовательной систематике и критической непредвзятости с тем, чтобы человечество не запуталось окончательно в паутине «симулятивных гиперреальностей» (Бодрийяр), основанных на произволе бесконтрольных игр разума и чувственных имажинаций...

<sup>21</sup> *Lessing G. E.* Op. cit. S. 485.

<sup>22</sup> *Ibid.* S. 490.

<sup>23</sup> *Ibid.* S. 480—481.

И уже в самом конце второго тома «Гамбургской драматургии» Лессинг пишет: «Мир не потеряет ничего, если вместо пяти или шести томов 'Драматургии' я смог явить на свет только два. Но он может потерять слишком много, если однажды в такое же затруднение, как со мной, попадет более полезное произведение более даровитого автора, особенно если найдутся люди, кои сделают на его основе более убедительный план, а оный, хотя и предназначен для полезнейшего дела, будет обречен на неудачу среди схожих условий»<sup>24</sup>.

Лессинг умер 18 февраля 1781 г., а уже в апреле того же года в издательстве И. Ф. Харткноха в Риге начинается издание «Критики чистого разума» Канта...

#### ZUSAMMENFASSUNG

#### «Lessings Krücke» (Die «Hamburgische Dramaturgie» im Diskurs des «Codes der Hoffnung»)

Der Beitrag ist dem dramatischen Versuch Lessings gewidmet, ein Nationaltheater in Hamburg 1767—1768 mitbegründen zu helfen, vor allem durch das theoretisch-kritische Schriftwerk «Hamburgische Dramaturgie». In seinem Hamburger Projekt erstrebt Lessing die Schaffung der theoretischen Voraussetzungen für die Entwicklung der Intersubjektivität der empfindsamen und moralischen Nation. Das Projekt gründet sich auf Lessings «ästhetische Hoffnung» auf das sinnliche Vermögen der Menschen, im «Reich des Schönen» durch die immerwährende ungebrochene Einheit der Natur und Wahrheit sich reinigen zu lassen.

---

<sup>24</sup> Lessing G. E. Op. cit. S. 491.

Е. А. ПАНКОВА

(Воронежский госуниверситет)

## РОМАНТИЧЕСКОЕ КОДИРОВАНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Г. Гейне в работе «Романтическая школа» язвительно сравнивал увлечение романтиков Средневековьем с безумствами Дон Кихота: «...эта школа страдала ведь тем же безумием, которое вдохновило и благородного ламанчского рыцаря на все его дурачества; и она стремилась восстановить средневековое рыцарство, и она стремилась вновь призвать к жизни умершее прошлое»<sup>1</sup>. Генетическая связь западноевропейской романтической культуры со Средневековьем не вызывает споров. Романтизм заявляет о близости со Средневековьем уже своим именовани­ем. Средневековая поэзия и культура возводится романтиками на новую ступень в качестве перво­причины их нового искусства. Романтизм мыслился его создателями предельно широко как система жизненных и поэтических ценностей ново­европейских послееантичных народов.

По словам А. В. Шлегеля, термин «романтизм» удачно выражает сущность нового искусства, так как происходит «от названия народных языков, образовавшихся путем смешения латинского с древне­немецкими диалектами, подобно тому, как новейшая образованность произошла от соединения... элементов северных племен с остатками древности»<sup>2</sup>. Х. А. Корф выделяет в качестве главного формообразующего признака немецкого романтизма регрессивную и национальную тенденции, по его мнению, «только лишь благодаря этой идее — вернуться назад к истокам, назад в прошлое — национально-романтическое движение приобрело свое собственное и определенное очертание»<sup>3</sup>. Для В. М. Жирмунского «в Германии романтизм является... периодом средневекового возрождения»<sup>4</sup>. Н. Я. Берковский определяет романтизм как «переживание средневековья»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1958. Т. 6. С. 209—210.

<sup>2</sup> Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 127.

<sup>3</sup> Korff H. A. Geist der Göthezeit. IV Teil. Hochromantik. Leipzig, 1962. S. 103.

<sup>4</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 121.

<sup>5</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 114.

Ориентация романтической эстетики на средневековую культуру постоянно тематизировалась в гуманитарных науках<sup>6</sup>. В целом, как для зарубежного, так и для отечественного гуманитарного знания до недавнего времени было характерно отчетливое стремление заретушировать очевидную связь романтизма со средневековой культурой, либо найти ей какое-то «извинение», либо резко осудить данный факт. Романтиков упрекали в идеализации прошлого, в создании сказочной, предвзятой картины Средневековья, в желании убежать от современности в фантастическую утопию. В таком регрессивном стремлении видели либо беспомощность философской романтической мысли, зашедшей в тупик, либо политически «актуальный» призыв: вернуться к патриархальному «неиспорченному» прошлому.

А. В. Карельский, блестяще анализируя логику движения романтического сознания, объясняет устремление романтической мысли к Средневековью принципиальным желанием уйти от центрального исходного сегодняшнего пункта. Он вводит понятие «центробегности» романтического сознания<sup>7</sup>. По его словам, «романтический уход от современности далеко не ограничивается одним уходом в Средневековье... важно тут не столько то, куда уходили романтики от современности, сколько то, что они уходили от нее; куда угодно, лишь бы прочь от ненавистного «мира сего»<sup>8</sup>. (Здесь хочется отметить, что для нас как раз представляется очень важным тот факт, куда именно уходили романтики, поскольку это в значительной степени обусловило основные категории романтической эстетики.) Одновременно А. В. Карельский пытается реабилитировать романтический «уход в прошлое», отмечая, что «это была не просто мечта о возврате вспять, а попытка возрождения неких духовных традиций прошлого *radi futuro*»<sup>9</sup>. Он пишет: «...саму романтическую мечту о прошлом не

<sup>6</sup> См.: *Haym R.* Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin, 1870. (Nachdruck Darmstadt 1977); *Salomon G.* Das Mittelalter als Ideal in der Romantik. München, 1922; *Friedemann K.* Antike und Mittelalter im Lichte der Romantik // Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. 44. 1931. S. 93—105; 227—239; *Horton G.* Die Entstehung des Mittelalterbildes in der deutschen Frühromantik: Wackenroder, Tieck, Novalis und die Brüder Schlegel. Diss. [Masch.] Washington, 1973; *Behler E.* Gesellschaftskritische Motive in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter // Das Weiterleben des Mittelalters / Hrsg. von J. F. Poag, G. Scholz-Williams. Königstein: Athenäum, 1983. S. 47—60; *Strack F.* Zukunft in der Vergangenheit? Zur Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik // Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800 / Hrsg. von F. Strack. Stuttgart, 1987. S. 252—281; *Чавчанидзе Д.Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.

<sup>7</sup> *Карельский А.В.* Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. М., 2007. С. 147.

<sup>8</sup> Там же. С. 155.

<sup>9</sup> Там же. С. 156.

надо примитивно понимать как совсем наивное желание возродить это прошлое во всей полноте; это было стремление возродить некие духовные ценности прошлого ради будущего, т. е., в конечном счете, и *эта мечта направлена-то была на будущее*, его имела в виду; это была утопия пассаистическая, патриархальная, но утопия»<sup>10</sup>. В данных высказываниях ученого явно звучит интенция реабилитировать связь *романтизм — Средневековье*, эмансипировать ее от идеологических и политических импликаций.

Предпочтение романтиками «дикого», «темного» Средневековья современному им революционному этапу развития западноевропейской цивилизации вызывало критику и неприятие основных категорий романтической эстетики. В связи с этим проводили демаркационную линию между «революционными», «активными» и «реакционными», «пассивными» романтиками, воспевавшими патриархальные средневековые «варварские» обычаи.

Подобная ситуация, с одной стороны, была обусловлена идеологическими причинами, с другой стороны, соответствовала общей парадигме гуманитарного знания, поскольку, как известно, на протяжении ряда столетий Средневековье несправедливо оставалось «пасынком истории»<sup>11</sup>. Для французских просветителей и революционеров Средневековье было источником и основой всех регрессивных явлений, которые следовало искоренить: абсолютизма, социальной несправедливости, клерикального гнета, суеверий и др. «Средний век (*medium aevum*) считался неким переходным мрачным этапом безвременья, разделявшим две блестящие эпохи истории Европы, античность и ее возрождение. Для гуманистов, а за ними и для просветителей это был перерыв в развитии культуры, провал, “темные столетия”. (...) Часто и в наши дни определение “средневековый” употребляется как синонимичное понятиям “реакционный”, или “отсталый”, когда хотят заклеить какое-либо политическое или духовное движение, дикие нравы и обычаи», — пишет А. Я. Гуревич<sup>12</sup>.

Возможность принципиально нового рассмотрения проблемы «романтизм и Средневековье» открылась благодаря смене парадигмы современного гуманитарного знания и собственно медиевистике. Вместо взгляда на Средневековье «свысока» ученые гуманитарии пытаются всмотреться в далекую эпоху и увидеть ее конститутивные особенности. Такое видение обусловлено всем опытом историографии XX в., пришедшей к отказу от эволюционизма и признанию ценности всех эпох человеческой истории: «Культуры и цивилизации не выстроены во времени по единому ранжиру, ибо каждая

<sup>10</sup> Карельский А. В. *Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур*. Вып. 3: *Немецкий Орфей* / Сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн. М., 2007. С. 157.

<sup>11</sup> Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. М., 1984. С. 16.

<sup>12</sup> Там же. С. 17.

из них самоценна и являет исторически конкретное состояние индивида и общества. О каждой культуре надлежит судить, исходя из внутренне свойственных ей условий и параметров»<sup>13</sup>.

Своеобразным параметром истории, привлекающим сегодня внимание ученых, становится параметр воображаемого. Этот параметр ввел в активный обиход гуманитарного исследования французский медиевист Ж. Ле Гофф<sup>14</sup>. Он выделяет понятия *воображаемого, представления, символического и идеологического*. Воображаемое занимает лишь некоторую часть поля представления, и эта часть относится не к простому преобразованию в мысленный образ, а к области изначально креативной, поэтической. По словам Ле Гоффа: «Чтобы создать образ воображаемого собора, надо прибегнуть к помощи литературы и искусства: вспомнить *Собор Парижской богородицы* Виктора Гюго, сорок полотен с изображениями *Руанского собора* Клода Моне, *Утонувший собор* из *Прелюдий* Клода Дебюсси. И хотя воображаемому отведен лишь фрагмент территории представления, оно значительно его превосходит. Фантазия увлекает воображаемое за пределы интеллектуального представления»<sup>15</sup>.

Ж. Ле Гофф рассматривает литературу и искусство как «особые исторические источники, созданные человеческим воображением»<sup>16</sup>. Он провозглашает необходимость новой области истории — истории воображаемого, потому что вся без исключения жизнь людей и общества принадлежит истории. «История без воображаемого — это история-инвалид, безжизненная история»<sup>17</sup>. Ж. Ле Гофф использует в качестве исторических источников произведения средневековой литературы и исследует ключевые сюжеты, в которых неразрывно переплелись реальности материальные, социальные и воображаемые: темы леса, города, одежды, еды, туризма.

В методологическом отношении Ле Гофф является продолжателем традиции школы «Анналов», сложившейся в медиевистике в 30-е годы прошлого века, она впервые сделала объектом исторического рассмотрения формы мыслительности людей изучаемой эпохи. В результате возник новый вид истории — история ментальностей.

Если иметь в виду именно такой подход к истории культуры через реконструкцию мировоззрения и форм мышления людей изучаемого периода, то «воображаемое» романтиками Средневековья, имплицитное в романтических текстах, может быть рассмотрено под принципиально новым углом зрения, как часть ментальной культуры эпохи романтизма. Рассматривая образы Средневековья,

<sup>13</sup> Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М., 2005. С. 21.

<sup>14</sup> См.: Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М., 2001.

<sup>15</sup> Там же. С. 6.

<sup>16</sup> Там же. С. 7.

<sup>17</sup> Там же. С. 11.

сложившиеся в немецкой романтической культуре, мы имеем дело с фикциональными картинками, которые содержат представления целого поколения художников об иной культуре и одновременно являются компонентами романтической ментальности.

Мы исходим из тезиса, что фикциональная романтическая картина Средневековья есть не только лишь абстрактная, оторванная от реальности фантастическая утопия, искомый романтический идеал, перенесенный в прошлое, но это есть результат диалога двух отдаленных во времени культур, когда более молодая культура стремится постичь более древнюю и увидеть в ее облике свое собственное отражение. На основе такого подхода мы утверждаем, что в результате этого отражения/преломления в западноевропейской культуре XIX в. возникает особая *романтическая модель Средневековья*, явившаяся концептом, обусловившим всю духовную жизнь общества.

Создавая свою фикциональную картину, на основе которой впоследствии возникла романтическая модель Средневековья, романтики пользовались теми самыми субъективными сомнительными источниками, которые современная медиевистика сочла абсолютно необходимыми, без учета которых, по мнению современных историков, невозможно понять образ мыслей и чувств, мировидение людей далеких эпох, и, соответственно, невозможно понять внутренний механизм развития общества, концепцию истории и культуры. С позиций социально-экономического детерминизма и позитивизма романтическая картина Средневековья представлялась абсолютно ложной, вредной, «искажающей факты» сказкой, уводящей от актуальной современности, идеализирующей варварское прошлое, пробудившей, в конце концов, националистические и шовинистические умонастроения. С позиций современного исследователя, задавшегося целью проникновения в ментальную сферу изучаемой культуры, романтическая модель Средневековья имеет полное право на серьезное изучение.

Сегодня можно поставить вопрос принципиально иначе и попытаться увидеть в смоделированной, отраженной в романтическом дискурсе, картине Средневековья осознанный отбор отдельных существенных для романтической эстетики категорий древней культуры и один из первых шагов к историческому осмыслению прошлого как ушедшего, завершенного в себе самом и достойного изучения и изображения. Созданный романтизмом абстрактный и умозрительный образ Средневековья, тем не менее, содержит в себе гносеологические потенции и в определенном смысле является фактом становления историзма в XIX в., свидетельством проникновения исторического мышления во все сферы духовной жизни людей.

Модель Средневековья, возникшая в результате активного взаимодействия двух культур — средневековой и романтической, занимает важное место в романтической картине мира, становится особым феноменом романтизма, и в этом отраженном виде в дальней-



шем интегрируется в единый текст европейской культуры. Изучение фикциональной романтической картины Средневековья позволяет проникнуть в ментальный мир романтизма и дополнить картину этого мира существенными недостающими звеньями.

С этой целью актуальным представляется рассмотрение причин и основных принципов обращения романтизма к Средневековью, а также моментов взаимосвязи романтической и средневековой культур. В созданных романтиками фикциональных картинах Средневековья можно выделить ряд доминант, которые постепенно становятся знаковыми составляющими семантическими компонентами романтической модели Средневековья. К таким семантическим доминантам мы, прежде всего, относим романтические *образы древнего города, готического собора и средневековой крепости (или замка)*, которые с постоянной частотой неизменно функционируют в романтическом дискурсе. Феномен связи романтизма и Средневековья как диалога культур может быть рассмотрен лишь на основе принципа междисциплинарного подхода к предмету исследования. Модель Средневековья, созданная немецкими романтиками и функционировавшая в западноевропейской культуре как его значимая ментальная часть, нуждается в широком комплексном исследовании. Само понятие *романтической модели Средневековья* является принципиально новым и до сих пор не подвергалось рассмотрению.

В связи с данным подходом актуальными представляются следующие вопросы: каковы внутренние причины и основные принципы обращения романтиков к средневековой эпохе; какие смыслы находит в средневековой культуре романтическая эстетика; в чем собственно заключается эстетико-философская близость романтизма и средневековой культуры; какое место в романтической картине мира занимает образ Средневековья; каковы основные составляющие категориальные доминанты романтического образа Средневековья.

Несмотря на широкую разработанность данной темы в гуманитарных науках, на современном этапе представляется возможным в принципе по-новому подойти к проблеме романтического восприятия средневековой культуры и впервые поставить вопрос не об идеализации или стремлении романтиков к возрождению Средневековья, а о *моделировании романтиками своего романтического Средневековья и о составляющих компонентах данной модели*. Интерес романтиков к культуре Средневековья реализуется не только в научных штудиях, эстетических трактатах, цитации прецедентных текстов и других формах. В романтической культуре возникает устойчивый визуальный ряд, репрезентирующий Средневековье. Функционирующие в романтической культуре «знаки Средневековья»: город, собор, крепость (замок). Конечно, этот ряд мог бы быть дополнен и другими составляющими: средневековый социум, средневековое искусство, рыцарство и др. Однако выделенные нами знаки представ-

ляют собой особого рода фикциональные картины, за которыми существует зримая внетекстовая реальная действительность. Это придает им особую «осязаемость», живучесть. Поэтому именно они, на наш взгляд, явились наиболее наглядными и устойчивыми составляющими романтической модели Средневековья. Эти составляющие были представлены не только в романтических текстах, но продолжали жить в реальности, они делали «романтическое Средневековье» более «плотным» и «осязаемым». Эти знаки давали возможность «обратной связи». Не только фикциональное романтическое, но и реальное Средневековье как определенная историческая эпоха также репрезентируется этими знаками материальной культуры.

Данные знаки, составляющие звенья романтической модели Средневековья, именно в XIX в. прочно входят в сознание общества и в значительной степени обуславливают становление исторического мышления в западноевропейских странах. Прежде в до-романтические эпохи этот реальный исторический (городской, архитектурный) субстрат не имел в глазах общества культурного и исторического значения. В художественном языке романтической культуры происходит «остранение» реальных внетекстовых репрезентантов Средневековья, это древние города, соборы, старинные замки. Эта внетекстовая реальность получает новое смысловое наполнение: вначале эстетическое, затем историческое и патриотическое. Древний город, готический собор, замок и его руины становятся знаками-символами романтической культуры, эти знаки в конечном смысле определяют весь романтизм подобно голубому цветку Новалиса. Они становятся знаками культуры, на определенном этапе превращаются в моду, в штамп. Так, следуя романтической моде, сооружает свои стилизованные под средневековые замки король Людвиг Баварский. Но эти знаки обладают большей «плотностью», могут оказывать большее воздействие на реципиента, так как здесь означающее и означаемое...

Романтическая модель Средневековья обладала большой устойчивостью и получила широкое распространение в западноевропейской культуре именно благодаря своим «материальным подтверждениям», т. е. реальным доказательствам своего бытия. Трехчастная романтическая модель Средневековья соответствовала логике социального устройства средневекового общества. На основе этой модели в романтической культуре возникает миф о средневековом миропорядке. Этот миф (а не само средневековое общество, о котором романтики имели лишь весьма приблизительное, почерпнутое из литературы представление) и становится одной из репрезентаций романтической идеи универсума.

Конечно, они видели древнюю культуру совсем иначе, не такой, какой представляли ее люди, к ней принадлежавшие, не такой, какой она сама себя осознала. Однако у них были и преимущества: они могли оценить древность в перспективе, сравнить с сегодняш-

ним днем, увидеть отражение прошлого в зеркале современности и расставить свои акценты. Эти доминанты, наиболее значимые категории древней культуры, выделяемые романтиками, становятся одновременно краеугольными стержневыми понятиями, образуют сетку координат их собственной романтической эстетики. Они являются той самой связующей нитью между разными культурами, тем силовым полем, которое обеспечивает возможность диалога. По словам Люсьена Февра, каждая историческая эпоха, каждое поколение реконструирует свои Афины, свой Рим, свой Ренессанс, и романтики реконструировали свое Средневековье, точнее они подвергли Средневековье романтическому перекодированию.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Romantische Codierung des Mittelalters**

Der Artikel ist dem Problem des Dialogs der romantischen und mittelalterlichen Kultur gewidmet. Die Autorin sieht in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter ein bestimmtes Schema oder ein Model, dessen Hauptbestandteile die mittelalterliche Stadt, der gotischer Dom und die mittelalterliche Burg sind. Das sind die bevorzugten Sujets der romantisierenden Rückwendung zum Mittelalter. Sie gehören bei den Romantikern zu einer Semiotik des Verlustes und der Reaktion auf diesen Verlust.

Die mittelalterlichen Burgen wurden zu Denkmälern einer großen Vergangenheit. Das Interesse für die mittelalterliche Stadt entsprang der Sehnsucht nach einem überschaubaren und klar strukturierten gesellschaftlichen Kosmos. Die Faszination durch mittelalterliche gotische Dome und Ruinen gotischer Kirchen ist ein Zeichen für diesen melancholisch wahrgenommenen Untergang der alten Glaubenswelt. Diese Erinnerungskultur erhielt eine kompensatorische Funktion in einer als demütigend empfundenen Gegenwart.

Д. Л. ЧАВЧАНИДЗЕ  
(МГУ им. М. В. Ломоносова)

## РАХЕЛЬ ФАРНХАГЕН И ДВЕ ТЕНДЕНЦИИ ВРЕМЕНИ

«Французская революция, “Наукоучение” Фихте и “Мейстер” Гёте — величайшие тенденции эпохи»<sup>1</sup>, — эти слова Ф. Шлегеля чаще всего вспоминают как высокую оценку гётевского романа. Между тем у Шлегеля далее идет речь *только о революции*, и это уже само по себе исключает хвалебный смысл высказывания романтика. В другом фрагменте того же 1798 г. он разъясняет, что революция интересует его «как величайший и примечательнейший феномен истории государства, как почти универсальное землетрясение, небывалое наводнение в политическом мире или как прообраз революций... как ужасный гротеск... в грандиозной трагикомедии человечества» (1, 313).

Следовательно, упоминание наряду с революцией философии Фихте, основополагающей для раннего немецкого романтизма, и «Годов учения Вильгельма Мейстера», произведения, вызвавшего живую и неоднозначную реакцию романтической мысли, также не означает славословие<sup>2</sup>. Шлегель лишь суммирует важнейшие, по его мнению, явления времени, выстраивая своего рода код, позволяющий проникнуть в идеологическую сферу, в совокупность источников, питающих современное культурное сознание. Это олицетворяет личность Рахели Фарнхаген, которая также ставила рядом Гёте и Фихте, найдя обом одно и то же определение: «глаз Германии»<sup>3</sup>.

Известная хозяйка берлинского литературного салона на протяжении почти полувека с перерывом в несколько лет, жена Фарнхагена фон Энзе, человека, всегда так или иначе причастного к новаторским идейным течениям — от романтического до младогерманского, Рахель не оставила специальных записей литературно-критического или философского характера. Но их представля-

---

<sup>1</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 300. Далее Ф. Шлегель цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

<sup>2</sup> В том же году Шлегель написал статью «О “Мейстере” Гёте»; высоко оценив художественную сторону романа, он пообещал читателям «Атенеума» продолжение разбора, чего, однако, не последовало.

<sup>3</sup> Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Berlin, 2010. S. 279. Далее, кроме особых случаев, Рахель цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

ют ее многочисленные письма, изданные Фарнхагеном сразу после ее смерти в 1833 г. под названием «Рахель. Книга на память ее друзьям»<sup>4</sup>. В этих письмах Г. Брандес увидел «первую великую женщину в тогдашней немецкой культурной жизни»<sup>5</sup>, а О. Вальцель — «гениальную женщину века»<sup>6</sup>.

Рахель родилась в 1771 г., когда вышло первое большое произведение Гёте — «Гец фон Берлихинген», а свой салон открыла в 1789 г., когда в соседней Франции началась революция, получившая в Германии серьезный, хотя в целом умозрительный отклик. Ее гостям было о чем беседовать. В последнем десятилетии XVIII века сложились воззрения «веймарских друзей искусства» — вскоре Гёте дополнил их в тех же «Годах учения Вильгельма Мейстера» новыми соображениями, теоретически оставаясь на позиции шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека»; Фихте опубликовал свои блестящие лекции о «наукоучении», а молодые йенские романтики заявили конфронтацию эстетическим принципам Просвещения — от выступления Ф. Шлегеля против Ф. Николаи до выпуска «Атенеума». На глазах Рахели новое в миропонимании и искусстве выросло в философскую или эстетическую систему и побуждало к постоянным размышлениям.

Первыми посетителями салона Рахели были приверженцы просветительских идей, в их числе — братья Гумбольдт, писатель Карл Филипп Мориц, композитор Цельтер, масон, старый друг Гёте. Здесь появлялись и йенцы, но господствующими оставались «веймарские» симпатии: художественные создания оценивались по степени их идейной упорядоченности в сочетании с безусловно-правильной формой.

Новое истолкование природы творчества, которое Новалис выразил в тезисах: «Поэзия растворяет чужое бытие в своем собственном» — или: «Поэт... представляет собою... тождество субъекта и объекта»<sup>7</sup> — иллюстрировали художественные сочинения романтиков, построенные на ярко выраженной субъективной основе. Рахель решительно не принимала большинство из них, в особенности «Люцинду» Ф. Шлегеля. В одном из писем 1801 г. она, как будто возражая Новалису, утверждала, что поэт должен не сосредотачиваться только на одном, личном настроении, но воспроизводить *разное*, притом досконально, «как это выполняет скульптор в мраморе» (115). По сути таков был один из классических критериев, шедший от Винкельмана, очевидно, настолько бесспорный для Рахели, что она развивала его в собственных соображениях: в творческом процессе поэту необходимо отдалиться от изображаемого, «развенчать» его для себя (в подлиннике выделенное слово *entheiligt*). Тот, кто ис-

<sup>4</sup> Через год Фарнхаген расширил издание до трех томов.

<sup>5</sup> *Brandes G.* Собрание сочинений. СПб., 1910. Т. 6. С. 127.

<sup>6</sup> *Walzel O.* Deutsche Romantik. Leipzig, 1912. S. 96.

<sup>7</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 122.

ходит из чрезмерного пристрастия к своему предмету (*sich leidend fühlt*), «не станет поэтом, он будет *плохим* поэтом» (115).

В этом же письме обращает на себя внимание понятие, не предполагаемое классицистическими концепциями и приобретающее права только в романтизме, — понятие бессознательного. Письмо начинается словами: «Человек как *человек* — сам по себе — произведение искусства, и все его существо состоит в том, что в нем постоянно сменяются сознательное и бессознательное» (115). Однако такого человека Рахель находит вовсе не у романтиков, а у Гёте.

Подобная aberrация, наверное, может служить примером того, что в наши дни называют *эстетическим откликом*: по дефиниции В. Изера, акт чтения «пробуждает воображение читателя, которое в свою очередь позволяет тексту оказать на читателя запланированный эффект»<sup>8</sup>. Но характер читательского воображения органически предпослан конкретной действительностью, поскольку читатель сам является ее частью; в той же действительности, которая вызвала к жизни романтизм, воображение должно было естественно придавать *романтическую* окраску всему, что воздействовало на него с особой силой. Для Рахели это было творчество Гёте.

Акт бессознательного зафиксировала на рубеже веков развивавшаяся тогда психиатрия, и оно понималось как одно из проявлений иррационального, которое носилось в воздухе. В признании его по-своему сыграла роль философия Фихте с ее отрицанием категорического императива Канта: для абсолютно свободного индивидуального духа сама по себе исключалась и ограниченность *сознательным*. Подтверждение этого исходило от реальности: французская революция, независимо от отношения к ней, узаконила в умах личную свободу, а ее итоги, прежде всего драматические судьбы ее деятелей, давали повод задуматься и над бессознательным в природе личности.

Фихте был едва ли не самым желанным гостем Рахели в ее салоне, другом и учителем, в письмах она обращалась к нему: «Lieber Herr und Meister!». В нем она обрела идеального единомышленника, как будто сказавшего ей: «Ты не одинока!»<sup>9</sup>. У него Рахель переняла прежде всего созвучную ее душевному настрою идею противостояния индивидуальности окружающему миру — то самое *Ichheit*, которое было с энтузиазмом подхвачено романтиками. Захватывающей стала для нее и другая идея философа — *культурная функция* индивидуума, не подчиненного никакому внешнему фактору, значит, и культурному. Мысль, что человек *только сам способен сделать себя культурным*, Рахель уловила в знаменитых «Речах к немецкой нации», с которыми Фихте выступил в 1807 г., тогда как масса германской ин-

<sup>8</sup> *Изер В.* Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. Курс лекций / Пер. с англ. Д.А. Иванова // В. Изер в Москве. См.: [www.philol.msu.ru/Pages/Lectures\\_Ivanov.htm](http://www.philol.msu.ru/Pages/Lectures_Ivanov.htm)

<sup>9</sup> Цит. по: *Scuria H.* Begegnungen mit Rahel. Berlin, 1971. S. 60.

теллигенции, морально подавленной вторжением Наполеона, услышала в них лишь патриотический призыв. Для Рахели они стали напоминанием и каждому немцу, и всему немецкому народу о великом призвании нести в себе культурное начало; именно тогда она назвала Фихте «глаз Германии». Такое понимание национального она усвоила благодаря другому «глазу» — Гёте, для которого культура была проводником *всечеловеческого* единства. С юных лет знакомая с широтой мышления поэта, Рахель, как и он, не отделяла патриотическое от культурного.

То, что любовь к отечеству означала для Рахели глубинную связь с культурной сущностью *немецкого*, очевидно из ее почти отчаянного письма, написанного сразу после смерти Фихте. Тогда, в 1814 г., отдельные газеты намекали на символичность этого события: с освобождением от французской оккупации знаменитые «Речи к немецкой нации» утрачивали свою актуальность. Потрясенная Рахель утверждает обратное: именно теперь, когда в стране происходит восстановление всех государственных и культурных норм, настало время Фихте, потому что он воплощал собой то «немецкое», что «единственно позволено так называть» (280). Его она ставит рядом с Лессингом, считая, что тот и другой, если бы они могли видеть прогресс сегодняшнего дня, «благословили бы его всей силой своего духа (281).

Если патриотические декларации Фихте, действительно, начинали устаревать, то понятие о личности, главный признак которой — внутренняя свобода, оставалось — не только как аксиома, но и как проблема на всех последующих этапах культуры. Так закрепилась в европейском сознании одна из тенденций, отмеченных в 1798 г. Ф. Шлегелем.

То, что для Рахели эта тенденция была откорректирована другой — воспринятой от Гёте идеей *общечеловеческого*, особенно проявилось в ее реакции на атмосферу периода антинаполеоновской войны 1813 г. Известно, что Гёте не разделял патриотического подъема, распространившегося на все немецкие культурные слои. Во французском императоре он видел яркую личность и связывал с его приходом возможность некоторых перемен буржуазного характера в немецких землях, перелома германского векового уклада, первых шагов на пути исторического прогресса. Число единомышленников поэта было невелико, и его самоизоляция была замечена соотечественниками не сразу. Рахель, хотя и не знала о его позиции, шла за ним, а не за Фихте, который сам вступил в национальное ополчение. В ней говорило прочное убеждение, что полное подчинение национальному чувству нарушает принцип гуманности, который является частью *личностного*, не зависящего (согласно учению Фихте!) ни от каких внешних обстоятельств. Оказавшись в Праге в пору военных действий против отступавшей из России французской армии, она взяла на себя заботу о раненых с обеих сторон, как затем и в Берли-

не. Для помощи лазаретам, которые принимали и вчерашних врагов, она настойчиво просила денег в письмах своим друзьям: «Мы, немцы, должны украшать себя особыми украшениями, которыми обладаем только мы... это справедливость, выдержка, знание норм благородного поведения и готовность им следовать»<sup>10</sup>.

Неприятие национального максимализма усилилось у Рахели с началом эпохи Реставрации, в годы первых выступлений немецких студентов. Центром студенческих собраний был выбран Вартбург, что должно было напоминать немцам о замечательных событиях в истории страны — о легендарном состязании средневековых певцов в вартбургском замке, о Лютере, укрывавшемся там от преследований. Это отвечало настроению немецкой буржуазии, уже ставшей на ноги и нуждавшейся в самоутверждении; источником его могла стать вера в исконные возможности германского духа. Бюргерство, включая интеллигенцию, оказалось полностью проникнуто националистическим самосознанием, тогда еще не предполагавшем опасных форм<sup>11</sup>; Гейне заметил их неизбежность только ближе к мартовской революции 1848 г. А Рахель уже в 1817 г. с тревогой писала Фарнхагену, что «новые идеи», проникая в народ, расшатывают в нем основы человечности. И в этом разладе со своим временем она опять-таки смыкалась с Гёте, который до конца жизни остался в стороне от национализма.

Если Фихте был довольно мягко отодвинут в новом общественном сознании на задний план, то слава Гёте в годы Реставрации подверглась почти суровому опровержению. Оппозицию поэту составили «люди противоположнейших воззрений»<sup>12</sup>, притом и за пределами Германии. Среди них, к огорчению Рахели, были интересные ей, например, ее постоянный корреспондент и поклонник молодой маркиз Астольф де Кюстин, убежденный католик, который считал Гёте фигурой хотя и величественно-неординарной, но чуждой новому веку, нуждавшемуся, по его мнению, в иных исканиях истины. «Языческая» свобода гётевского ума стала неприемлемой для активизировавшихся в годы Реставрации религиозных ортодоксов. О таланте поэта пренебрежительно высказались профессиональный литератор В. Менцель и сельский пастор Пусткухен. Последний, после того как Гёте в 1827 г. анонсировал подготовленное к изданию произведение «Годы странствий Вильгельма Мейстера», успел выпу-

<sup>10</sup> Цит. по: *Scuria H. Begegnungen mit Rahel*. S. 202.

<sup>11</sup> Несколько позднее человек прогрессивных убеждений профессор Гофман фон Фаллерслебен написал стихотворение, ставшее гимном буржуазного революционного движения, с вдохновенными словами: «Deutschland, Deutschland über alles!» Излишне напоминать, какой смысл они приобрели почти через сто лет в фашистской Германии.

<sup>12</sup> *Гейне Г.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., 1982. С. 347. Далее тексты Гейне цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.



стить до его появления собственную книжку под тем же названием<sup>13</sup>, где пытался доказать, что в известных всем «Годах учения Вильгельма Мейстера» автор не сумел создать нравственно благородную натуру. Отдаленность Гёте от актуальных социальных проблем, его прочное положение придворного давали повод для резкого осуждения идеолога демократического толка — писателям «Молодой Германии». Революционно настроенный Л. Берне настоятельно предлагал задуматься, справедливо ли считать великим поэтом ничтожного человека, мелкого филистера.

Можно предполагать, что в значительной степени влиянием Рахели объясняется в этой ситуации позиция Гейне. Относившийся к Рахели с глубочайшим почтением, он, по его собственному признанию, прочитал *всего* Гёте только после двухлетнего посещения ее салона. При своей близости к младогерманцам, при полном сочувствии идеалам политической борьбы, он тем не менее понимал, что гений Гёте подобен «дереву-великану», с ветвями, достигающими звезд, и потому его «никак невозможно употребить на баррикаду» (4, 346).

Рахель, достаточно чувствительную к социальному несовершенству уже по причине своего еврейского происхождения, не могли не привлекать сами по себе новые политические лозунги, тем более рядом с Фарнхагеном, всегда разделявшим демократические идеи. Однако у обоих это никак не задевало отношения к Гёте; Гейне в «Романтической школе» отметил: «Фарнхаген, носящий в сердце мысли, обширные, как мир... суждениям высокого ума Гёте всегда придавал очень большое значение» (4, 356). И он, и Рахель ощущали «высоту» позиции поэта, которым руководили особые критерии человечности и добра — мыслимые в свете многовековой истории, а не продиктованные настоящим временем.

О приверженности Рахели гуманистической тенденции Гёте свидетельствует одно из ее писем 1822 г., где она, перечитав роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», сравнивает его с «Дон Кихотом» Сервантеса.

Уже спустя десять лет после высказывания о «Мейстере» как об одной из величайших тенденций времени Ф. Шлегель дал обстоятельный разбор романа в рецензии на собрание сочинений Гёте. Как бы предугадывая возможную параллель с Сервантесом — по масштабности изображения с незаурядной натурой в центре, романтический критик заключил, что такое сравнение было бы «совершенно неудачным» (2, 284).

Известно, что йенцы называли «Дон Кихота» среди ярких примеров романтизма в прошлом<sup>14</sup>. Шлегель уподобляет его рыцарской

<sup>13</sup> Гейне высмеял его, обыграв фамилию *Pustkuchen*: «старое пиелистское кислое тесто, эстетически раздувшееся» (4, 348).

<sup>14</sup> Не случайно Л. Тик сделал перевод романа, который рецензировал Ф. Шлегель.

поэме — «с точки зрения богатства вымысла, благородства языка и трактовки... искусной завершенности» (2, 284). «Мейстера» же он причисляет к «современным»<sup>15</sup> романам, в которых отчетливо выступают рациональные запросы и эстетические предписания.

В отличие от Шлегеля, проделавшего скрупулезный филологический анализ, Рахель рассматривает два произведения непосредственно, с точки зрения вдумчивого читателя. Она находит в образе Вильгельма Мейстера черты Дон Кихота: постоянную потребность в самосовершенствовании и не менее постоянное желание «чистым взором» (391) видеть других лучше, чем они есть; каждого из этих героев люди жалеют как «дурака», не пригодного к серьезному занятию. Рахель противопоставляет их «деловому» литературному типу — героям Филдинга, которые всегда достигают желаемой цели, тогда как ни Дон Кихот, ни Вильгельм не осуществляют своих намерений. Очевидно, что в том и другом она видит натуру *романтическую*. Не употребляя такого слова, она тем не менее заостряет внимание, так сказать, на *фихтеанской* природе образа и у Сервантеса, и у Гёте, — на индивидуальности, перед которой весь остальной мир оказывается «не-Я».

О «Мейстере» Рахель с восхищением отозвалась еще в 1807 г.: «...Гёте одним волшебным ударом затормозил всю прозу нашей гнусной, ничтожной жизни» (180). Столь очевидное презрение к размеренному немецкому быту вполне могло бы исходить от убежденного романтика. Но тогда, в пору тревожной неопределенности происходивших событий, тем более в Германии, сама действительность вызывала у многих, даже у тех, кто был далек от романтических постулатов, необъяснимое чувство неудовлетворенности, беспредметного «томления» (*Sehnsucht*), которое воспевал романтизм. Оно становилось формой *внутренней* жизни человека, естественно включающей и эстетические импульсы.

Однако письмо 1822 г. доказывает и другое: мировоззрение завершавшегося романтического периода, которое так или иначе влияло на «эстетический отклик» Рахели, приобретало в ее восприятии «веймарскую» проекцию. Сближая героев Гёте и Сервантеса по их устремленности к созиданию добра, она определяет и разницу между ними. Дон Кихот ставит перед собой задачу восстановить в мире рыцарское начало, Вильгельм Мейстер — обновлять и совершенствовать *все* доброе, присущее человечеству. В отождествлении идеального с рыцарским у Сервантеса Рахель видит дань *его* времени; Гёте, «подхватив перо Сервантеса» (292), создал картину, соответствующую своему времени, уже иному. Отсюда она делает вывод, что в дальнейшем «каждому взгляду с точки зрения истории» (292) будет открываться новое поле действий для выдающейся личности. По логике Рахели, идеальное всегда вызывает на конкретно-реальной по-

<sup>15</sup> «“Мейстер”... принадлежит всецело современной поэзии, существенно отличной от романтической, отдаленной от нее большой пропастью» (2, 285).

чве — для Шлегеля такое суждение немыслимо, поэтому он и считает невозможным сравнение между гётевским Мейстером и Дон Кихотом, воплощающим абсолютный диссонанс с реальностью как таковой. Для романтика рыцарское, которое пытается воскресить герой Сервантеса, символизирует невозможное на земле идеальное; подобного не было и не могло быть в романе Гёте.

Даже далеко не полное рассмотрение эпистолярного наследия Рахели позволяет выявить два момента.

Первый — то, что в мышлении культурного человека сочетаются, выражаясь фигурально, сознательное и бессознательное. Принципиально мышление Рахели восходило к классическому идеалу гуманности, смысл автономии искусства она понимала иначе, чем романтики, и, кстати, независимо от Гёте нашла для их произведений определение «болезненные»<sup>16</sup>. Но в ее преданности классическим, веймарским нормам нередко проступал отпечаток мировоззренческих и творческих установок романтизма — искусства, соответствовавшего времени, которое ставило болезненные вопросы. Те же вопросы волновали Рахель в повседневности; не случайно познакомившаяся с ней Жермена де Сталь заметила, что эта женщина никогда не выглядит спокойной. А один из умнейших людей, с которым Рахель на протяжении многих лет связывали общие духовные интересы, Ф. фон Гентц, публицист и крупный деятель при Меттернихе, написал ей, уже шестидесятилетней: «Вы сама и есть романтизм, Вы были им еще раньше, чем было найдено это слово»<sup>17</sup>.

Второй момент — истинный смысл шлегелевского фрагмента. Когда Шлегель, определяя «величайшие тенденции эпохи», поставил в ряд с историческим переворотом фигуры Гёте и Фихте как одинаково значимые в процессе рождения нового культурного сознания, он установил код, применимый не только к идейному объему его современности, но и к одной из закономерностей развития культурной мысли человечества. Именно о такой закономерности Ю.М. Лотман писал: «История идей демонстрирует непрерывное стремление каждой из тенденций уничтожить противоположную, однако это невозможно, поскольку ее собственное бытие реально только в единстве данного противопоставления»<sup>18</sup>. Наглядным свидетельством этой совокупности во взаимном несоответствии как раз и является случай Рахели.

<sup>16</sup> Конкретно это относилось к новеллам Л. Тика. См.: *Scuria H. Begegnungen mit Rahel*. S. 78.

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 63.

<sup>18</sup> *Лотман Ю.М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин, 2010. С. 127.

**ZUSAMMENFASSUNG****Rahel Varnhagen und zwei Tendenzen der Zeit**

Die wahre Bedeutung der bekannten Aussage Friedrich Schlegels über die «größten Tendenzen des Zeitalters» (Französische Revolution, Fichtes «Wissenschaftslehre» und Goethes «Meister») wird am Beispiel Rahel Varnhagens veranschaulicht. In den kulturellen und kritisch-literarischen Ansichten dieser Person sind die prinzipiell verschiedenen Prämissen Goethes wie Fichtes offensichtlich. Die Tatsache kann man auch als Bestätigung für Jurij Lotmans Idee einer gesetzmäßigen Einigung zwei widerstrebenden Positionen auffassen.

Г. В. СТАДНИКОВ

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

### ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И СМЫСЛОВОЙ КОД «КНИГИ ПЕСЕН» ГЕНРИХА ГЕЙНЕ

Понятие «код» в применении к художественному произведению может быть определено как «система повторяемых обозначений с определенным смыслом». Код выявляется в процессе анализа текста. Но в отдельных случаях смысловой код зашифрован уже в заглавии произведения. К примеру, «Красное и черное», «Домби и сын», «Ярмарка тщеславия». В более редких случаях в заглавии зашифрован и смысловой, и эстетический код, как в «Книге песен» Г. Гейне, где слова «Buch» и «Lied» образуют смысловой и эстетический код единого сверхтекста, образованного из множества стихотворений и отдельных циклов.

Код «книга» определяет архитектонику произведения, его художественную целостность, близкую по типу исповедальному роману-монологу, выразившему как драматизм настоящего, так и страстный порыв к будущему. Код «песня» отсылает к народным фольклорным основам, пересозданным трагически-ироничным чувством поэта.

Стихи, составившие «Книгу песен», начиная с 1817 г. публиковались отдельно, а также в составе циклов. Но, задумав издание полного собрания своей лирики, Гейне решил, что это будет не сборник стихов, а именно целостная книга, которая внесет «стройность во все его творчество»<sup>1</sup>. Структуру будущей книги Гейне определил так: «сначала мрачно-серьезные юношеские стихи, затем “Интермеццо” вместе с циклом “Опять на родине”, далее чисто лирические стихи расцвета, например, из “Путешествия по Гарцу”, несколько новых и, в заключение, все колоссальные эпиграммы» (IX, 433). Работа по составлению книги происходила в соответствии с ее заглавными кодами.

Открывающий «Книгу песен» цикл «Страдания юности» в своей основе состоял из поэтических композиций, вошедших в первый сборник Гейне «Стихотворения» (1821). Но то, что было допустимо для сборника, далеко не во всем соответствовало законам книги. По-

---

<sup>1</sup> Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956—1958. Т. IX. С. 433. В дальнейшем при ссылке на это издание том и страница указываются в скобках.

этому в цикле «Страдания юности» не нашли места 19 стихотворений и переводы из Байрона. Лишились своего заглавия стихи, вошедшие в разделы «Сновидения» и «Песни», что позволило придать им большее тематическое единство. Стройность циклу придавала группировка стихотворений по жанровому принципу. Сначала следовали стихотворения в духе «кладбищенской поэзии», затем песни, романсы, сонеты. Однако главной скрепой цикла стала его единая тональность: страдания и жалобы кровоточащего сердца юноши, отвергнутого жестокой возлюбленной. Но чувства и настроение лирического героя были обусловлены не только сугубо интимными переживаниями. В стихах слышны мотивы трагического разлада с жестоким временем. Личное и общее предстали в единстве. Первый цикл стал заповедом единой книги: он задал ее поэтическую музыку, он определил ее идейно-тематический смысл.

В цикле «Лирическое интермеццо» уже определившаяся центральная тема книги психологически углубляется. Лирического героя характеризует его внутренний мир. Шестьдесят пять маленьких «чувствительно-иронических песен» стали ключом к «лазарету его чувств» (IX, 292). Цикл, как завершенная глава единой книги, строго выстроен. Это единство закреплено единством «сентиментально-коварного» тона, жанровой общностью лирических миниатюр, последовательно развивающейся фабулой. В цикле появилась завязка — стихотворение «В чудесном месяце мае», отсутствующее в первом издании «Лирического интермеццо». Вслед за этим — немногие стихи с надеждой на возможное счастье и все возрастающие мотивы тревоги и разочарования. Затем кульминация — стихотворение «На севере диком...» и финал — похороны любви в огромном гробу, опущенном в бездонное море. Так, светлая гармония первых миниатюр цикла оказалась разрушенной. Взаимная любовь невозможна, мечты неосуществимы, трагическое одиночество непреодолимо.

В следующем цикле «Опять на родине» мотив гибельности любви подхвачен уже в первых стихотворных композициях. Легенда о рейнской волшебнице Лорелее осовременена и возвышена до символа: безмерная любовь и роковая смерть неразделимы. Лирический герой этого цикла повзрослел. Он уже властвует над своими чувствами и даже умеет взглянуть на них глазами другого. И хотя мотив любовного страдания по-прежнему громок, внутренний мир лирического субъекта в большей степени определен его реакцией на окружающую действительность. Это воспоминания детства и юности, встречи со знакомыми и незнакомыми людьми, картины городского и сельского быта.

Пять стихотворений, завершающих цикл, — уже не поэтический дневник сладостно-мучительных чувств лирического героя, а раздумье о судьбах мира («Сумерки богов»), рассказы о людях неистовых страстей («Ратклиф», «Донна Клара», «Альманзор»), элегическая по-

весть об убитых горем маленьких людях, живущих единственной надеждой на Бога («На богомолье в Кевлар»).

Композиционной и смысловой связкой от «Опять на родине» к «Северному морю» стал небольшой по объему цикл «Из путешествия по Гарцу». В стихотворном прологе к циклу лирический герой говорит о своем уходе в природу. Только там станет легче его усталой груди, только там он сможет унести к вечному. Так книга вступает в свой финальный цикл «Северное море». Теперь тему любви сменяет тема моря — многозначный символ свободы, несломленной энергии человеческого духа, страстного устремления к лучшим началам жизни. Величавая стихия моря дана в масштабах вселенских. Неумолимо идущее время воплощено в ушедших жизнерадостных богах эллинов и пришедших им на смену печальных богам назореев. И только торжествующе неизменной остается грозная и могучая, живописная и умиротворяющая природа.

Второе издание «Книги песен» было подготовлено только через десять лет. Гейне и теперь считал главным достоинством книги ее целостность. Издателю Юлиусу Кампе Гейне писал: «Мне кажется излишне давать “Книге песен” новое название и вносить в нее дополнения; они могут лишить ее того целостного характера, которому она, возможно, обязана частью своего успеха... я давно чувствую, что лучше, и в литературном смысле всего разумнее, издавать “Книгу песен” всегда без изменений» (X, 16, 17) (письмо от 13 апреля 1837). А затем в другом письме к Кампе: «Прошу вас позаботиться, чтобы ее (“Книгу песен”) напечатали с точностью дипломатического документа» (X, 17) (письмо от 3 мая 1834).

Песня — другой ведущий код «Книги песен». Для Гейне «песня» — синоним поэзии. С первых шагов в литературе Гейне больше всего ценил песенность своих стихов, их музыкальность, лексическую простоту, интонацию народной речи. Когда первый издатель Гейне Фридрих Губиц упрекнул начинающего поэта за свободное употребление неточных рифм, то в ответ услышал, что именно это «соответствует тону народной песни»<sup>2</sup>. В аннотации на свой сборник «Стихотворения» Гейне специально извещал читателей, что публикуемые стихи «следуют духу и простому скромному тону народной немецкой песни» (I, 338). И уже тогда Гейне попытался объяснить особенности своей поэтической манеры. Посылая свой сборник поклоннику народной песни приват-доценту Боннского университета Х.-Б. Хундесхагену, Гейне писал: «Такой знак, как вы, найдете в них знание народной песни и борьбу против салонной поэзии, и стремление к самобытности» (IX, 282). Спустя пять лет эти исходные принципы — «знание народной песни» и «стремление к самобытности» — найдут свое разъяснение в письме к Вильгельму Мюллеру: «В моих стихотворениях до некоторой сте-

<sup>2</sup> Гейне в воспоминаниях современников. М., 1988. С. 40.

пени народна только форма, содержание же их принадлежит цивилизованному обществу, проникнутому условностями... Я понял, как из старых, существующих форм народных песен можно создать новые формы, которые тоже народны, хотя в них нет ни подражания устарелой языковой неуклюжести, ни беспомощности» (IX, 413) (письмо от 7 июня 1826). Гейне объединил, столкнув друг с другом, гармонию, задушевную простоту народной песни с кричащими контрастами современной жизни.

Если слово «книга» как код выражено большей частью опосредованно в структуре и тоне текста, то слово «песня» — открытая немолкаемая метафора. В «Страданиях юности» песня призвана рассказать о том, что некогда было, но со временем поблекло и развеялось («Сновидения»). Стихи цикла «Северное море» Гейне назвал своими «новыми песнями» и обратился к ним с призывом: «Песни, милые мои песни! Вставляйте, вставляйте! К оружию!» (Цикл 1). История любви в «Лирическом интермеццо» по-своему передает меняющийся образ песни. Пока любовь счастлива — это песня соловья (2 стих.), песня, трепетная как поцелуй (7 стих.); песня, уносящая возлюбленную на своих крыльях в чудесный сад любви (9 стих.). Когда любовь становится безответной — это жалобная песня жаворонка (23 стих.); песни, рожденные в страдании (36 стих.); песни, от мук которых разрывается сердце (40 стих.).

Язык песни — самый убедительный язык. В цикле «Опять на родине» лирический герой просит возлюбленную «верить его песне» (21 стих.), песня разгоняет страх (1 стих.), чудесная песня Лорелен увлекает пловцов, дрозд объясняется языком песни (4 стих.), еще звучат старые песни, но утихнут горе и наступит пора счастливых песен (43 стих.).

Песня была душой поэзии Гейне. Создатель «Книги песен» хорошо знал и по-своему осваивал опыт немецких поэтов, лирика которых была близка к песенной традиции. Особое значение имел для Гейне художественный опыт Гёте, «чистые и ясные стихи Вильгельма Мюллера», поэзия Эйхендорфа, Шамиссо, Фуке, наконец, Брентано и Уланда, которые «черпали из одного источника, из народной песни» (VI, 265). Драгоценнейшим родником немецкой поэзии Гейне считал составленный Брентано и Арнимом сборник народных песен «Волшебный рог мальчика», в котором были заключены «самые чарующие цветы немецкого духа» (VI, 226). И в стихах Гейне радуются и страдают персонажи немецких народных песен: Бедный Петр, портняжка-подмастерье, умерший жених, явившийся к своей невесте, рейнская чаровница, заволаживающая своими песнями.

Издавая «Книгу песен», Гейне называл себя поэтом-песенником, полагая при этом, что отныне «проза примет его в свои объятия» (IX, 413). Случилось это, однако, не так: за «Книгой песен» последовали «Новые стихотворения», «Романсеро». А слова «книга» и «песня» остались определяющими кодами поэтического мира Генриха Гейне.



**ZUSAMMENFASSUNG****Ästhetische und sinntragende Codes im «Buch der Lieder» Heinrich Heines**

Ein großer Teil der frühen Lyrik Heines ist in dem 1827 erschienenen «Buch der Lieder» zusammengefasst. Sein Titel enthält die zwei wichtigsten ästhetischen und strukturbildenden Codes Heines: «Buch» und «Lieder». Heines Lyrik hat die alte lyrische Schule der Deutschen eingeschlossen und die moderne deutsche Lyrik eröffnet.

Г. А. ЛОШАКОВА

(Ульяновский государственный университет)

**КОД ЛИТЕРАТУРЫ АВСТРИЙСКОГО БИДЕРМАЙЕРА  
(Ч. СИЛСФИЛД, А. ШТИФТЕР)**

Популярность произведений Ч. Силсфилда / К. Постля в 30—40-е гг. XIX века (до 1848 г.), А. Штифтера в 40-е и также до 1848 г. может быть понята и объяснена функционированием и структурой нравственных ценностей эпохи Реставрации в Европе и аналогичного ей периода бидермайера в австрийской культуре (1815—1848). Для реципиента существовала возможность «декодировать» тексты этих авторов, так как они имели в своей основе идеалы и представления, распространенные после 1815 г. Кратко и сжато их можно выделить как основные знаковые оппозиции бидермайера: дом — окружающая и социальная среда, семейные ценности — личные ценности, грех — добродетель, рай — ад. Необходимо подчеркнуть, что в последние десять-пятнадцать лет в немецкоязычном и российском литературоведении появились работы, в которых рассматривались определенные семиотические аспекты литературы австрийского бидермайера<sup>1</sup>.

Следует отметить, что семья становится в эпоху Реставрации основным стержнем существования человека вообще, мерилом его успеха и продвижения в жизни. Анализируя ее место и роль в обществе, В. Риль указывал в середине XIX века, что как мужчина, так и женщина могут реализовать себя только в браке, что лишь «в семье мы можем найти всего человека»<sup>2</sup>. В свою очередь Ф. Зенгле объясняет первостепенное значение семьи в эпоху Реставрации тем, что именно в ее рамках можно было обуздать неконтролируемые чув-

---

<sup>1</sup> *Begemann Ch.* Die Welt der Zeichen. Stuttgart, 1995; *Tuxhorn K.* Grenzgänge bei Adalbert Stifter und Charles Sealsfield. «Kommen und Gehen, manchmal verweilen». Hamburg, 2007; *Polubojarinova L.* Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* und der Diskurs der Photographie // *Österreichische Literatur: Zentrum und Peripherie* / Hrsg. A. W. Belobratow. St. Petersburg, 2007. S. 39—51; *Susman W.* Konzepte «Ordnung und Chaos» im Schaffen Adalbert Stifters // *Österreichische Literatur: Zentrum und Peripherie* / Hrsg. A. W. Belobratow. St. Petersburg, 2007. S. 64—72; *Сейбель Н. Э.* Австрийская параллель. А. Штифтер, Г. Брех, Р. Музиль. Челябинск, 2005.

<sup>2</sup> *Riehl W. H.* Die Familie. 3. Auflage. Stuttgart, 1861. S. 177.

ства и инстинкты, «эротический демонизм»<sup>3</sup>, угрожавший человеку. Именно в семье «любовь проявлялась в несомненно человеческой форме, здесь было прибежище, идиллия, в котором роковое эротическое начало теряло свою силу»<sup>4</sup>. В то же время это не было просто «терапией», семья представляла собой «духовное и социальное»<sup>5</sup> образование. В. Шмидт-Денглер подчеркивает, что из культа бидермайеровской семьи проистекали такие нравственные ценности, как опора на порядок и стремление к семейной гармонии<sup>6</sup>. В литературе бидермайера поэтому представлены целые возрастные группы хранителей домашнего очага и уюта. Как правило, это пожилые и уже старые люди, умеющие рассказывать мудрые истории о доме, жизни, родственниках и семейных традициях. Герой прозы бидермайера всегда, как правило, возвращается на порог родного дома или пронесит через всю свою жизнь мечту об этом<sup>7</sup>.

Здесь следует допустить одну существенную, на наш взгляд, оговорку. Если принадлежность произведений Штифтера к направлению бидермайера не вызывает сомнения, то особо следует оговорить в данном ракурсе место немецкоязычного прозаика Ч. Силсфилда. Вслед за Ф. Зенгле мы считаем, что, несмотря на обращение к такой глобальной теме, как Америка, несмотря на поверхностный революционный демократизм, этот автор был глубоко связан именно с нравственными представлениями эпохи Реставрации и бидермайера. Обратившись к текстам Силсфилда, можно отметить, что многофункциональность знака «дом» в его романах основывается на традиционных католических ценностях: семья, любовь, освященная браком, родственные узы и отношения. Дом, как правило, осмысливается автором и его героем чаще всего как райское место, где все счастливы. Его расположение обозначено нередко рамками сада, который также вызывает ассоциации с библейским садом. Слово «Paradies» повторяется, когда автор изображает поместье дядюшки Дункана («Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken», 1841), в котором влюбленные впервые осознают свое чувство. «Настоящий рай, взлелеянный и выпестованный одной из самых нежнейших душ (ein wahres Paradies, von einem der zartsinnigsten Gemüter gehegt und gepflegt), сад, словно пронизанный радужными лучами, чудесный, любимый дом, словно скрывающийся в чашечке цветка»<sup>8</sup>. Юная героиня дополняет характеристику райского сада своим замечанием о том, что «прекрасные цветочные клумбы и венки, ...апель-

<sup>3</sup> *Sengle F.* Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815—1848. Stuttgart, 1970. Bd. I. S. 57.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> *Schmidt-Dengler W.* Nestroy. Die Launen des Glückes. Wien, 2001. S. 104.

<sup>7</sup> Ibid. S. 105.

<sup>8</sup> *Sealsfield Ch.* Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken / Hrsg. von A. Ritter. Stuttgart, 1982. S. 350. Здесь и далее перевод цитат наш. — Г. А.

синовые рощицы гораздо более привлекательны и естественны, чем сады Версаля»<sup>9</sup>. В осознание идиллии дома, семьи вносится, следовательно, такая черта, как естественность, близость к природе. В таком месте счастливы не только обитатели дома, чаще всего влюбленные или молодожены, но и все окружающие их.

В повествование романов Силсфилда вводятся нередко сцены ликования черных рабов, искренне радующихся браку своих молодых хозяев. Ср.: «...пронизывающий, резкий, надрывный радостный вопль, который даже оскорбляет человеческий слух, черные лица, прыгающие вокруг, танцующие, паясничавшие, ухмыляющиеся (*umherspringend, tanzend, kapriolend, grinsend, die Zähne fletschend*), скалящие зубы так, что в любой момент можно подумать, их рты разорвутся от одного уха до другого»<sup>10</sup>. Однако в сцене встречи черными рабами своего хозяина можно обнаружить нарушение литературного кода идиллии, появляется двойной ракурс, двойное кодирование. В данном случае расходятся две точки зрения, рассказчика и автора, находящиеся в определенном противоречии<sup>11</sup>. Рассказчик пытается передать радость негров, выбежавших к причалу, чтобы встретить своего хозяина. Однако в метафорических определениях выражен взгляд именно автора-повествователя, впервые наблюдающего бурное выражение эмоций негритянской толпы. Если учесть, что в данном дискурсе появляются имена древнегреческих и библейских богов, то складывается картина чего-то перевозданного, только что явленного, увиденного впервые автором-повествователем и ошеломленного этим. Идиллическая составная дискурса в определенной степени снимается, так как в описании складывается образ толпы, которую захватывают иррациональные, неконтролируемые чувства, фиксируемые именно автором.

Обретение героем дома в произведениях писателя связано с преодолением тяжелейших препятствий, связанных как с покорением природного мира, так и с произволом и жестокостью людей. Строительство дома, по Силсфилду, стороннику идей Джефферсона, — это отстаивание естественного права человека на жизнь и землю, которую он обрабатывает. В романе «Натан-скваттер» (*Nathan, der Squatter-Regulator, oder der erste Amerikaner in Texas, 1837*) изображено вечное, исконное стремление человека к устройству своего дома и лучшего мира. Переселенцы из Кентукки Аза и Натан со своими семьями, прежде чем основать колонию в Луизиане недалеко от реки

<sup>9</sup> *Sealsfield Ch. Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken* / Hrsg. von A. Ritter. Stuttgart, 1982. S. 350. Здесь и далее перевод цитат наш. — Г. Л. S. 354.

<sup>10</sup> *Sealsfield Ch. Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt* / Hrsg. von R. Vollmann; Mit einem Essay von W.G. Sebald. Frankfurt a. M., 2006. S. 193.

<sup>11</sup> *Kriegleder W. Amerikathematik und Erzählsystem in Sealsfields Lebensbildern* // **Charles Sealsfield: politischer Erzähler zwischen Europa und Amerika**; Perspektiven internationaler Forschung; Symposium Bergamo / Hrsg. von G.-A. Pogatschnigg. 1994. S. 186.

Ред-Ривер, вынуждены защищать себя и свои семьи от местных жителей, которые недовольны приходом чужаков. Поэтому сруб, в котором они все вместе находятся, изображен в тексте как символ защищенности и укрытия человека от внешнего мира. В нем нет пока ни особой красоты, ни уюта, его обстановка минимальна (стол и камин), однако построен он из кипариса, в свою очередь символизирующего бессмертие<sup>12</sup>. К. Туксхорн отмечает в связи с этим: «Сруб — это составная часть тегга *incognita*, сопоставимая со скитом Средневековья, он символизирует сохранность самого себя на чужбине. Однако сруб уже является освоенным пространством, это свои собственные четыре стены и, следовательно, это уже символ родины, вместе с тем он становится и символом естественного человека (*nature man*). Только связанные с природой люди живут в рубленых домах, как, к примеру, Грегор в “Горном лесу”»<sup>13</sup>.

В повествование вводится мотив Ноева ковчега как прообраза дома, в котором собрано множество живых существ. «Прибыли в нашем ковчеге в устье Ред-Ривер... стояли мужчины и женщины по колено в воде, кричали жалобно и горько дети»<sup>14</sup>. Семантика дома основывается в тексте романа также на метафоре Феникса, сгорающего и заново возрождающегося. Так, после нападения врагов Натан констатирует факт, что один дом «остался», потому что стены были из кипариса, а два других «совсем сгорели»<sup>15</sup>. Торжественно звучащая речь Натана после окончания строительства очередного дома возвращает читателя снова к библейским реминисценциям. Внешне сильный, мощный человек, он, безусловно, вписывается в библейский контекст, напоминая о Моисее, водившем евреев по пустыне. Более того, в тексте он уподоблен Богу, дарующему людям благо. «Вы построили дом и очистили тридцать акров земли, на которых вы сможете сеять и сажать, что вы и начнете упорно делать в будущем году. Вы положили начало, люди... (*Habt einen guten Anfang, Mann...*)»<sup>16</sup>. Речь героя в данном случае постоянно величава и торжественна, она представляет аллюзию, истоками которой служит, как уже было указано, Библия.

Дом в изображении Силсфилда может иметь также экзотические черты, что, безусловно, связано с его писательским опытом, приобретенным им в Северной Америке и Мексике. Дом, построенный как каюта («Беседы в каюте»), приобретает в ходе повествования метафорические черты всего корабля. В нем, как в удобной каюте, собираются друзья капитана Мерки, его знакомые, соседиплантаторы. Здесь можно вспоминать далекое героическое прошлое, а именно освободительную войну латиноамериканских на-

<sup>12</sup> *Tuxhorn K.* Op. cit. S. 141.

<sup>13</sup> *Ibid.* S. 140.

<sup>14</sup> *Sealsfield Ch.* Nathan, der Squatter-Regulator. Berlin, 1955. S. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.* S. 41.

<sup>16</sup> *Ibid.* S. 77.

родов от испанского господства. Традиционная оппозиция море и дом стирается, на ее месте создается метафора дома-корабля, управляемого мужественным капитаном. Дом-корабль хорошо защищен им, так как здесь когда-то росла и теперь обитает его любимая дочь Александрина. Дом-корабль — это снова библейская аллюзия на Ноев ковчег, не случайно перечисление множества домашних и одомашненных животных, прыгающих, бегающих, спящих на галереях этого строения<sup>17</sup>.

Окружающий мир в произведениях Силсфилда традиционно противопоставлен семье и дому. Это, как уже было указано выше, во-первых, угрозы и гибель, исходящие из джунглей и прерий, природного мира. Во-вторых, нередко опасность для героев кроется в отжившей феодальной системе ценностей, в сословных предрассудках, в социальной несправедливости (история Гурни и Марикитты из романа «Юг и Север»). Юные герои погибают, так как буквально были загнаны отцом девушки, испанским аристократом, который не мог допустить и мысли о браке своей дочери, получившей католическое воспитание, с молодым американцем, внешне равнодушным к религии и жаждущим любви прекрасной мексиканки. Затонувший фрегат, на котором были Гурни и Марикитта, становится не только символом невозможности соединения Юга и Севера, но и невозможности создания семьи и дома двумя любящими существами<sup>18</sup>.

Как создание общего немецкого дома характеризовал Г. Бёльль творчество А. Штифтера. Размышляя о «бесприютности» немецкой культуры XX века, об отсутствии точки опоры для нее, Г. Бёльль подчеркивал, что австрийский прозаик А. Штифтер «отчаянно закликает утопию стабильности, культуры, надежного жилья»<sup>19</sup>. Прежде всего, эти слова можно отнести к его роману «Бабы лето» («Der Nachsommer», 1857), но также и ко многим его новеллам. Семья, дом — эти темы являются основополагающими уже в раннем творчестве Штифтера. Здесь следует отметить, что Силсфилд и Штифтер были, как известно, по своим мировоззренческим установкам весьма различны, однако в одном они сходились полностью: семья была для них понятием экзистенциальным, не подверженным сомнению или критике. В сборнике ранних новелл Штифтера «Этюды» («Studien», 1847—1850) очевидно стремление автора оформить его как книгу для семейного и домашнего чтения: посвящение «своих первых попыток» сочинительства предназначено не только матери, но и братьям и сестрам (Geschwistern). Содержание каждой из новелл, так или иначе, заключается в рамки семейного или любовного дискурса. Можно проследить определенную эволюцию в выражении и разви-

<sup>17</sup> *Sealsfield Ch. Das Käütenbuch...* S. 380.

<sup>18</sup> *Sealsfield Ch. Süden und Norden. Zweiter Band. Mariquitta. München, 2006. S. 337.*

<sup>19</sup> *Бёльль Г. Франкфуртские лекции / Пер. А. Карельского // Бёльль Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1996. С. 647.*

тии указанных тем и мотивов. Если в «Кондоре» («Der Condor», 1840) изображена героиня, стремящаяся к самоутверждению и эмансипации (Корнелия летит вместе с мужчинами на воздушном шаре), в «Полевых цветах» («Feldblumen», 1840) — высокообразованная, одаренная девушка также со стремлением проявить собственную индивидуальность (Анжела), то в последующих произведениях их место занимают женские персонажи, характеризующиеся совершенно иными жизненными установками. Это хранительница домашнего очага и библейского духа бабушка («Das Haidedorf», 1840); Кларисса, самоотверженно любящая юного Рональда, воина из вражеского войска («Der Hochwald», 1841); Маргарита, воплощение чистоты и искренности («Die Mappe meines Urgrossvaters», 1841). Все они приближаются так или иначе к штифтеровскому идеальному образу женщины, жены, матери, преданной подруги.

Очерки, новеллы и статьи, написанные Штифтером в поздний период его творчества, в 1860-е гг., незадолго до смерти, еще более соотносимы с ощущением эпохи бидермайера, нежели его ранние произведения, и, по сути, являются суггестивным выражением его как стилевого течения. В статьях, созданных для журнала «Gartenlaube für Österreich», Штифтер снова подчеркивает значение защищенности, укрытости, тишины и уюта для человека. Являясь инвариантом дома, беседка соединяет в себе эти характеристики. Более того, с ранних лет в подсознании ребенка, согласно Штифтеру, живет инстинкт самозащиты, выражающийся в стремлении создать свое укрытие, свой дом. «Разве не строит ребенок домик рядом с жилищем своего отца и не возводит ли он его даже на столе? Дети строят из полевых снопов или из ивовых веток каморку и прячутся там и радуются, или роют яму в копне сена, или заползают под каменные навесы, или на голубятню, или даже в собачью конуру, если она пустая, или под кровать или под какой-нибудь хозяйственный предмет, если все это только хоть в какой-то мере напоминает небольшую крышу»<sup>20</sup>. Таким образом, в тексте Штифтера постоянно создается замкнутое пространство защищенности, которое может противостоять разомкнутому и чуждому. Следовательно, «замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины — и наделяясь определенными признаками: “родной”, “теплый”, “безопасный”, противопоставлено разомкнутому внешнему пространству и его признакам: “чужое”, “враждебное”, “холодное”»<sup>21</sup>.

В этих текстах Штифтер снова обращается к символике домашнего очага. В данном случае это праздники детства (Рождество, новогодний вечер) и сопутствующие им знаки: елка, украшения на ней,

<sup>20</sup> *Stifter A. Beiträge zur Gartenlaube für Österreich // Stifter A. Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe. München, 1986. S. 543—544.*

<sup>21</sup> *Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 220.*

огни. Перечисление предметов («вещей») создает типично штифтеровский ритм прозы, который наполнен исключительно бидермайеровским содержанием («...и на дереве со множеством огоньков висят чудесные золотые орехи и золотые сливы, и яблоки и груши, и печенье и все остальное, такое любимое, возможно, деревянная, чудесно расписанная кукушка, или барабанчик, или два красных бесподобных башмака...»<sup>22</sup>). В приведенных выше отрывках текста обращает на себя внимание использование уменьшительно-ласкательных лексических обозначений, характерных для бидермайеровских текстов (домик, огоньки (Lichtlein), барабанчик (Trompetchen), маленькие крыши). Младенца Иисуса Христа Штифтер называет не просто дитя, ребенок (das Kind), но «рождественский ребеночек» (das Christenkindlein<sup>23</sup>, das Kindlein<sup>24</sup>).

Семье, как воплощению идеала человеческих отношений, в произведениях Штифтера всегда противопоставлено индивидуальное, как правило, разрушительное начало. Оно непременно кроется в глубине подсознания и связано с темными чувствами и инстинктами, которые человек не в состоянии побороть. Яркий пример этому — разрушение семьи и целого рода в «Дурацком замке» («Die Narrenburg», 1842): жена графа Йодока умирает, не в силах вынести его ревность и недоверие. В повествовании появляется мотив зверя, животного начала, кроющегося до поры до времени в душе человека. Идеальные бидермайеровские черты образа Хелионы (смирение, самопожертвование, преданность) слагаются, контаминируют с образом загубленной птицы, голубя, оказавшегося в когтях коршуна. Она смотрит на Йодока, как в последнюю минуту «бедный зверь смотрит на убийцу, который стреляет в его исстрадавшееся сердце»<sup>25</sup>. Одного единственного поступка было достаточно со стороны героя, чтобы нарушить нравственный стержень брака, святость отношений людей, состоящих в нем. Однако в дальнейшем нарушается и бытие этих людей, наследующих разрушительное начало. Шарнасты, как известно, погибают.

Стихия может проявляться не только в душевном мире человека, разрушающего семью. Штифтер был одним из первых прозаиков в австрийской литературе, показавших иррациональность искусства, вступающего в противоречие с реальностью жизни, быта, семьи. Оппозиция «семья — искусство» лежит в основе новеллы «Турмалин» («Turmalin», 1848). Состоятельный бюргер сорока лет, рантье, будучи не в силах перенести неверность и исчезновение своей жены, берет дочь и навсегда покидает дом. Его помешательство усиливается по мере того, как развивается его дар флейтиста. Дочь наследует его душевную болезнь, знаком которой является чрезмер-

<sup>22</sup> *Stifter A.* Op. cit. S. 553.

<sup>23</sup> *Ibid.* S. 550.

<sup>24</sup> *Ibid.* S. 557.

<sup>25</sup> *Stifter A.* Studien. München, 1979. S. 370.



но большая голова девочки. Итак, семья исчезает, на месте ее остаются два несчастных человека, один из которых весь во власти музыки<sup>26</sup>. Амбивалентно разрешается автором оппозиция «семья — искусство»: потеряно стабильное бидермайеровское существование бюргера, однако через страдания и душевные муки происходит становление творческой личности. Но и мастерство его вызывает сомнение: флейтист, подобно грильпарцеровскому герою, лишь дилетант. В данном случае, как автор показывает читателю, происходит становление индивидуальности под влиянием личной драмы — потери дома, любви, семьи, и в силу художественных склонностей, которые герой имел от рождения.

Семья, ее нравственные установки и конфликты занимали, как известно, и драматургов этого периода, например, Й. Нестроя. Большая часть его произведений даже в названиях имеет семантику или мотив семьи, родственных отношений, брачных хитросплетений. («Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind» (1829), «Nagerl und Handschuh oder die Schicksale der Familie Maxenpfutsch» (1832), «Das Verlobungsfest im Feenreiche oder die Gleichheit der Jahre» (1834), «Die Familien Zwirn, Knierem und Leim oder der Weltuntergangs-Tag» (1834), «Liebesgeschichten und Heiratsachen» (1843), «Eisenbahnheiraten oder Wien, Neustadt, Brünn» (1844), «Die beiden Herren Söhne» (1845) и т. д.). Комические герои Нестроя, обремененные какими-либо нравственными пороками или просто несовершенствами, исправляются, находя себя в браке. Однако, изображая семью с типично бидермайеровским комизмом, показывая ее будни, ссоры, конфликты отцов и детей, вечное стремление разбогатеть, Нестрой одним из первых в австрийской литературе создал достаточно резкую социальную сатиру на семейные отношения<sup>27</sup>. Картина семейных отношений в прозе Силсфилда и Штифтера, напротив, как уже было показано, имеет тенденцию к идиллии. Это вполне объяснимо различием традиций, лежащих в основе, с одной стороны, комедий Нестроя, с другой — Силсфилда и Штифтера. Комедиограф опирается в данном случае на эстетику народного театра, оба прозаика — на сентиментально-идиллическую тенденцию литературы XVIII века.

После 1848 г. как Силсфилд, так и Штифтер с их типично бидермайеровской тематикой уходят из читательского поля зрения. Силсфилд перестает писать, произведения Штифтера («Бабье лето») воспринимаются как нечто скучное и непонятное. На наш взгляд, происходит своего рода «перекодировка» воспринимающего реципиента. Язык «закодированного» текста перестает быть понятным, так как реципиент настроен на совсем иную картину мира, для которой ценности бидермайера становятся тривиальными, не удовлетворяющими запросам ни читателя, ни критики.

<sup>26</sup> *Stifter A. Turmalin // Stifter A. Bunte Steine und Erzählungen. München, 1990. S. 134.*

<sup>27</sup> *Schmidt-Dengler W. Op. cit. S. 5.*

---

**ZUSAMMENFASSUNG****Der Literaturcode des österreichischen Biedermeiers**

Ch. Sealsfields (K. Postl) und A. Stifters Werke waren in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts beim Lesepublikum populär. Der Literaturcode (J. Lotman) des österreichischen Biedermeiers schließt sich durch Oppositionen wie Haus vs. soziale Welt, Umwelt; Familienwerte vs. individuelle Person; Sünde vs. Tugend; Paradies vs. Hölle auch als Zustand der Seele usw. Die Analyse der Texte von Stifter als «J Welt der Zeichen» begann am Ende des 20. Jahrhunderts (Ch. Begemann), auf dem Gebiet der Komparistik wurden beide Prosaiker noch unlängst behandelt (K. Tuxhorn). Das Raumzeichen «Haus» im Schaffen dieser Autoren weist demnach folgende Charakteristiken auf: Wohnstätte, Schutz, Familie, Liebe, gegenseitiges Verstehen der Generationen. Doch während der Bau des «Hauses» in den Romanen von Sealsfield mehr die Überwindung der Umwelt anzeigt, ist in Stifters Werken das «Haus» ein Ideal, ein Traum.

DIRK KEMPER

**IDEENGESCHICHTE VS. TRANSFERFORSCHUNG.  
ZUR ERSTEN DEUTSCHEN DOSTOEVSKIJ-AUSGABE**

Die Dostoevskij-Rezeption in Europa setzt nach zahlreichen Einzelarbeiten seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts massiv um den Ersten Weltkrieg ein und fällt in Frankreich, England und Deutschland sehr unterschiedlich aus, gleichsam unter den Vorzeichen nationalspezifischer Codierungen. In Frankreich erweist sich der Verstehenshorizont des Naturalismus als noch äußerst virulent, und so rückt das Interesse an Dostoevskijs Psychologie deutlich in den Mittelpunkt<sup>1</sup>. Die Engländer rezipieren sein Werk extravagant, wie René Wellek in seiner kurzen Forschungsskizze von 1962 meint, indem sie seine Werke als Kosmos von Symbolen und Möglichkeitsformen auffassen, die unlebbareren Lebensgeschichten eingeschrieben seien<sup>2</sup>. Das amerikanische Interesse setzt erst später ein, nämlich im Kontext des Zweiten Weltkriegs. Und die Deutschen? Einerseits zwingen sie Dostoevskij, wie könnte es anders sein, auf höchst gelehrte Weise in ein philosophisches System<sup>3</sup>, andererseits wird er zur Projektionsfläche ultrakonservativer, nationalistischer Ideen.

All dies scheint logisch und vertraut, läßt es sich doch herleiten aus nationalen Traditionen und Besonderheiten der einzelnen Länder, die einen Verstehensrahmen bilden, der sich gleichsam als zweite Schicht, als nationale Doppelcodierung auf Dostoevskijs Werk legt.

Die Relevanz unseres Tagungsthemas scheint im Lichte dieser kurzen Vorüberlegungen glanzvoll bestätigt, und es wäre verführerisch, die unterschiedlichen Codes der nationalen Rezeptionsweisen genauer herauszuarbeiten. Doch wären die Ergebnisse wenigstens zum Teil falsch. Das läge nicht an einer vermeintlichen Schwäche unseres Themas, sondern an unseren Denkgewohnheiten als Geisteswissenschaftler. Auch im Zusammenhang mit kulturellen Vermittlungsprozessen setzen wir nämlich — häufig ungeprüft — die Wirkungsmacht von Ideen voraus und meinen, daß sich dem historischen Material die Logik von Ideengeschichte einschreiben ließe. Dagegen sind zwar schon viele angetreten — die Sozialgeschichte, die historische Diskursanalyse und andere, — doch scheint die Verführungsmacht der Ideengeschichte (in

---

<sup>1</sup> Vgl. Gide 1908.

<sup>2</sup> Vgl. Murry 1916.

<sup>3</sup> Vgl. Lauth 1950.

unserem Zusammenhang häufig als Kulturgeschichte) ungebrochen, verspricht sie uns doch, kulturelle Vermittlungsprozesse *logisch* herleiten und nach Ursache und Wirkung *erklären* zu können. Womit wir schlecht umgehen können, ist das Kontingente in der Geschichte, das Zufällige, das unsere professionelle Narrationswut stört, weil es sich einer wie auch immer gearteten Meistererzählung nicht fügt. Ein Wechsel oder eine Erweiterung der methodischen Grundannahmen scheint daher geboten.

Einen solchen Wechsel wollen wir vollziehen, indem neben der Ideengeschichte die Realgeschichte kultureller Vermittlungsprozesse ins Spiel bringen, und zwar als das, was der Begriff der *Transferforschung* meint. Transferforschung beschäftigt sich mit den Personen und Institutionen der Kulturmittler, mit den Übersetzern, Herausgebern, Verlegern, Buchhändlern und anderen. Sie analysiert gleichsam — wenn der Vergleich gestattet ist — die Hardware, auf der die Software der Ideengeschichte läuft.

In diesem Lichte, unter dem Vorzeichen der Transferforschung, wollen wir uns mit der ersten deutschen Dostoevskij-Ausgabe beschäftigen, die zwischen 1906 und 1919 in 22 Bänden im Münchener Piper-Verlag erschien. In Frage steht, wie Dostoevskij in Deutschland zu einer Projektionsfläche für konservativ-reaktionäre Idee wurde, warum die Ausgabe zum Experimentierfeld für kulturelle Rassentheorien und geographische Großmachtphantasien werden konnte.

Die These, die ich dabei explizieren möchte, lautet, daß sich dieser ideologische Charakter der Ausgabe keineswegs logisch oder gar kausallogisch aus nationalen Traditionen oder kulturellen Codes herleiten läßt, sondern daß ihr Zustandekommen als kontingent zu gelten hat. Als solche ist sie sehr wohl beschreibbar, aber nicht ursächlich herleitbar. Die Art und Weise, wie sie rezipiert wurde und gewirkt hat, ist dann durchaus wieder ideengeschichtlich erklärbar, ihr Zustandekommen hingegen wohl kaum.

## I

Widmen wir uns zunächst der Frage, wie der Verlagsvertrag<sup>4</sup> zwischen Reinhard Piper und Arthur Moeller van den Bruck, dem Herausgeber der Ausgabe, zustande kam.

Im Herbst 1902 übersiedelte Arthur Moeller van den Bruck fluchtartig von Berlin nach Paris. Schulden drückten, dem preußischen Militärdienst suchte sich der Sechszwanzigjährige immer noch zu entziehen, private Probleme schienen hinzuzutreten, in jedem Falle ließ Moeller seine schwangere Frau, Hedda Moeller van den Bruck, in Deutschland zurück. Der notorischen Finanznot in den Pariser Jahren suchte sich der wendige Autodidakt — sein Abitur hatte er auch im

---

<sup>4</sup> Vgl. das Rechtsgutachten, das der Piper-Verlag im März 1963 in Auftrag gab, um zu klären, ob er zu Neuauflagen ohne die Vorworte Moeller van den Brucks berechtigt sei. Mitgeteilt bei Garstka 1998: 58 f.

zweiten Anlauf nicht ablegen und folglich auch kein Studium beginnen können<sup>5</sup> — durch publizistische Großprojekte zu entziehen. In Paris lernte er die Deutschbalten Lucy und Elisabeth («Less») Kaerrick kennen; erstere wurde 1908 seine Frau, letztere die Übersetzerin der gesamten Dostoevskij-Ausgabe, deren Pseudonym «E. K. Rahsin» ein lange gehütetes Geheimnis blieb. Von den Kaerrick-Schwestern, insbesondere von Less, muß der entscheidende Impuls für den Plan einer Dostoevskij-Ausgabe ausgegangen sein, denn Dmitrij Merežkovskij, der bald schon als Mitarbeiter der Ausgabe fungierte, traf erst 1906 in Paris ein. Jedoch schon im Herbst 1905 wandte sich Moeller van den Bruck mit einem ersten Editions-konzept an den Verleger Georg Müller in München, der dieses an seinen jungen Partner Reinhard Piper weitergab.

Was mochte Piper dazu veranlaßt haben, Moeller van den Bruck als Verantwortlichen für das erste Großprojekt seines Verlages zu akzeptieren? In jedem Falle wurde ein Herausgebervvertrag für die Ausgabe allein mit Moeller van den Bruck geschlossen<sup>6</sup>. Ab 1900 war Moeller van den Bruck gemeinsam mit seiner Frau Hedda als Herausgeber von Editionen englischer und französischer Literatur aufgetreten, darunter Werke von Edgar Allan Poe, Thomas de Quincey und Daniel Defoe<sup>7</sup>. Hedda übersetzte, der in Fremdsprachen ungelenke Moeller steuerte zum Teil umfangreiche Vorworte und Darstellungen bei. Wie Less Kaerrick später berichtete, wucherte bereits dieses erste Projekt in Moellers Phantasie ins Gigantische aus, sollten die Bände doch die Grundlage einer Bibliothek der Weltliteratur bilden<sup>8</sup>. Bereits 1899—1902 war seine *Moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen* im Umfang von nicht weniger als zwölf Bändchen (respektive Einzellieferungen) erschienen<sup>9</sup>. Nicht weniger voluminös fiel sein zweites Publikationsprojekt unter dem Titel *Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte* aus, das zwischen 1904 und 1910 in

<sup>5</sup> Vgl. Garstka 1998: 24.

<sup>6</sup> Vgl. Garstka 1998: 60.

<sup>7</sup> *Barbey d'Aurevilly*. Die Besessenen. Novellen. 3 Bde. Minden i. Westf. 1900 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben); *E. A. Poe*. Werke. 10 Bde. Minden i. Westf. 1901—1904 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben); *Th. De Quincey*. Bekenntnisse eines Opium-Essers. Berlin; Leipzig, 1902 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben); *Barbey d'Aurevilly*. Finsternis (= Meisterwerke der Weltliteratur, 37). Berlin, 1902 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben); *H. J. Chr. v. Grimmelshausen*. Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus (= Meisterromane der modernen Weltliteratur, 8). Minden i. Westf. 1915 (herausgegeben und mit Einleitung versehen); *D. Defoe*. Glück und Unglück der berühmten Moll Flanders (= Die Bücher des galanten Zeitalters, hrsg. v. O. Borngräber). Stuttgart, 1903 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben); *Guy de Maupassant*. Ausgewählte Novellen (= Reclam-Bücherei). 6 Bde. Leipzig, 1919 (gemeinsam mit Hedda Moeller-Bruck übertragen und herausgegeben).

<sup>8</sup> Less Kaerrick an den Piper-Verlag, 09.03.1963; zit. nach Garstka 1998: 25.

<sup>9</sup> Vgl. auch die Moeller van den Bruck-Bibliographie bei Schwiarskott 1962: 181—189, die allerdings weder vollständig noch zuverlässig ist.

acht Bänden herauskam. Moeller van den Bruck konnte Piper also als produktiver, junger Autor erscheinen, der auf dem Buchmarkt bereits etabliert war. Und dennoch gilt, daß Moeller für das Dostoevskij-Projekt kaum einschlägige Voraussetzungen mitbrachte. Er sprach nicht ein Wort Russisch, war editionsphilologisch nicht ausgebildet und in keiner Weise als Experte für russische Literatur ausgewiesen.

Ähnlich unzureichend waren die einschlägigen Qualifikationen Pipers im Hinblick auf das Editionsprojekt. Zwar hatte er *Raskolnikoff* gelesen, war jedoch mit dem Gesamtwerk in keiner Weise vertraut und gestand später ein, zu einem vertieften Dostoevskij-Verständnis erst durch Julius Meier-Graefe in den zwanziger Jahren gelangt zu sein.

Die mangelhaften Voraussetzungen bei beiden, beim Verleger wie vor allem beim Herausgeber, spiegeln sich deutlich in einem nicht anders als dilettantisch zu nennenden Editions-konzept. Woran hätten sich die unerfahrenen Editoren orientieren können? Selbstverständlich an den bis dahin vorliegenden russischen Ausgaben, von denen eine ohnehin die Übersetzungsvorlage<sup>10</sup> bilden mußte. Zwischen 1882 und 1906 waren sechs Dostoevskij-Editionen beziehungsweise Auflagen in Rußland erschienen, von denen aber keine einen ähnlichen Aufbau wie die deutsche zeigt, da sie alle Dostoevskijs Werke chronologisch ordnen und zudem keine Einteilung in Abteilungen aufweisen, haftet das eigentümliche, unprofessionell wirkende Editions-konzept Moeller van den Brucks allein der deutschen Ausgabe an.

Ein erster Faktor von Kontingenz tritt bei der Wahl des Herausgebers für die Dostoevskij-Ausgabe deutlich zutage, und er wird bestätigt durch Pipers spätere autobiographische Aufzeichnungen, in denen er recht unverhohlen bedauert, keinen anderen Herausgeber gewählt zu haben<sup>11</sup>.

## II

Konnte Piper irgendwie abschätzen, welchen ideologischen Charakter Moeller van den Bruck seiner Dostoevskij-Ausgabe geben würde? In keiner Weise!

Bis 1905 ließen Moeller van den Brucks größere Publikationsprojekte noch nichts von seiner rechts-konservativen, auch rassetheoretischen Einstellung erkennen, die ihn nach dem Ersten Weltkrieg zum Vordenker der Konservativen Revolution in Deutschland werden ließ. Vieles mochte gedanklich schon ausgereift sein, doch als erstes Buch mit dezidiert

<sup>10</sup> Band 1 der Ausgabe von 1882—83 enthält die Biographie von Miller (SW XI: 1—176) und die Erinnerungen von Strachov (SW XII: 3—100), die in der deutschen Ausgabe mit übersetzt wurden: Том первый. Биография, письма и заметки из записной книжки. С портретом Ф. М. Достоевского и приложениями. СПб.: Тип. А. С. Суворина. С. 122, 332, 375. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского О. Ф. Миллера. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском Н. Н. Страхова.

<sup>11</sup> Vgl. vor allem Piper 1947: 406—419.

weltanschaulichem Charakter erschienen *Die Zeitgenossen. Die Geister — Die Menschen* bei Bruns in Minden 1906.

Als ihn 1905 Moeller van den Brucks Konzept einer deutschen Dostoevskij-Ausgabe erreichte, mußte Reinhard Piper davon ausgehen, daß diese in den Bahnen der bereits etablierten Dostoevskij-Rezeption in Deutschland bleiben würde<sup>12</sup>. Bis dato zeigte die schon recht intensive Auseinandersetzung mit dem russischen Schriftsteller drei Grundströmungen<sup>13</sup>.

Erstens wurde Dostoevskij im Horizont der Theorie und Poetik des Naturalismus rezipiert. Dies konnte zunächst ideologieforn im Anschluß an die Theorie des experimentellen Romans geschehen, durch die die Grenze zwischen fiktionaler Literatur auf der einen und positivistisch orientierter Wissenschaft auf der anderen Seite überwunden werden sollte. In diesem Sinne arbeiteten etwa Juristen um 1900 über *Über den Wert der dichterischen Behandlung des Verbrechens für die Strafrechtswissenschaft*<sup>14</sup> oder über *Die Verbrechertypen in Dostojewski's Schriften*<sup>15</sup>, Psychologen legten *Beiträge zur Kinderpsychologie aus Dichtung und Biographie*<sup>16</sup> vor et cetera. In diesen Zusammenhang gehört auch die breite Bewunderung für Dostoevskij als Psychologen, dessen Ruhm den des Dichters überstrahlte.

Den zweiten Rezeptionsstrang bildet die — in vorsichtiger Diktion — völkerpsychologische Richtung, die in Dostoevskij den Küber der «russischen Seele» sieht.

Mit Überschneidungen zur zweiten, aber doch unterscheidbar, wird in einer dritten Rezeptionslinie Dostoevskij als moderner Mystiker aufgefaßt, als Irrationalist (im positiven wie negativen Sinne), als Dichter des Dämonischen<sup>17</sup>, als Mystagoge, schließlich als der Dichter des Wahnsinns und/oder als wahnsinniger Dichter<sup>18</sup>.

Von diesen etablierten Rezeptionsmodi hebt sich derjenige Moellers scharf ab. Zunächst gilt, daß er nicht induktiv aus der Analyse der eingeleiteten Texte heraus arbeitet, sondern deduktiv von eigenen Überlegungen ausgeht, die weder literaturkritischen Charakter tragen noch aus Dostoevskijs Werk abgeleitet werden. Moeller projiziert schlicht und einfach eigene Thesen und Positionen aus seinem geplanten Großprojekt *Werte der Völker*<sup>19</sup> auf das Werk Dostoevskijs,

<sup>12</sup> Zur frühen Dostoevskij-Rezeption der 80er und 90er Jahre vgl. Loew 1995: 90—105.

<sup>13</sup> Ähnlich kategorisiert Löwenthal 1934. Anders Kampmann 1931, dessen Dreischritt «Naturalismus», «Neuromantik», «Expressionismus» jedoch völlig blind gegenüber der politischen Dimension bleibt.

<sup>14</sup> Stern 1906.

<sup>15</sup> Tschisch 1901.

<sup>16</sup> Bäumer, Dröscher 1908.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Dietert 1903: 136, und Poritzky 1921: 391—416.

<sup>18</sup> Ganz dezidiert Dietert 1903: 135. — Wolynski 1902: 413, 414 u.ö.

<sup>19</sup> Vgl. Piper 1947: 413 f.: «Zur Beschäftigung mit Dostojewski war er gekommen durch seine Vorstudien zu einem mehrbändigen Werk über die «Werte der Völker». Es sollte zwei Abteilungen zu je drei Bänden umfassen. Die erste

ohne sich um eine genaue Vermittlung oder Bestätigung weiter zu kümmern. Als signifikantestes Beispiel für dieses Vorgehen kann die Einleitung zur Gesamtausgabe gelten, die unter dem Titel «Die Voraussetzungen Dostojewskis. Zur Einführung in die Ausgabe» dem ersten Band mit *Rodion Raskolnikoff* voransteht. Den etablierten Modus der völkerpsychologischen Herangehensweise transformiert er in einen dezidiert rassentheoretischen, dessen Entfaltung mit der These beginnt: «Die Slaven sind die erste und zugleich die letztgekommene, die älteste und zugleich die jüngste unter den arischen Rassen» (V). Im Hintergrund dieser dezidiert «germanozentrischen Geschichtsauffassung» steht das Gedankengut Houston Stewart Chamberlains, auf dessen *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (1899) Moeller sich 1906 ausdrücklich bewundernd bezog. Im Anschluß an Chamberlains «Betrachtung der Vergangenheit in dem germanozentrischen Sinne der Gegenwart»<sup>20</sup> heißt es bei Moeller programmatisch:

Für die Geschichtsschreibung selbst aber waren damit ein für allemal die Grundlinien gezogen, so daß nun, wenn die germanischen Völker diejenigen sind, die in der Zukunft die Geschichte nach ihrem Maß und Willen nicht nur machen, sondern auch deuten werden, keiner mehr an Chamberlain vorbei kann [...]»<sup>21</sup>.

Moellers gesamte weitere Argumentation in der Einleitung bleibt ohne jeden Bezug auf das Werk Dostoevskijs, dessen Name überhaupt erst im letzten Satz genannt wird.

Hier ist nicht der Ort, dies im Einzelnen zu verfolgen. Statt dessen sei auf eine zweite Grundtendenz jener Einleitungen hingewiesen, die er während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg schrieb. Während des Krieges — 1916 hatte er sich freiwillig für die Ostfront gemeldet — war Moeller vor allem in der Propagandaabteilung der Obersten Heeresleitung tätig gewesen, was ihm einerseits eine intime Vertrautheit mit der beobachteten Literaturszene verschaffte, andererseits aber auch ein Insiderwissen über Gang und Perspektive des Krieges. Gegen Ende hatte er sich dazu verstiegen, mit seinem Werk *Das Recht der jungen Völker* in die Tagespolitik eingreifen zu wollen. Noch während der Kriegshandlungen und Separatfriedensschlüsse des Jahres 1918 verfaßte Moeller einen flammenden Appell an Präsident Wilson, den absehbaren ‘Vergewaltigungsfrieden’<sup>22</sup>, der nach französischem Rache- und englischem Sühnebedürfnis bereits absehbar sei, um einer stabilen

---

Abteilung, “Die Alten Völker”, sollte die “Italienische Schönheit”, den “Französischen Zweifel” und den “Englischen Menschenverstand” umfassen. Für die zweite, betitelt “Die jungen Völker”, war die “Deutsche Weltanschauung”, der “Amerikanische Wille” und die “Russische Seele” vorgesehen. Der Plan ging über die Kraft eines Einzelnen hinaus. Ganz ausgeführt wurde nur die “Italienische Schönheit”».

<sup>20</sup> Moeller van den Bruck 1906: 102.

<sup>21</sup> Moeller van den Bruck 1906: 106.

<sup>22</sup> Moeller van den Bruck 1919: 8: «den Frieden zu rechtfertigen, mit dem man uns vergewaltigen will».



Koexistenz zwischen alten und jungen Völkern, wie es vor allem Deutschland und Amerika seien, zu verhindern<sup>23</sup>. Tief enttäuscht, schloß er sich dann im Juni 1919 mit anderen Jungkonservativen im Kampf gegen den Versailler Vertrag im sogenannten «Juni-Klub» zusammen, der eine Keimzelle der Konservativen Revolution bildete.

In tagespolitischer Orientierung ersetzt er 1922 für die Neuauflage von Band I sein altes Vorwort durch ein sehr viel kürzeres, nur noch zweiseitiges unter dem Titel «Zur Einführung in die Ausgabe». Der rassentheoretische Gesichtspunkt ist hier völlig aufgegeben, statt dessen umspielt Moeller in raunender Diktion die Demütigung Deutschlands durch den Versailler Vertrag. Deutschland brauche die «voraussetzungslose russische Geistigkeit» (V), mit der Dostoevskijs Werk stillschweigend gleichgesetzt wird, um sich von Westlertum, Zivilisation und Liberalismus wieder zu befreien:

Es wird immer zu unseren Unbegreiflichkeiten gehören, daß wir es dahin kommen ließen, daß wir uns dem Westen bis zu dieser völligen Selbstvergessenheit hingaben. [...] Heute sehen wir die Wirkung. Und wir leben unter den Folgen. (V f.)

Unter den historischen Bedingungen der Oktoberrevolution ist ein Schulterschuß mit Rußland jedoch nicht mehr so einfach zu haben, wie Moeller diesen ehemals über die Vermittlung durch einschlägige Passagen aus dem *Tagebuch eines Schriftstellers* vollzog, doch bleibe die Schicksalsgemeinschaft Deutschlands mit Rußland auch weiterhin bestehen, da die Oktoberrevolution für Moeller nichts anderes darstellte als die chaotische Selbstbefreiung Rußland von der durch Peter I. initiierten Auslieferung des Landes an den Westen, die Rußland am Ende sogar in eine falsche militärische Allianz gegen Deutschland getrieben habe. Eine Schicksalsgemeinschaft besteht also weiterhin zwischen dem politisch gedemütigten Volk und dem in politisches Chaos versunkenen, und für beide liege ihre Befreiungsperspektive im Kampf gegen das Westlertum. Für Deutschland gelte:

---

<sup>23</sup> Interessant die Perspektive einer deutsch-russischen Zukunft (Moeller van den Bruck 1919: 104 f.): «Jemand muß sein, der die Probleme aufnimmt, die der zusammengebrochene russische Staat hinterließ und die sich nun noch um diejenigen vermehren, die eine zusammenbrechende Revolution hinterläßt. Dieser Jemand kann nur der Nächste sein. Er ist Deutschland. Zwischen beiden Ländern steht, wie man sagt, der Friede von Brest-Litowsk. Aber erinnern wir uns, daß dieser Friede, den die Propaganda des Westens gegen Deutschland auszunutzen verstand, an keiner Stelle auf Kosten von russischem oder auch nur von orthodoxem Gebiet abgeschlossen war. In Zukunft werden Einzelstaaten, von Finnland bis hinunter zur Ukraine, die beiden größten europäischen Völker trennen und zugleich verbinden. Und über diese Einzelstaaten hinweg, ob sie nun in einem föderalistischen Anschlusse an ein unitarisch gewordenes Rußland stehen, oder nicht, werden das russische Volk und das deutsche Volk aus dem Kriege mit ihrer alten geschichtlichen und nun ostpolitisch erneuten Aufgabe hervorgehen: einander zu ergänzen».

Es ist kein anderes Verhältnis zu ihm [dem Osten] möglich als das des völligen Vertrautseins, aber auch des sicheren Abstandes. Wenn wir unsere geistige Souveränität, wiedergewonnen haben, dann wird auch Rußland nicht mehr und nicht weniger für uns sein, als eines jener großen Bildungsgebiete, die uns reicher machten, aber auch selbständiger (VI).

Der Projektionscharakter gänzlich außerliterarischer Gedanken auf das Dostoevskijsche Werk liegt auch hier, in den zeitgeschichtlich gefärbten, späten Einleitungstexten Moeller van den Brucks, völlig offen.

Auch im Hinblick auf den Ideologiegehalt der Ausgabe ist Kontingenz also nicht zu übersehen. Piper konnte nicht wissen, in welchem ideologischen Sinne Moeller van den Bruck die Dostoevskij-Ausgabe instrumentalisieren würde, und Moeller selbst hätte ihm dies 1905 nicht mitteilen können, weil er das Programm der Konservativen Revolution erst im Entstehen der Ausgabe ausarbeitete.

### III

Die behauptete Kontingenz ließe sich wiederum eindringlich durch die Analyse des Werbematerials bestätigen, mit der der Piper-Verlag seine Ausgabe vermarktete. Ich habe dies an anderer Stelle ausführlich untersucht, und kann hier die Ergebnisse nur andeuten. Da Piper Moeller aufgrund des mit ihm geschlossenen Herausgebervertrags nicht korrigieren konnte, suchte er in seinen eigenen Werbemaßnahmen einen Rezeptionsmodus zu etablieren, der ein krasses Gegenprogramm zu Moeller darstellte. Andere Autoren wie Otto Julius Bierbaum und Hermann Bahr wurden angeworben, um Essays über Dostoevskij zu schreiben, die eine Alternative zu Moellers politisch-ideologischen Rezeptionsmodus darstellten<sup>24</sup>. Diese in hoher Auflage verbreiteten Essays sollen Alternativen zu Moellers Vorworten und Einleitungen bieten, in denen es auf den in Deutschland etablierten Wegen der Dostoevskij-Rezeption um dessen weltliterarische Leistung, um seine Psychologie, um seine Kulturkritik im Anschluß an Nietzsche und ähnliches geht, aber auf keinen Fall um deutsch-nationale Ideologie und Rassentheorie.

### IV

Und dennoch wurde Piper den Geist, den er mit Moeller van den Bruck gerufen hatte, nicht mehr los. Im politischen Umfeld des Ersten Weltkriegs und des Versailler Vertrags — ein weiterer Faktor historischer Kontingenz, mit dem Piper zu Beginn des Dostoevskij-Projekts nicht rechnen konnte, — erwies sich die Position Moeller van den Brucks als weitaus wirkungsmächtiger als alle seine Versuche einer Gegensteuerung. Abschließend sei nur auf Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 hingewiesen, die von der ersten bis zur letzten Seite auf Dostoevskij Bezug nehmen und ohne die Pipersche Ausgabe überhaupt nicht denkbar wäre. Sie sind das erste große Zeugnis der Wirkung dieser

<sup>24</sup> Vgl. Bierbaum 1910; Bahr, Mereschkowski, Bierbaum 1914.

Ausgabe, genauer der Wirkung Dostoevskijs und der Nebentexte Moeller van den Brucks.

In der Rolle eines 'deutschen Slavophilen'<sup>25</sup>, die anzunehmen Mann allein die Piper-Ausgabe ermöglicht hatte<sup>26</sup>, leistet Thomas Mann hier das, was er selber «Gedankendienst mit der Waffe»<sup>27</sup> nennt. Mit Dostoevskij bestimmt er Deutschlands geschichtliche Bestimmung oder Sendung als die des «protestierende[n] Reich[s]»<sup>28</sup>, das entsandt sei zum Kampf gegen die «Zivilisation» des Westens, vor allem Frankreichs, Englands und Amerikas, gegen das «Zivilisationsliteratentum», gegen die kulturnivellierende Auffassung von westlicher Demokratie. All das sei dem deutschen Geiste fremd, rechtfertige zutiefst diesen Krieg, und in all dem habe Deutschland mit Rußland einen Verbündeten im Geiste, auch wenn die politische Ereignisgeschichte vorübergehend falsche Fronten aufgebaut habe.

«Gedankendienst mit der Waffe» wäre auch das passende Signum für Moeller van den Brucks Dostoevskij-Ausgabe, deren Wirkung im konservativen Denken der Weimarer Republik — bislang viel zu wenig erforscht — sich tatsächlich in der Logik der Ideengeschichte beschreiben ließe. Das Zustandekommen der Ausgabe kann jedoch nicht anders denn als kontingent gelten.

## LITERATUR

- Bahr, Hermann; Mereschkowski [Merežkovskij], Dmitri[j]; Bierbaum, Otto Julius (1914): Dostojewski. Drei Essays. München, 1914.
- Bäumer, Gertrud; Dröcher, Lili (1908): Von der Kinderseele. Beiträge zur Kinderpsychologie aus Dichtung und Biographie. Leipzig, 1908.
- Bierbaum, Otto Julius (1909): Dostojewskij. In: Die Zukunft. Hg. Maximilian Harden. 69. 1909. S. 186—197.
- Bierbaum, Otto Julius (1910): Dostojewski. München s.a. [1910].
- Dietert, Fr. (1903): Die Russische Litteratur der Gegenwart in ihren Hauptvertretern. Eine kritisch-würdigende Studie. [hier als eine von mehrere Fortsetzungen: I. Leo Tolstoi. (Fortsetzung.)] In: Allgemeine Deutsche Universitäts-Zeitung 17, 1903, Nr. 16. Vom 1. Sept., S. 127—128; II. F.M. Dostojewski; Nr. 17. Vom 1. Okt., S. 135—136.
- Garstka, Christoph (1998): Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906—1919. Eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowski unter Nutzung unveröffentlichter Briefe der Übersetzerin E.K. Rah-

<sup>25</sup> Vgl. GkFA 13.1: 480: «Haben nicht auch wir unsere Slavophilen und unsere Sapadniki?»

<sup>26</sup> Vgl. GkFA 13.1: 635.

<sup>27</sup> GkFA 13.1: 11.

<sup>28</sup> Nach Dostoevskijs «Deutschland, das protestierende Reich» von 1877; vgl. den Aufsatz «Der Protest» in GkFA 13.1: 46—53.

- sin. Mit ausführlicher Bibliographie. Geleitwort von Horst-Jürgen Gericke. Frankfurt a. M., u.a. 1998 (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe, 9).
- Garstka, Christoph (2006): «Den Osten aus der Tiefe erfassen». Der «deutsche Dostoevskij» im Piper-Verlag. In: Eimermacher, Karl; Volpert, Astrid (Hg.): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. Unter Mitarb. von Gennadij Bordjugow. Paderborn, 2006 (= West-östliche Spiegelungen. Neue Folge. Wuppertal-/Bochumer Projekt über Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert, 2). S. 749—782.
- Gide, André (1908): *Dostoievsky, d'après sa correspondance*. Paris.
- Kampmann, Theoderich (1931): *Dostojewski in Deutschland*. Münster 1931 (= Universitas-Archiv. Literaturhistorische Abteilung, 10).
- Lauth, Reinhard (1950): «Ich habe die Wahrheit gesehen». *Die Philosophie Dostojewskis in systematischer Darstellung*. München.
- Loew, Roswitha (1995): *Wilhelm Henckel. Buchhändler — Übersetzer — Publizist*. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Kulturbeziehungen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1995 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 16, Slavische Sprachen und Literaturen, 51).
- Löwenthal, Leo (1934): *Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 3. 1934. S. 343—382.
- Meier-Graefe, Julius (1926): *Dostojewski. Der Dichter*. Berlin, 1926.
- Murry, John Middleton (1916): *Fyodor Dostoevsky. A critical study*. London, 1916.
- Möller van den Bruck, Arthur (1904): *Tolstoi, Dostojewski und Mereschkowski*. In: *Magazin für Literatur* 73. 1904. S. 305—308.
- Moeller van den Bruck, Arthur (1906): *Chamberlain*. In: Moeller van den Bruck, Arthur: *Die Zeitgenossen. Die Geister — Die Menschen*. Minden i.W. 1906. S. 99—121.
- Moeller van den Bruck, Arthur (1919): *Das Recht der jungen Völker*. München, 1919.
- Moeller van den Bruck, Arthur (1922): *Dostojewski, der Nihilismus und die Revolution*. In: *F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Roman*. Erster/Zweiter Bd. 4. Aufl. München, 1922 (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski herausgegeben von Moeller van den Bruck. Abt. I. Bd. 5/6), hier I: XV.
- Moeller van den Bruck, Arthur (1922): *Zur Einführung in die Ausgabe*. In: *F.M. Dostojewski: Rodion Raskolnikoff (Schuld und Sühne)*. Erster/Zweiter Band. 4. Aufl., 23. bis 35. Tausend. München 1922 (Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossophoff und anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck, Abt. I, Bd. 1/2), S. V—VI.
- Piper, Reinhard (1947): *Vormittag. Erinnerungen eines Verlegers*. München, 1947.

- 
- Piper, Reinhard (1950): *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*. München, 1950.
- Piper, Reinhard (1979): *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903—1953*. Mit 49 Faks. Hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin u. Wolfram Göbel. München; Zürich, 1979.
- Poritzky, Jacob Elias (1921): *Probleme und Porträts. Dämonische Dichter*. München, 1921.
- Schwierskott, Hans-Joachim (1962): *Arthur Moeller van den Bruck und der revolutionäre Nationalismus in der Weimarer Republik*. Göttingen, 1962 (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Geistesgeschichte, 1).
- Stern, Jacques (1906): *Über den Wert der dichterischen Behandlung des Verbrechens für die Strafrechtswissenschaft*. In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 26. 1906. S. 145—171.
- Thurneysen, Eduard (1921): *Dostojewski*. München, 1921.
- Tschish, W. v. (1901): *Die Verbrechertypen in Dostojewski's Schriften*. In: *Die Umschau. Übersicht über die Fortschritte und Bewegungen auf dem Gesamtgebiet der Wissenschaft, Technik, Litteratur und Kunst* 5. 1901. Nr. 49. V. 30. Nov. S. 961—963.
- Wellek, René: *Introduction. A Sketch of the History of Dostoevsky Criticism*. In: Wellek, René (Ed.): *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J., 1962. S. 1—15.
- Wolynski, Akim Lvovič (1902): *Die russische Literatur der Gegenwart*. In: *Neue deutsche Rundschau* 13. 1902. S. 410—430.

А. И. ЖЕРЕБИН

(Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена)

**ПОНЯТИЕ «СУБЛИМАЦИИ» У ФРЕЙДА  
И ЕГО ПЕРЕКОДИРОВКА  
В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ КРЕАТИВНОСТИ**

Герой рассказа Томаса Манна «Тонио Крегер» (1903), поэт и литератор, переживает свое творчество как отчуждение от жизни: одни, по его мнению, живут, а другие делают из жизни литературу, так как сами жить не умеют. Тонио Крегер сравнивает поэта с папскими певцами-кастратами и добавляет: «Тому, кто хотел бы достичь совершенства в творчестве, лучше всего было бы умереть»<sup>1</sup>.

Его слушательница, художница из России, которую Т. Манн называет Лизавета Ивановна, возражает: «По-вашему мнению выходит, что целительное, освящающее воздействие литературы, преодоление страстей посредством познания и слова, литература как путь к взаимопониманию, к всепрощению и любви, художник как совершенный человек, как святой — что все это лишь фикция, что смотреть на вещи так — значит смотреть недостаточно пристально?»<sup>2</sup>. Правоту этих слов Тонио признает, но потому только, что говорит их русская и о своей литературе, а русская литература — «святая»<sup>3</sup>.

Не звучит ли в этом рассказе, пусть неявно, подспудно, тема русской теургической эстетики с ее акцентом на противоречии между творчеством совершенных художественных произведений и творчеством совершенной жизни, другого бытия? Через много лет после «Тонио Крегера» Т. Манн употребляет выражение «юношеский миф русской литературы»<sup>4</sup>. Одним из его создателей был и Борис Вышеславцев. Подобно Бердяеву, подобно многим другим представителям русского религиозно-философского ренессанса он был очарован романтической идеей творчества как воплощения бесконечного в конечном и спасения тварного мира красотой абсолютного совершенства. «Искусство должно быть превзойдено», — писал Вышеславцев<sup>5</sup>, и, хотя он специально занимался Фихте, непосредствен-

<sup>1</sup> *Mann Th. Gesammelte Werke. In 12 Bänden. Berlin, 1955. Bd. 9. S. 224.*

<sup>2</sup> *Ibid. S. 232.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid. Bd. 11. S. 576.*

<sup>5</sup> *Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 69.*

ным источником этой веры был для него Владимир Соловьев, у которого содержание «юношеского мифа русской литературы» выражено с подкупающей простотой — «преображение материи чрез воплощение в ней другого сверхматериального начала»<sup>6</sup>.

Как и большинство русских мыслителей, Вышеславцев был не столько профессиональным философом, сколько религиозным писателем. Его мало заботили границы между отдельными философскими дисциплинами, как и границы между философией, теологией, психологией и литературой. Этику он называл эротикой, эстетику — космологией, а психологию пневматологией, потому что душа — не производная частица чувственно-предметного мира, а микрокосм и арена борьбы космических сил. «В сущности, всякая психология есть аналитическая ирония естествоиспытателя, разоблачающего тайну взаимообусловленности духа и инстинктов», — писал Т. Манн<sup>7</sup>, и хотя это слова из статьи о Шопенгауэре, Манн скорее всего думает о Фрейте и о психоанализе, который, вероятно, понравился бы пушкинскому Мефистофелю еще больше, чем психология начала XIX века. В «Сцене из Фауста» он с удовлетворением восклицает: «Я психолог... о, вот наука!»<sup>8</sup>.

Фрейд и сам постоянно говорил о том, что психоанализ разоблачает и унижает человека, стараясь обнаружить за бессознательным лицемерием человеческих слов и мыслей их темную первооснову и подоплеку — мир асоциальных влечений, восходящий к биологическим, физиологическим причинам. Именно этого не прощает ему Вышеславцев. Эрос символизирует для него не хаос «утробных влечений», а «богочеловеческую жажду» полноты и вечности жизни, представляющей синтез духа и плоти, их неслиянность, но и нераздельность в грядущем Царстве<sup>9</sup>.

Когда Вышеславцев писал «Этику преображенного Эроса» (1931), пожалуй, самую яркую из своих шести книг, существовала уже довольно разработанная психоаналитическая теория креативности. В качестве первоосновы творческой деятельности она выдвигала на первый план бессознательное и его сублимацию. С одной стороны, над этой темой работал Фрейд и психологи его школы, с другой — Карл Густав Юнг, которого Вышеславцев знал лично и ценил выше, чем Фрейда. Достаточно напомнить, что он участвовал вместе с Эмилием Метнером в подготовке русского четырехтомника сочинений Юнга, который после смерти Метнера становится всецело его, Вышеславцева, детищем.

Опираясь на психоанализ Фрейда и аналитическую психологию Юнга, Вышеславцев подразумевает под творчеством преобразование Эроса. Эрос — источник творческой энергии — соответству-

<sup>6</sup> Соловьев В. С. Полн. собр. соч. Т. 12. Брюссель, 1966—1970. С. 41.

<sup>7</sup> Mann Th. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 294.

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 2. С. 284.

<sup>9</sup> Вышеславцев Б. П. Цит. соч. С. 46.

ет психоаналитическому понятию «бессознательное», а преобразование, акт творческого преобразования энергии Эроса, отсылает к понятию «сублимация». Формула «преобразование Эроса» представляет собой русский перевод формулы «сублимация бессознательного» и, как всякий перевод, означает ее перекодировку по коду воспринимающей культуры. Перемещая психоаналитический концепт сублимации в пространство русской религиозно-философской мысли, Вышеславцев делает его частью «юношеского мифа русской литературы».

Центральную роль играет в книге Вышеславцева полемика с Фрейдом, благодаря которому древний термин «сублимация» стал достоянием модернистской культуры. Лучшая из немногочисленных светских работ, посвященных истории этого понятия, принадлежит Альбрехту Хиршмюллеру, который прослеживает изменение его значений от Фрейда к Ницше, от Шелера к Шеллингу и обнаруживает корни концепта сублимации в алхимии и неоплатонизме<sup>10</sup>. В Средние века термин «сублимация» имел отчетливый анагогический смысл, наиболее выразительно зафиксированный в формуле Александра Гэльского «*Sublimatio creaturae rationalis super naturam*» (Возвышение разумной твари над природой). Предпосылкой возвышения над природой изначально выступает дуализм сотворенного мира и творческого духа, *natura naturata* и *natura naturans* как низшей и высшей ступеней бытия.

Но для Фрейда высокое и низкое не существуют как онтологические категории. В рамках феноменального мира, единственного, который он знает, возвышенное и низменное — критерии социального происхождения и характера. Когда Фрейд утверждает, что сублимация есть «смещение вверх» («*Verschiebung ins Höhere*»)<sup>11</sup>, то это верх не онтологический, а условный, имеющий значение верха лишь в рамках господствующей системы социальной коммуникации. Что выше и в чем больше креативности — в симфонии Бетховена или в половом акте дикаря — это в системе фрейдистского мышления вопрос культурной конвенции, социальной оценки.

Вот почему понятие сублимации получает у Фрейда явственный иронический подтекст. Фрейд — человек поздней, пресыщенной своими богатствами культуры. Он любит игру с идеалистическим наследием, нарочитую профанацию ее святынь. Его учителем является в этом отношении Ницше, который незадолго до Фрейда дает несколько остроумных дефиниций сублимации, как, например, в записках 1881 г.: «Судья есть сублимированный палач»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Hirschmüller A. Sublimierung. Zur Geschichte und Bedeutung eines zentralen Begriffs der Psychoanalyse // Forum der Psychoanalyse. Jg. 1. S. 250—264.*

<sup>11</sup> *Freud S. Gesammelte Werke / Hrsg. von A. Freud et al. Frankfurt a. M., 1968. Bd. 5. S. 79.*

<sup>12</sup> *Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden / Hrsg. von G. Colli, M. Montinari. Nachlass. München; N. Y., 1980. Bd. 9. S. 477.*



Вышеславцеву эта ирония претит, кажется вульгаризацией и пошлостью. «Психологическое сведение всего к субъективному и имманентному, пишет он, не имеет никакого права на позу мефистофельской иронии, ибо само становится комичным в своей претензии заподозрить и устранить объективно-истинное и трансцендентное»<sup>13</sup>. Не принимая ни иронии Фрейда, ни его агностицизма, Вышеславцев пускает в ход все свое красноречие для того, чтобы восстановить аналогический смысл сублимации.

Как известно, полемика продуктивна, когда полемист представляет свой предмет в перспективе более широкой, чем та, в которой этот предмет был конституирован противником. Гейне, один из любимцев Фрейда<sup>14</sup>, называл это «горой». У Вышеславцева таких гор две, этика благодати и теория двух трансов. В рамках данной статьи я могу остановиться лишь на первом из двух контекстов, в которых Вышеславцев переосмысляет психоаналитическую сублимацию. Этот контекст образует выдвинутая русским философом оппозиция этики закона и этики благодати.

Под этикой закона Вышеславцев, как явствует уже из названия, подразумевает этику, основанную на запретах и нравственных императивах, призванных обуздывать древний хаос сексуальных и агрессивных влечений. Этикой благодати Вышеславцев называет духовное совершенство, обретаемое под знаком веры, в результате внутреннего процесса одухотворения и просветления тварной природы.

Вышеславцев нигде прямо не говорит о том, что сублимация во фрейдистском ее толковании есть концепт, обслуживающий этику закона, но вся его полемика с Фрейдом направлена против репрессивной морали и тех уступок, которые Фрейд ей делает. Это касается генезиса и условий сублимации, средств ее достижения и ее цели.

1. Сублимация, по Фрейду, имеет своим источником антагонизм природы и культуры, культурный запрет на свободную реализацию сексуальных влечений и неудовлетворенность, которая вызвана этим запретом. Отношение к культуре как к жестокому, но необходимому закону, к «системе тончайших принуждений»<sup>15</sup> — одна из самых характерных особенностей психоаналитической теории. Свобода, блаженство, полнота реализации человеческой природы сосредоточены для Фрейда в сфере бессознательного, в сфере чувственно-телесного низа, и когда культурное сознание обуздывает, упорядочивает и подчиняет себе природу, эта победа всегда сомнительна и хрупка. Именно в этом смысле и Вышеславцев говорит о бессилии этики закона, о ее неспособности справиться с сопротивлением природы. Но вопреки Фрейду, он убежден в том, что справиться с

<sup>13</sup> *Вышеславцев Б. П.* Цит. соч. С. 280—281.

<sup>14</sup> Примечательно, что, по уверению Фрейда, явление сублимации было подсказано ему одним анекдотом, о котором он прочитал у Гейне. См.: *Hirschmüller A. S.* 254.

<sup>15</sup> *Иванов В. И.* Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 387.

этим сопротивлением невозможно, оставаясь в рамках этики закона. Нужна не власть закона, пусть даже человеком интериоризированная, а божественная любовь, которая одна способна не подчинить себе природу, а спасти и оправдать ее в духе. Любовь благодатна, ибо «не есть иго, бремя, приказ, устрашение, а есть, напротив, облегчение, освобождение, приглашение на пир, радость и блаженство»<sup>16</sup>.

По Фрейду, в космосе культуры человеку уютно, он чувствует себя здесь не дома, а на чужбине, и его влечет «родимый хаос», который «шевелится» под порогом сознательной жизни. Асоциальные инстинкты вытесняются, но не исчезают, продолжая обещать счастье свободы и угрожать сознательному, культурному «Я». Эта угроза воплощается в психических заболеваниях, но ее можно отвести благодаря защитному механизму сублимации.

Из нескольких определений сублимации, данных Фрейдом, наиболее ясное содержится в статье 1908 г. «Сексуальная мораль как явление культуры и нервозность современной жизни»: «Наша культура принципиально основана на подавлении влечений {...}. Сексуальное влечение {...} предоставляет в распоряжение культуры огромные запасы энергии, поскольку обладает свойством замещать свою цель, не теряя в интенсивности. Эта способность к замещению первоначально сексуальной цели целью более не сексуальной, но психически ей родственной, является способностью к сублимации»<sup>17</sup>.

Слово «цель» здесь надо понимать в смысле объекта. Libido, сексуальная энергия, отрывается от своего прямого объекта, запретного, недоступного или обесцененного, и находит себе новый объект, овладение которым способно компенсировать утрату. Женщину можно заменить другой женщиной, но вернее заменить ее поэмой или симфонией. Меняется характер обработки, но цель, в сущности, остается прежней — удовлетворение сексуального влечения, правда, изменившегося до неузнаваемости, подвергнувшегося десексуализации и готового примириться с иллюзорным удовлетворением в сфере духовной деятельности.

Судья занимается законотворчеством только потому, что культура, угнездившаяся в его сознании, запрещает ему убивать и насилловать. Аскет творит новую форму жизни только потому, что религиозный закон запрещает ему наслаждаться — вот заостренная почти до абсурда позиция Фрейда, заставляющая Вышеславцева обвинять его в игре на понижение ставки (*speculation a baisse*). В статье 1912 г. с характерным названием «Об унижении любовной жизни» Фрейд, действительно, отождествляет человека современной культуры с «психическим импотентом» (вспомним папских кастратов у Т. Манна) и далее пишет: «Ибо какие мотивы могли бы побудить людей давать сексуальным импульсам другое применение, если они полностью могли бы их удовлетворить? Тогда они ни за что бы не

<sup>16</sup> *Вышеславцев*. Цит. соч. С. 186.

<sup>17</sup> *Freud S.* Op. cit. Bd. 7. S. 149.

отказались от своего счастья и не делали бы никаких творческих успехов. Величайшие достижения культуры лишились бы своего источника»<sup>18</sup>.

Вышеславцеву это представляется профанацией. Эротическая энергия как содержание бессознательного, с его точки зрения, неизмеримо богаче, чем *libido*, и потому источником творчества является не обходной маневр запрещенной сексуальности, а интуитивное знание человеком своей сопричастности духовному уровню бытия и метафизическая потребность реализовать в себе образ высшего совершенства, внушенный благодатной фантазией.

Возражая Фрейду, Вышеславцев в точности воспроизводит тот взгляд на вещи, который Фрейд десятилетием раньше стремился развенчать как «приятную иллюзию»: «Многим из нас было бы тяжело отказаться от веры в то, что в самом человеке пребывает стремление к совершенству, которое и привело его на современную высоту этической сублимации и будет содействовать его развитию до сверхчеловека. Но я лично не верю в существование такого внутреннего стремления и не вижу никакого смысла щадить эту приятную иллюзию. Развитие человека кажется мне не требующим другого объяснения, чем развитие животного»<sup>19</sup>.

2. Тема фантазии, развернутая в «Этике преображенного эроса» довольно широко, также опирается на фрейдистский претекст. У Вышеславцева, как и у Фрейда, сублимация нуждается в воображении. Воображение — ключ к тайне творческой сублимации, ибо последняя осуществляется через воображение, через воздействие «прекрасного образа». В разделах книги, посвященных сублимирующей функции воображения, Вышеславцев не дает прямых ссылок на Фрейда, но и здесь ощутима полемика, опирающаяся на противопоставление благодати закону.

Творческая фантазия, полагает Фрейд, — это «сны наяву», «дневные грезы»<sup>20</sup>, и функция их та же, что и у сновидений: исполнение запретного желания, компенсация разочарования, вызванного неосуществимостью этого желания в реальной жизни. «Никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный» — это высказывание Фрейда из эссе «Художник и фантазирование»<sup>21</sup> представляет собой парафраз знаменитого афоризма Ницше: «Мы нуждаемся в искусстве, чтобы не погибнуть от истины»<sup>22</sup>, где истина означает эмпирическую реальность, регулируемую естественнонаучными и моральными законами. Художник, визионер и сновидец, добивается иллюзорной победы принципа удовольствия над принципом реаль-

<sup>18</sup> Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 153.

<sup>19</sup> Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. М., 1990. С. 408.

<sup>20</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 132—133.

<sup>21</sup> Там же. С. 130.

<sup>22</sup> Nietzsche F. Sämtliche Werke. Bd. 1. S. 36.

ности, обеспечивая себе и своей публике эрзац-удовлетворение запретных вожелдений в искусстве.

Фантазия работает так же, как сновидение: сексуальное желание предстает в замещенной, замаскированной форме, облекаясь, например, в образы любовного поклонения и страдания, аскетического отречения или общественного служения. Выстроенная из этих образов художественная реальность производна от реальности эмпирической и ей неравноценна, она есть идеалистическая надстройка, немислимая в отсутствии своего фундамента, она сделана из того эфемерного материала наших грез, из которого строят воздушные замки. К. Г. Юнг формулировал свою претензию к Фрейду так: «Потрясающее прозрение в бездны, разверзающиеся по ту сторону имманентного мира, оказывается у него всего-навсего иллюзией, а поэт — обманутым обманщиком. Его изначальное переживание было слишком человеческим, причем настолько, что он и сам боится себе в этом признаться»<sup>23</sup>.

Уже для Юнга «потрясающие бездны» не менее реальны, чем «слишком человеческое», потому что они присутствуют в психическом опыте коллективного бессознательного: «Wirklich ist, was wirkt»<sup>24</sup>. Вышеславцев с Юнгом соглашается и уточняет: критерием истинности художественного образа следует считать его эффективность, подлинность вызываемой им сублимации, ибо то, что преобразует душу художника и его аудитории, уже не может называться обманом, а представляет собой «аксиологическую правду»<sup>25</sup>.

«Сублимация имеет два конца, — пишет Вышеславцев, — высшую ценность, существующую в идеальном мире, и низшие аффекты и подсознательные стремления, существующие в мире эмпирическом»<sup>26</sup>. Мост между ними — воображение. Участники творческого акта сами становятся той новой духовной реальностью, которую они «во-ображают», извлекают из глубин подсознания и воплощают в своем сознании; неслучайно немецкий глагол «sich einbilden» означает «вообразить себе» и «во-образить себя», т. е. превратить самого себя в образ. В этом — магия воображения, способного конденсировать образ до пределов полного воплощения, до полного тождества с реальностью: слово «становится плотью», «мир становится таким, каким мы его себе воображаем»<sup>27</sup>.

По Фрейду, роль воображения в процессе сублимации заключается в том, что благодаря ему реальное превращается в иллюзорное, которое противостоит реальному, как возвышенное низменному. По Вышеславцеву же, напротив: реальность низшего уровня и потому

<sup>23</sup> Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 133.

<sup>24</sup> Франк С. А. Непрочитанное... Статьи. Письма. Воспоминания. М., 2001. С. 312—313.

<sup>25</sup> Вышеславцев Б. П. Цит. соч. С. 59.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же. С. 57, 60, 70, 62.

близкая к иллюзии превращается силой воображения в реальность более высокого плана, чья истинность измеряется не соответствием эмпирическому миру, а ценностью воплощенного в ней идеала, его способностью сублимировать душу. Пример такой сублимации посредством воображения Вышеславцев находит в библейском эпизоде чудесного обращения апостола Павла на пути в Дамаск, когда «образ живого Христа вообразился и воплотился в сознании и под-сознании» будущего апостола, и Савл, человек закона, стал Павлом, человеком благодати<sup>28</sup>, носителем и проповедником той этики, которая преобразует любовью к Богу.

3. Наконец, Вышеславцев ставит вслед за Фрейдом вопрос о цели сублимации. В решении этого вопроса, с одной стороны Фрейдом, с другой Вышеславцевым, также обнаруживает себя противоположность между этикой закона и этикой благодати. Фрейд оценивает сублимацию по-своему очень высоко. Она позволяет объективировать и преодолеть ранние психические травмы, компенсировать нарциссический дефицит (чувство личного несовершенства) путем самоидентификации художника с социальными идеалами. Она может способствовать тому, что слабый, не справляющийся с реальностью индивид возвращается в общество и находит в нем свое место в качестве профессионального производителя иллюзий, опровергающих социальную действительность. Благодаря своей фантазии, художник получает то, «что сначала он имел только в фантазии: почести, власть и любовь женщин»<sup>29</sup>.

Превосходный знаток Гёте, Фрейд воспроизводит здесь парадокс креативности, сформулированный в «Максимах и размышлениях»: «Ничто не отрывает нас от мира вернее, чем искусство, и ничто, кроме искусства, не связывает нас с ним так тесно»<sup>30</sup>. Опираясь на этот парадокс, мы можем ясно сформулировать, в чем противоречит Фрейду Вышеславцев.

Если ложная, фрейдистски понятая сублимация призвана подтверждать этику закона «от противного», то сублимация подлинная и творческая состоится, по Вышеславцеву, лишь в том случае, если мир, который художник обретает в своем искусстве, принципиально иной, чем тот, из которого он в отчаянии уходит. Примиряющему компромиссу между влечениями плоти и моральным законом Вышеславцев противопоставляет их синтез на высшем уровне бытия — святую плоть, в которой благо становится зримой и осязаемой жизнью.

По существу, весь спор Вышеславцева с Фрейдом превосходно иллюстрирует мысль, которую в нескольких словах высказал И. П. Смирнов: субъект творчества может занимать по отношению к

<sup>28</sup> *Вышеславцев Б. П.* Цит. соч. С. 67.

<sup>29</sup> *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991. С. 241.

<sup>30</sup> *Goethe J.-W. Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe / Hrsg. von K. Heinemann. Leipzig; Wien, 1901—1907. Bd. 24. S. 239.*

тому, что было сотворено до него, т. е. к миру, две принципиальные позиции, обуславливающие два различных вида креативности: либо готовый творческий продукт подвергается перестройке изнутри, либо он преодолевается путем создания дополнительного и альтернативного продукта<sup>31</sup>. В первом случае субъект не выходит за пределы эмпирической действительности, а творческий акт заключается в новом способе организации и частичного разрешения ее противоречий. Таков случай Фрейда. Во втором варианте, который представляет Вышеславцев, творчество мыслится как воплощение другой абсолютной реальности. Инструментом для выявления этого различия выступает у Вышеславцева оппозиция закона и благодати.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Freuds Begriff der «Sublimierung» und seine Umkodierung in der russischen Philosophie der Kreativität**

Der Artikel analysiert die russische Auseinandersetzung mit der psychoanalytischen Theorie der Kreativität am Beispiel der Polemik im Werk des russischen Religionsphilosophen Boris Vyšeslavcev «Ethik des verwandelten Eros» (1931). Von der Tiefenpsychologie ausgehend, versteht Vyscheslavtsev die künstlerische Tätigkeit als Eros-Transformation. Der Eros als Energiequelle entspricht dabei dem psychoanalytischen Begriff des Unbewussten, und die Transformation, d.h. die schöpferische Energieumwandlung, verweist den Leser auf den Begriff «Sublimierung». Die Formel «die Verwandlung des Eros» ist eine Art russische Übersetzung der «Sublimierung des Unbewussten», und wie jede Übersetzung beinhaltet sie eine Umkodierung nach den Regeln des Rezipienten, der rezipierenden Kultur. Das psychoanalytische Konzept wird in den Sinraum des russischen religionsphilosophischen Denkens versetzt und in den «Jugendmythos der russischen Literatur» (Th. Mann) integriert. Der Eros symbolisiert dem Russen nicht den Chaos der tierischen Triebe, sondern den gottmenschlichen Drang nach Erkenntnis des ewigen Lebens, das eine Synthese von Geist und Fleisch, ihre coincidentia oppositorum im kommenden Reich darstellt.

<sup>31</sup> Смирнов И. П. Бытие и творчество. Приложение к альманаху «Канун». Вып. 1. СПб., 1996. С. 91.

Е. А. САКУЛИНА

(Нижегородский государственный  
лингвистический университет)

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В ПОЭЗИИ ГЕОРГА ТРАКЛЯ**

В начале XX века утверждение Новалиса о том, что «музыка и поэзия по сути одно и то же», распространялось на многие признаки литературного произведения — вплоть до выверенных веками правил его записи. Именно в начале XX века, как в Европе, так и в России, изучались и применялись к поэтическому слову самые различные атрибуты музыки, от тактовой системы до правил построения формы. Опыты поэтов того времени позволяют понять, насколько сильны общие структурные схождения, лежащие в основе механизма создания музыки вообще и литературы вообще. Поэтическое слово переставало уместаться в рамках традиционной письменности, и потребность зафиксировать авторское слышание текста, «закодировать» искомое звучание порождала условные «музыкальные» обозначения.

Наша цель — рассмотреть на примере творчества выдающегося австрийского поэта Г. Тракля принципы формирования особого «музыкального кода», лежащего в основе механизма порождения «звучащего материала» поэтических текстов, который, вместе с тем, можно рассматривать как конструктивный элемент художественного мира поэта. Создавая свою автономную поэтическую систему, особый художественный мир, Г. Тракль, безусловно, выходит за пределы традиционных семантических связей. Это касается и сложной структуры образов, и способов лирического сюжетостроения, и звуковой формы. При этом важно помнить, что глубокие связи поэзии Тракля с традицией романтизма (Ф. Гельдерлина, Новалиса, Э.Т.А. Гофмана), с творчеством Ш. Бодлера и французских символистов, С. Георге и Р.М. Рильке, позволяет говорить о большом культурном диапазоне и самобытной поэтике, выходящей за рамки одного художественного направления. «Ландшафт души» Г. Тракля, со свойственной ему импрессионистской чувствительностью к внешнему миру и символистской чистотой, зашифрован в загадочных индивидуальных кодах, а граница между бытием и небытием, реальностью и фантазией очерчена нечетко, создавая многомерное пространство тождественных образов. Амбивалентность художественного мира поэта во многом определяет присут-

ствие в его творчестве мотива избавления (*Erlösung*), символа диссонанса эпохи и, одновременно, духовного возрождения, «преображения души». Мир подсознательного, стремление к внутренней свободе и ощущение близости смерти, ставшие основными и излюбленными мотивами его лирики, возникли в душе поэта, в истории его трагической жизни. Они формируют тот загадочный, «закодированный» мир образов-формул, где очень гармонично взаимодействуют основные словесно-музыкальные законы. По утверждению исследователя А. Доплера, стихотворения Тракля часто строятся по такому музыкальному принципу, как симультанная композиция различных форм восприятия и «вчувствования», следуя теории С. Малларме о том, что в музыке дана «модель моделей, тип музыкальной архитектуры, применимый ко всем искусствам»<sup>1</sup>.

Создавая поэтические иррациональные образы, поэт использовал техники музыкального письма как эстетические средства звучания. Исследователь М. Фридрих в своем исследовании музыкальных принципов неклассической поэзии в целом рассуждает о том, что загадочность лирики модерна заключена в возвращении поэтов к «праязыку», который был с музыкой единым целым. К таким поэтам он относит и Тракля. Фридрих в этой связи писал: «...что остается Георгу Траклю, так эта музыка его слов. Его стихи имеют музыкальную структуру; последовательность музыкальных тонов выстраивается во взаимодействии, изменяясь ритмически и мелодически, (...) то же происходит со всеми словами и образами у Тракля»<sup>2</sup>. Принципы музыкальности в творчестве поэта можно рассматривать на разных уровнях организации текста: фонетическом, мелодико-интонационном, ритмическом, лексико-семантическом.

Так, например, известно, что в музыкознании уже давно существует определенное суждение о роли семантико-тематических элементов-формул в структуре композиций. Начиная со второй половины XX века и в литературоведении появляются работы, рассматривающие архитектурный смысл тематических (лексико-семантических) моментов текста. С. П. Шер в своей книге «Словесная музыка в немецкой литературе» писал, что сама морфология отобранных слов может создавать эффект музыкальной модели<sup>3</sup>. Ключевые слова текста — «слова-символы», как их определил русский литературовед Г. А. Гуковский, «начинают просвечивать насквозь, становиться прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Mallarmé S. Oeuvres complètes* / Ed. H. Mondor, G. Jean-Aubry. Paris, 1945. P. 367—368, 381.

<sup>2</sup> *Friedrich M. Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren, 1973. S. 54.

<sup>3</sup> *Scher St. P. Verbal Musik in German literature*. New Haven, 1968. S. 31—32.

<sup>4</sup> *Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики*. М., 1995. С. 45.



Аналогичная мысль в метафорической форме была высказана ранее и поэтом А. Блоком: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение»<sup>5</sup>. Подобные слова-символы можно выделить в текстах стихотворений Г. Тракля. Свой загадочный мир поэт наполнил музыкальными мотивами-«иероглифами», «звукообразами», важными элементами его поэтики. Среди наиболее распространенных: *Melodie* (6), *Wohllaut* (7), *Akkord* (7), *Gesang* (21), *Harmonie* (3), *Klang* (31), *Glocke* (52), *Glockenspiel* (4), *Saitenspiel* (13), *Lied* (39), *Konzert* (7), *Reigen* (10), *Stimme* (25), *Sonate* (11), *Takt* (7), *Tanz* (28); *Flöte* (14), *Guitarre* (11), *Geige* (6), *Harfe* (3), *Chor* (2), *Orgel* (12), *Ton* (11), *Trompete* (5), *Trommel* (2), *Zymbel* (10); *blasen* (1), *tönen* (90), *singen* (71), *läuten* (35), *klingen* (36), *trällern* (2), *hallen* (13), *summen* (6)<sup>6</sup>. В большинстве случаев музыкальные мотивы у Тракля отождествляются с жизнью, надеждой, созерцательной красотой, покоем и гармонией. Например, мотив *tönen* (*звучать*) часто связан с мотивом *leise* (*тихо*):

*Leise der Flug der Vögel tönt* («Frühling»);  
*Leise tönen die Lüfte am einsamen Hügel* («Untergang», 1. Fassung);  
*Leise der Flug der Vögel tönt* («Rosenkranzlieder»).

По мнению некоторых исследователей творчества поэта (среди них А. Допплер, А. Хеллмих, Б. Шуберт), сочетание *leise tönen* является характерным примером трансцендентального «кода» в поэтической системе Тракля, где *leise* наряду с синонимами *ruhig* (спокойно), *still* (тихо) становится божественным знаком. В этой связи интересно отметить, что в динамической шкале Тракля музыкальные звукообразы, относящиеся к сфере тихого звучания, встречаются значительно чаще. А. В. Михайлов объясняет саму тенденцию «тихого» звучания стихотворений Тракля тем, «что в канун катастрофы в искусстве может нарастать гигантской волной ощущение кризиса, которое не сразу поймешь и выразишь словом; тут порой привычные отношения переворачиваются, и вместо громкого крика, бывает, почти беззвучно шевелятся губы»<sup>7</sup>. Далее ученый сопоставляет поэзию Тракля с музыкой австрийского композитора-«нововенца» А. Веберна, подчеркивая, что и австрийский композитор в своих

<sup>5</sup> Блок. Записные книжки 1901—1920. М., 1965. С. 84.

<sup>6</sup> Как отмечает А. Допплер, Тракль часто намеренно использовал музыкальные термины с целью особой «музыкализации» своих произведений. Это наиболее очевидно в стихотворениях позднего периода: *Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten* (*Psalm*); *Sanfte Sonate, frohes Lachen* (*Helian*); *Es niemand im Haus. Herbst in Zimmern / Mondeshelle Sonate* (*Hohenburg.*); *Sonaten lauscht ein wohlgeneigtes Wort* (*Unterwegs*); *ein geisthafter Traumakkord verschwebt* (*Sommerdämmerung*). Об этом свидетельствуют также названия стихотворений: *Kleines Konzert*, *Sommersonate*, *Wintergang in a-moll*, *Musik im Mirabell* и др.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Der goldene Schnitt: Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 33.

пьесах, «порой очень скупых на звучания и очень тихих, слышал отголосок невыносимого грохота канонады, доносящегося с расстояния в десятки километров»<sup>8</sup>.

Подобное сравнение вполне оправдано. Во-первых, жизненные пути композитора и поэта пересекались, они были лично знакомы, и Веберн стал автором нескольких романсов на стихи Тракля. Во-вторых, так же как и Тракль, Веберн не был «абсолютным» экспрессионистом, однако в творчестве композитора (как и у Тракля) нашел отражение культ бессознательного, иррационального, получивший философское обоснование в метафизике Шопенгауэра и Бергсона. Черты этого направления в творчестве обоих авторов сказываются тоже сходным образом: в тенденции к «максимальной экспрессии в минимальных формах»<sup>9</sup>, в предельном временном сжатии и предельной выразительности каждого звука. В этой связи похожую мысль высказал А. Допплер. Анализируя стилистические принципы Тракля в стихотворении «Kaspar Hauser Lied», он отмечал, что «звучание тем и их редукция часто до одного слова (равно как у Веберна — до одного аккорда) является у Тракля всепроникающим принципом»<sup>10</sup>.

Так и на динамическом уровне утонченно-хрупкие, завуалированные и психологически сложные образы в произведениях Веберна могут быть сопоставимы с образами Тракля, в которых открывается новое глубинное измерение, «эмоциональный тон» поэта. А. Веберн, объясняя особую природу насыщенности его музыкальной ткани, назвал ее «почти исключительно лирической»<sup>11</sup>. Он писал, в частности, о том, что «не громкость и сила звука, а тембровые, ритмические и артикуляционные различия “расслаивают” музыкальное пространство и делают его объемным и стереофоничным»<sup>12</sup>. В лирике Тракля эффект «тихого звучания» достигается в том числе за счет «смягчения» звучания посредством приема синестезии или в сочетании с мотивами трансцендентального и религиозного ряда. В результате звукообразы в его стихотворениях становятся объемными и стереофоничными, как звуки в разреженном и полном невидимой энергии пространстве Антона Веберна.

К таким звукообразам в стихотворениях поэта относится и мотив *leise tönen*. Дальнейшую его эволюцию можно проследить в мотиве *Schweigen* (молчание), «наивысшей в звуковой шкале Тракля точки»<sup>13</sup>. *Schweigen* является у Тракля и отрицанием звучания, и его проявле-

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Lucca C. Проблемы времени в музыкальном произведении. М., 1965. С. 332.

<sup>10</sup> Doppler A. Die Lyrik Georg Trakls. Salzburg, 2001. S. 119.

<sup>11</sup> Webern A. Die Reihe. 2. Wien, 1955. S. 22.

<sup>12</sup> Ibid. S. 459.

<sup>13</sup> Webern A. Klang und Farbe bei Georg Trakl // Wirkendes Wort. 1954/55. Bd. 5. S. 220.

нием как воспринимаемого слухом физического явления. Это образ тишины, которая, с одной стороны, противопоставлена звуку как бездействие — действию, тогда тишина тягостна и тосклива.

С другой стороны, тишину можно интерпретировать как отсутствие шума, суеты, медитативную созерцательность. «Созерцать — означает входить в молчание», — писал М. Хайдеггер<sup>14</sup>. Интересное замечание по этому поводу высказывает исследователь лирики Тракля А. Допплер. В своем анализе ученый рассматривает *молчание / Schweigen* у Тракля как языковую форму, противопоставленную разговорной речи с тенденцией преодоления этой «границы». В этой связи кажется уместной и известная цитата крупного австрийского философа и лингвиста Л. Виттгенштейна. Будучи поклонником творчества Тракля, ученый придавал особое значение музыкальной сфере его художественного мира. В своем знаменитом *Tractatus logico-philosophicus* Виттгенштейн писал: «о чем невозможно говорить, о том надо молчать»<sup>15</sup>. С точки зрения А. Доплера, музыкальность лирики Тракля заключает в себе «не отражение, не мимесис, а эхо несказанного (*Echo des Nichtgesagten*), выстроенное по принципу музыкальной формы, (...) несущей в себе информацию, которая должна быть услышана»<sup>16</sup>. Или, выражаясь словами поэта А. Рембо, «музыки, по которой мы тоскуем»<sup>17</sup>.

Функциональные механизмы мотива *Schweigen* в образном строе произведений поэта часто связаны с пересечением границы смысловых плоскостей и погружением в «амбивалентную бездну»<sup>18</sup>, которое составляет сюжетную и жанровую особенности его лирики. *Schweigen* — абсолютная единица (по аналогии с паузой в музыкальном тексте), сложная многомерная поэтическая формула, символизирующая божественную благодать, идиллию жизни и катастрофическую гибель одновременно:

*Nun wohnt ein Schweigen im Herzen mir  
Das fühlt nicht nach den öden Tag —  
Und lächelt wie Dornen auf zu dir;  
Nacht — für und für!*<sup>19</sup>

Музыкальные мотивы становятся составляющими иррационального мира поэта, подтверждая романтическую идею «универсальной поэзии» как синтеза противоположностей, вбирающего в себя

<sup>14</sup> Хайдеггер М. Язык в поэме. Истокование (поиск местности) поэзии Георга Тракля / Пер. Н. Болдырева. <http://www.dzen-seversky.narod.ru>

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid. S. 118.

<sup>17</sup> Ibid. S. 133.

<sup>18</sup> Павлова Н. С. Покой и молчание Г. Тракля // Павлова Н. С. Природа и реальность в австрийской литературе. М., 2005. С. 143.

<sup>19</sup> Trakl G. Gesang zur Nacht // Trakl G. Dichtungen und Briefe. Salzburg, 1986. S. 135—137.

природу и искусство, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть. «Музыкальное переплетено с “психологическим”, душевным: основное настроение лирики определяется “непосредственным чувством”, (...) поскольку в основе всех произведений этого рода лежит интеллектуальное созерцание», — писал немецкий поэт Ф. Гельдерлин<sup>20</sup>.

По мнению Хайдеггера, влияние великого романтика на поэзию Тракля выражается в контексте его интерпретаций «уж точно как оракулы, как глубокомысленно-темное выражение некоей чистой, восходящей к глубинам бытия прамудрости...»<sup>21</sup>. В своем анализе лирики Тракля исследователь Б. Шуберт писал, что «абстрактные чувства, воплощенные в музыкальные образы, в стихотворениях поэта превращаются в осязаемые элементы ландшафта его души, позволяющие видеть сознание изнутри»<sup>22</sup>. К таким «музыкальным» образам следует отнести мотив *Glocke* (колокол). Являясь одним из наиболее частотных музыкальных мотивов, он прежде всего отождествляется с умиротворением, покоем, утешением и тишиной:

*...Und Klostersglocken gehn traumhaft und fern* («Sommerdämmerung»);  
*Ein Sterbender hört Glocken läuten* («Westliche Dämmerung»);  
*Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten* («Herbst»).

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что эффект монотонного и успокаивающего звучания колокола достигается посредством устойчивой комбинации мотивов *Glocke*, *läuten* (звучать) и *lange* (длинный, долгий). Подобное сочетание становится парадигмой и позволяет открывать способ глубокого проникновения в механизм переживания как процесса создания «эмоционального тона», проживания бытия. Звук колокола как религиозный мотив, сакраментальный символ очищения, освобождения — один из важнейших трансцендентальных мотивов у Тракля. Так, например, в последней части стихотворения «Sebastian im Traum» в сочетании звучания колокола (*Osterglocke*) и сферической музыки (*Silberstimme der Sterne*) можно интерпретировать как модель бесконечности, слияния души мира и души человека, божественного апофеоза:

*Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht*  
*Und die Silberstimmen der Sterne,*  
*Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne des Schläfers sank.*

<sup>20</sup> Hölderlin F. Übertragungen. Aufsätze. Briefe / Hrsg. von K.J. Obenauer. Berlin; Leipzig, 1956. S. 283—284.

<sup>21</sup> Цит. по: Аверинцев С. С. Георг Тракль: «Poète maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. № 5. С. 196—212.

<sup>22</sup> Schubert B. Verlorene Zeichen. Versuch über Trakl // Akzente. 1955. Bd. 2. S. 184—191.

Дальнейшими примерами «музыкального кода» в поэтике Тракля могут послужить наиболее частотные сочетания мотивов — «звукобразов»: *Saitenspiel* и *sanft*, *Gitarre* и *traurig*, *Stimme* и *silbern*, *Wohllaut* и *dunkel*, *Flöte* и *sanft*, *läutende Schritte* и т. д. Слова-формулы в тексте связаны не только синтаксически, но и, в известной мере, эстетически. Преодолевая внешние, формально-логические законы, они создают «лирический тон, обращенный внутрь души самого поэта»<sup>23</sup>. Возникает особая мелодия стиха, иная форма соотношений слов и смыслов, в которой словесно-музыкальные принципы звукописи, метро-ритма, вариативности гармонично взаимодействуют с символической насыщенностью цвета, метафорической образностью стихотворений поэта. Исследователь музыкальной эстетики XX века Э. Блох писал о том, что написанная до сей поры музыка «позднее еще выразит иные, нежели известные нам смыслы»<sup>24</sup>. В лирике Тракля музыкальность поэтического языка помогает и поможет в дальнейшем раскрыть до конца еще не познанные глубины его художественного мира.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Der musikalische Code in den Dichtungen Georg Trakls

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der spezifischen Musikalität der Lyrik Georg Trakls. Man kann feststellen, dass Wörter und Wendungen aus dem Bereich «Musik / Klang» — die Motive *tönen*, *klingen*, *läuten*, *Glocke usw.* — in Gedichten Trakls überaus häufig auftreten. Sie sind zu Klangchiffren geworden (z.B. *leise tönen*), die unverändert wie Bausteine in verschiedenen Gedichten benutzt werden. Diese musikalischen Motive erweisen sich als wichtige Bestandteile seiner dichterischen Welt.

<sup>23</sup> Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 60—61.

<sup>24</sup> Bloch E. Überschreitung und Intensität. Menschenwelt in der Musik // Bloch E. Zur Philosophie der Musik. Frankfurt a. M., 1974. S. 293—294.

Ю. А. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

## ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД ДРАМЫ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «СМЕРТЬ ТИЦИАНА»

По мнению австрийского поэта и драматурга Г. фон Гофмансталя (1874—1929), «наглядное восприятие мира» стало основой его творчества и неослабевающего интереса к живописи «старых» и «новых» мастеров. Поэтическое преобразование мира соединяется в стихотворной драме «Смерть Тициана» (две редакции: 1892, 1901) с визуальным преображением в словесную ткань живописных полотен Тициана и А. Бёклина. Поэтому экфрасис «...как словесная репрезентация репрезентации живописной, то есть словесное описание предметов изобразительного искусства»<sup>1</sup> предоставляет возможность автору раскрыть свой замысел, а слову продемонстрировать потенциал его художественной выразительности. *Визуальный код* — это некий шифр, система символов и условных обозначений, которые включают в себя многофункциональность экфрасиса и экфразы (визуального образа) и могут рассматриваться на нескольких уровнях.

Первый из них — *экстрадискурсивный*, проявленный в развернутых ремарках и создающий, во-первых, живописную сценическую картину: декорации драмы воспроизводят полотно венецианского художника Тициана «Се человек» (1543), создавая эффект «ожившей картины». Во-вторых, экфрасис, создавая возвышенный мир искусства виллы Тициана, определяет сценическое действие драмы: ученики проносят по сцене два художественных шедевра Тициана «Венеру с цветком» (1538) и «Вакханалию» (ок. 1518).

Второй уровень визуального кода — *инфротекстуальный*. Он передает словесное воспроизведение воображаемой картины Тициана «Пан» (невидимой зрителям) в диалогах учеников умирающего девятинодевятилетнего Мастера.

Третий уровень — *паратекстуальный* в прологах к изданиям 1892 и 1901 годов. Экфрасис первого пролога воссоздает картину с изображением молодого инфанта с кинжалом в руках. Кроме того, в прологе значима экфразы — импрессионистическая зарисовка аллегории жизни в образе пленительной незнакомки. Второй пролог «Памяти Арнольда Бёклина» воспроизводит полотно известно-

---

<sup>1</sup> См.: Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

го швейцарского художника-символиста «Поля блаженных» (1877) и создает аллюзию на его «Автопортрет со скрипкой смерти» (1872).

Необходимо подчеркнуть, что Гофмансталь формировался как поэт особенного художнического дара. Подчеркнуто *визуальная поэзия* сближала его с французской традицией в лирике (В. Гюго, парнасцы и символисты)<sup>2</sup>. Гофмансталь часто писал об особом влиянии на его поэзию изобразительных искусств<sup>3</sup>. По его мнению, он стал поэтом только потому, что «воспринимал мир наглядно»<sup>4</sup>. Поэтическое преобразование всегда связано у Гофмансталя с визуальным преобразованием мира магическим даром: глаз превращал обыденное и знакомое в чудесное царство художественной видимости. Особенности поэтического дарования Гофмансталя заключались в том, что он видел мир подчеркнуто наглядно и предметно, можно сказать, интенционально<sup>5</sup>, что особенно ярко проявилось в лирике. Целью его многожанрового творчества было, с одной стороны, универсальное видение мира в его предметной полноте и, с другой, глубинное проникновение в смысл бытия, что было главной проблемой юного поэта.

Гофмансталь постоянно подчеркивал доминирующую роль *визуального* начала при создании стихотворений. Задача поэта для него сходна с задачей художника: использовать поэтические средства (слова) таким образом, чтобы возникали цветовые эффекты, вызывающие у читателя или зрителя лирическое настроение. Цель лирической поэзии Гофмансталя заключалась не в передаче собственного переживания, а в «возбуждении» поэтическими средствами «переживаний» у читателя. Поэтому стихотворение или лирическая драма представляют собой своеобразный аккумулятор настроений, возникающих у читателя-зрителя. Создателями и хранителями таких настроений являлись, по Гофмансталю, произведения искусства, которые «оживали» под взглядом поэта. Исходя из такого посыла, следует, что в «ролевых стихотворениях в картинах» и «малых

<sup>2</sup> См.: Сурьо Э. Французская поэзия и живопись // Рапсодия в духе beaux-arts [изящных искусств] (для малого состава). М., 2000.

<sup>3</sup> Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlaß // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. Frankfurt a. M., 1986. S. 380.

<sup>4</sup> Ibid. S. 382.

<sup>5</sup> *Интенциональность* — философское понятие, обозначающее изначальную отнесенность к предметности и осознанию предмета, что формирует смысловую структуру сознания, нередуцируемую к психическим и физическим связям. Причем предметный смысл не зависит от наличия упоминаемого предмета. Интенциональность — основное понятие феноменологии Э. Гуссерля, которая непосредственно описывает процесс образования смысла сознанием. По мнению М. Мерло-Понти, интенциональность — фундаментальное отношение человека к миру, его диалог с ним. Д. Серль показал, что значение не может быть лишь лингвистической составляющей, а является результатом взаимодействия языка и предметных ментальных актов. См.: Новейший философский словарь. Мн., 1999. С. 270.

драмах» должны быть созданы соответствующие декорации, состоящие из произведений прикладного и живописного искусства, из элементов архитектуры и скульптуры. Так как герои драм Гофманстля — поэты и художники, то живописные декорации необходимы им для «освобождения» заключенной в них «энергии» лирического настроения, передаваемого читателю-зрителю. В этом не совсем обычном смысле венский автор видел лирическое начало своих ранних драм и называл их не «лирическими», а «малыми стихотворными драмами»: поэт переводил заложенную в произведениях искусства красоту на музыку слов и тем самым заставлял звучать струны души читателя-зрителя. Для молодого поэта *синтетическое понимание искусства* как слияния поэзии, музыки и живописи было целью самосовершенствования, что прямо сближало его с поисками французских парнасцев и символистов.

В письмах к С. Георге Гофмансталь называл «Смерть Тициана» «стихотворением», «маленьким фрагментом» или «небольшим драматическим фрагментом», не предназначенным для сцены<sup>6</sup>. Начав работу над произведением зимой 1892 г., восемнадцатилетний Гофмансталь прервал ее в связи с выпускными экзаменами в гимназии. Драма осталась незавершенной. Фрагмент, писал автор, «намного ближе диалогу в манере Платона из Афин, чем театральной пьесе»<sup>7</sup>, подчеркивая тем самым значимость эстетической проблематики в ней. В драме о Тициане венецианский художник предстает Великим Мастером, каким был для Георге С. Малларме во время посещения знаменитых «вторников» французского мэтра в Париже. Заключенная в драме ирония над учениками Тициана и их гениальным учителем содержит скрытую полемику Гофманстля с Георге в вопросе о роли и месте поэта в жизни. Кроме общего эстетического замысла цельность фрагменту придает единство места, времени, действия и подчеркнутое *живописное начало*. Экстрадискурсивный аспект визуального кода проявляется в убранстве сцены, воспроизводящей картину Тициана «Се человек» из Венского музея искусств. Эту картину Гофмансталь видел в галерее, и она была известна ему по литографии и фотографиям: на ступенях виллы находятся группы молодых людей.

Ученики на вилле Тициана жили в мире праздника и красоты, который должен был исчезнуть со смертью Тициана. Они постепенно осознают, что живут в искусственном мире, похожем на картины их Мастера. Рассматривая проносимые по сцене картины «Венера с цветком» и «Вакханалия», ученики восторгаются ими. Главный мотив первой картины — прославление добродетелей брака и семейной верности, которые олицетворяют «домашние» изображения на картине служанок у ларя с одеждой и собачки. Этими важнейшими чертами, по мнению автора, были обделены ученики Тициана. На

<sup>6</sup> Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Berlin, 1938. S. 35—36.

<sup>7</sup> Hofmannsthal H. von. Briefe I: 1890—1901. Berlin, 1935. S. 69.



втором полотне воспроизводится динамика движения мифологических персонажей. Молодые люди сами были изображены на этих полотнах, образуя особым расположением и выразительными позами их передние планы. В живописной картине сценического пространства в стиле Тициана ученики также образуют передний план. *Искусство и жизнь* слились для них в одно неразделимое целое. Иллюзию этого единства создавал великий дар Мастера, ослеплявший их своим совершенством и гармонией. Полотно Тициана передает быстрый ритм телесных движений в танце. Функция двух проносимых картин выходит за рамки простой иллюстрации мастерства художника. Провидческий дар Тициана создает перспективу дальнейших событий в жизни учеников: они бегут из идиллического места с целью создания семейных союзов, единственно значимых для молодого поэта.

Автор создает эстетское жизненное пространство, помещая учеников в раму полотна Тициана: «Lavinia trägt das blonde Haar im Goldnetz und das reiche Kostüm einer venezianischen Patrizierin. Cassandra und Lisa, etwa neunzehn- und siebzehnjährig, tragen beide ein einfaches, kaum stilisiertes Peplum aus weißem anschmiegendem, flutendem Byssis; nackte Arme mit goldenen Schlangenreifen; Sandalen, Gürtel aus Goldstoff. Cassandra ist aschblond, graziös. Lisa hat eine gelbe Rosenknospe im schwarzen Haar. Irgend etwas an ihr erinnert ans Knabenhafte, wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert. Hinter ihnen tritt ein Page aus der Tür, der einen getriebenen silbernen Weinkrug und Becher trägt»<sup>8</sup>. Богатая и изысканная одежда молодых учеников создает особый стиль эстетского представления о жизни. Однако она красива только внешне, назревающий внутренний конфликт, проявленный в двух полотнах Тициана, возникает в сознании учеников и ждет своего разрешения в открытом финале драмы.

Экстрадискурсивный визуальный аспект позволяет преодолеть почти абсолютную статичность драмы. Во фрагменте внешнее действие редуцируется до передвижения персонажей по сцене: в горизонтальном направлении (пажи проносят по сцене две картины Тициана) и вертикальном (ученики беспокойно «ходят вверх и вниз» по ступеням виллы). Несмотря на внешнюю статичность драматургического действия и живописность убранства сцены, в ситуации последнего часа жизни Тициана и в неизвестной судьбе учеников заложено драматическое начало, основанное на конфликте искусства и обыденной жизни, характерном для романтизма, символизма и эстетизма. Драматизм фрагмента выражается в крайнем напряжении всех чувств молодых художников и их трагическом прозрении, что они не приспособлены к жизни вне мира искусства.

Интротекстуальный аспект визуального кода представлен воспроизведением последней картины Тициана в устах его учеников.

<sup>8</sup> *Hofmannsthal H. von. Gedichte. Dramen I.* Frankfurt a. M., 1986. S. 256—257. Далее цитаты по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Лавиния говорит о том, что Тициан дал на полотне «жизни жизнь» («dem Leben Leben gab»). Понятие жизни имеет в пьесе двойственный смысл, близкий к философским рассуждениям Гофмансталя: жизнь как внешняя, обыденная и «обычная» и как основа всех явлений и «источник жизни»<sup>9</sup>. Художнический талант Тициана, по мнению учеников, дает смысл и развитие жизни обыденной, возвышая ее до вечной красоты и воплощаясь в ней:

Er will im Unbewußten untersinken,  
Und wir, wir sollen seine Seele trinken  
In des lebendgen Lebens lichtem Wein,  
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein! (258).

За сценой Тициан рисует «Пана» — аллегория бога жизни в образе куклы в руках девушки Лизы:

Ich halte eine Puppe in den Händen,  
Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz,  
Und sehe sie mit Scheu verlangend an:  
Denn diese Puppe ist der große Pan,  
Ein Gott,  
Der das Geheimnis ist von allem Leben.  
Den halt ich in den Armen wie ein Kind (258).

В смертный час Тициан создает жизнь («das Leben schafft»). В большом воодушевлении, в горячечном состоянии («im Fieber», «in atemlosen Hast, unheimlich, wild», «Mit einer rätselhaften Leidenschaft... / Von einem martervollen Zweig gebannt») (249) он рисует картину — итог всей жизни. Никогда прежде напряжение в душе художника не было столь мучительно. Все прежние полотна показались ему жалкими и бледными, а себя он назвал дилетантом: «ein matter Stümper» (250). В сознании Тициана наступает просветление, неведомое ранее становится понятным: «Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar...» (250). Джанино показалось, что Тициан громко доказывал себе, что только сейчас он живет по-настоящему. Тицианелло замечает на лице отца озарение, видит блеск его глаз: «...und es strahlt aus seiner Blässe... / In seinen Augen ist ein guter Schimmer» (250). Художник, считает Джанино, творит подобно волшебнику: он может оживлять: «Er hat den regungslosen Wald belebt...» (255), создавать своим «творящим сознанием» богов, сатиров, пастухов и пастушек. Тициан дает смысл облакам и всей природе: «Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn» (255). Он научил учеников любить красоту и созерцать их собственную жизнь: «Die Schönheit aller Formen zu verstehen / Und unsrem eignen Leben zuzusehen» (256). Художнический дар Тициана проявляется в том, что прочувствованные им в творческом воодушевлении объекты изображения становились пре-

<sup>9</sup> Hofmannsthal H. von. Briefe I. Op. cit. S. 56.

красными, гармоничными и идеальными: «Hat seine große Schönheit erst empfangen / Seit es durch seine Seele durchgegangen» (256). Познав искусство и жизнь, Тициан надеется постигнуть в смертный час смысл «великой жизни» и запечатлеть на полотне высшее таинство жизни и творчества, то есть создать символистскую картину в стиле современных ему мастеров-символистов П. де Шаванна, Г. Моро и английских прерафаэлитов, о творчестве которых Гофмансталь восторженно писал в искусствоведческих эссе.

Иные эстетические устремления имели *ученики*. Они предчувствуют в смерти учителя полную бессмысленность жизни и перестают существовать как творческие личности. Они сомневаются в своих художественных способностях, поскольку оказались в «тупике эстетизма», о котором писал Гофмансталь в критических статьях. Идеалом Гофмансталя является свободное и равноправное развитие таланта художника, проявляющего свою яркую индивидуальность. Заключительные слова фрагмента подчеркивают, что красоту и смысл жизни постигнут те, кто окажется конгениален Тициану, не подражая ему: «Die aber wie der Meister sind, die gehen, / Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen» (259). Гофмансталь писал в дневнике о плане продолжения фрагмента «Смерть Тициана»: ученики покидают виллу своего учителя, уходят вниз, в зачумленный город, и погибают. В момент своей смерти они постигают высшее назначение жизни<sup>10</sup>.

Паратекстуальный аспект намечает скрытую эстетическую полемику с Георге. Тонкая ирония Гофмансталя над герметизмом поэзии Георге и его кружка, созданного по образцу кружка Малларме, ясно звучит в заголовке фрагмента: «Смерть Тициана» — своеобразном смысловом и эстетическом коде драмы. В прологе 1892 г. на сцене появляется паж, он приветствует зрителей и ведет речь об инфанте, изображенном на портрете. Паж указывает на свое внешнее сходство с рано умершим инфантом и воображает себя таким же грустным, со шпагой в руках. Звук шагов отвлекает пажа от размышлений. Появившийся перед ним Друг-Поэт — скрытый образ Георге. Поэт называет пажа «актером собственных сновидений», которого не понимают окружающие. Только поэт является единомышленником пажа и обращается к нему со словами: «Мой кровный брат»: «...o mein Zwillingbruder» (247). «Странно улыбаясь», поэт удаляется. Позднее он присылает пажу свои стихотворения. Паж, давая им оценку, подчеркивает, что они не столь совершенны, как песни, сложенные народом:

Mir hats gefallen, zwar ists nicht so hübsch  
 Wie Lieder, die das Volk im Sommer singt,  
 Wie hübsche Frauen, wie ein Kind, das lacht,  
 Und wie Jasmin in einer Delfter Vase... (248).

<sup>10</sup> Boeringer R. Mein Bild von Stefan George. München, 1951. S. 209—210.

Любовь Гофманшталя к народной песне, романтической лирике и поэзии Г. Гейне («Книга песен») соединяется с высоким эстетическим вкусом поэта и также проводит ясную границу между естественными основами поэзии и эстетизмом поэзии Георге. Ключевые слова, которые произносит поэт («Мой кровный брат»), взяты из стихотворения Георге «Инфант»<sup>11</sup>. Реминисценция из Георге также обнаруживает внутреннее несогласие с немецким поэтом в вопросах творчества. Георге, понявший скрытый смысл «Смерти Тициана», писал, что австрийский поэт находился не с ним, а «по другую сторону от решетки»<sup>12</sup>, то есть не в храме, а в городе.

Кроме обращения к портрету первый пролог содержит аллегорическое изображение жизни в образе молодой незнакомки. Гофманшталь создает экфразу: визуальный образ запечатлевается «неопытными красками страсти» и «тихим томлением», рожденным в снах. У паж возникает импрессионистический образ-портрет в «светлых снах». Паж видит лишь профиль лица незнакомки, кокетливо выглядывающей из паланкина. Белокурая головка, мимолетно увиденная на фоне розового шелка роскошного белого паланкина, кажется ему символом жизни:

...Inzwischen malt man sich in hellen Träumen  
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,  
Und drinnen duftig zwischen rosa Seide  
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,  
Vielleicht ganz falsch, was tuts... die Seele wills...  
So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt  
Mit unerfahrenen Farben des Verlangens  
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt (248).

Отрывок передает восхищение Гофманшталя перед полотнами художников-импрессионистов. Поэт, с одной стороны, мастерски передает словесными средствами открытость жизни, колорит и мимолетность импрессионистического художественного образа, а с другой, считает этот образ символом настоящей «жизни», продолжая эстетическую полемику с Георге.

Второй пролог 1901 г., написанный для постановки пьесы в Мюнхене и имеющий музыкальное сопровождение, посвящен художнику Бёклину, умершему в том же году. Назначение пролога определялось подобной функцией — провести смысловую параллель теперь уже не с Георге, а с Бёклином. На ступеньках, коврах и подушках полулежат молодые ученики Тициана. Сад окаймлен резной каменной оградой, за ней виднеются вершины пиний и тополей. В ограде двумя вазами обозначена лестница, ведущая в сад. Стены огра-

<sup>11</sup> *George S. Der Infant // George S. Werke. Ausgabe in zwei Bänden. München, Düsseldorf, 1958. S. 20—21.*

<sup>12</sup> Цит. по: *Hamburger M. Hugo von Hofmannsthal: Zwei Studien. Göttingen, 1964. S. 47.*

ды заросли плющом и дикими розами. Во второй редакции усилен символистский акцент. Во-первых, *sad u gorod* разделены барьером, четко обозначенной границей в виде высокой резной решетки забора и нескольких рядов деревьев. Они ограничивают виллу Тициана как маленький островок — своеобразную «башню из слоновой кости». Тициан приказал отделить ее от остального мира. Однако ученики догадываются о противоположности мира искусства и обыденной жизни людей. В живописном пространстве сцены автором воссозданы некоторые элементы картины Бёклина «Поля блаженных» как инсценировка системы знаков древних буколик: остров всеобщего благоденствия — светлая и радужная гамма хора блаженных в левой части полотна. В правой части — темная пещера — вход в подземное царство мертвых. На первом плане — кентавр Хирон переправляет Елену на остров блаженных, рядом с ними — русалки и лебеди. Идиллическая мифологическая картина Бёклина проникнута радостью и оптимизмом, что согласуется, несмотря на мемориальный характер драмы, с новым жизнеутверждающим финалом и необходимостью воображения для поэта:

Und dieses Guten hab ich sehr bedurft,  
Denn Finsternis ist viel in dieser Zeit,  
Und wie der Schwan, ein selig schwimmend Tier,  
Aus der Najade triefend weißen Händen  
Sich seine Nahrung küßt, so bog ich mich  
In dunklen Stunden über seine Hände  
Um meiner Seele Nahrung: tiefen Traum. (265)

Во-вторых, в дополнительной концовке драмы появляется невидимая Смерть, создавая явную аллюзию к известной картине Бёклина «Автопортрет со скрипкой смерти». Образ смерти (скелет со скрипкой в руках) найдет свое воплощение в драме «Глупец и Смерть» (1893). В финале «Смерти Тициана» Джанино предчувствует гибель учеников. Во время монолога Лавинии невидимая рука порывисто подергивает занавес в дверях, за которой скрывается Смерть. Лавиния призывает Джанино славить жизнь. Пафосом утверждения жизни заканчивается вторая редакция драмы, в которой Гофман-сталь создает законченный словесно-живописно-музыкальный синтез символистской драмы, интермедияльная целостность которой была авторской интенцией.

Итак, визуальный код драмы на разных уровнях включен в главную эстетическую проблему фрагмента — взаимосвязь искусства и жизни. Воплощение ее в антиномическом единстве (жизни — смерти, истинного искусства — эпигонства, поклонения мэтру — свободного творчества и др.) свидетельствует о разработке драматургом жанра интеллектуальной пьесы с ярко выраженным визуальным (интенциональным) авторским сознанием.

---

**ZUSAMMENFASSUNG****Der visuelle Code des Versdramas «Der Tod des Tizian»  
von Hugo von Hofmannsthal**

Die Problematik des visuellen Codes bei Hofmannsthal erschießt sich unter anderem aus der wichtigen ästhetischen Polemik mit Stefan George in Bezug auf die Rolle und die Aufgaben des modernen Dichters, die impressionistische Kunst, die Volkspoesie und die Natur eines echten Genies. Sie äußert sich literarisch in der polyfunktionalen Rolle des Ekphrasis: der Bühnenausstattung, der äußeren Handlung und des ästhetischen Konflikts zwischen der ästhetizistischen und der lebensbezogenen Lebensweise (Tizian und George versus Hofmannsthal und Böcklin).

А. В. БЕЛОБРАТОВ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**КНИЖКА С КАРТИНКАМИ, ПИКТОГРАММЫ СЮЖЕТА  
ИЛИ МАГИЧЕСКИЕ ПИСЬМЕНА?  
(ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ РЯД В РОМАНЕ  
Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС» И ОПЫТ ЕГО ДЕКОДИРОВАНИЯ)**

Гюстав Флобер, под обаянием творчества которого находился Франц Кафка, в письме от 12 июня 1862 г. в связи с предлагавшимся издателем планом издания романа «Саламбо» с иллюстрациями восклицает: «Никогда, доколе я буду жив, меня не будут иллюстрировать, потому что наидрянейший рисунок уничтожает наипрекраснейшее литературное описание. С той минуты, как некий типаж схвачен карандашом, он теряет тот характер всеобщности, то соответствие тысяче знакомых вещей, которое заставляет читателя сказать: “Я это видел”, или: “Так оно и бывает”. Нарисованная женщина похожа на какую-то женщину, вот и все. На этом идея исчерпана, завершена, и любые слова бесполезны, в то время как женщина, описанная писателем, заставляет мечтать о тысяче женщин. Итак, поскольку это вопрос эстетики, я по всей форме отказываюсь от каких бы то ни было иллюстраций»<sup>1</sup>. Известно, что и Франц Кафка очень болезненно реагировал на предложение издательства Курта Вольфа проиллюстрировать его новеллу «Превращение» (письмо от 25.10.1915 г.):

Мне пришло в голову, что он (художник. — А. Б.) захочет вдруг нарисовать само насекомое. Этого делать нельзя, прошу, ни в коем случае!.. Насекомое рисовать нельзя. Его нельзя рисовать даже издали... Если мне будет позволено предложить тему иллюстрации, то я выбрал бы следующие сцены: родители и управляющий банка перед закрытой дверью, а еще лучше — родители и сестра в освещенной комнате, а дверь в соседнюю, совсем темную комнату, открыта<sup>2</sup>.

Художник Оттомар Штарке почти выполнил волю Кафки — на обложке книжного издания «Превращения» нет насекомого: на ней —

---

<sup>1</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. / Пер. С. Е. Шлапоберской. Т. 2. М., 1984. С. 5.

<sup>2</sup> *Kafka F.* Briefe 1902—1924. Frankfurt a. M., 1975. S. 136.

молодой человек, стоящий перед открытой дверью, ведущей в темную комнату, и в отчаянии закрывший лицо руками. Рисунок дает больший простор интерпретации, чем иллюстрации Ханса Фрониуса, кафковский «запрет» нарушавшего не раз: на его рисунках появляется огромный черный жук и разрушает ту атмосферу неопределенности, сновидчества и ужаса, который создается в новелле. Фрониус обильно иллюстрирует и роман «Процесс», причем некоторые его иллюстрации могут показаться вполне удачными. При всей «удачности» или «неудачности» многочисленных попыток изобразительного декодирования текстов Кафки, то есть перевода их из кода литературно-художественного в код живописный, они являются в той или иной степени вариантами интерпретации, толкования этих текстов, их изобразительного (чаще всего графического) объяснения. Именно этого типа «объяснения» опасался Флобер, опасался Кафка — ведь «типаж теряет характер всеобщности», многозначности, энигмативности.

В романе «Процесс» Франц Кафка словно бы упреждает своих возможных «иллюстраторов», обильно вводя в текст своего произведения живописный материал, превращая его в своего рода «книжку с картинками»: в четырех главах его романа, причем в местах и сценах чрезвычайно для героя и сюжета «Процесса» значимых, дается описание (вымышленных) живописных произведений.

Известно, что кафковедение давно признало за австрийским писателем такую особенность его творческой манеры, как примат видения, зрения. Вольфганг Роте в книге «Кафка и искусство» подчеркивает: «Из имеющихся в распоряжении человека чувств Кафка отчетливо предпочитает зрение, более того, это чувство развито у него даже в ущерб остальным»<sup>3</sup>. Кафка — «человек глаза», «человек взгляда» (*Augenmensch*), и многочисленные примеры из его дневников свидетельствуют об этом, о постоянном интересе писателя к облику окружающих (его знакомых, соседей по столику в кафе или по ложе в театре, попутчиков в поезде и т. п.). Кафка ведет себя при этом словно художник Михайлов в «Анне Карениной» Толстого:

Войдя в студию, Михайлов еще раз оглядел гостей и отметил в своем воображении еще выражение лица Вронского, в особенности его скул. {...} художественное чувство его не переставая работало, собирая материал {...} Михайлов не помнил ни его фамилии, ни того, где встретил его и что с ним говорил. Он помнил только его лицо, помнил все лица, которые он когда-либо видел<sup>4</sup>.

Такое «портретирование», работа художественного чувства, собирающего материал, чрезвычайно характерна для Кафки и заполняет его дневники. Анализ и сопоставление дневниковых и лите-

<sup>3</sup> *Rothe W.* Kafka in der Kunst. Stuttgart; Zürich, 1970. S. 9.

<sup>4</sup> *Толстой А. Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М., 1987. С. 42.



ратурных текстов писателя позволяет при этом заметить следующее. Во-первых, Кафка пользуется вполне традиционной образностью в дневниковых записях: создаваемые им «картинки» вполне конвенциональны, детальны, предстают как подробное описание, заимствованы из непосредственно наблюдаемого мира и связаны с определенной позицией наблюдателя. Вот одна из многочисленных дневниковых записей такого рода (октябрь 1913 г.):

По пути из Ривы, профессор Грюнвальд. Его ⟨...⟩ припухшие, покрасневшие, прыщавые щеки на склонном к бескровной худобе лице. Одержим страстью к обжорству и пьянству. Как он глотает горячий суп, вгрызается и одновременно облизывает неочищенный кусок салами, с какой серьезностью глотками попивает потеплевшее пиво, как вокруг носа выступают капельки пота<sup>5</sup>.

Или — впечатление от первой встречи с Фелицей Бауэр:

Фройляйн Фелица Бауэр. ⟨...⟩ Костлявое пустое лицо, открыто показывающее свою пустоту. Неприкрытая шея. Накинута кофта. ⟨...⟩ Почти сломанный нос, жестковатые, непривлекательные волосы, крепкий подбородок (229).

Бросаются в глаза точные описания внешности — напоминающая Флобера техника изображения, которую Кафка вполне освоил и которую он **совершенно не использует** в литературных текстах. Кафка принимает к сведению психологически-миметическую линию в литературе, однако в своем творчестве от нее отказывается — и отказывается весьма примечательным образом. В своей прозе он тщательно описывает поверхностный, внешний облик события, однако описание обнаруживает отчетливый разрыв с традиционными повествовательными принципами изображения эмпирического мира, который у Кафки разлагается на части словно на кубистическом полотне и предстает в некоей последовательности отдельных плоскостей. Благодаря этому статическое начало внешнего мира являет свою оцепенелость перед неким таинственным событием, перед загадкой, перед чем-то невыразимым<sup>6</sup>.

«Роман — это я, мои истории — это я»<sup>7</sup>, — писал Франц Кафка Фелице Бауэр, и речь для него шла не только и не столько о «внешних»

<sup>5</sup> Кафка Ф. Собр. соч. Дневники / Пер. Е.А. Кацевой. СПб., 1999. С. 258. — Далее цитаты из дневников приводятся по этому изданию с указанием литеры Д и номера страницы в круглых скобках.

<sup>6</sup> Если верить записям Густава Яноуха, Кафка по поводу Пикассо обронил следующую фразу: «Он отмечает те искажения, которые еще не проникли в наше сознание. Искусство есть зеркало, которое опережает отражаемую вещь — как часы, которые спешат». См.: Janouch G. Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt a. M., 1968. S. 88 f.

<sup>7</sup> Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция 1912—1917 / Пер. М.А. Рудницкого. М., 2004. С. 181.

историях, сколько о «внутренней сновидческой жизни»<sup>8</sup>, донести которую до читателя было его намерением. По Кафке, «не существует картины внутреннего мира, подобно тому, как существует картина мира внешнего. Психология в целом, вероятно, является антропоморфизмом. (...) Внутренний мир можно только проживать, его невозможно описать»<sup>9</sup>.

Как отмечает В. Роте, «восприятие Кафкой видения, зрения предстает как некое “созерцание”, узревание, осуществляемое неким внутренним глазом»<sup>10</sup>. Возникает совершенно иная система образов, иная связь с предметным миром, совершенно незнакомая литературе того времени, однако осваиваемая как раз в изобразительном искусстве этого десятилетия.

Итак, в дневниках Кафки — огромное количество таких «описаний», своеобразных заготовок для описания — кого? Его героев? Однако тут мы оказываемся в странной ситуации: описания героев в романах Кафки выполнены совсем иначе, лишены той непосредственной живописности, натуралистической портретированности, которую мы имеем в дневниках. Мы узнаем в основном об их одежде, о каких-то жестах (к примеру, почесывание бородки — очень распространенный жест и деталь описания в «Процессе»), но почти ничего или вовсе ничего об их «единичной» внешности. Вот несколько примеров введения той или иной фигуры в романе: охранник Франц: «был худощав и вместе с тем крепко сбит»<sup>11</sup>, охранник Виллем не описан вначале совсем: «какой-то человек», затем приводится единственная деталь — «был выше ростом, чем К.» (П, 13), да еще добавляется, что у него «толстый живот» и «совершенно не соответствующее этому толстому туловищу худое, костлявое лицо с крупным, свернутым набок носом» (П, 15); инспектор из первой главы существует в романе вообще без описания его внешности; о фрау Грубах сказано лишь, что у нее «мощный стан», в который «слишком глубоко врезались завязки от фартука» (П, 35); о фройляйн Бюрстнер мы только и узнаем, что у нее узкие плечи, закутанные шелковой шалью (П, 49); лица зрителей в зале допроса даны в общем описании: «Маленькие черные глазки шныряли по сторонам, щеки свисали мешками, как у пьяниц, жидкие бороды жестко топорщились» (П, 89); фройляйн Монтаг предстает как «чахлая, бледная, хроменькая девушка» (П, 96); дядя героя ходит «слегка сутулясь, (...) с мятой шляпой-панамой под левой рукой» (П, 165).

<sup>8</sup> *Kafka F. Tagebücher. Kritische Ausgabe.* Frankfurt a. M., 1990. S. 546.

<sup>9</sup> *Kafka F. Nachgelassene Schriften und Fragmente II.* Frankfurt a. M., 2002. S. 32.

<sup>10</sup> *Rothe W.* Op. cit. S. 11.

<sup>11</sup> *Кафка Ф. Процесс / Пер. Р.Я. Райт-Ковалевой.* СПб., 2002. С. 11. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием литеры П и номера страницы в круглых скобках.

С этой точки зрения было бы важно более внятно обозначить место Кафки в стилевой картине эпохи, в ту пору, когда старый иконический мир уже распался или, по крайней мере, представлял как разрушающийся, однако все еще воздействующий на новый, складывающийся мир образов, порожденных видением, которое у Кафки предстает совершенно индивидуальным и исключительным. Сам Кафка, обращаясь к проблеме видения мира в его творчестве, пишет о «призрачной упорядоченности калейдоскопа», в который он всматривается. В дневнике Кафка записывает однажды: «Я пристально смотрю перед собой, чтобы не отвести взгляда от вообразимого глазка вообразимого калейдоскопа, в который гляжу» (Д, 306). В его книгах осуществляется явное разрушение ожидания читателя, ориентированного на определенный тип текста. Поведение читателя по отношению к образам текста кодифицировано в самом тексте — поведением героев по отношению к образам текста. Читатель попадает в ситуацию поселенина из притчи, рассказанной в 9-й главе романа тюремным священником, в ситуацию героя, который отвлекается от входа во врата закона из-за блох в воротнике привратника.

Остановимся на четырех сценах в романе, в которых словно бы осуществляется внутритекстовая иллюстрация ведомого против Йозефа К. процесса: речь идет о 3-й главе (книжка с непристойной картинкой на столе у следователя), о главе 6-й (большая картина в кабинете адвоката Хульда, изображающая человека в судейской мантии), о главе 7-й, где похожий портрет К. рассматривает в ателье художника, и главе 9-й, в которой Йозеф К. рассматривает одну из алтарных картин в соборе. Эти сцены распределены по главам, расчленяющим, как считают многие исследователи, действие «Процесса» на три фазы: в первой фазе суд находится с Йозефом К. в тесной связи (главы с первой по пятую). Во второй фазе суд словно бы уходит из повествования, и Йозеф К. не вступает в контакт с его представителями, а имеет дело лишь с посредниками, с адвокатом и художником (главы 6—8). И в третьей фазе (главы 9—10) суд через священника властно напоминает о себе, посылает К. предупреждение, которому он не внимлет, а затем присылает к нему палачей. Как видим, упомянутые сцены с иллюстрациями словно бы распределены Кафкой по трем фазам и располагаются в центре каждой из фаз.

Проникнув в пустой зал судебных заседаний, герой «Процесса» видит на столе у следователя несколько старых, потрепанных книг. Йозеф К. открыл книгу,

что лежала сверху, и увидел неприличную картинку. Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины

и женщины, видно не было. Они грубо мозолили глаза, сидели неестественно прямо и из-за неправильной перспективы даже не могли бы повернуться друг к другу (П, 53).

Рисунок «неумелого художника», с одной стороны, обнаруживает связь с эротической сферой суда (мотив обнажения тела, тема женщины, ее роль и отношение к ней со стороны судебных чиновников, связанность сексуального начала с темой вины и наказания и т. п.). Однако возможен и другой подход в восприятии упомянутой «картинки»: Ричи Робертсон в книге «Кафка: Еврейство. Социум. Литература» пишет, что Кафке была, по всей вероятности, известна «Автобиография» Соломона Маймона, опубликованная на немецком языке в 1911 г., в которой пересказывается одна история из Талмуда: враги нашли в храме неприличную картинку — изображение мужчины и женщины в союжении — и обвинили иудеев в непристойности и осквернении собственного святого места. Однако изображение это на самом деле представляло собой зашифрованное изложение одной из истин Писания, укрытой таким внешним образом от профанного понимания, не способного различить за внешним знаком тайный внутренний смысл<sup>12</sup>.

В главе «Дядя. Лени» Йозеф К. в доме адвоката Гульда рассматривает большую картину с изображенным на ней человеком в судейской мантии. Живописное изображение строгого судьи исследователи не раз связывали с известной Кафке репродукцией микеланджеловского «Моисея» и с материалом, почерпнутым австрийским писателем в работе Зигмунда Фрейда «“Моисей” Микеланджело» (1914), в которой речь идет, среди прочего, о с трудом сдерживаемом порыве Моисея, отраженном скульптором. У Кафки портрет судьи описан следующим образом:

...особенно бросилась в глаза большая картина, висевшая справа от двери, и он подался вперед, чтобы лучше ее рассмотреть. На картине был изображен человек в судейской мантии, он сидел на высоком, как трон, кресле; там и сям на резьбе выступала позолота. Но самым необычным было то, что поза судьи не выражала ни покоя, ни достоинства, напротив, левой рукой он схватился за подлокотник у самой спинки кресла, а правую вытянул вперед, сцепившись пальцами в поручень, будто в следующую секунду он силой, может быть даже с гневом, вскочит с места, чтобы сказать решительные слова, а возможно, и объявить приговор. Обвиняемый, очевидно, стоял на лестнице — на картине были видны только верхние ступени, покрытые желтым ковром (П, 193).

Намеченную в этом эпизоде линию беспощадного, преследующего суда Кафка продолжает в сцене в ателье у художника Титорелли:

<sup>12</sup> *Robertson R. Kafka: Judentum. Gesellschaft. Literatur. Stuttgart, 1988. S. 147.*

живописец работает над портретом одного из судей, включая в него и богиню правосудия. Йозефу К.

показалась непонятной длинная фигура, стоявшая за спинкой кресла, похожего на трон, и он спросил художника, что это такое.

— Ее надо еще немного подработать, — объяснил ему художник и, взяв со столика пастельный карандаш, несколькими штрихами подчеркнул контуры фигуры, но для К. она от этого не стала яснее.

— Это Правосудие, — объяснил наконец художник.

— Да, теперь узнаю, — сказал К. — Вот повязка на глазах, а вот и чаши весов. Но, по-моему, у нее крылышки на пятках и она как будто бежит? (П, 257).

В этом изображении Йозеф К. распознает и богиню правосудия Фемиду, и богиню победы Нику в одном лице. Художник продолжает работу над картиной, и женская фигура начинает напоминать богиню охоты Артемиду. Как уже отмечалось исследователями, Кафка, в своем творчестве часто прибегавший к «визуализации» слова или определенного устойчивого выражения, в приведенной сцене превращает в «картинку» расхожее в юридической среде того времени бон-мо «сделать из Фемиды Артемиду». (Themis zur Artemis machen).

Четвертая сцена происходит в соборе и связана с вымышленной алтарной картиной «Положение тела Христова во гроб», в которую Кафка включает элемент (более того, с этой фигуры он начинает «описание» картины), заведомо невозможный в этом сюжетном каноне:

К. прошел к одной из боковых капелл (...) и (...) осветил фонариком картину в алтаре. (...) Первое, что К. отчасти увидел, отчасти угадал, была огромная фигура рыцаря в доспехах, занимавшая самый край картины. Рыцарь опирался на меч, вонзенный в голую землю, лишь кое-где на ней пробивались редкие травинки. Казалось, что этот рыцарь внимательно за чем-то наблюдает. Странно было, что он застыл на месте без всякого движения. Очевидно, он назначен стоять на страже. К., уже давно не выдавший картин, долго разглядывал рыцаря (...). Когда он осветил фонариком всю остальную картину, он увидел положение во гроб тела Христова, в обычной трактовке; к тому же картина была довольно новая (П, 390—391).

Итак, в романе «Процесс» Франц Кафка четырежды прибегает к экфразису — литературному описанию живописных произведений и рисунков. Любопытно при этом, что в этих четырех случаях перед нами разные виды экфразиса, его отличающиеся друг от друга вариации:

В первом случае — книга с неприличной картинкой — экфразис осуществляется из перспективы Йозефа К., то есть представляет собой монологический экфразис — именно через видение героя и принадлежащее ему описание дан нам «непристойный рисунок»,

именно герой дает рисунку «искусствоведческую» оценку: говорится о легко угадываемом «замысле художника», о его «явном неумении», о «неправильной перспективе». Учитывая живописный материал, помещенный в центр экфрастического описания, и несоответствие его содержания тем вполне искусствоведчески-профессиональным определениям, к которым прибегает Йозеф К., можно отчетливо говорить об иронической тональности этого описания. Во втором случае — портрет в квартире адвоката — мы имеем дело с так называемым диалогическим экфразисом, или с вопросно-ответным экфразисом: вопросы и Йозефа К. и ответы Лени «деконструируют» изображаемую сцену из перспективы соотношения действительного облика судьи и его местоположения (высоченный vs. маленького роста, трон с позолотой vs. кухонное кресло, на которое «накинута старая попона»). В третьем случае аналогичное изображение судьи представлено в контексте работы художника над этим изображением — в ателье Титорелли вопросно-ответный экфразис (Титорелли — Йозеф К.) нагружается еще и изменяющимся под кистью Титорелли состоянием полотна и фигур на нем:

...засучив рукава рубахи, он взял пастельные карандаши, и К. увидел, как под их мелькающими остриями вокруг головы судьи возник красноватый ореол, расходящийся лучами к краям картины. Постепенно игра теней образовала вокруг головы судьи что-то вроде украшения или даже короны. Но вокруг фигуры Правосудия ореол оставался светлым, чуть оттененным, и в этой игре света фигура выступила еще резче, теперь он уже не напоминала ни богиню правосудия, ни богиню победы; скорее всего, она походила на богиню охоты (П, 259).

Наконец, последняя экфрастическая ситуация разворачивается в соборе. Йозеф К. фонариком освещает фрагмент алтарной картины. Свет луча фонарика охватывает затем всю картину — и изображение предстает как достаточно тривиальное, раздражительное — картина была «в обычной трактовке», к тому же лишенная обаяния старины: «довольно новая».

Любопытно, что Кафка обращается к широкому спектру «искусствоведческого» представления живописных изображений: суждение об иллюстрации; высказывание о станковой картине (портрет судьи) в присутствии зрителя, сведущего о реальной модели; описание незавершенной, находящейся в работе картины в ателье художника; описание артефакта, находящегося в сакральном контексте (алтарной картины), описание в «полевых условиях» (искусствовед с фонариком в руке).

В текстах, имеющих отношение к роману «Процесс», но не включаемых обычно в его публикации, есть еще одна экфрастическая ситуация: речь идет о наброске «Сон», опубликованном автором в виде самостоятельной новеллы вместе с «Легендой о страже у врат закона» в

сборнике «Сельский врач» в 1919 г. Экфразис в этой сцене усложняется, во-первых, сновидческой ситуацией (герой в конце новеллы просыпается, «восхищенный увиденным» (П, 445)<sup>13</sup>; во-вторых, речь идет не об описании картины, а о наблюдении героем за возникающей на могильном камне надписью, над которой работает художник.

Несомненно, что в упомянутых ситуациях живописные изображения вполне вписываются в тот слой произведения, который можно обозначить как сюжетный: пиктография сюжета — движение Йозефа К. от знакомства с судом и суждения о нем (сцена 1) через попытку постижения вопроса о том, кто — судьи в его процессе (сцена 2) и понимание особой сути суда — превращение Фемиды в Артемиду. В главе девятой на эту сцену откликается Лени, звонящая Йозефу К. по телефону и произносящая фразу: «Тебя затравили» (П, 387) — к сцене с рыцарем с мечом в контексте «положения во гроб», т. е. конца истории (казни и смерти протагониста). При этом экфразис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфразис срачивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое. По Б. Кассену: «*Ekphrasis* не просто наполняют собою романы: нередко именно *ekphrasis*, беря власть в свои руки, диктуют полностью или частично саму структуру романа»<sup>14</sup>.

При этом важная сторона изобразительной повествовательности в романе Кафки связана с проблемой архитекстуальности<sup>15</sup> его письма, с его архаически-магическим началом, которое, на мой взгляд, очень плотно увязано с экфрастическими сценами. Исследователи экфрастического материала обращают внимание на следующее: «Обоснование или причину происхождения для всех диалогических и, в частности, вопросно-ответных форм экфразиса следует (<...>) искать в особенностях мифотворческого мышления. Мифотворческое мышление воспринимает мир в категориях борьбы света и тьмы, своего и чужого, жизни и смерти и т. д., и поэтому строит миф и обряд на борьбе и споре, на состязании». Как писала О. М. Фрейденберг, «...симметрия, отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратности и обратно-симметричным композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая “обратность” (a)/nti-) представляется моментом борьбы двух противоположных начал»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Перевод Г. В. Снежинской.

<sup>14</sup> Кассен Б. Эффект софистики. М.; СПб., 2000. С. 184.

<sup>15</sup> См. об этом: Белобратов А. В. Кафка и мимесис: к проблеме архитекстуальности в романе «Процесс» // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М., 2009. Т. 5. С. 109—120.

<sup>16</sup> Брагинская Н. В. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балтийское языкознание. М., 1977.

---

Погружение читателя в это мифологическое пространство вечно-го неразличения истины, на мой взгляд, связано в романе «Процесс» в том числе и с начертанными в нем «магическими письменами» диалогического экфразиса.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Buchillustrationen, Piktogramme der Handlung bzw. magische Zeichen? Zur Ikonographie von Franz Kafkas Roman «Der Process»**

Es werden ekphrasische Stellen in Franz Kafkas Roman aufgegriffen (die Beschreibung einer Buchillustration, zweier Richterporträts und eines Altarbildes) und in ihrer Bedeutung für die Interpretation des ganzen Werkes analysiert.

---

С. 281. — Цитата из О. Фрейденберг приводится Брагинской по изданию: *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра периода античной литературы. Л., 1936. С. 139.



Н. В. ПЕСТОВА

(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург)

**АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ:  
ВЕНА КАК ЦЕНТР ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
1910—1920-х гг.**

Экспрессионизм, по замечанию П. Раабе, был «счастливым случаем истории» и одновременно возник в разных географических точках, но в каждом из центров экспрессионистского движения имел свою специфику, в том числе — в Вене, с которой прочно связано творчество крупнейших представителей движения А. Эренштейна, О. Кокошки, П. Хатвани, Р. Мюллера.

Именно венец П. Хатвани (1892—1975) стал одним из лучших теоретиков немецкоязычного экспрессионизма, «тайным классиком его теории»: весь программный дискурс экспрессионизма насыщен его выводами и метафорами типа «элементарное», «духовная действительность»; «Форма становится содержанием»; «Экспрессионизм открыл движение» («das Elementare», «die geistige Wirklichkeit»; «Die Form wird zum Inhalt»; «Der Expressionismus hat die Bewegung entdeckt»). В 1917 г. в журнале «Акцион» Ф. Пфемферта был опубликован один из наиболее значительных теоретических документов движения, в котором Хатвани удалось выявить специфические тенденции экспрессионизма на фоне других модернистских особенностей литературы рубежа веков и сформулировать его важнейшие характеристики: «психоцентрическую направленность мышления и чувств» («psychozentrische Orientierung des Denkens und Fühlens») и «относительность видения» художника («Relativität der Anschauung»)¹. Субъективный способ мировосприятия экспрессионизма отлился у него в формулу: «Художник говорит: Я есть Сознание, Мир есть мое выражение»². Четыре года спустя в важнейшем рупоре позднего венского экспрессионизма, журнале «Ренессанс», он уже подводит некоторые итоги («Der Expressionismus ist tot...»), но не прощается с экспрессионизмом, а рефлектирует по поводу тех его завоева-

---

<sup>1</sup> *Hatvani P. Versuch über den Expressionismus // Die Aktion 7, 1917. № 11/12. Sp. 146—150. Цит. по: Theorie des Expressionismus / Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994. S. 72.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

ний, которые были освоены параллельными и последующими авангардами («...es lebe der Expressionismus»)<sup>3</sup>. П. Хатвани посчастливилось прожить долгую жизнь и со значительной временной дистанции, в середине 1960-х гг., еще раз проанализировать плоды экспрессионистского десятилетия и отчасти ревизовать свои собственные взгляды<sup>4</sup>.

Развитие одной из важнейших теоретических и эстетических идей экспрессионизма — идеи относительности в искусстве нового времени и новом типе художественного мышления — находим у другого венского экспрессиониста-активиста Р. Мюллера (1887—1924): «Все масштабы относительны, они пружинят» («Die Maßstäbe sind relativ, sie federn»)<sup>5</sup>. В нем он так же, как и П. Хатвани, оперирует понятиями и метафорами, которые навсегда закрепляются в экспрессионистском дискурсе и продолжают обсуждаться до сегодняшнего дня: «гибкие системы», «гибкие отношения», «мы переходим к гибким системам» («elastische Systeme», «elastische Beziehungen», «Wir gehen zu den elastischen Systemen über»)<sup>6</sup>.

Художественное осмысление и воплощение эти идеи получили в романе Р. Мюллера «Тропики» (1915)<sup>7</sup>, где «тропики» и атмосфера джунглей были лишь своеобразным шифром путешествия к себе, «джунглями сознания», «тропиками мозга», экзотическими кулисами, на фоне которых происходили «внутренние сенсации мозга», куда проецировалась интенсивная работа нервной системы. «Gehirnwelten», «funkelnde Hirnwelten», «Gehirn-Farbenrausch» — эти характеристики прочно закрепились за лучшими произведениями поэзии, прозы и драмы венского и в целом австрийского экспрессионизма.

С выставки экспрессионистского искусства в Немецком литературном архиве в г. Марбах 1960 г. начинается возрождение интереса к экспрессионизму, которое, однако, поначалу практически не затрагивает Вену или Прагу. Несмотря на весомость вклада в становление и развитие движения, участие австрийских авторов в литературной революции остается вне поля зрения исследователей, а экспрессионизм в каноне австрийской литературы не существовал десятилетия. Такому положению вещей способствовали некоторые обстоятельства литературной политики и издательского дела в Вене 1910—1920х гг.: они складывались таким образом, что часть молодой аван-

<sup>3</sup> *Hatvani P.* Zeitbild // Renaissance 1. 1921. Н. 1. S. 3 f; Н. 2. S. 10—12. Цит. по: Theorie des Expressionismus. S. 228, 231.

<sup>4</sup> *Hatvani P.* Über den Expressionismus. Vorspruch des Autors // Bulletin des Leo-Baeck-Instituts. 8. 1965/66. Н. 31. S. 177—206.

<sup>5</sup> *Müller R.* Die Zeitrassse [Aufsatz] // Der Anbruch 1 (1917) Н. 1 (15. Dezember); (1918) Н. 2 (15. Januar); а также в: Der Anbruch: Ein Jahrbuch neuer Jugend / Hrsg. von O. Schneider, A. E. Ruthra. München: Roland Verlag, 1920.

<sup>6</sup> Цит. по: Der Anbruch: Ein Jahrbuch neuer Jugend. S. 7, 9.

<sup>7</sup> *Müller R.* Tropen: Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs / Hrsg. von R. Müller Anno 1915. München: Hugo Schmidt, 1915.

гардной литературы поневоле выпала из австрийского контекста. Еще в конце 1970-х гг. наличие экспрессионизма в Австрии исследователи подвергают сомнению. В одном из самых известных собраний документов экспрессионизма, в двухтомнике П. Пёртнера «Литературная революция 1910—1925 гг.», даже по поводу таких значительных для всего немецкоязычного экспрессионизма личностей, как П. Хатвани, говорится, что «годы их жизни не установлены»<sup>8</sup>. Четыре года спустя один из крупнейших авторитетов экспрессионизмоведения П. Раабе, анализируя в антологии «Я вырезаю время» роль журнала «Аktion» и вновь публикуя в ней упомянутую статью П. Хатвани 1917 г., все еще ничего о нем не знает<sup>9</sup>. Возможно, П. Хатвани так и умер бы забытым в Австрии, если бы сам не заявил о себе в письме к одному из американских литературоведов<sup>10</sup>.

Между тем Австрия в лице экспрессионистов нашла свои собственные контакты с международным авангардом. В 1988 г. в издательствах «edition neue texte» (Вена) и «Otto Müller Verlag» (Зальцбург) появляются две антологии экспрессионистской прозы и поэзии, которые свидетельствуют о том, что германистика Австрии заново открывает экспрессионизм и активизм. Переоценке подвергаются ряд тем, которыми долгое время пренебрегали в научном дискурсе<sup>11</sup>. Эти антологии проложили путь другим исследованиям, в центре внимания которых возникли фигуры, традиционно стоявшие либо в тени европейского литературоведения, либо вовсе вне круга его интересов.

Комментируя антологию, изданную А.А. Валласом, рецензент П.-Х. Кухер отмечает, что вклад Австрии в экспрессионизм, как правило, приводился только в примечаниях как некое эфемерное протестное движение в тени и на периферии немецкого авангарда<sup>12</sup>. Долгое время радикальность австрийского экспрессионизма либо не признавалась вовсе, либо ее пытались сделать безобидной. Экспрессионизм либо лишали всякой эстетической и политической значимости, либо утверждали, что он несовместим с «австрийской сущно-

<sup>8</sup> *Pörtner P. Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente, Manifeste, Programme: In 2 Bd. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poethik. S. 476.*

<sup>9</sup> *Ich schneide die Zeit aus: Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hrsg. von P. Raabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964. S. 352.*

<sup>10</sup> *Fischer W.A. Ein Expressionist meldet sich wieder — Paul Hatvani lebt in Australien // Frankfurter Allgemeine Zeitung. H. 273. 24.11.1966. S. 20.*

<sup>11</sup> *Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde / Hrsg. von A. A. Wallas. Linz; Wien: edition neue texte, 1988; Hirnwelten funkeln: Literatur des Expressionismus in Wien / Hrsg. von E. Fischer, W. Haefs. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1988.*

<sup>12</sup> *Kucher P.-H. [Rez.] Texte des Expressionismus: Der Beitrag jüdischer Autoren... // Österreich in Geschichte und Literatur / Hrsg. Institut für Österreichkunde. 37 (1993). S. 62.*

стью». Еще и сегодня бытует клише, согласно которому экспрессионизм в Австрии менее радикален, чем в Германии, более метафизичен и только на периферии своей имеет политико-общественную окраску. Высказывание Т. Манна 1924 года о романе Э. Вайса «Звери в клетке» («Tiere in Ketten», 1918) как о «смягченном австрийско-экспрессионизме» («Expressionismus, gemildert durch Österreichtum») <sup>13</sup> до сих пор фигурирует в качестве авторитетного мнения по поводу большей толерантности австрийского экспрессионизма по сравнению с немецким. Разумеется, продолжает рецензент, на слуху всегда были такие имена, как Броннен, Дойблер, Эрнштейн, Зонненшейн, Верфель и, конечно, Кокошка, но весь спектр взрывных настроений молодой австрийской литературы этого периода долгое время оставался практически неизвестным. А. Валлас в своей антологии выполняет эту колоссальную работу. Антология венской экспрессионистской литературы «Сверкающие мозговые миры» («Hirnwelten funkeln») убедительно доказывает, что поэзия и проза этого периода представлены не единичными проявлениями экспрессионистских экспериментов в столице монархии, но являет собой широкий спектр какой-то иной традиции письма, некую групповую попытку покинуть проторенные пути в творчестве и имеет вполне распознаваемые контуры литературы, сложившейся под знаком экспрессионизма <sup>14</sup>.

Четкий профиль венского экспрессионизма прорисовывается в противодействии югендстилю с его традиционной тематикой и его табу. Нападки на нормы буржуазного общества осуществляются в форме провокаций с использованием ранее запретных тем — сексуальности, борьбы полов. Эти темы становятся доминантными в раннем венском экспрессионизме. Самые известные произведения этого периода одноактная пьеса О. Кокошки «Убийца, надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», первая пост. в 1909) и роман А. П. Гютерсло «Танцующая дура» («Tanzende Törlin», 1911) — лучшее тому подтверждение. Венский экспрессионизм хорошо подготовлен к развитию этой проблематики творчеством А. Стриндберга и Ф. Ведекинда, сильнейшие импульсы в их осмыслении исходили от «Толкования сновидений» З. Фрейда (1900), но особенно — от знаменитой работы О. Вайнингера «Пол и характер» (1903), ставшей, по мнению современных критиков, «манифестом экспрессионистского духа» <sup>15</sup>. Но венский экспрессионизм полностью отказывается от сублимного характера обсуждений этих тем, характерных для Wiener Moderne рубежа веков: в его прямом, часто brutальном, обращении к читателю отсутствует всякая вспомогательная психологизация, которая подготавливала бы публику, привыкшую смако-

<sup>13</sup> *Mann Th. Briefe aus Deutschland* (1924). Цит. по: *Expressionismus in Österreich: die Literatur und die Künste* / Hrsg. von K. Amann. Wien; Köln; Weimar: Böhlau-Verlag, 1994. S. 590.

<sup>14</sup> *Hirnwelten funkeln*. S. VII.

<sup>15</sup> *Ibid.* S. XVII.

вать концепты гармонии, к триумфу имморализма в «карьерах» негативных персонажей.

Первая фаза экспрессионизма в Вене определялась повышенным интересом к эстетическому и значительно отличалась от визионерского, апокалиптического характера берлинского экспрессионизма, среди основных интенций которого доминировало бунтарское настроение порыва и разрыва с косным миром отцов. В венском экспрессионизме даже идея «нового человека» опиралась на эстетический фундамент, и своим происхождением он обязан отнюдь не разрывом с прошлым. Огромное значение придавалось искусству в жизни человека, оно служило центральным жизненным ориентиром, ему приписывалась важнейшая смыслополагающая функция.

Эта эстетическая доминанта особенно четко прослеживалась в деятельности группы «Академический союз литературы и музыки», организованной в 1908 г. студентами и университетскими преподавателями и сыгравшей важнейшую консолидирующую функцию, сопоставимую с ролью «Нового клуба» в Германии. С 1910/11 г. под руководством сначала Л. Ульманна, а потом Э. Бушбека эта группа становится форумом самых прогрессивных эстетических устремлений австрийской культуры. В рамках этой группы преуспели ставшие впоследствии широко известными литераторы и издатели Р. Мюллер, Г. Новак, Э.А. Рейнхардт, а также молодой музыкальный критик П. Штефан. Сравнение Вены или Инсбрука с Берлином, Лейпцигом или Мюнхеном с точки зрения возможности публикаций показывает, что в Австрии начала 1910-х гг. литераторы авангардистской направленности не получали сопоставимого резонанса. Вместе с тем уже с 1910 г. развивался диалог австрийских писателей с крупнейшими авторитетами в этой области К. Краусом и Л. фон Фикером. К 1912 г. это общение становится особенно интенсивным. Так, Л. фон Фикер печатает в «Бреннере» тексты никому неизвестных И. Квартнера и Р. Целлермейера<sup>16</sup>, в тесной связи с ним работают П. Хатвани и Р. Мюллер. Последнему Г. Тракл обязан установлением контакта с Л. фон Фикером и публикациями в «Бреннере»<sup>17</sup>. Но в отличие от немецких издателей К. Вольфа, Г. Вальдена, Г. Мейстера или Ф. Пфемферта, Л. фон Фикер, как и К. Краус, в целом не принимал молодых венских «литературных революционеров». Авторы экспрессионистского журнала «Дер Руф» он особо не жаловал, хотя поначалу между его издателем Р. Мюлле-

<sup>16</sup> *Zellermayer R.* Die Schildkröte (Erzählung) // *Der Brenner* 3 (1912). Н. 5; *Idem.* Das Jugendbildnis (Erzählung) // *Der Brenner* 4 (1913). Н. 1; *Quartner I.* Abend (Gedicht) // *Der Brenner* 3 (1913). Н. 8; *Idem.* Der letzte Tag des Propheten // *Der Brenner* 3 (1913). Н. 14.

<sup>17</sup> Первая публикация: *Trakl G.* Vorstadt im Föhn (Gedicht) // *Der Brenner* 2 (1912). Н. 23. S. 841 и далее практически в каждом номере 1912—1914 гг., как и в единственном номере 1915 года (Н. 1).

ром и Л. фон Фикером возникло некое подобие партнерских отношений. Р. Мюллер печатался в первых номерах журнала с рецензиями и собственными сочинениями<sup>18</sup>; «Академическим Союзом литературы и музыки», возглавляемым Р. Мюллером, совместно с «Бреннером» в ноябре 1912 г. был назначен ряд совместных мероприятий; журналы взаимно проаннотировали деятельность друг друга. Однако, несмотря на все попытки Р. Мюллера обратить внимание Л. Фикера на авторов «Дер Руф», ни один из них не был опубликован на страницах «Бреннера», а вскоре после личного знакомства с Р. Мюллером осенью 1912 г. Л. Фикер крайне пренебрежительно отозвался об авторах его журнала, назвав их творчество «нервно-героическим, истеричным бессознательным свинством»<sup>19</sup>. Будучи противником любых авангардистских тенденций в литературе и искусстве, Л. фон Фикер также отклонил публикации в своем журнале как немцев-экспрессионистов Й. Р. Бехера, И. Голля, А. Штрама, так и австрийцев А. П. Гютерсло, Г. Новака и Э. А. Рейнгардта.

Не будет большим преувеличением сказать, что австрийский экспрессионизм невозможно рассматривать вне зоны влияния К. Крауса на литературную политику и эстетический вкус. Без этой грандиозной личности литературная ситуация Австрии «экспрессионистского десятилетия» была бы лишена множества красок, т. к. в отношении с ним так или иначе были втянуты практически все без исключения сколько-нибудь значительные молодые литературные силы Австро-Венгерской монархии. Любые контексты, которые он им создавал, способствовали их доброй или дурной славе и в итоге делали их известными публике. Исследователи его творчества отмечают удивительный факт. К. Краус, яростно выступавший против всякого «изма» в литературе и искусстве, на ранней стадии экспрессионизма всесторонне поддерживал молодых литераторов, как венцев, так и провинциалов: Г. Тракля, Ф. Яновитца, Ф. Верфеля, А. Эренштейна. Но позже, по мере превращения экспрессионизма в политический активизм, не только дистанцировался от него, но и обрушил на него всю силу своего сатирического таланта<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Müller R. Das Drama Karl Mays (Kommentar) // Der Brenner 2 (1912). Н. 17; *Idem.* Skandinavien // Der Brenner 2 (1912). Н. 18; *Idem.* Das Grauen (Erzählung) // Der Brenner 2 (1912). Н. 21; *Idem.* Das Bett. Eine Ode (Betrachtung) // Der Brenner 2 (1912). Н. 22; *Idem.* Tiefer Mittag am Mamluken-Meere // Der Brenner 2 (1912). Н. 24; *Idem.* Totenstarre der Fantasie (Kommentar) // *Ibid.*

<sup>19</sup> В письме своему другу Л. Э. Тезару от 24 октября 1913 г. он с возмущением пишет об авторах журнала «Дер Руф» — «Das sind unsere jungen Nerven-Heroiker... Unsere Volldampf-Hysteriker! Hol sie der Teufel! Ihre Hingegenheit an das Leben ist besinnungslose Schweinerei!». Цит. по: Hirnwelten funkeln. S. XI.

<sup>20</sup> Wallas A. A. Nachwort // Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren. S. 287; Zohn H. Karl Kraus und der Expressionismus // Expressionismus in Österreich. S. 515.

Но и отношения самих австрийских экспрессионистов к К. Краусу претерпели такие же кардинальные изменения: поначалу практически все они, от Г. Кульки до Г. Зонненшейна, были его поклонниками, но позже либо открыто рассорились с ним, либо постарались от него отмежеваться. Среди них Р. Мюллер, А. Эренштейн, Ф. Верфель. Одним из результатов противоречий Крауса и Верфеля стало расторжение довольно долгих (1916—1920) и интенсивных издательских отношений К. Крауса с К. Вольфом. Причиной полного разрыва между К. Краусом и экспрессионизмом стали острые противоречия в области эстетического: он был противником любых языковых и формальных экспериментов и настоятельно рекомендовал начинающим литераторам «прогулять эту поэтическую школу».

«Академический союз литературы и музыки» с февраля 1912 г. издавал важнейший для венского экспрессионизма журнал «Der Ruf»<sup>21</sup>. Журнал просуществовал до октября 1913 года, а сам «Академический союз» — до 1914 г. и распался не столько из-за финансовых затруднений, сколько из-за внутренних противоречий между Р. Мюллером и П. Штефаном. Утратив «Союз», а вслед за ним и журнал, венский экспрессионизм потерял важнейшие рупоры движения. Отдельные попытки восполнить пустоту не смогли остановить отток молодых литераторов Вены в Германию, где существовали стабильные издательства и периодические издания<sup>22</sup>. Поэтому сначала Гейдельберг, а затем Берлин, Лейпциг и Мюнхен становятся убежищем венского и в целом австрийского экспрессионизма.

В самые продуктивные годы раннего немецкоязычного экспрессионизма возникла важнейшая ось сотрудничества венцев Р. Мюллера и Г. Новака с издательством «Сатурн» и Г. Мейстером в Гейдельберге. Именно это издательство стало экспериментальным полем для новой венской литературы. Р. Мюллер инициирует в издательстве «Saturn-Verlag Hermann Meister» первую публикацию венской лирики «Ворота» («Die Pforte», 1913). Там же выходят первый сборник стихотворений Г. Новака «Трагический жест» («Die tragische Gebärde», 1913) и новеллы пражского автора О. Баума «Судьба» («Das Schicksal. Erzählungen», 1913).

Вторым важнейшим пристанищем венских экспрессионистов стал Берлин и два его важнейших экспрессионистских журнала — «Штурм» и «Акцион». Г. Вальден сотрудничает с австрийцами с момента основания «Штурма»: с самых первых номеров журнала в марте 1910 г. здесь публикуются К. Краус, А. Эренштейн, М. Брод; с № 18 рисунками О. Кокошки открывается практически каждый номер журнала. Такое сотрудничество продолжалось на протяжении

<sup>21</sup> Вышли всего пять номеров, три из них — под своим тематическим названием «Karneval», «Frühling», «Krieg».

<sup>22</sup> Например, единственный номер журнала «Knockabout» К. Адлера и П. А. Гютерсло, вышедший в начале июня 1914 года.

многих лет. Но К. Краус, а вслед за ним и Л. фон Фикер<sup>23</sup> прервали свои отношения с «неопатетиками» и журналом Г. Вальдена. Отчасти это произошло потому, что в марте 1912 г. «Штурм» опубликовал «Манифест футуристов», подписанный У. Боччони и К. Д. Карра (№ 103), и «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти (№ 104), окончательно закрепившие полный эстетический разрыв между двумя крупнейшими австрийскими издателями и авангардной немецкоязычной литературой<sup>24</sup>.

Наиболее активным стало сотрудничество австрийских авторов с издателем «Акциона». В специальных номерах издаются работы Э. Шиле и Г. Флеш-Бруннингена. В журнале регулярно печатают и других венских авторов, что дает повод Ф. Пфемферту говорить о «завоевании Вены». Но Л. фон Фикер ни в одном из номеров журнала не упомянул о своем знакомстве с журналом Ф. Пфемферта, а публикации сотрудников «Акциона» в «Бреннере» не состоялись.

Но не только берлинские, но и другие крупнейшие издательства Германии, такие как Kurt Wolff Verlag (издательство «Курт Вольф»), на протяжении всей своей деятельности активно печатают австрийских авторов. Так, в одной лишь книжной серии «Судный день» («Der jüngste Tag»), которую издательство публикует с 1913 г., регулярно печатаются австрийские писатели. Всего из 75 номеров серии «Судный день», изданной в Лейпциге<sup>25</sup>, авторам из Австро-Венгерской монархии были отведены 20. И это в одной из самых успешных и продолжительных книжных серий новой литературы Германии! А за все годы существования издательства с 1913 г. К. Вольф опубликовал отдельными изданиями 73 наименования сборников стихотворений, прозы и эссе австрийских авторов, не считая переизданий и произведений К. Крауса, выходявших в дочернем издательстве. Самыми часто публикуемыми авторами К. Вольфа оказались пражцы М. Брод и Ф. Верфель, затем Г. Тракль, О. Пик, А. Эренштейн, О. Баум, О. М. Фонтана, Р. Фукс, О. Кокошка, А. Э. Рутра, Э. Вейс, Б. Фиртель, Г. Флеш-Бруннинген, Т. Таггер, Ф. Яновитц, О. Кжижановски, Э. А. Рейнхардт, Й. Урцидиль<sup>26</sup>. Этот факт позво-

<sup>23</sup> Л. фон Фикер послал Г. Вальдену для ознакомления первый номер «Бреннера», вышедший в июне 1910 года; они обменялись парой публикаций своих авторов (Р. Куртц, П. Хилле, П. Шер, П. Шeerбарг, Г. Вагнер, с одной стороны, и К. Краус, К. Даллаго — с другой), но в более тесный и постоянный контакт это знакомство не переросло.

<sup>24</sup> См. полемику К. Крауса с авангардистскими и особенно футуристическими тенденциями «Штурма» в журнале «Fakel» от 21 июня 1912 г.

<sup>25</sup> После тома № 75 (осень 1919 г.) издательство перенесено в Мюнхен, где вышли последние номера серии № 76—86.

<sup>26</sup> *Goebel W. Der Kurt Wolff Verlag: 1913—1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910—1930. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1977. Sp. 521—1456; Bauer W.M. Literarische Avantgarde als Ware. Kurt Wolff als Verleger der österreichischen Dichtung // Die österreichische*



ляет утверждать, что одно из крупнейших и самых долговечных издательств Германии (1913—1930) приумножало свою репутацию во многом за счет количества и качества литературной продукции австрийского происхождения. Не удивительно, что до середины 1990-х гг. было принято говорить о немецкоязычном экспрессионизме.

Но есть все основания выделить в нем и собственно австрийскую ветвь. Совпадая в общих чертах с немецким, австрийский экспрессионизм и в своей эстетической, и в своей активистской фазах был другим. Первая обрела свои профили не только под сильнейшим влиянием эстетических, культурно-исторических, социологических, психологических и прочих воззрений Ф. Ницше, Г. Зиммеля, А. Бергсона, З. Фрейда, с которыми постоянно конфронтировал экспрессионизм, но и в непрерывном диалоге с К. Краусом и О. Вейнингером, балансируя при этом между уважением к традициям и снятием всяческих табу, между моралью и имморализмом. Активистская составляющая экспрессионизма не реализовалась в реальную революционную или политическую борьбу. Оставшись в абстрактном русле «осуществления духа» (К. Хиллер), она не привела на баррикады «нового человечества» литераторов типа Э. Толлера. И экспрессионисты, и активисты стремились к новому социальному порядку, но революционные эксперименты 1918—1919 гг. весьма быстро разочаровали, и это способствовало охлаждению и отходу от экспрессионизма большинства его бывших сторонников.

В 1992 г. по инициативе Института германистики Университета Клагенфурт состоялся симпозиум «Экспрессионизм в Австрии», а два года спустя, по его следам, А. А. Валлас и К. Амман издали книгу «Экспрессионизм в Австрии: литература и искусства». К 1995 г. в рамках исследовательского проекта «Журналы и антологии экспрессионизма и активизма в Австрии» А. А. Валлас создает аналитический обзор антологий и журналов австрийского экспрессионизма и активизма, который дает представление о широте движения и его особом качестве как «феномене поколения»<sup>27</sup>. Австрийскими исследователями была проделана та же грандиозная работа по систематизации и оценке противоречивого и многообразного явления, которая за три десятилетия до этого была проведена под руководством П. Раабе для немецкого экспрессионизма<sup>28</sup>. А. А. Валлас ука-

Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart: 1880—1980. Bd. 4, II. Graz, 1989.

<sup>27</sup> *Wallas A. A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich: Analytische Bibliographie und Register: In 2 Bd. München; London; Paris: K. G. Saur Verlag, 1995.* Первая попытка такой систематизации экспрессионистских журналов была предпринята в указанной диссертации Г. Зорге, выполненной в Венском университете в 1967 году.

<sup>28</sup> *Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus: Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910—1921. Stuttgart: Metzler, 1964; Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern*

зывает, что несмотря на свою короткую жизнь и малый тираж эти журналы (а только в Вене в период с 1911 по 1925 г. их было около четырех десятков) сыграли огромную роль в консолидации литературных сил Австрии. Отметим, что все эти журналы носили характер манифестов<sup>29</sup>. Таким образом, изучение экспрессионизма в Австрии становится освоением terra ignota литературоведения, и, как показала серия исследований конца 1980-х — начала 1990-х гг.<sup>30</sup>, именно интерес к австрийскому экспрессионизму дал основания для более дифференцированного взгляда на европейскую культуру рубежа веков.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Österreichischer Expressionismus: Wien als Zentrum der literarischen Revolution zwischen 1910 und 1920**

Der Beitrag thematisiert die untrennbare Verbindung des österreichischen und deutschen Expressionismus und Aktivismus sowie wesentliche Unterschiede ihrer Erscheinungsformen in den Grenzländern. Die österreichische literarische Avantgarde um 1910 wird als «Generationsphänomen» (A.A. Wallas) dargestellt. Ihren Weg zum Publikum fand sie jedoch eher dank dem Verlagswesen in Deutschland als aufgrund der heimischen literaturpolitischen Situation, die den Auftritt der jungen Dichter in prominenten Zeitschriften und Verlagen blockierte.

---

des literarischen Expressionismus 1910—1925: In 18 Bd. / Hrsg. P. Raabe. Nendeln (Liechtenstein): Kraus-Thomson Organisation Limited, 1972.

<sup>29</sup> Wallas A.A. Hinweise für den Benutzer. Expressionistische Zeitschriften und Anthologien // Wallas A.A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Bd. I. S. 9.

<sup>30</sup> См. библиографический обзор в: Expressionismus in Österreich. S. 12—14.

С. Н. АВЕРКИНА

(Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н.А. Добролюбова)

«СНЕЖНЫЙ КОД» В ШЕСТОЙ ГЛАВЕ  
РОМАНА Т. МАННА «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА»

Шестая глава «Волшебной горы» — одна из опорно-кульминационных точек произведения. Особенно примечательна и хорошо известна та ее часть, в которой описана поездка Ганса Касторпа в горы. Она называется «Schnee», а в литературе о романе «Schnee-Kapitel», «Schneetraum». Это — самая «высокая пограничная точка» путешествия Касторпа как в пространственном, так и в философском смысле. Гуманистическая утопия шестой главы интерпретирует опыты новой «алхимико-герменевтической педагогики» романа. Сон и забвение (**Schlaffheit**, **Stumpfsinn**, **Lähmung**, **Erschlafung**)<sup>1</sup> Касторпа поясняют, преобразуют и преображают огромный культурологический материал текста. В болезненном сознании Ганса переплетаются аполлонический свет и дионисийская тьма, форма, представленная образами природы, жизни, борется со смертью, утверждая, в конечном итоге, жизнь, вернее, нечто овеянное жизнью, среднее между смертью как неформой и смертью как сверхформой.

Весь этот сложный комплекс идей обрамляется многозначной «снежной рамкой», имеющей как вполне материальное, так и символическое значения. Расшифровать и интерпретировать главу невозможно без попытки анализа «снежного кода», структурно-образного принципа ее построения.

«Волшебная гора» не единственный текст Т. Манна, в котором появляются темы холода, оледенения. Они играют важную роль и в «Докторе Фаустусе» (холод воплощает проклятие А. Леверкюна, является знаком дьявола), лейтмотив холода сопровождает фигуру Герды в «Будденброках» и принца в «Королевском высочестве». В романе «Волшебная гора» он модифицируется, превращается в мотив снега, снегопада, природной катастрофы, сталкивается с мифом о Тангейзере, точнее с одной из его модификаций — легендой о Снежной деве, Хозяйке ледяной горы.

---

<sup>1</sup> *Wysling H.* Der Zauberberg // *Thomas Mann-Handbuch* / Hrsg. von H. Koopmann. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 411—412.

Т. Манн называет несколько авторов, повлиявших на рецепцию этого мифа при создании концепции «снежного сна» шестой главы<sup>2</sup>. Это А. Штифтер с его рассказом «Горный хрусталь» и наброском «Из Баварского леса», К. Гамсун с рассказом «Сын солнца»<sup>3</sup>, Г. Х. Андерсен с повестью «Снежная дева», сказкой «Снежная королева» и рассказом «Ночной колпак старого холостяка»<sup>4</sup>.

Во всех этих текстах, кроме зарисовки «Из Баварского леса», миф о Венере / Снежной деве строится по одной сказочно-мифологической схеме, которая может быть представлена рядом *сюжетных ходов*:

1. Обитающая в далеком горном гроте Венера, Ледяная дева или некая неназванная абстрактная чужая воля *выбирают* героев — прямо или символически. Посмотрим на нескольких примерах, как это реализуется в текстах:

— «**Ночной колпак старого холостяка**». Умиравший страшной холодной зимней ночью торговец Антон вспоминает свою юность, проведенную в небольшом городке Эйзенахе, находящемся неподалеку от Вартбурга. Рядом с Эйзенахом была каменистая возвышенность. «Зовут ее горой Венеры: по преданию здесь жила **Венера**, древняя языческая богиня; но немцы переименовали ее в **госпожу Голле**... Она заманила к себе рыцаря Тангейзера, миннезингера из Вартбурга»<sup>5</sup>. Однажды Антон и его подруга, любовь к которой он сохранил на всю жизнь, отважились подойти к горе и позвать ее хозяйку. С тех пор жизнь Антона превратилась в кошмар.

— «**Ледяная дева**». Действие повести происходит в Швейцарии, высоко в горах между Шкекхором и Веттерхором, «где отвесные скалы поросли лесом», где «тяжелые снежные глыбы на высотах с течением лет сплавляются в сверкающие пласты льда, преобразаясь в грохочущие лавины и гроззящиеся ледники»<sup>6</sup>. Главный герой, Руди,

<sup>2</sup> Neumann M. Kommentar // Mann Th. Der Zauberberg. Roman. Frankfurt a. M., 2002. S. 305.

<sup>3</sup> С романом «Пан» автора «Волшебной горы» связывает ницшеанская традиция, роман «Последняя глава» напоминает историю о Г. Касторпе на идейно-тематическом уровне. Гамсун описывает жизнь санатория Торахус. Как и обитатели «Бергхофа», жители «Торахуса» ведут бессмысленный образ жизни. Ректор Оливер, болтающий либеральный вздор о просвещении народа, имеет известное сходство с Сеттембрини, господин Магнус, прозванный «самоубийцей», отдаленно напоминает Нафту. Т. Манна интересуют так же и пантеистические идеи Гамсуна, его блестящие описания природных стихий.

<sup>4</sup> «Th. Mann hat die extraordinären Schneefälle dieses Kapitels gewissermaßen in Konkurrenz zu Adalbert Stifter geschrieben, auf dessen "Bergkristall" und "Aus dem bayerischen Walde". Als weitere Vorlagen sind genannt worden: verschiedene Märchen Andersens, vor allem "Nachtmütze des Hagestolzen", "Die Eisfrau", "Die Schneekönigin", darüber hinaus Hamsuns Erzählung "Der Sohn der Sonne"» (Neumann M. Kommentar. S. 305).

<sup>5</sup> Андерсен Г. Х. Сказки и истории: В 2 т. / Пер. А. Ганзен. Т. 2. Л., 1969. С. 37.

<sup>6</sup> Андерсен Г. Х. Сказки и истории. Т. 2. С. 244. (См. датский оригинал на сайте Arkiv for Dansk Literatur).

рано потерял мать. Ребенок, попавший в снежный капкан вместе с матерью, чудом уцелел. Она же умерла у большого ледника в Гриндельвальде рядом с **горой Юнгфрау**. В этом «аду» обитает, по преданию, **Ледяная дева**. «Она, убивающая и уничтожающая, — наполовину дитя воздуха, наполовину могущественная властительница вод»<sup>7</sup>. Однажды выпустив Руди из рук, Ледяная дева всякий раз стремилась вернуть его.

— **«Горный хрусталь»**. История о детях, которые возвращались по заснеженному горному склону из одной горной деревушки, в которой жили их бабушка и дедушка, домой и попали в ужасный снегопад, который завел их в ледники, на вершину далекой горы. Жители этих мест видели ее до сих пор исключительно в перспективе снизу вверх. Вся история пространственно, визуальна и сюжетно выстроена «вокруг» этой удивительной горы и подчинена силе притяжения, исходящей от нее.

2. Второй сюжетный ход — *изменение героя*: после встречи с Венерой герои становятся «другими» — зачарованными, избранными, проклятыми или чужими, как, скажем, в рассказе Штифтера.

— **«Горный хрусталь»**. В центре внимания в рассказе находится семья сапожника, сделанные им ботинки носят все жители округи. Герой считает себя «избранным». А женитьба на дочери богатого красильщика из соседней деревни делает его и всю его семью даже чужой в собственном контексте: «Sie war... wie eine **Fremde** behandelt, so wurden durch diesen Umstand auch die Kinder **fremd**»<sup>8</sup>.

— **«Ледяная дева»**. О Руди у Андерсена сказано: «как говорил дед, с тех пор ему “словно душу подменили”. Он мало смеялся, стал неестественно ловок, понимал голоса зверей и мог преодолеть любую снежную гору. Главное для него было идти “выше и выше”. Преображение свершилось, должно быть, в расщелине ледника, в волшебном ледяном мире, где, как верят швейцарские крестьяне, грешным душам пребывать до судного дня».

— **«Сын солнца»**. Рассказ К. Гамсуна наиболее отдаленно связан с «легендой» о Венере. Она дается в нем скорее фоном, намеком. Однако ницшеанский образ «Сына солнца», созданный Гамсуном (это название картины), непосредственно повлиял на концепцию первой части «снежного сна» в отрывке «Снег», где изображаются прекрасные люди, свободные, гармоничные, молодые, сильные и светлые. Главный герой — художник, неврастеник и ипохондрик, «хилый, нескладный человек»<sup>9</sup>, страдающий непреодолимыми страхами. Больше всего на свете он боится зимы. Часто он «принимается рыдать, а по но-

<sup>7</sup> Андерсен Г. Х. Сказки и истории. Т. 2. С. 244. (См. датский оригинал на сайте Arkiv for Dansk Literatur).

<sup>8</sup> Stifter A. Bunte Steine. Erzählungen. München, 1991. S. 153. Выделено мной. — С. А.

<sup>9</sup> Гамсун К. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1970. С. 458.

чам часами лежит без сна»<sup>10</sup>. Этот страх разрушает его жизнь, отнимает последние силы и способность работать: «Один лишь вид снега навевал мысли о смерти и разрушении. Наступали долгие вечера с их потемками, с их оупляющей, бессмысленной тишиной; он не мог работать в своей мастерской — его оцепеневшая душа была нема»<sup>11</sup>. Причина этой почти фантастической фобии не раскрывается. Из рассказа мы узнаем лишь о том, что «снег», «холод» и «лед» проникают в душу этого несчастного мятежного человека. Он узнает их в разбросанных на празднике конфетти, в блеске закрашенных белой краской окон. Снег разрушал его способность творить.

3. Следующим сюжетным ходом является повторная *встреча* с «Ледяной девой». Она напоминает о себе, пытается похитить героя, завлекая его в ловушку.

— **«Ночной колпак старого холостяка»**. Старый холостяк перед смертью «два дня не вставал с постели, — силы его оставили...». Обессилев, он просил помощи у Голле, но, опомнившись, вовремя вспомнил другую покровительницу родных мест — Елизавету, которая была хранительницей бедных и обездоленных и защищала местных жителей от чар язычницы Венеры. Охраняемый святой, Антон отошел легко и тихо.

— **«Снежная дева»**. Руди поссорился с обожаемой невестой, Бабеттой, поскольку та заставила его себя ревновать. Разочарованный Руди дождливым вечером покинул дом подруги и встретил по дороге домой в холодном горном ущелье Ледяную деву, поддался ее чарам и отдал ей обручальное кольцо. Придя домой, он тяжело заболел. Прошло время, влюбленные помирились, только предчувствие беды не оставляло их ни на минуту.

4. И, наконец, после многих перипетий, выбирая между правильным и ложным, герой либо умирает, либо побеждает деву, стихию, злую волю. Руди возвращает долг коварной ведьме. Перед свадьбой, неподалеку от легендарного Шильонского замка, Руди с Бабеттой отправились на лодке на маленький остров. В воде мелькнуло утерянное кольцо. Руди нырнул за ним: «Ледяная дева сидела на чистом прозрачном дне, она приблизилась, поцеловала ему ноги, и тело его пронзил смертельный, леденящий трепет. “Ты мой!” — неслось из глубины... неслось с высот, из бесконечности»<sup>12</sup>. Дети из «Горного хрусталя» возвращаются в деревню и переживают чудо Рождества Христова. Финал «Сына солнца» условно оптимистичен. Однажды ночью на художника снисходит вдохновение, и он нарисовал картину «Сын солнца». Через «несколько недель маленький смуглый человечек» пошлет «на выставку свою картину»<sup>13</sup>. И с этого дня все узнают его.

<sup>10</sup> Гамсуи К. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1970. С. 458.

<sup>11</sup> Там же. С. 457.

<sup>12</sup> Там же. С. 289.

<sup>13</sup> Там же. С. 261.

В «Волшебной горе» исследуемый миф обыгрывается уже в самом названии романа, намечается в сценах поездки в санаторий, в любовной сцене с Клавдией Шоша, в спорах с Сеттембрини, Нафтой и Пфедеркорном, трагически подается в зарисовке нравов в начале шестой главы, когда описывается флирт двух больных санатория — длинноногого господина со впалой грудью, значившегося на визитной карточке «*Aviateur diplom! et enseigne de la Marine allemande*», и рыжеволосой красноглазой пациенткой из Берлина г-жой Шенфельд. Мужчина так великолепно загорел под искусственной лампой, что вполне напоминал «охотника на орлов» (намек на Руди из «Ледяной девы» Андерсена) и легко завоевал сердце дамы. Со словами: «Погоди, русалка!.. Вы еще поплатитесь за пагубную игру глазами», — он сыскал дорогу к ней. Русалка воскликнула: «Этот черт точь-в-точь охотник на орлов!»<sup>14</sup>. В этом отрывке из манновского романа пародируется один конкретный эпизод сказки Андерсена: Руди ловит орла, прежде чем попасть на дно озера, где его поджидает царица ледника (Gletscherkönigin). Образ недостижимой Венеры снижается, приобретает двойственные очертания.

Однако последнее и самое яркое разрешение история о похождениях Тангейзера находит в финале «снежной главы», когда пасторальное видение молодых и прекрасных детей солнца сменяет кошмар, в котором явлены ведьмы, пожирающие младенца<sup>15</sup>. В образе хтонического триумфа ведьм отчетливо звучат два мотива, две значимых для главы, да и для всего романа, аллитерации — «*wilde Stille*», «*grausende Eiskälte*». Описание дикого, пугающего пространства застывшей, глухой и безмолвствующей природы открывает роман. Касторп удивленно смотрит на виды ледяных ущелий и заснеженных пропастей, его преследует ощущение утраты ориентира, чувство растерянности, тошнота и недомогание. Дерзкая лыжная прогулка в горы позволяет герою еще ближе подойти к запретной границе — к природе, воспринимаемой теперь без лоска гуманистического поэтического восприятия. Он ощущает «смертельную тишину», «ужас снежной пустоты, белой потусторонней субстанции», испытывает «страх перед непроницаемой белизной снежной бури» и очарование прекрасного татарского взгляда Хиппе и Клаудии, похожего на взгляд степного волка, мерцающего сквозь голубой снег, за которым скрывается его «Венера». Описание снегопада является неким способом *перехода* естественного в сверхъестественное, преодолением формы.

Повторы, движение по кругу, включение вертикального хронотопа — приемы, сближающие Т. Манна с А. Штифтером. В рассказе «Горный хрусталь» и в отрывке «Из Баварского леса» встречаются близкие образы — «чудовищной тишины», «слепящей белизны», «белой темноты»<sup>16</sup>. В комментариях к «Волшебной горе» М. Нойман под-

<sup>14</sup> *Mann T.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1959. С. 179.

<sup>15</sup> *Mann Th.* Der Zauberberg. S. 697—698.

<sup>16</sup> «Das ringsum herrschende Grau, alles war ein einziges Weiß und Grau durcheinander gewesen.. blendendes Weiß, eine einzige weiße **Finsternis**, der

черкивает, что оксюморон «Chaos von weisser Finsternis» Т. Манн заимствует у Штифтера<sup>17</sup>. Г. Касторпу должно было привидеться нечто «прекрасное и жуткое», удивительная катастрофа, какую, по мнению Т. Манна, как раз непревзойденно умел изобразить Штифтер. В доказательство приведем письмо Т. Манна Э. Бертраму от 6 августа 1918 г.: «Его описания природы, а именно описание особенных необыкновенных явлений природы, таких как снегопады и оледенения, грозы и прочее, настолько **исключительны**, что читатель буквально испытывает трепет, какой способна вызвать только **настоящая, живая природа**, а не та, **гуманизованная, хорошая и трогательная**, какой ее примитивно изобразил Гёте... Я хотел описать в “Волшебной горе” **невероятный снегопад**, и вижу, что Штифтер в зарисовке “Из Баварского леса” сделал это не только непревзойденно, но и недостижимо хорошо»<sup>18</sup>. Все эти эпитеты, точно характеризующие особый тип переживания «прекрасного и жуткого», сродни штифтеровской концепции чудовищного прекрасного мира (Schrecklich schöne Welt).

Итак, жестокая Венера ставит Касторпа перед пустынной бездной Ничто, воплощается в амбивалентном образе природы, символизирующей абсолютную границу. «Снежный код» реализуется в функции перехода, педагогической алхимии. Эта функция противостоит инерции травестии, пародийного финала «снежной главы», когда Касторп просыпается и якобы забывает сон. Снежное забвение проходит, увиденное остается настоящей смысловой кульминацией романа.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Schnee-Code» im sechsten Kapitel des Romans von Th. Mann «Der Zauberberg»

Im Artikel geht es um die Realisierung eines Schnee-Codes im Roman «Der Zauberberg». Unter ‚Code‘ versteht man ein thematisches, motivisches und stilistisches Organisationsprinzip des Textes. Dieser Code bei Thomas Mann besteht aus zwei wichtigen Komponenten: aus dem Venus-Mythos (bzw. aus einer seiner Modifikation: dem Gletscherkönigin-Mythos) und dem Bild einer Schnee-Katastrophe. Dabei ist für Thomas Mann die Rezeption von einigen Prätexten sehr wichtig, nämlich derjenigen von Adalbert Stifter, Knut Hamsun und Hans Christian Andersen.

---

flimmernde Schnee... in der ungeheueren Stille» (*Stifter A. Bunte Steine*. S. 163. Выделено мной. — *C. A.*).

<sup>17</sup> *Neumann M.* Kommentar. S. 305.

<sup>18</sup> Цит. по: *Neumann M.* Kommentar. Перевод мой. — *C. A.* Выделено мной. — *C. A.*



С. В. БАЛАЕВА

(Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица)

**«ПОТАЕННОЕ ПИСЬМО» АВТОРОВ «ВНУТРЕННЕЙ ЭМИГРАЦИИ» (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭРИКИ МИТТЕРЕР И АЛЕКСАНДРА ЛЕРНЕТА-ХОЛЕНИЯ)**

В начале 1930-х гг. молодая австрийская писательница Эрика Миттерер написала пьесу «Шарлотта Корде», в которой вслед за многими своими предшественниками в немецкоязычной литературе<sup>1</sup> обратилась к событиям времен Великой Французской революции, а именно к истории покушения на Жан-Поля Марата. Пьеса была опубликована в 1931 г. и вызвала немедленный отклик у читателей. Издатель Адольф Нойман в личном письме к Миттерер спросил: «...Кому бы вонзила в грудь нож Эрика Миттерер?.. Уж не господину ли Гитлеру?..»<sup>2</sup>. Эрика Миттерер с иронией ответила, что никого убивать не собирается, ведь тогда бы не нужно было «обращаться к драме и театру»<sup>3</sup>. Ясно прочитываемая идеологическая направленность пьесы не позволила директорам театров решиться поставить ее на сцене. В частности, Эрхард Бушбек, драматург Венского бургтеатра, объяснил это неуместностью ассоциаций с современностью (письмо от 23 августа 1931 г.).

В то же время, в 1931 г., Миттерер обращается к истории, более удаленной во времени, к Средним векам, и пишет пьесу «Монахиня из Лиссабона», впервые в своем творчестве описывая противостояние человека и инквизиции, судьбу изгоя в эпоху «охоты на ведьм». Между тем в 1933 г. к власти в Германии приходят национал-социалисты, и начинается настоящая «охота на ведьм», в мае по радио звучит «Ответ литературным эмигрантам» немецкого поэта Готфрида Бенна, в котором он резко выступает против всех немецких литераторов, уехавших за рубеж. «Ответ» Бенна вызвал множество возмущенных откликов. Так, Эрика Миттерер обвинила Бенна в необъективности оценок и назвала его «продуктом селекции расовой

---

<sup>1</sup> Генрих Цшокке, Ренатус фон Зенкенберг, Кристина Вестфален и др.

<sup>2</sup> Brief von A. Neumann an E. Mitterer, 28.05.1931. Цит. по: *Abret H. Tyrannenmord. Politische Attentate in der Literatur und Erika Mitterers Drama Charlotte Corday // Der literarische Zaunkönig*. 2008. № 3. S. 16.

<sup>3</sup> Цит. по: *Abret H. Tyrannenmord. Politische Attentate...* S. 16.

теории»<sup>4</sup>. Другой австрийский автор, Александр Лернет-Холениа, был к тому времени лично знаком с Бенном и написал ему развернутое письмо, в котором представил свой взгляд на историю и политику и утверждал, что «многое из того, что теперь происходит в Германии, в высшей степени не свойственно немцам»<sup>5</sup>.

В 1930-е гг. в Германии писателю было несложно оказаться под запретом. Строжайшая нацистская цензура вынуждала оставшихся на территории Третьего Рейха авторов, «внутренних эмигрантов», использовать различные способы так называемого «потаенного письма», основные принципы которого в 1934 г. сформулировал Бертольт Брехт в статье «Пять трудностей пишущего правду». Говоря о необходимости писать правду, он отверг любую попытку абстрактного языка в пользу конкретного, «имеющего практическую ценность»<sup>6</sup>. Впрочем, по утверждению Брехта, правда такого языка должна основываться на материалистической диалектике и, как следствие, обращаться к насущным делам, могущим научить читателя «познавать и использовать то, что происходит в жизни земной»<sup>7</sup>. Отдельно Брехт коснулся вопроса аудитории, вопроса о том, к кому должен обращаться писатель:

Правду о нетерпимых порядках мы должны говорить тем, для кого они наиболее нетерпимы, и узнавать ее мы должны от тех же людей. Обращаться надо не только к людям определенных убеждений, но и к людям, убеждения которых соответствовали бы условиям их жизни. Помните, что убеждения ваших слушателей не всегда неизменны. Даже палачи могут прислушаться к вашему голосу, если им перестанут платить или если их ремесло станет для них опасным; люди меняются<sup>8</sup>.

Заключительная часть статьи Брехта посвящена самой технике письма, необходимой писателю хитрости в словоупотреблении («Там, где царит гнет, слово “повиновение” следует предпочесть слову “дисциплина”. Дисциплина мыслима и без повелителя и является поэтому понятием более благородным, чем повиновение»<sup>9</sup>), в построении повествования, например, перенесение действия из одной страны в другую («Многое, касающееся Германии, о чем в самой Германии запрещено говорить, может быть сказано применительно к Австрии»<sup>10</sup>), в выборе тем: снижение или повышение «художественности».

<sup>4</sup> Цит. по: *Petrowsky M. G. 'Das Gehirn ist ein Irrweg' // Der literarische Zaunkönig. 2003. № 2. S. 22.*

<sup>5</sup> *Lernet-Holenia A. Die Lust an der Ungleichzeitigkeit. Wien, 1997. S. 57.*

<sup>6</sup> *Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду // Брехт Б. Художник и общественная борьба / [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5\\_1\\_2.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_2.txt)*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

ственного уровня» текста (например, изображение социальных проблем и жестокости вполне уместно в детективном, криминальном жанре, в бульварном романе). Как пишет Брехт, «самое главное: научить людей правильно мыслить. Они должны распознавать в предметах и явлениях то, что отмирает, и то, что постоянно подвергается изменениям. Резкие изменения ненавистны власти имущим. Им хочется, чтобы все шло по-старому»<sup>11</sup>.

На основе статьи Брехта исследователи<sup>12</sup> выводят четыре модели «потаенного письма»: 1) посредством добавления утвердительных, аффирмативных элементов (например, замена Конфуцием слова «убит» на «казнен», т. е. убит по закону); 2) посредством удаления отрицательных (оппозиционных, противостоящих) элементов (как в «Утопии» Т. Мора, перенос действия в другую страну); 3) посредством переключения (перевортывания) оппозиционных элементов (Джонатан Свифт в одном из своих памфлетов предложил убивать и засаливать в бочках детей бедняков, а мясо пускать в продажу, чтобы таким путем привести страну к процветанию); 4) посредством замещения позитивных (утвердительных, аффирмативных) или нейтральных элементов негативными (изменение художественного уровня произведения — изображение жестокости может быть оправдано в криминальном романе). Использование этих приемов должно было помочь оставшимся на территории Третьего Рейха авторам пройти контроль нацистской цензуры и быть услышанными.

В наибольшей степени в качестве своеобразного сосуда для «потаенного письма» подходил весьма популярный в межвоенные годы жанр исторического романа; к нему обращались не только оппоненты нацистского режима Генрих Манн, Франц Верфель, Вернер Бергенрюн, Рейнгольд Шнайдер, но и писатели, поддерживавшие фашизм, — Мирко Елузих и Бруно Брем. В большинстве произведений, одобренных нацистской цензурой, «с помощью вмонтированных в текст политических лозунгов» происходила нивелировка фактов, традиционных этических ценностей в пользу телеологической модели истории, целью которой была победа фашизма, что делало их «примером политической агитации»<sup>13</sup>. Представители «внутренней эмиграции» стали использовать жанр исторического романа и

<sup>11</sup> Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду // Брехт Б. Художник и общественная борьба / [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/brecht5\\_1\\_2.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/brecht5_1_2.txt)

<sup>12</sup> Ehrke-Rotermund H., Rotermund E. Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur «Verdeckten Schreibweise» im «Dritten Reich». München, 1999. S. 17.

<sup>13</sup> Bormann A. Vom Traum zur Tat. Über völkische Literatur // Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart, 1974. S. 322. Представителями нового течения лояльного режиму писателей были Бруно Брем, Рихард Билингер, Роберт Хольбаум, Мирко Елузих, Йозеф Перкониг и другие — члены «Союза немецких писателей Австрии».

самую историю в качестве камуфлирующего материала для политической критики.

Но делать это оказалось весьма сложно и небезопасно. Упомянутая выше в связи с Эрикой Миттерер тема Великой Французской революции в качестве исторического камуфляжа, очевидное сходство образа Марата с Гитлером сослужили дурную службу писателю Фрицу Рек-Маллечевену (1884—1945), опубликовавшему в 1938 г. роман «Шарлотта Корде. История покушения». В своем дневнике, опубликованном уже после смерти в концлагере Дахау, Рек-Маллечевен называл каждую попытку сопротивления национал-социализму «Подвигом Корде» («Corday-Tat»).

Творчество Эрики Миттерер и Александра Лернета-Холениа конца 1930-х гг. представляет собой удачный пример использования «потаенного письма». Действие романа Миттерер «Князь мира сего» разворачивается в Средние века, в центре повествования — католический монастырь и жизнь вокруг него. Тематика произведения оказалась настолько многогранной, что нацистская цензура увидела в нем в качестве основной темы критику католической церкви, так что сам роман оказался в списке литературы, рекомендованной министерством пропаганды<sup>14</sup>. Роман «Князь мира сего» попал в библиотеку концентрационного лагеря Дахау, и его смогли прочитать заключенные. Как вспоминал в 1977 г. Виктор Матейка, узник этого концлагеря, эта книга, повествующая о далеком прошлом, называла своими именами проблемы настоящего<sup>15</sup>. Так же восприняли роман норвежские критики (в Норвегии «Князь мира сего» был издан в 1942 г. большим тиражом), как «картину положения дел в гитлеровском рейхе»<sup>16</sup>. Как позднее вспоминала Эрика Миттерер, она ставила перед собой задачу ответить на вопрос, «как получается, что силы зла подчиняют себе волю человека, хотя в действительности в мире очень мало плохих людей»<sup>17</sup>.

Роман «Князь мира сего» описывает переломное время рубежа XV—XVI веков, когда старые порядки начали отмирать, в то время

<sup>14</sup> *Gottwald H.* «Der Fürst der Welt» — ein Werk des geistigen Widerstands // *Der literarische Zaunkönig*. 2005. № 1. S. 9; *Das Buch, ein Schwert des Geistes. Grundliste für den deutschen Leihbuchhandel*. Leipzig, 1941. S. 23. Эрика Миттерер — австрийский автор, представляющий собой пример экономического успеха. В 1942 году ее годовой доход составил 21445 рейхсмарок. Парадоксальным образом Миттерер была обязана литературным взлетом режиму, против которого боролась. См. об этом: *Gradwohl-Schlacher K.* *Innere Emigration in der «Ostmark»?* S. 83.

<sup>15</sup> *Gottwald H.* «Der Fürst der Welt» — ein Werk des geistigen Widerstands. S. 9; *Hansel M.* *Ein Spiegel der Krisen* — Erika Mitterers vernachlässigtes Werk // *Der literarische Zaunkönig*. 2003. № 2. S. 16.

<sup>16</sup> *Hansel M.* *Ein Spiegel der Krisen* — Erika Mitterers vernachlässigtes Werk. S. 16.

<sup>17</sup> Цит. по: *Petrowsky M. G.* *Nachwort* // *Mitterer E.* *Der Fürst der Welt*. Wien, 2006. S. 709.

как новые только зарождались, когда стали повсеместно появляться многочисленные религиозные секты, началась «охота на ведьм», а возросшее социальное неравенство часто приводило к социальным столкновениям (например, к крестьянским бунтам).

В романе не имеющий названия южно-немецкий город становится сценой для представления разных социальных слоев, всех экономических, социальных, политических и религиозных проблем в момент зарождения бюргерского сознания. В центре повествования мировоззренческие и межличностные отношения двух сестер знатного происхождения, Гильтруд и Терес фом Рид. В романе множество второстепенных персонажей, они прописаны подробно, и каждый представляет собой сложный, противоречивый характер. Центральные герои врач Фабри, дядя сестер советник Нотхафт, епископ Ульрих, сами сестры фом Рид — слабые люди, они совершают много ошибок и в итоге терпят поражение. Гуманист Фабри и дядя сестер не могут помешать вынесению обвинительного приговора суда инквизиции по делу Гильтруд и Терес. Это как нельзя лучше подтверждает слова Брехта о том, что «нужно обладать мужеством, чтобы сказать: “Вы побеждены не потому, что защищали доброе дело, а потому, что оказались слабыми”»<sup>18</sup>.

Носители зла в романе не удовлетворяют клишированному представлению о злодеях. Инквизитор доктор Шуллер по-настоящему верит в очистительную силу своих действий. Его нельзя подкупить, нельзя обмануть. В то же время он фанатично предан своей миссии, чувствует себя «предтечей и посланником судии мира» и именно поэтому особенно опасен. И инквизиция не является демонической силой или силой судьбы, ее функция — социально-экономическая. Инквизитор живет на штрафы и конфискованное имущество осужденных, а судебный процесс угрожает разорением богатому монастырю. Еще один герой романа, декан Александр, — один из сложнейших характеров, подобный врачу Фабри, но с той разницей, что в итоге он сбегает от инквизиции в Рим, чтобы там посвятить себя научным изысканиям, он становится эмигрантом, подобно многим современникам Миттерер. Триумф зла невозможен и без молчаливого попустительства горожан, а они в романе представляют собой толпу сытых оппортунистов, эгоистов и конформистов, которые чувствуют себя уверенно, видя, как преследуют других.

Нюрнбергский круг гуманистов — Дюрер, Шедель, Пиркхаймер, — казалось бы, противостоит миру массового помешательства и инквизиции. Но Пиркхаймер отказывается верить в то, что скоро наступит «новое время, когда дух познания осветит тьму невежества и суеверий»<sup>19</sup>. При этом данный фрагмент содержит и

<sup>18</sup> Брехт Б. Указ. соч.

<sup>19</sup> Mitterer E. Der Fürst der Welt. S. 539. Далее в тексте после цитаты из романа Миттерер в квадратных скобках приводится номер страницы по указанному изданию.

квази-мифические идеи, характерные для более поздней эпохи. Герой романа, Конрад Пойтингер, говорит о «спасении мира всемирной немецкой империей»: «По его мнению, немецкие князья только потому утратили власть, что были недостаточно хитры и жестоки. Возродившись, они восстановят мир на земле» [540]. В 1940 г., во время Второй мировой войны, в этих словах можно было прочитать злую иронию.

Возможно, лучший пример применения «потаенного письма» в романе Миттерер — эпизод с беседой о политике трех иерархов католической церкви. Один из них, епископ, говорит: «Мысли опаснее оружия» [221], а другой иерарх, аббат Тильман, дополняет: «Мысли нельзя победить с помощью оружия. (...) Я уверен, что власть, которая основывается на насилии, вместо разумности и законности, несет в себе семена смерти. Последнее слово остается за совестью каждого человека» [221]. Епископ возражает: «В основании любой системы лежит несправедливость. (...) А там, где велика сила, несправедливости меньше» [221]. Эта небольшая выдержка из текста демонстрирует, как можно «говорить между строк», чтобы обойти цензуру. Автор выстраивает беседу таким образом, чтобы мнения о власти, силе, насилии и противостоянии им высказывались из нескольких перспектив, от лица разных героев, и связывает эти высказывания темой противостояния мирской и церковной власти.

На страницах романа Эрика Миттерер подвергает критике церковь, ее догматы и представителей. Так, например, в романе дважды ставится вопрос о том, кто сильнее — Бог или дьявол. И в первый раз, когда об этом спорят инквизитор и епископ, побеждает инквизитор, утверждающий, что христианскому Богу нужна помощь инквизиции в борьбе с сатаной. Это значит, что добро и христианские ценности слабее зла, поскольку им нужна помощь. Чуть позже старый епископ спрашивает своих юных пажей, у кого больше власти — у сатаны или у Бога, и один из мальчиков отвечает: «Если мы любим Бога больше, чем боимся дьявола, то в нашем сердце сильнее Бог. Но если мы боимся дьявола сильнее, чем любим Бога, тогда сатана сильнее» [685]. На это епископ говорит: «Только в нашем сердце, сын мой...» [685]. Эрика Миттерер указывает на очевидные противоречия в учении церкви, которые позволяют манипулировать сознанием людей. Она вскрывает подобные противоречия, демонстрирует их читателю, призывает, по совету Брехта, думать. Эрике Миттерер удается использовать «потаенное письмо», перенося действие из Германии XX века в средневековую Германию, делая упор на язык и реалии прошлого, т. е., как и предлагает Брехт, отвлекая цензоров «стилистикой», в данном случае средневековой.

Александр Лернет-Холениа использует другой метод «потаенного письма»: он обращается к легким жанрам и публикует свои романы «Красный сон» (1939) и «Марс в созвездии Овна» (1941) в мод-

ном развлекательном журнале «Die Dame». В «Красном сне», который иллюстрировал Альфред Кубин, красной нитью через все повествование как «монгольская тема» проходит тема свастики, а действие частично перенесено в Россию, частично на бывшие восточные границы Австро-Венгерской империи — в Польшу и Чехию. Параллели между фашистской свастикой и ее азиатским прототипом Лернет-Холениа проводил еще в середине 1930-х гг., в своих письмах. В романе 1939 г. Азия связывается с мотивом приближающейся опасности, а Монголия, родина Чингисхана, легко соотносится с Третьим Рейхом как «страна свастики, которая еще не оставила мысли о том, чтобы владеть Азией и половиной Европы»<sup>20</sup> (в случае с Германией можно перефразировать: «...чтобы владеть Европой и половиной Азии»). Романная Монголия обозначается не иначе как преисподняя, которая порождает на свет Антихриста с говорящим именем — Владимир Ильич Уссуров. Если принять во внимание, что фамилия Уссуров образована от названия сибирской реки Усури, то легко провести аналогию с Лениным, вождем русской революции, — по названию реки Лены. А так как в Европе в 1939 г. был только один вождь, то возникает еще одна аналогия — с немецким фюрером.

Большая часть действия в романе перенесена в Россию накануне Первой мировой войны. Герои — русские дворяне, политики и военные — предчувствуют войну и видят в ней решение внутривосточных проблем. Но война, напротив, кладет конец империи, и все надежды на ее возрождение когда-то в будущем рассыпаются в прах. По мысли рассказчика, этому не суждено случиться не только потому, что сильны антимонархические силы, но и потому, что любое возрождение монархии не сделало бы ее аутентичной и стало бы не столько реставрацией, сколько имитацией. Подобные размышления соотносятся со стремлением Гитлера основать Третий Рейх наподобие великой Римской империи. Человек, с которым герои связывали многие свои надежды, романский антихрист, застрелен в чешском замке Наход во время демонстрации немцев «против чешского господства». Эта демонстрация согласно сюжету проходит 28 сентября 1938 г., что практически совпадает с датой Мюнхенского соглашения (29 сентября 1938 г.), по соглашению которого от Чехословакии была отторгнута Судетская область. В романе антихрист застрелен, и один из героев произносит: «Это значит, что войны не будет. Антихрист был уничтожен, он не будет править миром. Примечательно, но с момента его смерти никто не говорит о войне. Все хотят подерживать мир» [170]. Роман вышел в свет после начала польского похода, и эти последние, заключительные слова резко контрастируют с реальностью.

<sup>20</sup> *Lernet-Holenia A. Ein Traum in Rot. Wien, 1990. S. 61.* Далее в тексте после цитаты из романа Лернета-Холениа в квадратных скобках приводится номер страницы по указанному изданию.

Лернет-Холениа как офицер запаса был призван на службу в вермахт и участвовал в польском походе, но в первые дни войны был ранен и демобилизован. Роман «Марс в созвездии Овна» в некоторой степени отражает его личный военный опыт. После 1945 г. исследователи стали называть это произведение одним из немногих австрийских «романов сопротивления» («Widerstandsgroman»), в котором так же была использована техника «потаенного письма».

Главный герой романа по имени Вальмоден оказывается участником наступления на Польшу в сентябре 1939 г. У Вальмодена нет ощущения единения со своими армейскими товарищами, он не чувствует себя частью единого военного механизма, настроенного на победу. Герою и рассказчику война не приносит удовлетворения, не может вернуть волю к жизни, утраченную после Первой мировой войны. Польшу герой воспринимает как часть ушедшей Австро-Венгерской империи, а значит, она не может быть враждебной. И с низвержением Польши герой заново переживает падение империи, его сознание становится заложником «сновидческого времени». Военная колонна Вальмодена движется мимо польских деревень, ранее бывших частью Австро-Венгрии, герой заходит в один из домов (он думает, что раньше это была школа), видит книжный шкаф, берет одну из книг и читает итальянскую колыбельную, каждая строка которой начинается словом «Спи...»<sup>21</sup>. Ощущение вневременности героя относительно привычной реальности сопровождает читателя на всем протяжении повествования, причем автор постоянно подчеркивает, что герой должен принять некое важное для него решение, чтобы осознать себя. Вальмоден, не в пример идеальному немецкому солдату, постоянно сомневается в истинности своих ощущений и мира вокруг. Его негеройское поведение никак не соответствует эталонному поведению германского солдата — части единого механизма, единого организма военной машины Третьего Рейха. Создавая своего «негероического» героя, Лернет-Холениа вступает в полемику с господствующей идеологией, хотя прямо в романе нигде не критикует идеологию нацизма, он ее даже не упоминает.

В качестве наиболее очевидного примера «потаенного письма» в романе оказывается фрагмент, в котором Вальмоден то ли во сне, то ли наяву становится очевидцем шествия крабов по суше — крабы, с одной стороны, странным образом похожи на бронированные колонны немецких войск, а с другой — соотносятся с апокалиптическим видением саранчи — предвестников конца света. Автор приводит библейскую цитату из Откровения не полностью, а изымая «проблемные» стихи, на которые могла бы обратить внимание цензура, — о том, что своим царем эта саранча имела «ангела бездны»

<sup>21</sup> *Lernet-Holenia A. Mars im Widder. Wien, 1976. S. 183—184.*



(Откр. 9: 11), ведь читатель и цензор могли с большой степенью вероятности провести параллели с Гитлером.

Национал-социалистическая цензура все-таки усмотрела в романах Лернета-Холениа опасные темы и наложила запрет на их книжные публикации, хотя более серьезных санкций против самого автора не последовало. К тому времени он был успешным киносценаристом, признанным мастером легкого жанра. Возможно, именно его репутация не дала цензуре повода отнестись к его творчеству серьезно.

Бертольт Брехт утверждал, что главная задача писателя состоит в том, чтобы заставить читателя постоянно думать, размышлять, поскольку только мыслящий человек способен противостоять массовой истерии, способен не дать собой манипулировать. И чем больше будет таких мыслящих людей, тем меньше власти будет у злых сил, использующих подсознательные, первобытные страхи. Эрика Миттерер в своем романе показывает, как страх лишает людей разума, как легко они готовы поддержать самые кровавые способы расправы над негодными людьми. Лернет-Холениа в романе «Марс в созвездии Овна» вполне правдиво, относительно безболезненно смещая акценты, изображает события 1939 г., показывая, что сомневающийся человек может покончить с войной, быть вне политики. В «Марсе» нет ни слова о Рейхе, нацизме, словно действие происходит в другое время, а не в 1939 г. Полусонное состояние героя — намек на дурман идеологии фашизма, а негероический герой Вальмоден никак не должен стать примером настоящего немецкого солдата. Тематика другого романа, «Красного сна», также напрямую не могла быть связана с современной политикой.

Как представляется, бывает трудно найти грань между «потаянным письмом» и опасной для жизни автора сатирой, с одной стороны, и более безопасной, конформистской позицией и слишком завуалированной критикой, с другой стороны. Судить о том, удалось ли автору использовать «потаянное письмо», можно по отношению к нему цензуры и по доступности книг для большой аудитории. «Князю мира сего», «Красному сну», «Марсу в созвездии Овна» удалось выйти в свет сразу после создания, они нашли своего читателя. А о степени их опасности можно судить по принятым против них мерам — негласном запрете (роман Миттерер «Князь мира сего» вскоре после публикации исчез из продажи и более в фашистской Германии не переиздавался) и запрете на книжную публикацию (в случае с Александром Лернетом-Холениа).

**ZUSAMMENFASSUNG**

**«Verdeckte Schreibweise» der Autoren der Inneren Emigration im Dritten Reich (am Beispiel der Werke von E. Mitterer und A. Lernet-Holenia)**

Der Beitrag ist den Besonderheiten der fiktionalen Literatur in Deutschland, der sogenannten «Inneren Emigration» zwischen 1933 und 1945 gewidmet. Die Methode dieser Literatur wird als «Verdeckte Schreibweise» bezeichnet, da sie die Umgehung der strengen Zensurvorschriften im Dritten Reich zum Ziel hatte. Die Romane «Der Fürst der Welt» von Mitterer, «Ein Traum in Rot» und «Mars im Widder» von Lernet-Holenia werden als Paradebeispiele der Literatur der «Inneren Emigration» zugeordnet.

М. Б. ГОРБАТЕНКО  
(Санкт-Петербург, СПбГУ)

**«АНТИТЕАТР» ГЕРХАРДА РЮМА:  
МНОГООБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОДИРОВОК  
В ЭКСПЕРИМЕНТАХ ВЕНСКОЙ ГРУППЫ**

Движение 1950—1960-х гг., названное Г. Маркузе культурной революцией, радикально по-новому выдвинуло проблему театрального искусства. Повсеместно происходит культурный, политический и эстетический пересмотр театра. Заложенные в историческом авангарде тенденции — делитературизации театра, недоверия к фавеле, причинности, связности, мимезису и репрезентации — получают стремительное и порой радикальное продолжение в польском, немецком, австрийском, англо-американском театре середины века. Кризис психологического и натуралистического театра был отягощен тем, что на протяжении XX столетия театр все шире рассматривается вне определенной комплексной системы, состоящей из театрального здания, сцены-коробки, актера — выразителя действия. На смену этого комплекса приходит категория театральности, применяемая не только к сценическому зрелищу, но и к «жизненным ситуациям». Активизация театральных механизмов связана, по справедливому заключению историка Й. Хёйзинги (*Homo Ludens*, 1938), с тем, что практически весь XIX век прошел под знаком массового приглушения игрового фактора: торжествовала скромность фантазии, серьезность, труд и производство. Спектакль в натуралистических и психологических решениях был результатом труда, итогом тренировок и репетиций. С формированием авангарда и неоавангарда связано появление новых творческих личностей, ценивших исключительно импровизацию, иррациональное начало, иронию и самоиронию, игру со словом, буквой, жанром, формой. Произведения дадаистов и сюрреалистов, в том числе созданные в рамках драмы, стали моделями искусства, отражающими исключительно свой собственный мир.

Одним из таких *homo ludens*, человеком, играющим с театральными формами, был представитель австрийского неоавангарда, участник Венской группы, Герхард Рюм. Признанный генератор идей, он был автором и соавтором огромного количества текстов — от визуальной и аудиопоэзии до радиопьес и драматических текстов, к которым сложно подобрать хотя бы условное жанровое обо-

значение. Его особенно интересовали возможности обновленного драматического искусства, видение которого изложено в манифесте 1962 года «Основы нового театра». Рюм также принимал участие в театрализованных формах протеста против конвенциональности в искусстве — в виде провокативных уличных шествий и хэппенингов, устроенных в середине века Венской группой.

Будучи композитором по образованию, Рюм больше других участников группы находился под влиянием минимализма в музыке, захватившего в 1950—1960-х гг. Европу и мир. «Вершиной» музыкального минимализма принято считать произведение американского композитора Джона Кейджа «Четыре минуты тридцать три секунды тишины» (1952). На всем протяжении этого сочинения музыканты не извлекают звуков из своих инструментов. По замыслу автора, содержанием этого произведения являются те звуки окружающей среды, которые будут услышаны во время «прослушивания» композиции. Неудивительно, что при всем многообразии драматических форм, созданных Рюмом, неизменно присутствует одна категория, их объединяющая — это категория объема. Все пьесы Рюма написаны в миниформате. Минидрамы, занимающие от нескольких строк до нескольких страниц текста, радикально сократили форму одноактной пьесы, особо почитавшейся на рубеже веков. По определению Карлхайнца Брауна, систематизировавшего минидрамы XX века, в этих «сценических редукциях, драматических аббревиатурах важна лишь идея, а не ее реализация, сама ситуация, а не ее анализ, минидрама не предназначена решать общечеловеческие проблемы, что не означает, что она ими не интересуется»<sup>1</sup>. Свободная от необходимости что-либо значить или означать, она освобождает театр от давления нести некую мораль.

Для экспериментального искусства, каким, безусловно, являются опыты Венской группы, минидрама становится наиболее ожидаемой формой самовыражения и поиска новой поэтики. Один из наиболее известных текстов Рюма, «Редукции из Клейста», представляет собой дуэт из двух минидрам: в «Кэтхен из Хайльброна, без слов» («Das Käthchen von Heilbronn — sprachlos») на 5 страницах развернута пантомима, включающая в себя основные события исходной пьесы, а «Разбитый кувшин, на кусочки» («Der zerbrochene Krug — in Scherben») реализует заложенную у Клейста комедийность и эмоциональность через сокращение текста до междометий. Сведение драматического текста до ремарок можно найти еще у А. Штрамма, одного из наиболее почитаемых Рюмом предшественников<sup>2</sup>, но «редукции» Рюма построены на игре и пародии и нарушают серьезность немецкого экспрессиониста.

<sup>1</sup> Braun K. Sätze zum Minidrama // MiniDrama / Hrsg. von K. Braun. Frankfurt a. M., 1987. S. 11.

<sup>2</sup> См. об этом: Rühm G. Das Material der Sprache // Rühm Gerhard / Hrsg. von K. Bartsch, St. Schwar. Graz, 1999. S. 13.

Максимальной редукции подвергается у Рюма жанр «семейной драмы» в пьесе «Кольцо» («ein ring. eine ehetragedie», 1966):

vorhang auf.  
auf der bühne liegt ein ehering  
vorhang ab<sup>3</sup>.

Хотя собственно «драматическое действие» сосредоточено в одном предложении, а остальное домысливается, достраивается в сознании реципиента, две обрамляющие ремарки дополняют драматический конфликт, создавая напряжение и затем его поглощая. При этом внешне столь незамысловатый текст заключает в себе все сюжеты семейной драмы, вплоть до «Норы» Ибсена. Стремление авангардного искусства к самоанализу и действенности — поразить, растормозить, вызвать активную реакцию — вызывает поиск таких рычагов воздействия. А поразить публику может уже само отсутствие искусства. Аналогом «Черного квадрата» в поэзии можно считать произведение русского авангардиста Василиска Гнедова, чья «Поэма конца» (1922) сводится к заглавию и чистому листу. Г. Рюм пьесой «С заглавием» («mit dem titel», 1967) создает модель драматического текста подчеркнуто бессодержательного и вторичного по отношению к художественной традиции:

mit dem titel

einer meyerberoper wird unter meinem namen zu der hadlung einer verdioper die musik einer mozartoper mit dem text einer wagneroper unterlegt und in den dekorationen einer puccinioper von nudisten aufgeführt.

Предельная краткость и абсурдизм, отсутствие диалога и какого-либо конвенционального действия свидетельствуют о принципиальной непостановочности текстов Рюма. Он настаивал на том, что его работы являются языковыми моделями, нащупывающими границы драматического жанра, неким кодом, заключенным в самом тексте и не предназначенным для осуществления средствами театра. Еще в годы исторического авангарда англичанин Э. Г. Грэг требовал запретить театральные постановки драматургии, прежде всего Шекспира, поскольку реализованный на сцене драматический текст лишается своей многослойности и глубины. Разрыв между драматическим текстом и его сценической реализацией не обедняет, а обновляет каждое из искусств — драму и театр. Театр избавляется от примата текста, а драматический текст обретает суверенитет и значимость.

Невозможность сценической репрезентации обусловлена у Рюма в том числе выходом действия в метатеатральное сверх-простран-

<sup>3</sup> Драматические тексты Рюма цитируются по изданию: Rühm G. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart, 2000.

ство. В пьесе «Дыхание» («atmen. ein stück für rund 2,7 milliarden menschen», 1965), по замыслу автора, все население земного шара должно вдыхать и выдыхать «кто сколько может». В сущности, здесь изложен сюжет одного гигантского хэппининга, отчасти реализующего идею всемирного театра, с уточнением, что каждый год заданное количество участников этого действия варьируется и в настоящее время составляет порядка 6,5 миллиардов человек.

В своих драматических миниатюрах Рюм не остается в стороне от новейших тенденций в области театра: в 1950—1960-х гг. в англо-американской культуре происходит становление театра абсурда, а для немецкоязычного театра этого времени характерен ренессанс народной комедии, которая становится неистощимым источником для экспериментирования. Авангардная по своей сути венская народная комедия уже в начале XIX века отказалась от логически выстроенного развернутого действия, отдав предпочтение коротким пьесам, в которых вместо непрерывного действия и психологической проработки образа присутствовал только каркас из сценок, нередко целиком пантомимических, совершающихся в некоем условном времени и пространстве. Немаловажный атрибут — Каспар или Гансвурст, осуществлявший функцию посредника между сценой и публикой, также оказался востребованным в театральном нео-авангарде, породив многочисленные «каспериады» и «арлекиниады». Пьеса Рюма «Гансвурст в Любляне» («hanswurst in lublin», 1955/56) соединяет масочного персонажа, диалектальную игру слов и сюжет, построенный на сновидении, совмещая тем самым стилистику сюрреализма и венского народного театра.

Близость к театру абсурда выражается на двух уровнях. Это может быть бессвязная, алогичная речь, пародирующая прописные истины, утрата и переосмысление семантики слова, как у героев Беккета и Ионеску. Либо, при внешне правильно оформленном тексте, абсурдизм возникает через разрушение внутренней логики, как в «драматической миниатюре» Рюма «Руки» («hände. eine dramatische miniatur», 1966). Редкий случай — нам представлены персонажи (папа, мама, маленькая Софи, их дочь, тетя Марта), что вызывает ожидание конвенционального действия. На самом деле в тексте реализована нулевая степень событийности: ребенок восхищается руками матери и порицает грубые и шершавые руки тети, отец целует руки жены и выходит. Эстетике абсурда соответствует и такое радикальное театральное высказывание Рюма, как «эта пьеса разыгрывается в душевой театра» («dieses stück spielt im duschraum eines theaters», 1957). Эта минидрама относится к «концептуальным пьесам», по классификации автора; в центре — одно-единственное событие, разделенное на варьирующиеся мини-действия, выраженные глаголами третьего лица множественного числа, которые сопряжены по принципу звуковых ассоциаций, а не логики: *sie duschen, vertuschen, tuscheln, kuscheln, huschen*. И снова повтор. Затем следует единствен-

ная формулировка, отсылающая нас к театральной действительности, однако происходящей за рамками пьесы: *Die Vortstellung beginnt*. Имманентный комизм, присутствующий практически во всех пьесах Рюма, скорее переходного рода: это трагикомедии, трагический или комический гротеск. Смех становится еще одним инструментом скепсиса и разрушения смысла.

Неизменно важен для Рюма язык — не только как средство реализации той или иной темы, но и как сама тема. Рюм прибегает к непривычной грамматической и стилевой организации своих текстов, роль аудиовизуальных элементов и эффектная языковая игра допускают ассоциации с конкретной поэзией. То или иное слово выбирается не по принципу логического обозначения, не по закрепленным синтаксическим правилам, а согласно любым другим организующим моделям — ассоциации, монтажа или случайности. Особое расположение строк создает не только акустический, но и визуальный ритм. Проблема языка становится темой в пьесе «Объединение. Игра теней» («die vereinigung. ein schattenspiel», 1956), в которой предложена художественная интерпретация рождения слова. На сцене Он и Она. Каждый произносит разрозненные одиночные звуки, он — согласные, она — гласные; постепенно их тени сливаются и одновременно произносят отдельные слоги, состоящие из одного гласного и одного согласного звука, т. е. происходит перенесение гендерного анализа на проблему языка: в понимании Рюма согласные ассоциируются с мужественностью, гласные — с женственностью, их «объединение», вынесенное в заглавие, и есть первооснова языка — и жизни.

Согласно У. Эко, различие между авангардным и экспериментальным искусством заключается в том, что первое создает группы произведений по заранее сформулированной поэтике, в то время как во втором, экспериментальном, каждое произведение порождает свою поэтику<sup>4</sup>. Это и обусловило тот факт, что «литературоведение в интерпретации текстов Венской группы очень рано осознало свое бессилие, упорствуя во 'второсортности' этого творчества и не предлагая каких-либо форм разъяснения и сближения их с читателем»<sup>5</sup>. Как мы увидели, привычные интерпретационные алгоритмы не работают. Жанровые границы беспощадно нарушаются, узнаваемая форма нивелируется, каждая пьеса является пробой возможностей драмы, проверкой ее выживаемости в условиях тотального разрушения канонов. Традиция живет только в виде травестирирования, которому подвергается общеевропейское и исконно австрийское театральное наследие. Первоосновы драмы — форма, жанр, компози-

<sup>4</sup> См.: *Eco U. Über Spiegel und andere Phänomene*. München, 2001. S. 134.

<sup>5</sup> *Schmidt-Dengler W. Die Einsamkeit des Kasperls als Langenstreckenläufer: Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen // verLockerungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert / Hrsg. von W. Schmidt-Dengler. Wien, 1994. S. 78.*

ция, построение мизансцен, распределение действующих лиц и персонажей — все лишается статуса неизбежности и отвергается. Сама принадлежность к искусству драмы достаточно условна, очевидно тяготение к эпическому.

Более того, не все драматические тексты Рюма могут быть подвергнуты какому-либо анализу, сквозь некоторые из них просвечивают какие-либо не совсем ясные ситуации и образы. Театральный код в применении к экспериментам Рюма выглядит как многоуровневая загадка, которую нужно разгадать. Возможно только рассмотрение с точки зрения варьирования театральных и литературных кодов, своеобразное декодирование объединенными возможностями литературоведения, театроведения, семиотики и структурализма. Но дешифровка закодированного театрального послания не всегда возможна, ибо здесь вступает в силу такое принципиальное качество авангардного искусства, как его ненацеленность быть понятым: «Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любителю ее создатель-художник»<sup>6</sup>. Термин «антитеатр», применяемый с начала 1950-х гг. по отношению к театру абсурда, в австрийском контексте охватывает все театральные концепции, не вписывающиеся в привычные исследовательские горизонты, от Венской группы до Хандке и Елинек. Когда в 1966 г. Хандке шокировал австрийскую общественность пьесой «Поношение публики», в которой все было ново и радикально, от развернутых в зрительный зал софитов до отсутствия привычного разделения текста по ролям, он, по сути, вынес на большую сцену театральную поэтику, сформированную в текстах Венской группы. «Я жду от литературы разрушения всех ключевых принципов, обнаруживших свою недееспособность. ...Методом создания моих пьес было отрицание всех методов»<sup>7</sup>, — это известное заявление Хандке включает в себе эссенцию неоавангардистских принципов драмы.

Отмечаемая многими исследователями включенность экспериментов Венской группы в общеевропейскую театральную реформу прослеживается не только в реабилитации эстетических принципов футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра жестокости, но и в создании австрийского варианта абсурдистской драматургии (хотя обращение к театральным концепциям, заклеенным нацистской идеологией как «вырожденческое искусство», было само по себе политическим заявлением). Рюм свободно смешивает авангардные направления, говорит с нами на разных театральных языках, продолжая установку А. Арто, считавшего, что «замыкание театра на каком-то одном языке, будь то написанный текст, музыка, свет или шум,

<sup>6</sup> Шаниф М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 3. Цит. по: Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 13.

<sup>7</sup> Handke P. Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms // Handke P. Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze. Frankfurt a. M., 1969. S. 264.



предвещает его скорую гибель, так как выбор определенного языка говорит о сложившейся привычке к легкости его применения»<sup>8</sup>. Какова бы ни была реакция на экспериментальную драматургию «венцев», можно признать одно — она была одним из рычагов, поднявших австрийскую литературу над изолированностью из общеевропейского культурного процесса. Австрия, не имевшая, по сути, своего яркого авангардистского движения, одарила мир концептуальными формами нео-авангарда, в том числе в форме особого театрально-художественного феномена под названием «антитеатр», и открыла дорогу к так называемому «постдраматическому театру» рубежа XX—XXI веков, вдохнув новую жизнь как в структуру, так и семантику драматургии.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Gerhards Rühms Antitheater: die Vielfalt der ästhetischen Kodierungen in den Experimenten der Wiener Gruppe**

In Gerhard Rühms Minidramen und szenischen Reduktionen, geschaffen 1950—1960 im Zeichen des österreichischen Neo-Avantgardismus, entmaterialisiert sich das Theater und gewinnt die absolute Freiheit. Rühm löst die Grundprinzipien des Dramas auf und dichtet frei anhand der Modelle der Wiener Komödie, des musikalischen Minimalismus, des absurden Dramas und der Metadramaturgie. Die Dekodierung seiner szenischen Abbreviaturen ist nicht immer möglich und bedarf der gesamten Potenzen der Literatur- und Theaterwissenschaft, des Strukturalismus und der Semiotik.

---

<sup>8</sup> *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М., 2000. С. 102.

И. И. ШАМОВ

(Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н.А. Добролюбова)

### КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ПОЭЗИИ ЭРНСТА ЯНДЛЯ

Эрнст Яндль (1925—2000) — венский поэт, представитель конкретной поэзии, близкий Венской группе. Возникновение движения конкретистов связано с желанием послевоенных писателей оставить в прошлом скомпрометированный нацистами немецкий язык и использовать для творческого самовыражения язык, отвергающий установленные правила и диктатуру общепринятой нормы. Этот процесс можно охарактеризовать как попытку сменить код, с помощью которого происходит общение между автором и получателями литературных текстов. По словам Т.В. Гречушниковой, «конкретисты не просто эпатируют вкус, на их взгляд, пресыщенной публики и пытаются активизировать ее творческое мышление с помощью экспериментальных “конкретных текстов”... Они предлагают и распространяют новые литературные техники, претендуют на утверждение новых канонов создания и восприятия поэтического текста и изменение литературного вкуса читательской/зрительской аудитории»<sup>1</sup>.

Конкретная поэзия имеет в центре внимания не внеязыковые объекты, но явления непосредственно языка, сместив интерес от семантики текста к его форме. При этом, согласно высказываниям теоретиков-конкретистов, стихотворения, написанные в этом ключе, не изображают ничего, кроме себя, не являясь абстракцией или описанием реальности. Например, в стихотворении «der mund»<sup>2</sup> Эрнст Яндль соединяет вербальное описание состояния рта с демонстрацией этого состояния, освобождая таким образом описание от описательности, но делая его объектом наблюдения и ставя его в центр внимания.

der mund\*)  
er ist offen  
er ist weiter offen  
er ist sehr weit offen  
er ist zu

---

<sup>1</sup> Гречушникова Т.В. Экспериментальный текст: структура, знаковость, коммуникация. Тверь, 2008. С. 44.

<sup>2</sup> Jandl E. Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1990. Bd. 1. S. 459.

\*) der aussage der einzelnen zeile entsprechend, ist der mund beim sprechen des textes möglichst vollkommen unbeweglich jeweils offen, weiter offen, sehr weit offen oder geschlossen zu halten, wobei die lautbildung, in verschiedenen graden von annäherung an das gewohnte lautbild, durch die in bewegung bleibende teile — zunge und kehlkopf — und durch die, möglichst geschickte, lenkung des luftstroms und ausnützung der resonanzräume erfolgt.

В своих лекциях из цикла «Открывание и закрывание рта»<sup>3</sup> («Das Öffnen und Schließen des Mundes») сам Яндль назвал это стихотворение наглядным изображением названия цикла лекций, добавив, что слово «наглядное» нужно понимать в буквальном смысле. Этот перенос внимания получателей стихотворения с того, что обычно является предметом традиционной поэзии — чувств протагониста, сюжета, системы образов и т. д., непосредственно на текст и его смысл, ограниченный текстом и только текстом, можно использовать как пример для иллюстрации смены поэтической парадигмы в 50-е, 60-е и 70-е гг. XX века — время наибольшей активности поэтов-конкретистов.

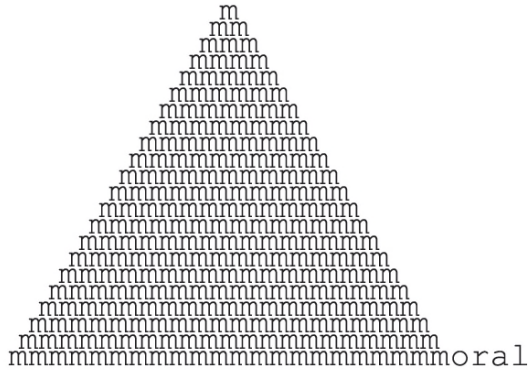
Одна из особенностей творчества Яндля в его период экстремальной конкретной поэзии — стремление использовать минимальное количество языковых средств. Выражение смысла при этом достигается за счет активного использования пространственного расположения элементов стихотворения на листе. Так, в стихотворении «ein so ein riesen haufen»<sup>4</sup> («такая огромная куча») из сборника «der künstliche baum» («искусственное дерево») величина кучи иллюстрируется большим количеством повторения этого предложения:

ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen  
 ein so ein riesen haufen

<sup>3</sup> *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a. M., 1990.

<sup>4</sup> *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 400.

На соседней странице напечатано другое, отдельное стихотворение, «moral»<sup>5</sup>, своей формой однако примыкающее к стихотворению «ein so ein riesen haufen»:



Здесь становится видно, что конкретное стихотворение не свободно от миметической функции, и количество смыслов, поддающихся интерпретации, не соответствует минимальному количеству языковых единиц, использованных для создания стихотворения. В стихотворении «moral» буквы «m» образуют плотную, массивную конструкцию, оказывающуюся лишь продуктом речи («oral»). Более того, соседство со стихотворением «ein so ein riesen haufen» вызывает ассоциацию с кучей. Кучей чего? — этот вопрос остается для читателя открытым.

Здесь нужно отметить, что Яндль не был в числе самых радикальных борцов конкретной поэзии и его эксперимент носил более мягкий характер, не имея целью полное разрушение привычного кода, как то имело место в творчестве его коллег из Венской группы. Так, в своих лекциях Яндль приводит в пример одно из первых звуковых стихотворений представителя Венской группы Герхарда Рюма под названием «expressionen»<sup>6</sup>:

oktphh  
 nnnln  
 m  
 ii  
 iää  
 iinm  
 ään  
 ännn  
 ännnt!

<sup>5</sup> Ibid. S. 401.

<sup>6</sup> Jandl E. Das Öffnen und Schließen des Mundes. S. 27.

Яндль отмечает при этом: «Даже при самом радикальном подходе нельзя было отказываться от значения»<sup>7</sup>. Для придания самому невероятному акустическому тексту значения Яндль использует заголовки, служащий опорным пунктом для направления ассоциаций получателя текста.

Говоря о трансформации культурных кодов в творчестве Эрнста Яндля, следует вспомнить о теории кодов английского социолога и лингвиста Бэзила Бернстайна<sup>8</sup>, почти полного ровесника Яндля (1924—2000). В 1960-х гг. Бернстайн ввел понятие кода, характеризующее использование языка представителями рабочего и среднего класса. По Бернстайну, рабочие пользуются «ограниченным» кодом, характеризующимся простым построением предложений и соответствующим словарем, представители среднего класса используют «разработанный» код, располагающий разнообразным словарем, сложными предложениями и способностью представлять абстрактные понятия. Понятие «ограниченного» кода соответствует введенному Яндлем сочетанию «опустившийся язык», которым он описывал язык повседневного общения, используемый в поэзии вместо привычного возвышенного «поэтического» языка. С помощью «опустившегося языка» Яндль, по собственным словам, достигает трех целей:

1. Нарушение запрета на использование в поэзии повседневной речи людей, «использующих немецкий язык, не изучая его никогда систематически», использование «немецкого гастарбайтеров».
2. Возможность освещения новых тем, невозможных в качестве объекта поэзии при использовании языка высокого стиля, аналогично возможности освещения новых тем при использовании диалекта представителями Венской группы Фридрихом Ахляйтнером и Хансом Карлом Артманном.
3. Возможность достичь эффекта новизны, поскольку «опустившийся язык» не использовался в поэзии до Яндля в той форме, какую предпочел этот поэт<sup>9</sup>.

В качестве примера приводится стихотворение «die morgenfeier, 8. sept. 1977»<sup>10</sup> («Утренник, 8 сентября 1977»):

einen fliegen finden ich in betten  
 ach, der morgen sein so schön erglöh  
 wollten sich zu menschen wärmen retten  
 sein aber kommen unter ein schlafwalzen  
 finden auf der linnen ich kein flecken

<sup>7</sup> Ibid. S. 28.

<sup>8</sup> Bernstein B. Class, codes and control. Vol. 4: The structuring of pedagogic discourse. London, 1990.

<sup>9</sup> Jandl E. Das Öffnen und Schließen des Mundes. S. 33—34.

<sup>10</sup> Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 309.

losgerissen nur ein zartes Bein  
 und die andern beinen und die flügeln  
 fest an diesen schwarzen dings gepresst  
 der sich nichts mehr um sich selbst bemüht  
 ach, der morgen sein so schön erglüht

Здесь «опустившийся язык» применяется для описания не самого торжественного события очень торжественным образом, так что автор даже говорит, что это стихотворение больше подошло бы Гельдерлину или Клопштоку. Таким смещением стилей на разных уровнях поэтического текста (сниженный язык на лексическом и грамматическом уровне, высокий стиль на уровне синтаксиса и ритмики) в стихотворении обыгрывается величие и торжественность смерти, пусть даже это смерть ничтожного существа, прежде не способного стать объектом лирического размышления в стихотворной форме.

В противовес этому противоречивому по форме и содержанию стихотворению можно привести текст «franz hochedlinger gasse»<sup>11</sup>, где «опустившийся язык» описывает опустившееся существование:

wo gehen ich  
 liegen spucken  
 wursten von hunden  
 saufenkotz

ich denken müssen  
 in mund nehmen  
 aufschlecken schlucken  
 denken müssen nicht wollen

В этом стихотворении форма на всех уровнях (лексика, грамматика, синтаксис, ритмика) полностью соответствуют содержанию, знаменуя таким образом проникновение «ограниченного языкового кода» в поэзию.

Наконец, говоря о коде, необходимо вспомнить, что код — это набор знаков, обладающих формой и содержанием. Для успешной передачи информации необходимо, чтобы получатель и отправитель информации связывали с одной и той же формой одно и то же содержание. В применении к конкретной поэзии как форме текста, открытого для интерпретации, мы сталкиваемся с несовпадением информации, связываемой отправителем и получателем конкретного стихотворения с формой стихотворения. Иначе говоря, конкретный текст дешифруется получателем на основе знания своего кода, на основе своего опыта и знаний, производя апперцепцию получаемой информации.

Однако часто для понимания конкретного стихотворения необходимо знать правила, по которым оно написано. Казалось бы, по-

<sup>11</sup> Jandl E. Das Öffnen und Schließen des Mundes. S. 46.

эзия и правила несовместимы, однако уже у самых первых теоретиков конкретного искусства одним из главных требований к новому искусству было использование ясных и четких правил для создания произведения. Искусство, по мнению художника-дадаиста Тео ван Дуйсбурга, создателя группы «Art concret», является сферой интеллектуального, а не эмоционального. С этим связана попытка строить стихотворения на основе заранее определенных правил. Задачей получателя, таким образом, является не только понимание стихотворения, но и понимание правил, по которым оно построено. В творчестве Эрнста Яндля можно выделить целую группу стихотворений, написанных по правилу использования одного гласного звука. В качестве примеров можно привести знаменитое стихотворение «*ottos mors*» или менее известную «драму» «*mal franz mal anna*»<sup>12</sup>:

(akt)  
anna an franz:  
anbrannt  
franz an anna:  
fasttag

(akt)  
anna an franz:  
hals kalt  
franz an anna:  
schal

(akt)  
anna an franz:  
bald alt  
franz an anna:  
warts ab

(akt)  
anna an franz:  
[kratzt ab]  
franz an anna:  
schad

Другой пример игры по заранее установленным правилам — построение «пирамидки» из одного слова, разорванного пополам, причем рост стихотворения идет за счет редупликации половинок слова. По такому принципу построены стихи «*schmerz durch reibung*» и «*die zeit vergeht*»<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 91.

<sup>13</sup> Ibid. Bd. 1. S. 345.

lustig  
luslustigtig  
lusluslustigtigtig  
lusluslustigtigtigtig  
luslusluslustigtigtigtigtig

Таким образом, в творчестве Эрнста Яндля мы видим множество примеров свободного обращения с культурными кодами разного уровня, будь то привлечение в поэзию пространства, опустившегося языка или игры по предустановленным правилам.

#### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Kulturelle Codes in der Dichtung Ernst Jandls**

Die Bestrebungen, die Poesie nach dem Zweiten Weltkrieg unter Verzicht auf die diskreditierten Aspekte der deutschen Sprache zu erneuern, führten zum Entstehen der konkreten Poesie, in der Wert vor allem auf die formale Seite der Sprache gelegt wurde, was mit einem Wechsel des poetischen Codes einhergeht. Ernst Jandl als einer der nicht extremen Vertreter dieser Bewegung legt auch Wert auf die Semantik des poetischen Textes, und der Wechsel des poetischen Codes erfolgt bei ihm durch das Aufnehmen einer «heruntergekommenen Sprache», die vielerlei Abweichungen von der Standardsprache enthält.



Г. И. ДАНИЛИНА

(Тюменский государственный университет)

**«DAS ICH OHNE GEWÄHR»:  
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОДЫ «ЖЕНСКОГО ПИСЬМА»**

Понятие «женское письмо» (*Weibliches Schreiben*) сложилось давно, но продолжает быть неопределенным, дискуссионным — и для писателей, и для исследователей. Так, Вероника Сейр, один из организаторов конференций по данной теме (Санкт-Петербург, 2002 и 2004), рассказывает: «Из тридцати австрийских писательниц, которым я написала, большинство и слышать не желали о подобной постановке темы, не хотели быть помещенными под этикеткой “женского письма” и либо с возмущением отказались от приглашения, либо вообще не ответили»<sup>1</sup>. Суждения литературоведов, высказанные на конференциях, не менее красноречивы: К. Флидль отмечает парадоксальность понятия («У письма, у писания нет пола»<sup>2</sup>); по мнению А. Пехриггль, «определение становится абсурдным, запутавшимся в собственной полисемичности»<sup>3</sup>.

Однако ситуация, в свое время вызвавшая это понятие к жизни, еще не разрешилась: вопрос о том, есть ли у «женского письма» собственное эстетическое содержание, не нашел убедительного ответа, но по-прежнему актуален. Оправданность понятия, то есть и его необходимость, определяется, полагает К. Флидль, «существованием женщины в мире»: «Творческому началу женщины, на протяжении столетий исключенному из культурной традиции (...), пришлось пробиваться сквозь запреты и санкции, лишаящие женщину голоса». Поэтому «литература, создаваемая женщинами, содержит в себе следы ее возникновения, и ее история не может просто так исчезнуть»<sup>4</sup>.

Этот социокультурный аспект женского творчества продумывается в основательных гендерных исследованиях последнего време-

---

<sup>1</sup> Сейр В. Предисловие ко второму изданию // *Weibliches Schreiben*. Женское письмо: Материалы коллоквиума / Сост. А. Белобратов, И. Потехина. СПб., 2005. С. 81.

<sup>2</sup> Флидль К. Введение в тему // *Weibliches Schreiben*. Женское письмо: Материалы коллоквиума / Сост. А. Белобратов, И. Потехина. СПб., 2005. С. 83.

<sup>3</sup> Пехриггль А. Смысл и значение «женского письма» // *Weibliches Schreiben*. Женское письмо: Материалы коллоквиума / Сост. А. Белобратов, И. Потехина. СПб., 2005. С. 99.

<sup>4</sup> Флидль К. Цит. соч. С. 83.

ни<sup>5</sup>. С другой стороны, писательницы ждут и эстетически адекватного восприятия их произведений. По словам Э. Елинек, «Рецензенты обрушиваются на “вестника”, вместо того чтобы хоть раз задуматься над “вестью”. Они не умеют расшифровать мой эстетический код и скользят по поверхности, обращая внимание на голое высказывание, приписывая его мне». Читатель же, как подчеркивает Елинек, «должен понять не только то, о *чем* я пишу, но и *почему* я пишу так, а не иначе»<sup>6</sup>. Чтобы расслышать «вестника», нужно, очевидно, читать «женское письмо» эстетически — без феминистских или психоаналитических коннотаций. Попытаемся поставить вопрос об эстетическом содержании понятия.

Вначале, с логической точки зрения, нужно было бы обсудить критерии отнесения того или иного произведения к «женскому письму»; однако уже Элен Сиксу показала неразрешимость подобной задачи, пока не найден и не обоснован эстетический путь интерпретации. При нашей постановке вопроса объектом исследования должны выступать тексты, эстетическая состоятельность которых давно установлена. Главным образом это произведения И. Бахман, «классического» в данном отношении автора, а также репрезентативные тексты, связанные с ее эстетикой на уровне прямых или косвенных отсылок — прежде всего Э. Елинек, А. Вальзер, Г. Мюллер и некоторые другие.

Сразу же отметим, что эстетическая закрытость «женского письма», вводящая читателя в заблуждение, создается не без усилий самих писательниц. Как правило, они уходят от разъяснений своих эстетических взглядов и отказываются высказывать их в эксплицитно проявленной форме. Недавний яркий пример — Нобелевская речь Э. Елинек («В стороне», 2007), целиком построенная на метафоре растрепанных волос (один из подтекстов — рассказ И. Бахман «Проблемы, проблемы»). И. Бахман более полувека тому назад заявила: «Все, что говорят о произведениях, — заведомо хуже, чем сами произведения»<sup>7</sup>, и пора «прекратить идиотскую болтовню (буквально: *das idiotische Gerede*. — Г. Д.) о роли писателя вчера, сегодня и завтра»<sup>8</sup>. В своих «Франкфуртских лекциях о проблемах современной литературы» (1959—1960) она называет подобные вопросы ложными,

<sup>5</sup> См.: Пол. Гендер. Культура: немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой. М., 2009. См. также: Шоре Э. Введение в тему. Гендер и национальная идентичность // Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII—XIX веков. М., 2010. С. 12—22.

<sup>6</sup> «Высказать невысказываемое, произнести произносимое» (Э. Елинек отвечает на вопросы А. Белобратова) // Э. Елинек. Клара Ш. / Ред. А. В. Белобратов. М., 2006. С. 199—200.

<sup>7</sup> *Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung // Bachmann I. Werke in 4 Bdn. / Hrsg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster. München; Zürich, 1978. B. 4. S. 398.* Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

<sup>8</sup> *Bachmann I. [Rede zur Verleihung des Anton — Wildgans — Preises] // Ibid. S. 297.*

мнимыми (Scheinfragen), и все же именно во «Франкфуртских лекциях» впервые обозначились важнейшие в свете нашей темы смысловые моменты. Так, здесь была охарактеризована цель литературного творчества: писатель, как акцентирует Бахман, призван к тому, чтобы «выразить время и реальность» (S. 411) и «в голосе человека» (menschliche Stimme) высказать его «страдания, отчаяние и надежду».

Итак, цель творчества — человек в мире. В такой формулировке ничего особенно нового нет, на что указывает и сама Бахман — по ее словам, это задача писателя всегда, во все времена. Новизна же литературного произведения, как она полагает, выражается в «новом мышлении» (neues Denken); и в первую очередь это касается представлений о человеческой личности.

К середине XX столетия, — подчеркивает Бахман, — человеческое «я» стало другим, чем раньше. Цитируя Пруста, Кафку, Т. Манна, Л. Кашниц, Брехта, П. Целана, она приоткрывает суть изменения: «я» стоит под знаком насилия (S. 419), оно утрачивает свою цельность и самоидентичность. Это новое самоистолкование человека переживает и писатель — «я» пишущее; образное определение «das Schreibende Ich» превращается у Бахман в центральную поэтологическую категорию. Ключевая черта «нового мышления» в этом плане — «конфликт писателя с языком» (S. 406), поскольку язык становится главным препятствием на пути к «человеческому голосу». Вот этот поворот размышлений Бахман принципиален; рассмотрим его внимательнее.

«Слова и вещи, — отмечает Бахман, — разошлись между собой и ныне находятся в других отношениях, чем ранее», потому выразить вещи вербально становится исключительно трудным (S. 408). Причина состоит в том, что язык «обанкротился» (S. 414): сначала Г. фон Гофмансталь («Письмо лорду Чэндосу»), а затем и многие другие ощутили утрату своей «Fassungskraft» — способности «схватить» вещи, назвать их точно; и стало ясно осознанным обесценивание языка литературы как «абстрактных всеобщих слов». Язык «ускользает», и писатель больше не владеет им; он находится в состоянии фатальной беспомощности (Sprachnot), порождающей экзистенциальное недоверие к своему делу, к самому себе.

«Самый ужасный вопрос для писателя касается оправдания его существования. (...) Почему писать? Зачем? Зачем, если больше нет предназначения свыше и никакого вообще “договора с небесами” (...). Кому писать, для кого высказывать и что высказывать перед людьми, в этом мире?» (S. 402). По убеждению Бахман, в ситуации «конфликта с языком» у писателя больше нет права писать. Дело в том, что он неизбежно дает оценку (bewerten) всему, о чем повествует, и тем самым оказывается в роли носителя некоей «объективной» истины. Однако, высказанная на «обанкротившемся» языке, истина эта будет заведомо ложной.

Речь здесь идет о фигуре повествователя. Как раз в конце 1950-х гг. Бахман оставляет поэзию и приходит к прозе, чем во многом объяс-

няется жесткая значимость проблемы повествователя лично для нее. Весь сюжет конфликта с языком, центральный во «Франкфуртских лекциях», определяется именно этими напряженными поисками «своего» автора-повествователя. Как показывают «Франкфуртские лекции» и ряд близких по времени литературно-критических эссе Бахман, суть проблемы она видит в следующем. Писатель-личность, с его собственными жизненными и мировоззренческими ценностями (так называемый «автор биографический»), и писатель-автор («автор художественный»), неизбежно высказывающий эти ценности в своей книге, сталкиваются и противопоставляются; конфликт происходит как раз между ними. Язык становится «наказанием» (Strafe<sup>9</sup>), а писатель — «виновным» и «жертвой литературы».

Современникам Бахман был значительно более внятн, чем нам сегодня, смысловой контекст темы конфликта с языком — контекст, во «Франкфуртских лекциях» не названный, но отчетливо подразумеваемый. Для Бахман он связан, с одной стороны, с философией языка, изучением которой она много и серьезно занималась (М. Хайдеггер и Л. Витгенштейн), а с другой — с французским «новым романом», объявившим войну всезнающему и всеведущему автору бальзаковского типа, и идеей «языка-противника» в работах Р. Барта «Нулевая степень письма» (1953) и «Мифологии» (1957). Семиотическая философия языка, как известно, именно в 1950-е гг. пришла к понятию «письма» (l'écriture), с его потенциальной анонимностью, в противовес понятию «произведение», у которого конвенционально предполагается «биографический автор». У Бахман есть специальная работа о «Логико-философском трактате» (1919) Л. Витгенштейна, в которой она в центр внимания выносит знаменитый Седьмой тезис, запрещающий делать суждения этического и эстетического характера как «неистинные»: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen». Тезис Р. Барта о «смерти автора», исключающей доступность для писателя непосредственного, «лично-го» слова, еще не был провозглашен, но уже предчувствовался, носился в воздухе; отсюда и все напряжение темы конфликта с языком во «Франкфуртских лекциях» Бахман. Поскольку проблема «смерти автора» давно и всесторонне изучается<sup>10</sup>, рассматривать ее здесь нет никакой необходимости; коснемся только одного ее аспекта, — терминологического. Он связан с понятием «письма».

Современный писатель, по словам Бахман, имеет дело с «вавилонским смешением языков» (в этом образе угадывается будущий «интертекст»), как бы растворяющим, нивелирующим его личное «я». И выхода в непосредственность слова не существует; потенциально возможно

<sup>9</sup> *Bachmann I. [Rede zur Verleihung des Anton — Wildgans — Preises] // Ibid. S. 297.*

<sup>10</sup> См., напр., репрезентативную работу Н. Смирновой: *Смирнова Н. Н. Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема / Гл. ред. Т. А. Касаткина. М., ИМЛИ РАН, 2001. С. 376—392.*

лишь признание подобного положения вещей в качестве непреложного, что впоследствии фундаментально обосновала философия постмодернизма (М. Фуко, Р. Барт, Ж. Деррида). Р. Барт уже в 1950-е гг. развенчивает идеал поэзии — «дойти не до смысла слов, а до смысла самих вещей» — как утопический и бессмысленный. «Поэзия, — писал он, — осознает себя как язык, в котором постигается сама вещь»<sup>11</sup>, — что недостижимо, так как писателя отделяет от вещей сеть социологических (идеологических языков), каждым из которых предзадается направленность его слова. «Самый страшный грех литературы, — писал Барт, — когда идеологическую реальность путают с семиологической»<sup>12</sup>, тогда как «Язык служит писателю не для *изображения*, а для означивания действительности»<sup>13</sup>. Поэтому «Скриптор, пришедший на смену автору, несет в себе не страсти, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он и черпает свое письмо».

Отсюда предельно ясно, что конфликт с языком неразрешим — «человеческий голос» в его индивидуально-личной, неповторимой простоте передать в слове нельзя. Но, по убеждению Бахман, как подсказывают само понятие «человеческий голос» и его экзистенциальный смысл<sup>14</sup>, конфликт этот должен найти свое решение. И Бахман создает собственную поэтологическую категорию — «*das Ich ohne Gewähr*». «Я» без гарантии» означает такую повествовательную инстанцию в тексте, которой «не гарантирован» язык, и его предстоит искать — каждый раз заново, в каждом произведении — свой и новый.

Это поразительная, очень смелая категория — по заложенным в ней эстетическим задачам, идущим вразрез со «смертью автора», — и отсюда и со становлением всей парадигматики постмодернизма. Из внутреннего смысла этой категории проясняется противопоставление «пустого» знания жизненной полноте «опыта» и исключительно резкая критика науки (литературоведения, философии, социологии, психоанализа) во «Франкфуртских лекциях»<sup>15</sup>. Неслучайно несколько позже, уже в 1960-е гг., Бахман разошлась с редакционным коллективом журнального проекта «Гулливвер» («*Gulliver*»), куда входил Р. Барт и его единомышленники Ж. Батай, М. Бютор, Бланшо. Причина разрыва, как отмечает исследователь, — несогласие Бахман с унификацией письма как стратегией журнала, тогда как она настаивала на необходимости видеть индивидуальные различия<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> *Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц. С. Зенкина. М., 1996. С. 260.

<sup>12</sup> Там же. С. 263.

<sup>13</sup> Там же. С. 286.

<sup>14</sup> См.: «*Es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen, ihr zu ermöglichen, zu den Wartenden und zu den Abgewandten zu kommen mit der schönsten Bemühung*» // *Bachmann I.* Musik und Dichtung / Ausgew. Werke in 3 Bdn. Berlin u. Weimar, 1987. S. 638.

<sup>15</sup> *Bachmann I.* Frankfurter Vorlesungen. S. 399—400, 478.

<sup>16</sup> См.: *Pelz A.* Bachmann, Blanchot und das Problem der neutralisierten Erzählstimme // Ingeborg Bachmann: Neue Bilder zu ihrer Figur / Hrsg. F. Aspetsberger. Innsbruck: Studien Verl, 2006.

В ситуации безличного «письма» категория «Ich ohne Gewähr» была призвана обозначить новую повествовательную перспективу, то есть наметить пути к тому, чтобы «человеческий голос» автора-повествователя смог выразить его личный, непосредственный опыт реальности. «Это “Я без гарантии”, — сказано во “Франкфуртских лекциях”, — ежедневно высмеивается со стороны es и man, — тех анонимных инстанций, которые заглушают наше “я” и не дают его расслышать, как будто в нем не говорит никто. И это чудо, что “я” говорит, живет — оно не может погибнуть (...), это “я без гарантии”. И даже если никто ему не верит, и даже если оно не верит самому себе, верить ему необходимо — когда оно берет слово и с его помощью вырывается из анонимного хора, из молчаливого общего хора. И это будет его триумфом — сегодня, как и когда-либо, — создать место для того, чтобы сохранить, чтобы удержать человеческий голос»<sup>17</sup> (С. 451).

На основе сказанного можно уже с достаточной долей уверенности предположить, что понятие Бахман «“Я” без гарантии» указывает на особое, отличное от контекстуальных значений «письма» эстетическое содержание, которым и будет определяться «женское письмо». Уточним смысл атрибута «женское». Авторы гендерных исследований убедительно показали, что опыт личного становления писательницами переживается как остро травматический, в чем выражается его существеннейшая социокультурная особенность. По словам Бахман, «“я” стоит под знаком насилия»<sup>18</sup>; последующий полувекской опыт «женского письма» выскажется у современной писательницы еще более жестко: «Я пишу не как женщина, а пишу как я»<sup>19</sup>.

Согласно Э. Сиксу, «строки, написанные женской рукой, беспрестанно отзываются болью, которую причиняет женщине слово, вымолвленное устами... она не говорит (...), она вся переходит в голос. (...) Даже ее теоретический или политический дискурс никогда не бывает простой, линейной объективацией или обобщающей формулой; в историю как таковую она привносит свою историю»<sup>20</sup>. «Своя история» — это личный опыт творческого самосознания, передать который в прямом слове нельзя — он неизбежно будет нивелирован «языком-противником» и утратит всякую эстетическую ценность. Следовательно, «я» автора должно высказываться не явно, а имплицитно — чтобы донести свою «весть», «вестник» (обозначение автор-

<sup>17</sup> Бахман раскрывает смысл категории «Ich ohne Gewähr» с помощью субстантива «Platzhalter», который в нашем переводе дан глаголами. У Бахман: «Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je — als Platzhalter der menschlichen Stimme».

<sup>18</sup> В слове Gewähr можно расслышать мелодический ассонанс (один из частых в поэзии Бахман приемов): ich ohne Gewähr — «я» без оружия, беззащитное, безоружное.

<sup>19</sup> *Росман Е.* Тезисы к «женскому письму» // Weibliches Schreiben. Женское письмо. С. 100.

<sup>20</sup> *Сиксу Э.* Писательство, женственность, изменение // Weibliches Schreiben. Женское письмо. С. 108.

ского «я» у Э. Елинек) нуждается в особом эстетическом коде. Показательно, что понятия шифра и кода есть уже во «Франкфуртских лекциях» Бахман. Каким же образом осуществляется в «женском письме» авторефлексия «своей истории» в слове повествователя?

*Коды языкового насилия* шифруют саму ситуацию насилия над «я» творческой личности — насилия со стороны языка. Эти коды оформляются формами авторитарного слова как «цензора», носителя безусловной власти. На персонажном уровне произведений код презентуют *отец*<sup>21</sup>, *муж* или *любимый*, *мать*, *сын*. В романе Бахман «Малина», ставшем парадигматическим для «женского письма», «отец» в кошмарных снах героини вырывает ей язык<sup>22</sup>. Глубоко показательны слова одной из героинь Э. Елинек: «Мой отец вбил в меня мужское понимание гениальности, а супруг тут же отнял его, употребив для собственных нужд. В голове сидит цензор»<sup>23</sup>. На тематически-мотивном уровне текста сигнификанты кода насилия над личностью со стороны авторитарного слова — *наука*, для которой человек есть только «объект анализа» («Лай» и «Книга Францы» И. Бахман); *философия рационализма* («Малина»), собственно *литература как профессия* («Реквием по Фанни Гольдман» Бахман) и *искусство как профессия* («Пианистка» Елинек).

Код авторитарного слова выразительно звучит и на языке метафор; так, в романе Г. Мюллер «Atemschaukel» «я» личного повествователя стирается в языковой агрессии, которую создает чудовищный конгломерат русского и немецкого (Schischtwanjonow<sup>24</sup> knirschen mak balletki bamsti). Место человека занимают предметы и вещи (уголь, снег, лопата), а след человеческой личности сохраняют языковые метафоры (Hungerengel, Kartoffelmensch, Ersatzbruder). Тотальная аннигиляция, которую переживает «das weibliche Ich» в романе «Малина», показана метафорически всей финальной сценой романа (исчезновение в трещине стены. Позже в одной из пьес Елинек эта стена появится снова — два женских персонажа, в которых «за-

<sup>21</sup> Как отмечено фрайбургским исследователем Р. Морриен, «Отец — в качестве не реальной, а символической фигуры — является той инстанцией, к которой обращается жаждущая признания писательница, против попытки которой отвергнуть ее и направлены ее писания и языковую монополию которой ей приходится оспаривать, если она хочет утвердиться как самостоятельная личность женского пола»: *Морриен Р. Заживо мертвы, а то и похоронены: Об отсутствии образа матери в книгах Ингеборг Бахман, Марлен Хаусхофер и Уники Цюрн // Studia Germanica: Немецкоязычная литература XIX—XX веков в современных исследованиях: (Неконфронтационный диалог): Сб. ст. / Сост., отв. ред. А. Г. Березина. СПб., 2004. С. 273.*

<sup>22</sup> По наблюдениям А. В. Белобратова, И. Бахман здесь скрыто цитирует один из образов Р. Музиля.

<sup>23</sup> *Елинек Э. Клара Ш. С. 30.*

<sup>24</sup> См.: «Die russischen Befehle hörten sich an wie der Name des Lagerkommandanten Towarischtsch Schischtwanjonow, ein Knirschen und Krächzen aus Ch, Sch, Tsch, Schsch. Den Inhalt der Kommandos verstanden wir sowieso nicht, aber die Verachtung» (*Müller H. Atemschaukel. München, 2009. S. 30.*)

шифрованы» И. Бахман и Сильвия Плат, безуспешно пытаются на нее взобраться<sup>25</sup>).

*Коды повествователя.* Такой код проявляется в особой повествовательной перспективе — «das Ich ohne Gewähr» в роли повествователя как будто ничего не знает о своих героях, или знает очень немногое, и потому уходит от объяснения их характеров и поступков. Этим достигается освобождение слова повествователя от «объективной истины». В романах Э. Елинек подобная организация повествовательной структуры и приводит читателя к отождествлению героев с автором. Эстетическая функция кода исключительно значима: когда повествователь рассказывает о насилии, но не сочувствует и не противоречит героям, не критикует их и не оценивает, он тем самым перестает воспроизводить «язык палача и жертвы», и авторитарное слово лишается власти.

Особой формой кодирования авторской позиции может выступать интонация, ироническая или трагедийная; синтаксис в целом или грамматический строй отдельной фразы<sup>26</sup>.

На языке эстетических кодов рождается особый тип письма. Как ясно показала Г. Кон-Вехтер, «главное поэтологическое значение романа “Малина” состоит в поиске нового повествователя, не “мужского” и не “женского”, не объективного и не субъективного»<sup>27</sup>. И по выразительному свидетельству З. Вайгель, Бахман создает «систему приемов, которые превращают слово из объектного в двойственное»<sup>28</sup>. Как движется мысль Бахман, можно увидеть в знаменитой сцене интервью, когда в слове повествователя нет прямого

<sup>25</sup> См. об этом: *Strigl D.* «Das Fraulein Doctor ist eine langsame, aber ausgezeichnete Arbeiterin» / Bachmanns «kritische» Schriften und ihr öffentliches Bild // Ingeborg Bachmann. Neue Bilder zu ihrer Figur. Innsbruck, 2007. S. 177—201. Имеется в виду пьеса Э. Елинек «Девушка и смерть».

<sup>26</sup> См. замечательную работу *Smidt-Dengler W.* Jelineks Rhetorik // Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von F. Rétif, J. Sonnleiter. Würzburg: Verl. Koenigs-Neumann, 2008. Здесь исследован «синтаксис как шифр» (S. 13) авторской позиции: «В тексте есть сатирическая субстанция, и она яснее всего как раз там, где направлена против языковой логики и где риторические фигуры начинают жить своей собственной жизнью» (Ibid.).

<sup>27</sup> *Kohn-Waechter G.* Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in I. Bachmanns «Malina». Stuttgart: Metzler, 1992. S. 123. Этот тип письма назван здесь «диалогическим». Поскольку данный термин вводится на основе очень своеобразной трактовки понятия «диалог» у Бахтина, согласиться с ним сложно. Новую попытку понять замысел Бахман на уровне концепции языка (Das neue Schreibkonzept) делается в работе *Hamsch J.* «Das schreibende Ich». Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman «Malina». Würzburg: Verl. Königshausen and Neumann, 2009. Вывод автора: «Новый язык не был создан, но путь для него намечен» (S. 122).

<sup>28</sup> *Weigel S.* Ingeborg Bachmann. Wien: Paul Zsolnau Verl., 1999. S. 411. В книге подробно рассмотрены многие «криптограммы» и «шифры» в поэзии и прозе Бахман.



ответа, но нет и отказа говорить, и сквозь внешнее взаимонепонимание начинает звучать «умолчанное», закодированное «я» автора. Поиск эстетического кода для «я» автора происходит и сегодня в намеренном Бахман направлении<sup>29</sup>.

Э. Елинек однажды сказала: «Места для женщины не существуют. Сегодня для меня это еще яснее, чем тогда, но эти писательницы (М. Хаусхофер, И. Бахман, С. Плат) поняли это много раньше меня. Только у них не было возможности сделать отсюда вывод, я же сегодня точно знаю: никакого вывода нет, а есть только это отсутствие места (Nicht-Ort)<sup>30</sup>. Словом, «Nicht-Ort» можно наименовать то смысловое пространство, которое И. Бахман предназначала для «Ich ohne Gewähr»: оставаясь скрытым и непроговоренным, оно многосторонне реализуется в эстетических кодах «женского письма».

Понятие «женское письмо» тем самым несет в себе глубокий эстетический смысл, способный принципиально дополнить современные представления о литературе постмодернизма.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Das Ich ohne Gewähr»: Ästhetische Codes des «weiblichen Schreibens»

Im Zentrum des Beitrags steht der Begriff des «Weiblichen Schreibens» und seines ästhetischen Gehalts. Das Wesen der Ästhetik des «Weiblichen Schreibens» wird mit Hilfe der metaphorischen Kategorie von Ingeborg Bachmann «Ich ohne Gewähr» (Frankfurter Vorlesungen 1959—1960) identifiziert. Der Sinn der Bachmannschen Kategorie wird in der Gegenüberstellung mit dem kontextuellen Begriff «l'écriture» von R. Barthes entwickelt. «Ich ohne Gewähr» als Ursprung des «Weiblichen Schreibens» schafft in der Tradition (I. Bachmann, E. Jelinek, H. Mueller usw.) bestimmte ästhetische Codes: den Code der Sprachgewalt und den Code des Erzählers. Sie kennzeichnen «Weibliches Schreiben».

<sup>29</sup> См., например: *Zukunft! Zukunft?* Batty Gur, Herta Müller, Dubravka Ugresic, Yoko Tawada, Anna Maria Kapri, Zoe Jenny, Alissa Walser, Barbara Honigmann // *Tübinger Poetik Vorlesung / Hrsg von J. Wertheimer*. Tübingen, 2000. Личная точка зрения на время (на «Будущее») у каждой из участниц проекта высказывается исключительно на языке кода (пространственного).

<sup>30</sup> «Aber es gibt keinen Ort für die Frau. Mir ist heute noch klarer als damals, aber diese Frauen (M. Haushofer, I. Bachmann, S. Plath) haben es noch viel früher gesehen. Sie hätten noch keine Möglichkeit gehabt, die Konsequenzen daraus zu ziehen, aber heute weiss ich: es gibt diese Konsequenz gar nicht, es gibt nur diesen Nicht-Ort (2006). Цит. по: *Strigl D.* «Das Fraulein Doctor ist eine langsame, aber ausgezeichnete Arbeiterin». S. 192.

В. А. ПЕСТЕРЕВ

(Волгоградский государственный университет)

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ РОМАНА ПАСКАЛЯ МЕРСЬЕ  
«НОЧНОЙ ПОЕЗД НА ЛИССАБОН»  
(К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ)**

Роман швейцарского писателя Паскаля Мерсье «Ночной поезд на Лиссабон» («*Nachtzug nach Lissabon*», 2004) традиционный в классическом смысле этого слова<sup>1</sup>. Его повествовательная основа — рассказ о событиях как таковых. Две случайности определяют романную судьбу одного из двух протагонистов Мерсье и, соответственно, развитие сюжета. Преподаватель древних языков в гимназии Берна Раймунд Грегориус в дождливую непогоду встречает на мосту молодую португалку. Пробудившийся у героя интерес к неизвестному языку приводит ко второй случайности, когда в букинистической лавке он находит сборник эссе «Золотых слов мастер» некоего португальца Амадеу ди Праду, поразившего Раймунда своей эссеистической мыслью, слогом речи и внешностью на вклеенном в книгу портрете. Это и побудило Грегориуса, оставив службу, отправиться в Лиссабон. Мотивированно в романе «Ночной поезд» подключается вторая сюжетная линия: умершего тридцать лет назад врача, писателя, участника Сопrotивления в период режима Салазара, отпрыска именитого семейства Амадеу ди Праду. Его жизнь воссоздается Грегориусом благодаря встречам с близкими Амадеу людьми: сестрами, друзьями, школьными наставниками, возлюбленными. Столь же мотивированно присутствует в повествовании непосредственный эссеистический пласт — оказавшиеся у Грегориуса не

---

<sup>1</sup> В этом аспекте творчество П. Мерсье органично литературной ситуации Швейцарии конца XX в. и начала XXI в. «Если в 1980-е годы, — пишет Е. В. Любавина, — можно было говорить о бурном вторжении экспериментальных новаций (Юрг Ледерах, Рето Хенни, Герольд Шпет, Герман Бургер), то к концу 1990-х экспериментальный всплеск ослабевает, писатели, в том числе и молодые (П. Штамм, Ц. Енни, Т. Биксель), обращаются к более традиционным формам повествования, хотя неявно выраженная постмодернистская манера письма — интертекстуальность во всех формах ее проявления, стирание пространственных и временных граней, структурная разорванность текста, многозначность перспективы рассказчика — характерна для большинства произведений» (История швейцарской литературы / Ред. кол.: В. Д. Седелник (отв. ред.), А. Г. Вишняков, Н. С. Павлова. Т. III. М., 2005. С. 642—643).

только произведения Праду, но и его письма, гимназическая речь, цитаты в воспоминаниях свидетелей жизни Амадеу.

Принцип «характер как живой человек» — подход Мерсье в создании образов героев и персонажей. Человеческая объемность — прежде всего Амадеу и Раймунда — индивидуальна. На поверхности «зеркальность» главных героев — и в линиях жизни, и в выделенных автором аспектах высокого профессионализма, отношениях с семьей, женщинами, друзьями, и в свойствах натуры: самоуглубленность, отрешенность, чувство долга, честность, ответственность, одиночество, критицизм, вдумчивость, спонтанность поведения, постоянные сомнения. Соответственно общему логическому правилу подобия и сближения образов протагонистов на этом уровне выявляется явная личностная нетождественность этих героев. В Раймунде — инерция привычки и непрактичность, внешняя заурядность, отсутствие честолюбия, бытовая беспомощность, сдержанность и деликатность, лингвистическая эрудиция и научный педантизм. В Амадеу — обаяние и импозантность, достоинство и благородство, холодность и страстность, решительность и отвага, интуитивно-поэтическое чувство слова. В той же плоскости различий — социально-политическая обусловленность изображения героев. Хотя Мерсье далек от художественной социологизации и политизации, в романе четко обозначен социальный статус Григориуса, мальчика из неимущей семьи, скромного преподавателя, а с другой стороны, материально независимого Праду, сына преуспевающего судьи и высокооплачиваемого врача. Немаловажно в судьбе героев, что зрелые годы Праду совпали с режимом Салазара и Соппротивлением, тогда как жизнь Григориуса протекала в политически спокойной Швейцарии.

В основе целостности и характеров, и авторского построения образов Григориуса и Праду их исключительность — в определенной (скорее, литературной) типичности. Григориус — тип ученого-эрудита академического склада: «филолог в нем являл собою целую вселенную, нет, несколько вселенных — ведь кроме латинских и греческих текстов, он держал в голове каждый стих Старого и Нового заветов» (8)<sup>2</sup>. Не случайно ученики прозвали его Мундусом<sup>3</sup>. А Праду — тип поэта-философа, который, со слов его друга О'Келли, полагал, что «если бы существовало поэтическое мышление и думающая поэзия, мы жили бы в раю» (331). Однако неизменно в «Ночном поезде» индивидуальное преломление типичного, личностная самобытность героев дается в разнообразных формах развития их харак-

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты с указанием страниц в тексте статьи даются по изданию: *Мерсье П. Ночной поезд на Лиссабон / Пер. с нем. Л. Д. Ведерниковой. М., 2008.*

<sup>3</sup> «Mundus (лат.) — мир, вселенная; кроме того, есть скрытая аналогия: Mund (нем.) — уста, а также опека, охрана подопечных» — примечания Л. Д. Ведерниковой. *Мерсье П. Указ. соч. С. 8.*

теров и самосознания. При этом постоянно фиксируются причинно-следственные связи: в их закономерности и случайности, во внешней и внутренней обусловленности.

Имманентна этим аспектам романа Мерсье поэтика художественного жизнеподобия, на основе которой складывается «традиционная» форма произведения. Изображение жизни в формах самой жизни в хронологическом сюжетосложении и линейной композиции. Повороты времени вспять осуществляются мотивированно — главным образом, романным действием: цепочка встреч Григориуса с людьми, знавшими Праду в разные периоды его жизни, и их воспоминания (сестер Адрианы и Мелоди, друга Хорхе О'Келли и соратника по Сопротивлению Жуана Эсы, патера Бартоломеу, самой близкой Амадеу с юношеских лет Мари Жуан и последней большой любви Праду, спасенной им в годы режима Салазара Эстефании). Это и возникающие не спонтанно, а ситуативно воспоминания Раймунда об отце и матери, об ушедшей от него жене Флоранс и об их короткой семейной жизни.

Авторское повествование в «Ночном поезде» традиционно в разных его проявлениях. Повествователь близок «всеведущему автору» прозы XVIII—XIX веков, вместе с тем его присутствие в произведении, прямое выражение его точки зрения сведены к минимуму, опосредованы. Сюжетное развитие характера героев осуществляется в формах (по терминологии О. Людвиг) «сообщающего повествования» и «сценического изображения»<sup>4</sup>. Чередуя их, писатель часто замещает свой взгляд суждением или оценкой персонажей, не акцентируя ни своего согласия с героем, ни расхождения с ним. Сообразуется эта двойственность и автора, и повествователя с воспроизведением внутреннего мира героев. Если Праду непосредственно, всецело субъектно и субъективно предстает в своих эссе, письмах, тексте юношеского доклада, то Григориус и в воспроизведенных рефлексиях, и в эмоциональных реакциях, и в переживаниях раскрыт в слове автора-повествователя, когда в несобственно-авторской речи одновременно сливаются и отчуждаются два «я»: героя и рассказчика. Наряду с этими свойствами структурное пространство романа Мерсье организуется традиционными (исконно литературными) поэтологическими приемами в их ансамбливости: развернуто описательный или собирательный портрет; художественная деталь — конкретная, но и подтекстово символическая; пейзаж-параллель и пейзаж-контраст; иноязычный текст, приближающий к португальскому колориту; взаимохарактеристика героев. Текст «Ночного поезда» связанный, явна обусловленность соположенных эпизодов, абзацев, фраз, монтаж эссе, временные и пространственные разрывы оправданы условной литературной традицией повествования-рассказа в его переходах от одной сцены к другой. Переключения

<sup>4</sup> *Ludwig O. Formen der Erzählung // Ludwig O. Gesammelte Schriften. Leipzig, 1891. Bd. VI. S. 202.*

автора-повествователя построены на простых ассоциациях, когда связи разрозненных фрагментов складываются в сознании читателя на основе романного контекста.

Искусство прозы XX века разработало многообразные способы модификаций традиционного романа. В этом арсенале миф, метафора, символ, эссе. Исторически более глубинна в этом художественном развитии интеллектуализация<sup>5</sup>. Современные жанровые формы — философско-интеллектуальный роман, роман-концепция, роман-эссе — литературный интеллектуализм<sup>6</sup>, свойства которого выявляет А. В. Гулыга, пишущий об «Игре в бисер» Г. Гессе: «Образ в подобном произведении искусства слит с понятием; фактически перед нами новая структура, где эстетическое начало равновелико началу интеллектуальному, — образ-понятие. Насладиться подобного рода искусством, — значит изучить его. Переживание опосредовано здесь пониманием. Само прокладывание дороги к смыслу становится эстетическим феноменом, актом сотворчества»<sup>7</sup>. Обретя статус эстетической категории в середине прошлого столетия, интеллектуализм является многосоставным, вместе с тем типологичным в прозе Австрии, Германии, Швейцарии. В параметрах художественного интеллектуализма Р. Музиля, Т. Манна, Г. Броха, Г. Гессе, М. Фриша «Ночной поезд на Лиссабон» представляет свой мир этого направления словесного творчества.

Тексты философско-поэтических эссе Амадеу ди Праду — своеобразный интеллектуальный роман в романе. Сам Мерсье признавался, что поначалу им были написаны разрозненные тексты, которые впоследствии стали сочинениями его португальского героя. Благодаря им Мерсье открыл для себя стиль, который прежде никогда не использовал, осознав, что благодаря ему сможет обратиться к значительным темам о человеческой сущности<sup>8</sup>. Тематически весь корпус эссе Праду (как и его мысли из писем, поздних записей или цитируемых другими персонажами) концептуален, определен авторским убеждением, что человек одинок, отчужден, но рано или поздно осознает свою участь и пытается ее преодолеть. «Одна из самых важных вещей — это то, что люди должны сами уметь определить свою жизнь». В этом гуманистическом постулате Мерсье самоопределение неотделимо от самопознания<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> См.: Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 112—175.

<sup>6</sup> См.: Боров Ю. Б. Интеллектуализм в литературе // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. С. 105—107.

<sup>7</sup> Гулыга А. В. Принципы эстетики. М., 1987. С. 219.

<sup>8</sup> См. интервью П. Мерсье Л. Патрис в связи с переводом во Франции «Ночного поезда на Лиссабон» в 2006 году // <http://www.scribd.com/doc/90202/Pascal-Mercier-Nachtzug-nach-Lissabon-pdf-version>

<sup>9</sup> «Ich wollte nie Kinder». Interview mit Pascal Mercier // [http://www.cicero.de/97.php?ress\\_id=7&item=1870](http://www.cicero.de/97.php?ress_id=7&item=1870)

Напряженная мысль Праду живет фундаментальными вопросами. Конечно, в этом сказывается философский профессионализм Мерсье (настоящее имя — Петер Биери, Peter Bieri), преподававшего в Гейдельберге, Беркли, Гарварде, Берлине. Два суждения Амадеу обрамляют романное повествование. В начале произведения: *«Если мы можем прожить лишь малую часть того, что в нас заложено, — что происходит с остатком?»* (18) И в конце: *«Жизнь — это не то, что мы проживаем; она та, что мы живем в нашем представлении»* (431). Повторяемые по ходу романских событий и перекликающиеся с эпиграфами из стихотворения испанского предренессансного поэта Хорхе Манрике, из «Опытов» Мишеля Монтеня и португальского поэта первой половины XX века Фернандо Пессоа, эти цитаты не воспринимаются как поставленный вопрос и итоговый на него ответ. Они стягивают читательскую мысль к сущностному: кто и что есть «я» и «мы» — в моей и нашей «самости», во взаимоотношениях с «другими» и «действительностью». Эссе Праду — дискретный ряд предположений и умозаключений, рефлексия множественности, ценность которой в самопознании. Это интеллектуальное самоосуществление переходит в действенное, раскрытое главным образом в изобразительной части романа: медицинская помощь Праду отцу и сестре Адриане, спасение жизни «палачу» из тайной полиции Руи Мендишу, участие в Соппротивлении, а также избавление от уничтожения подпольщиками Эстефании. И конечно, тот мощный, судьбоносный отклик, который получили мысли Амадеу в самопознании и жизни Грегориуса.

Синхронное слияние самопознания и самовыражения в эссеистике Амадеу осуществляется поэтологически. Утверждение Т. Адорно, что «внутренняя сущность формы эссе — это ересь»<sup>10</sup>, наглядно в текстах Праду. Разумеется, в переносном смысле «еретичности» — несоответствия общепринятым и неоспоримым взглядам. Провоцирующая парадоксальность рефлексий, медитаций или аналитичности есть живое и динамичное состояние мысли, которое материализуется в вербальных формах и в череде вопросительных конструкций, будто охватывающих осмысливаемое — это свойство эссе выявил Р. Музиль<sup>11</sup> — с разных и часто противоположных сторон.

В этом стиле написан один из текстов в книге Праду «Золотых слов мастер»: *«То, что рассказывают о нас другие, и то, что мы говорим о себе, — что из этого ближе к истине? Так ли уж очевидно, что собственная версия? Насколько человек сам для себя авторитет? Но на самом деле меня волнует не этот вопрос. Единственное, что меня занимает: существует ли вообще в таких высказываниях различие между ис-*

<sup>10</sup> Adorno T.W. Der Essay als Form // Adorno T.W. Noten zur Literatur. Berlin; Frankfurt a. M., 1958. S. 49.

<sup>11</sup> Музиль Р. Человек без свойств / Пер. с нем. С. Апта. Кн. I. М., 1984. С. 291.

тинным и ложным? Когда речь о внешних чертах — различие еще возможно. А если мы намереваемся понять чей-то внутренний мир? Не будет ли это путешествием без конца? Разве душа — то место, где обитают факты? Не есть ли так называемые факты всего лишь обманчивые тени наших повествований, которые мы рассказываем о других и о себе?» (140). Обращает на себя внимание, что в переключке форм через прием вопросительных перечислительных фраз Мерсье воспроизводит и рефлексии Грегориуса, например, в одном из эпизодов, когда он, вспомнив резкое суждение Адрианы о брате, что он стал другим, задается вопросами: «А когда человек бывает самим собой? Когда он такой, как всегда? Такой, каким видит себя? Или такой, когда раскаленная лава мыслей и чувств погребает под собой всю ложь, маски, самообманы? Чаше всего это другие обвиняют, что кто-то больше не он. Может быть, в действительности это значит вот что: ты уже не такой, каким мы хотим тебя видеть? Так не есть ли эта фраза по большому счету своего рода боевой клич, направленный против потрясения основ привычного и замаскированный под заботу о ближнем?» (406).

Как и процитированное эссе Праду о душе, его произведения — поэтическая философия. И не только потому, что в них, как в интеллектуальном романе, постоянен «переход образа в общую мысль и общей мысли снова в образ»<sup>12</sup>. «В моем сознании всегда живет определение Милана Кундеры, который говорит, что роман должен быть поэтической медитацией на основе сюжета»<sup>13</sup>. Это признание Мерсье закреплено его убеждением, что воображение чрезвычайно значимо в человеческой жизни и «играет главную роль в познании себя»<sup>14</sup>. Поэтому, как в эссеистике «немецкого Монтеня XX века» (Д. Бахманн) Рудольфа Каснера, в текстах Праду «поэтический образ становится... элементом идейной конструкции, а идейная конструкция является поэтической метафорой невыразимого личного переживания, в котором мысль, чувство и их объект сливаются в единое целое»<sup>15</sup>. «Наша жизнь, — размышляет Амадеу, — всего лишь летучие барханы, нанесенные одним порывом ветра, разрушенные другим. Причудливые формы тщеты, развеянные прежде, чем успели как следует образоваться» (406)<sup>16</sup>. Философско-поэтическое сознание Праду часто предстает в образно-понятийных названиях его со-

<sup>12</sup> Днепров В. Д. Интеллектуальный роман Томаса Манна // Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. М., 1980. С. 309.

<sup>13</sup> Интервью Л. Патрис // <http://www.scribd.com/doc/90202/Pascal-Mercier-Nachtzug-nach-Lissabon-pdf-version>

<sup>14</sup> Интервью И. Фальконнье // <http://www.payot.ch/fr/nosLivres/selections/payot-nebdo/meilleurs-livres-rentree-2008/entretien.html>

<sup>15</sup> Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 199.

<sup>16</sup> «*Unser Leben, das sind flüchtige Formationen aus Treibsand, vom einen Windstoß gebildet, vom nächsten zerstört. Gebilde aus Vergeblichkeit, die verwehen, noch bevor sie sich richtig gebildet haben*» (415). Оригинальный текст цитируется по изданию: Mer-

чинений, в которых творящее воображение фиксирует в слове метафорическую мысль (или мысль-метафору): «Слова в золотом безмолвии» (27); «Тени души» (140); «Смущающие тени смерти» (201); «Одинокость через опалу» (317); «Пепел тщеты» (404)<sup>17</sup>.

Сопричастная философии, поэзия как искусство слова — всепроникающая мысль романа. И философия, и поэзия — творчество по своему существу, это — «сознание вслух»<sup>18</sup>, единственный способ существования и выражения которого язык, одновременно и как таковой, и поэтически преображенный. Создавая образ Амадеу — «художника-философа»<sup>19</sup>, — Мерсье пишет произведения своего героя, ориентируясь на тексты Фернандо Пессоа<sup>20</sup>. Не случайно сказанное одним из персонажей о «Книге неуспокоенности» Пессоа — «как если бы Марсель Пруст написал эссе Мишеля де Монтеня» (67) — это и суждение о сочинении Праду. «Луга зеленее в поэзии, чем в своей зелени» (67). Это утверждение Пессоа, процитированное в начальных главах «Ночного поезда» разворачивается в рефлексивный диалог о поэзии, представленный двумя «я»: Праду и Грегориуса. Их разделенный десятилетиями диалог — та редкая (скорее, желанная) форма «органической способности быть вдвоем», когда «совершается и опознается встреча Одного и Другого»<sup>21</sup>. Осуществляя «согласованность суждений» (Л. Витгенштейн), Мерсье углубляет идеи Амадеу в размышлениях Раймунда и доводит их до логического завершения.

Мысли, заявленные в романе, не поразят новизной. Ни утверждение Праду, что «поэзия превыше всего» (349), ни его стремление создать особый язык, рождающий «стих, спаянный золотых слов мастером» (29), ни попытка «выразить словами безгласые переживания» (21). Не отличается новизной и одно из итоговых заключений

---

*cier P. Nachtzug nach Lissabon. München; Wien, 2004. Здесь и далее страницы указаны в примечаниях к тексту.*

<sup>17</sup> «Worte in goldener Stille» (29); «Die Schatten der Seele» (145); «Die verwirrenden Schatten des Todes» (210); «Einsamkeit durch Ächtung» (325); «Asche der Vergeblichkeit» (414).

<sup>18</sup> *Мамардашвили М. К.* Философия — это сознание вслух // *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию. 2-е изд. М., 1992. С. 57.

<sup>19</sup> *Ницше Ф.* Воля к власти / Под ред. В. Миронова. М., 2005. С. 432.

<sup>20</sup> Смотрите интервью писателя Л. Патрис // (<http://www.scribd.com/doc/90202/Pascal-Mercier-Nachtzug-nach-Lissabon-pdf-version>). Эстетическое родство героя Мерсье и Пессоа очевидно в понимании поэзии португальского автора Октавио Пасом, который пишет в статье «Чужой себе самому» (1961): «Вселенная Пессоа не принадлежит ни этому миру, ни иному. Ей подошло бы слово “отсутствие”, если под отсутствием понимать текучее состояние, в котором присутствующее рассеивается, а отсутствию возвещает — но что? Миг, когда настоящего уже нет, едва проступает то, что, может быть, предстоит» (Цит. по: Иностранная литература. 1997. № 9. С. 219; Пер. Б. Дубина).

<sup>21</sup> *Бубер М.* Проблема человека / Пер. Ю. С. Терентьева // *Бубер М.* Два образа веры. М., 1995. С. 232.



Раймунда: «О поэзии нельзя *болтать*. Ее надо *читать*. Чувствовать на языке. Жить ею. Ощущать, как она тебя подвигает, преображает. Как благодаря ей твоя жизнь обретает форму, цвет, мелодию. Ею не восторгаются все...» (408)<sup>22</sup>. После открытий и экспериментов модернизма и авангарда конца XIX и XX столетий эти идеи воспринимаются пафосными, банальными. Однако, думается, задача Мерсье-романиста раскрывается на уровне запечатленного в произведении авторского сознания, проявляющегося как способ романной организации диалога Праду и Грегориуса. Позиция Мерсье определена, выражена в медитациях двух ведущих героев. Но в ходе повествования разговор о поэзии возникает вновь и вновь, дискретно, подчас неожиданно: Мерсье длит диалог, множит его аспекты, дополняет и уточняет уже сказанное. Возникает интеллектуальное острашение, которое активизирует сознание читателя и вызывает необходимость его сотворчества. Автор будто побуждает переосмыслить и додумать уже известное, — пожалуй, непреходящее в искусстве поэзии. Это акт «эстетики мышления», в ее основе — «чувство необратимой исполненности смысла»<sup>23</sup>.

Концентрируя романский интеллектуализм в третьем плане повествования — в эссе ди Праду, — Мерсье расширяет интеллектуальное пространство своего произведения. Писатель охватывает анализом и рефлексией самопознание ведущих героев, запечатлевает состояние мысли и ее формы. В «Ночном поезде на Лиссабон» проблематизируются изображенные жизненные ситуации, интеллектуально очуждая конкретику реальности и активизируя сознание читателя (подобно «эпическому театру» Б. Брехта) в процессе восприятия текста романа<sup>24</sup>. Одно из настойчивых стремлений Грегориуса в его отношении к Амадеу — вжиться в него: через его жизнь, образ мыслей и чувств понять самого себя в прошлом и настоящем. Эта сквозная романная мысль часто подвергается сомнению самим героем в его медитациях, но также в «сценическом изображении». Можно сказать, кульминационное напряжение авторского скепсиса — дискуссионный контрапункт в диалоге Грегориуса и друга Праду Хорхе О'Келли:

<sup>22</sup> Ср.: «Von Poesie *schwärmte* man nicht. Man *las* sie. Man las sie mit der Zunge. Man lebte damit. Man spürte, wie sie einen bewegte, veränderte. Wie sie dazu beitrug, daß das eigene Leben eine Form bekam, eine Färbung, eine Melodie. Man sprach nicht darüber, und schon gar nicht machte man sie zum Kanonenfutter einer akademischen Karriere» (417—418).

<sup>23</sup> Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М., 2000. С. 11.

<sup>24</sup> О своеобразии интеллектуализма и его формах в прозе и драматургии Швейцарии см. главы о М. Фрише и Ф. Дюрренматте, написанные Н. С. Павловой и А. В. Маркиным — История швейцарской литературы // Ред. кол.: В. Д. Седелник (отв. ред.), А. Г. Вишняков, Н. С. Павлова. Т. III. М., 2005. С. 265—344.

— Я хочу понять, каково это, быть им.

Хорхе обалдело<sup>25</sup> уставился на своего гостя, потом опустил взгляд на портрет и закрыл глаза.

— А это возможно? Знать, как это, быть другим? Не *будучи* им?

— По меньшей мере, можно попытаться понять, как это, представляя себя другим, — ответил Грегориус (215).

В многообразии приемов интеллектуального остранения Мерсье и традиционный имманентный искусству повтор: постоянное цитирование по ходу романного действия фрагментов из уже звучавших произведений Праду. Мыслить для автора «Ночного поезда» — значит вводить уже оформленное суждение в новую событийную ситуацию, в иное романное высказывание. Возникает необходимость корректировки уже известного, его реинтерпретации — создается момент постоянно обновляющегося смыслообразования.

В «Ночном поезде на Лиссабон» интеллектуальное начало совмещает два способа его проявления в творчестве: исследование «предмета с позиций разума» и превращение «разума в предмет своего исследования» и изображения<sup>26</sup>. Формы интеллектуальности в этом наложении на всех уровнях романа диалектически взаимодействуют, аналогично, словно рифмуясь, разнонаправленной динамике согласования и отталкивания изобразительного плана и эссеистического. В процессе этого внутреннего романного развития происходит стяжение в художественное единство — складывается интеллектуальный тип повествования. Как в прозе Р. Музиля, Т. Манна, Г. Гессе, М. Фриша, в «Ночном поезде» «не абстрактный интеллектуализм, а национальная традиция художественного мышления, традиция литературного философствования»<sup>27</sup>. Эта эстетическая закономерность, проявившаяся у Мерсье в интеллектуализации «классической» формы романа — культурный код: «сверхтекстовая организация значений», по Р. Барту, конституирующая «всякое письмо», «корпус правил, настолько расхожих, что мы принимаем их за природные данности»<sup>28</sup>. А по сути — диалогическая и диалектическая память культуры и романа.

<sup>25</sup> В оригинале «verblüfft» (S. 223) — ошеломленно, удивленно, озадаченно.

<sup>26</sup> *Бачелис Т. И.* Интеллектуальный театр // *Бачелис Т. И.* Гамлет и Арлекин: Сб. статей. М., 2007. С. 256.

<sup>27</sup> *Павлова Н. С.* Типология немецкого романа. 1900—1945. М., 1982. С. 254.

<sup>28</sup> *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Пер. С. Л. Козлова // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455—457.

---

**ZUSAMMENFASSUNG****Der Intellektualismus in Pascal Mercier Roman  
«Nachtzug nach Lissabon»  
(Zum Problem der kulturellen Codes)**

Der Roman des modernen schweizerischen Schriftstellers P. Mercier «Nachtzug nach Lissabon» (2004) ist als ein traditionelles Werk im klassischen Sinne des Wortes zu betrachten. Der Fokus dieses Beitrags ist jedoch auf den Intellektualismus dieses Werkes gerichtet. Seine Analyse ermöglicht es, unter diesem Aspekt die Dialektik von verschiedenen ästhetischen Niveaus des philosophisch-intellektuellen Diskurses im Roman von Mercier festzustellen und die Eigenart des literarischen Intellektualismus aufzuzeigen, der einer der Codes des verbalen künstlerischen Schaffens am Wendepunkt vom 20. zum 21. Jahrhundert war.

Ю. А. ЗАПОРОЖЧЕНКО

(Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова)

**КОНЦЕПТ ЕВРОПЫ В ЭПОХУ ПЕРЕХОДНОСТИ  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ,  
УКРАИНСКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

На рубеже XX—XXI вв. в странах Восточной Европы происходит актуализация понятий «Европа», «европейскость», «европейская идентичность», что обусловлено «переходным» характером эпохи. В ситуации кризиса и переориентирования Европа становится концептом-аттрактором, притягивающим к себе внимание многих постсоветских держав. Аналогичное стремление найти устойчивый ориентир продемонстрировала и послевоенная Германия, переживавшая тогда уроки Второй мировой войны. Несмотря на внешне «мирное» перераспределение территорий (раздел Германии 1940-х, распад СССР 1990-х гг.), это время воспринимается как «точка бифуркации», т. е. критического состояния системы, в котором происходит «разветвление» старых ценностных систем и поиск новых идеологических, политических и культурных ориентиров.

В очерковом творчестве современной немецкой, украинской и польской литературы — Д. Гойови, Ю. Андруховича и А. Стасюка — отразилось индивидуальное восприятие Европы как нового ориентира в мире, поглощаемом хаосом. Для них новая Европа стала исковой точкой притяжения, способной упорядочить неравновесную систему. И если для восточных немцев Европа периода существования двух Германий была синонимом западного мира, то в украинском и польском восприятии названный концепт выступил великим ориентиром и противовесом постсоветской нестабильности. Общим для немцев и восточных славян оказалось стремление приблизить к себе Европу и ощутить свою принадлежность европейскому пространству.

Выбор материала исследования продиктован следующим. И Андрухович, и Стасюк — хорошо известные и «представлены широкому загалу» авторы как у себя на родине, так и на Западе. Уже в 1990-х гг. они зарекомендовали себя как талантливые писатели, продолжившие дискуссию об исторической миссии Центральной Европы, начатую в 1980-х гг. М. Кундерой. Особый интерес в этом отношении

представляет их совместная книга «Моя Европа»<sup>1</sup>, изданная в Польше (2000), в Украине (2001) и в Германии (2003). Детлеф Гойови — это новое и пока малоизвестное имя в литературных кругах. Но в музыковедческой среде он широко известен как ученый, исследователь русской и европейской авангардной музыки. В литературу Гойови входит в 2000 гг. (книга очерков «Утонувший трамвай»<sup>2</sup>) как публицист, впервые сказавший об иллюзорности «европейского счастья» в послевоенной Европе. Он размышляет о психологии восточных немцев, находившихся в положении «внутренних эмигрантов» и постепенно терявших надежды как на «социалистический рай», так и на «европейское счастье». Таким образом, попытка Гойови, Андруховича, Стасюка зафиксировать «сдвиг сознания» современников дает основание говорить о близости авторских позиций. Более того, жанровое родство произведений (обращение к очерково-эссеистической форме) также подчеркивает стремление зафиксировать изменчивый и фрагментарный мир.

В эпоху переходности Европа (в немецком, украинском и польском вариантах) становится абсолютным геополитическим, социальным и культурным аттрактором, устойчивой координатой в мире-хаосе. В поле притяжения Европы стремятся попасть страны Восточной Европы, чтобы перейти из хаотического состояния в упорядоченное. Этим обусловлено стремление Д. Гойови, уроженца Восточной Германии, эмигрировавшего в студенческие годы в Западную Германию, «отказаться от Дрездена» и отправиться «за счастьем в Европу», хотя «путь к ней был прегражден колючей проволокой.., а переход через границу карался лишением свободы»<sup>3</sup>. В немецком восприятии Европа становится синонимом свободы. Поэтому когда Берлинская стена разделила один народ «на свободных и несвободных»<sup>4</sup>, Европа стала для восточных немцев утопией, «апогеем стремлений и желаний»<sup>5</sup>.

В украинском варианте, предложенном Андруховичем, Европа ассоциируется с цельностью мира. Уже не Берлинская стена, а «железный занавес» скрывает «вторую половину мира» от поколения, которому не суждено было родиться в мире гармонии и целостности, — «большая часть этого мира лежала в руинах уже в момент моего рождения, поэтому я не могу помнить целостности...»<sup>6</sup>. Сведения об этом пространстве приходили в виде «контрабандной музыки», это был «Антимир, Мир-Наоборот из вечернего телеэфира, dark

<sup>1</sup> Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Европа. Два есеї про найдивнішу частину світу. Львів, 2001.

<sup>2</sup> Górowy D. Die versunkene Straßenbahn. Dresden, 2000.

<sup>3</sup> Górowy D. Zum Glück in Europa. Erfahrungen, Erinnerungen. Dresden, 2004. S. 7.

<sup>4</sup> Ibid. S. 130.

<sup>5</sup> Ibid. S. 7.

<sup>6</sup> Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Европа. Два есеї про найдивнішу частину світу. Львів, 2001. С. 72.

side of the Moon». А хотелось, говорит Андрухович, «пусть намек на что-то далекое, на какую-то Италию-Францию-Германию, да нет — мы хотели даже не этого, а вести о полноте бытия»<sup>7</sup>. Так оформлялось новое значение понятия, главный мотив которого составляло иллюзорное ощущение — у каждого человека должно быть то место на земле, о котором он может сказать «Моя Европа» (т. е. земля обетованная, а не руина).

**Европа vs. Россия.** Констатируя переходный характер эпохи и определив основной вектор ее направленности как европейский, необходимо уточнить, от чего и к чему совершается переход. В идеальной ситуации (без вмешательства случайных факторов) это был бы переход от тоталитаризма к демократии, от биполярного мира к полицентричному. Уже поэтому Европа названных писателей постоянно соотносится с такими понятиями, как «свое» (национальное) и «чужое» (постсоветское). В действительности модель Европы Гойови, Андруховича, Стасюка акцентирует внимание на «серединном» положении объекта центрирования между двумя полюсами — Востоком (Россией) и Западом (Европой). В этой «переходной зоне», пишет Андрухович, «в этих полях между Европой и Не-Европой находятся миллионы людей с чувством украденного рая — «растерянных, злых, уставших...»<sup>8</sup>.

Но если для немца Д. Гойови положение «между» двумя родинами связано с последствиями Второй мировой войны и личным неприятием тоталитарного режима сталинского типа, то украинцы и поляки определяют свое положение в системе координат как колебание «между русскими и немцами». Историческая драма Украины, по Андруховичу, состоит в том, что украинцы уже давно пребывают «между русскими и немцами». Поэтому «центральноевропейский страх... колеблется между двумя тревогами: немцы идут, русские идут»; «центральноевропейское путешествие — это бегство. Но откуда и куда? От русских к немцам? Или от немцев к русским?» Следует иронический вывод: «Хорошо, что на эти случаи в мире есть еще Америка»<sup>9</sup>.

Гойови постоянно соотносит образ динамичной Европы с образом Советской России. Описывая свои впечатления о поездке в Москву в 1967 г., он представляет Россию в образе «великой державы», второй «Пруссии за бугром», которая фактически оккупировала часть Европы. Тоталитаризм, по мнению Гойови, препятствовал общению, зато приветствовал всякое разделение. Поэтому поезда, следовавшие из Москвы в Европу, условно делились на «наши» и «чужие». Наши ехали по маршруту Москва — Восточный Берлин, «чужие» — перевозили западных граждан из Москвы в Париж.

<sup>7</sup> Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Европа. Два есеї про найдивнішу частину світу. Львів, 2001. С. 73.

<sup>8</sup> Там же. С. 92.

<sup>9</sup> Там же. С. 100.

**Поиск индивидуального центра.** Поскольку современный мир не дает ощущения стабильности и уравновешенности, то появляется необходимость найти индивидуальные устойчивые координаты, которые создадут хотя бы иллюзию целостного и гармоничного мира. Отсюда — стремление скорректировать существующий имидж Европы, «вписать» свою «малую родину» в европейское пространство и, что показательно, сделать ее центром Европы. Постмодернисты Андрухович и Стасюк предлагают формулу подвижного центра и новые правила игры: «где я — там и центр». Польша и Галичина занимают у них центральную часть Европы («...на чешской карте моя Отчизна лежит в центре Европы, в ее абсолютном сердце»). Центр Европы Стасюка находится то «в маленьком карпатском городке Дуля», который кажется ему «центром мира, *anfalos universonum*, стержнем, на который нанизываются все пласты подвижных явлений», то в Колюшках («от Колюшек то же расстояние до Глазго, что и до Еревана, а Мадрид становится полнейшим антиподом Уфы»)<sup>10</sup>. Центр и периферия зачастую меняются местами, географический центр Польши (Варшава) не совпадает с индивидуальным центром и создает вечную подвижность авторского художественного метапространства.

Индивидуальным центром Гойови выступает родной город Клейнчахиц на Эльбе — «место, где в гармонии с природой и искусством небо соприкасается с землей»<sup>11</sup>. Отметим, что хотя Гойови и не стремится к точному определению своих личных координат (как Стасюк и Андрухович) — свойственная ему, западному жителю, направленность на Восток (в город детства) приводит к смещению индивидуального центра.

**Коррекция образа.** В немецком, польском и украинском варианте прочтения Европы идеализированный образ «Европы-рая» поддается индивидуально-авторской коррекции. Как следствие — концепт «Европа» дополняется новыми смысловыми значениями, которые реализуются как имиджи. Имиджи как предмет изучения довольно молодой отрасли компаративистики — имагологии — являются, по определению М. Фишера, «имаготипичными высказываниями» о нациях, народах, их культурных и духовных достижениях<sup>12</sup>. То есть имиджи формулируют «типичную» для нации или национальной литературы точку зрения, выступают структурными элементами сложных имаготипичных систем, нацеленных на определение «национального характера».

<sup>10</sup> Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Европа. Два есеї про найдивнішу частину світу. Львів, 2001. С. 13.

<sup>11</sup> Gojowy D. Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008. S. 19.

<sup>12</sup> Fischer M. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Bonn, 1981. S. 20.

Пройдя свои испытания Европой (в варианте Западной Европы), Гойови пытается разрушить миф о «счастливой Европе» как «земле обетованной», показывая амбивалентность ситуации, в которой оказались как восточные, так и западные немцы во второй половине XX века. Гойови, в отличие от Андруховича и Стасюка, понятно, что за внешним блеском новой родины прячутся свои западноевропейские нужды. Ценитель и знаток славянской культуры, для которого «минутами европейского счастья» были «Венгерские танцы» Брамса в исполнении венгерских музыкантов<sup>13</sup>, он приходит к пониманию того, что Европы-рая не существует, индивидуальным раем для каждого человека может быть только отчий дом. Поэтому название его книги очерков «За счастьем в Европу» может быть прочитано и как «Нет счастья в Европе». «Счастье одного строится на несчастье другого»<sup>14</sup>, — пишет Гойови. Новая Европа, как он считает, просто стала «землей обетованной» для многих жертв постсоветских «несчастий».

Точка зрения современных авторов из Украины и Польши несколько иная. Размышляя об объединенной Европе, Андрухович представляет 2 версии Европы — утопическую и апокалиптическую. Согласно первой, утопической, будущее представляется в образе «ожидаемого рая», «рекреационного розария, вечно зеленого парка без границ и конфликтов, где все кроткие, богатые и толерантные»<sup>15</sup>. Апокалиптический образ Европы представляет прошлое как «утраченный рай», а будущее — как «конец света», и именно так его представляют «бывшие подданные Одной Шестой» (так, довольно язвительно, отзывается о советских людях Андрухович). Оказывается, иронизирует он далее, у них «...был отобран Рай, а за ним, очевидно, и память — с такой легкостью они забыли о бедности, грязи, вымороченности коммунальных клеток, круглосуточных очередях за мылом и крупой»<sup>16</sup>.

Если Европа Андруховича — это фатальный символ истории и точка притяжения для многих, то Европа Стасюка, справедливо отмечает Т. Гундорова, — это, по преимуществу, пространство для путешествий. «Ностальгия и утопия» сопровождают Стасюка, отправляющегося в очередное центральноевропейское путешествие. Его пространство ограничивается виртуальной картой, на которой он ставит отметки. Стасюк играет с читателем, называет Европу «мега-маркетом с суперскидками» и с сожалением констатирует, что интерес поляков к ней основан только на материальных, а не на духовных ценностях («наш варварский дух не может понять всех тонкостей гигантского плана, который должен изменить наш континент»).

<sup>13</sup> *Gojowy D.* Zum Glück in Europa. Erfahrungen, Erinnerungen. Dresden, 2004. S. 166.

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 8.

<sup>15</sup> *Стасюк А., Андрухович Ю.* Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу. Львів, 2001. С. 89—90.

<sup>16</sup> Там же. С. 91.



Драма гражданина новой Европы видится А. Стасюку в неспособности самостоятельно справиться с новой реальностью, с нежеланием воспринимать духовную свободу, которую пока что предлагает Запад. К тому же Европа, с ее культом нейтрального поведения по отношению «к иным», не может стать идеальным домом для новых своих граждан, ибо, сокращая «остальные ощущения», она «боится ненависти, как черт святой воды»<sup>17</sup>.

Сказав об этом, Стасюк мечтает о новой и «живой Европе», рожденной из человеческих встреч, впечатлений, динамичной и изменчивой<sup>18</sup>. Пока она состоит из «множества стран-придатков», «второстепенных народов», «резервного населения»; она существует как «двойная, тройная фикция, кривое зеркало, волшебный фонарь, фата-моргана, фантастика и фантазмагория»<sup>19</sup>, она кажется «зачитанным текстом», но все равно не теряет привлекательности для европейских окраин.

Таким образом, попытка осмыслить «себя в Европе», предпринятая современными авторами (украинцем Андруховичем и поляком Стасюком), — явление вполне закономерное и связанное с синдромом переходных состояний истории. Характерно, что оба названных писателя создают образ такой Европы, в которой есть место их родине. При всей разнице позиций, обусловленных социальной, идеологической сторонами жизни Украины и Польши, Европа видится им «землей обетованной». Этот образ создается исходя из различных коллизий, но его правомочность объясняется как географическим положением стран, так и близостью культур и традиций. В отличие от украинского и польского авторов, восточный немец Гойови, познавший новую Европу в 1950-х гг., создает ее поливалентный образ. Констатируя, что западные земли Германии, ставшие его новой родиной, дали ему возможность реализовать себя лично и профессионально, он подчеркивает и тот безусловный факт, что многие представления о ней остаются наивно-иллюзорными.

<sup>17</sup> *Stasiuk A. Fado. Reiseskizzen. Frankfurt a. M., 2008. S. 67.*

<sup>18</sup> *Кола А.* Категория «Центральной Европы» в творчестве Милана Кундеры, Юрия Андруховича и Анджея Стасюка // *Европа. Журн. польск. ин-та междунар. дел.* 2002. Т. 2. № 2 (3). С. 131—154.

<sup>19</sup> *Стасюк А.* Дорогою на Бабадаг / Пер. з польск. О. Сливинський. Київ, 2007. С. 20.

---

**ZUSAMMENFASSUNG****Das Konzept «Europa» in der Umbruchsepoche  
(in der modernen deutschen, ukrainischen  
und polnischen Literatur)**

Der vorliegende Artikel befasst sich mit dem Konzept «Europa» in der modernen deutschen, ukrainischen und polnischen Publizistik. Untersucht werden Essays von Ju. Andrukhowytsch and A. Stasiuk sowie Reportagen von Detlef Gojowy. Es wird gezeigt, dass der Begriff «Europa» in der Zeit der Umorientierung (die Nachkriegszeit in Deutschland, die 1990er Jahre für die Ukraine und Polen) zu einer stabilen mentalen Struktur (einer Konstante) wird. Es werden drei national unterschiedliche Visionen von Europa dargestellt, wobei auch auf allgemeine Gesetzmäßigkeiten bei der Interpretation des Konzepts eingegangen wird.

# ЛИНГВИСТИКА

ULLA FIX

(Leipzig)

## WAS IST KULTURSPEZIFISCH AN TEXTEN? ARGUMENTE FÜR EINE KULTURWISSENSCHAFTLICH ORIENTIERTE TEXTSORTENFORSCHUNG<sup>1</sup>

Gliederung:

1. Anliegen
2. Ein für die Sprachwissenschaft brauchbarer Kulturbegriff
3. Kulturwissenschaftliche Sprachwissenschaft
4. Was ist kulturgebunden an der Sprache?
5. Was ist kulturspezifisch an Texten?
  - 5.1. Textsorten als Elemente einer Kultur
  - 5.2. Kulturelle Spezifik von Textsorten und interkultureller Vergleich
  - 5.3. Vorstellungen von einer kulturwissenschaftlich orientierten Textsortenforschung

### 1. Anliegen

Daran, dass Kultur und Sprache zusammenhängen, zweifelt beim heutigen Stand der Diskussion sicher niemand mehr. Mit der Anerkennung dieses Zusammenhangs ist es aber nicht getan. Hat man ihn einmal festgestellt, geht es darum, ihn zu realisieren, zu vertiefen und zu differenzieren. Genau diesem Anliegen ist die Tagung mit ihrem Thema «Kulturelle Kodes» gewidmet. Was genau darunter zu verstehen ist, was der einzelne Forscher in Bezug auf seinen Gegenstand konkret damit meint, unterscheidet sich in der Praxis oft erheblich. Zum Einstieg soll daher geklärt werden, was unter ‚Kulturalität‘ verstanden werden kann, wie eine kulturwissenschaftlich arbeitende Sprachwissenschaft vorgehen und welche Gegenstände sie in den Blick nehmen könnte. Danach werde ich etwas zum Phänomen der Textsorten sagen (auf das Phänomen der Textsorten eingehen) — einem (einen) unter kulturellem Aspekt besonders relevanten Gegenstandsbereich<sup>2</sup> — und eine (knappe) Vorstellung davon entwickeln, was eine kulturwissenschaftlich orientierte Textlinguistik leisten sollte.

---

<sup>1</sup> Ich behalte im Wesentlichen den Vortragsmodus bei.

<sup>2</sup> Auf das Interkulturelle gehe ich nicht gesondert ein, obwohl man das natürlich machen könnte. Es wird aber meine Ausführungen zu den eben genannten Punkten mitprägen: Was ist interkulturell an der Sprache? Was ist interkulturell im Sprachgebrauch?

2003 hat Csaba Földes eine Überblicksdarstellung zur «Interkulturellen Linguistik» vorgelegt, die Grundsätzliches zum Kulturbegriff mitteilt<sup>3</sup>. Er weist auf noch offene Probleme hin, v. a. auf die Vagheit der Kategorie<sup>4</sup>. Seine Beschreibung der Lage von damals würde gegenwärtig nicht viel anders ausfallen. Trotz vieler Diskussionen ist der Kulturbegriff nach wie vor unscharf und daher allein schon der innerdisziplinäre Umgang mit ihm schwierig. Umso mehr ist das der Fall, wenn man interdisziplinär vorgehen will. Zum Problem der begrifflichen Bestimmung kommt ein — aus meiner Sicht gravierendes — Vermittlungsproblem: Bis heute ist Sprache, obwohl ein genuin kultureller Faktor, in den außerlinguistischen Debatten um Kulturwissenschaft und Kulturbegriff kein Thema<sup>5</sup>. Ein Beispiel: In dem 2004 erschienenen «Handbuch der Kulturwissenschaften» (ca. 1800 Seiten) taucht Sprache als eigenständiger Gegenstand in keiner Kapitel- und Teilkapitelüberschrift auf. Dass Nachbardisziplinen den Gegenstand 'Sprache' nicht wahrnehmen, ist — ich meine hier die deutsche germanistische Sprachwissenschaft — auch ihre eigene Schuld. Es fehlt der Nachdruck, mit dem sie in diesem Punkt auf sich aufmerksam macht. Längst nicht alle Vertreter des Faches sind von der Notwendigkeit und Berechtigung eines kulturwissenschaftlich orientierten Vorgehens überzeugt, das den symbolischen Charakter von Kultur wahrnimmt, der sich in der Sprache als Symbolsystem per se möglicherweise am deutlichsten äußert<sup>6</sup>. Die konsequente Berücksichtigung dieses Gedankens, d. h. eine systematische Erforschung der sprachbezogenen Kulturalität, stehen in der deutschen Germanistik also noch aus<sup>7</sup>. Umso eindrucksvoller ist es für mich, dass der Russische Germanistenverband

<sup>3</sup> Vgl. auch: *Földes C.* Interkulturelle Kommunikation: Positionen zu Forschungsfragen, Methoden und Perspektiven. Wien, 2007. S. 9 ff. sowie: Ders.: Interkulturalität als Forschungsgegenstand der Linguistik // *József Tóth* (Hrsg.): Wechselbeziehungen in der Germanistik: kontrastiv und interkulturell. Wien, 2009. S. 44.

<sup>4</sup> Vgl.: *Földes C.* «In Anlehnung an anthropologische Kulturkonzepte wird in der modernen Linguistik Kultur als Auseinandersetzung einer Gemeinschaft mit ihrer und Anpassung an ihre Umwelt, also als ein — kognitives und soziales — Orientierungssystem begriffen, zugleich als eine Art semiotisches und rituelles Netzwerk (zur linguistischen Problemdiskussion von 'Kultur'» // Interkulturelle Kommunikation: Positionen zu Forschungsfragen, Methoden und Perspektiven. Wien, 2007. S. 9; vgl. Ders.: Interkulturelle Linguistik. Vorüberlegungen zu Konzepten, Problemen und Desiderata. Wien, 2003. S. 9 ff.: «Hierbei figuriert Sprache als Vermittlerin dieses Netzwerkes, d. h. als ein konstitutives Element der Kultur».

<sup>5</sup> Das betrifft u. a. soziologische, kulturwissenschaftliche und ästhetische Arbeiten.

<sup>6</sup> Für die Durchsetzung des kulturellen Zugriffs hat vor allem Angelika Linke — zusammen mit anderen — gute Gründe geliefert. Sie verweist nachdrücklich, mit Bezug auf Cassirer, auf den Symbolcharakter von Kultur und Sprache.

<sup>7</sup> Um die Erforschung sprachbezogener Interkulturalität steht es aus meiner Sicht weit besser, dies ist vor allem ein Verdienst der nichtmuttersprachlichen Germanistik.

in Nishnij Novgorod eine ganze Jahrestagung einem kulturbezogenen Thema widmet und dass es zu diesem Thema aus den verschiedensten Perspektiven etwas zu sagen gibt.

## 2. Ein für die Sprachwissenschaft brauchbarer Kulturbegriff

Wir wissen, dass es *den* Kulturbegriff gar nicht geben kann. Wie man 'Kultur' definiert, ist u. a. durch die historische Situation, die jeweilige Sprachgemeinschaft, das aktuelle Erkenntnisinteresse bedingt. Nehmen wir als Beispiel nur den kulturgeschichtlich fälligen Schritt, den europäische soziokulturelle Gemeinschaften zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemacht haben, als sie Kultur nicht mehr (nur) als Hochkultur thematisiert haben — nicht nur als das Erhabene und Schöne —, sondern als sie dazu übergegangen sind, in die Vorstellung von Kultur all das einzubeziehen, «was die Menschen in Konfrontation mit ihren Alltagsanforderungen geschaffen haben»<sup>8</sup>, um eben diesen Alltag zu bewältigen. Darin drückt sich ein gewandeltes Gesellschaftsbild aus. Das hat für die Etablierung einer kulturwissenschaftlichen Sprachwissenschaft gewichtige Folgen, wie ich noch zeigen werde. Wie wir wissen, gibt es über die angesprochene Trennung von Hoch- und Alltagskultur hinaus fast unüberschaubar viele Kulturspezifikationen. Gerade darauf macht C. Földes aufmerksam. Es ist tatsächlich unmöglich, aber wohl auch unnötig, auf einer einzigen, grundsätzlich gültigen Definition zu bestehen. Man muss sich vielmehr im konkreten Fall auf die Bestimmung einigen, die — natürlich auf der Höhe der Zeit — geeignet ist, die eigene Fragestellung gewinnbringend zu beantworten. Eine solche gegenstands-, d. h. sprachgebrauchsbezogene Kulturbestimmung will ich als erstes zu geben versuchen.

Ich vertrete mit meinem Vorschlag einen lebensweltlichen Ansatz, nach dem unter 'Kultur' all das gefasst wird, was Menschen in einer Gemeinschaft gemeinsam handelnd hervorbringen, um ihr Miteinander bewältigen zu können. Seien es Hervorbringungen der Hochkultur, seien es solche der Alltagskultur. Das heißt: Zur Kultur gehören alle die Prozesse und Artefakte<sup>9</sup>, die die Existenz einer Gemeinschaft erst ermöglichen<sup>10</sup>. Dieser Kulturbegriff ist, da er nicht nur die Hochkultur erfasst, notwendig an den Alltagsbegriff gebunden. 'Alltag' verstehe ich im Sinne der Alltagsforschung (z. B. in Soziologie und Volkskunde)<sup>11</sup> als die fraglosen Gegeben-

<sup>8</sup> Korff G. Kultur // Bausinger H., Jeggle U., Korff G., Scharfe M. Grundzüge der Volkskunde. Darmstadt, 1989. S. 18.

<sup>9</sup> «Im Verhältnis von Kultur und Alltag ist Kultur nämlich nicht nur Bestimmungsfaktor des Alltags, sondern auch dessen Produkt. Kultur ist danach ein Prozess, den der Mensch ebenso vermittelt, wie der Mensch dadurch vermittelt wird» (Korff G. Kultur // Ebd. S. 18).

<sup>10</sup> Von Kultur als Prozess sozialer Konstruktion sprechen Gerd Antos und Karl-Heinz Pogner: Antos G., Pogner K.-H. Kultur- und domänengeprägtes Schreiben // Wierlacher A., Bogner A. (Hrsg.). Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart, 2003. S. 396.

<sup>11</sup> z. B. Bausinger // Bausinger, Jeggle, Korff, Martin. S. 204 ff.

heiten und Gemeinsamkeiten unseres Handelns im «Hier» und «Jetzt» unserer Gegenwart<sup>12</sup>, als «all jene Selbstverständlichkeiten des Denkens und des Sich-verhaltens (sic!) (...), die sich weder durch besondere Feierlichkeit noch durch Exklusivität auszeichnen, die aber das Leben ganz wesentlich konstituieren»<sup>13</sup>. Einen solchen Fundus von Selbstverständlichkeiten, die das Miteinander ermöglichen, bilden natürlich und an vorderster Stelle Sprache und Sprachgebrauch mitsamt dem kulturellen Wissen und den kulturellen Traditionen, die durch sie transportiert werden. Wörter, Wendungen und Textsorten sind Teil dieser Selbstverständlichkeiten. H. Bausinger hat Texten aus der Sicht der Volkskunde griffig die Leistung zugeschrieben, eine «ordnende Auseinandersetzung mit der Welt» zu ermöglichen<sup>14</sup>. Textsorten wie die Urteilsverkündung vor Gericht, der politische Slogan, das Gedicht sind jeweils andere ordnende Zugriffe mit jeweils anderen sprachlichen Bedingtheiten. Mit diesen Bemerkungen bin ich vom übersprachlichen Kulturbegriff zu einem sprachlich orientierten gekommen. Dessen Kern ist, dass auch Sprache — ganz im Sinne des «von Menschen Gemachten» — nichts Starres und unabhängig von uns Existierendes ist. Vielmehr bringen die Mitglieder einer Gemeinschaft ihre Sprache im Gebrauch gemeinsam hervor und verändern sie, immer im Bezug auf ihre Lebenspraxis, fortlaufend<sup>15</sup>.

Was ist nun in diesem Falle das «von Menschen Gemachte»? Es sind Angebote von Symbolisierungssystemen und von Formen, die eine Gemeinschaft entwickelt, um sich über ihre Probleme und Bedürfnisse verständigen zu können. Es handelt sich auf der einen Seite um Kognitives, nämlich um Wissens- und Bedeutungssysteme, d. h. an vorderster Stelle um das Sprachsystem. Auf der anderen Seite geht es um Handlungsorientiertes, nämlich Muster: Formen, Routinen und Verfahren, die eine Gemeinschaft hervorgebracht hat, damit sie miteinander handeln und sich verständigen kann. Dazu gehören an vorderer Stelle die Textsorten. Im Sinne unserer Tagung wären alle eben genannten Systeme und Muster kulturelle Codes<sup>16</sup>. In welcher Vielfalt es sie gibt, zeigt sich an den

<sup>12</sup> Vgl.: Berger P.L., Luckmann Th. Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M., 1993. S. 25.

<sup>13</sup> Bausinger H. Zur Problematik des Kulturbegriffs // Wierlacher A. (Hrsg.) Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. Bd. I. München, 1980. S. 65 f.

<sup>14</sup> Hermann Bausinger. Ebd. S. 56.

<sup>15</sup> Vgl.: Feike H. Sprache als soziale Gestalt. Frankfurt am Main, 1996; Ders.: Kulturelle Ordnung, Sprachwahrnehmung und idiomatische Prägung // Köhnen R. (Hrsg.). Wege zur Kultur. Perspektiven für einen integrativen Deutschunterricht. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, 1998. S. 171—183.

Nach Bausinger ist «Kultur !...! nicht nur eine Vorgegebenheit, sondern auch das Ergebnis von gesellschaftlichen Akten eines jeden Einzelnen, die ihrerseits kulturbestimmt sind» (Bausinger H. Zur Problematik des Kulturbegriffs // Wierlacher A. (Hrsg.) Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. Bd. I. München, 1980. S. 59 f.).

<sup>16</sup> «Der Mensch ist ein kulturelles Wesen nicht nur durch die werkzeughafte Bearbeitung von Natur (wie das ein älteres Kulturverständnis nahe legt), sondern

vielen Arten kultureller Kodes, die im Tagungsprogramm genannt werden<sup>17</sup>. Ohne auf diese Vielfalt aber eingehen zu können, werde ich mich den Textsorten zuwenden. Man kann kaum besser als an Textsorten mit ihren «ordnenden Zugriffen», ihren Funktionen für die Lebenspraxis sehen, was Kultur als Prozess sozialen Handelns ausmacht. Braucht man, um die Kulturspezifität von Sprache und Sprachgebrauch zu untersuchen, nun eine spezielle kulturwissenschaftlich orientierte Sprachwissenschaft, wie ich sie vorausgesetzt habe? Und wie sollte sie aussehen?

### 3. Kulturwissenschaftliche Sprachwissenschaft

Ich gehe davon aus, dass wir (auch) eine kulturwissenschaftlich orientierte Sprachwissenschaft brauchen. Sprache ist ein kulturelles Phänomen und muss gezielt, mit geeigneten Methoden auf diese Eigenschaft hin betrachtet werden. Dabei stellen sich andere Fragen und geraten andere Gegenstände in den Blick, als es der Fall ist, wenn man die Sprache als Systemphänomen untersucht. Das soll nicht heißen, dass der kulturelle Blick auf Sprache das einzige Verständnis von Sprachwissenschaft sein sollte oder gar sein könne — wir werden immer eine strenge Systemlinguistik als Basis brauchen. Die Kulturperspektive sollte aber den Platz in der Sprachwissenschaft, den sie in der Vergangenheit schon einmal hatte, wieder eingeräumt bekommen. Anders wäre es in einer Zeit, in der Kultur ein zentraler Topos der Geistes- und Sozialwissenschaften schlechthin ist, gar nicht verständlich.

Zur eben schon angesprochenen kulturellen Tradition: Unter natürlich unterschiedlichen Gesichtspunkten ist die gegenseitige Bedingtheit von Sprache und Kultur über die Jahrhunderte hinweg im Blick gewesen. Im 19. Jahrhundert war es Wilhelm von Humboldt, der diesen Gesichtspunkt für die Sprache an sich (Sprache als Weltansicht) aufgezeigt hat. Für das Russische war es im 18. Jahrhundert Michail Wassiljewitsch Lomonossow<sup>18</sup>, der kulturelle Perspektiven bei der Betrachtung sprachphilosophischer, stilistischer, rhetorischer und sprachgeschichtlicher Probleme im Blick hatte<sup>19</sup>. Später, am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat vor allem Hermann Paul die Sprachwissenschaft mit

---

durch seine sprachliche und semiotische Bearbeitung derselben». *Müller-Funk W. Kulturtheorie*. Tübingen; Basel, 2006. S. 57.

<sup>17</sup> Da wird unter kulturellen Kodes u. a. Folgendes verstanden: natürliche Sprachen, Varietäten, Schriftlichkeit — Mündlichkeit, grammatische Phänomene, Phraseologismen, Kollokationen, Konnotationen, Termini, Textsorten/Gattungen, Epochenstile, Hören und Sehen, Figuren, Bildlichkeit, Raum, Musik. Ganz zweifellos sind alle diese sehr unterschiedlichen Gegenstände Hervorbringungen einer Kultur, und insofern kann man sie wohl bei aller Verschiedenheit unter dem Dach der 'kulturellen Kodes' versammeln, wenn man sich auch über den jeweiligen Zeichencharakter noch verständigen müsste.

<sup>18</sup> Ich danke Natalia Troshina für die Hinweise, die sie mir zur Bedeutung Lomonossows in dieser Hinsicht gegeben hat.

<sup>19</sup> «Russische Grammatik» und «Vorwort vom Nutzen der Kirchenbücher für die russische Sprache» — das letzte und gründlichste philologische Werk von

Blick auf die Erforschung der Semantik dezidiert als Kulturwissenschaft verstanden<sup>20</sup>. Im 20. Jahrhundert finden wir viele verschiedene Auffassungen von Kultur, die auf die deutsche Sprachwissenschaft gewirkt haben. Ich nenne einige wichtige: die Kultursemiotik Lotmanns; die kulturhistorische Schule der sowjetischen Psychologie von Lev Wygotskij, Alexej Nikolajewitsch und Alexej Alexejewitsch Leont'ev; die Lakunentheorie der russischen Ethnopsycholinguistik, u. a. Sorokin und Markovina als deren Vertreter; die Vorstellung von Clifford Geertz, dass Kultur als Text zu fassen sei; Umberto Ecos Auffassung von Kommunikation als Kultur und Els Oksaars Begriffspaar 'Kulturem' — 'Behaviorem', um nur einige zu nennen.

Trotz dieser Traditionen und aktuellen Einflüsse, trotz vieler interessanter und aufschlussreicher Arbeiten, v. a. im interkulturellen Bereich, fehlen Programm und Theorie<sup>21</sup> einer kulturwissenschaftlichen Sprachwissenschaft. Wenn sich die Sprachwissenschaft der Aufgabe einer konsequenten sprachkulturellen Beschreibung der Sprache aber nicht stellt, wird die Gesellschaft mit ihr — der Sprachwissenschaft — wenig anzufangen wissen und werden wir — die Sprachwissenschaftler — von anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen nicht wahrgenommen werden<sup>22</sup>.

#### 4. Was ist kulturgebunden an der Sprache?

Wie angekündigt, werde ich mich auf Textsorten konzentrieren. Sie sind aus meiner Sicht das klarste Beispiel für eine kulturgebundene sprachliche Ausprägung. Aber selbstverständlich könnte man kulturelle Bestimmtheit auch sehr gut am Fall anderer sprachlicher Phänomene aufzeigen<sup>23</sup>.

---

Lomonossow (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 7: Труды по филологии. М.; Л., 1952).

<sup>20</sup> Er hat «streng formale Linguistik, historische Germanistik und kulturwissenschaftliche Offenheit !...! in einen Zusammenhang gebracht» (*Haß U.* Hermann Paul (1846—1921) // *König Chr. u. a.* (Hrsg.). Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts. Berlin; New York, 2000. S. 106). «Hätte man Hermann Paul nach den Fächergrenzen gefragt — er hätte auf den Gegenstand *Sprache in Literatur* verwiesen, dessen angemessene Erforschung akademisch gezogene Zäune nicht respektiere» (*Haß U.* Ebd. S. 105).

<sup>21</sup> Es fehlt «eine sprachtheoretische Selbstverständigung der (Teil) Disziplinen untereinander über Gemeinsamkeiten und Divergenzen !...!» in dieser Hinsicht (*Linke A., Günthner S.* Einleitung: Linguistik und Kulturanalyse // *Ztsch. für germanistische Linguistik.* 2006. S. 19).

<sup>22</sup> Kulturelle Ausprägungen sind jedoch nicht im einzeldisziplinären Zugriff zu erfassen.

<sup>23</sup> Syntaktisch-morphologische Phänomene können in ihrer Verwendung kulturgebunden sein.

Man kann, wenn man über die Kulturalität von Sprache reden will, ebenso gut das Wort heranziehen. Wir kennen Wort- und Begriffsgeschichten, die uns zeigen, wie sich die Bedeutungen von Wörtern verändern, je nach den historisch-kulturellen Verhältnissen, in denen sie gebraucht werden. Das Grimmsche



Das beginnt, auch wenn man es dort vielleicht am wenigsten erwartet, bei der **Syntax**. 1999 hat Agel<sup>24</sup> in einem Aufsatz zu «Grammatik und Kulturgeschichte» den Zusammenhang von Grammatik und Kultur ausführlich behandelt. Ein Beispiel ist die Kategorie der Klammer für die Betrachtung des deutschen Satzes als Muster einer visuellen Metapher. H. Weinrich<sup>25</sup> hat bereits 1964 kulturelle Gesichtspunkte zum Kriterium gemacht, indem er unterschieden hat zwischen den Tempora des Besprechens und denen des Erzählens. Beide Tempusregister sind eng an Textsorten gebunden und daher ein kulturgebundenes Phänomen.

Auch die Untersuchung von Wortbildungsgegebenheiten kann Kulturelles zutage fördern: Ich denke an den fein differenzierten Gebrauch von Diminutiva im Russischen, der einen genauen Ausdruck des Verhältnisses erlaubt, das der Sprecher zu seiner Umwelt hat<sup>26</sup>. Auf einer komplexeren Ebene kann man die sozial gebundenen Stilregister untersuchen, die in einer Kultur zur Verfügung stehen: z. B. familiärer, pastoraler, akademischer Stil, v. a. aber sollte man sich den National- und Zeitstilen zuwenden. Vorschläge dazu sind u. a. von Clyne<sup>27</sup> und Galtung<sup>28</sup> gemacht worden. Und man kann sich schließlich eben auch mit Textsorten befassen, also eine Ebene wählen, die zwischen den Wörtern und den Diskursen, in denen sie verwendet werden, liegt, und hat damit sehr komplexe Muster sprachlich-kommunikativen Handelns im Blick. Sie sind das, was ich eben als Handlungsmuster innerhalb einer Kultur vorgestellt habe.

---

Wörterbuch ist für das Deutsche das Beispiel einer solchen kulturgebundenen Wortbetrachtung. Man könnte die Zugehörigkeit eines Wortes in ein Script bzw. einen Frame erkunden, oder seine kulturellen Konnotationen untersuchen und vieles andere mehr.

Wie man Phraseologismen als Symbole in Sprache und Kultur auf ihre Bildlichkeit allgemein und im interkulturellen Vergleich im Besonderen untersuchen kann, sehen wir u. a. an den Arbeiten von D. Dobrowolski und E. Piirainen.

Auch die Merkmale des Gesprochenen wie Satzmelodie, Stimmfärbung etc. können kulturell differieren. Gesprächsstile, d. h. Stildifferenzierungen nach ethnischen, sozialen, professionell bestimmten Gruppen (Schwitalla), sind ebenfalls kulturell geprägte Phänomene.

<sup>24</sup> Agel V. Grammatik und Kulturgeschichte // Gardt A., *Haß-Zumkehr U., Rodelcke Th.* (Hrsg.). Sprachgeschichte als Kulturgeschichte. Berlin; New York, 1999. S. 171—223.

<sup>25</sup> Weinrich H. *Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1964.

<sup>26</sup> Kurt S. Inflationäre russische Diminutive und ihr Anwendungsspektrum // Sériot P. (Hrsg.). Schweizerische Beiträge zum XIV. Internationalen Slavistenkongress in Ohrid. September 2008. Frankfurt a. M., etc., 2008. S. 174.

<sup>27</sup> Clyne M. Pragmatik, Textstruktur und kulturelle Werte. Eine interkulturelle Perspektive // Schröder H. (Hrsg.). *Fachtextpragmatik*. Tübingen, 1993. S. 3—18.

<sup>28</sup> Galtung J. Struktur, Kultur und intellektueller Stil. Vergleichender Essay über saxonistische, teutonische, nipponische und gallische Wissenschaft // Wierlacher A. (Hrsg.). *Das Fremde und das Eigene*. München, 1985. S. 51—93.

## 5. Was ist kulturspezifisch an Texten?

Hier geht es um die Tatsache, dass Texte an Textsorten gebunden sind. Textsorten aber sind kulturelle Phänomene. Sie beruhen in zweierlei Hinsicht auf kulturellen Übereinkünften.

### 5.1. Textsorten als Elemente einer Kultur

Bereits die Tatsache an sich, dass Textsorten existieren, ist ein kulturelles Phänomen. Es ist kulturell bedeutsam, dass Kultur- und Kommunikationsgemeinschaften mit ihren Textsorten über Handlungsmuster verfügen, mit deren Hilfe sie auf die Wirklichkeit zugreifen, mit ihr zu-recht-kommen, sie gestalten können. Diese Muster existieren, wie schon beschrieben, gleichsam unhinterfragt, als Selbstverständlichkeit des Alltags mit ihrer typischen Form, mit ihrem vereinbarten Weltbezug und ihrer Funktion — immer gebunden an eine Gemeinschaft, so dass sich ihre Spezifik auch immer nur aus der Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft mit ihrer bestimmten Kultur erschließen lässt<sup>29</sup>. Befasst man sich mit Textsorten theoretisch wie praktisch, ist das Wissen um deren grundsätzlich kulturellen Status die Voraussetzung. Denkt man sich nämlich versuchsweise die Textsorten einmal weg, wird klar, wie hilflos wir wären, hätten wir diese unhinterfragt hingenommenen Muster nicht. Wir wären — deutlich gesagt — handlungsunfähig. Drei Situationen male ich probeweise aus. Wenn auch manches daran trivial erscheinen mag, macht es doch bewusst, wie sehr wir auf Texte als Handlungsmöglichkeiten angewiesen sind, und damit erweist es sich als nicht trivial.

1. Wie gingen wir mit Trauer um, wenn es nicht verschiedene Arten von Texten gäbe, die seelische Entlastung und soziale Kontakte ermöglichen? Wie z. B. Beileidsbekundungen, Kondolenzschreiben, Nachrufe, Trauerbriefe. Solche Texte dienen der mental-reflexiven emotiven Bewältigung von Lebenssituationen. Auf eine andere Weise und zum Ausdruck vieler verschiedenartiger Gefühle leisten dies z. B. auch literarische und religiöse Texte.

2. Wie kämen wir zu wissenschaftlichen Erkenntnissen und dem Austausch darüber, wenn wir nicht Textmuster mit ihren Gestaltungs- und Verbreitungsformen hätten? Wie z. B. den wissenschaftlichen Zeitschriftenaufsatz, die Thesen zu einer wissenschaftlichen Arbeit, das Abstract, die Monographie, die Disputation — all dies sind Textsorten, die der mental-reflexiven rationalen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit dienen.

<sup>29</sup> F. Hermanns erörtert das folgendermaßen: Jegliche Identität ist kulturell, d. h. kulturell konstituiert. Anders geht es gar nicht. Aus dieser Tautologie kommt man heraus, wenn man sich klar macht, dass uns am Kulturellen in der Regel die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur interessiert, dass wir das Kulturelle danach bestimmen (*Hermanns F. Sprache, Kultur und Identität. Reflexionen über drei Totalitätsbegriffe // Gardt A., Haß-Zunkehr U., Roelcke Th. (Hrsg.). Sprachgeschichte als Kulturgeschichte. Berlin; New York, 1999. S. 353*).

3. Wie lösten wir praktische Lebensprobleme ohne Textsorten? Wie könnte man sich viele Gäste ins Haus einladen, wenn es nicht den Einladungsbrief, die Mailing-List oder SMS-Nachrichten gäbe? Wie montierten wir ein Möbelstück ohne Montageanleitung und wie kann man, wenn man krank ist, zu Hause bleiben ohne Arbeitsunfähigkeitsbescheinigung bzw. Krankenschein?

So verschieden diese Textsorten sind, alle dienen sie der Lösung alltagspraktischer Lebensprobleme. In allen drei Fällen — emotiver, rationaler und praktisch ordnender Zugriff auf die Welt — geht es um kulturelle Formung der Lebensbewältigung mithilfe von Texten. Alle Textsorten/Gattungen, die eine Gesellschaft hervorgebracht hat, haben ihre Berechtigung. Hätte es den gesellschaftlichen Bedarf dafür nicht gegeben, wären sie ja nicht entstanden. Und sobald es den Bedarf nicht mehr gibt, verschwindet die Textsorte auch. Denken wir an die alte Gattung des Weistums (Auskunft rechtskundiger Personen als mündliche Rechtsquelle des Mittelalters und der frühen Neuzeit) und an eine moderne Textsorte wie das Telegramm. Keine Textsorte ist schlechter oder wertvoller als die andere. Jede hat ihre jeweils eigene Aufgabe. Soweit zum kulturellen Charakter von Texten überhaupt.

## 5.2. Kulturelle Spezifik von Textsorten und interkultureller Vergleich

Über die Tatsache hinaus, dass Textsorten überhaupt existieren, ist natürlich von Belang, dass sie kulturspezifisch geprägt sind. Sie sind, wie andere Routinen des Handelns auch, als Übereinkünfte innerhalb ihrer Kulturgemeinschaft anzusehen. Was in der einen richtig und angemessen ist, muss es nicht auch in der anderen sein<sup>30</sup>. Welche Textsorten einer Gemeinschaft zur Verfügung stehen und welche nicht und wie die vorhandenen beschaffen sind, ist Ausdruck ihrer speziellen Kultur. Wir kennen den Fall, dass es eine Textsorte zwar in der einen, nicht auch aber in der anderen Kultur, mit der verglichen wird, gibt: Die *Kontaktanzeige/Heiratsanzeige* wird es in Kulturgemeinschaften, wo Ehen durch die Familien vermittelt werden, nicht geben. Wir kennen aber ebenso den Fall, dass ein- und dieselbe Textsorte in verschiedenen Kulturen auftritt, aber in kulturspezifisch unterschiedlicher Prägung. Die Textsorte *Rezension* z. B. gibt es in vielen Kulturen, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. Das heißt, es gibt in der Realität des Sprechens nicht 'Textsorten an sich', also nicht die Rezension schlechthin, nicht den Werbetext, nicht den Essay, sondern es gibt spezifische, von einer Kultur (oder auch von mehreren Kulturen gemeinsam) geprägte Varianten. Diese Prägung kann verschiedene Aspekte betreffen: sowohl

<sup>30</sup> Kulturen unterscheiden sich neben anderem auch «durch die in ihnen gängigen Textsorten» und durch deren «(kulturübliche) Gestaltungsformen» (*Hermanns F. Interkulturelle Linguistik // Wierlacher A., Bogner A. Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart, 2003. S. 369*).

inhaltliche als auch funktionale und formale. Unter den geschilderten Umständen liegt es in der Natur der Sache, dass die Eigenschaft eines Textes, Produkt einer Kultur zu sein, den Kulturvergleich mit sich bringt. Um zu zeigen, wo Gemeinsamkeiten und Unterschiede liegen können, wähle ich aus den wissenschaftlichen Arbeiten, die ich zur kulturell vergleichenden Betrachtung von Textsorten betreut habe, einige Beispiele, wie Sie alle sie kennen. Diese Beispiele sind einerseits gut geeignet, um zu illustrieren, wie spezifische Prägungen beschaffen sein können. Sie sind aber andererseits auch kritisch zu sehen — das ist mir wohlbewusst; denn sie zeigen, wie unsystematisch ich — und das betrifft nicht nur mich — bisher vorgegangen bin. Die Vergleichsgegenstände haben sich ergeben, meist bedingt durch die Herkunftsländer der Studenten und ihre persönlichen Interessen. Querbezüge zwischen den Arbeiten wären nur vereinzelt möglich gewesen. Eine der Hauptforderungen für eine kulturwissenschaftliche Textlinguistik wird sein, systematischer als bisher zu arbeiten. Zunächst aber zu den Beispielen.

Eine Untersuchung von *Autowerbung* in Russland und Deutschland (1992) ergab, dass in Deutschland bildlicher, anspielungsreicher und indirekter geworben wurde. Das Produkt wurde nicht beschrieben. In Russland dagegen war die Werbung direkt, es wurden genaue Beschreibungen des Produkts gegeben. Es musste ja auf dem Markt erst eingeführt werden<sup>31</sup>.

Das Ergebnis der Untersuchung von *Kontaktanzeigen* in Deutschland, Großbritannien und den USA (1996) ist, dass es inhaltlich und sprachlich große Ähnlichkeiten und keine relevanten Unterschiede gibt.

*Filmrezensionen* in Frankreich und Deutschland (2007) sind, so ein anderes Ergebnis, direkt bewertend in Frankreich, in Deutschland aber zu gleichen Teilen direkt und indirekt. Dem geradlinigeren Argumentieren in französischen steht ein komplexeres in deutschen Texten gegenüber.

*Talkshows* (im Sinne von Bekenntnisshows) wurden vergleichend untersucht für Kasachstan und Deutschland (2002). Das brachte folgendes Ergebnis: Die Strukturen und Gesprächsabläufe stimmten weitgehend überein, aber kasachische Shows erweisen sich als stärker normen- und traditionsbezogen, so dass gegenüber dem deutschen direkten und harten Gesprächsstil ein ruhigerer Stil herrscht, der das Gesicht des anderen schont.

Um 2004 wurden *Geschäftsbriebe* im Deutschen und Mongolischen (russisch) untersucht. Übereinstimmend waren sachliche Formulierungen und eine klare thematische Entfaltung zu konstatieren; die deutschen Briefe wurden jedoch als höflicher eingeschätzt, weil in ihnen Negatives nicht direkt ausgesprochen wurde.

---

<sup>31</sup> Mischung von produktbeschreibenden und emotiven vertrauensbildenden sprachlichen Mitteln in der russischen Arzneimittelwerbung. Vgl.: Venohr E. Textmuster und Textsortenwissen aus der Sicht des Deutschen als Fremdsprache. Textdidaktische Aspekte ausgewählter Textsorten im Vergleich Deutsch — Französisch — Russisch. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, 2007. S. 168.

Ich füge noch ein Beispiel an, das mehrere Textsorten umfasst, die alle dieselbe dem Zeitgeist entsprechende Funktion erfüllen, nämlich die, an die Öffentlichkeit zu treten. In unserer heutigen deutschen und wohl auch der russischen Kommunikationskultur ist das Bedürfnis des Individuums zu beobachten, alles, selbst Intimstes, öffentlich zu machen. Für diesen Zweck stehen Textsorten zur Verfügung, die intensiv genutzt werden: so z. B. Leserbriefe, «Ratgeberbriefe» («Kummerkastenecke»), öffentliche Bekenntnisse, Interviews zur Person, vor allem aber bestimmte Talkshows und in jüngster Zeit Autobiografien. In anderen Kulturen kann das ganz anders sein. Weder im arabischen noch im asiatischen Kontext kann man sich solche Textsorten und deren wenig zurückhaltende Art der Ausführung vorstellen. Auch in Europa des 19. und 20. Jahrhunderts waren Autobiografien der heutigen Art nicht denkbar. Sie blieben im allgemeinen Verständnis Menschen von gesellschaftlicher Bedeutung vorbehalten und hatten einem bestimmten inhaltlichen und sprachlichen Niveau zu genügen. Die Bedeutung der Textsorte Autobiografie — wie zurückhaltend oder ungehemmt offen sie ausgeführt wird — ist also kulturell bestimmt. Diese Beispiele für Textsorten zum Ausdruck von Individuellem verweisen schon auf die Notwendigkeit transtextueller diskurslinguistischer Betrachtung (s. u.).

Wie meine Beispiele zeigen und wie auch die einschlägige Literatur, z. B. das Handbuch «Interkulturelle Germanistik» deutlich macht, ist der interkulturelle Vergleich ein zwar äußerst vielfältig, aber viel zu wenig systematisch bearbeitetes Feld. Die verglichenen Kulturen sind oft eher zufällig als begründet gewählt worden, was es schwer macht, die Forschungslage zu überblicken und die einzelnen Beiträge aufeinander zu beziehen. Daher sehe ich als ein zukünftiges Forschungsfeld die systematische interkulturelle Untersuchung von Textsortennetzen, wozu K. Adamzik<sup>32</sup> mit der Darstellungen einer kontrastiven Textologie am Beispiel von Wissenschaftstexten den Grundstein gelegt hat<sup>33</sup>.

### 5.3. Vorstellungen von einer kulturwissenschaftlich orientierten Textsortenforschung

Aus dem bisher Gesagten leite ich nun erste Überlegungen für die künftige Arbeit einer kulturwissenschaftlich orientierten Textlinguistik ab, die sich als Teil der mittlerweile etablierten Diskurslinguistik versteht. Die Diskurslinguistik befasst sich mit Aussagen und Aussagenkomplexen in ihren lebensweltlichen Zusammenhängen<sup>34</sup>. Zu ihren Gegenständen gehören an erster Stelle Wörter und Texte. Nicht zuletzt unter dem diskurslinguistischen Einfluss haben sich Vertreter der Textlinguistik dar-

<sup>32</sup> Adamzik K. Kontrastive Textologie. Tübingen, 2001.

<sup>33</sup> Vgl. auch: Eckkammer E. M., Hödl N., Pöckl W. (Hrsg.). Kontrastive Textologie. Wien, 1999.

<sup>34</sup> «Zusammenhänge, in denen Sprache als symbolische Form rekurrent verwendet wird» (Warnke Ingo H., Spitzmüller Jü. (Hrsg.). Methoden der Diskurslinguistik. Berlin; New York, 2008. S. 9).

auf geeinigt, dass die Untersuchung isolierter Textsorten nicht mehr ausreicht, sondern dass vielmehr ganze Netze von Textsorten zu betrachten sind, wie sie innerhalb von Lebensbereichen auftreten. Beispiele sind Texte der Wirtschaft, des familiären Alltags, der Schule, des Gesundheitswesens, der Wissenschaftskommunikation usw. Indem man die Texte in ihren Lebensbereichen und im Bezug aufeinander untersucht, bekommt man von ihren Inhalten, Funktionen und Formmerkmalen ein klareres Bild. Man kann die Vergleiche zwischen Textsorten verschiedener Kulturen schärfer konturieren als bisher und wird so zu fundierteren Verallgemeinerungen gelangen. Und schließlich: Man kann bei einem solchen Ansatz und Vorgehen die Vergleiche kultur- und mentalitätsgeschichtlich, historisch und soziologisch «unterfüttern». Geht man so vor, verfolgt man ein transtextuelles, über die Einzeltexte hinausgehendes Projekt, zugleich ein interkulturelles, die Einzelkulturen übergreifendes und ein interdisziplinäres, Nachbardisziplinen verbindendes. Das sehe ich als die Zukunft einer interkulturell orientierten Textsortenlinguistik an.

Zum Abschluss nenne ich Schwerpunkte, die eine solche Disziplin zu bearbeiten hätte.

- Theoretische Grundlagen schaffen, d. h. Kultur als Prozess sozialer Konstruktion diskutieren.
- Textsorten als Instrumente einer Kultur in ihrer Vernetzung nach Diskursbereichen erfassen und beschreiben.
- Textsorten als historische Phänomene verstehen und den Wandel von Textsorten konsequent und systematisch untersuchen.
- Textsortenstile als veränderliche Phänomene wahrnehmen, z. B. im Hinblick auf Gattungsstile, Epochenstile und Zeitstile.
- Textsortennetze bestimmter Diskursbereiche als interkulturelle Phänomene verstehen und kulturenvergleichend untersuchen.

NORBERT RICHARD WOLF

(Würzburg)

### «KULTUR»: EINE KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE

Am 26. Mai 1923 wurde auf der Golzheimer Heide bei Düsseldorf der deutschnationale Freischärler Albert Leo Schlageter von einem Erschießungskommando der französischen Besatzungstruppen hingerichtet. Im Januar 1923 war das Ruhrgebiet von den Franzosen besetzt worden. Schlageter hatte als Gruppenführer der Freischargruppe Organisation Heinz aktiven Widerstand gegen die französische Besatzungsmacht geleistet. Am 7. April 1923 wurde Schlageter verhaftet und am 9. Mai von einem französischen Militärgericht zum Tode verurteilt.

Nach seiner Hinrichtung wurde Schlageter von den unterschiedlichsten Gruppierungen im Deutschen Reich, vor allem aber von den Nationalsozialisten, als 'deutscher Held' verehrt. Der Schriftsteller Hanns Johst (1890—1978), der «Hofschriftsteller des Hitlerismus»<sup>1</sup>, ließ zum 10. Jahrestag der Hinrichtung Schlageters ein Drama mit dem Titel 'Schlageter'<sup>2</sup> erscheinen, das er auf höchst pathetische Weise Adolf Hitler widmete. Das Stück, das im Jahre 1933 im Beisein Hitlers in Berlin uraufgeführt wurde, ist kein Drama, noch weniger eine Tragödie im klassischen Sinne, sondern viel mehr ein Dialog, in dem die Personen thesenhafte Stellungnahmen abgeben.

Die erste Szene des ersten Aktes beginnt mit einer Art Prüfungsgespräch: Der Offizier Leo Schlageter fragt seinen «Burschen» Friedrich Thiemann nach bestimmten Typen von Bilanzkonten, um sich und Thiemann auf eine Prüfung vorzubereiten; der historische Schlageter war tatsächlich eine Zeitlang Student der Volkswirtschaftslehre. Das Gespräch geht natürlich auf die allgemeine politische Situation und das Verhalten eines deutschen Offiziers in Zeiten der Unfreiheit über. In diesem Zusammenhang sagt Schlageter (S. 25):

Leo Schlageter

Achill hat sogar Weiberkleider getragen, das ist bestimmt schlimmer als Zivil... und er wurde doch — Achill!

---

<sup>1</sup> *Fischer H. H.*: Rolf Düsterberg: Hanns Johst — «Der Barde der SS». Karriere eines deutschen Dichters // Deutschlandfunk 07.06.2004. [www.dradio.de/dlf/sendungen/politischeliteratur/273920/](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/politischeliteratur/273920/) [24.10.2010].

<sup>2</sup> Ausgabe: *Johst Hanns*. Schlageter. München: Langen/Müller, 1933.

*Friedrich Thiemann*

Schade ... Du bist unter die Poeten gegangen... Wenn Soldaten anfangen zu denken...

*Leo Schlageter*

...dann wachsen Generalstäbler!

Schlageter will — der Erste Weltkrieg ist zu Ende — wieder zu seinem Studium der Nationalökonomie zurück und vergleicht dies mit den «Weiberkleidern» des homerischen Helden Achill. Der stärker soldatisch argumentierende Thiemann stellt fest, dass sein früherer Vorgesetzter «unter die Poeten gegangen sei» und anscheinend angefangen habe «zu denken». Schlageter übernimmt den Gesprächsschritt und setzt das von Thiemann begonnene Temporalgefüge fort: «dann wachsen Generalstäbler!». Er tut dies mit großem Nachdruck, wovon das Rufezeichen am Ende des Gesprächsschritts zeugt. Die Situation ist eindeutig: Schlageter ist ein Schöngest, fast ein Intellektueller; doch auch bei ihm ist das Ziel des Denkens nicht der Philosoph, sondern der «Generalstäbler». Es stellt sich eine fundamentale Frage:

*Leo Schlageter*

Nein, er ist kein Franzose und kein Jude und kein Engländer und kein... und kein... Ja, zum Teufel, was ist er denn dann...? Er ist bestimmt auch nicht nur Soldat!

*Friedrich Thiemann*

Das ist die Frage! Vielleicht ist der tiefste Sinn des Deutschen sein Kampf. Imperialismus, Katholizismus... alles erfuhr auf deutschem Boden seine Entscheidung! Und jetzt stehen alle Fragen auf einmal zur Diskussion: Marxismus, Liberalismus, Faschismus, Bolschewismus, Parlamentarismus... Wenn du ein Kerl bist, mußt du Konsequenzen ziehen! Farbe bekennen! Gerade stehen! Kämpfen!! Soldat sein!!!

Der Antwortversuch Schlageters «Er ist bestimmt auch nicht nur Soldat!» (wiederum ein Rufezeichen), wird von Thiemann zurückgewiesen. Sein zentraler Begriff ist «Kampf», worauf das Verb «kämpfen» folgt (mit zwei Rufezeichen) und schließlich die prädikative Gruppe «Soldat sein» mit drei Rufezeichen. Der Temperament- und Charakterunterschied zwischen den beiden Personen könnte deutlicher nicht sein. Schlageter versucht, hilflos humorig, versuchsweise ironisch, zu parieren (S. 26):

*Leo Schlageter*

Oller Fritze! (*lachend*) Dich lockt kein Paradies aus deinem Stacheldrahtverhau!

*Friedrich Thiemann*

Ne, bestimmt nicht! Stacheldraht ist Stacheldraht. Da weiß ich, woran ich bin... Keine Rose ohne Dornen! ... Und zu allerletzt laß ich Ideen



mir auf den Leib rücken! Den Kram kenne ich von 18... Brüderlichkeit, Gleichheit... Freiheit... Schönheit und Würde! Mit Speck fängt man Mäuse. Auf einmal, mitten im Parlieren: Hände hoch! Du bist entwaffnet... Du bist republikanisches Stimmvieh! — Nein, zehn Schritt vom Leibe mit dem ganzen Weltanschauungssalat... Hier wird scharf geschossen! Wenn ich Kultur höre... entsichere ich meinen Browning!

Der Stacheldraht ist geradezu das Symbol von Gefängnis oder Kaserne; dahinter fühlt sich Thiemann wohl und stellt dazu Begriffe der Republik und der Aufklärung in Opposition. Diese Begriffe werden durch «Kultur» zusammengefasst, worauf es für Thiemann nur eine Reaktion gibt. Auf diese Weise wird die Situation der beiden unterschiedlichen Charaktere auf den Punkt gebracht. Auf der einen Seite steht Schlageter als Verkörperung einer republikanischen Kultur mit bestimmten Werten, darunter auch antikes Bildungsgut, aber auch die Reichswehr, die von Thiemann nicht mehr ernst genommen werden kann (S. 27):

*Friedrich Thiemann*

Die Reichswehr ist Beamtentum. Kein Wort gegen die Leute... Beamtentum und Republik... das sind Gewissensfragen. Aber abgesehen von diesem persönlichen Geschmack: Wir waren zwölf Millionen unter Waffen — und jetzt braucht man hunderttausend Männchen... Da gibt es in der Branche allerhand Arbeitslose! Deine Bücher quasseln: Kapital schafft Arbeit. Als ob das Kapital die Arbeit erfunden hätte! Umgekehrt wird ein Schuh draus: erst Soldaten! Soldaten schaffen Tatsachen. Die Welt... wir Menschen sind nicht Geister... wir sind Fleisch und Blut, und die Gesetze des Lebens sind daher nicht geistig... sondern blutig! Verstanden!

Der Gegensatz wird deutlicher: Thiemann beginnt einen Satz mit der Nominativphrase *Die Welt*, die drei Punkte signalisieren hier eine Korrektur; Thiemann formuliert um zu *wir Menschen* mit einer negierten Prädikativergänzung *sind nicht Geister* — das wäre «Kultur», wobei das Substantiv *Geist* auch in der Pluralform mehrdeutig verwendet wird. Man kann rekonstruieren, wie Thiemann seinen Satz zunächst beginnen wollte: *Die Welt ist nichts Geistiges*. All dem steht *Fleisch und Blut* gegenüber, wiederum mit Mehrdeutigkeit besonders des *Blutes*. Diese Opposition setzt sich vereinfacht in der Prädikativergänzung *nicht geistig... sondern blutig* fort, diesmal mit einem neuerlichen Rufezeichen abgeschlossen. Die zentralen Äußerungen Thiemanns in dieser Passage sind *ist*-Prädikationen; Subjekte dazu sind *Welt*, *Menschen* und *Gesetze des Lebens*. Und gegen solche Gesetze, zu denen die *Kultur* nicht gehört, kann man nicht vorgehen, darf man nicht verstoßen.

Der ganze Dialog in dieser Szene zielt auf den Höhepunkt *Wenn ich Kultur höre... entsichere ich meinen Browning!* Schlageter kommentiert den klimaktischen Ausspruch Thiemanns: *Das ist ein Satz!* Das haben wohl auch manche Zeitgenossen des Autors Hanns Johst so empfunden. Ich

habe mir das Buch mit dem Dramentext antiquarisch gekauft. Auf dem Vorsatzblatt, das sowohl Autornamen und Buchtitel als auch das Verlagssignet enthält, hat rechts oben ein früherer Besitzer in deutscher Schreibschrift seinen Namen *G. Brinke* gesetzt. Darunter hat, möglicherweise eine andere Person in der seit 1941 durch einen Erlass Martin Bormanns, des Leiters der Partei-Kanzlei der NSDAP, zur 'Normalschrift' erklärten lateinischen Schreibschrift, geschrieben: *berühmtes Wort* || S. 26. Dieser Eintrag bezieht sich auf Thiemanns Kultur-Ausspruch.

Dieser Ausspruch hat auf mehrfache Weise Tradition geschaffen<sup>3</sup>: Er wurde und wird verschiedenen Nazi-Größen zugeschrieben, z.B. Joseph Goebbels, Heinrich Himmler oder Hermann Göring. Der englische Historiker David Starkey schrieb diesen Ausspruch Joseph Goebbels zu, um mit diesem Parallele die britische Königin Elizabeth II. wegen ihrer angeblichen schlechten Bildung und ihrer Spießbürgerlichkeit zu kritisieren:

The historian, well-known for his controversial views, claimed in an interview with The Guardian that she is largely uninterested in her predecessors and is only interested in her own reign and how she appears to the public.

«I think she's got elements a bit like Goebbels in her attitude to culture», the historian said.

«You remember: 'Every time I hear the word culture I reach for my revolver'»<sup>4</sup>.

Doch auch deutliche und eindeutige Anspielungen aus der jüngeren Vergangenheit sind zu finden:

- Der Physiker Stephen Hawking: «When I hear of Schrödinger's cat, I reach for my pistol».
- Der französische Filmemacher Jean-Luc Godard in dem Film 'Le Mépris', in dem ein Produzent zu Fritz Lang sagt: «Whenever I hear the word culture, I bring out my checkbook».

Wir sehen, Thiemanns Kulturausspruch ist traditionsbildend und somit ein 'Kulturgut' geworden. Nach Auskunft gegenwartssprachlicher Wörterbücher ist ein *Kulturgut*

«etw., was als kultureller Wert Bestand hat u. bewahrt wird»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> en.wikipedia.org/wiki/Hanns\_Johst [15.06.2010]

<sup>4</sup> www.dailymail.co.uk/news/article-504137/The-Queen-philistine [10.11.2010].

<sup>5</sup> Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Bd. 5. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1999. S. 2305. — Deutsches Universalwörterbuch. 6. Aufl. CD-ROM-Ausgabe. Mannheim, 2006.

bzw. ein «Werk der Kultur»<sup>6</sup>. Diese Interpretamente des Wortes *Kulturgut* lassen erkennen, dass *Kultur* von den Wörterbuchmachern als ein Hochwertwort aufgefasst wird; so lautet in den beiden zitierten Wörterbüchern das jeweils erste Interpretament:

Gesamtheit der Ausdrucksformen u. Leistungen einer menschl. Gemeinschaft (Sprache, Ethik, Religion, Erziehung, Wissenschaft, Politik, Gesellschaft, Technik, Wirtschaft, Kunst, Musik usw.)<sup>7</sup>.

Ganz Ähnlich im Duden-Universalwörterbuch<sup>8</sup>:

Gesamtheit der geistigen, künstlerischen, gestaltenden Leistungen einer Gemeinschaft als Ausdruck menschlicher Höherentwicklung: *die menschliche K.; die Abteilung für K. (Kunst u. Wissenschaft); ein durch Sprache und K. verbundenes Volk; führende Kräfte im Bereich von Politik und K.; von der K. [un]beleckt sein* (ugs.; [un]zivilisiert, kulturell [nicht] entwickelt sein).

Für das Duden-Universalwörterbuch ist *Kultur* ein «Ausdruck menschlicher Höherentwicklung». Die Wertung ist hier eindeutig. Das Wahrig-Wörterbuch wertet nicht auf diese Weise, führt aber dafür eine Reihe von Bereichen an, die zur Schaffung von Kultur beitragen, die bei der Schaffung von Kultur kooperieren: «Sprache, Ethik, Religion, Erziehung, Wissenschaft, Politik, Gesellschaft, Technik, Wirtschaft, Kunst, Musik usw.».

Diese Bereiche begegnen, zumindest implizit, auch in den Reden Thiemanns:

Religion: *Katholizismus*,  
 Ethik, Erziehung, Gesellschaft: *Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit, Würde*,  
 Politik: *Imperialismus, Marxismus, Liberalismus, Faschismus, Bolschewismus, Parlamentarismus*,  
 Kunst: *Schönheit*.

Und von Wissenschaft ist ja schon zu Beginn der Szene in der Form der Prüfungsvorbereitung die Rede gewesen.

Beide zitierten Wörterbücher nennen in ihrem Interpretamenten zunächst die «geistigen Leistungen», die Kultur ausmachen. Überraschenderweise nennen beide Wörterbücher noch weitere Adjektive, die zu kulturellen Leistungen gehören:

Wahrig: sozialen, künstlerisch,  
 Duden: künstlerischen, gestaltenden.

Zum Einen fragt sich, ob «soziale» oder «künstlerische» Leistungen nicht primär auch geistig sind; zum Anderen fragt man sich, welcher Un-

<sup>6</sup> Wahrig. Deutsches Wörterbuch. 8. Aufl. Gütersloh; München, 2006. S. 903.

<sup>7</sup> Wahrig (wie Anm.6), S. 902.

<sup>8</sup> Duden-Universalwörterbuch (wie Anm. 5).

terschied zwischen «künstlerischen» und «gestaltenden» Leistungen ist. Wenn wir, zumindest vorläufig, die fundamentale kulturschaffende Leistung mit dem Attribut *geistig* versehen, dann sind alle weiteren aufgeführten Eigenschaften inkludiert. Dies sieht auch Hanns Johst, vertreten durch Friedrich Thiemann so, indem er sagt:

Die Welt... wir Menschen sind nicht Geister... wir sind Fleisch und Blut, und die Gesetze des Lebens sind daher nicht geistig... sondern blutig!

Hanns Johst liefert hier mit Hilfe seiner Figur Friedrich Thiemann ein einfaches, um nicht zu sagen: simples Weltbild, das aus dem Antagonismus von *Geist* und *Blut* besteht. Damit haben wir — dies sei nur kurz erwähnt — das nationalsozialistische Weltbild auf eine knappe Formel gebracht. Unser simples Beispiel für einen Kulturbegriff, abgeleitet von einem geradezu abstoßenden Beispiel, hat uns noch etwas gezeigt: Für Thiemann und Johst schließen *Geist* und *Blut* bzw. *Kultur* und *Leben* einander aus. Der Autor Johst ist nicht fähig zu sehen, dass schon dadurch, dass man über Kultur spricht, sich die Kultur verändert. In der Sprache Ernst Cassirers gesprochen:

«Theorie ist nicht (...) ein Gegenstück zur Praxis, sondern eine ganz spezifische Form von kulturell durchaus relevantem Handlungsvollzug. (...) Kulturtheoretisch gewendet, könnte man behaupten, dass die Erforschung, Analyse und Beschreibung von Kultur niemals wertneutral und unpraktisch ist, sondern diese Kultur immer selbst verändert»<sup>9</sup>.

In unserem Fall können wir dieses, man möchte sagen: dialektische Verhältnis zwischen Kultur und Sprache mit einem eindrucksvollen Beispiel belegen: Die an und für sich unsägliche Äußerung Thiemanns ist, wie gesagt, traditionsstiftend und somit zum Kulturgut geworden. Ein bestimmtes Sprach- und Denkmuster bildet ein Modell für den Zugriff auf einen bestimmten Ausschnitt der Welt:

Wenn/Sooft ich ein bestimmtes Phänomen wahrnehme, reagiere ich auf eine ganz bestimmte Weise.

Doch ist ein solches Sprach- und Denkmuster nicht nur ein Modell für den Zugriff auf die Welt, sondern auch ein Modell für die Konstruktion der Welt bzw. eines Weltausschnitts. Ein solches Modell ist somit Teil der Kultur, wobei deutlich wird, dass der Begriff nicht nur die Phänomene der sogenannten Hochkultur umfasst, sondern alle Verhaltensweisen, die wir nicht mit den Genen unserer Eltern geerbt, sondern durch Tradition erworben haben.

Für beide zitierten Wörterbücher ist *Kultur* eine «Gesamtheit», nicht ein einzelnes Phänomen, nicht ein einzelnes kulturelles Werk. Wir kön-

<sup>9</sup> Wolfgang M.-F. Kulturtheorie. Einführung in die Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen; Basel, 2010 (=UTB 2828). S. 57.

nen im Sinn der Moskau-Tartuer Schule der Kultursemiotik, die vor allem mit dem Namen Juij M. Lotmann verbunden ist, Kultur als ein «sekundäres modellbildendes Zeichensystem» ansehen, das auf dem primären modellbildenden Zeichensystem der Sprache gegründet ist. In der Einführung zur ersten ‘Sommerschule über sekundäre modellierende Systeme’ 1965 in Tartu ist zu lesen:

«Es wurde vereinbart unter ‘sekundären modellierenden Systemen’ solche von ihnen zu verstehen, die auf der Basis der Sprache erscheinend (primäre Systeme) eine ergänzende, sekundäre Struktur speziellen Typs erhalten. Auf diese Weise schließt die Natur der sekundären modellierenden Systeme unbedingt den ganzen Komplex von Relationen, die den linguistischen [=sprachlichen] Strukturen eigen sind, mit ein, und ergänzt sich durch komplexere, konstruktive Relationen einer zweiten Reihe. ⟨...⟩ Es steht außer Zweifel, daß jedes Zeichensystem (darunter auch das sekundäre) als eine Sprache eigener Art (osobogo roda) angesehen werden kann ⟨...⟩. Daraus kommt die Überzeugung, daß jedes Zeichensystem im Prinzip mit linguistischen Methoden untersucht werden kann»<sup>10</sup>.

«Linguistische Methoden» sind Dichotomien wie Langue und Parole, Synchronie und Diachronie, syntagmatische und paradigmatische Relationen. So gesehen ist Kultur die Langue des sekundären modellbildenden Systems, die einzelnen Parole-Akte sind Realisationen als eine Auswahl aus den Möglichkeiten der Kultur-Langue. Und erst durch die Beobachtung der Kultur-Parole können wir auf die dahinter stehende, regelnde Kultur-Langue schließen, wobei wir hier wie bei der Sprache auch feststellen können, dass Langue und Parole sich wechselseitig beeinflussen und bedingen. Einen Gedanken Eugenio Coserius fortsetzend, formulieren wir zudem: Kultur funktioniert synchron, sie konstituiert sich aber mit jedem Realisationsakt stets aufs Neue diachron. Genauso wenig, wie man sich eine Sprache ohne die Sprachbenutzer vorstellen kann, kann man sich eine Kultur nicht ohne die Kultur Produzierenden und Rezipierenden denken. Anders formuliert: Kultur realisiert sich durch die Kultur schaffenden Menschen.

Das dialektische Verhältnis zwischen Kultur und Sprache zeigt sich immer wieder in sprachgeschichtlichen Vorgängen. Ich möchte hier nur einen herausgreifen, der diese Interdependenz eindrucksvoll vor Augen führen kann, und zwar den der Vereinheitlichung des deutschen Sprachraums im 18. Jahrhundert. Der Leipziger Professor Johann Christoph Gottsched formuliert in seiner ‘Deutschen Sprachkunst’ orthographische Regeln, die sich in relativ kurzer Zeit in allen Territorien des deutschen Sprachraums durchsetzen. Dies ist die Basis für eine deutsche Einheitssprache, die eben im Deutschen über die Schreibe erreicht wird.

<sup>10</sup> Zit. nach: *Fleischer M.* Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen, 1989 (=Probleme der Semiotik 9). S. 99.

In «einer einzigen, weit ausholenden Bewegung» bemühen sich besonders Autoren und Gelehrte «in den protestantischen deutschsprachigen Ländern»<sup>11</sup> eine Sprachform zu finden, die es ermöglicht, dass das Deutsche Sprache der hochartifizialen Dichtung und der elaborierten Wissenschaft wird. Es sind also zuvörderst kulturelle Bestrebungen, die das Deutsche zu einer leistungsfähigen Standardsprache machen, was natürlich auch andere Kulturbereiche in neue Höhen geführt hat.

Kultur realisiert sich, wie man heute in weiten Teilen der Semiotik sagt, in 'Texten', das sind Kulturwerke, die eine einheitliche Werkbedeutung haben, auch wenn sie sich auch unterschiedlichen Subzeichen konstituieren. Die Text- bzw. die Werkbedeutung ergibt sich aus der Struktur des Ganzen in ihrer Interdependenz mit der Gesellschaft. Die Pragmatik wird dadurch ein integraler Bestandteil der Kultursemiotik.

Für Thiemann ist Kultur ein Text, dessen Textbedeutung dem *Blut*, den *Gesetzen des Lebens* völlig entgegensteht. Heute erleben wir in der politischen Diskussion in Deutschland Vergleichbares mit dem Begriff der 'Leitkultur'. Leitkultur ist ein sekundäres modellbildendes System, das in erster Linie dazu dient, sich von den Trägern anderer Kulturen abzusetzen und abzugrenzen. Die Identifikation innerhalb der Leitkultur wird mehr gefühlt als argumentativ beschrieben. Was dazu gesagt wird, bleibt mehr oder weniger allgemein und erreicht bisweilen groteske Züge. So versucht der Generalsekretär einer süddeutschen Regierungspartei zwischen mehreren parteipolitischen Klischeevorstellungen eine implizierende Relation herzustellen:

«Wer, wie die Grünen, seinerzeit gegen Atomkraft demonstriert hat und heute gegen Stuttgart 21 agitiert, der braucht sich nicht zu wundern, wenn er übermorgen ein Minarett im Vorgarten stehen hat» (Süddeutsche Zeitung 6/7.11.2010, S. 45).

Das primäre System der Sprache hat dabei die fundamentale Aufgabe, die Realität in Zeichen umzusetzen. Das erkennende Subjekt kann alle Phänomene der materiellen Welt als Zeichen auffassen. Mit anderen Worten: Die Realität wird als Zeichen interpretiert, wobei die Sprache als konventionalisiertes Zeichensystem Elemente der Interpretation vorgibt. Somit ist jeder Text eine sprach- und kulturgebundene Interpretation der Realität. Dadurch, dass die Kultur als sekundäre modellbildendes System auf dem primären System der Sprache basiert, können wir Menschen auch über ein kulturelles Gedächtnis verfügen. Wir können hier Hegel folgen, «der das Gedächtnis als Summe des einmal Gedachten, Veräußerten und Toten (...) von der Lebendigkeit, Authentizität und Inwendigkeit der Erinnerung absetzte»<sup>12</sup>. Allerdings geht es bei den Gedächtnisinhalten

<sup>11</sup> *Steinfeld Th.* Der Sprachverführer. Die deutsche Sprache: was sie ist, was sie kann. München, 2010. S. 55 f.

<sup>12</sup> *Assmann A.* Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin, 2006 (=Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 29). S. 180.

nicht um Totes; vielmehr ist das Gedächtnis die Fähigkeit des Menschen und die Möglichkeit, Personen, Phänomene oder Sachverhalte lebendig in Erinnerung zu halten. Und wiederum haben wir eine Gesamtheit, eine Summe vor uns, sodass wir das Gedächtnis, in Sonderheit das kulturelle Gedächtnis als eine Sonderform von Kultur als einem modellbildenden System, einer *Langue* ansehen können. Deshalb ist es immer wieder zu beobachten, dass Erzählungen sich auf das Gedächtnis berufen, bevor sie mit der eigentlichen Erzählung beginnen:

Ik gihorta dat seggen,  
 ðat sih urhettun ænon muotin,  
 Hiltibrant enti Haðubrant untar heriu tuem<sup>13</sup>.

Der erste Vers ist ein Rekurs auf das Gedächtnis, mit dem zweiten beginnt die Erzählung. Durch den Verweis auf das Gedächtnis bekommt das Erzählte seine besondere Dignität. Durch die Erfindung der Schrift wird aus dem Gedächtnis ein Archiv. An Archive sind wir schon so gewohnt, dass wir die «schmale chronologische Schicht, die wir anhand von gut erhaltenen schriftlichen Quellen studieren können, für die Norm des historischen Prozesses halten und die Kultur dieser Periode als Standard für die menschliche Geschichte überhaupt ansehen»<sup>14</sup>.

Das Wort *Kultur* hatte es im Deutschen nie ganz leicht — auch dies ist ein Aspekt deutscher Kultur. Es wurde im frühen 18. Jahrhundert aus dem Französischen ins Deutsche entlehnt und bekam in Anlehnung an Cicero die Bedeutung «geistig-moralische Vervollkommnung des Menschen»<sup>15</sup>. Die Geltung des Begriffs wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts vom Individuum auf das Volk übertragen:

«Bildung, Cultur und Aufklärung sind Modificationen des geselligen Lebens, Wirkungen des Fleißes und der Bemühungen der Menschen, ihren geselligen Zustand zu verbessern» (Moses Mendelsohn um 1765)<sup>16</sup>.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts unternimmt auch der Pädagoge Joachim Heinrich von Campe den Versuch, die deutsche Sprache von fremdem Einfluss zu befreien; es geht im dabei nicht so sehr um Purismus, sondern er will in aufklärerischem Sinne die deutsche Sprache möglichst Vielen verständlich machen. Campe geht auf die etymologische Bedeutung des Wortes ein (in der es ja zunächst entlehnt worden ist) und schlägt dann *Geistesanbau* neben *Landanbau* vor. Als Wort

<sup>13</sup> Ausgabe: *Braune W.* Althochdeutsches Lesebuch. 14. Aufl. von Ernst A. Ebbinghaus. Tübingen, 1965. S. 84.

<sup>14</sup> *Lotman Ju. M.* Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Frankfurt a. M., 2010 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1944). S. 336.

<sup>15</sup> *Paul H.* Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes. 10. Aufl. von Henne Helmut, Kämper Heidrun, Objartel Georg. Tübingen, 2002. S. 574.

<sup>16</sup> Zit. nach Paul (Anm. 15). S. 574.

---

aus der Fremde kommt *Kultur* ins Visir der Sprachreiniger des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Eduard Engel notiert in seinem Verdeutschungswörterbuch 'Entwelschung':

**Kultur** (18. J., im vollen Schwung erst 19. J.; jetzt mißbrauchtes Schwammwort, das jeden entsprechenden deutschprechenden deutschen Ausdruck so verdrängt hat, daß es zum Gespött unfrer Feinde geworden ist, ähnlich wie kolossal)<sup>17</sup>.

Hier sehen wir noch die Funktionsaufteilung von Fraktur- und Antiqua-Schrift.

Eine Spezialität des deutschen Kulturbegriffs ist der Gegensatz zu *Zivilisation*; doch dies wäre ein neuer Aufsatz.

---

<sup>17</sup> Engel E. Entwelschung. Verdeutschungswörterbuch für Amt, Schule, Haus, Leben. Leipzig, 1918. S. 296.



О. И. БЫКОВА

(Воронежский государственный университет)

## **КУЛЬТУРНАЯ РЕФЕРЕНЦИЯ ЯЗЫКОВОГО КОДА В ЭТНОКОННОТАТЕ**

Поиск закономерностей формирования этноконнотации как вида культурной коннотации связан с решением ключевого вопроса: каким образом культурная информация кодируется, включаясь в семантику языковых явлений. Одним из направлений этого поиска является методологический подход при определении компонентов содержательной структуры этноконнотации. Важным моментом методологии исследования коннотации, ее типов и способов проявления в системе языка и дискурсе является понимание коннотации как результата отношения пользователя знаком (интерпретатора) к знаку в процессе вторичного лингвосемиозиса. В интерпретативности, способности фиксировать знания не только эксплицитные, явно выраженные знания о мире, но и имплицитные, выраженные неявно, проявляется антропологический характер языка как процесса и результата структуризации человеческим сознанием предметно-признакового континуума мира. Семиотическая теория коннотации служит теоретической базой в развитии понятия коннотации. В семиотике имплицитно присутствует аспект, связанный с внеязыковым содержанием, культурным пространством, в котором функционирует языковой знак.

Комплексный характер коннотации связан как с культурно опосредованной спецификой обозначаемого объекта, с одной стороны, так и его обозначения, способа кодирования в культурно значимой коммуникации, с другой стороны. Знаки, несущие не только собственно языковое, но и внеязыковое содержание для выражения понятий предметов культуры и связанных с ними коннотаций, могут быть системно описаны в единстве семантического, сигматического и прагматического измерений языкового знака. Сама же схема семантического треугольника по Ч.-К. Огдену и А.-А. Ричардсу, восходящая к треугольнику Г. Фреге, существенно дополняется в свете положений о сложном устройстве знака и его взаимодействии со всеми компонентами семиозиса: другими знаками, значением, объектом действительности, пользователем знака (челове-

ком). Предложенная А. Соломоником схема значения языковой единицы включает новейшие представления семиотики о двух планах значения языкового знака: «смысловом значении» и «значении обозначения» (энциклопедического знания о внешнем «внесистемном мире реалий, отраженном в языке и через язык»)<sup>1</sup>. Приобретение нового знания происходит не только за счет отдельной изолированной связи «знак — обозначаемое» (как изображали авторы предыдущих схем), но и под влиянием всего корпуса знаний, накопленных человечеством.

В нашем определении этноконнотация как особый вид культурной коннотации содержит гетерохронные и гетерофункциональные признаки этноконнотата (ЭК), вызывающие в сознании коммуниканта отнесенность языковой единицы к определенному этнокультурному пространству. Этноконнотат мы рассматриваем как макрокомпонент структуры этноконнотации, включающий образную составляющую, маркированную ингерентными признаками-спецификаторами культурно-исторического характера: /локус/, /темпус/, этноэмотив /ЭЭ/; а также признаки, связанные с функционированием языкового знака в определенном социуме /социолект/ и сфере употребления /функциолект/.

Взаимодействие двух семиотических систем при порождении культурного смысла языковых единиц определяется:

1. Принадлежностью тел знаков одновременно двум семиотическим системам (языку и культуре).
2. Смысловой эквивалентностью этих двух противоположных семиотических систем, интегрируемых личностью как мыслящей структурой в его этноментальной деятельности в единое целое<sup>2</sup>.
3. Культурной референцией как механизмом порождения этноконнотации.
4. Соотнесенностью образной составляющей этноконнотата (мотивацией) с культурным кодом.
5. Уровнями (сознательным и бессознательным), на которых осуществляется культурная интерпретация фактов языка.
6. Взаимобусловленностью лингвокогнитивного и лингвокультурологического подходов при определении приемов и способов экспликации культурной референции этноконнотированных номинант с целью определения их идиоэтнической специфики и описания малоизученного коннотативного репертуара единиц немецкой лингвокультуры.

Остановимся подробнее на изложенных выше положениях.

1. Язык и культура являются основными этноидентифицирующими и этнодифференцирующими знаковыми сущностями, высту-

<sup>1</sup> Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М., 1995. С. 132

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. О семантическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 488.

пающими в функции символических маркеров. В основе семиозиса лежит намерение отправителя информации передать ее получателю через определенную сферу (канал связи) и выбранный им код. Понятие *код* пришло в лингвистику из теории информации, где код определяется как механизм соединения двух наборов сигналов недвусмысленным, обратимым и независимым от контекста способом. В самом определении кодовой модели общения заложена идея интенциональности, интерпретативности и открытости кодовых операций. Код задает соответствие означаемых и означающих, т. е. набор знаков. *Код культуры* в широком толковании — это «совокупность знаков (символов), система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена (закодирована) в виде набора из таких символов для передачи, обработки, хранения (запоминания). Правила, регулирующие коды, устанавливаются по соглашению между носителями одной и той же культуры»<sup>3</sup>.

2. Будучи семантическим средством описания опосредованной и зафиксированной национальной когнитивной картины мира, язык выступает одновременно и как автономный код, и как единственный метакод.

Отрицание статичности кодифицированного в культуре значения языкового знака является существенным моментом семиотики как науки о культуре в целом. Как утверждает немецкий семиолог Р. Познер, сигнификаты следует рассматривать не как безвременные и теоретические конструкты, а как исторически обусловленные и тем самым изменяющиеся представления<sup>4</sup>. Это позволяет предположить, что в особых актах семиозиса формируется различное измерение знака. Функциональной подвижностью множества словесных знаков, полагает Н. Д. Арутюнова, объясняется семантическая двойственность слова, наличие у него смысла и значения, сигнификативного и денотативного содержания, способности к коннотациям и референциям. В самой природе человека заложена возможность создания семиотической системы той или иной степени сложности, предназначенной для целей общения<sup>5</sup>.

Функциональная тождественность (функциональная эквивалентность) двух семиотических систем (языка и культуры) является основанием для вовлечения культурных реалий в систему кодов. «В каждой из двух семиотических систем имя задает определенный набор предикатов <...>»<sup>6</sup>. Специфика этнокультурного языкового сознания определяется способом ее кодификации в процессе номинации. Ко-

<sup>3</sup> Кравченко А. И. Культурология: словарь. М., 2001. С. 241.

<sup>4</sup> Posner R. Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe // Kultur als Lebenswelt und Monument / Hrsg. von A. Assmann, D. Harth. Frankfurt a. M., 1994. S. 37—74.

<sup>5</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.

<sup>6</sup> Гудков Д. Б. Телесный код культуры: Материалы к словарю. М., 2007. С. 71.

дификационные формы на стадии обретения адекватного кода конституируются культурой как безусловные. В завершающей стадии они стандартизируются и рутинируются. Весь предшествующий опыт смыслообразования отходит в область культурного бессознательного<sup>7</sup>.

Способы представления, мотивирующие значение языкового знака и фиксируемые в интерпретанте — языковом показателе, разъясняющем (интерпретирующем) знак, — отражают этноцентричность языкового сознания.

3. При вторичном знакообозначении взаимодействуют языковые и когнитивные механизмы. С точки зрения референции языковых знаков к культурным концептам знания и представления, накопленные всем лингвокультурным сообществом, проецируются в языке. Этнокультурно маркированные номинанты репрезентируют осмысление мира, его конструирование языковым коллективом, интерпретирующим содержание тела знака, под который подводится концепт. Референция языковых знаков опирается на пресуппозицию существования объекта (предмета, индивида). Пресуппозиция и коннотация — явления, связанные с общим фондом внеязыковых социокультурных знаний коммуникантов. Своеобразие понимания и интерпретируемости окружающего мира немецкой лингвокультурной общностью свидетельствуют о том, что этноконнотированные номинанты по-разному участвуют в категоризации и концептуализации фрагментов действительности. Подтверждением этому может служить проведенный нами количественный анализ 17 лексико-семантических групп этноконнотированных номинативных единиц немецкого языка (см. Табл. 1).

Антропонимы-апеллятивы занимают центральное место (28,06 %) в семантическом пространстве немецкого языка. Они обладают способностью не только к актуализации разных дескрипций качеств самого человека, но и уникальных явлений и предметов «этногомосферы» человека (явлений природы, артефактов и др.).

ТАБЛИЦА 1

**Количественный анализ этноконнотированных номинативных единиц немецкого языка**

№	Номинативная группа	Количество, в %
1	Антропонимы	28,06
2	Зоонимы	7,82
3	Поэтонимы	7,33
4	Прагматонимы	7,13
5	Топонимы	6,88

<sup>7</sup> Пилипенко А.А. Культура как система. М., 1998. С. 376.

6	Мифонимы	6,61
7	Хроматонимы	6,06
8	Фитонимы	5,64
9	Нумеронимы	4,38
10	Ойкодомонимы	4,24
11	Хрононимы	3,96
12	Этнонимы	3,82
13	Соционимы	2,83
14	Скриптонимы	1,98
15	Соматонимы	1,56
16	Генонимы	1,41
17	Порейонимы	0,29

4. Этноконнотация представляет собой глубинный уровень многослойной модели концептов культуры с определенной структурой и фокусировкой признаков этноконнотата (ЭК). ИмPLICITный смысл номинаций, функционирующих в лингвокультуре, кодируется в образной составляющей ЭК. Когнитивно-языковой механизм порождения этноконнотации детерминирован степенью соотношенности тела знака (языкового кода) с определенными кодами культуры. Наиболее частотными кодами, фиксирующими образную составляющую ЭК, в проведенном нами исследовании оказались духовный, антропоморфный, ономастический, акциональный.

5. Образная составляющая концепта существует на уровне коллективного бессознательного и не всегда полностью рефлексивируется носителем языка и культуры. Как подчеркивает Г. И. Берестнев: «Человек, сам того не подозревая, живет в двух содержательных мирах — это мир языковых содержаний и мир глобальных смыслов высокого содержательного напряжения»<sup>8</sup>. Для человека конкретны лишь отдельные фрагменты первого мира. Этот «мир относителен: любые конкретные культуры и языки представляют собой формы закрепления вполне определенного человеческого опыта, вследствие чего оказываются ограниченными с точки зрения других культур и языков»<sup>9</sup>. Идея трансцендентности содержаний, находящихся за пределами языкового выражения, выдвинутая Л. Витгенштейном в «Логико-философском трактате»<sup>10</sup>, близкая теориям бессознательного, разработанным З. Фрейдом и К. Г. Юнгом и развитая в работах Г. И. Берестнева, заключается в признании отсутствия непре-

<sup>8</sup> Берестнев Г. И. Познание — символ — культура // Когнитивные исследования языка. Вып. V. Тамбов, 2009. С. 104.

<sup>9</sup> Берестнев Г. И. К философии слова (лингвокультурологический аспект) // Вопросы языкознания. 2008. № 1. С. 58.

<sup>10</sup> Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Философские работы. Ч. 1. М., 1994.

одолимых границ между областью языкового мышления и трансцендентной областью Невыразимого, по Витгенштейну<sup>11</sup>, а также в возможности изучения Невысказываемого на основе данных языка. М. К. Мамардашвили определяет трансцендирование как выход человека за данную ему стихийно и натурально ситуацию, за его природные качества<sup>12</sup>. Сложность вербального описания трансцендентных содержаний, находящихся вне языка и вне языкового мышления, ставит когнитивную лингвистику и лингвокультурологию перед необходимостью реконструкции глубинных смыслов по отдельным составляющим языка и культуры. Е. Бартминьский указывает: «Единицей, подлежащей толкованию, является “ментальный предмет” во всем богатстве его характеристик, закрепленных в языковой картине мира. Этот “ментальный предмет” есть проекция, а не отражение, независимо от того, что обычно существует возможность его сравнения (и нахождения свойств) с реально доступным эмпирическому опыту предметом. Чьим отражением, однако, были бы такие “предметы”, как Пегас, стригонь или гном?»<sup>13</sup>.

Вторичная репрезентация знаний как способ представления компонентов трансцендентного содержания в познавательной деятельности человека находит отражение в этноконнотированных мифонимах и скриптонимах. В народных способах интерпретации действительности, основанной на стереотипах и символах, соединяются реализм и мифологизация. Мифологическое мышление, отмечает К. Леви-Строс, хотя и привязано к образам, уже может быть обобщающим, «оно также действует посредством аналогии и сопоставлений (...)»<sup>14</sup>. Мифологическая картина мира — особая знаковая и концептуальная картина действительности, специфический образ мира не сводится к эмпирической реальности, но служит особым «кодом» ее прочтения. Мифологемы, актуализируемые в языковых образах, можно рассматривать как субкоды духовного кода культуры. Во вторичной номинации *мифонимы* репрезентируют совмещение идентифицирующего и предикатного значения, представляют результат совмещения на основе ассоциации двух разнородных объектов. Этноконнотированный мифоним *der Rübzahl* в германской мифологии означает «горный дух, воплощение горной непогоды и облаков, дух Исполиновых гор», который являлся людям в образе серого монаха и который хорошим помогал, плохих сбивал с пути, заманивал в пропасть. Во вторичной номинации актуализируются две коннотированные семемы: 1) *ein gebrechlicher alter Mann*<sup>15</sup>, «дряхлаый старик»; 2)

<sup>11</sup> Витгенштейн Л. Культура и ценность // Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 427.

<sup>12</sup> Мамардашвили М. К. Введение в философию. М., 2003. С. 7—154.

<sup>13</sup> Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Пер. с польского. М., 2005. С. 56.

<sup>14</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 129.

<sup>15</sup> Der Sagenschatz. Berlin, 1965. S. 200.

возглас «Rübezahl!», означающий реакцию на давно известную шутку по ассоциации с длинной бородой Рюбецаля — «einen langen Bart (in übertragener Bedeutung) hat auch der alte Witz»<sup>16</sup> — и репрезентирующий культурный концепт со структурой высказывания.

Этноконнотаты вторичных *скриптонимов* — номинант ритуализованных действий и соотнесенных с ними атрибутов и участников ритуалов, обычаев и обрядов шифруются чаще всего акциональным, предметным и антропоморфным кодами как символическими знаками, так как отношения между означающим и означаемым основаны на конвенциональной ассоциации, усвоенной народом, например, «Drei Hammerschläge — “Три удара молотом”, т. е. профессиональная традиция строителей: при закладке фундамента по бетонной плите производят три удара молотом, каждый из которых сопровождается каким-либо пожеланием»<sup>17</sup>.

6. При рассмотрении идиоэтнической специфики степени интерпретируемости образной составляющей ЭК немецкоязычных вторичных номинант следует отметить явление поликодовости в ЭК *фрагматонимов*. Предметы домашней утвари, в частности посуда, инструменты и приспособления, относятся к реальным знакам внешнего мира (в терминологии Н. И. Толстого, — «реалемам») с особым семиотическим статусом. Им принадлежит «первичное» символическое значение. Культурная (символическая) семантика реалем, фиксируемая предметным (вещным) кодом культуры — «лишь отражение символического значения самого предмета»<sup>18</sup>. Символические значения предметов «могут быть тождественными семантике вербальных элементов, а могут создавать с ними сложное синкретическое целое»<sup>19</sup>. От «символической нагруженности» предмета в реальном («вещном») коде традиционной модели мира, от многообразия и частоты его ритуальных применений с богатыми символическими смыслами или сакрализованностью зависит неслучайность (мотивированность) разнообразия номинаций<sup>20</sup>. Этноспецифическая символическая значимость и многоплановость семиотических функций артефактов (предметов домашней утвари, мебели, одежды, продуктов питания, точек питания) является основанием для ассоциативного переосмысления денотативного содержания *фрагматонимов* во вторичной номинации. Этноконнотат вторичной номинанты Bismark-Eiche — «бисквитный кремовый торт продолговатой формы:

<sup>16</sup> *Küpper H.* Pons-Wörterbuch der deutschen Umgangssprache. Stuttgart; Dresden, 1993. S. 676.

<sup>17</sup> *Маркина А. Г., Муравлёва Е. Н., Муравлёва Н. В.* Культура Германии. М., 2006. С. 211.

<sup>18</sup> *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 293.

<sup>19</sup> Там же. С. 291.

<sup>20</sup> *Юдин А. В.* Антропонимические заместительные номинации в восточнославянских загадках: подвижные предметы быта // Слово и культура. Памяти Н. И. Толстого. Т. II. М., 1998. С. 299.

название в честь первого рейхсканцлера германского Рейха Отто фон Бисмарка»<sup>21</sup> шифруется одновременно ономастическим и биоморфным кодами.

Предпринятая нами попытка рассмотреть теоретические и практические проблемы этноконнотации как проявления интерпретируемости мира в первовидении носителей национального языка и его вариантов могут быть учтены в теории и практике межкультурной коммуникации и перевода.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Kulturreferenz des sprachlichen Kodes im Ethnokonnnotat**

Der ethnolinguosemiotische Ansatz bei der Untersuchung der Kulturkonnotation rückt die Berücksichtigung der spezifischen interpretativen Vermittlung der Information durch das Prisma der Weltansicht einer konkreten linguokulturellen Gemeinschaft in den Vordergrund. Im vorliegenden Beitrag werden einige grundlegende Prämissen des Wechselverhältnisses zwischen Kultur- und Sprachkodes in der Kommunikation erhellt, woraus auf die Spezifik der Kodifizierung des semantisch umgedeuteten Komponentenbestandes im Ethnokonnnotat geschlossen werden kann.

---

<sup>21</sup> Маркина А.Г. Муравлёва Е.Н., Муравлёва Н.В. Культура Германии. М., 2006. С. 109.



D. DOBROVOL'SKIJ, A. ŠARANDIN

(Moskau)

## SIGMUND FREUD IN VERSCHIEDENEN KULTUREN

### 1. Vorbemerkungen

Das Thema der Tagung «Kulturelle Codes in Sprache, Literatur und Wissenschaft» setzt voraus, dass in einzelnen Beiträgen nicht so sehr linguistische oder literaturwissenschaftliche, sondern schwerpunktmäßig kulturbezogene Aspekte der jeweiligen Problematik erörtert werden.

Unser Interesse gilt Sigmund Freud. Dazu gibt es mehrere Gründe sowohl linguistischer als auch kulturhistorischer Natur. In dem vorliegenden Beitrag wird vor allem auf die letzteren eingegangen.

Warum gilt Freuds Erbe nicht nur für Psychologen, sondern auch für Philologen sowie Kulturwissenschaftler als attraktiver Forschungsgegenstand? Zum einen (und das ist das Wichtigste) hat Freuds Theorie mehrere, bis dahin stark ausgeprägte Tabus der europäischen Kultur gebrochen. Er hat die Sexualthematik in die Kultur de facto eingeführt. Das war einer der Gründe, warum Freuds Schriften die europäische Kultur (inkl. Literatur, Theater, Filmkunst) global verändert haben. Man kann in diesem Zusammenhang von einer Art Kulturrevolution sprechen.

Zum anderen (und das ist sozusagen der technische Grund unseres Interesses an Freud) nehmen wir im Moment an einem corpuslinguistischen Projekt teil, das im Rahmen des Programms AAC — Austrian Academy Corpus an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien verwirklicht wird. Dieses Programm ist heute Bestandteil des Forschungsinstituts ICLTT (Institute for Corpus Linguistics and Text Technology) an der ÖAW. Das Ziel des Projekts besteht in der Entwicklung eines mehrsprachigen Parallelcorpus zu Freuds «Traumdeutung». Die Arbeit an diesem Projekt schließt mehrere Etappen ein. In der ersten Etappe, die schon abgeschlossen ist, wird eine digitale Version des deutschen Originaltextes (3. Auflage) mit seiner russischen Übersetzung aus dem Jahre 1913 aligniert<sup>1</sup>. Das Alignement verläuft auf Satzebene<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Die 3. Auflage haben wir als Grundlage genommen, weil eben sie ins Russische übersetzt wurde.

<sup>2</sup> Zu Parallelcorpora im AAC und Möglichkeiten ihrer linguistischen Anwendung vgl. u.a. *Biber H., Breiteneder E., Dobrovolskij D.* Corpus-Based Study of Collocations in the AAC // *Braasch A., Povlsen C.* (eds.). Proceedings of the Tenth EURALEX International Congress. Vol. 1. Copenhagen: Center for Sprogteknologi

Dass wir mit Russisch angefangen haben, hängt nicht nur damit zusammen, dass Russisch unsere Muttersprache ist, sondern auch damit, dass die russische Übersetzung der «Traumdeutung» die allererste Übersetzung dieses Werks in andere Sprachen war und zur Verbreitung der Ideen Freuds enorm beigetragen hat.

Im Folgenden wird vorwiegend der kulturhistorische Rahmen der Rezeptionsgeschichte der freudschen Ideen in Russland und in der Sowjetunion thematisiert<sup>3</sup>. Auf einige Besonderheiten der «Traumdeutung» wird im Abschnitt 3 kurz eingegangen.

## 2. Freud und Russland

Freuds Einfluss auf die russische Kultur war besonders stark. Vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet sich die Psychoanalyse in Russland sehr schnell. Seit dem Jahr 1909 beginnt die Popularisierung der freudschen Ideen in Russland. Freuds Schriften und die Schriften anderer Psychoanalytiker werden massenhaft ins Russische übersetzt<sup>4</sup>. 1911 entsteht die «Russische psychoanalytische Gesellschaft».

Es ist bemerkenswert, dass Freuds Ideen in den anderen europäischen Ländern (England, Frankreich) zunächst kein besonderes Interesse erweckt haben. Russland hat dagegen die neuen Ideen begrüßt, die Psychoanalyse boomte, was mit der besonderen Kultursituation der damaligen Zeit, vor allem mit der enormen Freiheit und Offenheit der russischen kulturellen Elite zusammenhing. Diese Entwicklung übte später auch auf andere Länder einen starken Einfluss aus, in denen die freudschen Ideen schließlich auf professionelles und künstlerisches Interesse stießen. Erst nach Verbreitung der Psychoanalyse in Russland beginnt Freuds gesamteuropäischer und nordamerikanischer Ruhm. Russland war vor der bolschewistischen Machtübernahme ein aufgeklärtes Land mit einer hochentwickelten intellektuellen Elite, die zur gebildeten Welt intensive Kontakte pflegte.

In den nächsten Abschnitten 2.1 und 2.2 möchten wir kurz auf zwei Momente eingehen. Zum einen ist es die Frage, wie die russische Literatur im Ganzen Freud beeinflusste (Dostoevskij etc.). Das erscheint hier

---

(CST), 2002. Zu Prinzipien des Alignments siehe: *Mörth K.* Navigating the Markup: Treading New Paths in the Creation of Parallel Corpora // COMPLEX-Proceedings. (7th Conference on Computational Lexicography and Text Research, Budapest, 11 April 2003). Budapest, 2003.

<sup>3</sup> Dabei wurden die folgenden Quellen benutzt: *Лейбин В. М.* Развитие психоанализа в России // *Психоаналитический вестник*. 1991. № 1. С. 32—55; *Энциклопедия глубинной психологии* / Пер. с нем.; общ. ред. А. М. Боковой. М.: Когито-Центр, МГМ, 2001; *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993;

[http://de.wikipedia.org/wiki/Sabina\\_Spielrein](http://de.wikipedia.org/wiki/Sabina_Spielrein);

[http://de.wikipedia.org/wiki/Lou\\_Andreas-Salom%C3%A9](http://de.wikipedia.org/wiki/Lou_Andreas-Salom%C3%A9)

<sup>4</sup> Im Jahre 1919 bemerkte Freud in einem Gespräch mit Sabina Spielrein, die seine Werke ins Russische übersetzen wollte, dass es nichts mehr zu übersetzen gab; nahezu alles war schon übersetzt.

wichtig, weil dadurch die Popularität der freudschen Ideen indirekt erklärt werden kann. Da Freud selbst viele Momente der russischen Kultur entnommen hat, ist es klar, warum seine Ideen den russischen Kunst- und Kulturschaffenden so nah und verständlich erschienen. Zum anderen sind es Freuds persönliche Kontakte mit russischen Intellektuellen. Als wichtige Bezugspersonen seien hier vor allem zwei Frauen erwähnt, Lou Andreas-Salomé und Sabina Spielrein.

## 2.1. Freud und die russische Kultur

Seine psychoanalytischen Ideen schöpfte Freud u.a. aus der russischen Literatur. In diesem Zusammenhang seien vor allem Dmitrij Merežkovskij (Mereshkovsky) und Fëdor Dostoevskij (Dostojewski) genannt. Über einige Romane von Dostoevskij wurde in den Sitzungen des Wiener psychoanalytischen Verbands diskutiert. Ein zentrales Thema war u.a. die Interpretation des Traums von Raskolnikov. Die bekannteste Arbeit Freuds, die sich auf Dostoevskij bezieht, ist «Dostojewski und die Vätertötung» (1928), basierend auf den Motiven aus den «Brüdern Karamazov»<sup>5</sup> — dem «großartigste[n] Roman, der je geschrieben wurde». Freud weist auf bestimmte Parallelen zwischen diesem Sujet und gewissen persönlichen Lebensumständen von Dostoevskij hin, vor allem auf seinen Vaterhass und den schrecklichen Tod seines Vaters. Dem Vatermörder aus den «Brüdern Karamazov» hängt Dostoevskij bemerkenswerterweise seine eigene Krankheit an. Dabei ist es nicht entscheidend, «wer die Tat wirklich ausgeführt hat, für die Psychologie kommt es nur darauf an, wer sie in seinem Gefühl gewollt und, als sie geschehen, willkommen geheißen hat, und darum sind bis auf die Kontrastfigur des Aljoscha alle Brüder gleich schuldig, der triebhafte Genußmensch, der skeptische Zyniker und der epileptische Verbrecher. In den *Brüdern Karamasoff* findet sich eine für Dostojewski höchst bezeichnende Szene. Der Staretz hat im Gespräch mit Dmitri erkannt, daß er die Bereitschaft zum Vatermord in sich trägt, und wirft sich vor ihm nieder. Das kann nicht Ausdruck der Bewunderung sein, es muß heißen, daß der Heilige die Versuchung, den Mörder zu verachten oder zu verabscheuen, von sich weist und sich darum vor ihm demütigt. Dostojewskis Sympathie für den Verbrecher ist in der Tat schrankenlos, sie geht weit über das Mitleid hinaus, auf das der Unglückliche Anspruch hat, erinnert an die heilige Scheu, mit der das Altertum den Epileptiker und den Geistesgestörten betrachtet hat»<sup>6</sup>. Aus Freuds Sicht hat eben die Identifizierungssympathie des Autors die Stoffwahl für den Roman entscheidend bestimmt.

Freud betrachtet die Ermordung des Vaters Dostoevskijs als einen Auslöser seiner epileptischen Anfälle. «Nun ist es gefährlich, wenn die Realität solche verdrängte Wünsche erfüllt. Die Phantasie ist Realität geworden, alle Abwehrmaßnahmen werden nun verstärkt. (...) Man darf sa-

<sup>5</sup> In der damals üblichen Transliteration «Die Brüder Karamasoff».

<sup>6</sup> <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-dostojewski-karamasoff.html>

gen, Dostojewski ist niemals von der Gewissensbelastung durch die Absicht des Vätermordes frei geworden. Sie hat auch sein Verhalten zu den zwei anderen Gebieten bestimmt, auf denen die Vaterrelation maßgebend ist, zur staatlichen Autorität und zum Gottesglauben. (...) Wenn er es im ganzen nicht zur Freiheit brachte und Reaktionär wurde, so kam es daher, daß die allgemein menschliche Sohnesschuld, auf der sich das religiöse Gefühl aufbaut, bei ihm eine überindividuelle Stärke erreicht hatte und selbst seiner großen Intelligenz unüberwindlich blieb»<sup>7</sup>. Insgesamt betrachtete Freud Dostoevskij als einen prominenten Psychopathologen<sup>8</sup>.

Einerseits spielte die russische Literatur bei der Entwicklung der psychoanalytischen Ideen eine bedeutende Rolle, andererseits spielten die Ideen von Freud eine bestimmte Rolle bei der Entwicklung der russischen Literatur, Film- und Theaterkunst. Vgl. in diesem Zusammenhang das Schaffen von Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj, Michail Bachtin, Sergej Ėjzenštejn (Eisenstein), um nur einige Namen zu nennen. Michail Zoščenko, ein bekannter russischer Schriftsteller und Satiriker, hat seine depressiven Zustände mit psychoanalytischen Methoden selbst zu behandeln versucht.

Die Übersetzungen von freudschen Werken ins Russische sorgten dafür, dass das Wort *podsoznanie* «Unterbewusstsein» in die Sprache der russischen Intellektuellen Eingang gefunden hat. Das alte Wort *bessoznatel'noe* «das Unbewusste» wurde dadurch verdrängt.

## 2.2. Freuds persönlicher Bezug zu Russland

### 2.2.1. Lou Andreas-Salomé

Wie oben schon erwähnt, zählt zu den wichtigen Kontakten Freuds mit den russischen Intellektuellen seine Freundschaft mit Lou Andreas-Salomé und Sabina Spielrein. Im Folgenden wollen wir diese beiden Personen kurz vorstellen und auf einige aus psychoanalytischer Sicht

<sup>7</sup> Ebenda.

<sup>8</sup> Vgl. auch die folgende Charakteristik von Dostoevskij durch Freud aus «Dostojewski und die Vätertötung»: «An der reichen Persönlichkeit Dostojewskis möchte man vier Fassaden unterscheiden: Den Dichter, den Neurotiker, den Ethiker und den Sünder». A. Ėtkind charakterisiert die Einstellung Freuds zu Dostoevskij folgenderweise: «Но подлинным воплощением России для Фрейда был, конечно, Достоевский, ассоциациями с которым были полны контакты Фрейда с русскими. Он читал Достоевского на протяжении десятилетий. (...) Отношение Фрейда к Достоевскому, однако, было не менее сложным, чем отношения героев последнего — амбивалентные, как говорил Фрейд, и диалогические, как говорил Бахтин. В письме к Т. Рейку Фрейд признавался, что “при всем моем восхищении Достоевским, его интенсивностью и совершенством, я его не люблю. Это потому, что моя терпимость к патологическим случаям истощается во время анализа”. Помимо Достоевского Фрейд ценил и Д. Мережковского, на которого не раз ссылался с одобрением; упоминал он и Л. Толстого» (*Эткнд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России*. СПб.: Медуза, 1993. С. 51).

wichtige Momente ihrer Biographien eingehen. Vgl. den folgenden Eintrag aus der biographischen Arbeit von H. Motel:

**Lou Andreas-Salomé** (\* St. Petersburg 12.2.1861, + Göttingen 5.1.1937), Tochter des russischen Generals von Salomé, seit 1887 verheiratet mit dem Orientalisten Friedrich Carl Andreas. Sie war eine begeisterte Psychoanalytikerin, befreundet mit Friedrich Wilhelm Nietzsche, Rainer Maria Rilke und Sigmund [sic!] Freud. Sie schrieb Erzählungen, Essays und Romane. — Sie überlebte ihren Mann um sieben Jahre und wohnte weiter am Hang des Hainberges in ihrem Haus «Loufried». Nach ihrem Tode wurde das Haus an der Herzberger Landstraße für eine Neubebauung des Berghanges, von dem man einen weiten Blick über Göttingen bis zu den Weserbergen hat, abgerissen, aber am Eingang zum neuen Haus Herzberger Landstr. 101 wurde 1972 für sie und ihren Mann ein Gedenkstein errichtet<sup>9</sup>.

Lou verbrachte in St. Petersburg die ersten zwanzig Jahre ihres Lebens. Wenn sie sich an ihre Kindheit erinnerte, fiel es ihr schwer, die Sprache zu nennen, die sie als Muttersprache betrachtete. In der Familie hat man Deutsch gesprochen (ihr Vater war Balte deutscher Herkunft und die Mutter eine in Russland geborene Dänin deutscher Abstammung). Mit dem Kindermädchen hat Lou Russisch gesprochen und mit der Gouvernante Französisch. Sie besuchte eine englische Privatschule. Diener im Hause waren Tataren, Schwaben und Esten. Dabei verstand sich Lou als Russin.

Bei einem Aufenthalt in Schweden begann Lou Andreas-Salomé ein intensives Verhältnis mit einem 15 Jahre jüngeren Mann, dem Nervenarzt und Freudianer Poul Bjerre. Als er 1911 zum Kongress der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung nach Weimar fuhr, begleitete sie ihn und traf dort erstmals Sigmund Freud. Er wurde zur entscheidenden Bezugsperson ihrer letzten 25 Lebensjahre. Sie ahnte und hoffte, dass die neue Denkschule der Psychoanalyse — mit Freud als Vaterfigur — ihr Zugang zum Verständnis der eigenen seelischen Verfassung verschaffen könnte. Von Oktober 1912 bis April 1913 hielt sie sich in Wien auf, später folgten viele weitere Besuche. Sie hörte im Wintersemester 1912/1913 Freuds Vorlesung in der psychiatrischen Klinik über «Einzelne Kapitel aus der Lehre von der Psychoanalyse» und nahm an seinen «Mittwochssitzungen» und «Samstags-Kollegs» teil. Mit ausdrücklicher Zustimmung Freuds beteiligte sie sich aber auch an den Diskussionsabenden Alfred Adlers, der sich 1911 von der orthodoxen psychoanalytischen Schule Freuds distanziert und mit seinem Verein für Individualpsychologie eine eigene tiefenpsychologische Schule begründet hatte.

<sup>9</sup> Motel H. Berühmte Persönlichkeiten und ihre Verbindung zu Göttingen. Göttingen: Verlag Göttinger Tageblatt, 1993. S. 103.

Sigmund Freud hielt sehr viel von seiner Schülerin. Durch ihren Wissensdurst, ihre Neugier auf menschliche Verhaltensweisen und die intensive Suche nach deren Verständnis wurde sie für Freud eine hochgeschätzte Diskussionspartnerin. Sogar ihre eigenwillige Ausdeutung psychoanalytischer Konzepte, denen sie eine vorwiegend poetische und literarische Form gab, akzeptierte er ohne Widerspruch. Er fand, sie sei die «Dichterin der Psychoanalyse», während er selbst Prosa schreibe. In der «Schule bei Freud» (so der Titel ihres postum veröffentlichten Tagebuches der Jahre 1912/1913) versuchte Lou Andreas-Salomé, ihr eigenes Leben besser zu verstehen und zu beherrschen, darauf legte sie in Hinblick auf ihr fortgeschrittenes Alter besonderen Wert.

Freud riet ihr zum Beruf der Psychoanalytikerin. Sie schrieb Aufsätze für die psychoanalytische Zeitschrift «Imago» und war schon 1913 Gastrednerin beim Psychoanalytischen Kongress in Berlin. 1915 eröffnete sie in ihrem Göttinger Wohnhaus die erste psychoanalytische Praxis der Stadt. 1921 wurde sie Mitglied der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung. Im selben Jahr begann ihre Freundschaft mit Anna, einer der drei Töchter Freuds. Zum 75. Geburtstag ihres Freundes und Lehrers am 6. Mai 1931 schrieb sie den offenen Brief «Mein Dank an Freud». Der Adressat antwortete ihr: «Es ist gewiss nicht oft vorgekommen, dass ich eine psa. [psychoanalytische] Arbeit bewundert habe, anstatt sie zu kritisieren. Das muss ich diesmal tun. Es ist das Schönste, was ich von Ihnen gelesen habe, ein unfreiwilliger Beweis Ihrer Überlegenheit über uns alle».

Lou Andreas-Salomé war also eine der hervorragendsten Persönlichkeiten in der gesamteuropäischen Kultur der Moderne. Die russische Kultur (Literatur, Philosophie und Kunst) hat in ihrem Schaffen tiefe Spuren hinterlassen. Nachstehend bringen wir unkommentiert einige Urteile ihrer Zeitgenossen über sie<sup>10</sup>.

### **Marie von Ebner-Eschenbach**

Lou Andreas ist unter den heutigen Dichterinnen die geistigste, die psychologisch tiefste — das unterschreibe ich mit Buchstaben so hoch wie der Usspenski-Dom. Respekt vor Ihnen, begnadete Frau und vor Ihrer Kunst und vor Ihrer Weisheit.

*Brief an Lou, 1901*

### **Rainer Maria Rilke**

⟨...⟩ was für Herrlichkeiten weiß diese Frau einzusehen, wie wendet sie sich alles, was ihr Bücher und Menschen im rechten Moment zutragen, zum seeligsten Verständnis, begreift, liebt, geht furchtlos in den glühendsten Geheimnissen umher, die ihr nichts thun, die sie nur anstrahlen mit reinem Feuerschein. Ich weiß und wußte seit

<sup>10</sup> *Salber L.* Lou Andreas-Salomé. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

jenen fernen Jahren, da sie mir zuerst zu so unendlicher Bedeutung begegnet ist, niemanden, der so das Leben auf seiner Seite hätte, im Sanftesten wie im Furchtbarsten die eine Kraft erkennend, die sich verstellt, die aber immer, selbst wo sie tötet noch, gebend sein will.

*Brief an die Fürstin Taxis, 1913*

### **Sigmund Freud**

Die letzten 25 Lebensjahre dieser außerordentlichen Frau gehörten der Psychoanalyse an, zu der sie wertvolle wissenschaftliche Arbeiten beitrug und die sie auch praktisch ausübte. Ich sage nicht viel, wenn ich bekenne, daß wir es alle als eine Ehre empfanden, als sie in die Reihen unserer Mitarbeiter und Mitkämpfer eintrat, und gleichzeitig als eine neue Gewähr für den Wahrheitsgehalt der analytischen Lehren [...]. Meine Tochter, die mit ihr vertraut war, hat sie bedauern gehört, daß sie die Psychoanalyse nicht in ihrer Jugend kennengelernt hatte. Freilich gab es damals noch keine.

*«Nachruf», 1937*

### **2.2.2. Sabina Spielrein**

Die zweite hervorragende Persönlichkeit war Sabina Spielrein. Die Internetressource Wikipedia berichtet knapp über sie: Sabina Naftulovna Spielrein (russisch Сабина Нафтүловна Шпильрейн; \*1885 in Rostow am Don; † 12. August 1942 ebenda) war eine russisch-jüdische Psychoanalytikerin. Sie wurde als Tochter des vermögenden jüdischen Kaufmanns Naftula (später Nikolai) Spielrein und seiner Ehefrau Eva geboren. Die Mutter hatte Zahnmedizin studiert, widmete sich aber vorwiegend ihren fünf Kindern. Spielrein besuchte das Mädchengymnasium in Rostow und schloss es 1904 mit der Reifeprüfung ab.

1904 wurde sie wegen «Hysterie» in die psychiatrische Klinik Burg-hölzli in Zürich eingewiesen und dort u.a. von Carl Gustav Jung, dort Oberarzt, behandelt.

Schon während der Schulzeit hatte Sabina Spielrein zum Entsetzen ihres Vaters marxistische Flugblätter und Revolutionsliteratur verteilt. In Zürich traf sie sich heimlich mit anderen Russen, die eine gesellschaftliche Umwälzung anstrebten — und erschreckte damit ihren Therapeuten. Im Frühling 1905 begann sie ihr Medizinstudium an der Universität Zürich.

1911 promovierte Spielrein als erste Frau mit einem dezidiert psychoanalytischen Thema in Zürich zum Dr. med. mit der Arbeit «Über den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenie». Spielrein hielt sich in München und Wien auf und lernte dort Sigmund Freud persönlich kennen. Sie nahm an den legendären Mittwoch-Gesellschaften teil und wurde als zweite Frau (nach Lou Andreas-Salomé) in die «Wiener Psychoanalytische Vereinigung» aufgenommen.

Im Februar 1923 zog sie nach Moskau, und im Jahr darauf kehrte sie an ihren Geburtsort Rostow am Don zurück. Als Stalin 1936 die Psychoanalyse in der Sowjetunion verbieten ließ, arbeitete Sabina Spielrein zunächst als Pädologin und schließlich als Schulärztin. Sie veröffentlichte weiterhin wissenschaftliche Arbeiten in Fachzeitschriften, die außerhalb der Sowjetunion erschienen.

Am 22. Juni 1941 überfiel das Nazi-Deutschland die Sowjetunion. Ein Jahr später, am 24. Juli 1942, nahmen die Deutschen Rostow ein. Die in Rostow lebenden Juden mussten sich am 11./12. August 1942 in einem Schulgebäude versammeln und dann zur Zmievsckaja Balka marschieren, wo sie erschossen wurden. Darunter waren auch die fünfundfünfzigjährige Sabina Spielrein und ihre beiden Töchter Renata und Eva.

Sabina Spielrein hat die Hälfte ihres Lebens unter den Deutschen verbracht; sie konnte kaum glauben, dass die Deutschen ihr gefährlich hätten sein können. Auch Freud hat mit seiner Ausreise gezögert, indem er immer wiederholte, dass von der Nation, welche der Welt einen Goethe geschenkt hatte, nichts Böses ausgehen könne.

### *2.3. Einstellung zu Freuds Schaffen in Russland*

Freud und seine Psychoanalyse blieben auch nach 1917 in Russland populär und beliebt. Die bolschewistischen Machthaber hatten dazu jedoch unterschiedliche Meinungen. Lenin charakterisierte die freudsche Theorie als «eine Art kleinbürgerliche modische Marotte». Seine Frau Nadežda Krupskaja, die vor allem durch ihre pädagogische Tätigkeit im jungen Sowjetstaat bekannt war, versprach sich dagegen viel von den modernen psychoanalytischen Ideen. «Die Überführung des Unbewussten ins Bewusste ist eine der wichtigsten pädagogischen Aufgaben unserer Zeit» — hielt sie ihrem Mann entgegen. In den 20er Jahren gab es in Moskau einen Kindergarten, in dem die Erziehung der Kinder auf psychoanalytischen Ideen basierte.

Die Einstellung der Intellektuellen zu Freud und seiner Lehre war zwar nicht immer begeistert, aber grundsätzlich eher positiv. Nadežda Mandelštam (Mandelstamm), die Frau des großen russischen Dichters, die in Bezug auf Freud und seine Lehre eher neutral eingestellt war, erinnert sich an die Tatsache, dass Freud in Charkov 1922 als eine interessante Novität galt; über ihn (Freud) haben alle gesprochen, ohne dabei wirklich informiert zu sein. Sergej Ermolinskij, ein Freund von Michail Bulgakow, erinnerte sich mit Ironie an die Moskauer Intellektuellen der 20er Jahre: «In Mode kamen langsam Freud und Spengler».

Viele Arbeiten der Moskauer Psychoanalytiker wurden zuerst von dem Regime unterstützt und überwacht. Vor allem ist hier Leo Trotzki zu nennen, dessen Bezug zur Psychoanalyse einer besonderen Betrachtung bedarf. Er fand das Zusammenspiel des physiologischen Materialismus und der belletristischen Darstellung seelischer Zustände faszinierend.



In manchen Arbeiten der damaligen Zeit findet sich der Versuch, die Psychoanalyse mit dem Marxismus zu verbinden. Freudismus — so bezeichneten die Bolschewisten die psychoanalytische Lehre — wurde als ein wissenschaftlich fundiertes Versprechen aufgefasst, den Menschen umgestalten zu lassen, und zwar auf der Basis seiner Bewusstseinsänderung. Erst später wurde der Terminus Freudismus negativ konnotiert. Ab einem gewissen Zeitpunkt betrachtete Stalin die Psychoanalyse als «getarntes trotzkistisches Ideengut», das aus der Sicht der Bolschewisten sofort auszumerzen sei.

Mitte der 30er Jahre beginnt der Untergang der russischen psychoanalytischen Tätigkeit. Im Oktober 1934 wurde das ganze Netz von psychotechnischen Institutionen vernichtet. Durch den Beschluss des Sovnarkom waren 29 wissenschaftliche Forschungsinstitute abgewickelt, die Zeitschrift *Psichotechnika* «Psychotechnik» wurde geschlossen.

Am 25. Januar 1935 wurde I. N. Spielrein (ein Bruder von Sabina Spielrein) verhaftet. Ihm wurde die Teilnahme an der trotzkistischen Opposition zur Last gelegt. Seine Tochter erinnert sich an diesen Tag: «An dem Tag wurde ich 19 Jahre alt... Erst 1939 sagte man mir, dass mein Vater für 10 Jahre Gefängnis ohne Anspruch auf Briefwechsel verurteilt worden war. Diese Formulierung bedeutete Erschießung».

Nach dem Fall von Trotzki war die Psychoanalyse in Russland streng verboten und alle Arbeiten wurden sofort gestoppt. 1936 gab es sogar ein offizielles Dekret, das die psychoanalytische Tätigkeit verbot.

#### ***2.4. Freuds Einstellung zum Sowjetregime***

Zuerst betrachtete Freud die jüngsten Entwicklungen in Russland eher mit Neugierde. Dabei hatte er wenig Ahnung von den wahren Absichten der Bolschewisten. Je mehr Freud aber das Wesen des Regimes verstand, desto stärker wendete er sich ab. Bald machte er sich Sorgen um die Entwicklung der Welt im Ganzen und sagte, dass ihm seine sieben Enkelkinder Leid täten. Im Endeffekt charakterisierte er das Wesen des sowjetischen Regimes als das Verbot des Denkens.

#### ***2.5. Freud im heutigen Russland***

Im Zuge der Demokratisierung Russlands ändert sich wiederum die Einstellung zur psychoanalytischen Tätigkeit. Die freudschen Ideen erleben wieder ihre Renaissance. 1996 verabschiedet Boris Jelzin das Gesetz № 1044 «Über die Reaktivierung psychoanalytischer Tätigkeit». Viele Arbeiten von Sigmund Freud, darunter auch die «Traumdeutung», werden neu übersetzt.

Vor dem Hintergrund der Wiedererweckung des Interesses an Freuds Schaffen in Russland kann sich unser Parallelcorpus für die russische Forschung in diesem Bereich als nützlich erweisen. Das Vorhandensein eines Paralleltextes erleichtert bekanntlich die adäquate Interpretation des Originals.

### 3. Projekt: «Die Traumdeutung» als Parallelcorpus

Bei der «Traumdeutung» handelt es sich primär nicht um eine wissenschaftliche Abhandlung, sondern um einen belletristischen Text, der auch für die Literaturwissenschaft von Interesse ist. Dies betonte in einem im Frühling 2006 in Wien gehaltenen Vortrag W. Schmidt-Dengler. Darin liegt möglicherweise das Geheimnis seines Erfolgs beim breiten Publikum.

Zwischen 1895 und 1897 arbeitete Sigmund Freud an diesem Werk, das er 1899 (als Erscheinungsjahr steht 1900, was Freud aus symbolischen Überlegungen durchgesetzt hat) veröffentlichen ließ. Von Auflage zu Auflage hat Freud den Text stark überarbeitet, so dass es viele unterschiedliche Versionen gibt. Deshalb ist es so wichtig, darauf zu achten, welche Auflage bei der jeweiligen Übersetzung als Originaltext genommen wurde. Freud hielt «Die Traumdeutung» für das wichtigste Werk seines Lebens. Dadurch erklärt sich u.a. die Wahl des Textes für das Parallelcorpus<sup>11</sup>.

Ein weiterer Grund liegt im revolutionären Charakter dieses Werkes. Mit der «Traumdeutung» hat die Sexualthematik zum ersten Mal in den öffentlichen Diskurs und in das Kunstschaffen Eingang gefunden. Freud betonte, dass viele Symbole im Traum sexueller Natur sind. Dieses Werk eröffnete die Möglichkeit, über verschiedene tabuisierte Phänomene in der Gesellschaft zu diskutieren. Viele Sexualtabus wurden somit gebrochen.

Aus linguistischer Sicht ist vor allem die Frage wichtig, wie die beiden Texte (Original und Übersetzung) aufeinander bezogen werden können. Alles, was oben besprochen wurde, kann als allgemeiner kultureller Rahmen dienen, den man benötigt, um den Text besser zu verstehen.

Das eigentlich linguistische Ziel unseres Projekts ist es, zu zeigen, wie die corpusbasierten Methoden und Instrumentarien für eine lexikologische bzw. lexikographische Analyse angewandt werden können. Dabei handelt es sich vor allem um Wörter mit einem ausgefeilten kombinatorischen Profil, d.h. Wörter, die von ihren kontextuellen Partnern insofern stark abhängen, als ihr textuelles Verhalten nicht vollständig von ihrer semantischen Struktur abgeleitet werden kann, sowie um Wörter mit kulturbedingten Konnotationen. In dieser Hinsicht liefern Sigmund Freuds Texte relevante empirische Daten, denn sie enthalten psychoanalytische Fachausdrücke, die inzwischen Bestandteil des allgemeinen, nicht markierten Vokabulars geworden sind, oder den sogenannten Sexualwortschatz, der in der damaligen Zeit einen stark konnotierten Teil des Lexikons darstellte. Der corpusbasierte Textvergleich demonstriert bestimmte Unterschiede in der Verwendung der Target-Lexeme im Ausgangstext und in der russischen Übersetzung.

---

<sup>11</sup> Es gibt drei Übersetzungen dieses Werkes ins Russische. Für unser Projekt verwendeten wir die erste «kanonische» Übersetzung von Dr. Kotik aus dem Jahr 1913. Als nächste Phase des Projekts wird eine englische Übersetzung hinzugefügt werden.

BERND SPILLNER

(Duisburg)

## KONTRASTIVE TEXTOLOGIE: SPRACHLICHE UND KULTURELLE GRENZÜBERSCHREITUNGEN

### **Grenzüberschreitung und wissenschaftlicher Vergleich**

Wenn man von Grenzüberschreitungen im Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften spricht, dann denkt der Sprachwissenschaftler wahrscheinlich zuerst an die Phänomene lexikalischer Entlehnung, an die Rezeption eines Wortes aus einer anderen Sprache, oft verbunden mit dem Wandern eines neuen Gegenstandes, eines bislang unbekanntem Begriffs. Wenn dieser Sprachwissenschaftler in der relativ neuen Disziplin der „Kontaktlinguistik“ zu Hause ist, wird er auch an eher soziolinguistische Kategorien denken wie Zwei- und Mehrsprachigkeit, Sprachmischung, Code-switching, Sprachenpolitik, Sprachdominanz oder gar Sprachentod.

Immerhin hat der synchrone Sprachvergleich in wenigen Fällen auch als methodisches Hilfsmittel gedient, um eine Einzelsprache deskriptiv zu beschreiben. So formuliert Charles Bally (1932: 29) sein Ziel, das System der französischen Sprache zu beschreiben, mit folgendem Verfahren: „Éclairer le visage du français par la comparaison de l'allemand“ (das Gesicht der französischen Sprache durch den Vergleich mit dem Deutschen erhellen). Dieser etwas metaphorischen Definition liegt die Einsicht zu Grunde, dass die Besonderheiten eines Objektbereiches (hier: einer Einzelsprache) nur durch den Kontrast mit einem vergleichbaren Objektbereich herausgearbeitet werden können. Zu ergänzen ist dabei, dass ein Vergleich natürlich von einem einzelsprachenunabhängigen, semantisch-kommunikativem, tertium comparationis' auszugehen hat (vgl. Spillner 2005).

Motivforscher interessieren sich für sprach- und kulturübergreifendes Wandern von literarischen Motiven, Sprichwörtern, Märchen oder Sagenstoffen.

Und schließlich ist im eher praktischen Bereich jeder Fremd- oder Zweitsprachenerwerb auch eine geistig-intellektuelle Grenzüberschreitung.

Literaturwissenschaftler haben sicher vor allem die Übersetzung im Sinn, die kulturelle Grenzüberschreitung par excellence für all jene literarisch Interessierten, die der Originalsprache nicht kundig sind. Man könnte natürlich auch hier an die Lektüre der Originaltexte im Fremdsprachenunterricht denken.

In der Kulturwissenschaft schließlich hat man den Begriff ‚Kulturtransfer‘ geprägt, der nicht nur die Rezeption von Philosophie, Literatur, Wissenschaft umgreift, sondern auch Übernahmeprozesse in Wirtschaft, Technik, Kunst und überdies der Alltagskultur wie etwa der Esskultur, der Mode, der populären Musik etc.

Wenn man sich fragt, wie denn solche Transferprozesse, solche ‚Grenzüberschreitungen‘ wissenschaftlich zu beschreiben, zu analysieren und nach Möglichkeit zu klassifizieren sind, muss man davon ausgehen, dass der Begriff ‚Grenze‘ zwei (oder mehrere) unterschiedliche Objektbereiche impliziert. Überschreitung, Transfer bedeutet Rezeption von Andersartigem. Nicht von ungefähr hat man in interkulturellen Studien oft die Begriffe ‚das Eigene‘ und ‚das Fremde‘ gegenüber gestellt. Wobei man stets bedenken sollte, dass je nach Blickrichtung ‚das Eigene‘ auch ‚das Fremde‘ sein kann und ‚das Fremde‘ auch ‚das Eigene‘.

## 2. Sprachlicher und kultureller Vergleich

Der methodische Zugang zur Analyse kann nur der wissenschaftliche Vergleich sein; und die geeignete Disziplin sollte — nicht ausschließlich, aber vor allem — die Sprachwissenschaft sein. Die vergleichende Sprachwissenschaft hat in der Tat seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ganz unterschiedlichen Forschungszielen — hervorragende, überwiegend exakte Methoden entwickelt. Diese können für die erwähnten Grenzüberschreitungen herangezogen werden, weil die meisten der zu analysierenden Phänomene sprachgebunden vorliegen, und das heißt in den meisten Fällen in Texten. Hier muss allerdings einschränkend angemerkt werden, dass die Sprachvergleiche sich lange Zeit nicht mit Texten befasst hat. In der Historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft ging es überwiegend um Laute und Lautwandel. In der Sprachtypologie vergleicht man vor allem formale sprachliche Einheiten: Morpheme, allenfalls Satztypen. In der Kontrastiven Linguistik amerikanischer Prägung werden fast ausschließlich phonetische und grammatische Systeme verglichen, obwohl es bei Lado (1959), der diese Studien angeregt hatte, bereits zwei knappe Kapitel über semantischen und kulturellen Vergleich gegeben hatte.

### 2.1 Lexikalische Grenzüberschreitungen

Erste, grenzüberschreitende Ansätze hatte es bereits in der Kontrastiven Semantik (Spillner 1971) und dann in der Kontrastiven Pragmatik gegeben (vgl. vor allem Spillner 1978, 1988, 2002; Oleksy 1984).

In der Kontrastiven Semantik finden sich grenzüberschreitende Probleme zum Beispiel in großer Fülle im gastronomisch-kulinarischen Bereich. Dies betrifft einmal unterschiedliche Klassifikationen etwa von Obst/Früchten und Gemüse. In manchen Ländern wird die Tomate als ‚Obst‘ klassifiziert, in anderen als ‚Gemüse‘. Es gibt sogar Länder, in denen kleine Gurken als ‚Obst‘ eingestuft werden.

Die Zerlegung von Schlachtvieh durch Fleischschnittführungen ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass ein Teil der kulturellen Welt in den verschiedenen Ländern/Sprachen ganz unterschiedlich eingeteilt wird.

Erstaunlich ist auch der Bedeutungswechsel, der im lexikalischen Bereich bei Grenzüberschreitungen durch Entlehnung entstehen kann. Auch hier einige kulinarische Beispiele. Das aus dem Französischen (als kompositionelles Lexem) entlehnte ‚bonfilet‘ bezeichnet im Bulgarischen und Türkischen durch Bedeutungserweiterung ganz unterschiedliche Bratenstücke: Steak, Schnitzel, Kotelett, Bruststück ohne Knochen usw. Das Lexem ‚Schaschlik‘ ist in der ungarischen Küche entstanden und bezeichnet ursprünglich einen Spieß von Fleischstücken – ggf. auch mit Segmenten von Paprika, Tomate, Zwiebeln usw. — der über einer Glut gedreht und geröstet wird. In Kasachstan bezeichnet ‚Schaschlik‘ jede Art von Fleisch unterschiedlicher Tiere (z.B. Rind, Pferd, Schwein), das auf einem Grill stark gebraten wurde (Kotelett, Schnitzel, Steak, Rollbraten) — und zwar ohne Spieß.

Erstaunliche Entlehnungen zeigen sich auch in Lexik und Gliederung von Speisekarten. Die französische Klasse ‚Entrées‘ (‚Vorspeisen‘) ist ins Amerikanische entlehnt worden und bezeichnet dort ‚Hauptgerichte‘ (die im Französischen ‚Plats principaux‘ heißen).

Die Speisekarte selbst ist im Französischen (und ähnlich im Deutschen) zweigeteilt:

le menu	à la carte
vom Küchenchef vorgeschlagene feste Folge von mehreren Gängen (gar nicht oder nur begrenzt veränderbar)	thematisch gruppierte Liste von einzelnen Gängen oder Beilagen, die der Gast frei auswählen und kombinieren kann
preisgünstig, aber in der Regel in kleineren Portionen	

Das französische Lexem ‚menu‘ ist ins Englische entlehnt worden, bedeutet dort aber genau das Gegenteil, nämlich ‚Speisekarte‘, ‚à la carte‘. Eine solche Bedeutungsumkehr bei der Entlehnung ist zwar nicht gänzlich ungewöhnlich, muss aber unter kontrastiven Gesichtspunkten und insbesondere bei der Übersetzung und im Fremdsprachenunterricht unbedingt beachtet werden. Ganz ungewöhnlich ist jedoch, dass das englische Lexem ‚the menu‘ im Bereich der Computerterminologie wieder ins Französische zurück entlehnt wurde (und auch ins Deutsche) – und zwar in der amerikanischen Bedeutung von ‚Speisekarte‘, ‚à la carte‘. In der elektronischen Datenkommunikation meint englisch ‚the menu‘/französisch ‚le menu‘/deutsch ‚das Menü‘ eine Liste von Möglichkeiten, unter denen der Benutzer frei auswählen kann. Als Folge gibt es im Fran-

zösischen und im Deutschen ein mehrdeutiges Lexem mit zwei entgegengesetzten Bedeutungen und damit die Möglichkeit von Missverständnissen. Diese Art der grenzüberschreitenden Interferenz ist kommunikativ gesehen erheblich bedenklicher als die einfache Entlehnung eines Anglizismus.

## 2.2 Kontrastive Textologie

Erst seitdem es eine ausgebaute Textlinguistik gibt, ist ein integrativer Sprachvergleich möglich — Text hier verstanden als kommunikative Einheit, die pragmatische, semiotische und kulturelle Komponenten einschließt (siehe Spillner 1981, Hartmann 1982). Dieser methodische Ansatz, diese „Kontrastive Textologie“ kann sehr wohl auch Phänomene der Grenzüberschreitung erfassen, vorausgesetzt, das ‚tertium comparationis‘ als einzelsprachenunabhängiger metasprachlicher Ausgangspunkt wird ernst genommen (vgl. Wotjak 1988, 1988a; Schmitt 1991, 1997; Spillner 1997, 2005).

Die Kontrastive Textologie versucht einen synchronen interlingualen Vergleich auf der Ebene von Äußerungen/Texten/Diskursen unter Berücksichtigung von pragmatisch-kommunikativen Handlungselementen, ggf. auch unter Einbeziehung nonverbaler Textkomponenten.

Als empirisch-methodische Zugänge einer solchen ‚Kontrastiven Textologie‘ bieten sich vor allem folgende Verfahren an, wobei schematisch folgende Analysemodelle und Texttypen unterschieden werden können:

### Kontrastive Textologie

Methoden	Textrelationen	Texte
1. Übersetzungsvergleich	Translatrelation Übersetzungsäquivalenz	Alltagstexte Fachtexte Literarische Texte
2. Vergleich Ausgangstext — zielsprachige Textadaptation	Paratextualität	Werbetexte Technische Dokumentation
3. Analyse von Nachdichtungen/ Textneuschöpfungen	Interlinguale Intertextualität	Literarische Texte
4. Situationsäquivalenter Textvergleich	Kommunikative Homologie Interkulturalität	Politische Texte Rhetorische Texte
5. Textsortenkontrastierung	Pragmatische Konventionalität Mitteilungsintention	Textsorten Fachtextsorten

### ***2.2.1 Textbezogener Übersetzungsvergleich***

Wenn man will, kann man den wissenschaftlichen Vergleich vorliegender Übersetzungen von einer Sprache in eine andere (oder in mehrere andere Sprachen) als interlinguale Paralleltextanalyse auffassen. Innerhalb der deskriptiven und theoretischen Linguistik ist der Übersetzungsvergleich eine Methode zur besseren Beschreibung der Eigentümlichkeiten einer Einzelsprache. Tatsächlich kann der Übersetzungsvergleich (als theoretische Komparatistik oder als übersetzungspraktische Übersetzungskritik) interlinguale Äquivalenzen — auch auf Textebene — aufdecken, die für die Übersetzung wichtig sind, z.B. differente Kohäsionsbeziehungen (z.B. die Verteilung von Anaphorik zu Kataphorik). Davon abgesehen können durch einen textbezogenen Übersetzungsvergleich Unterschiede in der typographischen Textgliederung, in der textuellen Hervorhebung, in Referenzbeziehungen, in Argumentationsstrukturen, in Redner-Hörer-Beziehungen, in Textschlüssen (z.B. bei Briefen), in der Bevorzugung von Stilmitteln etc. herausgearbeitet werden. Die Ergebnisse können auch für die Fremdsprachendidaktik nutzbar gemacht werden.

### ***2.2.2. Vergleich: Ausgangstext — zielsprachige Textadaption***

Wenn bei einer Übersetzung nicht streng semantische, sondern kulturspezifische pragmatische Äquivalenz angestrebt wird, kann der Zieltext vom Ausgangstext mitunter erheblich abweichen.

Dies wird noch deutlicher, wenn bei der zielsprachigen Wiedergabe keine Übersetzung im strengen Sinne geleistet wird, sondern wenn eine Adaption an die zielsprachliche Kultur intendiert wird. Die Übergänge zur Übersetzung mit Äquivalenztypen kulturelle Prägung können fließend sein. Kriterien für die Abgrenzung der ‚Adaption! von der ‚Übersetzung! sind Informationsveränderung, semantische Abweichung und syntaktische Ungebundenheit gegenüber dem Original. Textadaptionen werden vorgenommen, wenn die zielsprachliche Kultur dies nach Auffassung des Übersetzers bzw. seines Auftraggebers erfordert. Dies ist besonders häufig bei Werbetexten im weitesten Sinne und in der technischen Dokumentation (Gebrauchsanweisungen, technische Anleitungen). Kontraste, Abweichungen ergeben sich nicht nur durch eine unterschiedliche Warenkultur, sondern auch durch unterschiedliche (tatsächlich existierende oder vermutete) Bedürfnisse der Textadressaten. Der Vergleich von Originaltext und zielsprachiger Adaption kann also existierende oder vermutete Kulturunterschiede aufdecken (zur Analyse vgl. Spillner 1978).

### ***2.2.3 Analyse von Nachdichtungen / Textneuschöpfungen***

Vergleichsmethodisch gesehen lassen sich Übersetzung und Adaption durch Vergleich mit dem Original zur Ermittlung kultureller Unterschiede nutzen. Dies gilt bis zu einem gewissen Grade auch für die freie Nachdichtung literarischer Texte. Der Reiz für den Übersetzungsvergleich liegt darin, dass oft mehrere Translate vorliegen. Im Gegensatz zur Adap-

tion, deren Abweichung vom Original adressatenorientiert ist, lässt sich die Nachdichtung als produktionsorientiert definieren, bestimmt von der kreativen Ambition des Neuschöpfers. Der kontrastive Textvergleich ist nicht nur poetisch und literarhistorisch interessant, sondern deckt auch einzelsprachenspezifische Stilprinzipien, Sprachkonventionen und Textgestaltungsmuster auf, weniger jedoch manifeste Kulturunterschiede.

#### 2.2.4 *Situationsäquivalenter Textvergleich*

Texte zweier Sprachen können verglichen werden, auch ohne dass sie in Translatrelation zueinander stehen (Übersetzung), ohne dass der eine Paratext zum anderen ist (Adaptation), und ohne dass zwischen ihnen interlinguale Intertextualität besteht (zielsprachige Nachdichtung).

Hartmann hat 1982 vorgeschlagen, Texte aus identischen Sprechsituationen als Paralleltexte zu vergleichen, und hat dies an zwei historischen Reden zu einer vergleichbaren Thematik exemplarisch durchgeführt.

Tatsächlich lassen sich bei einem solchen situationsäquivalenten Textvergleich Textaufbau, Argumentationstypen, Überzeugungsstrategien, Rhetorik, Metaphorik, Stilmittel etc. kontrastieren, u.a. historische Situationen und soziokulturelle Konstellationen.

Für interkulturelle Vergleiche ist ein solches Vorgehen sehr verlockend. Zu bedenken ist jedoch, dass das *tertium comparationis* und damit die Vergleichbarkeit problematisch sind. Es sollten daher Thematik, Zeitpunkt der Textproduktion, Texttyp oder literarisches Genus, Sprechanlass, Situation etc. möglichst konstant gehalten werden. Auch ist zu bedenken, dass aus den Vergleichsergebnissen nur bedingt methodisch stringente, generalisierbare Schlüsse gezogen werden können. Für eine Didaktisierung von Kulturkontrasten lässt sich der situationsäquivalente Textvergleich jedoch sehr gut umsetzen, vorausgesetzt natürlich, dass sich geeignete Texte finden lassen.

#### 2.2.5 *Textsortenkontrastierung*

Der kommunikationsnaheste und am ehesten pragmatisch-kulturelle Faktoren einbeziehende Ansatz der Kontrastiven Textologie besteht im interlingualen Vergleich von Textsorten. Gebrauchssprachliche und fachsprachliche Textsorten sind leicht zugänglich und existieren in vergleichbarer Form in den meisten Sprachen. Auch hier stellt sich das Problem des ‚*tertium comparationis*‘, wegen der konventionalisierten Form ist er allerdings sehr viel weniger problematisch als beim situationsäquivalenten Textvergleich. Auszugehen hat der Vergleich einzelsprachenunabhängig von der kommunikativen Mitteilungsabsicht, formuliert als pragmatische Metalingua. Dafür sind für  $L_1$  und  $L_2$  jeweils Corpora von Textsortenexemplaren zusammenzustellen. Es werden bei der Textsortenkontrastierung also nicht vorliegende Übersetzungen verglichen, sondern unabhängig voneinander entstandene Texte aus zwei oder mehreren Sprachen, die aufgrund identischer Kommunikationsintention vergleichbar



sind. Es wird auch nicht wie beim Übersetzungsvergleich **eine** Äußerung in  $L_1$  mit **einer** Äußerung in  $L_2$  verglichen. Kontrastiert werden jeweils Corpora mit Corpora.

Grundgedanke ist, dass Textsorten routinemäßige Mitteilungshandlungen sind, die einzelsprachig und bis zu einem gewissen Grad kulturspezifisch konventionalisiert sind. In jeder Sprache/Kultur gibt es mehr oder weniger unterschiedliche, aber innerhalb der Sprache/Kultur relativ konstante Muster, sich zu begrüßen, einen Antrag zu stellen, ein Familiereignis bekannt zu geben, einen Lebenslauf zu schreiben etc.

Wenn das so ist, kann eine Kontrastierung von Textsorten einzelsprachenspezifische Sprachmuster, aber auch kulturelle Unterschiede ermitteln.

### 2.2.5.1 Gebrauchssprachliche Textsorten

Corpora gebrauchssprachlicher Textsorten können miteinander kontrastiert werden, indem man von einer eher informell formulierten pragmatischen Handlungsbeschreibung als *tertium comparationis* ausgeht. Dabei kann es sich jedoch im interlingualen Vergleich ergeben, dass das heuristisch angenommene *tertium comparationis* präzisiert oder modifiziert werden muss. Eine für die internationale Kommunikation sehr wichtige Textsorte ist das private bzw. dienstliche Telefongespräch. Französische Telefonate beginnen mit einer phatischen Phase, in der das Funktionieren des Kommunikationskanals getestet wird („Allô ...! — ,Allô...!“). Im Deutschen fehlt eine isolierte phatische Phase. Die Prüfung des Kommunikationskanals wird sekundär von der Selbstidentifizierungsphase mit übernommen, in der sich die Telefonpartner namentlich nennen (zuerst der Angerufene, dann der Anrufende). In französischen privaten Telefongesprächen gibt es eingangs keine namentliche Selbstidentifizierung. Vielmehr kann der Anrufer entweder eine Hypothese zur Identität des Angerufenen äußern (z.B. ‚C'est Madame Dupont?!‘, ‚C'est toi, Paul?!‘) oder einen Kommunikationswunsch äußern (z.B. ‚Est-ce que je peux parler à Monsieur Durand, s'il-vous-plaît?!‘).

Aufgrund dieser Konstellationen kann es geschehen, dass französische private Telefongespräche normal (also ohne technische Unterbrechung oder Auflegen) beendet werden, ohne dass die beiden Gesprächspartner erfahren, mit wem sie gesprochen haben.

Solche durch Vergleich gewonnenen Befunde sind nicht nur wichtig für interkulturelle Interpretationen, sondern auch erforderlich für die Fremdsprachenvermittlung.

### 2.2.5.2 Fachtextsorten

Dass kulturelle Unterschiede sich auch in fachsprachlichen Textsorten finden, soll kurz an Beispielen aus der Handelskorrespondenz belegt werden, wobei es sich im internationalen Verkehr um eine der häufigsten schriftlichen Kommunikationsformen handelt. Tatsächlich können sich

Typen von Geschäftsbriefen nach Existenz, Frequenz und Funktionen von Land zu Land unterscheiden können. Offenbar gibt es in verschiedenen Sprachen/Kulturen unterschiedliche Traditionen der schriftsprachlichen Rhetorik, der Briefkonventionen und der geschichtlich geprägten Umgangsformen der kaufmännischen Kommunikation. Die Brieftextsorte *Eingangsbestätigung* spielt im deutschen Sprachraum eine wichtige Rolle. Es handelt sich um einen kurzen Brief, mit dem der Empfang von Aufträgen, Bewerbungen etc. nahezu obligatorisch bestätigt wird. Weniger geläufig scheint der Brieftyp im anglophonen Bereich zu sein, wo es aber immerhin die Bezeichnung *acknowledgement of receipt* gibt. Im frankophonen Sprachraum sind Terminus und Konvention des *accusé de réception* offenbar im Rückgang begriffen. Je mehr exportiert wird, je mehr — mit einem modischen Schlagwort — der Warenaustausch ‚globalisiert‘ wird, umso mehr kann mit einer Angleichung solcher Konventionen gerechnet werden. Dies schließt aber nicht aus, dass auf traditionelle Konventionen zurückgehende Kontraste in unterschiedlichen Sprachen/Kulturen sich trotz nivellierender ‚Internationalisierung‘ erhalten.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Bally, Charles (1965): *Linguistique générale et linguistique française*, Berne: Francke (Paris 1932). Hartmann, R. K. K. (1982): *Contrastive Textology. Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*, Heidelberg: Groos.
- Lado, Robert (1957): *Linguistics Across Cultures. Applied Linguistics for Language Teachers*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Oleksy, Wieslaw (1984): Towards pragmatic contrastive analysis, in: J. Fisiak (ed.): *Contrastive Linguistics — Prospects and Problems*, Berlin; New York; Amsterdam: de Gruyter, 349—364.
- Schmitt, Christian (1997): Prinzipien, Methoden und empirische Anwendung der kontrastiven Linguistik für das Sprachenpaar Deutsch/Spanisch, in: Wotjak, Gerd (ed.): *Studien zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich*. Akten der III. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen Sprachvergleich (Leipzig, 9.10.—11.10.1995), Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 9—30.
- Schmitt, Christian (1991): Übersetzen und Kontrastive Linguistik, in: Schmitt, Christian (ed.): *Neue Methoden der Sprachvermittlung*, Wilhelmsfeld: Gottfried Egert, 49—83.
- Spillner, Bernd (1971): Ansätze zu einer kontrastiven Semantik. Untersuchungen am Beispiel deutscher und französischer Verbalphrasen, in: Klaus Günter Schweisthal (ed.), *Grammatik — Kybernetik — Kommunikation*. Festschrift für Alfred Hoppe, Bonn: Dümmler, 76—95.
- Spillner, Bernd (1978): Kontrastive Pragmatik, in: Dressler, W. U. / Meid, W. (ed.): *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguistics (Wien 1977)*, Innsbruck [Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 1978], 705—708.

- Spillner, Bernd (1981): Textsorten im Sprachvergleich, in: Kühlwein, Wolfgang / Thome, Gisela / Wilss, Wolfram (ed.): *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. Akten des Internationalen Kolloquiums Trier/Saarbrücken 25.—30.9.1978, München: Fink, 239—250.
- Spillner, Bernd (1988): Aspects contrastifs d'une pragmatique textuelle, in: Kremer, Dieter (ed.): *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Trier (Trèves)*, Tübingen : Niemeyer, tome V, 373—382.
- Spillner, Bernd (1992): Textes médicaux français et allemands. Contribution à une comparaison interlinguale et interculturelle, in: *Langages* 105, 42—65.
- Spillner, Bernd (1997): Methoden des interkulturellen Sprachvergleichs: Kontrastive Linguistik, Paralleltextanalyse, Übersetzungsvergleich, in: Lüsebrink, Hans Jürgen / Reinhardt, Rolf (ed.) [zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr]: *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*, 2. Bde., Leipzig: Leipziger Universitätsverlag [= Deutsch-französische Kulturbibliothek Bd. 9.1/9.2], 103—130.
- Spillner, Bernd (1999): Phraséologie et textologie comparées français — allemand, in: *Nouveaux Cahiers d'Allemand. Revue de linguistique et de didactique* 17, 3, 489—496.
- Spillner, Bernd (2002): Fachtexte im interkulturellen Vergleich. Kontrastive Pragmatik deutscher, finnischer und französischer Wirtschaftstexte in: Nuopponen, Anita / Harakka, Terttu / Tatje, Rolf (edd.): *Interkulturelle Wirtschaftskommunikation. Forschungsobjekte und Methoden*, Vaasa: Vaasan Yliopiston Julkaisuja / Proceedings of the University of Vaasa. Reports, Selvityksiä ja raportteja 93, 144—164.
- Spillner, Bernd (2005): Kontrastive Linguistik — Vergleichende Stilistik — Übersetzungsvergleich — Kontrastive Textologie. Eine kritische Methodenübersicht, in: Christian Schmitt / Barbara Wotjak (ed.): *Beiträge zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich. Akten der gleichnamigen internationalen Arbeitstagung (Leipzig, 4.10. — 6. 10.2003)*, Bd. 1, Bonn: Romanistischer Verlag, 269—293.
- Wotjak, Gerd (1988): Überlegungen zum Tertium comparationis (TC) in der konfrontativen Linguistik (kL), in: Wotjak, Gerd / Regales, Antonio (ed.): *Materialien der I. Internationalen Arbeitstagung zum Romanisch-Deutschen Sprachvergleich* (Karl-Marx-Universität Leipzig 5. und 6.10.1987), Valladolid: Spanischer Deutschlehrerverband, 103—114.
- Wotjak, Gerd (1988a): Schlussfolgerungen für die Bestimmung des Tertium comparationis (Tc) aus einer kommunikativ-pragmatischen Gegenstandserweiterung der konfrontativen Linguistik (kL), in: Wotjak, Gerd (ed.): *Studien zur Sprachkonfrontation. Materialien der I. Internationalen Arbeitstagung zum Romanisch-Deutschen Sprachvergleich* (Karl-Marx-Universität Leipzig, Sektion Theoretische und angewandte Sprachwissenschaft, 5.10. und 6.10.1987), Berlin [= Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft. Linguistische Studien, Reihe A. Arbeitsberichte 176], 103—124.

Р. С. АЛИКАЕВ, Р. С. САКИЕВА

(Кабардино-Балкарский государственный университет  
им. Х. М. Бербекова)

## ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА НАУЧНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ В XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВВ.

Обращаясь к изучению немецкого языка научного изложения в XVII — первой половине XVIII века, мы неизбежно сталкиваемся с существенными изменениями в составе участников, форме и содержании научной коммуникации, в жанровой представленности научного текста, а также с проблемами конкуренции латыни как общепризнанного языка европейской науки с немецким языком, чему и посвящена настоящая статья. Все эти явления теснейшим образом связаны с феноменом эволюции, охватывающей все стороны жизни общества. Данный же период особенно важен в отношении развития немецкого литературного языка.

Сознательная борьба общества за создание единой литературной нормы немецкого национального языка, несомненно, является наиболее существенной чертой языкового развития исследуемого периода по сравнению с предшествовавшими эпохами. Подчеркивая, что еще в XVI в. понятие нормы полностью отсутствовало, М. М. Гухман пишет: «Лишь в XVII в. осознанное стремление к единству литературного языка оказалось связанным с проблемой языковой нормы»<sup>1</sup>. Следует отметить, что понятие нормы возникает в Германии XVII в., быть может, как отражение и преломление философского рационализма, но, несомненно, определенное влияние на данный процесс оказали устремления французских нормализаторов<sup>2</sup>.

Несмотря на политический и экономический упадок, в Германии описываемого периода идет процесс становления и функционирования нескольких разнонаправленных интеллектуальных дискурсов, которые предстают как пересечение социальных, культурных и гносеологических процессов и возникают в результате повышенного внимания общества к значимым, определяющим его интеллектуальное бытие проблемам и характеризуются одновремен-

---

<sup>1</sup> Гухман М. М. От языка немецкой народности к немецкому национальному языку. Ч. II. М., 1959. С. 171.

<sup>2</sup> Там же. С. 171.

ным появлением ярких личностей, вступающих в научную сферу деятельности и полемизирующих по проблемам науки, языка и культуры. Здесь прежде всего следует назвать представителей немецкой мистики, пиетизма и раннего Просвещения. Как известно, при всей разнородности этих направлений, между ними существовали определенные связи, что создавало основу для полемики по широкому спектру вопросов. Так, например, мистиком и одновременно религиозным философом был Я. Бёме, а переходной фигурой был Я. Ф. Шпенер, объединявший до известной степени мистику и пиетизм. Как известно, пиетизм в отдельных своих позициях непосредственно смыкался с философской концепцией раннего Просвещения. В этом аспекте следует упомянуть еще одно новое явление, характерное для интеллектуальной жизни Германии: вступление женщин в сферу науки, появление женской научной продукции, которая вызывает резкие отклики со стороны ученых мужей.

Нас в этом процессе интересуют личности, напрямую связанные с научной продукцией на родном языке, чтобы на основе их научной деятельности и публикаций показать эволюцию родного языка как инструмента научного мышления и изложения в описываемый период.

Значимым для показа эволюции немецкого языка научного изложения представляется период от 1650 г. до 1750 г., однако мы привлекаем временной отрезок от 1600 г. по 1650 г. как подготовительный период постепенного перехода к полномасштабному использованию родного языка в научной сфере.

В этой связи анализируются научные работы представителей двух направлений: уникальная для этой эпохи женская научная литература, представленная Марией Куниц и Марией Сибилой Мериан, с одной стороны, и научные работы представителей раннего немецкого Просвещения Г. Лейбница, Х. Томасиуса и Х. Вольфа, с другой стороны. В качестве фоновых будут привлечены научные публикации, появившиеся на стыке XVI—XVII столетий, и отдельные публикации начала XVII столетия.

Характеризуя общую языковую ситуацию второй половины XVII столетия, которая для нашей работы представляет более значимый хронологический отрезок (все рассматриваемые в ней публикации относятся в целом к этому периоду), приведем высказывание самого Х. Томасиуса: «Allein bey uns Teutschen ist die Französische Sprache so gemein geworden / daß an vielen Orten bereits Schuster und Schneider / Kinder und Gesinde dieselbige gut genug reden; Solche eingerissene Gewohnheit auszutilgen steht bey keiner privat-Person / kommet auch derselben im geringsten nicht zu. Wir sollten lieber derselben als Mittel bedienen / die Gelehrsamkeit dadurch fortzupflanzen»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Thomasius Chr.* Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein Collegium über des Gratians Grund=Reguln / Vernünfftig / klug und artig zu leben. Leipzig, 1687. S. 29.

Приведенное высказывание однозначно свидетельствует о всеобщем билингвизме. К этому надо добавить и латынь как язык науки.

Об отношении к родному языку как языку науки также свидетельствует резолюция цензора из крайне консервативного университета в Лейпциге. Этот цензор следующим образом обосновывает свой запрет на опубликование логики Томазиуса в 1689 г.: «dass er mit gutem Gewissen keine Schrift censiren könnte, darinnen philosophische Lehren in teutscher Sprache tractiret würden, und dieses sey conclusum totius Facultatis Philosophicae («Beschluß der gesamten Philosophischen Fakultät»)». Как видно из обоснования, речь идет не только о мнении самого цензора, а вынося решение, он апеллирует к мнению сотрудников всего философского факультета университета<sup>4</sup>.

Переходя к конкретному анализу языкового материала, обратимся к работам М. Куниц и М. С. Мериан, посвященным, соответственно, астрономии и зоологии. Уникальность рассматриваемых научных работ обусловлена двумя причинами: с одной стороны, авторами этих монографических исследований являются женщины, которым в описываемый исторический период доступ в науку был закрыт; с другой стороны, в этих исследованиях используется немецкий язык, что большинством немецкого научного сообщества, консервативного в языковом отношении, воспринимается крайне отрицательно: научная ценность подобных публикаций не признается. Особо следует отметить, что ни Х. Томазиус, ни Г. Лейбниц и даже Х. Вольф не замечают существования женской научной литературы. В случаях упоминания таких научных текстов отдельными учеными мужами высказывалась мысль о плагиате и отсутствии научной компетенции у женщин-ученых.

Двуязычное монографическое исследование в области астрономии с особым акцентом на математических расчетах опубликовано М. Куниц в 1650 г. Конечно же, в нем отражаются языковые особенности и уровень научных исследований предыдущих десятилетий, поскольку такой фундаментальный труд невозможно написать за несколько лет.

Уникальность данной публикации заключается не только в языке, но и в том, что текст дается на двух языках: немецком и латинском. При этом в текстах имеются некоторые отличия. Так, латинский текст более детален в изложении материала: автор озабочен научной глубиной излагаемого материала. Немецкий же текст в отдельных частях упрощен в дидактических целях, описание носит более объясняющий характер, что автор объясняет спецификой адресата текста, которым является любитель науки, дилетант, а не ученый человек. Само исследование представляет собой популяризаторскую работу, проведенную на основе астрономических таблиц И. Кеплера, опубликованных им в 1627 г. и посвященных кайзеру

<sup>4</sup> Цитируется по: *Eggers H.* Deutsche Sprachgeschichte. Hamburg, 1977. Bd. IV. S. 48.

Рудольфу II. Работа И. Кеплера состояла из 112 страниц основного текста и 115 страниц таблиц, текст же М. Куниц составляет 286 страниц: 1) научных комментариев к основным астрономическим понятиям, к принципам вычисления; 2) приводимых в качестве иллюстративного материала астрономических таблиц. Различия заключаются и в порядке изложения материала: во вводной части латинского текста дано перечисление набора астрономических инструментов под рубрикой «Mechanica», в немецком же тексте список этих инструментов дан в другом разделе. В немецком тексте также отсутствует раздел под названием «Conclusio», который имеется в латинском тексте: вместо данного раздела в немецком тексте мы находим два псалма с восхвалением Господа.

В методическом отношении представляет интерес также обоснование текстового билингвизма. М. Куниц апеллирует к особым социальным слоям населения, среди которых имеются талантливые и любознательные люди, но которые не владеют традиционным языком науки — латынью. Она пытается открыть им науку на родном языке: «...den es ist offenbar / daß unter den Deutschen zu erlernung der Astronomia / so begierig alß tauglich ingenia sind / dehrer viel durch ohnkündigkeit der Lateinischen Sprache / davon zurück gehalten werden» (С. 154, 7—9).

Немецкий текст М. Куниц в целом отражает общие тенденции развития языка научного изложения: новые и малоизвестные немецкие термины введены посредством связки *oder* (die *observationes*, *oder anmerkungen*; *objectum* *oder Gegensatz*; *Hypothesen* *oder Grundsätze*, *Situation* *oder inhabender sitz der Sterne*), в препозиции стоит латинский термин, фрагментарно встречается использование связки *und* (*objectum und Gegensatz*) или аппозиции (*Mechanica*, *die Künstliche Hand=arbeit*; *Maro*, *der Rand zur seiten*; *Calculus*, *die in den Tabellen verfasste Rechnungen*). Дефиниция по своему структурному оформлению отражает классические традиции (как это делалось в латинских текстах), и вводится специальными метаязыковыми клишированными оборотами, как *wird genandt*, *welches man in gemein ...nennet*, *diese Wort aber bedeuten* и т. д. Можно утверждать, что основной латинский текст оказывает до известной степени влияние на структурно-содержательную организацию немецкого текста.

Обращает на себя внимание также одна языковая особенность используемых в тексте морфологических форм: большое количество несинкопированных глагольных форм для 3 л. ед. ч. наст. вр. типа *erkläret*, *erfolget*, *fürlauffet*, *erscheinet*, *beweget*, а также форм дательного падежа типа *verstande*, *wercke* и т. д.

Обращаясь к содержательной стороне работы, хотелось бы отметить аргументативные стратегии изложения научных положений и креативный подход М. Куниц к их оформлению. Она каждый раз подчеркивает свой авторский вклад в объяснение кеплеровских таблиц, которые характеризуются как тяжелые в исчислении

(«schwerem Calculo») и требующие новой, более доступной методики работы: «Zu diesem Ende nemlich dem Leser den Kern und Nutz der Stern=Kunst zu weisen / und solches durch einen leichten / kurtzen / schnurgraden richtigen weg / (mit solcher gewißheit / alß / unserer Zeit / und in solchen Richtsteigen zu hoffen möglich/) habe ich mich einer solchen Arbeit... vnterwunden»(148, 23—28) и «Denn der gantzen Astronomia verrichtung / ist erkündigen / auff iedwedern puckt der zeit / den orth und gelegenheit der Sterne; auch auff iedwedern raum oder währung der Zeit / die Mensur der circularischen Fortrückung des Gestirns / und hergegen / auß bekandter mensur der fortrückung / erkennen die durch selbige motion / abgemessene währung der zeit; alß auch / auß gegebenen orthen der Sternen / der zeit zugleich instehendes moment»(155, 1—5).

Особого внимания заслуживает коммуникативная стратегия, состоящая в использовании формы обращения к читателю: практически отсутствуют формы обращения мужского рода. Вместо этого используются нейтральные в гендерном отношении формы, вербализованные большей частью посредством субстантивированных прилагательных и причастий типа *des Lesenden, den gelehrtesten, von den Sternkündigen, den in der Kunst geübten, den Kunstliebenden Deutscher Nation*, что отдельные исследователи объясняют влиянием форм латинского языка<sup>5</sup>. Нам представляется, однако, что причина здесь кроется в том, что М. Куниц прекрасно понимает, что наука эпохи вершится представителями мужского пола. В то же время она считает возможным участие женщин в этой области, что находит свое отражение в этих специфических, гендерно нейтральных формах обращения в тексте к читателям, позволяющих учитывать представителей как мужского, так и женского пола.

Итак, М. Куниц изложила задачи теоретической и практической астрономии простым и понятным немецким языком. Книга выдержала несколько изданий, но мало кто верил, что Мария написала ее сама: считали, что эту работу сделал для нее муж. Поэтому, начиная со второго издания, книга содержала предисловие, написанное мужем Марии, где он подчеркивал, что не имеет никакого отношения к данной работе.

Деятельность М. Куниц обсуждалась и после ее смерти. Восемнадцатый век был весьма неблагосклонен к женщинам: мужчины-астрономы так называемого века Просвещения относились к личности М. Куниц с презрением. Даже спустя сорок лет после ее смерти один из ученых мужей сокрушался, что она настолько глубоко увязла в своих астрономических изысканиях, что полностью забросила домашнее хозяйство.

Вторая из исследуемых работ, «Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen = nahrung» («Чудесное превращение гу-

<sup>5</sup> Deutsche Literatur von Frauen / Hrsg. von Gisela Briker-Gabler. Bd. I. München: Beck, 1988. S. 204.



сениц и необычное питание цветами»), посвящена зоологии, а именно процессу превращения гусеницы в бабочку, состоит из двух томов, написана на немецком языке и опубликована в 1679 и 1683 гг. дочерью известного франкфуртского художника М. С. Мериан.

Названная работа состоит из пяти глав и отличается глубиной мысли и креативным характером языкового оформления. Работа иллюстрирована авторскими гравюрами, изложение фактологического материала подчинено внутренней логике становления описываемого объекта. О научной ценности проделанной работы говорит тот факт, что она была несколько раз переиздана и оказала значительное влияние на формирование многих поколений немецких зоологов.

В языковом отношении интерес вызывает манера изложения материала: работа протекает как бы в диалоге с читателем в процессе проведения самого эксперимента и описания его этапов. При этом автор искренне делится с читателем проблемами, которые возникают в начале научного эксперимента, признается, что сама с трудом различает виды гусениц (*vielerley grüne Raupen zu unterscheiden*), доброжелательно представляет читателю свои исследовательские методы, перечисляет дифференциальные признаки различных видов гусениц, объясняет детали рисунков и эстампов. Языковую динамику научному изложению придают разнообразные глагольные лексемы (*untersuchen, unterscheiden, erkennen, schließen, erfahren, es gibt, zielen auf, zusammentreffen, bestehen in, von sich geben, aussehen*), используемые при описании различных этапов проведения эксперимента и свойств исследуемых объектов.

Весьма современно выглядит и подача материала в книге. М. С. Мериан считала, что насекомых нужно изображать вместе с растениями, которые служат им пищей и убежищем. Каждая стадия развития той или иной бабочки должна быть нарисована и описана в тексте максимально достоверно, но, кроме того, рисунки должны быть выполнены в соответствии с законами художественной композиции и даже требованиями моды, должны радовать глаз. Она думала и о финансовой стороне дела: если иллюстрации будут радовать глаз, то книга будет лучше продаваться. На основе такого до мельчайших деталей продуманного подхода М. С. Мериан создала тот уникальный тип научно-художественной публикации, который сделал ее знаменитой и благодаря которому ее книги до сих пор являются гордостью лучших библиотек мира.

Обращают на себя внимание и формы обращения к читателю. В отличие от М. Куниц, М. Мериан на протяжении всего текста исследования использует для обозначения своего читателя мужской род: «den Naturkündigern; den Gartenliebhabern», что свидетельствует о силе традиции и настроениях в обществе.

Особый интерес вызывают терминологические номинации, которыми пользуется М. С. Мериан и для которых важную роль играет принцип аналогии и ассоциаций. При этом автор стремится ар-

гументировать свое видение и реализацию конкретной номинативной стратегии в противовес существующей. Задолго до Г. Лейбница М. С. Мериан рассматривает в качестве источника для терминологических номинаций не только литературный язык, но и диалект, так, например, она использует диалектную лексику *Dattelkern* для обозначения куколки бабочки, аргументируя это тем, что по форме и расположению куколка напоминает финиковую косточку.

Переходя к изложению материала, связанного с концом XVII — началом XVIII столетий, отметим, что в это время наиболее значимыми для становления немецкого языка научного изложения были труды трех представителей эпохи раннего Просвещения — Х. Томазиуса, Г. Лейбница и Хр. Вольфа, которые рассматривали родной язык в качестве действенного средства реализации собственных идей. Общефилософские работы, каковыми являются произведения названных представителей немецкого Просвещения, не являются первыми в этой области. Как известно, такие работы существовали уже в XVI — первой половине XVII столетиях (исследования В. Бютнера, О. Фуксбергера, В. Радтке, В. Вейгеля, Я. Бёме и др<sup>6</sup>).

Г. Лейбниц был прежде всего теоретиком, авторитет которого позволял ему указать пути и источники обогащения родного языка и его использования как инструмента научного изложения. Программными работами Г. Лейбница в этой области являются: 1) трактат «Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache» (написан предположительно в 1697 г., а опубликован после смерти автора в 1717 г.); 2) трактат «Ermahnung an die Teutsche, ihren Verstand und ihre Sprache beßer zu üben sammt beygefügeten Vorschlag einer Teutsch gesintten Gesellschaft» (написан около 1682/83 г., впервые опубликован 1732 г.). Эти работы при жизни не были опубликованы, но их идеи были все же были доступны широкому кругу ученых эпохи в силу высокого авторитета автора, хотя и не оказали непосредственного влияния, например, на язык Х. Вольфа. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что переписка между ними велась на латыни.

В этих работах Г. Лейбниц ратует за использование родного языка в научной сфере и называет два способа обогащения лексического состава научного языка: 1) всестороннее использование ресурсов родного языка; 2) заимствование и освоение иноязычных терминов.

Под первым он понимает: а) поиск нужных слов («Aussuchung guter Wörter»); б) возрождение наиболее ценных устаревших слов («Wiederbringung alter verlegener Worte, so von besonderer Güte»); в) создание нового слова или семантическая трансформация старого; г) введение неологизма («wohlbedächtliche Erfindung oder Zusam-

<sup>6</sup> См. об этом подробнее: *Eucken R. Geschichte der philosophischen Terminologie in Umriss dargestellt.* Leipzig, 1879. S. 100—116; *Аликаев Р. С. Немецкая философская терминология эпохи раннего Просвещения: Дис. ... канд. филол. наук.* М., 1983.

mensetzung neuer Worte...») (в крайнем случае). Второй способ направлен на придание экспрессивности (динамики и силы) немецкому языку в научной сфере.

Забота о родном языке выражается и в подготовленной им «Генеральной инструкции» («Generalinstruktion») для Прусской академии наук («Societät der Wissenschaften»), основанной при личном содействии и по настоянию Г. Лейбница. Несмотря на то что одной из задач данной академии являлось использование немецкого языка в научных дискуссиях, родной язык и здесь не имел успеха: языком официальных выступлений, докладов и публикаций в Академии наук была признана латынь, которая была заменена на французский язык после прихода к власти Фридриха II.

Усилия Х. Томазиуса по реализации родного языка как инструмента научного изложения были намного плодотворнее. С его именем связано стабильное использование немецкого языка в университетах при преподавании таких предметов, как философия, юриспруденция, теология и др. В 1687 г. в лекции «Dicours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein Collegium über des Gratians Grund=Reguln// Vernünfftig / klug und artig zu leben»<sup>7</sup> он критиковал современную ему методику преподавания и отмечал, что долгие занятия латынью не приносят никакой пользы, выступал (по примеру французов) за широкое использование родного языка в научной сфере.

Следует отметить, что синтаксис языка Х. Томазиуса тяжеловесен, громоздок и архаичен, предложения многократно разрываются включением зависимых предложений, причастных определений и инфинитивных групп, широко представлена афинитность, широко используются «потенцированные» формы артикля во множественном числе (*derer, deren*), имеются случаи употребления двойного отрицания, большое количество несинкопированных глагольных форм типа *er lebet, gelebet, bedienet, wiederholet*, а используемые союзы и наречия сохраняют следы канцелярского стиля (*derowegen ob, dannenhero, nunmehr*), широко функционирует virгула как средство сегментирования сложного предложения.

Однако лекции в Лейпциге, а затем и в Галле он читал на живом, выразительном немецком языке с элементами просторечия, и поэтому эти лекции вызывают особый интерес исследователя. Если в Лейпциге Х. Томазиус еще обращался к своим слушателям «*meine Herren*», то в Галле он использует уже обращение «*meine wertesten Brüder und Freunde*», что говорит о новых формах коммуникации в научной среде во время лекций. Его лекции отличаются необычно живой манерой изложения, юмором, что способствовало установлению доброжелательной атмосферы в аудитории.

<sup>7</sup> Dicours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein Collegium über des Gratians Grund=Reguln / Vernünfftig / klug und artig zu leben. Leipzig, 1687.

Х. Томазиус является также основателем первого немецкого научно-критического журнала, рассчитанного не только на профессиональных ученых (как «Acta Eruditorum»), но на более широкий круг образованных людей. Этот журнал издается с 1688 г. под названием «Freimüthige, lustige und ernsthafte, jedoch vernünftige und gesetzmäßige Gedanken oder Monatsgespräche über alles, fürnehmlich aber über neue Bücher» (краткое название «Monatsgespräche»). Хотя журнал выходил только в течение двух лет (1688—1689), он все же сыграл большую роль в становлении научной коммуникации, сделав научные споры достоянием широких кругов образованных людей. В течение этого времени образованные люди убедились, что излагать научные мысли на родном языке можно с не меньшим успехом, чем на латыни. Примечательны слова, написанные под портретом Х. Томазиуса в служебном каталоге международной выставки журналов и газет, проходившей в 1928 году в Кёльне, и в полной мере характеризующие заслугу Х. Томазиуса в этой области: «...er pflanzte jenes Reis, das heute zu einem gewaltigen Baume neben dem der Zeitung erstarkt ist, die deutsche Zeitschrift»<sup>8</sup>. Действительно, он дал сильный толчок дальнейшему бурному расцвету журналов в XVIII в., на протяжении которого таких популярно-нравоучительных журналов на немецком языке выходило свыше пятисот, так как каждый мало-мальски заметный город издавал свой еженедельник<sup>9</sup>.

Особое место в истории немецкого языка занимает деятельность следующего крупного представителя немецкого Просвещения — Х. Вольфа, с чьим именем связано становление стройной подсистемы философской терминологии. В 1713—1725 гг. он написал целую серию философских работ, состоящую из семи томов под общим названием «Vernünfftige Gedanken». Этой серии предшествовала работа под названием «Anfangs-Gründe aller mathematischen Wissenschaften», в которой изложен математико-дедуктивный метод как основа системного изложения научного материала. Уже в этой работе используются терминологически лексемы Erklärung (definitiones), klare und dunkle Begriffe, Lehrsatz (therema), Satz (propositio), Bedingung (hypothesis), Aussage (thesis) и т. д.

Первой работой Х. Вольфа на немецком языке, где системно представлена немецкая научно-философская терминология, является «Vernünfftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem Gebrauch in Erkänntnis der Wahrheit»<sup>10</sup>. Здесь практически не встречаются латинские термины, но широко и последовательно используются немецкие термины, обозначающие фунда-

<sup>8</sup> *Freydank H.* Christian Thomasius, ein Erzieher der deutschen Jugend // 450 Jahre Martin-Luther Universität. Halle; Wittenberg, 1953. Bd. II. S. 16.

<sup>9</sup> История немецкой литературы: В 5 т. / Под общ. ред. Н. Балашова. М., 1962—1978. Т. 2. (1963). С. 41.

<sup>10</sup> *Wolff Chr.* Vernünfftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem Gebrauch in Erkänntnis der Wahrheit. Halle, 1713.

ментальные понятия философии: Begriff, Satz, Aufgabe, Schluß, Arten der Schlüsse, Beschreibung, Erklärung, Zergliederung, Urtheil, на основе которых образуются производные термины. Так, например, от термина Satz образована серия терминов, как Gund-Satz, Heische-Satz, Hinter-Satz, Lehrsatz и т. д.

Успех вольфианской научной терминологии и его немецких работ теснейшим образом связан со следующими номинативными стратегиями, которыми он руководствуется и последовательно придерживается в своей лингвокреативной деятельности: 1) использование лексического материала существующего языкового узуса; 2) употребление введенного в научный обиход термина постоянно в одном значении; 3) полный отказ от иноязычных и калькированных лексем в качестве научных терминов; 4) отказ от многозначных и семантически диффузных слов в качестве терминов; 5) дефиниция каждого введенного термина. Этот набор положений неукоснительно реализуется во всех его последующих работах. В качестве же источника для формирования научной терминологии Х. Вольф прибегает к работам своих предшественников и к общеупотребительной лексике национального языка. Он проводит также дифференциацию значения таких терминологических пар, как Verstand/Vernunft, Grund/Ursache, Kraft/Vermögen, Erklärung/Beschreibung, Beweis/Demonstration, Empfindung/Empfindlichkeit и т. д.

Х. Вольф уделял основное внимание обоснованию, доказательству и верификации определенных философских и научных положений, что требовало четкости синтаксических построений, обозримости и ясности их частей. В этом отношении у Х. Вольфа уменьшается размер цельного предложения до 38—40 слов, в отличие от Х. Томазиуса, у которого протяженность цельного предложения составляет 58—60 слов. Размер элементарного предложения у Вольфа составляет 8—10 слов, коэффициент сложности предложения не достигает в среднем и четырех элементарных предложений, а 63% предложений в составе цельного синтаксического комплекса являются подчиненными<sup>11</sup>.

Принципиально важным для успеха и реализации вольфианской терминологии на основе родного языка и признания немецкого языка как инструмента научного изложения были экстралингвистические факторы, связанные прежде всего с его организаторской деятельностью и школой. Он подготовил целую плеяду учеников, широко популяризовавших его научную терминологию и стиль в преподавательской практике. Примечательно, что 112 представителей его школы сами писали научные труды на немецком языке с использованием терминологии и стиля своего учителя. Столько же его учеников руководили в Германии кафедрами университетов и

<sup>11</sup> Адмони В.Г. Развитие структуры предложения в период формирования немецкого национального языка. Л., 1966. С. 186 и далее.

гимназий, превратив их в центры популяризации и использования вольфианской терминологии и стиля научного изложения<sup>12</sup>.

Подводя итог вышеизложенному, отметим, что эволюция немецкого языка научного изложения в описываемый период выразилась в следующем: 1) в научную сферу постепенно включаются женщины, выполняющие фундаментальные естественнонаучные исследования; 2) определяются методические основы создания национальной научной терминологии и написания научных работ на родном языке; 3) появляются научно-популярные журналы; 4) формируется терминологическая система для обозначения научных понятий; 5) немецкий язык начинает последовательно использоваться при чтении лекций в учебных учреждениях; 6) существенно изменяются формы научной коммуникации; 7) появляются новые жанры научной работы; 8) происходят существенные изменения в синтаксисе научного языка, среди которых наиболее важным является становление особых логико-семантических типов предложений.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Besonderheiten in der Evolution der deutschen Wissenschaftssprache vom XVII. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts**

Das Wesen der Evolution der deutschen Wissenschaftssprache in der Periode zwischen 1600 und 1750 wird aufgrund der deutschen Literatur von Frauen und wissenschaftlicher Werken der Vertreter der deutschen Frühaufklärung analysiert.

---

<sup>12</sup> *Ludovici G.* Kurtzer Entwurf einer vollständigen Historie der Wolffischen Philosophie zum Gebrauch seiner Zuhörer. Leipzig, 1736. § 469—484.

Е. В. ПЛИСОВ

(Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н.А. Добролюбова)

## **ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРНОГО КОДА РЕЛИГИОЗНОГО ТЕКСТА**

В последние годы обозначился устойчивый интерес лингвистов, в том числе германистов, к изучению религиозных текстов<sup>1</sup>. При этом наибольшее предпочтение отдается проповедническому жанру (Г.А. Агеева, Е.В. Морозова, Н.С. Сычевская, Ю.В. Романченко и др.). В этих работах проповедь рассматривается как специфический вид языковой коммуникации. Часто предметом исследования становится лингвостилистический аспект жанра, изучаются коммуникативно-прагматические особенности современной немецкоязычной проповеди. Такое внимание к тексту проповеди обусловлено ее межстилевой особенностью: проповедь находится на пересечении религиозного и публицистического стилей, вбирает в себя элементы ораторики, сакрального и диалогического текстов. В меньшей степени отечественными и зарубежными германистами изучаются богослужебные тексты, которые наряду с текстами Священного Писания относятся к смысловому и стилистическому ядру религиозной сферы коммуникации. Есть несколько причин, которые обуславливают такую «боязнь» современного лингвиста. С одной стороны, это большая степень сакрализации самого текста, его тесная привязанность не только к религиозной культуре в целом, но и к эпохе создания или перевода текста, наличие глубокой и зачастую сложной традиции порождения и интерпретации текста. С другой стороны, важным фактором является профанный (в силу определенных культурно-исторических и, как следствие, мировоззренческих условий) характер современной лингвистики. «Непроживаемость» текста современным исследователем делает этот анализ неполным, а иногда и необъективным. В этой связи комплексное исследование религиозных текстов, их содержательных и структурных характеристик остается делом будущего, а изучение отдельных языковых аспектов может нас приблизить к пониманию истинного смысла текста.

---

<sup>1</sup> См., например: Религиозная коммуникация: конфессиональный и лингвистический аспекты // Вестник МГЛУ. Вып. 4 (583): Языкознание. 2010.

Поликодовый характер немецкого религиозного дискурса заключается в его этноконфессиональной неоднородности: христианство представлено в Германии тремя основными деноминациями — католичеством, протестантизмом и православием; существуют также другие малочисленные объединения христианской направленности (адвентисты седьмого дня, свидетели Иеговы и пр.). Исторически немецкоязычное текстовое пространство сферы религиозной коммуникации начало складываться благодаря переводческим трудам М. Лютера (1483—1546) и его последователей. Только несколько веков спустя появился одобренный католической церковью перевод Священного Писания на немецкий язык, а активное богослужebное использование немецкого языка в католических храмах начинается после решений II Ватиканского собора (1962—1965).

Сложным представляется путь немецкого языка в православной среде Германии. В Германию восточная христианская традиция проникает благодаря иммигрантам из стран Восточной Европы, в основном, республик бывшей Югославии, а также Болгарии, Румынии, Греции, России. В настоящее время большинство православных в Германии находятся в юрисдикции Константинопольского, Московского, Сербского, Болгарского, Румынского Патриархатов, Элладской Православной Церкви, представлены также украинские униатские общины в юрисдикции Римской Церкви. Такая разнообразная юрисдикционная палитра свидетельствует о наличии многочисленных национально-культурных и языковых особенностей.

Общины основываются первоначально по принципу национальной принадлежности. Проживая вне мест компактного проживания соответствующего этноса в окружении инационального большинства и являясь конфессиональным меньшинством, православные ведут жизнь в диаспоре, которая позволяет сохранить свою религиозную, национальную, языковую идентичность. Однако православие не является замкнутой религиозно-культурной системой, его изначальная открытость способствует интеграции новых членов общины — неносителей исходной культуры и исходного языка. Это предопределяет использование родного языка новых членов общины в богослужении.

Самой крупной православной диаспорой в Германии является русская, которая представлена двумя епархиями — Берлинской и Германской (Русская Православная Церковь) и Берлинской и Германской (Русская Православная Церковь за Границей) (здесь нет ошибки, это на самом деле две епархии разной юридической подчиненности, но называются одинаково), а также ставропигиальными приходами, которые находятся в непосредственном подчинении Патриарха Московского и всея Руси. Берлинская епархия РПЦ была основана в 1921 г., в настоящее время свое служение в ней несут правящий архиерей, постоянный представитель РПЦ в Германии в архиерейском сане, возглавляющий ставропигиальный По-



кровский приход в Дюссельдорфе, 42 священника, 12 диаконов. Количество приходов — 60, недавно к ним присоединился основанный в Восточной Германии Георгиевский мужской монастырь. Своё служение в Берлинской епархии РПЦЗ осуществляют правящий архиерей, викарный епископ Штутгартский, 31 священник и 10 диаконов. Епархия насчитывает 44 прихода, 1 мужской монастырь и 1 женскую монашескую общину<sup>2</sup>.

Немецкоязычное православное пространство не исчерпывается только Германией. Пять приходов в Австрии объединены в Венскую и Австрийскую епархию. Несколько приходов в Швейцарии и Люксембурге находятся в подчинении правящего архиерея Корсунской епархии<sup>3</sup>.

На сегодняшний день в приходах Русской Православной Церкви в Германии на богослужении используются церковнославянский, русский, греческий, сербский, грузинский, английский и немецкий языки. Редко встречаются общины, где богослужения проводятся только на одном из перечисленных языков.

Использование церковнославянского языка обусловлено традицией. Русский язык чаще всего используется как язык храмовой проповеди. Кроме того, довольно распространено чтение Евангелия (Апостола) на русском языке, вслед за чтением на церковнославянском.

Греческий, сербский, грузинский, английский используются частично в том случае, если часть общины являются носителями этих языков. В этой ситуации практикуется чтение Евангелия и Апостола на этих языках (обычно вслед за церковнославянским), а также исполнение Символа веры, молитвы «Отче наш», некоторых песнопений. Уставная проповедь также может произноситься, например, на сербском или немецком языках, если служащий священник не владеет русским языком. Особый статус в богослужении всегда занимает греческий язык как родной для кириархальной по отношению ко многим византийской церкви<sup>4</sup>. Общей традицией является, например, пение «Кирие, элейсон» или «Тон деспотин», независимо от присутствия на богослужении греков.

Статус немецкого языка определяется историческим развитием православия на немецкой земле. Большая часть приходов использует его в качестве вспомогательного богослужебного языка по отношению к церковнославянскому. Это приходы, основанные выходцами из России и стран бывшего Советского Союза. Доля не-

<sup>2</sup> По данным официальных сайтов этих епархий: [www.roc.or.de](http://www.roc.or.de) и [www.rokmp.de](http://www.rokmp.de)

<sup>3</sup> По данным сайта [www.pravoslavie.ch](http://www.pravoslavie.ch)

<sup>4</sup> Константинопольский Патриархат является церковью-матерью по отношению к другим, в настоящее время самостоятельным, церквам. Соответственно, греческий язык как язык церкви-матери имеет особое значение для всех православных церквей. — *Прим. автора.*

мецкого языка может быть различной — от чтения Евангелия до совершения регулярных «полнотекстовых» богослужений на немецком языке, что зависит от социального и языкового состава прихода. Так, один из самых крупных приходов Берлинской епархии РПЦ — ставропигиальный приход в честь Покрова Пресвятой Богородицы в Дюссельдорфе — в подавляющем большинстве состоит из русских или выходцев из стран бывшего СССР. На немецком там читают лишь Евангелие. К общинам, где доля немцев значительно выше (часто иммигранты в третьем-четвертом поколении или участники смешанных браков), относятся приходы церкви свт. Николая во Франкфурте-на-Майне или Кафедрального собора в Мюнхене, где практикуется богослужение на немецком языке в одно из воскресений месяца. В меньшинстве находятся приходы, которые изначально были основаны не мигрантами, а немцами (часто перешедшими в православие из католичества или протестантизма): в них богослужение всегда совершается по-немецки, с церковнославянскими и греческими вкраплениями, например, приход во имя мч. Христофора в Майнце.

Языком богослужения во многих общинах в силу последовательной культурной и языковой интеграции ее членов становится со временем немецкий язык. В этой связи остро встает вопрос перевода богослужебных текстов с церковнославянского языка на немецкий язык<sup>5</sup>.

Отправной точкой в формировании немецкоязычного православного богослужебного дискурса является деятельность протоиерея Алексея Мальцева (1854—1915)<sup>6</sup>. Здесь важно отметить, что перевод и издание им богослужебных книг на рубеже XIX—XX вв. были очевидным продолжением активных переводческих процессов в России в XIX в. (деятельность Российского Библейского общества, труды свт. Филарета Московского, перевод Священного Писания на русский язык, публикации разборов и переводов богослужебных текстов в изданиях Московской духовной академии и пр.). Таким образом, новаторство протоиерея Алексея Мальцева было подкреплено уже формирующейся традицией, но значение этих переводческих трудов трудно переоценить, так как это были первые попытки перевода религиозных текстов в дискурсе уже сложившейся национальной языковой христианской культуры. Конечно, большинство богослужебных текстов не имело своих аналогов в протестан-

---

<sup>5</sup> Подробнее об этапах и путях переводческой деятельности христианских общин в немецкоязычном мире см.: *Верещагин Е. М.* Переводы с церковнославянского на немецкий: Анализ опыта в свете перспектив переводов на русский // *Язык Церкви*. Вып. 1. М.: Свято-Филаретовская московская высшая православно-христианская школа, 1997. С. 68—88.

<sup>6</sup> *Мальцев А. П., прот.* Православные церкви и русские учреждения за границей. Петроград: Изд. Берлинского Св. Князь-Владимирского братства, 1906.

стантизме и католичестве, однако некоторые, притом ключевые тексты, заимствованные для богослужения из Священного Писания, конечно, имели распространение. Переводы протоиерея Алексея Мальцева были осуществлены с церковнославянского языка с учетом греческого оригинала, однако очевидно, что ему был известен и текст лютеровского перевода Библии, и богослужебные тексты протестантов, и их псалмоторчество, тем более что его служение проходило в землях с преимущественным протестантским населением (Берлин, северо-восток современной Германии). В этих условиях переводчик Священного Писания не только должен был отталкиваться от текста обоих оригиналов (церковнославянского и греческого): «рядом» находились тексты и Синодального перевода, и перевода М. Лютера. Поэтому задача переводчика усложнялась — ему предстояло создать «свой» текст, который передаст на «чужом» языке догматическую и смысловую чистоту оригинала, будет правильным с точки зрения языка и доступным для понимания, а применительно к богослужебным текстам — еще и для исполнения (чтения и пения) во время богослужения.

Следующими этапами переводческой деятельности были труды сотрудников Среднеевропейского экзархата<sup>7</sup> в 1960—1970-е гг., а также переводы сотрудников Берлинской епархии РПЦЗ (архиепископ Марк (Ардт), насельники монастыря прп. Иова Почаевского в Мюнхене, протоиерей Димитрий Игнатъев) в 1980—90-е гг. Таким образом, на сегодняшний день русские православные приходы в Германии пользуются одновременно несколькими текстами переводов богослужения на немецкий язык в зависимости от традиций и желания самого прихода. С разрешения священноначалия некоторые приходы (например св. Христофора в Майнце) используют перевод богослужения на немецкий язык, осуществленный носителями греческого языка.

В культурном и религиозном пространстве Германии одни и те же тексты могут выполнять различные функции, выступать носителями своеобразной культурной, национально и конфессионально маркированной информации. В качестве материала исследования были отобраны различные тексты, которые были заимствованы из Священного Писания в богослужение в различных христианских традициях, а применительно к православию — вошли в состав богослужения в различных переводах. К этой группе мы отнесли ключевые тексты Священного Писания, которые не только включены в состав богослужения как рядовые чтения или песнопения, но с течением времени и под влиянием традиций обособились в своем функционировании и сегодня являются относительно самостоятельными литургическими (богослужебными) тек-

---

<sup>7</sup> Особая структурная единица Церкви, объединяющая, как правило, приходы, которые находятся за пределами канонической или исторической территории конкретной автономной Церкви. — *Прим. автора.*

стами: *Блаженны* (Заповеди блаженства), *Величит душа Моя Господа* (Песнь Пресвятой Богородицы), *Ныне отпускаеши* (Молитва св. Симеона Богоприимца), *Примите, идите..., Пейте от нея вси...* (Установительные слова).

### *Блаженны*

В современной православной богослужебной практике *Блаженны* могут использоваться как рядовое чтение из Евангелия, но чаще всего верующие слышат их в составе изобразительных антифонов, третьим из которых стали *Блаженны*. Они поются наиболее часто: в воскресные дни, в дни праздников с великим славословием, полиелеем и бдением, в предпразднства, попразднства и на отдание больших праздников, в дни всей Пятидесятницы, а также в некоторые седмичные дни<sup>8</sup>. Одной из причин заимствования Заповедей блаженств из текстов Священного Писания в богослужение является их большое значение для христианского вероучения. С этих заповедей начинается Нагорная проповедь Иисуса Христа, последовавшая после избрания двенадцати апостолов и содержащая сущность евангельского учения. Второй, собственно языковой причиной следует признать их ритмизованный, стихотворный характер, который позволил без дополнительной обработки текста пропевать его за богослужением<sup>9</sup>.

Никаких указаний на употребление этого текста в качестве самостоятельного литургического текста в католических или евангелических богослужебных чинопоследованиях мы не обнаружили<sup>10</sup>. М. Скабалланович также отмечает как весьма странный тот факт, что римско-католическое богослужение не использует «столь назидательной и художественной страницы Евангелия»<sup>11</sup>. Исключение составляют униатские греко-католические общины, а также общины, практикующие византийское богослужение (бенедиктинский монастырь Нидеральтайх и др.). Таким образом, мы имеем основание говорить о конфессиональной ограниченности самостоятельного употребления *Блаженны* рамками православного немецкоязычного богослужения.

<sup>8</sup> *Всенощное бдение и Литургия*. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2006. С. 91.

<sup>9</sup> Справедливости ради следует отметить, что в приходской практике часто нарушается требование исполнять *Блаженны* с тропарями к ним полностью. На этот недостаток указывали еще участники богослужебного отдела Поместного Собора 1917—1918 гг. См.: *Балашиов Николай, прот.* На пути к литургическому возрождению. М.: Культурно-просветительский центр «Духовная библиотека», 2001. С. 344—345.

<sup>10</sup> См. соответствующие статьи в *Lexikon für Theologie und Kirche: Faby H.-J. Seligpreisung // Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 3. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2006. S. 442—444.

<sup>11</sup> *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М.: Сретенский монастырь, 2004. С. 749.

*Величит душа Моя Господа*

Как самостоятельный богослужебный текст эта песнь стала использоваться в первые века христианства. Эту молитву православные читают на утрени в составе канона, а католики и лютеране — в составе вечерни. Но по Уставу эта песнь исполняется не с тропарями канона, а с особым припевом, который и дал название этому тексту в православной традиции — *Честнейшую*. Причиной заимствования молитвы в богослужебные чины является ее важное вероучительное значение. Именно благодаря этому песнь заимствована не только как рядовое евангельское чтение (на утрени Благовещения, в последовании общего молебна), но оформилась и как самостоятельный литургический текст, получив особый припев. Кроме того, Устав назначает во время пения *Честнейшую* поклоны (земные и малые) и каждение, которое сопровождает важнейшие части богослужения.

*Песнь Пресвятой Богородицы* является одним из самых частотных самостоятельных литургических текстов, заимствованных из корпуса книг Священного Писания Нового Завета. Использование песни в качестве самостоятельного литургического текста будет носить надконфессиональный характер, потому что как таковой он используется в православной, католической и евангелической традициях, однако находится в различных частях богослужения. Кроме того, в качестве определенного фона употребления этого евангельского текста следует рассматривать особый мариологический культ в католической традиции.

*Ныне отпущаеши*

Достоверно известно, что молитва св. праведного Симеона Богоприимца содержится в Апостольских Постановлениях — составном литургическом памятнике, включающем в себя тексты II—VII вв. Как отмечает М. Скабалланович, эта молитва читается в составе вечерних служб (вечерни или повечерия) православных, коптов, абиссинцев, армян, римо-католиков, англикан<sup>12</sup>. Примечательно и то, что евангельская песнь праведного Симеона Богоприимца поется или читается в завершении богослужебного дня на вечерне, как начало благодарственных молитв после Святого Причастия, как заключительная молитва воцерковления в чине Крещения.

Использование славословия в качестве самостоятельного литургического текста носит надконфессиональный характер, так как используется и в православной, и в католической традициях. *Ныне отпущаеши* является специфическим стилистическим средством, формирующим богослужебный подстиль современного религиозного стиля немецкого языка. Однако частотность его исполнения являет-

<sup>12</sup> Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. М.: Сретенский монастырь, 2004. С. 599.

ся факультативным категориальным признаком православного немецкого богослужения.

Особого внимания заслуживают так называемые Установительные слова, употребление которых в составе богослужения носит надконфессиональный характер, но вместе с тем сильно отягощено традицией экзегезы этих слов, их роли в составе богослужения.

Слова принадлежат Господу Иисусу Христу, который произнес их во время Тайной Вечери: *И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов* (Матф 26: 26—28; также Лк 22: 19—20; Мр 14: 22—24). Эти слова называют также тайноустановительными, поскольку их произнесением Господь установил главное таинство в жизни Церкви — Святую Евхаристию.

Использование указанных слов в составе евхаристического богослужения известно с раннехристианских времен и практически неизменно в течение столетий присутствует в составе евхаристического канона (анафоры) в католической, протестантской и православной традициях (несмотря на то, что исторически текст претерпевал определенные изменения). Поэтому само употребление Установительных слов носит надконфессиональный характер, однако концептуальное наполнение и «память» той или иной традиции приписывают этим словам различное значение. В православной традиции они органически вошли в состав анафоры финальной частью различных по своему содержанию и величине молитв свт. Иоанна Златоуста и свт. Василия Великого. Здесь следует отметить, что, несмотря на значение этих слов и их авторство, они все-таки являются частью общего евхаристического канона, на котором совершается таинство пресуществления благодаря общей евхаристической молитве и ответному действию Святого Духа, и находятся в контексте исторического повествования священнической молитвы об установлении таинства.

Иное значение отводится Установительным словам в католической традиции. По словам видного богослова архимандрита Киприана (Керна), Установительные слова понимаются как тайносовершительная формула: «Для латинского литургического и догматического сознания сила Таинства находится именно в этих словах. Таинство понимается католиками юридически, действие слов тоже юридическое. В силу их учения о “*Minister Sacramenti*” (служитель Таинства) священник в Евхаристии больше, чем в каком-либо другом таинстве, есть “*Stellvertreter Christi*” (заместитель Христа), “*Vice Christus*” (заместитель Христа). Он произносит эти слова от имени Спасителя как Сам Спаситель, заменяя Его в полной мере. Будучи как бы Самим Господом, совершающим свою последнюю Вечерю с учениками, священник произносит слова установления, как Сам Спаси-

тель, административно, консекраторно»<sup>13</sup>. Отличие евангелической традиции будет заключаться в том, что там умаляется значение самого таинства, Евхаристия есть только творимое «в воспоминание о Таинстве», есть некое напоминание о Священном, но не само Священное.

Примечательны и некоторые отличия среди вариантов текста Установительных слов в одной традиции, например, православной. В качестве исследуемых переводов привлекаются:

— перевод протоиерея Алексея Мальцева<sup>14</sup> (далее — П1), осуществленный на рубеже XIX—XX веков;

— перевод венского игумена Гавриила (Бульмана)<sup>15</sup> (далее — П2) 1980-х гг.;

— перевод, выполненный в конце XX века в мюнхенском монастыре преп. Иова Почаевского по благословию архиепископа Берлинско-Германского и Великобританского Марка (Арндта)<sup>16</sup> (далее — П3).

П 1	П 2	П 3
Nehmet, esset, das ist Mein Leib, der für euch gebrochen wird zur Vergebung der Sünden. Trinkt alle daraus, das ist Mein Blut des Neuen Testaments, das für euch und für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.	Nehmt, eßt: Dies ist Mein Leib, für euch gebrochen zum Nachlasse der Sünden. Trinkt daraus alle: Dies ist Mein Blut des neuen Bundes, für euch und für viele vergossen zum Nachlasse der Sünden.	Nehmet, esset, dies ist Mein Leib, der für euch gebrochen wird zur Vergebung der Sünden. Trinket alle daraus, dies ist Mein Blut des Neuen Bundes, das für euch und für viele vergossen wird, zur Vergebung der Sünden.

В самой общей оценке, рассмотренные переводческие версии представляются вполне приемлемыми: 1) полно и точно передано содержание славословия; 2) практически нет искусственного изменения немецкого языка; 3) достигнут достаточный уровень адекватности; 4) как правило, обеспечена пригодность литургического текста для исполнения и т. д.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Кирфан (Керн), архим.* Евхаристия (из чтений в Православном богословском институте в Париже). М.: Храм свв. Космы и Дамиана на Маросейке, 2001. С. 204.

<sup>14</sup> Die göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos. 2., erweiterte Auflage. Leipzig: St. Benno-Verlag GmbH, 1988. S. 66, 69.

<sup>15</sup> *Евдокимов Р.* Das Gebet der Ostkirche. Mit der Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos / Dt. von Gabriel Bultmann. Graz; Wien; Köln: Verlag Styria, 1986. S. 180—181.

<sup>16</sup> Orthodoxes Gebetbuch. München: Kloster des Hl. Hiob von Počayev, 1989. S. 191.

<sup>17</sup> В качестве примера для типологического сравнения можно привести слова из перевода М. Лютера: Als sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset; das ist mein

В формальной лингвистической дескрипции отмечается варьирование:

1) именной номинации: zur Vergebung der Sünden — zum Nachlasse der Sünden; des Neuen Testaments — des Neuen Bundes;

2) морфологических форм: Nehmet, esset — Nehmt, eßt; Trinket — Trinkt;

3) порядка слов по сравнению с оригиналом: Trinket alle daraus — Trinkt daraus alle;

4) стилистической синонимии слов и/или форм: иногда денотативное значение несколько меняется: Testament — Bund; zur Vergebung — zum Nachlasse;

5) значащего употребления прописных и строчных букв: des Neuen Testaments — des neuen Bundes — des Neuen Bundes.

Подобное варьирование в целом полезно, так как используется все богатство немецкого языка, а сам текст приобретает некоторую смысловую и стилистическую многомерность. Из приведенных переводов существенно отличается П2. Можно предположить, что на два других текста (П1 и П3) опосредованное влияние оказал церковнославянский оригинал с его возвышенным характером. Возвышенная стилистическая окраска достигается выбором и сочетанием редких морфологических форм глаголов и существительных, инверсии, частым использованием прописных букв. Кроме того, очевидно, что дополнительные огласовки кроме возвышенной стилистической функции выполняют «утилитарную» функцию — помогают возглашать текст на литургии.

По мнению В.Г. Адмони, «известная доля особой сакральности, известной дистанции от утилитарного языка представляется верующим важным признаком священного текста. Во всяком случае, показательно, что многообразные попытки создать новый перевод Библии на немецкий язык, лишенный намеренной сакральности, не приживались среди верующих»<sup>18</sup>.

Рассмотренные особенности функционирования евангельских текстов в культурно-историческом и поликонфессиональном контексте современного немецкоязычного мира свидетельствуют о необходимости использования культурных, теологических, собственно лингвистических знаний при интерпретации и анализе религиозных, в частности, богослужебных текстов.

Основные проблемы проанализированных переводов связаны с тем, что, будучи литургическим текстом, язык молитвы должен сочетать в себе такие характеристики, как высокий стиль, целостность

---

Leib. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, das vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden (*Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers mit Einführungen und Bildern*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. S. 37).

<sup>18</sup> Адмони В.Г. Система форм речевой коммуникации. СПб.: Наука, 1994. С. 97.



в стилевом отношении, а также отрефлектированность, т. е. это должен быть язык, вмещающий в себя все нюансы смысла, философско-богословские оттенки, не допускающий двусмысленности и способный на различения значений. Дальнейшее детальное исследование литургических текстов на немецком языке могло бы привести к систематическому описанию современного богослужебного немецкого языка в его конфессиональном, культурно-национальном и языковом многообразии.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Funktionales Potenzial des kulturellen Codes im religiösen Text**

Im Beitrag werden verschiedene Aspekte des Funktionierens der Evangelientexte als gottesdienstlicher Texte im Rahmen der polikonfessionellen deutschsprachigen Welt untersucht. Christliche Kirchen im deutschen Sprachraum haben spezifische Traditionen der Verwendung von diesen Texten, die konfessionell, aber auch national, kulturell und sprachlich bedingt sind. Eine christliche Konfession benutzt oft auch verschiedene Varianten der Übersetzung eines Textes.

Д. М. ДРЕЕВА

(Северо-Осетинский государственный университет  
им. К. Л. Хетагурова)

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОД КАК СИГНАЛ СТИХОВОЙ ПРИРОДЫ НЕМЕЦКИХ СВОБОДНЫХ РИТМОВ

В русле семиотических теорий все феномены культуры (в том числе и поэзия) рассматриваются как «факты коммуникации», а отдельные сообщения организуются и становятся понятными лишь в соотношении с кодом. Общеизвестным является также одно из ключевых положений семиологии о том, что словесное высказывание относится к сообщениям, построенным на базе определенных кодов, принятых данной культурой<sup>1</sup>.

Задача настоящей статьи — взглянуть на проблему стихового статуса свободных ритмов, представляющих собой пограничное явление между строгим метрическим стихом и прозой, сквозь призму семиотики, в связи с чем представляется целесообразным обсудить вопросы:

1) о семантической и прагматической перекодировке словесных знаков в поэтическом дискурсе, что имеет своим следствием семиотическое расслоение поэтического текста (далее — ПТ);

2) об особом, вертикальном, измерении ПТ и о переходе линейных языковых прозаических знаков в «партиктурно-пространственные» (Н. И. Балашов<sup>2</sup>) поэтические знаки;

3) об особенностях вертикальной организации немецких свободных ритмов новейшего времени и о некоторых специальных приемах их графического оформления, приобретающих в условиях отсутствия рифмы и регулярного метра дополнительную семиотическую нагрузку и сигнализирующих о стиховой природе данного типа стиха.

Семиотический аспект исследования ПТ в сочетании с лингвистическим анализом позволяет выявить специфику материала для создания художественной реальности и рассмотреть особенности поэтического дискурса как носителя образной информации, а в случае со свободными ритмами с их неполной парадигмой системоо-

---

<sup>1</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб., 2006. С. 35.

<sup>2</sup> Балашов Н. И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1982. Т. 41. № 2.

бразующих компонентов стихотворной речи — обнаружить компенсирующие факторы, «сигнализирующие» о стиховом статусе данного типа стиха и увеличивающие таким образом степень знаковости последнего.

Поэтическое произведение — как языковое образование с ярко выраженной эстетической направленностью и как вторичная (моделирующая, по Ю. М. Лотману<sup>3</sup>) знаковая система — предопределяет эстетическую трансформацию единиц общенародного языка в соответствии с законами организации художественного целого. При этом в поэтическом тексте происходит семантическая и прагматическая перекодировка первичных знаков естественного языка, ведущая к семиотическому расслоению поэтического текста.

Наличие многоуровневой структурной организации (формальной и содержательной) в художественном тексте является общепризнанным положением в лингвопоэтике. Так, например, немецкий исследователь М. Хардт выделяет три уровня строения поэтического текста как системы и, соответственно, три класса знаков: 1) первичные знаки естественного языка; 2) вторичные знаки, сформированные в результате вторичного языкового структурирования; 3) вторичные знаки, которые формируются вследствие вторичного неязыкового структурирования<sup>4</sup>.

Семиотическое расслоение ПТ обнаруживается в процессе его функционирования в качестве феномена культуры, несущего эстетическую информацию, иными словами — в процессе эстетической коммуникации.

Вслед за Р. О. Якобсоном поэтическую (эстетическую) функцию языка в лингвопоэтике рассматривают как проекцию принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации<sup>5</sup>. Известно также, что сама строчная форма стиха с его принципом «наложения сходства на смежность»<sup>6</sup>, когда одна единица (слог, словесное ударение и пр.) сопоставляется и приравнивается к такой же, идентичной ей единице, с высокой степенью очевидности выявляет действие принципа эквивалентности — ведущего структурообразующего принципа в художественной речи. Поэтому в поэзии, наряду с горизонтальной последовательностью развертывания текста, исследователи выделяют также вертикальное измерение, которое обеспечивает изохронность и изотопичность соизмеримых отрезков речи, их дополнительную временную и пространственную корреляцию в поэтическом дискурсе.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 21.

<sup>4</sup> См. об этом: Трошина Н. Н. Семиотический аспект стилистической структуры поэтического текста (Обзор) // Семиотика. Коммуникация. Стил: Сб. обзоров / АН СССР. ИНИОН. М., 1983. С. 21—22.

<sup>5</sup> Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 204.

<sup>6</sup> Там же. С. 223.

Подобная «партитурная» организация формы стиха и ее связь с семантикой стихотворной речи фундаментально исследовались в рамках различных научных школ: от русского формализма (Ю. Тынянов) до структурно-семиотического направления в анализе художественного текста (Ю. Лотман). Возникновение вторичных языковых знаков, а также вторичное структурирование ПТ связаны прежде всего с вертикальным его измерением и объясняются тем, что ПТ, в отличие от прозаических текстов, т. е. от чисто временных (необратимых) систем, представляет собой пространственно-временную (обратимую) знаковую систему<sup>7</sup> (ср. этимологию терминов «проза»: (*prose*) < лат. *oratio prosa* < *prosa* < *proversa*, что означает «речь, направленная прямо», и «стих»: (*verse*) < лат. *versus* — нем. *Wendung*, что значит «поворот, возврат»), в самой природе которой заложены разнообразные возвратные механизмы, поскольку именно пространственная упорядоченность, присущая стиху, предопределяет возможность и необходимость возврата, сравнения, учета взаимосвязи целого и его частей.

М. Хардт говорит в этой связи о «верной структуре» ПТ, которая предназначена не столько для сукцессивного, т. е. последовательного (горизонтального), сколько для плоскостного (вертикального) восприятия<sup>8</sup>. Свидетельством вертикального взаимодействия сегментов ПТ являются их анафорические и катафорические связи. Н. Н. Трошина также обращает внимание на важную роль вертикального аспекта в структуре ПТ (по сравнению с нехудожественными текстами): «...в стихотворных же текстах вертикальный аспект приобретает совершенно особую значимость, что подчеркивается пространственным размещением строк, т. е. графики»<sup>9</sup>.

Н. И. Балашов, анализируя отношения между языковыми и поэтическими знаками, вводит понятие «пространственного» («спациального») поэтического знака: «Поэтический знак реализуется полностью как знак не в линейности, а в мысленном, имеющем также вертикальные координаты, пространстве ⟨...⟩. Таким образом, для поэтического знака характерна не линейность, а спациальность»<sup>10</sup>. По мысли ученого, поэтический образ «должен рассматриваться в связи с переходом линейных языковых ⟨...⟩ прозаических знаков в партитурно-спациальные поэтические знаки, частично утрачивающие произвольность и обретающие в своем новом, нелинейном

<sup>7</sup> Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978. С. 443.

<sup>8</sup> См. об этом: Трошина Н. Н. Семиотический аспект стилистической структуры поэтического текста (Обзор) // Семиотика. Коммуникация. Стил: Сб. обзоров / АН СССР. ИНИОН. М., 1983. С. 22.

<sup>9</sup> Трошина Н. Н. Семантическая связность и нормативность поэтического текста // Структура и функционирование поэтического текста. Очерки лингвистической поэтики. М., 1985. С. 131.

<sup>10</sup> Балашов Н. И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1982. Т. 41. № 2. С. 128.

континууме вторичную, структурно-реляционную иконичность»<sup>11</sup>. Прямым следствием и одновременно свидетельством этой «специализации» поэтического знака и обусловленной ею пространственно-вертикальной организации стихотворного текста выступают рифма, ритмика, а также параллелизм как конститутивный, базисный принцип поэтической речи.

В свободных ритмах, представляющих собой свободный стих немецкого типа и являющихся, по признанию В. Кайзера, «практически единственным вкладом немецкой поэзии в сокровищницу *форм* мировой литературы»<sup>12</sup>, понятие вертикальной организации текста приобретает особую актуальность. В условиях отсутствия «вторичных стихообразующих признаков» (Ю. Б. Орлицкий<sup>13</sup>) — рифмы, регулярного метра и строфики — вполне реальной становится «угроза» преодоления стихами той «тонкой» границы (Х. Домин<sup>14</sup>), которая отделяет их от прозы.

Однако, как показывает анализ эмпирического материала, в подобных случаях вступает в действие постулируемый Ю. М. Лотманом «закон компенсации» в стихе, согласно которому «максимальное “расшатывание” запретов на одном уровне сопровождается максимальным соблюдением их на другом»<sup>15</sup>.

В соответствии с этим законом «центр тяжести» по поддержанию вертикальной организации поэтического текста и, в конечном итоге, по сохранению стиха как такового переносится на главные признаки стихотворной формы речи, к которым относится, в первую очередь, первичный ритм, т. е. ритм стихотворных строк, или «двойная сегментация текста», по Б. Я. Бухштабу<sup>16</sup>. Иначе говоря, в свободном стихе, принципиально отказывающемся от рифмы и регулярного метра, возрастает роль особой, стиховой паузирования речи, «однозначно задаваемой автором с помощью деления текста на строки»<sup>17</sup> и фиксируемой с помощью графического изображения.

На особую роль графики в пограничных формах стиха указывают как русские, так и зарубежные ученые. Так, Ю. М. Лотман, обсуждая проблему дифференциации поэзии и прозы, безоговорочно соглашается с Й. Грабаком в том, что графическое изображение выступает в пограничных формах «не как техническое средство закрепления текста, а как сигнал определенной природы, следуя которому наше сознание “вдвигает” предлагаемый ему текст в определенную внетекстовую структуру»<sup>18</sup>. Подобной точки зрения придержи-

<sup>11</sup> Там же. С. 134.

<sup>12</sup> *Kayser W. Geschichte des deutschen Verses*. Bern; München, 1960. S. 53.

<sup>13</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 322.

<sup>14</sup> *Domin X. Wozu Lyrik heute? Dichtung und Leser*. München, 1968. S. 145.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 95.

<sup>16</sup> См.: Бухштаб Б. Об основах и типах русского стиха // *Марксизм и проблемы теории литературы*. Алма-Ата, 1969. С. 57.

<sup>17</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 323.

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 33.

живаются и другие ученые-стихovedы. О. И. Федотов называет стиховую заданность, авторскую «установку на стиховность», реализующуюся графической сегментацией текста и системой межстиховых пауз, «позитивным признаком конструкции свободного стиха», необходимым для осмысления и постижения сущности последнего<sup>19</sup>. Как свидетельствует анализ фактического материала, приемы графического оформления, характерные для немецких свободных ритмов новейшего времени, выражают сознательное стремление авторов акцентировать вертикальное измерение ПТ.

Так, например, Х. М. Энценсбергер, отличающийся обостренным чувством этой поэтической вертикали, использует в своих оптических формальных экспериментах, характерных для его поэтического творчества в целом, так называемую «технику монтажа», игнорирующую семантическую, синтагматическую природу текста и нацеленную, соответственно, на актуализацию парадигматических связей в ПТ.

Неординарное отношение Х. М. Энценсбергера к форме стиха обнаружилось уже в самом первом его стихотворении «lock lied», опубликованном в сборнике «Защита волков» («verteidigung der wölfe») (1957) и написанном без заглавных букв и знаков препинания, но безукоризненно структурированном и «вертикально» организованным:

meine weisheit ist eine binse  
schneide dich in den finger damit  
um ein rotes ideogramm zu pinseln  
auf meine schulter  
ki wit ki wit

meine schulter ist ein schnelles schiff  
leg dich auf das sonnige deck  
um zu einer insel zu schaukeln  
aus glas aus rauch  
ki wit...<sup>20</sup>

Внутреннее единство и цельность текста, лишённого рифмы и метрической схемы, достигается благодаря выверенному, отточенному синтаксическому параллелизму, охватывающему две первые строки каждой строфы и подкреплённому анафорическим повтором начального слова в строфе. Дословный повтор лексем, имитирующих пение птиц и образующих заключительную строку каждого пятистишия, усиливают это впечатление.

Весьма показательным с точки зрения графического изображения является относящееся к более позднему периоду творче-

<sup>19</sup> Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. М., 1997. С. 291.

<sup>20</sup> Enzensberger H. M. verteidigung der wölfe. Frankfurt a. M., 1957. S. 7.

ства поэта и опубликованное в сборнике стихов «Музыка будущего» («Zukunftsmusik») (1991) стихотворение «Китайские акробаты» («Chinesische Akrobaten»), в котором использован принцип «центральной оси», или «серединного стержня» («Mittelachsenstil»), известный в немецкой литературе со времен поэтической революции Арно Хольца:

Die hohen Körper  
atmen  
eine Minute lang  
während sich schneller und schneller  
und höher und höher  
immer mehr  
leere Teller drehn  
geisterhaft  
leicht  
am Himmel<sup>21</sup>

Как видим, вертикальное измерение текста акцентируется предельной симметричностью текстовых структур, что ведет к созданию вполне узнаваемого «пространственного образа» стихотворения.

Заметим, однако, что принцип «серединного стержня» не получил значительного распространения в поэзии Х. М. Энценсбергера. Более характерным для его идиостиля является, пожалуй, другой экспрессивный прием, а именно — сочетание стиховых уступов, акцентирующих наиболее важные по смыслу сегменты текста, со стиховыми переносами (enjambements). Исследователи подчеркивают, что объединение указанных приемов в свободных стихах астрофического строения (особенно в больших по объему произведениях) «придает довольно трудному по материалу стиху большую легкость, впечатление стремительного подъема, эффект высоты»<sup>22</sup>.

Действительно, подобное ощущение возникает при чтении чрезвычайно интересного, «смелого» в формальном отношении<sup>23</sup> стихотворения Х. М. Энценсбергера «Sommergedicht» («Летнее стихотворение») (1971), написанного по типу пастиша<sup>24</sup> и представляющего собой коллаж цитат из произведений известных поэтов, философов, политических деятелей:

<sup>21</sup> *Enzensberger H. M. Zukunftsmusik. Frankfurt a. M., 1991. S. 31.*

<sup>22</sup> *Семенов Е. А. Семиотическая специфика поэтического текста // Текст. Речь. Коммуникация. Владикавказ, 2003. С. 12.*

<sup>23</sup> *Rim B.-H. Hans Magnus Enzensberger: ein Paradigma der deutschen Lyrik seit Mitte der 1950er Jahre. Frankfurt a. M.; Berlin; Bruxelles; New York; Wien, 2000. S. 41.*

<sup>24</sup> *Пастичи, фр. pastiche: 1) пародия, подражание, стилизация; 2) муз. пастичио (опера, составленная из отрывков других опер). См.: Karrer W. Parodie. Travestie. Pastiche. München, 1977. S. 20.*

{...}

brechen  
**alle Arten von Leidenschaften** (Виланд)  
 auf  
 Kannst du mir helfen?  
 in der weißen Nacht  
 in der Sauna  
 in der Dunkelheit  
 aah!  
**eine nie zuvorgekannte Empfindung** (Виланд)  
**Das Große entsteht aus dem Geringen** (Лао цзы)  
 und dazwischen  
 öffnet sich vielleicht ein Gedicht»<sup>25</sup>

Как видно из приведенного отрывка, стиховые уступы, взаимодействуя с переносами, создают весьма чувствительные перебои ритма и, «врезываясь» в стихотворные строки, меняют графический рисунок стихотворения. Они превращают стих в некое ступенчатое образование, как бы наделяя поэтическое произведение признаками живописности и придавая ему пространственную наглядность.

Аналогичными приемами «специализации» пользуется и В. Тюмлер в своих стихотворениях-миниатюрах, сама графическая форма которых напоминает знаки-иероглифы, например:

weder **Buch-**  
**stab** noch Zahl vermag  
 die Bresche Der Engel  
 glänzt Wähnt nichts  
 mehr **Erst** Wand  
**dann**  
 Tür»<sup>26</sup>

Как видим, лексемы *erst* и *dann* в сочетании с существительными *Wand* и *Tür*, т. е. в условиях «модальность на языковом уровне узкого контекста», манифестируют специальную модальность, а стиховой уступ в конце строфы графически подкрепляет возникающее в воображении читателя пространственное представление.

Весьма любопытен также мини-стих В. Тюмлера, иллюстрирующий, как стиховой перенос может стать «укорененным» в ткани стиха «примером естественной выразительности, имманентности смысла вещи»<sup>27</sup>, акцентируя связь между формой и содержанием поэтического высказывания:

<sup>25</sup> *Enzensberger H. M.* Die Gedichte. Frankfurt a. M., 1983. S. 245.

<sup>26</sup> *Thümmler W.* Die Gedichte // Diapason. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik. M., 2005. S. 182.

<sup>27</sup> *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб., 2006. С. 157.



**XI**

der Hund wedelt  
 mit dem Schwanz Ob er beißen will Oder  
 sich freut...  
     wer denkt an  
 dich Vor der Gabelung Hinter  
 der Gabelung (Daran  
 Schiffe **zer-**  
**brechen**)<sup>28</sup>

Enjambement нарушает здесь теснейшую связь между компонентами слова, графически, т. е. самим своим наличием и необычной формой, эксплицируя семантику глагольной лексики «zerbrechen». Таким образом, «волюнтаристски» вписываясь в заданные автором пространственные координаты и эффектно выделяясь на фоне предыдущих строк, перенос свидетельствует, вопреки отсутствию метра и рифмы, о безусловной принадлежности данного текста к стихотворной форме речи.

Общепризнанно, что стиховой перенос, возникающий на контрасте ритма и синтаксиса стихотворной речи, служит своеобразным выражением разговорной стихии в поэтическом дискурсе. Отмечаемая исследователями особая выразительность enjambement обусловлена, на наш взгляд, внутренней противоречивостью, более того — парадоксальной природой этого приема: внешне он как будто сопротивляется строчному делению, но как явление не может существовать без самой строчной формы стиха. Так, например, нижеследующий пассаж из стихотворения Х. М. Энценсбергера «Abhanden» («Потери») иллюстрирует, как словесная стихия в свободных ритмах, подчиняясь естественному движению мысли, устремляется вперед, игнорируя, посредством стиховых переносов, границы стиховых рядов. В то же время наличие самих переносов является неопровержимым доказательством стиховой природы текста:

Ja, die Odyssee! Früher, da konnte sie  
mancher auswendig, allerwenigstens  
ein paar Zeilen. Die chemische Reinigung  
mit der Chinesin ist auch nicht mehr da<sup>29</sup>.

Как известно, общая семиотическая классификация знаков Ч. С. Пирса основана на трех типах возможной связи между означающим и означаемым и включает в себя: знаки-индексы (знаки-

<sup>28</sup> Thümmler W. Die Gedichte // Diapason. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik. М., 2005. S. 188.

<sup>29</sup> Enzensberger H. M. Die Gedichte // Diapason. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik. М., 2005. S. 32.

симптомы), знаки-иконы (знаки-копии) и знаки-символы<sup>30</sup>. В контексте рассматриваемой в данной статье проблематики особенно важной представляется мысль Ч.С. Пирса о прозрачности границ между выделенными классами знаков, возможности их совмещения в одной знаковой единице, развитая Р. Якобсоном применительно к системе естественного языка: «Пирс вовсе не запирает знаки в один из этих трех классов. Эти подразделения — просто три разных полюса, сосуществующие в одном и том же знаке»<sup>31</sup>.

Одно и то же языковое явление, в зависимости от ситуации общения, иными словами — от прагматического акцента, способно динамично изменять свой статус в градации «индексальность — символичность», т. е. одно и то же языковое явление может выступать в разных условиях и как индекс, и как иконический знак, и как символ. Примечательно, что в иконическом модусе существования знака Ч.С. Пирс также выделяет разные степени иконической репрезентации: изображение, диаграмма, метафора, — причем от изображения к метафоре степень иконичности уменьшается.

На наш взгляд, строчная форма стиха, которую, с одной стороны, можно рассматривать как символ, или, шире, как код, базирующийся на условном соглашении и сигнализирующий о стиховой природе текста, в сочетании с акцентированным вертикальным измерением ПТ представляет собой в случае со свободными ритмами яркий пример диаграмматического иконизма, отображающий структурные связи и отношения между явлениями реального мира.

При этом стиховой перенос как выражение разговорной стихии в поэтическом дискурсе придает свободным ритмам дополнительную иконичность, олицетворяя самой своей природой текучесть и динамику живой естественной речи. С другой стороны, при помощи enjambement автор пытается привлечь внимание читателя к границам стихотворных строк, подчеркивая при этом значимость деления словесного материала на стиховые строки.

Современные свободные ритмы с их установкой на акцентирование графического изображения, возможно, непреднамеренно, ищут в стиховых переносах опору и используют их как средство, скорее подчеркивающее, нежели нивелирующее границы стиховых рядов. Таким образом, переносы поддерживают стиховой статус свободного стиха, поскольку именно ощущение стихоразделов является тем единственным признаком, который отличает такой стих от прозы. Так, за счет увеличения степени знаковости подобного типа поэтического текста, в стихе, свободном «от всех проявлений стиховой конвенции»<sup>32</sup>, происходит нарастание конвенциональности семиотической.

<sup>30</sup> См.: Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. М., 2004. С. 130—132.

<sup>31</sup> Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 168.

<sup>32</sup> Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 383.

---

Итак, анализ фактического материала свидетельствует, что некоторые виды свободных ритмов новейшего времени (особенно «радикальные» формы оптических стихов) организуются в художественное целое и воспринимаются как стихи именно в соотношении с визуально-пространственным кодом — строчной формой стиха — как системы ожиданий (в понимании У. Эко), настраивающей сознание читателя на соответствующее восприятие предлагаемого текста.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Im Beitrag wird die semiotische Spezifik der deutschen freien Rhythmen behandelt. Anhand der Ergebnisse der Erforschung der freien Rhythmen von H. M. Enzensberger und W. Thümler wird die Schlussfolgerung gezogen, dass die moderne Dichtung sich bestimmter künstlerischer Griffe bedient, die durch die Hervorhebung der räumlichen Dimension dem Text durch die freien Rhythmen einen zusätzlichen Ikonismus verleihen und damit deren Vers-Status unterstützen.

Р. И. БАБАЕВА

(Ивановский государственный университет)

## ПОЛИКОДОВОСТЬ В ВЫРАЖЕНИИ ЭМОЦИЙ В АСИНХРОННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Эмоциональность речевого общения является объектом изучения многих наук, лингвистику она интересует в двух аспектах: с одной стороны, с точки зрения манифестации эмоций с помощью вербальных средств, с другой стороны, с точки зрения способов номинации эмоций и эмоциональных состояний. В рамках данной статьи мы остановимся на первом аспекте и рассмотрим, какие средства используются участниками коммуникации для передачи своих эмоциональных состояний.

Эмоции как объект лингвистики описываются в работах многих ученых, например В. И. Шаховского, Р. Филера и др.<sup>1</sup> Эмоциональные состояния являются составной частью коммуникативной деятельности, поэтому они учитываются в прагматике при выделении речевых актов, или речевых действий. Согласно классификации речевых актов, представленной в работе К. Вагнера при описании системы немецкого языка с позиций прагматики, эмоции являются основой двух групп речевых актов — эмотивов и экспрессивов. Выражение произвольных эмоций относится к эмотивам, К. Вагнер характеризует данные речевые акты следующим образом: «Die Eigenart der Emotive besteht darin, dass in ihnen und mit ihnen die psychischen Zustände des Sprechers zum Ausdruck kommen, jedoch nicht — wie bei den Expressiven — vom Sprecher mit Absicht zum Ausdruck gebracht werden»<sup>2</sup>. В системе немецкого языка ученый выделяет 56 типов эмотивов, к которым он относит, например, выражение удивления, испуга, радости и т. д. Экспрессивы, по мнению К. Вагнера, представляют собой дальнейшее развитие эмотивов, т. к. человек с развитием цивилизации научился выражать свои эмоцио-

---

<sup>1</sup> Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М., 2007. С. 206; Fieler R. Emotionalität im Gespräch // Text- und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 16. Halbbd. 2. / Hrg. von K. Brinker. Berlin; New York, 2001. S. 1432—1433.

<sup>2</sup> Wagner K. R. Pragmatik der deutschen Sprache. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; Bruxelles; Oxford; Wien: P. Lang, 2001. S. 158—159.

нальные состояния намеренно для достижения определенных целей, в том числе и для воздействия на собеседника. Он пишет: «Bereits die Vorfahren der ersten Menschen hatten, — wie bei den Primaten und auch sonst bei den Tieren durchaus üblich, — eine Disposition zu sozialem Verhalten erworben. Je mehr nun die ersten Menschen Mensch wurden, desto deutlicher entwickelte sich neben sozialem Verhalten soziales Handeln. Neben die semi-illokutive Klasse der Emotive tritt die voll-illokutive Klasse der Expressive. Die emotiven Gefühle, die der Sprecher von sich aus hat, werden ergänzt von expressiven Gefühlen, die der Sprecher für einen Hörer zum Ausdruck bringt»<sup>3</sup>. К экспрессивам автор относит 95 иллокутивных типов речевых действий, например приветствие, выражение благодарности, иронии и т. д.

При рассмотрении средств манифестации эмоций средствами того или иного языка необходимо учитывать и особенности ситуации общения. По мнению В. И. Шаховского, изучение типичных ситуаций проявления эмоций и соответствующих им эмотивных средств является значимым не только для языкознания, но и для лингводидактики, так как изучающие иностранный язык должны быть осведомлены о том, какие эмоциональные средства являются наиболее адекватными для тех или иных условий коммуникации. Таким образом, представляется актуальным изучение эмотивных средств в конкретных дискурсах<sup>4</sup>.

В связи с тем, что виртуальная коммуникация в наши дни стала неотъемлемой частью в жизни многих людей, при овладении иностранным языком необходимо уделять внимание особенностям общения на изучаемом языке в условиях компьютерно-опосредованного диалога или полилога. Обратимся к асинхронной виртуальной коммуникации, которая может осуществляться в различных условиях общения в сети, в том числе при обсуждении проблем на форумах. В этом случае собеседники удалены друг от друга как в пространстве, так и во времени, их коммуникация осуществляется на основе поликодовых текстов, где вербальные средства тесно переплетаются с паралингвистическими. Виртуальное общение отличается от реального прежде всего использованием графических средств, компенсирующих отсутствие визуального контакта среди коммуникантов, это проявляется в большей мере в передаче эмоционального состояния участников компьютерно-опосредованного общения. Паралингвистические средства занимают важное место в манифестации «электронных» эмоций.

Эмоции могут передаваться в асинхронной электронной коммуникации: 1) только вербальными средствами, 2) комплексом вербальных и невербальных элементов, 3) исключительно невербальными средствами. Паравербальные средства могут быть невербально-

<sup>3</sup> Wagner K. R. Ebenda. S. 161.

<sup>4</sup> Шаховский В. И. Лингвистика эмоций // Филологические науки. 2007. № 5. С. 3—13.

графическими (шрифт, цвет), визуально-образными (эмотиконы, фотографии).

Так, на основе спецлитературы об электронной коммуникации и анализа нескольких немецкоязычных форумов могут быть названы основные типы средств, передающих эмоциональные состояния автора сообщения.

### Вербальные средства

#### 1. Лексические средства:

а) полнозначные эмоционально окрашенные и оценочные слова: *sehr schlimm, das schlimmste, blöd, das ist doch super*;

б) полнозначные слова — номинации эмоциональных состояний: *Habe solche Angst*<sup>5</sup>;

в) междометия<sup>6</sup>: *wow, eine Sohn \*huh\**; *uff ... das muss ja wirklich schwer für dich sein!*; *Naja ... sowas ist glaub ich nie realistisch!*; *Oh man, das tut mir leid*;

г) фразеологизмы, устойчивые высказывания: *Tja, «Liebe» macht blind*;

д) модальные частицы, усилительные слова: *nur, eigentlich, ja, doch, auch, schon* — *Was hab ich nur für einen Vater???*; *Ich hatte eigentlich schon immer ein recht gutes Verhältnis zu meinem Vater und deswegen bin ich auch so enttäuscht von ihm!!!*;

е) сокращения: *omg, das liest sich ja echt verwirrend, sorry*.

2. Синтаксические средства — восклицательные и вопросительные предложения, придаточные предложения, выражающие комментарий: *wie lächerlich ist das denn!!!*

### Невербальные средства

#### 1. Невербально-графические средства:

а) контрастное написание — выделение с помощью шрифта, цвета:

*ich meine wenn sie sauer auf MICH ist also er fragt schon immer wie es ihr geht und so!!!*;

*ABER: Er zahlt seit 2 Monaten keinen Unterhalt mehr, weil er angeblich ja Geldsorgen hat, aber dann verstehe ich nicht warum er dann noch ein Kind in die Welt setzt!!! Des ist doch unlogisch!!!*;

б) многократное написание букв и знаков препинания (точек, восклицательных знаков, вопросительных знаков):

<sup>5</sup> Здесь и далее примеры электронной коммуникации даются в оригинальной орфографии.

<sup>6</sup> Об употреблении немецких междометий в электронной коммуникации см.: *Бабаева Р. И.* Блабла-блоггеры завоевывают мир, или Междометия в современном немецком языке // К юбилею германиста: Сб. науч. статей к 85-летию проф. В. Д. Девкина. М., 2010. С. 21—28.

*und nun erkenne ich ihn nicht mehr wieder!!!;  
Wie kann ein Mensch nur so schnell seine Meinung ändern und sich generell so  
verwandeln?!?;  
Was hab ich nur für einen Vater???: und was ist mit mir????????????????????;*

в) слово или сокращение заключается в символ «звездочки» или фигурные скобки: \*huh\*; \*cheesy\*.

2. Визуально-образные графические средства (эмотиконы) — а) создание соответствующего образа и передача выражения лица с помощью традиционных знаков препинания и букв:

*Ich will nicht meinen Opa verlieren!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! :'-(  
Ich koche gerne ^.^;  
nach rezepten koche ich zB nie xD;*

б) передача эмоций с помощью специальных рисунков — смайликов (простых или анимированных):

*oh .. ich meine das er bis vor zwei monaten immerhin unterhalt gezahlt hat ist ja schon mal was 😊 aber das er jetzt damit aufhört & dann noch sagt, dass er geldsorgen hat aber trotzdem noch ein kind in die welt setzt finde ich auch ein bisschen unlogisch .. ich würde dir gerne weiter helfen aber außer drauf ansprechen weiß ich da leider auch nicht weiter .. wünsch dir aber viel glück dass es sich vllt noch bessert! 😊;  
😞 Was jetzt? Leben oder Tod?;  
Aber ich weiß nicht was ich glauben soll??? Ich bin am Ende 😞😞😞😞;  
Türlich 😊;  
Was mache ich denn sonst mit den Nudeln, wenn nicht kochen!? 😊😊;  
Hö Hö 😊:D.*

Как правило, паралингвистические средства сопровождают вербальные высказывания и служат для подчеркивания и усиления иллокутивной силы высказывания.

В этом смысле их можно сравнить с модальными частицами, которые указанием на пресуппозиции вносят в высказывание дополнительные смыслы и тем самым делают более понятными интенции говорящего, или с междометиями, которые могут также быть индикаторами типа речевого акта<sup>7</sup>.

Для того чтобы выяснить, какие факторы определяют выбор средств манифестации эмоциональных состояний при виртуальной коммуникации, были проанализированы форум для молодежной аудитории <http://www.young-scene.de/> и форум для пожилых людей <http://forum.senioren-online.net/>. Сравнение форумов молодежи и по-

<sup>7</sup> См. о прагматических функциях немецких незначительных слов в: Бабаева Р. И. Незнаменательная лексика в обиходном дискурсе (на материале немецкого языка). М.; Иваново, 2008. С. 332; Бабаева Р. И. Дискурсивные слова и коммуникативные клише немецкоязычного повседневного общения. М.; Иваново, 2008. С. 184.

жилых людей позволило выявить зависимость выбора средств выражения эмоций при компьютерно-опосредованном общении от возраста коммуникантов. Первоначально предполагалось, что старшее поколение, участвуя в виртуальных дискуссиях, отдает предпочтение традиционным вербальным средствам манифестации эмоций и что употребление специальных знаков и графики будет характерной чертой общения в молодежных форумах. Но ближайшее знакомство с форумами пожилых людей опровергло эту гипотезу. Разнообразие паралингвистических средств в «электронной» речи пожилых людей поражает своим разнообразием и по количеству ни в коей мере не уступает графике в молодежном общении.

В форумах пожилых людей паралингвистические средства (прежде всего смайлики) встречаются преимущественно в экспрессивных речевых актах-приветствиях, при прощании, при выражении благодарности, иронии, а также в речевых актах — эмотивах, выражающих восхищение или одобрение, а также в речевых актах осуждения, возмущения.

В экспрессивных речевых актах-приветствиях было выявлено три вида форм приветствий: первую группу образуют исключительно вербальные средства:

*Hallo;*  
*Hallo zusammen;*  
*Hallo ihr Lieben;*  
*Ein freundlicher Gruß an Alle! Hallo Hassumer und Mitlesende;*  
*Hallo Leute;*  
*Hallo liebe Kira, ich grüße dich;*

во вторую группу отнесены приветствия, в которых после вербальной части помещается простой или анимированный эмотикон:


*hallo ihr lieben alle, 😊;*  
*hallo Aina, 😊;*  
*Hallo Feli, 😊;*  
*Hallo lieber Illu, 🤖🤖.*








В данных приветствиях смайлики соответствуют по функциям улыбке, сопровождающей высказывание. В третью группу приветствий были отнесены случаи, где смайлики обрамляют приветствие *Hallo liebe Kira, 😊*. Таким образом, можно сделать вывод о том, что участники форума для пожилых людей придают большое значение этикетным речевым актам и стремятся придать им более эмоциональный и доброжелательный вид.




В полной мере это относится и к экспрессивам — прощаниям. В форумах пожилых людей заключительная часть сообщения также состояла из вербальной и невербальной частей. Креативность участ-







ников данного форума проявляется в употреблении разнообразных простых и анимированных смайликов:



luemel ;
















~::~~    Wünsche dir noch eine nette Restwoche, kuddel\_hh.;  
Einen lieben Gruss von Lilly   ;  
lg ilka ),

в употреблении разнообразных простых знаков пунктуации и особых символов (~~(((((((°> Mit netten Grüßen, kuddel\_hh.   ), в употреблении сокращений: lg; Nettes WE, в употреблении разнообразных цветов текста, а также в использовании разнообразных, порой нестандартных формулировок:

Nix für Ungut Der Hassumer;  
wünsche einen guten tag! Darauf freut sich schon heute Britta   ;  
Herzlichst grüßt Aina;  
Schönen Tag Dir;  
Freundlicher Gruß in dieser Runde;  
Herzlichst; Ein schönes Wochenende wünscht Lilly .

Экспрессивы — выражения благодарности передаются также разнообразными вербальными и невербальными средствами:

vielen Dank für die «gefühlvollen» Hinweise;  
Danke für das schöne Rezept und liebe Grüsse von Lilly ;  
Danke jetzt schon für die Beantwortung. .

Среди эмотивных речевых актов, осуществляемых разнообразными вербальными и невербальными средствами на форуме пожилых людей, следует назвать восхищение, позитивную оценку, выражение иронии, возмущения. Проиллюстрируем выражение положительных эмоций: интенсивность эмоций может передаваться употреблением междометий (Hmmmm, lecker!), повторением вербальной эмоционально окрашенной единицы (lecker; lecker; lecker), многократным употреблением графических средств (Nichts!!! Null!!!), употреблением интенсификаторов (so eine News-Nachricht! ~::~~    ) , графическим контрастом (Das war einfach — SPITZE!) и разнообразием простых и анимированных смайликов (nun bei Markenfabri- katen  endgültig behoben  ist; tolle tipps stehen da drinn. ; fand den tipp lustig...und werde ihn beim nächsten grillfest testen.        ), и как мы видим, чаще всего эмоции передаются комбинированием разнообразных лингвистических и паралингвистических средств.



ниматься как ассертив, не сопровождаемый эмоциями. Обсуждение повышения цен на бензин вызывает всплеск негативных эмоций на форуме:

*So gelassen wie Gunter kann ich den derzeitigen Winter leider nicht sehen. Es ist nun einmal so, dass das noch arbeitende Volk gezwungen ist von A nach B zu kommen. Ist es ja auch gerne bereit zu, aber wie 🍷🍷🍷; Bezahlen wir dafür nicht alle 🍷.*

Анализ выражения эмоций на молодежном форуме (<http://www.young-scene.de/>) показал, что эмоциональность здесь иная, чем на форуме пожилых людей, при этом используются сходные средства выражения эмоциональных состояний. На форумах молодежи экспрессивы представлены не столь широко, как в дискуссиях пожилых людей, не каждое сообщение содержит этикетные формулы приветствия и прощания. Не столь часто можно встретить выражения благодарности. Вербальные средства — приветствия представляют собой, как правило, сокращенные варианты слов или целых выражений: *Hi, Huhu, hey* (: <; *Hallo zusammen, Hallo, Nabend, Nabnd, Hi Leute, \*cheesy\**; *moin; sers; Heeeii 😊; Hai 😊; Heh Leute.*

Эмоции юных участников форума представлены в основном в таких речевых актах, как эмотивы. В отличие от пожилых людей молодежь использует гораздо чаще междометия, которые передают удивление:

*achja, Ironie ist angekommen 😊;  
Oh.. da gibts doch so viele...;*

смятение:

*hmm also da kann ich auch net so weiter helfen ich hab das problem nicht =/;  
ähm, jetzt wo ich direkt gefragt werde antworte ich auch mal, obwohl ich dir auch nicht wirklich tipps geben kann.;*

недовольство:

*Oh man, die sind ja mal sowas von überflüssig^^;*

сомнение:

*uhm... Kochen ist alles am herd, ausser braten, fritieren und dinnieren 😊;*

эмоциональное возражение:

*Joa mein Gott, aber ich finde halt es macht dich interessant, weil du nicht bist, wie die Anderen;*

возмущение:

*da wird man ja verrückt 😊;*

*Ach lassen wir das, sonst wirds komisch 😊;*  
*Verdammt, von dem Thema wollte ich doch weg 😊😊😊.*

Молодежь использует для манифестации своих эмоций не только эмодзи, но и аббревиатуры, что не характерно для речи пожилых участников форумов. Это преимущественно сокращение, обозначающее смех: *Augen und ... Schenkel .. lol; BUSCH“ .. lol xD.*

Наряду с западными смайликами молодежь в отличие от пожилых участников виртуальных дискуссий активно использует восточные эмодзи: *Ich finde meinen Bart an mir am besten, der wächst so toll ^ ^; Aber eher glatt ^ ^.* Смайллы на молодежном форуме не отличаются разнообразием и в большинстве своем олицетворяют просто смех. Они появляются после слов или фраз, которые автор сообщения подает как некоторую шутку:

*Bananensaft ^.^;*  
*wodka puuuuuur 😊;*  
*Was mache ich denn sonst mit den Nudeln, wenn nicht kochen!?! 😊😊;*  
*😊DDDDDDDD \*cheesy\*;*  
*Des is aber auch voll der Trottel 😊^^.*

На выбор средств манифестации эмоций оказывает влияние также тематика разговора. Так, при сравнении дискуссий на немецкоязычном форуме пожилых людей обратил на себя внимание тот факт, что эмоции «сгущаются» и становятся более заметными при обсуждении вопросов, которые касаются каждого участника дискуссии, при этом средства манифестации эмоций «собираются и скапливаются» в местах эмоционального напряжения. При обсуждении рецептов, а также общих вопросов, касающихся разных аспектов жизни, эмоции были «рассеяны» по всему тексту того или иного сообщения. В качестве сигналов, признаков эмоциональных состояний использовались в значительной мере самые разнообразные смайлики, вербальные и простые графические средства проявления эмоциональных состояний участников дискуссий. Смайллы употреблялись преимущественно в экспрессивах — приветствиях, формулах прощания, при выражении благодарности, а также в эмотивах — при выражении восхищения, одобрения или при выражении недоумения, непонимания. В дискуссиях на темы, связанные с политикой, приветствия, прощания, благодарности выражаются традиционными вербальными средствами, а смайллы и прочие средства манифестации эмоций употребляются преимущественно при выражении иронии и возмущения. Среди вербальных эмоциональных средств в «серьезных» дискуссиях следует отметить употребление афоризмов и фразеологизмов, образных выражений, передающих эмоции участников дискуссий.

Таким образом, передача «виртуальных» эмоций в асинхронной коммуникации осуществляется разнообразными средствами, от-

---

носящимися к разным кодам. Выбор средств того или иного кода определяется возрастом участников коммуникации, а также обсуждаемой темой.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Polymodalität im Ausdruck der Emotionen in der deutschsprachigen asynchronen Kommunikation im Netz**

Thematisiert werden Ausdrucksmittel der Emotionen in der asynchronen Kommunikation. Auf der Grundlage der Analyse eines Jugendforums im Internet und eines Forums für Senioren werden Faktoren bestimmt, die die Auswahl der verbalen oder nonverbalen Ausdrucksmittel von Emotionen beeinflussen können.

Л. А. АВЕРКИНА  
(Нижегородский государственный  
лингвистический университет)

## НЕВЕРБАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК СИСТЕМА КОДОВ

В последнее время значительно возросло количество исследований невербального поведения в различных лингвокультурных общностях. Это вполне закономерно, поскольку изучать реальную коммуникацию важно именно как комплексный многоуровневый процесс, в котором используются различные знаковые системы, уделяя внимание и каждому уровню в отдельности, и их взаимодействию.

Невербальный уровень общения весьма значим: даже в тех коммуникативных ситуациях, когда смысл передается в основном вербальными средствами, в непосредственном общении они обычно подкрепляются невербальными. При этом нередко невербальная информация играет роль суперсегмента, перекрывая по значимости вербальный поток и определяя результат коммуникативного акта.

Огромное значение невербальных сигналов в межличностном общении подтверждается экспериментальными исследованиями, которые показывают, что слова (которым придается такое большое значение) раскрывают лишь 7 % смысла, 38 % значения несут звуки и интонация и 55 % — позы и жесты<sup>1</sup>. Итак, как показывает данная статистика, с помощью **невербальной коммуникации** передается до 93 % информации, часть которой воспринимается бессознательно. Таким образом, можно предположить, что **невербальная коммуникация**, являясь важнейшей частью любой коммуникации, не всегда управляется сознательно. Человек, сам того не зная, может отправлять и получать невербальные сообщения. Это означает, что человек, осознанно владеющий навыком **невербальной коммуникации, способный декодировать невербальный язык**, получает огромное преимущество в коммуникации.

В межкультурном общении участники коммуникативного акта, даже перейдя на другой естественный (вербальный) язык, обычно действуют по моделям своей культуры, пользуются своей знаковой кинесической системой, специфичной и по корпусу знаков, и по нормам их употребления и восприятия (индивид усваивает выработанные конкретной культурой сенсорные эталоны, перцептивные

---

<sup>1</sup> *Стернин И.А.* Невербальные средства и успешность межкультурного диалога // *Взаимопонимание в диалоге культур: Условия успешности.* Ч. 2. Воронеж, 2004. С. 150.

и мнемические схемы, архетипы культуры, табу, этические правила, моральные нормы, социальные установки, стереотипы поведения и т. д.). Именно поэтому здесь необходимо включение определенной системы кодов, поскольку невербальный язык (как и вербальный) аккумулирует коллективный опыт этноса, является составной частью этнической когнитивной базы. Как отмечал М. М. Бахтин, «...систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее...»<sup>2</sup>. Можно предположить, что это «систематическое единство» в некоторых моментах более отчетливо проявляется именно на невербальном уровне, чем на вербальном, и выявление таких моментов, умение декодировать их дает возможность более точно формулировать «культурные сценарии».

Именно поэтому невербальная коммуникация в настоящее время является активно исследуемой областью коммуникации, которая постоянно развивается, модернизируется и уже накопила достаточно большой опыт. Данному феномену существует множество определений, различающихся скорее по форме, но по сути передающих тот же смысл. Для этого достаточно сравнить несколько дефиниций наиболее известных отечественных и зарубежных исследователей в этой области.

Авторы учебника «Основы межкультурной коммуникации» Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин предлагают следующее определение невербальной коммуникации: «...невербальная коммуникация представляет собой обмен невербальными сообщениями между людьми, а также их интерпретацию. Она возможна потому, что за всеми знаками и символами закреплено определенное значение, понятное окружающим»<sup>3</sup>. В дефиниции Г. Е. Крейдлина невербальная коммуникация — это «поведение, сигнализирующее о характере взаимодействия и эмоциональных состояниях общающихся индивидов»<sup>4</sup>. Интерес представляет дефиниция Г. Вильсона: «Невербальное общение, более известное как язык поз и жестов, включает в себя все формы самовыражения человека, которые не опираются на слова»<sup>5</sup>. Немецкий ученый Х. Бусман называет невербальную коммуникацию «совокупностью неязыковых феноменов», и отмечает, что в современной науке для исследования невербальной коммуникации применяются концепции из самых различных дисциплин. Пониманию невербального поведения способствует знание биологических, психологических, социологических и этнокультурных аспектов общения<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 236.

<sup>3</sup> Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации. М., 2003. С. 170.

<sup>4</sup> Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 134.

<sup>5</sup> Вильсон Г. Невербальное поведение. М., 2001. С. 35.

<sup>6</sup> Bussmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart, 2002. S. 351.

Аспекты использования невербальной коммуникации в человеческом обществе весьма разнообразны: поддержка вербального языка, его замещение, выражение эмоций, выражение межличностных отношений. Невербальный язык используется в различных сферах (например, в рекламе, искусстве), а также в различных коммуникативных ситуациях (например, во время демонстраций и других политических мероприятий).

Передача невербальной информации может происходить с использованием различных каналов коммуникации: обонятельного, оптически-визуального, акустически-аудитивного, вкусового, осязательного.

Существуют различные способы комбинирования этих каналов невербальной коммуникации. Ситуация, когда все каналы выступают вместе, достаточно редка. В структуре невербального общения исследователи выделяют, как правило, пять подсистем:

пространственную (проксемику) — Körperhaltung, räumliche Distanz und Körperkontakt; оптическую подсистему (язык глаз) — Blickverhalten; кинетическую (жесты и мимика) — Gestik und Mimik; паралингвистическую, или околоречевую (звуковую, голосовую коммуникацию) — vokale Kommunikation; экстралингвистическую, или внеречевую (extralinguistische Kommunikation).

Каждая подсистема невербального общения обладает своей спецификой и заслуживает подробного изучения применительно к конкретной культуре, а также в сопоставлении культур.

**1.** Понятие **проксемики**, которая изучает пространственные условия общения — расположение собеседников в момент их коммуникативного контакта, прикосновения в процессе общения, — сформулировал американский антрополог Э. Холл, охарактеризовавший эту область знания как «пространственную психологию». Он исследовал, как люди используют окружающее их пространство и как это влияет на передачу определенных сигналов и других видов информации. Проксемика располагает в настоящее время большим экспериментальным материалом. Э. Холл предложил особую методику оценки интимности общения в процессе коммуникации и выявил, например, нормы приближения человека к партнеру по общению, свойственные американской культуре в различных ситуациях общения: *интимное расстояние* (0—50 см) — «интимная зона»; *персональное расстояние* (0,5—1,2 м) — «личная зона»; *социальное расстояние* (1,2—3,5 м) — «социально-совещательная зона»; *публичное расстояние* (3,5—4,0 м и более) — «официальная зона»<sup>7</sup>. Эти исследования имеют большое прикладное значение для успешной организации процесса коммуникации.

Наблюдения Э.Т. Холла, характерные для североамериканской культуры, свойственны, однако, далеко не всем культурам. Так,

<sup>7</sup> Холл Э. Проксемика. М., 1995. С. 94.



Л. Броснахан отмечает, например, другие коммуникативные дистанции: *интимная* — нем. 10—45 см, рус. 10—18 см (до 25 см в общественном месте); *персональная* — нем. 45—120 см, рус. 15—25 см; *социальная* — нем. 1—4 м, рус. 30 см — 2 м, причем, ее можно нарушать (вмешиваться в разговор) без извинений; *публичная* — нем. от 3,5 м, рус. от 2,5 м. Л. Броснахан подчеркивает также, что «русское осознание себя, как представляется, имеет границы, совпадающие с границами тела, в то время как у немцев оно распространяется сантиметров на 10 за пределами его тела»<sup>8</sup>. Характеристики этих дистанций значительно отличаются от данных, приведенных Э. Холлом. Как видим, для русского общения характерна короткая дистанция, которая с точки зрения европейских норм рассматривается даже как сверхкороткая.

Арабы общаются, находясь на еще более близком расстоянии друг от друга, чем русские. Европейцам и североамериканцам подобная близость представляется неприятной, «опасной», нарушающей их интимную сферу, так как эти культуры не являются «контактными»: прикосновения им чужды. «Контактные культуры», напротив, отличаются тем, что в них участники коммуникации располагаются довольно близко друг от друга, громко говорят и чаще смотрят в глаза собеседнику, чем представители «дистантной культуры». Знание подобных особенностей в межкультурной коммуникации крайне необходимо.

**2. Оптическая подсистема** — это язык глаз. При личной беседе с другим человеком в европейской культуре принято смотреть в глаза друг другу: таким образом демонстрируется внимание и интерес к собеседнику. Прямой визуальный контакт декодируется как способ показать желание собеседника услышать то, что говорит респондент. Визуальный контакт между коммуникантами, нормы визуального общения также значительно отличаются в разных культурах. То, как сложно преодолеть установленный и закрепленный за определенной культурой язык тела, ярко показано на примерах, которые Ю. Фаст приводит в своей книге «*Körpersprache*»<sup>9</sup>. Он описывает случай с директором средней школы в Нью-Йорке, представителем североамериканской культуры, и 15-летней ученицей из Пуэрто-Рико. Во время объяснительной беседы с директором девочка постоянно смотрела в пол. Относясь к культуре, в которой, глядя прямо в глаза, люди показывают свою честность и искренность, директор школы не мог дать потупленному взору ученицы никакой иной интерпретации, кроме как негативной. Директор американской школы не знал, что в Пуэрто-Рико приличной, порядочной девочке нельзя смотреть в глаза старшим. Потупленный взор там является знаком послушания и уважения. Незнание значения невербальных эле-

<sup>8</sup> Brosnahan L. Russian and German nonverbal communication. Moscow: Bilingua, 1998. P. 117.

<sup>9</sup> Fast Julius. Körpersprache. Reinbek; Hamburg, 1971. С. 232.

ментов языка других культур предопределяет непонимание в общении и может привести, как описано в данном примере, к серьезным ошибкам. Так, немцев, например, удивляет, когда русские, чокаясь бокалами, не обязательно смотрят в глаза друг другу, как это принято в немецкой культуре.

**3. Кинетическая подсистема.** Первые исследования оптико-кинетической системы знаков (жестов и мимики) были осуществлены еще Ч. Дарвином, который изучал выражения эмоций у человека и животных<sup>10</sup>. В процессе онтогенеза (индивидуального развития организма) человек учится контролировать свое мимическое выражение и использовать его в определенных социальных ситуациях<sup>11</sup>. В обществе существуют правила (нормы), которые предписывают «правильное» выражение лица в определенных социальных ситуациях: радостное выражение лица при приветствии, торжественное — в церкви, внимательное, сосредоточенное — в школе, печальное — при погребении и т. д. Выражение лица дополняет и поддерживает язык и контролируется отделом головного мозга, который управляет языком.

Именно общая моторика различных частей тела отображает эмоциональные реакции человека, поэтому включение оптико-кинетической системы знаков в ситуацию коммуникации придает общению нюансы. Эти нюансы оказываются неоднозначными при употреблении, например, одних и тех же жестов в различных национальных культурах.

Всем известны недоразумения, которые возникают иногда при общении русского и болгарина, если пускается в ход утвердительный или отрицательный кивок головой, так как воспринимаемое русским движение головы сверху вниз интерпретируется как согласие, в то время как в болгарской коммуникации это декодируется как отрицание, и наоборот. Проблема общения одного североамериканского преподавателя вуза со студентами из Индии, связанная с этим жестом, описана также Ю. Фастом: если студенты поднимают-опускают голову, то это означает «нет», а если поворачивают ее из стороны в сторону — «да». Семантика этого жеста представляет культурную проблему для американского преподавателя, ведь в действительности они посылают ему сигнал, обратный тому, который он принимает согласно стандартам своей культуры<sup>12</sup>.

Некоторые элементы культур похожи или совпадают. Однако существуют и такие элементы невербальной коммуникации, которые в разных культурах используются с принципиально разными целями. Один и тот же жест в различных культурах может быть декоди-

<sup>10</sup> Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор // Дарвин Ч. Сочинения. М., 1953. С. 43—60.

<sup>11</sup> Ellgring Heimer. Nonverbale Kommunikation. Einführung und Überblick // Körpersprache in der schulischen Erziehung. Baltmannsweiler, 1986. S. 23.

<sup>12</sup> Fast Julius. Körpersprache. Reinbek; Hamburg, 1971. S. 262.

рован по-разному: поднятая рука и круг, образованный указательным и большим пальцами с вытянутыми при этом другими пальцами, например, является жестом, который в американской культуре означает «о!кей» — «отлично, здорово», для французов он означает «нуль, бесполезно», для японцев он означает «деньги», а на Мальте — «мужской гомосексуализм»<sup>13</sup>.

Ребенок не рождается со знанием того, что означает тот или иной жест: его значение ему предлагается культурной средой, в которой он родился и социализируется. Различные аспекты взаимосвязи языка и культуры подробно описаны в трудах американского лингвиста и этнолога Э. Сепира<sup>14</sup>.

В этой связи представляется интересным рассмотреть употребление жестов и приемы их декодирования на примере коммуникативного поведения представителей культур немецкоязычных стран и России. Анализ языка жестов в немецкоязычном и русскоязычном коммуникативном поведении позволяет выделить следующие ситуации: совпадения в исполнении жестов и их семантике; расхождения в исполнении жестов при общей семантике; расхождения в семантике при совпадающем (одинаковом) исполнении; ситуации, в которых используются жесты, незнакомые представителям культур, вступающих в коммуникацию.

К жестам, совпадающим в исполнении и семантике, мы относим, например:

— приветственное рукопожатие (*jmdm. die Hand geben, reichen, drücken*);

— прощание — жест «помахать рукой» (*mit der Hand winken*);

— положительная реакция — жест «ок» (*Ok - Zeichen*);

— удивление — жест «вздернуть брови» (*die Augenbrauen hochziehen*)

и т. д.

Жесты с общей семантикой, но разным исполнением:

— «воздушный поцелуй» (*jemandem Kusshand zuwerfen*). Чтобы послать воздушный поцелуй, в традиции немецкоязычных стран целуют кончики пальцев с внутренней стороны и завершают жест взмахом руки вверх с поднятой ладонью; в русской традиции целуют все пальцы (ладонь), жест завершается отводом ладони вправо приблизительно до уровня глаз;

— «счет на пальцах» (*mit der Hand abzählen*). При счете на пальцах в традиции немецкоязычных стран пальцами правой руки разгибают согнутые пальцы левой руки, начиная с большого пальца; в русском жесте пальцы сгибают.

Жесты, совпадающие по исполнению, но обладающие разной семантикой:

<sup>13</sup> *Morris Desmond*. Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens. München; Zürich, 1978. S. 38.

<sup>14</sup> *Сепир Э.* Язык. М.; Л., 1934.

— «поднять руку с вытянутым вверх указательным пальцем» (*den Zeigefinger heben*). В культуре немецкоязычных стран это жест ученика в школе для привлечения внимания учителя или желания ответить. В русской традиции это подчеркивание важного, главного в речи при выступлении;

— «стучать кулаком по столу» (*auf den Tisch klopfen*). В немецкоязычных культурах принято стучать по столу в знак одобрения, например, в студенческой аудитории после лекции. В русском общении зачастую подобным способом обозначается глупость при описании человека;

— жест «рокерская коза» (*gehörnte Hand — mano cornuto*). Этот жест, популяризованный певцом Ронни Джеймсом Дио, часто используется в России представителями самых разных музыкальных субкультур как знак одобрения исполнителю. Среди образованных представителей немецкоязычных культур этот жест воспринимается как знак агрессии (58 % опрошенных), а для 5 % этот жест является оскорбительным и означает супружескую измену.

#### Жесты, незнакомые представителям культур, вступающих в коммуникацию.

Некоторые типичные для немецкоязычных культур жесты (как показывает эксперимент), могут быть непонятны русскому реципиенту.

— «топать ногами» (*mit den Füßen trampeln*) — выражение положительной оценки, приветствия в цирке, варьете (но не на концерте!);

— «шаркать ногами» (*mit den Füßen scharren*) — выражение отрицательной оценки, возможно в студенческой аудитории.

Что касается типично русских жестов, следует отметить следующие:

— русский жест «кукиш» (*die «Feigen-Geste»*). 85 % опрошенных нами представителей немецкоязычных культур подтвердили, что им не знаком этот жест в таком значении, как у нас. В их культурах это лишь безобидная детская игра. Для сравнения — в Бразилии эта кинема является пожеланием удачи;

— жест «пощелкивания по шее» — 98 % участников эксперимента не семантизируют этот жест как приглашение выпить;

— «крутить пальцем у виска» — 76 % опрошенных нами представителей немецкоязычных культур не ассоциируют с этим жестом обозначение глупости. Лишь 24 % (не достаточно уверенно) высказали это предположение. Для представителей немецкоязычных культур типично постукивание указательным пальцем по виску.

Значимость кинетической системы знаков в коммуникации настолько велика, что в настоящее время выделилась особая область исследований — кинесика, которая занимается изучением этих проблем. Так, например, в исследованиях М. Аргайла изучались частота

и сила жестикуляции в разных культурах<sup>15</sup>. Британский исследователь Д. Моррис, посвятивший большое количество работ изучению межкультурной коммуникации, определяет жест как действие, передающее оптический сигнал. Жестика дополняет и расширяет выразительные возможности коммуникантов, когда им не хватает, например, вербальных знаний<sup>16</sup>.

**4. Паралингвистическая подсистема** охватывает голосовые (звучные) возможности коммуникации: качество голоса, его диапазон, тональность. При звуковой коммуникации важно не только содержание сказанного, но и интонация, паузы. Звучание голоса независимо от слов (от лексики) способно передавать самые разные настроения говорящего: радость, агрессию, нежность, страх, восторг и т. д. Р. Р. Каспранский (проф. НГЛУ им. Добролюбова) провел эксперимент с грудными детьми, которым он говорил «недобрые» тексты приятным, нежным голосом, и дети реагировали на них позитивно: были спокойны или улыбались. И наоборот, хорошие, добрые слова, произнесенные грубо и резко, вызывали у младенцев плач.

**5. К экстралингвистической системе** относятся паузы, плач, смех, наконец, сам темп речи. Все эти дополнения увеличивают семантически значимую информацию, но не посредством дополнительных речевых включений, а с помощью «околоречевых» приемов, которые не всегда адекватно декодируются. Так, например, многих европейцев раздражает, когда пауза их японского собеседника затягивается на целую минуту<sup>17</sup>.

**6. Кроме** вышеописанных пяти подсистем невербального языка нам представляется необходимым выделить еще один аспект: **выражение собственного Я через внешний облик (Mitteilungen über das Ich durch die äußere Erscheinung)**.

Параллельно с информацией о возрасте, расе, половой принадлежности, которую человек сообщает произвольно, существуют также целенаправленные сигналы, которыми он манипулирует, желая создать определенные представления о самом себе, передавая их при помощи сигналов тела, которые должны декодироваться окружающими<sup>18</sup>. В то время как жесты, мимика, взгляд в процессе общения постоянно меняются, одежда, прическа, макияж, запахи, украшения и т. д. служат презентации личности, оставаясь неизменными (постоянными) в течение всего акта коммуникации или более длительного времени. С помощью манеры одеваться может

<sup>15</sup> *Арзайл М.* Невербальное поведение. СПб., 1998. С. 32.

<sup>16</sup> *Morris Desmond.* Der Mensch, mit dem wir leben. Ein Handbuch unseres Verhaltens. München; Zürich, 1978. S. 13.

<sup>17</sup> *Apeltauer Ernst.* Kultur, nonverbale Kommunikation und Zweispracherwerb // *Körpersprache in der schulischen Erziehung.* Baltmannsweiler, 1986. S. 138.

<sup>18</sup> *Argyle Michael.* Körpersprache und Kommunikation (Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften. Paderborn, 1979. S. 131.

быть выражена определенная жизненная позиция, например, протест против чего-то или наоборот желание (намерение) приспособиться к ситуации, интегрировать в социум и т. д. С помощью этих внешних атрибутов коммуникант (осознанно или нет) может многое сообщить о себе.

Из вышесказанного можно сделать следующие выводы:

Хотя в процессе коммуникации людей, принадлежащих к разным культурам, полностью избежать сложностей и недоразумений невозможно, стремиться к их уменьшению необходимо. Комбинация разнообразных элементов коммуникации зависит от специфических правил, установленных той или иной культурой. Неосведомленность в других культурах предопределяет непонимание между коммуникантами, так как в их поведении отражаются различные нормы, ценности, понятия, особенности восприятия и взаимодействия в *аффективной* и *когнитивной сферах*. Таким образом, для успешной коммуникации необходимо знать особенности невербального общения своего партнера по коммуникации, истоки этих особенностей, а также непременно владеть умением понимать и декодировать невербальные символы.

Устранение как невербальных, как и вербальных лакун может осуществляться двумя основными способами — компенсацией и заполнением. При компенсации невербальных лакун может быть использован межсемиотический перевод, предполагающий трансформацию невербального общения в вербальное (вербализацию). Процесс заполнения невербальных лакун представляет собой разновидность лингвокультурологического комментария — комментария в виде вербального отступления от невербального сообщения в процессе межкультурного общения.

Обе сферы человеческого общения — вербальная и невербальная — являются неотъемлемыми компонентами человеческой коммуникации и должны рассматриваться как неразрывные элементы изучения иностранного языка.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Nonverbale Sprache als System von Codes

Nonverbale Kommunikation ist der zwischenmenschliche Austausch von nonverbalen Zeichen und deren Interpretation. Verbale und nonverbale Kommunikationsanteile bilden zumeist eine untrennbare Einheit. Quantitativ dominiert eindeutig die nonverbale Kommunikation, in der man fünf Subsysteme unterscheidet: räumliches System, Blickverhalten, optisch-kinetisches System, paralinguistisches System, extralinguistisches System.

Л. И. ГРИШАЕВА

(Воронежский государственный университет)

## **ЕСТЬ ЛИ ТЕМА-РЕМАТИЧЕСКАЯ ПРОГРЕССИЯ В КРЕОЛИЗОВАННОМ ТЕКСТЕ?**

«Текст» как одна из всеобъемлющих категорий лингвистического анализа и «текст» как объект лингвистического описания не случайно стали особо актуальными в разнообразных исследованиях прежде всего в конце XX и в начале XXI вв. Причиной пристального научного теоретического интереса к тексту как явлению можно считать не столько смену лингвистических парадигм<sup>1</sup> (от системно-структурной к функциональной или к коммуникативной, прагматической, когнитивно-дискурсивной или какой-либо иной в будущем), сколько феноменологические свойства текста, освоение языком как средством познания и коммуникации новых коммуникативных сфер, а также процессы гибридизации, выявляемые при изучении разных аспектов бытования текстов в культуре при динамическом и статическом ракурсах их описания и, как следствие, — появление новых способов и средств фиксации коммуникативно-релевантных сведений и их трансляции от коммуниканта к коммуниканту в разных типах взаимодействия.

Названные причины обуславливают не только осознание общетеоретической значимости закономерностей организации текстов разного типа, но и помогают выявить научные лакуны, заполнение которых является либо актуальной научной задачей уже сегодня, либо лингвотекстологи пока еще не интерпретируют соответствующие особенности или противоречия как проблему, решение которой обещает приращение научного знания. Так, описание процессов гибридизации привело в том числе и к пониманию, что очевидные границы между письменной и устной традициями использования языка, длительное время воспринимавшиеся в лингвокультурном сообществе в качестве незыблемых, сегодня размыты и что соответствующие процессы способствовали появлению новых типов тек-

---

<sup>1</sup> В этом контексте очевидно, что текст как объект лингвистического — и шире: филологического — интереса мог появиться только тогда, когда язык стал описываться не «в себе и для себя» в целях выявления его сложного внутреннего устройства, а как продукт коммуникации, осуществленной для решения неких коммуникативных и когнитивных задач в тех или иных условиях.

ста, функционирующих в нетрадиционных коммуникативных средах (например, медиатекстов, рекламных текстов, гипертекста или текстов, порождаемых в синхронной и асинхронной компьютерно-опосредованной коммуникации), а также к развитию новых средств и способов объективации сведений о мире, передаваемых текстами.

Описанное положение дел побуждает обратить особое внимание на разнообразные поликодовые (мультимодальные, креолизованные) тексты, в которых адресант для реализации своей интенции использует средства нескольких культурных кодов. Такие тексты интересны потому, что они получили в последней четверти XX века чрезвычайно широкое распространение в различных коммуникативных сферах. Складывается впечатление, что постепенно они вытесняют «традиционные» тексты из привычных для последних коммуникативных сфер: ср. неуклонно повышающуюся степень семиотической гетерогенности в рекламных, медийных, дидактических и даже научных текстах, в которых использование вербальных и невербальных средств подчинено решению одной коммуникативной задачи<sup>2</sup>.

Было бы некорректным утверждать, что креолизованные тексты (далее: КТ) не описаны с лингвистической точки зрения. Напротив, довольно детально изучены такие важные для понимания закономерностей организации КТ, как соотношение вербальной и невербальной частей, функциональный потенциал иконической составляющей<sup>3</sup>, перлокутивный эффект отдельных разновидностей КТ (текстов с нулевой, частичной и полной креолизацией<sup>4</sup>), выделяемых в подавляющем большинстве случаев на основании соотношения вербальной или невербальной частей в текстовом целом.

Очевидно, что соответствующие трактовки КТ были бы невозможны, если бы исследователи не исходили из понимания генетического родства «традиционного» и креолизованного (поликодового, мультимодального) текста. Целесообразно в этой связи акцентировать ряд общеизвестных положений из теории текста, актуальных для описания текста любого типа. Текст — это:

---

<sup>2</sup> Ср. название книги Е. Е. Анисимовой, посвященной анализу креолизованных текстов: «Креолизованные тексты — тексты XXI века? Взаимодействие вербального и паралингвистического в тексте». Воронеж, 1999.

<sup>3</sup> Там же. С. 63 и сл.: атрактивная, информативная, экспрессивная, эстетическая, символическая, иллюстративная и др. функции.

<sup>4</sup> Там же, а также: *Анисимова Е. Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М., 2003. Ср. иные типы соотношения вербальной и невербальной частей, например, в: *Ballstädt S. P.* Wissensvermittlung: Die Gestaltung von Lernmaterial. Weinheim, 1997: kongruente, komplementäre, elaborative Bezüge в: *Schmitz U.* Optische Labyrinth im digitalen Journalismus: Text-Bild-Beziehungen in Online-Zeitungen // *H.-Jü. Bucher, U. Püschel* (Hrsg.). Die Zeitung zwischen Print und Digitalisierung. Wiesbaden, 2001. S. 207—232.



- результат коммуникативной (дискурсивной) деятельности коммуникантов, осуществленной в определенных условиях;
- высшая синтаксическая единица, способная к членению на относительно автономные в содержательном и структурном отношении коммуникативные единицы, обладающие очевидными и достаточно легко определяемыми лингвистическими приемами семантическими, синтаксическими, коммуникативными свойствами, подчиненными единому целому и исчерпывающе интерпретируемыми только на фоне целостного текста;
- содержательное, структурное, функциональное единство<sup>5</sup>.

Современное состояние лингвистики текста не позволяет поставить под сомнение наличие условий текстуальности, благодаря которым разнородные, на первый взгляд, образования трактуются как тексты: единство референции, единство лексикализации, единство коммуникативной перспективы, темпоральное единство, единство точки зрения на сообщаемые события, единство интерпретируемых связей между элементами действительности. Все перечисленные свойства выявляются в каждом КТ (правда, степень очевидности соответствующих явлений различна как для исследователей, так и для типа КТ). Следовательно, очевидно, что и КТ представляет собой единое целое в содержательном, формальном и функциональном отношении, обладая в полной мере всеми признаками текстуальности, как и «традиционный» текст — с той только разницей, что в КТ средства и способы выражения текстовых категорий более разнообразны, так как они относятся к нескольким кодам. Так, в карикатуре на титульном листе журнала «Шпигель» (2009, № 14), на которой изображены на корабле «Титаник» лидеры ведущих в политическом и экономическом отношении государств, спрятавшиеся за спиной немецкого канцлера, можно выявить следующие средства и способы выражения категории модальности:

- ✕ вербальные средства:
  - модальные глаголы (*kann, soll*);
  - императивная форма (*rette*);
  - императивность (*Wie der Untergang der Weltwirtschaft verhindert werden soll*);
  - коммуникативный тип предложения (*Rette, wer kann! Wie der Untergang der Weltwirtschaft verhindert werden soll*);
  - местоимение (*wer*);
- ✕ невербальные средства:

<sup>5</sup> *Абрамов Б.А.* Теоретическая грамматика немецкого языка: Сопоставительная типология немецкого и русского языков. М., 1999; *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981; *Москальская О.И.* Грамматика текста. М., 1981; *Heinemann M., Heinemann W.* Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion — Text — Diskurs. Tübingen, 2002; *Schendels E.I.* Deutsche Grammatik. Morphologie. Syntax. Text. M., 1988; *Vater H.* Einführung in die Textlinguistik: Struktur und Verstehen von Texten. München, 2001.

- выражение лица (улыбка);
- изображение айсберга;
- положение тел (габитус) (+ апелляция к кинофильму);
- цветовая гамма (ассоциации с тревогой, опасностью);
- ✕ (прямая и косвенная) апелляция к ценностным ориентациям:
- опасность *vs* спокойствие;
- коннотативный потенциал лексических единиц и фраз (*Untergang, rette, verhindern; Rette, wer kann*);
- прецедентный феномен<sup>6</sup> «Гибель “Титаника”»;
- кинофильм о гибели «Титаника»;
- знания о личностях лидеров и их качествах как руководителей государств.

Сделанные обобщения позволяют констатировать, что КТ, будучи семиотически гетерогенным образованием, является, тем не менее, содержательным, структурным и — что более важно — функциональным единством. Из этого вытекает правомерность рассмотрения текста и КТ на единых теоретических основаниях<sup>7</sup>. Закономерным следствием такого подхода следует признать необходимость изучения способов реализации всех текстограмматических категорий в КТ, что в специальной литературе пока еще не интерпретируется в качестве специальной научной задачи. Сказанное относится в первую очередь к такой категории, как тема-рематическая прогрессия, особенности реализации которой в монокодовом текстовом целом давно служат достаточно надежным основанием для разграничения разных «классов» текстов; ср. нарративный, дескриптивный, экспликативный, аргументативный способ развития тема-рематической прогрессии<sup>8</sup>.

Принимая решение в пользу того, что КТ как содержательное, структурное и функциональное единство не может не иметь определенной тематической структуры, необходимо осознать, что такое ре-

<sup>6</sup> В качестве прецедентного данный феномен интерпретируется здесь с учетом признаков, названных Ю. Н. Карауловым: сверхличностный характер, эмоциональная и познавательная значимость для носителей культуры, обращение к нему многими поколениями носителей культуры (*Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987*).

<sup>7</sup> Ср. аргументы в пользу правомерности рассмотрения текста и гипертекста на единых теоретических — текстограмматических — основаниях, а также продуктивности соответствующего подхода в теоретическом и прикладном отношении в: *Щипицина Л. Ю. Компьютерно-опосредованная коммуникация: Лингвистический аспект анализа. М., 2010*.

<sup>8</sup> Пять типов развития тематической прогрессии в тексте подробно описывают в опоре на исследования Фр. Данеша, Л. Гёце и Э. В. Б. Хесс-Люттих: «*einfache lineare Progression, Progression mit einem durchlaufenden Thema, Progression mit gespaltenem Thema, Progression mit abgeleiteten Themen, Progression mit einem thematischen Sprung*»: *Götze L., Hess-Lüttich E. W. B. Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch. Gütersloh; München, 2002. S. 515—516*.

шение ставит перед исследователем ряд важных нерешенных проблем. Первостепенной является обоснование того, что представляет собой КТ в синтаксическом отношении: собственно текст, состоящий из нескольких «предложений» (= текстом как неотъемлемых компонентов текста), или же «предложение». В первом случае речь может идти только о тема-рематической прогрессии того или иного типа как о последовательной смене темы и ремы того или иного типа в текстовом пространстве, во втором случае — об актуальном членении как информационной структуре предложения как коммуникативной единицы<sup>9</sup>.

От решения данного вопроса зависит трактовка и иных проблем, значимых в текстограмматическом отношении для теории КТ. Так, от ответа на поставленный вопрос зависит определение тематической и рематической частей в соответствующих синтаксических образованиях (тексте или предложении), выявление маркеров темы и ремы, распознавание границ между текстами в текстовом целом и др., что в конечном итоге не может не сказаться на содержательной, формальной (структурной) и функциональной интерпретации КТ.

Сложность задач и теоретическая неоднозначность трактовок иллюстрирует только один пример — карикатура из журнала «Шпигель» (33, 2000), изображающая довольно большого ребенка, которому мать, стоя на коленях, завязывает шнурки. Сложность интерпретации данного КТ зависит не столько от степени сложности когнитивной обработки вербально закодированной информации и иконического элемента, сколько от амбивалентности трактовки вербальной части: *Alles haben, alles dürfen, alles wollen die verwöhnten Kleinen* — одна коммуникативная единица или несколько коммуникативных единиц? Это связано с тем, что вербально закодированные сведения написаны шрифтами, разными по характеру, размеру и цвету. Опираясь на сугубо синтаксические закономерности построения немецкого предложения, приведенную фразу можно с полным правом описывать как одну коммуникативную единицу со следующим тема-рематическим членением: *Alles haben, alles dürfen, alles wollen* (= Rh) *die verwöhnten Kleinen* (= Th). Тогда характер, размер, цвет шрифта маркируют степень интенсивности отношения адресанта текста к его содержанию. Не исключена, однако, и иная трактовка, опирающаяся на маркеры темы (в частности, порядок слов, расположение подлежащего, способы выражения подлежащего) в стандартном случае и/или при эмпазе: *Alles haben, alles dürfen, alles wollen* (=Th) *die verwöhnten Kleinen* (=Rh).

Если же принимать во внимание написание с большой буквы группы слов *Die verwöhnten Kleinen*, а также различия в характере шрифта, то вербальную часть можно трактовать как две комму-

<sup>9</sup> «Актуальное членение предложения — членение предложения в контексте на исходную часть сообщения — тему (данное) и на то, что утверждается о ней — рему (новое): Лингвистический энциклопедический словарь. М., 2000. С. 22.

никативные единицы: *Alles haben, alles dürfen, alles wollen. Die verwöhnten Kleinen*, представляющие собой две монорематические структуры, темой в которой можно признать изображение ребенка. В таком случае одна тема имеет две ремы: *Die verwöhnten Kleinen. (= Rh1) Alles haben, alles dürfen, alles wollen (= Rh2)*.

Теоретически приемлемым может быть и иное решение — трактовка невербальной части как средства выражения темы, а вербальной — как средства выражения ремы. Основанием при подобной интерпретации является степень легкости / сложности когнитивной обработки вербально и невербально закодированной информации, различное распределение внимания, восприятие расчленяемого и нерасчленяемого комплекса информации, а также то, что вербально закодированные сведения всегда коммуникативно значимы. Невербальные средства образуют, если принять соответствующую интерпретацию, модальную и аксиологическую, рамки обработки комплекса сведений и модифицируют содержание, передаваемое вербальными средствами.

Принимая во внимание сказанное, целесообразно объединить отдельные параметры, значимые для изучения тема-рематических отношений в креолизованном тексте, в матрицу, имея при этом в виду, что невербальную часть реципиент может воспринимать либо как гештальт ( $\Sigma$ ), либо расчлененно (N/M), что, в свою очередь, усложняет обоснование того или иного решения, а также поиски аргументов в защиту соответствующей позиции (см. матрицу 1).

Наконец, соглашаясь с тем, что каждый КТ имеет, как и любой текст, тема-рематическую прогрессию, необходимо теоретически обосновать, на каких основаниях можно выявлять отдельные типы развития темы в тексте, а также определить, правомерно ли экстраполировать уже изученные закономерности реализации развития темы в текстах разного типа на организацию КТ.

МАТРИЦА 1

Потенциально возможные средства выражения темы и ремы			ТЕМА				
			Вербальная часть			Невербальная часть	
			1 предл.	2 предл.	>2 предл.	$\Sigma$	N/M
РЕМА	Невербальная часть	N/M					
		$\Sigma$					
	Вербальная часть	>2 предл.					
		2 предл.					
		1 предл.					

Изучая закономерности реализации тема-рематической прогрессии в КТ, нельзя упустить из виду, что невербальная часть содержит сведения о реальном либо виртуальных мирах или комплекс из реального и виртуального, закодированные различными культурными кодами, что также чрезвычайно важно учитывать при анализе КТ (полимодальных, поликодовых). С учетом качественных параметров невербальной части уже отмеченные выше особенности (см. матрицу 1) можно дополнить иными (см. матрицу 2) (степень креолизации не принимается в расчет):

МАТРИЦА 2

Сведения о мире		Невербальные коды								
		Оптика	Акустика	Густика	Одо-рика	Гаптика	Же-стика	Ми-мика	Прок-семика	Хроне-мика
Реальное	Первич. способы									
	Вторич. способы									
	Иное									
Виртуальное	Первич. способы									
	Вторич. способы									
	Иное									
Реальное + виртуальное	Первич. способы									
	Вторич. способы									
	Иное									

Рассматривая КТ как семиотически осложненное образование, нельзя упустить из виду, что и «традиционный» текст «чувствителен» к невербальному, в частности размеру и характеру шрифта, разным способам выделения (жирность, курсив, прописные буквы и т. п.), расположение текста на листе, соотношение печатных знаков и пространства, не заполненного ими, и т. д. На основании перечисленных, а также количественных характеристик вербальной составляющей КТ (состав: одно, два или более предложения), топологии этой части в пространстве КТ теоретически возможно исчислить ряд его «типов» (см. матрицу 3). Степень креолизации, а также иные виды соотношения вербального и невербального в данном случае представляются несущественными.

МАТРИЦА 3

Средства и способы выражения сведений о мире		Вербальная часть								
		Подпись			Надпись			Внутри иконической части		
		Одно предложение	Два предложения	Более двух предложений	Одно предложение	Два предложения	Более двух предложений	Одно предложение	Два предложения	Более двух предложений
Шрифт	Размер									
	Жирность									
	Курсив									
Прописные										
Тип										
Цвет	черный									
	Перцептив.									
	Культурно-символич.									

Очевидными следствиями из признания в КТ средств выражения темы и ремы и тем самым реализации в нем текстовой категории «тема-рематическая прогрессия» являются следующие проблемы, которые целесообразно интерпретировать как актуальные теоретические и прикладные задачи:

1. необходимость классификации креолизованных текстов с учетом разных критериев;
2. необходимость аргументированного обоснования теоретического подхода: тема-рематическое членение или прогрессия — с вытекающими из соответствующего решения следствиями;
3. необходимость целенаправленного изучения тема-рематических отношений в пределах гетерогенного информа-

ционного комплекса отдельно для текстов с различной степенью креолизации;

4. необходимость учета средств и способов выражения текстовых категорий:
  - коммуникативного типа предложения;
  - синтаксических структурных параметров предложения;
  - количества и характера пропозиций, содержащихся в синтаксическом целом;
  - наличия/отсутствия подзаголовков, подписей, надписей и др.;
5. необходимости учета способов невербального оформления вербально закодированной информации:
  - размера шрифта;
  - характера шрифта.

Оптимистический подход к решению поставленных задач базируется на том, что ряд аспектов изучения КТ уже сегодня может быть охарактеризован как достаточно разработанный, в частности:

- описание средств и способов достижения когерентности в КТ;
- определение средств и способов выражения отдельных текстовых категорий, прежде всего модальности, темпоральности;
- анализ перлокутивного потенциала КТ как текстового целого;
- анализ «вклада» средств каждого культурного кода, задействованного в совокупном перлокутивном эффекте КТ определенного типа;
- анализ манипулятивного потенциала КТ как единого целого по сравнению с изофункциональными монокодовыми образованиями;
- анализ сферы функционирования КТ определенного типа.

Обобщая сказанное, целесообразно акцентировать ряд выводов.

Наиболее продуктивным подходом к изучению КТ следует признать общую теорию текста, которая позволяет продуктивно описать разные типы текстов, в том числе и тексты с высокой содержательной и структурной гетерогенностью, тексты семиотически активные.

Интерпретация семиотически осложненных коммуникативных продуктов в качестве текстов предполагает признание того, что они обладают всеми текстовыми признаками и, следовательно, тематической прогрессией, реализацию которой целесообразно изучать отдельно для каждого типа мультимодального текста, выявляя как результат обобщения типы развития темы в разных полимодальных, поликодовых образованиях.

Наиболее актуальными теоретическими и прикладными задачами при изучении тема-рематических отношений в КТ являются следующие:

- создание типологии КТ на текстограмматическом основании;

- изучение тема-рематической прогрессии через анализ тема-рематического членения каждой «коммуникативной единицы» как составной части КТ;
- исчисление вербальных и невербальных средств выражения темы и ремы в КТ;
- определение и характеристика минимальной составляющей КТ;
- принципы структурного членения семиотически осложненного текста.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Lassen sich in einem polymodalen Text Thema-Rema-Beziehungen nachweisen?**

Im vorliegenden Beitrag wird die Thematisierung eines neuen Problems in der Texttheorie vorgeschlagen, nämlich des multimodalen Texts als kommunikatives Gebilde, dem alle bereits nachgewiesenen Textmerkmale immanent sind und dem auch die Thema-Rhema-Progression zuzuerkennen ist. Ziel ist es, einige Ansätze wie verbale und nonverbale Ausdrucksmittel und -formen für diverse kulturspezifische Wissensbestände, die in verschiedenen Typen des multimodalen Textes abgerufen werden, textgrammatisch zu beschreiben und diese als Ausdrucksformen für das Thema bzw. Rhema zu erfassen. Drei Raster, in denen die für die Beschreibung des angeschnittenen Phänomens relevanten Parameter zusammengetragen sind, veranschaulichen theoretisch wichtige Relationen.



С. Г. КАТАЕВА

(Липецкий государственный педагогический университет)

## СЛОВА, ВЫРАЖАЮЩИЕ «ДУХ ВРЕМЕНИ», КАК ИНДИКАТОРЫ НЕМЕЦКОЙ ИСТОРИИ

В ключевых словах современной истории Германии кристаллизуется дух эпохи. Они аккумулируют накопленный исторический коллективный опыт и идентифицируют национально-культурный код языкового сообщества. Эти ключевые слова, выражающие «дух времени» (*Zeitgeist*), называют «*Zeitgeistwörter*», которые, по определению А. Буркхардта, «соотносятся с определенным отрезком современной истории»<sup>1</sup>. Они репрезентируют исторически релевантные события, которые были и остаются значимыми в общественном сознании. Чаще всего они составляют тематическое ядро при изложении современной истории Германии (*Stunde Null*, *Adenauer-Ära*, *Wirtschaftswunder*, *Berliner Mauer*, *Studentenrevolte*, *Ostpolitik*, *Wende*) и представляют основу для исследования истории современного немецкого языка с позиций современной истории государства в соответствии с известным принципом М. Венгелера «*Sprachgeschichte als Zeitgeschichte*»<sup>2</sup>. Такой подход к анализу ключевых понятий современной истории Германии, объединенных, например, в политико-проблемное тематическое поле «*Vom Nullpunkt zur deutschen Teilung*», предполагает дальнейшее детальное рассмотрение таких понятий, как *Stunde Null*, *Trümmerfrauen*, *Alliierter Kontrollrat*, *Bizone*, *Trizone*, *Persilschein*, *Währungsunion*, *Grundgesetz*, *Gründung von DDR, BRD* и другие. Понимание и адекватная трактовка данных (часто спорных) понятий из сферы общественно-политической коммуникации включают в себя знание актуальных общественно-политических проблем, обозначенных ими. Описание этих слов, которые, по образному определению К. М. Айхофф-Цирус, «делают историю», является одновременно «исследованием языка в его важнейшей социальной функции»<sup>3</sup>. Центральные темы современной немецкой истории: «*Frühere Nachkriegszeit*», «*Deutsche Teilung und Vereinigung*», «*Studenten-*

<sup>1</sup> *Burkhardt A.* Vom Schlagwort über die Tropen zum Sprechakt: Begriffe und Methoden der Analyse politischer Sprache // *Der Deutschunterricht*. 2. 2003. S. 14.

<sup>2</sup> *Wengeler M.* Sprachgeschichte als Zeitgeschichte // *Praxis Deutsch*. Jg. 25. H. 151. 1998. S. 4—7.

<sup>3</sup> *Eichhoff-Cyrus K. M.* Vorwort // *Wörter, die Geschichte machen. Schlüsselbegriffe des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. GdS. Gütersloh; München, 2001. S. 5.

*Frauen-, Antikriegs-, Umweltbewegung*) («ранние послевоенные годы», «период разделения Германии и ее объединения», «студенческого, женского, антивоенного и экологического движений») рассматриваются с позиций современного немецкого языка.

Такой социолингвистический подход отвечает задачам лингвострановедения — университетской дисциплины, фокусирующей свое внимание не только на исторических событиях, но и на адекватной языковой интерпретации ключевых понятий истории Германии, и оптимизирует современную модель интегрированного, интердисциплинарного обучения иностранным языкам. Г. Штэтцель и М. Венгелер предлагают рассматривать в этой связи историю общественно-политического употребления немецкого языка в Германии как «одну из составляющих разделов страноведения для иностранцев»<sup>4</sup>.

Трудности применения межпредметного подхода, обусловленного принципом исследования истории современного немецкого языка в тесной взаимосвязи с историей общества («Sprachgeschichte als Zeitgeschichte»), на практике (при научном исследовании немецкого политического языка и в преподавании страноведения) обусловлены некоторыми особенностями данного языкового материала.

1. Своеобразие единиц общественно-политической тематики немецкого языка обусловлено особенностями исторического развития современной Германии, имевшей определенное время (с 1949 по 1990 гг.) «двойную историю» (историю ГДР и ФРГ). В это время Германия была «разъединена» между противоборствующими (идеологически противопоставленными) блоками государств. В соответствии с этим ключевые политические понятия, их значения, обозначения и оценка были идеологически обусловлены и толковались, обозначались и оценивались по-разному (чаще всего они имели конкурирующие значения, обозначения и оценки). Например: *Kapitalismus / Sozialismus, Demokratie / Volksdemokratie, Marktwirtschaft / sozialistische Planwirtschaft, Mauer / Antifaschistischer Schutzwall; Blockflöte / Demokratische Front der Blockparteien; DDR / Ostzone* и другие. Наличие параллельных наименований и трактовок в период холодной войны в разделенной Германии свидетельствует о мировоззренческих противоречиях, лежавших в основе их возникновения. Их адекватное понимание и интерпретация предполагают определенные знания из истории нового времени Германии.

2. Вторая особенность слов, выражающих «дух времени», заключается в том, что понимание и адекватная интерпретация определенных ключевых слов современной истории Германии предполагает раскрытие их значения в составе политико-проблемных полей.

<sup>4</sup> Stötzel G., Wengeler M. Sprachgeschichte als Landeskunde // Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des 3. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik / Hrsg. A. Wierlacher, G. Stötzel. München, 1996. S. 394.

Например, ключевое понятие *Achtundsechziger* (обобщенное обозначение активистов студенческого движения 1968 года) относится к политико-проблемному тематическому полю «студенческое движение 1968 года» (*Studentenbewegung 1968*), которое включает широкий исторический контекст борьбы против бывших нацистов в государственных институтах, протеста против любого вида институциональной авторитарности, за демократические реформы высшей школы ФРГ, против консерватизма старых преподавателей, у которых под «профессорскими мантиями ничего нет, кроме плесени, скопившейся за тысячелетия» (*«unter den Talaren den Muff von Tausend Jahren»*). При этом историческое понятие *Achtundsechziger* соотносится как с различными периодами студенческого бунта 1968 года, так и с различными акциями разных групп этого движения, например, с протестными мероприятиями Внепарламентской оппозиции (*APO — außerparlamentarische Opposition*), создание которой произошло в свою очередь под влиянием Социалистического союза немецких студентов (*SDS — Sozialistischer Deutscher Studentenbund*). Уже после 1968 года из Внепарламентской оппозиционной группы (*APO*) выделяется радикальная «Группа Бадера-Майнхоф», ставящая целью насильственную борьбу против существующей общественной системы, называемой позже, в период существования террористической организации «Фракция Красной Армии» (*R. A. F. — Rote-Armee-Fraktion*), также «Бандой Бадера-Майнхоф».

Студенческое движение 1968 года дало толчок к развитию других, демократических движений в Германии: *Frauen-*, *Antikriegs-*, *Friedens-*, *Umweltbewegung* и к созданию партии «Зеленых» (*die Grünen*). Как видно из приведенных примеров, адекватная интерпретация ключевого понятия конца 60-х годов XX столетия *Achtundsechziger* возможна лишь с учетом широкого исторического контекста данного времени, а не в его изолированной трактовке.

3. Определенные трудности при работе с ключевыми понятиями современной истории Германии вызывают факты их различной семантики при одинаковом обозначении в разные исторические периоды развития. Так понятие «катастрофа образования» (*Bildungskatastrophe*), выражающее «дух времени» 1964 года, имеет значение *«zu wenig Lehrer höherer Schulen»* (*und zu wenig Bildungschancen für Schüler besonders unterer sozialer Schichten*), в то время как это понятие *Bildungskatastrophe* в 1982 году имеет уже противоположное значение: *«der Überschuss an Lehrern»*, так называемое «наплыв (перепроизводство) учителей» (*«Lehrerschwemme»*).

Это также относится и к историческому понятию *Wende*, которое в разные исторические отрезки времени обозначало различные исторические события. Ключевое слово демократических процессов обновления в Германии *Wende* впервые появляется не в эпохальном 1989 году, когда оно обозначает *politischen und gesellschaftlichen Umbruch in der ehemaligen DDR*. Данное слово в значении политического поворо-

*ta* в современной немецкой истории впервые употребляется в предвыборной кампании в ФРГ в 1982 году, когда Свободные демократы (СвДП), бывшие партнеры по коалиции с Социал-демократической партией Германии (СДПГ), примкнули к партии ХДС/ХСС, что означало смену правительства и всего предшествующего политического курса Западной Германии. Это событие вошло в современную историю Германии как «духовно-моральный поворот» (*geistig-moralische Wende*) во внешней и внутренней политике ФРГ в 80-е годы XX столетия.

4. Особенностью ключевых понятий переломных эпох являются активные процессы неологизации, возникающие из потребностей обозначения новых общественно-политических реалий. Наряду с пришедшими на смену старым обозначениям граждан ГДР и ФРГ нейтральными новыми номинациями *Altbundesbürger/Neubundesbürger, Ostdeutsche/Westdeutsche*, появляется краткая и меткая словесная пара *Ossi/Wessi*, сигнализирующая об оценочной категоризации немецких граждан в объединенной Германии (*Ossi* часто употребляется в качестве негативной оценки бывших граждан ГДР, «*Wessi*» – более нейтральной). Тенденция противопоставления восточных и западных немцев проявляется и в словосложениях *Jammerossi/Besserwessi, Ossiland/Wessiland, Ostalgie/Westalgie*.

Отражение новых общественно-политических процессов в объединенной Германии находит и в номинации «*Gauck-Behörde*», которая обозначает ведомство Иоахима Гаука, занимающегося преодолением прошлого бывшей ГДР. Возглавляемое им ведомство исследует документы министерства госбезопасности ГДР и знакомит граждан с его актами (*Stasi-Akte*). При этом Гаук не только дал свое имя этому ведомству. Его имя послужило созданию нового слова «*gaucken*», которое обозначает «*jemanden auf Stasi-Mitarbeit überprüfen*». Это антропонимическое новообразование было названо Институтом немецкого языка словом 1992 года.

Но не только новые словообразования характерны для этого времени. Наряду с многочисленными новообразованиями, именуемыми новые общественно значимые явления, развиваются также новые значения существующих слов, которые приобретают в переломные моменты жизни немецкого общества новое звучание. По поводу таких новых значений слов, уже существующих в немецком языке, немецкий историк Ф. Штерн пишет следующее: «Как это часто случилось в немецкой истории, в выборе этих слов отражается состояние внутренней неуверенности: то, что могло быть названо единственной мирной революцией в Германии, сегодня называется общим понятием “*поворот*”, что понимается как нейтральная смена направления. А значительные усилия людей, промышленных предприятий и различных учреждений в бывшей ГДР, направленные на то, чтобы справиться со сложившейся экономической ситуацией после объединения, называется “сворачиванием” (“*Abwicklung*”), бюрократическим терми-

ном, который в языке национал-социализма часто приравнивался к «ликвидации»<sup>5</sup>. *Abwicklung* в значении «оканчивать, ликвидировать»<sup>6</sup> приобретает в начале 1990-х годов новые социально значимые коннотации в условиях первых лет объединительных экономических преобразований на территории бывшей ГДР. Это слово становится синонимом уничтожения почти всей промышленной инфраструктуры восточной части Германии после ее объединения (закрытия предприятий, роспуск учреждений бывшей ГДР, массовые увольнения людей, занятых на этих предприятиях), что хорошо демонстрирует пример из журнала «Шпигель», приведенный в качестве иллюстрации в первом общегерманском восьмитомном словаре Дудена выпуска 1995 года: *Aufgelöst — oder, wie es im Vereinigungsdeutsch heißt «abgewickelt»* (Spiegel 5, 1991, 50)<sup>7</sup>. О важности явления, обозначенного словом *abwickeln*, свидетельствует факт его номинации как «слова 1991 года», вошедшего в список значимых «100 слов столетия»<sup>8</sup>. Со дня своего появления данное слово приобрело такую однозначно негативную окраску, что было заменено другим словом «реконструкция» (*Rekonstruktion*), также получившим негативную оценочность. Она сопровождается и другие подобные значения ранее нейтральных единиц общегерманского словаря типа *Umstrukturierung*, *Treuhand* и другие. При этом оценки явлений, названных данными словами, расходятся в восприятии немцев в восточной и западной частях Германии: по мнению западных немцев, это необходимые мероприятия, способствующие оздоровлению экономики восточной части Германии. Для восточных немцев эти слова приобретают в контексте большого количества экономических и социальных проблем, вызванных кардинальной сменой общественного строя и не всегда разумно проведенной реструктуризацией экономики бывшей ГДР, чаще всего ярко выраженную негативную оценку явлений, последовавших за объединением.

Показателен в этом отношении пример появления в современном русском языке аналогичного значения у слова «оптимизация», соотносимого чаще всего со сферой российского образования. «Оптимизация» в сфере образования означает довольно негативное явление современной российской действительности: резкое сокращение из экономических соображений количества малокомплектных, так называемых «нерентабельных» школ, учителей, особенно в сельской местности, что может иметь далекоидущие негативные последствия не только для образования.

<sup>5</sup> Stern F. Der Traum vom Frieden und die Versuchung der Macht: Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Erwe. Neuausgabe. Berlin, 1999. S. 12—13.

<sup>6</sup> См. Большой немецко-русский словарь. 2-е изд. / Под рук. О.И. Москальской. М.: Русский язык, 1980. С. 66.

<sup>7</sup> Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In 8 Bänden. 2. Aufl. Mannheim etc, 1995. S. 106.

<sup>8</sup> Kuntzsch L. 100 Wörter des Jahrhunderts. Wiesbaden; Moskau, 2000. S. 13.

Номинации типа *оптимизация*, как и *Abwicklung*, *Rekonstruktion*, *Umstrukturieren* и другие, являются политически «выгодными» затухающими истинный смысл словами, «абстрагирующими эвфемизмами», лексико-семантической основой которых является высокая степень обобщенности содержания и диффузность их значения. Их применение в языке политики весьма распространено.

Исторический и языковой анализ подобных неологизмов в немецком и русском языках имеет большое значение для понимания текстов политического содержания. При сравнении общественных и языковых изменений в постсоциалистическое время в Германии и России выявляются наряду с существенными различиями и некоторые общие черты (интенсивные процессы архаизации и обновления политического словаря через многочисленные новообразования, неосемантизмы, англоамериканизмы), соответствующие новым общественно-политическим реалиям. Интерпретация современной истории в контексте схожих социальных обстоятельств, межкультурное сравнение с другими обществами, языками, эпохами являются сегодня весьма актуальными и востребованными для адекватного восприятия ключевых идей языковой картины мира.

Проблемы сорокалетней двойной немецкой государственности, несмотря на объединение Германии, продолжают «люминесцировать» в современном немецком языке, в немецкой литературе и в киноискусстве. Ретроспективное осмысление жизни в социалистической ГДР вызвало новую волну интереса и проявилось в так называемой *Wende-Literatur*, адекватное понимание которой затруднено незнанием реалий бывшего немецкого государства российскими студентами, рожденными в период уже после объединения Германии и перестройки в России. Это часто приводит к неправильной трактовке и интерпретации ключевых понятий истории бывшей ГДР и непониманию литературного текста. Интердисциплинарная связь истории, языка и литературы помогла бы раскрытию содержания литературных текстов.

Примерно такой подход был осуществлен во время Месячника немецкого языка, посвященного «20-летию единства Германии» на факультете иностранных языков ЛГТУ. От 100 до 150 ключевых понятий, разработанных студентами немецкого отделения на основе просмотренных фильмов, прочитанных книг, аутентичных медиатекстов и охватывающих последние 60 лет исторического развития современной Германии, были сгруппированы по следующим периодам: «*Frühere Nachkriegszeit*» (1945—1949), «*Deutsche Teilung*» (1949—1989), «*Wende*» (1989—1990), «*Nachwendezeit*» (ab 1990). Эти понятия разрабатывались, раскрывались, комментировались и толковались с точки зрения современной истории, языка, литературы, искусства таким образом, чтобы достигалась адекватная, соответствующая духу и времени интерпретация языкового материала.

Так, исходя из межпредметного учебного и исследовательского принципа «Sprachgeschichte als Zeitgeschichte», история нового времени Германии была интегрирована в цели обучения современному немецкому языку и его исследования на примере лингвострановедческой понятийной системы, с помощью которой могут быть кратко обозначены важные вехи и актуальные общественные проблемы в современном немецком обществе.

Многолетнее занятие проблемами немецкого политического языка, страноведением и лингвострановедением немецкоязычных стран приводит к выводу о необходимости создания глоссария ключевых понятий современной политической истории Германии как необходимого и важного материала для полноценного изучения немецкого языка и культуры Германии.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Zeitgeistwörter» als Identifikationsmuster der deutschen Geschichte

Die historische Dimension der Landeskunde gibt Aufschluss über den Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und ist selbst in hohem Maße auch Geschichte im Gegenwärtigen. Es ist zweckmäßig, den traditionellen Kurs *Linguolandeskunde und Landeskunde* nicht nur an historischen Ereignissen, sondern auch an zeitgeschichtlichen Begriffen («Zeitgeistwörtern») zu orientieren, denn in den Wörtern sind Kristallisationspunkte des Zeitgeistes und des Zeitbewusstseins zu sehen. Sie bilden einen thematischen Kern und eine Grundlage für die Behandlung der Zeitgeschichte nach zentralen Schlüsselwörtern in unterschiedlichen Themenfeldern: *Frühere Nachkriegszeit, Deutsche Teilung, Wende, Nachwendezeit*. Somit ist die Sprachgeschichte zugleich auch die Sachgeschichte, was die fachübergreifende Vernetzung der Studieninhalte («Sprachgeschichte als Zeitgeschichte») unterstreicht.

Н. В. ШЕСТЕРКИНА

(Мордовский государственный университет)

## КОДЫ КУЛЬТУРЫ НЕМЕЦКИХ И РУССКИХ НАРОДНЫХ ЗАГАДОК

Такие тексты, как пословицы, поговорки, загадки, создаются по законам каждого из этих жанров. Память таких текстов чрезвычайно глубока, они передаются по наследству как часть общезыкового запаса речений<sup>1</sup>. Поэтому загадки дают богатый материал для реконструкции фольклорной картины мира. Народная загадка как один из паремиологических жанров дискурсивного пространства языка представлена относительно закрытым списком текстов малой формы<sup>2</sup>. Истоком загадок, при исследовании которых выявляется много следов язычества, было табуирование, чтобы обмануть врагов, нечистую силу, природу<sup>3</sup>. Истоки жанра восходят к глубокой древности, когда загадывание загадок имело ритуальный характер. Построенные на приеме сравнения и метафоры загадки содержат закодированную информацию о явлениях природы, свойствах предметов.

О магии загадок свидетельствовали запреты на них во время Рождественского поста и Святков (в связи с окотом домашних животных). У русских запрет действовал днем, летом, в пост; время загадывания приходилось на вечер, т. е. после полевых работ<sup>4</sup>. В русской земледельческой культуре, связанной с солнцем, большую роль играли Святки, причем особо значимы в них вечер и ночь, когда справлялось большее количество действий и обрядов. Основным смыслом святочного периода было рождение нового года, когда формировались судьбы общества, природы, каждого человека на год. Святки воспринимались как особая точка во времени, в которой соединялись прошлое, настоящее и будущее, когда были возможными контакты живых и мертвых, людей и мифологических существ, общества и природы. Это время гаданий, ряжения, отмеченное признаками хаоса. Проти-

---

<sup>1</sup> *Иванов Вяч. Вс.* О некоторых принципах современной науки и их приложении к семиотике малых (коротких) текстов // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 5: Мифология и фольклор. М., 2009. С. 324.

<sup>2</sup> *Приходько А. Н.* Немецкая народная загадка и ее концептосистема // *Изменяющаяся Россия и славянский мир: новое в концептуальных исследованиях.* Севастополь, 2009. С. 70.

<sup>3</sup> *Шафранская Э. Ф.* Устное народное творчество. М., 2008. С. 302—303.

<sup>4</sup> Там же. С. 305.



вопоставлялись хаосу чтение фольклорных текстов и действия, содержащие представления об устройстве мира. С точки зрения мифологического сознания произнесение таких текстов и совершение таких действий рассматривалось как магическое «подкрепление» процесса миротворения. Поэтому в этот период вечерами было принято загадывать загадки, рассказывать сказки, что (при свойственной мифологическому сознанию вере в магическую силу произнесенного слова) должно было способствовать акту «рождения» мира<sup>5</sup>.

У древних германцев тип поэтических поединков, приуроченных к ключевым моментам мифологической картины мира — смелее старого года новым, когда загадывались загадки, денотатами которых были элементы космозированной вселенной, — был со временем преобразован в состязания в скальдическом<sup>6</sup> мастерстве импровизации, в которых на карту ставилась не жизнь, а слава противников<sup>7</sup>. По наблюдениям исследователей<sup>8</sup>, немецкие загадки не были связаны с какими бы то ни было запретами. Отметим, что немецкие народные загадки стали систематизироваться только с появлением ученых, заинтересованных в сохранении письменной традиции. Составление сборников, в которых народное смешалось с научным (*Volkstümliches mit Ge-lehrtem*), началось только на исходе Средневековья, печататься эти книги начали с XV—XVI вв. Известно несколько источников немецких загадок:

1. Латинские загадки, большое количество которых в древности можно было обнаружить у англосаксов. Переводы этих загадок, появившиеся в Англии в VIII в., имели отношение к римским пьесам позднеантичного периода и английским пьесам, где встречались загадки о библейских героях; среди них были и простые загадки об окружающем мире: о животных, море, войне<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Русская мифология: Энциклопедия /Сост. Е. Мадлевская. М.; СПб., 2006. С. 48—50.

<sup>6</sup> *Скальды* (исл. skald — поэт), норвежские и исландские поэты IX—XIII вв. Стихи скальдов сохранились как фрагменты в исландских литературных памятниках XIII в. — Эдде Младшей и сагах. (см. <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Скальды/>). *Скальдическая* поэзия настолько трудна для понимания, что издавна литература, посвященная ей, — это в основном просто толкования трудных текстов, т. е. попытки установить значение или синтаксическую роль тех или иных слов или выражений в тех или иных скальдических произведениях. В такого рода литературе скальдическая поэзия рассматривалась, естественно, только как тексты, подлежащие расшифровке, а не как поэзия (см. <http://www.ulfdalir.ru/literature/0/735/1934>).

<sup>7</sup> *Топорова Т. В.* О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М., 2002. С. 121; *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Поэзия формы // Поэзия скальдов. М., 2000. С. 46.

<sup>8</sup> *Panzer F.* Das Volksrätsel // *Spamer A.* Die deutsche Volkskunde. I. Band. Leipzig; Berlin, 1934. S. 263—282; *Petsch R.* Spruchdichtung des Volkes: Vor- und Frühformeln der Volksdichtung; Ruf, Zauber- und Weisheits-spruch, Rätsel, Volks- und Kinderreim. Halle/Saale, 1938. S. 132—157.

<sup>9</sup> *Panzer E.* Op. cit. S. 275—276.

2. Исландский эпос «Старшая Эдда», в котором загадки имеют форму вопросно-ответного диалога между верховным богом скандинавского пантеона Одином и мудрейшим и всезнающим великаном Вафтрудниром (др.-исл. *Vafþrúðnir*), который задавал вопросы Одину (выступавшему инкогнито). Ставкой в споре была жизнь

3. Исландская «Сага о Хервёре и Хейдрекке» (*Saga von Hervor und dem König Heiðrek*)<sup>10</sup>. В ней отражен архаический ритуал, где также на кон поставлена жизнь. Исполнителем загадок является Один, принявший имя «Слепой гость» (др.-исл. *Gestumblindi*), его противник — король Хейдрек. В финале саги совершается акт самовоплощения Одина, что придает всему произведению космогонический контекст<sup>11</sup>. Сага послужила источником неразрешимых загадок — *Halslöserätsel*. Благодаря исландским сагам появились загадки о явлениях природы и мифологических существах.

Следует отметить, что немецкие исследователи рассматривают эти загадки как авторские, т. е. как еще один источник пополнения корпуса загадок, и включают их в сборники наравне с народными загадками.

Время расцвета немецкие загадки пережили в XVIII—XIX вв., когда их стали сочинять известные писатели и философы (К. Брентано, Ф. Шиллер, В. Гауфф и А. Шопенгауэр). В театральных пьесах, например, в пьесе К. Гоцци «Турандот», обработанной Ф. Шиллером, большую роль играли вышеупомянутые *Halslöserätsel*, или *Turandotty-Rätsel* (когда неразгадавшему грозит смертельное наказание)<sup>12</sup>. Наряду с этим появляются и шуточные вопросы-загадки, приближающиеся к нонсенс-поэзии (*Unsinnpoesie*)<sup>13</sup>.

Некоторые немецкие авторы склонны считать загадку вторичной, производной формой, не имеющей своих корней (*eine unursprüngliche, abgeleitete Form*). «Es soll seinen Ursprung haben im Traum und seiner Deutung, wie er nach alten religiösen Urkunden, etwa der biblischen Erzählung von Josef und Pharaon, als ein ernsthaftes Geschäft betrieben wurde. Oder man erklärt als seine Vorfahren jene alten „Weisheitsfragen“, Fragen nach religiösen Dingen und kultischen Geheimnissen, wie sie etwa im Rigveda oder in Eddaliedern... begegnen. Danach wäre das Rätsel ähnl-

<sup>10</sup> Топорова Т. В. Указ. соч. С. 276.

<sup>11</sup> Там же. С. 15.

<sup>12</sup> Grimmer G. Die Rätselspiele // Grimmer G. Spielformen der Poesie. Bibliographisches Institut Leipzig, 1985. S. 135—154. [Электрон. ресурс] Режим доступа: [www.derfaulepoet.de](http://www.derfaulepoet.de)

<sup>13</sup> Нонсенс-поэзия — дискредитированные со времени Просвещения историей литературы и эстетикой, «бессмысленные» с точки зрения логики и семантики виды и формы, созданные с самыми разными намерениями. На немецком языке нонсенс-поэзия появляется у эпиграмматистов эпохи барокко А. Силезиуса и Д. Чепко, продолжается в эпоху романтизма, революции в литературе на рубеже веков (Арп, Швиттернс) и до настоящего времени (Артманн). См. [Электрон. ресурс]: <http://lege.narod.ru/termini/Unsinnpoesie.htm>

lich wie man es früher für unsere Heldensage angenommen hat, aus dem Bereiche des Mythischen hervorgegangen...»<sup>14</sup>. Ф. Панцер считает мнение относительно мифологических корней загадки ошибочным. Конечно, загадка в своей способности видеть мир имеет нечто, что сближает ее с мифологией. Сущность же загадки в том, что ее отгадка так же известна отвечающему, как и спрашивающему: только поэтому загадка имеет право на существование<sup>15</sup>. Загадывание и отгадывание, состязание в загадках распространены в народном эпосе и создавшейся под его влиянием книжной литературе. Эта литература «вопросов и ответов» встречалась всегда у всех народов: и в индийской поэзии, и в «Эдде» встречаются повторения мотивов.

По В. Н. Топорову, значение загадок для исследования «начал» трудно переоценить. Хотя этот тип текста встречается в разных жанрах устной народной словесности, но свой локус и свою «сильную» позицию он имеет в обрядовых текстах, вырастающих из техники ритуала «перехода» (переходного времени: времени Святков и встречи нового года). С этим периодом связаны тексты *загадок* и *гаданий*. Как считает автор, текст русских загадок по своему происхождению принципиально космологичен. В нем творение, его этапы объясняют состав мира, а все это, в свою очередь, как бы свидетельствует о самом творении. В. Н. Топоров считает, что схема, лежащая в основе загадок — инструмент-средство преодоления острых кризисных ситуаций<sup>16</sup>. О космологичности древнегерманских загадок пишет Т. В. Топорова<sup>17</sup>.

А. Н. Приходько выделил три звена классов концептосистемы немецкой народной загадки — макроконцепт, мезоконцепт и (ката) концепт. В загадке важное место занимает идея жизнеобеспечения человека в его естественном окружении — природа (то, в чем существует человек) и материальный мир (то, что обслуживает человека). Социодискурсивное пространство загадки определяется «постоянным набором автохтонных доминант, среди которых неизменным на протяжении всей ее эволюции остаются домены ЧЕЛОВЕК, ПРИРОДА, ВЕЩЬ и ВРЕМЯ/ПРОСТРАНСТВО»<sup>18</sup>. Для нашего анализа представляет интерес домен «Природа» (природные явления, [перво]стихии и т. п.), достаточно широко представленный в текстах народных загадок, хотя имя русского и немецкого макроконцепта (*'природа'* и *'Natur'*) в самом домене не фигурирует. В нем реализуются такие мезоконцепты, как *'огонь'* и *'вода'*, организующие, в первую

<sup>14</sup> Panzer F. Op. cit. S. 278—279.

<sup>15</sup> Op. cit. S. 279.

<sup>16</sup> Топоров В. Н. О «драматическом» начале и формах его выражения в архаических текстах // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. М., 2006. С. 401—403.

<sup>17</sup> Топорова Т. В. Указ. соч.

<sup>18</sup> Приходько А. Н. Указ. соч. С. 70.

очередь, такие важные для нас ментальные сущности, как природные явления и [перво]стихии<sup>19</sup>.

Цель статьи — сопоставление русских и немецких загадок по метафорическим моделям и на их основании — по кодам культуры. Как считает В. И. Карасик, есть концепты, отражающие специфическую логику носителей определенной лингвокультуры, «своеобразные коды — ключи к пониманию этой культуры, условий жизни людей, стереотипов их поведения»<sup>20</sup>. В. В. Красных определяет культурный код как «сетку», которую культура набрасывает на окружающий мир, членит, категоризирует, структурирует и оценивает его<sup>21</sup>. По Д. Б. Гудкову и М. Л. Ковшовой, код культуры — «система знаков (знаковых тел) материального и духовного мира, ставших носителями культурных смыслов»<sup>22</sup>. Коды культуры универсальны, но их проявления, удельный вес каждого в определенной культуре, а также метафоры, в которых они реализуются, национально детерминированы и обуславливаются конкретной культурой. Под термином «код культуры» в рамках языкового кода понимают совокупность разных кодов: зооморфного, природно-ландшафтного, временного, количественного, цветового, соматического и др. Коды образуют систему ценностей, содержащую эталоны культуры. В истоках загадки лежит метафора, ее образование связано с архаичным запретом на слово, предмет, явление, действие, без которого не может быть метафоры, что определяется склонностью архаичного сознания к образности. Изучение метафор может пролить свет на более широкую тему: связи между языком и культурой. По модели метафоры можно легко распознать тот или иной код культуры.

Символика огня была двойственна во всех архаических культурах. Это и образ яростного пламени, грозящего уничтожением, и стихия очищающего пламени, несущего свет и тепло, воплощение творческого начала. Огонь был и непосредственным объектом языческого культа, и посредником между человеком и божеством. В немецком языке *Feuer* тоже предстает и как «божественный и творческий», и как «демонический и разрушительный»: «огонь пожирает все созданное и возвращает его к первоначальному состоянию»<sup>23</sup>.

Загадки с отгадками «огонь» и «вода» из сборника<sup>24</sup>, подготовленного В. В. Митрофановой, и из немецких сборников разных состави-

<sup>19</sup> Приходько А. Н. Указ. соч. С. 76.

<sup>20</sup> Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. С. 137.

<sup>21</sup> Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. М., 2002. С. 232.

<sup>22</sup> Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. М., 2007. С. 9.

<sup>23</sup> Батуева А. А. Понятие огня как основа значений «хороший — плохой» в германских языках (на индо-европейском фоне) // Новое в когнитивной лингвистике. Кемерово, 2006. С. 309.

<sup>24</sup> Загадки / Сост. В. В. Митрофанова. Л., 1968.

телей (см. сноски) имеют в своей основе различные типы культурных кодов. Единична метафорическая модель, объединяющая обе номинации, с **астральным** кодом: *В небо дыра, в землю дыра, посередь Огонь да вода* (самовар). Стихии предстают здесь как неотъемлемые элементы космоса, без них невозможна жизнь. В немецком материале подобный код не выделен.

Самые обширные по составу — это коды живого существа, т. е. **биоморфные**, которые представлены наибольшим количеством загадок. Они относятся ко всем живым существам и отдельно к человеку. В первом случае формируются зооморфные признаки, во втором — антропоморфные. Для славян огонь был существом с очень своенравным характером. Он ел, пил и спал как человек, а рассердившись, мстил пожаром. Биоморфные признаки огня зафиксированы в следующих загадках: *Белое ест, черное роняет; Без рук, без ног, а на елку лезет; Без рук, без ног... бежит; ...не жую, а все пожираю; По деревне прошел, ничего не осталось*. **Биоморфный** код представлен и в немецких загадках об огне. Огонь — существо ненасытное, и чем больше оно получает, тем больше растет его аппетит. Когда он сжигает все, тогда успокаивается и умирает: *Je mehr es bekommt, desto hungrier wird es. / Hat es aber alles gefressen, so stirbt es*<sup>25</sup>; *Je mehr es bekommt, je mehr es will, / hat 's alles gefressen, wird 's tot und still*<sup>26</sup>. Вода может покорить огонь: *Was muss sterben, wenn es Wasser trinkt?*<sup>27</sup> Для русских метафор огня характерны следующие признаки: настырность, (быстрое) движение, «всепоглощающий» аппетит; для немецких — ненасытность, смерть от пресыщения и от воды.

По А. Н. Приходько, «огонь» входит в мезоконцепт «стихия», конституирующий имена четырех первостихий, что фиксируют представления «о космогонии мира с четким пафосом превращения хаоса в космос»<sup>28</sup>. Квартет этих стихий является в пространстве немецких загадок лакунарным, т. к. для него релевантны только WASSER и FEUER. Большое наличие их в немецких загадках объясняется их ролью в жизнедеятельности человека. И если воздух и земля были доступны каждому, то за огонь и воду всегда велась борьба<sup>29</sup>.

**Зооморфный** код характеризует признаки животных, птиц, насекомых. В народном сознании закреплены основные характеристики животных: дикость, ненасытность, свирепость, ловкость и т. п., что отражается и в текстах загадок о **животных**: *Еще коня не запрягли, а он уже хвост поднял* (огонь и дым); *Бык железный, хвост кудельный; Дрожит свинка, золотая щетинка; Овечка в хлевочке, а хвостик на порожке* (дым в избе); *Мышка ходит по брусочку...* (огонь на лучине);

<sup>25</sup> Der Honig ist nicht weit vom Stachel. Leipzig, 1986. S. 144.

<sup>26</sup> Mein kleines Rätselbuch. Berlin, 1987.

<sup>27</sup> Zebra : Rätsel [Электрон. ресурс] Режим доступа: <http://www.labbe.de/zzebra/index.asp?themaId=349&titelId=2295>. № 42

<sup>28</sup> Приходько А. Н. Указ. соч. С. 73.

<sup>29</sup> Там же.

**Красенький котик по шесточку бежит...** (то же); **...плывет жука золотая** (огонь подкладывают). **Бык** — один из древнейших мифологических образов, особо почитаемое животное<sup>30</sup>. **Свинья** — символ нечистых желаний, греха, в христианстве — символ дьявола<sup>31</sup>. **Мышь** наделяется и положительными, и отрицательными характеристиками. В фольклоре распространен образ мыши, помогающей герою в выполнении какого-либо задания. Но есть и мотив соотнесения мыши с нечистой силой. В Библии мышь, прогрызшая дыру в ковчеге Ноя, — дьявол. Мыши соотносятся и со смертью, могут выступать предвестниками голода, войны, катастроф<sup>32</sup>.

В **орнитонимах** (названиях птиц — части лексического поля «Животные») эти признаки концепта 'огонь' представлены в концептуальных структурах номинаций *петух, сокол, тетерочка, сова, утка*: **Красный кочеток по жердочке бежит**; **...по дереву пошел, как сокол полетел**; **Золотая тетерочка по жердочке бежит** (огонь на лучине); **Летела сова из Красна села...** (то же); **...стеклянные берега, / Плавает утка, горит голова** (огонь в лампе). **Сокол** — образ силы, небесного покровительства. В фольклоре часто фигурируют персонажи в обличье сокола<sup>33</sup>. **Сова** — символ ночи, смерти, но в то же время она — символ мудрости<sup>34</sup>.

Приведем также пример использования в загадке **инсектонима** (номинация насекомых в поле «Животные»): **Красенький жучок по течинке шел** (огонь на лучине). В отрицательно и положительно коннотируемых названиях животных проявляется двойственность огня, созидающего и разрушающего. В немецком материале зооморфная метафора огня обнаружена только в одной загадке, приведенной ниже среди загадок с антропоморфным кодом (*das türkische Pferd*). (Ср. с рус. *конь* выше).

В **антропоморфном** коде огня используются признаки родства: **Сама бела, а дитяtko красен** (свеча) — в загадке огонь изображен ребенком (возрастные признаки). **Сестра сильней брата** (вода и огонь), где огонь — родной брат воды; **Отец не успел родиться, а сын пошел в солдаты** (огонь и дым): в паремиях огонь — отец дыма, своим появлением предшествующий огню. Антропоморфный код огня может быть основан на признаках социальной принадлежности: **Едет барин в кошеве на высокой лошаде** (огонь в лампе). Есть примеры возрастных и гендерных метафор: **Маленький малыш...**; **Девка красивая...**; **Сугорбя дядя...**

В немецких загадках огонь — важный компонент жизненного мира человека. Здесь 'Feuer' предстает рассказчиком, личностью (**ан-**

<sup>30</sup> Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. Т. 1. М., 2004. С. 59.

<sup>31</sup> Там же. С. 177.

<sup>32</sup> Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В. В. Адамчик. М.; Минск, 2006. С. 120.

<sup>33</sup> Там же. С. 187.

<sup>34</sup> Там же. С. 186.

**тропоморфный** код), предписывающей другим правила обращения с собой: *Einen Mund habe ich nicht, aber fressen kann ich; gib mir Branntwein, so fresse ich es; gib mir Wasser, so sterbe ich, Wenn du mich festhältst, werde ich dein Sklave sein, wenn du mich loslässt, werde ich dein Grab graben.* Здесь 'Feuer' — активное начало, важное для «мирного сосуществования» с человеком.

Иначе активизируются качества, представляющие: 1) серьезную угрозу для человека (**зооморфный** код): *Wohin das türkische Pferd schreitet, wächst kein Gras mehr.* Эта угроза способна полностью разрушить его жизненный мир: *Der eine isst und isst sich nicht satt, der zweite liegt und liegt nicht genug, der dritte geht weg und kommt nicht wieder* (Feuer, Asche, Rauch)<sup>35</sup>.

Огонь производит метаморфозы: размягчает твердые сущности или, наоборот, делает мягкие твердыми, может сделать человека как бедным, так и богатым. Его любят, но не слишком приближают к себе, так как на близком расстоянии он опасен, уничтожает все и угрожает смертью: *Ich mache hart, ich mache weich, / Ich mache arm, ich mache reich. / Man liebt mich, doch nicht allzu nah: / Zu nah wird alles von mir aufgezehrt, / Und alles stirbt, wo man mich ganz entbehrt*<sup>36</sup> (**антропоморфный** код). Огонь одинок, он сирота, спит в золе, влачит жалкое существование, любит разрушения. Зола питает огонь, прячась в каменной печи: *Wer ist der Einsame, / der schläft in der Asche, / von Steinen gemacht? / Vaterlos, mütterlos, / der Schadengierige, / fristet er dort sein Alter*<sup>37</sup>.

**Антропоморфный** код немецких загадок также основан на признаке родственных связей: огонь — один из четырех элементов, из которых зародилась жизнь: *Es sind vier Brüder in der Welt, / sie haben sich zusammengestellt, / der eine läuft und wird nicht matt, / der zweite frisst und wird nicht satt, / der dritte trinkt und wird nicht voll, / der vierte singt, das klingt nicht wohl* (Wasser — Feuer — Erde — Wind)<sup>38</sup>. Здесь огонь — брат воде, следовательно, ее образ тоже антропоморфен. Ср. также: *Bin ich am Dache, so heiss' ich ein Dieb; / Bin ich im Ofen, so hast du mich lieb*<sup>39</sup>, т. е. здесь подчеркивается двойственность огня. Но вода сильнее огня, она гасит его: *Das erste ist ein Element, / Das zweite ist ein Instrument; / Durchs Ganze macht ein Element / Dem ersten häufig schnell ein End'* (Feuerspritze)<sup>40</sup>.

Итак, антропоморфный код огня в обоих языках реализуется через метафору родства; кроме того, в русском языке — также и через возрастные и гендерные признаки концепта; в немецком — через признак «способность огня сделать человека богатым или бедным»,

<sup>35</sup> Приходько А. Н. Указ. соч. С. 74.

<sup>36</sup> Simrock K. Die deutschen Volksbücher. Bd. 10. Das deutsche Rätselbuch. Frankfurt a. M., 1864. S. 165.

<sup>37</sup> Rat zu, was ist das: Rätsel und Scherzfragen aus fünf Jahrhunderten / Hrsg. von U. Bentzien. Rostock, 1978. S. 441.

<sup>38</sup> Das Reich deutscher Volksdichtung / Ausgewählt und eingeleitet von F. von der Lehen. Berlin, 1935. № 16.

<sup>39</sup> Das Grosse Buch der deutschen Volkspoesie. Bergisch Gladbach, 1989.

<sup>40</sup> Das Reich deutscher Volksdichtung. № 15.

через признак огня как деятеля (включая условия его 'проживания', его двойственность, стремление нанести ущерб человеку).

Одной из древнейших метафор является **архитектурная** метафора **огня**<sup>41</sup>: *Пришел молодец, раскинул шатер...* (свет от светца<sup>42</sup>). Образ *шатра* связывают с символом покрыва, завесы как скрывающей облик вещей, но также и как знака небесного покровительства<sup>43</sup>. ...*Колокольня бела, / Под маковкой черно, маковка золота* (свеча). Колокол — связующее звено между землей и небом, ассоциируется с небесами, являясь символом высшей созидательной силы. В загадке *Горенка нова, головка черна, шапочка золоченая* (свеча) огонь соотносится с верхней частью дома. В немецкой загадке нарисованный огонь неопасен: *Was für ein Feuer ist ohne Hitz?.. — das abgemalte Feuer ist ohne Hitz,..* (13. Jh.)<sup>44</sup>. Итак, **артефактный** код огня в русском языке чаще реализуется через метафору дома, в немецком языке образ единичен.

Переходим к анализу материала загадок с отгадкой «вода». В представлениях архаичных народов вода — опора, на которой держится земля, источник жизни, магического очищения. Но одновременно водное пространство — граница между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания нечистой силы и душ умерших. В мифах творения вода ассоциируется с первобытным хаосом, первоначалом. Немецкий концепт *Wasser* является точкой пересечения большого числа символов. Кроме приведенных выше в культуре древних германцев вода является символом души. Как полагают некоторые исследователи<sup>45</sup>, даже само слово *Seele* (душа) произошло от созвучного с ним слова *See*, ahd *sē(u)la* (die zum See Gehörende). Это связано с представлением, что души нерожденных и умерших людей обитают в воде<sup>46</sup>.

Приведем примеры русских загадок, в которых реализуются **биоморфные** признаки воды: *Без рук, без ног все бежит; Не конь, а бежит...* (река); *...течет — не вытечет, ...бежит — не выбежит* (река); *Без языка, а говорит, без ног, а бежит; ...на свете нет буйнее; сильнее всех на свете; ...на гору ползет* (вода прибывающая); *Зимой спит, а летом шумит; День и ночь кричит, а голос не устанет* (водопад). Т. о.,

<sup>41</sup> Мы вслед за Р.Д. Керимовым считаем, что архитектурная метафора относится к группе *архитектурных артефактов*, которые объединяют номинации дома и других сооружений, репрезентирующих концептуальную субсферу «Дом» (см. Керимов Р.Д. Артефактная концептуальная метафора в немецком политическом дискурсе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2005. С. 9).

<sup>42</sup> *Светец* — подставка для лучины, освещающей жилье. Избу освещает огонек *светца* (Ушаков).

<sup>43</sup> Словарь символов и знаков. С. 228.

<sup>44</sup> Das Reich deutscher Volksdichtung. № 16.

<sup>45</sup> Довгополая Е.С. Концепт WASSER и его символы // Труды по когнитивной лингвистике. Кемерово, 2008. С. 450—454.

<sup>46</sup> Deutsches Wörterbuch von J. Grimm und W. Grimm. Leipzig, 1899. Bd. 15. S. 2851—2926.



вода неудержимо движется, не умолкая, шумит. В немецких загадках вода в русле реки сравнивается с самыми быстрыми существами: *Wer läuft mit dem Flinksten um die Wette / Und liegt zur selbigen Zeit im Bette?* / *Wer ist bald hier und ist bald dort / Und bleibt doch stets an demselben Ort?* (Der Fluss)<sup>47</sup>. Общий признак биоморфной метафоры в обоих языках — «постоянное быстрое движение», а в русском языке также — «шум (говорение, крик)», «зимний сон».

На основании этих признаков в русских загадках отражены физические свойства воды: 1) текучесть: *в руках не удержатъ; в решете не унесешь; из двора не выгонишь; в гору не выкатить; Мету, мету — не вымету, / Гоню, гоню — не выгоню, / Еду, еду — следу нету* (река); 2) шум от постоянного движения: *Что у нас без умолку?* (река); 3) способность менять свое агрегатное состояние (жидкое или твердое): *Зимой ходят, а летом ездят* (по реке); *На дворе горой, а в избе водой* (лед); *Я вода, да по воде же и плаваю* (лед); *Мороз трескучий, вода плескуча, / А красны девицы купаются* (ведра с водой).

В антропоморфном коде немецких загадок также отражены физические свойства воды (Ich-Form): *Bald läufst du aus mir, als wär' ich von Stein, / Bald läuf' ich selber, als wär' ich ganz Bein; / Bald ruh' ich gar friedlich und dehne mich breit, / Bald tob' ich / Als wie mit mir selber im Streit; / Bald flieg' ich hinauf in das lustige Blau, / Bald fall' ich herab auf die blumige Au; / Bald seh' ich aus wie der niedliche Ball, / Bald schein' ich ein Bild vom unendlichen All* (das Wasser [als Eis, Bach, ruhiger und stürmischer See, Dampf, Regen, Gau und Meer])<sup>48</sup>. В этой загадке представлены: 1) разные агрегатные состояния воды: лед, пар, жидкость; разновидности водных пространств (от ручья до моря); дождь. Здесь же вода квалифицируется и как концепт-гипоним. Поясним сказанное еще одним примером использования биоморфного кода: *Es hat nicht Arm noch Beine und kann sich doch flink regen...* (Wasser). Однако «вода» может квалифицироваться и как гипероним для разных видов и форм (Meer, Quelle, Nebel, Regen, Schnee, Tau, Eis) в следующих загадках: *Es fliegt und hat keine Flügel, Es sitzt und hat kein Gesäß* (Schnee); *Fällt vom Himmel, / macht dich nass...* (Regen). Одно из агрегатных состояний воды — лед: *Welches Wasser lässt sich in einem Sieb tragen?* (Gefrorene)<sup>49</sup>. Следует отметить, что метафорическое употребление слова *Wasser* подчеркивает преимущественно положительные свойства концепта, обозначаемого этим словом. Наиболее выпукло это проявляется в загадке, реализующей антропоморфный код: *Die Mutter gebar mich, ich gebäre die Mutter* (Wasser — Eis, Eis — Wasser), где вода сравнивается с матерью<sup>50</sup> (ср. с русскими загадками того же кода). Также отметим

<sup>47</sup> Das Grosse Buch der deutschen Volkspoesie. S. 52.

<sup>48</sup> Rätselbuch für Jung und Alt / Hrsg. von G. Scherer. München, 1935. № 359.

<sup>49</sup> Zebra. № 68.

<sup>50</sup> Приходько А. Н. Указ. соч.

большое разнообразие водных пространств и физических состояний воды, нашедших отражение в немецких загадках.

**Зооморфные** признаки обнаруживаются в основе следующих русских загадок: *Между гор... бежит конь вороной* (река); *Бурко бежит, а оглобли стоят* (река и берега); *Бежит бычок, золотой рожок...* (ручей); *Конь бежит, а шкура лежит* (вода подо льдом); *Сивко бежит, только грива мельтешит* (вода под мельницей); *Пятьдесят поросят в один голосят* (вода кипит); *Рыжка во дворишке ржет и хохочет...* (вода кипит); *Дерется пет с орлом, / Прилетел коршун с хвостом / Разнимать...* (вода кипит); *В осиновом колке воют волки...* (каменка в бане шипит от воды). В этих загадках присутствуют образы поросенка, коня, птиц, быка и волка, причем образ волка коннотирован отрицательно. В немецком материале такой код не представлен.

**Антропоморфные** признаки воды выражены через: 1) антропони́мы: *Иван бежит, а сам кричит и всех на себе носит* (река); *Долга, долга Олена одной шубой покрылась* (лед на реке); *Гола Матрена для всех страшна...* (лед на реке); *Идет Егор с высоких гор, ковром покрыт, скобой прибит; ...на берегу на Мурманском / Разодралися Лука с Петром, / Помутилася вода с песком...* (вода кипит); 2) признаки родства (см. выше): *Два брата через мать друг на друга глядят* (река и берега); *...Он от матери рожден, сам ее рождает* (лед); *Кабы ты не родился, и я бы не помер* (вода и лед); 3) динамические признаки (движение): *Один говорит: «Побежим, побежим!» / Другой...: «Полежим, полежим!» / А третий: «Пошатаемся!»* (река, берега, трава); *В нее льется, из нее льется, сама по земле плетется* (река); 4) особенности поведения: *Зимой скрываюсь, весной появляюсь, / Летом веселюсь, осенью спать ложусь* (река): в загадке река предстает в виде человека, имеющего строгий жизненный распорядок в определенные времена года; 5) этноним (название этнической общности): *Старая мордовка лубком покрыта* (лед на реке).

**Антропоморфный** код воды в немецком языке представлен в загадках с Ich-Form, например: *Ohne Füße um die Wette / Eil' ich fort im schnellen Lauf, / Höre Tag und Nacht nicht auf, / Und bin doch fast stets im Bette (der Fluß)*<sup>51</sup>. Такие разнообразные метафорические образы, как в русских загадках, в немецких отсутствуют. (См. также загадки выше с **биоморфным** кодом).

**Артефактные** метафоры: *По какой дороге полгода ездят и полгода ходят?* (река); *Сани бегут, а оглобли стоят* (река и берега); *Чан-молчан — серебряна крышка* (лед на реке); *Кадка стара, крышка нова* (лед на реке); *Старо лукошко, новый покрой* (то же); *Посреди поля лежит зеркало...* (пруд); *В подполье, подполье лежит пирог с морковью...* (рыба в воде). Вода как артефакт представлена дорогой (ср. река) и предметами передвижения, сосудами-вместилищами, а также зеркалом, являющимся как образом мира и Бога, истины, так и образом об-

<sup>51</sup> Rätselbuch für Jung und Alt. № 156.

манчивости. В следующей немецкой загадке также реализуется **артефактный** код: *Ich kenn' ein Haus gar wohl erbaut, / Das klingt und tönethell und laut, / Du hörst von fern sein Rauschen; / Viel Gäste spielen drin umher; / Von vielen wirst du nimmermehr / Nur einen Ton erlauschen. / Es wandelt stets von Ort zu Ort, / Die Gäste wandeln mit ihm fort* (Wasser)<sup>52</sup>. Здесь вода представлена в образе дома, наполненного многочисленными играющими гостями. Отмечаем единичность данного кода в немецких загадках.

Итак, анализ русских и немецких народных загадок с отгадками *огонь / Feuer* и *вода / Wasser* показал, что в концептуальной структуре этих номинаций в обоих языках представлены как положительно, так и отрицательно оцениваемые признаки, что подтверждает амбивалентность значений исследуемых лексем в обеих культурных традициях (у номинации *Wasser* — в меньшей степени). Чаще всего встречается антропоморфный код (в загадках на тему воды — в русской и немецкой культуре, на тему огня — в немецкой); в русских загадках на тему огня более частотен зооморфный код, что может свидетельствовать о сохранении в языке элементов тотемизма. Основная характеристика огня в обоих языках, — «ненасытный», воды — «бежит неустанно». Отмечается отсутствие некоторых метафорических моделей в немецком материале по сравнению с русским: лакунарность био- и зооморфных, ограниченность артефактных и антропоморфных метафор воды; ограниченность зооморфных и артефактных метафор огня, о чем говорится в статье в комментариях при сопоставлении культурных кодов.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Kultur-codes der deutschen volkstümlichen Rätsel

Es geht um die Klassifikation deutscher und russischer Rätsel mit den Elementen *огонь / Feuer* und *вода / Wasser* nach Kultur-Codes. Für diese Rätsel sind der anthropomorphe Code für russisch 'вода' und für deutsch 'Feuer', der zoomorphe für russisch 'огонь' typisch.

<sup>52</sup> Rätselbuch für Jung und Alt. № 411.

JOHANNES SCHWITALLA

(Würzburg)

## KULTURELLE STILE DES SPRECHENS?

### 1. Einleitung

Johann Peter Hebel, dessen 250-jähriger Geburtstag 2010 gefeiert wurde, lässt zu Beginn seiner Kalendergeschichte *Wie der Zundelfrieder eines Tages aus dem Zuchthaus entwich und glücklich über die Grenze kam* den Helden, einen kleinen, mit Sympathie gezeichneten Gauner, an den Schlagbaum eines badischen Grenzstädtchens kommen. Es entspinnt sich folgender Dialog<sup>1</sup>:

«Könnt Ihr Polnisch?» fragte herzhaft der Frieder die Schildwache. Die Schildwache sagt: «Ausländisch kann ich ein wenig, ja! Aber Polnisches bin ich noch nicht darunter gewahr worden». — «Wenn das ist», sagte der Frieder, «so werden wir uns schlecht gegeneinander explizieren können». Ob kein Offizier oder Wachtmeister am Tor sei?

Der Torwächter lässt den Frieder durch. Auf dem Weg durch die Stadt «leiht» er sich einen Mantel von einem Unbekannten «aus» und kommt ans andere Tor:

(...) drei Schritte vor dem Schilderhaus, als sich inwendig der Söldner rührte, schrie der Frieder mit herzhafter Stimme: «Wer da!» Der Söldner antwortete in aller Gutmütigkeit: «Gut Freund!» Also kam der Frieder glücklich wieder zum Städtlein hinaus und über die Grenzen».

Der Frieder leiht sich also nicht nur Kleider aus, sondern auch sozial typisierte Sprechweisen von Leuten, zu denen er gerade nicht gehört: die eines gebildeten, das Fremdwort *sich explizieren* wie selbstverständlich gebrauchenden polnischen Reisenden und den zackigen Kommandoton eines Offiziers.

Mit den Metaphern der Garderobe und der Maske macht Oswald Ducrot<sup>2</sup> verständlich, dass wir uns fremde Sprechweisen aneignen können, die es uns erlauben, «eine Vielfalt unterschiedlicher Persönlichkeiten zu spielen» (meine Übersetzung, J.S.). Dies wäre nicht möglich, wenn wir nicht überhaupt Sprech- und Kommunikationsweisen identifizieren könnten, die eine soziale und kulturelle Spezifik in sich tragen.

---

<sup>1</sup> *Johann Peter Hebel*. Kalendergeschichten. Frankfurt a. M., 1978. S. 66 f.

<sup>2</sup> *Ducrot Oswald*. Logique, Structure, Enonciation. Lectures sur le Langage. Paris, 1989. S. 173.

In den letzten zehn Jahren sind mehrere Aufsätze und Bücher zum Verhältnis zwischen Kultur und Sprache erschienen. Die Titel lauten z. B.: *Die Linguistik auf dem Weg zur Kulturwissenschaft?*<sup>3</sup>, *Sprachgeschichte — Gesellschaftsgeschichte — Kulturanalyse*<sup>4</sup>, *Linguistik und Kulturanalyse*<sup>5</sup>, *Die Vertreibung der Kultur aus der Sprache*<sup>6</sup>, *The cultural apparatus. Thoughts on the relationship between language, culture, and society*<sup>7</sup>.

Die meisten, die über das Verhältnis von Sprache und Kultur geschrieben haben, gehen davon aus, dass:

‘Sprache’ als System einer Einzelsprache sowohl eine Voraussetzung wie auch ein integraler Bestandteil von ‘Kultur’ ist;

dass auch das je konkrete Sprechen und Schreiben kulturelle Tätigkeiten sind — dies für alle drei Aspekte eines weiten Begriffes von ‘Kultur’: für die materielle Kultur der Artefakte, für die soziale Kultur des geordneten Zusammenlebens und für die geistige Kultur der Kunst, der Wissenschaft und der Religion<sup>8</sup>.

Jedes Miteinander-Sprechen ist also zumindest teilweise eine kulturgebundene Tätigkeit; es ist kulturspezifisch in dem Sinne, dass man mit einer Kultur vertraut sein muss, wenn man mit Anderen in einer akzeptablen Art und Weise sprachlich kommunizieren will.

Bei Verwendungen des Wortes *Kultur* im Alltag, in der Politik (*Leitkultur*) und in den Zeitungen stellen sich leicht globale Vorstellungen von großen sozialen Einheiten ein, die von einer Kultur geprägt seien. Gerade die Kulturanthropologie auf sozialwissenschaftlicher Seite und die Soziolinguistik, genauer: die Ethnografie des Sprechens, auf linguistischer Seite haben in den letzten Jahrzehnten aber zeigen können, dass auch in kleinen Gruppen Stile herrschen, die der eigenen Kleidung und dem eigenen Körper eine bestimmte Gestaltung geben, die darüber entscheiden, wie man auftritt, welche Tätigkeiten man besonders gern vollzieht, was die Maßstäbe für gekonntes Handeln sind, welchen Musikgeschmack man hat und eben auch, wie man sprachlich miteinander und mit Außenstehenden umgeht. Ich will die kulturelle Gebundenheit des sprachlichen Handelns nur an *einem* Handlungstyp aufzeigen.

<sup>3</sup> Auer Peter. Die Linguistik auf dem Weg zu einer Kulturwissenschaft? // Freiburger Universitätsblätter. 147. 2000. S. 55—68.

<sup>4</sup> Linke Angelike. Sprachgeschichte — Gesellschaftsgeschichte — Kulturanalyse // Helmut Henne u. a. (Hrsg.). Germanistische Linguistik: Konturen eines Faches. Tübingen, 2003. S. 25—65.

<sup>5</sup> Günthner Susanne, Linke Angelika. Einleitung: Linguistik und Kulturanalyse // Zeitschrift für Germanistische Linguistik. 34. 2006. S. 1—27.

<sup>6</sup> Ehlich Konrad. Die Vertreibung der Kultur aus der Sprache // Zeitschrift für Germanistische Linguistik. 34. 2006. S. 50—63.

<sup>7</sup> Rehbein Jochen. The cultural apparatus. Thoughts on the relationship between language, culture, and society // Bühlig Kirstin, J. D. ten Thije (eds.). Beyond misunderstanding. Linguistic analyses of intercultural communication. Amsterdam; Philadelphia, 2006. S. 43—96.

<sup>8</sup> Vgl. Greverus Ina-Maria. Kultur und Alltagswelt. München, 1978. S. 69—71.

## 2. Lob und Kompliment als kulturell geprägte Sprechakte

Es geht um den Sprechakt des Lobens und Komplimente-Machens, also um einen Sprechakt aus dem Bereich des 'positiven Face'. 'Positives Face' ist ein Begriff von Penelope Brown und Stephen Levinson<sup>9</sup>. Der Begriff bedeutet die Anerkennung von positiv gewerteten Eigenschaften des Anderen, sowohl was allgemein kulturell unterstellte wie auch jeweils besondere individuelle Eigenschaften angeht, auf die der Andere stolz ist.

Ich kann hier auf eine Studie von Lilia Mironovschi<sup>10</sup> verweisen. Mironovschi hat aufgrund mehrerer Umfragen, aus Beobachtungen in ihrem eigenen Umfeld und aus Erhebungen in Internet-Chats und Internet-Foren einige Unterschiede zwischen deutschen und russischen Standardsprache-Sprechern festgestellt:

Unterscheiden Russen stärker zwischen Kompliment und Lob. Letzteres wird in Russland mehr in Institutionen ausgesprochen, und einige Lobobjekte wie das Äußere des Adressaten oder seine Kleidung seien in Deutschland nur Anlässe für Komplimente, nicht für Loben (S. 122—124).

Das Komplimentverhalten zwischen den Geschlechtern ist anders verteilt und wird anders bewertet: Komplimente zwischen Männern sind in Deutschland üblicher als in Russland. Dort machen Männer eher Frauen Komplimente (S. 66—72); Komplimente zwischen Männern werden als ungewöhnlich beurteilt. Mironovschi erklärt dies durch die Funktion des Flirtens in Russland (S. 67, 75) und durch die Tradition der spezifisch russischen Geschlechterkommunikation, die sie aus russischen Romanen und Benimmbüchern eruiert hat. Dazu passe, dass das Aussehen eines Mannes in Russland weniger als Komplimentobjekt gesehen werde als in Deutschland (S. 68 f.).

In Russland, einem Land der Trinksprüche, legt man mehr Wert auf die rhetorisch individuelle Gestaltung eines Kompliments, während die Deutschen häufiger Formeln verwenden (S. 113). Außerdem würden in Russland auch indirekte Formulierungen als Komplimente verstanden, während in Deutschland eine explizite Adressierung dafür notwendig sei (S. 126).

Auch bei den Kompliment-Inhalten gibt es Unterschiede: Geld und Anspielungen auf teure Gegenstände des Adressaten seien in Russland weniger tabuisiert: «Auch solche Komplimente, die von deutschen Frauen als Macho-Komplimente beurteilt werden, gelten im russischen Diskurs als normal» (S. 128). Eher in Deutschland als in Russland könne man ein Kompliment über die Wohnung machen, weil «die Mehrheit der russischen Stadtbewohner noch immer in Plattenbauten wohnt, wobei

<sup>9</sup> Vgl. *Brown Penelope, Levinson Stephen*. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge, 1987.

<sup>10</sup> *Mironovschi Lilia*. *Komplimente und Komplimenterwiderungen im Russischen und im Deutschen. Ein interkultureller Vergleich*. Frankfurt a. M. etc., 2009.

ihre Bemühungen, kleine und unbequeme Räume anders zu gestalten, durch den normierten Wohnungsgrundriss vergeblich sind» (S. 128).

Mir geht es jetzt nicht darum, ob das alles stimmt, auch nicht darum, ob das mit dem Wort *Kompliment(ieren)* bezeichnete soziale Verhalten eine so durchgängige Sachgeschichte hat, wie es die Ausdrucksseite des Wortes nahelegt<sup>11</sup>, sondern nur darum, dass Mironovschi für ihre *quantitative* Studie kulturelle und historische Gegebenheiten als Erklärungen für die Unterschiede zwischen Deutschen und Russen heranzieht. Dazu gehört für Russland die späte Rezeption der Aufklärung, der Einfluss der orthodoxen Kirche und ein eher stereotypes Frauenbild in den russischen Romanen des 19. Jahrhunderts, im 20. Jahrhundert die Ideologie des Kommunismus, in dem ein Lob eher dem Arbeitskollektiv als dem Einzelnen gewährt wurde.

### 3. Das Komplimente-Machen in zwei sozial unterschiedlichen Frauengruppen

*Qualitative* Untersuchungen von kleinen Gruppen haben den Vorteil, mehrere Aspekte des sprachlich-kommunikativen Verhaltens in ihrem Zusammenspiel zu beobachten: häufig vollzogene Typen von sprachlichen Handlungen, häufig besprochene Gesprächsthemen, die Art des Sprecherwechsels und der Grad der inneren Beteiligung, die Formulierungsweisen und die Verwendungen der sprachlichen Varietäten. Das Ziel ist dann, einen *sozialen Stil* des Sprechens herauszufinden und diesen mit Denkstrukturen, Wertschätzungen und dem sozialen Selbstbild der Gruppe zu erklären. In Bezug zu Komplimenten kann ich hier eigene Beobachtungen an zwei Frauengruppen anführen, die ungefähr gleich alt waren, im gleichen Stadtteil (von Mannheim) wohnten und sich zum gleichen Anlass des geselligen Austauschs trafen. Ich nenne die eine die «Literaturgruppe», weil sie sich für Literatur und andere Formen der künstlerischen Kultur interessiert; die andere die «Politikgruppe», weil sie in einer politischen Partei organisiert ist und für die Gleichberechtigung von Frauen kämpft<sup>12</sup>.

Die Häufigkeit, die Art der Formulierung und die Objekte der Komplimente waren sehr unterschiedlich<sup>13</sup>. Ich kann das am gleichen Ob-

<sup>11</sup> Mironovschis (2009: 16 ff., 133 f.) Erklärung, dass in Deutschland leichter Männer anderen Männern Komplimente machen können als in Russland, dadurch, dass es im Barock eine ausgefeilte Komplimentier-Kunst gegeben habe, geht m.E. auf eine Äquivokation des Wortes *Kompliment* zurück. *Complimentieren* heißt im 17. und 18. Jahrhundert, das sehr komplizierte Regelwerk von körperlichen und sprachlichen Reverenzerweisungen am Hof und im städtischen Großbürgertum zu beherrschen; vgl. *Manfred Beetz*. Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum. Stuttgart, 1990.

<sup>12</sup> Vgl. *Schwitzalla Johannes*. Kommunikative Stilistik zweier sozialer Welten in Mannheim-Vogelstang. Die Welt des gebildeten Bürgertums und die Welt der Politik und der Frauenemanzipation. Berlin; New York, 1995.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 222–226 vs. S. 434–437.

jekt demonstrieren, nämlich am Betrachten von Fotos, auf dem ein oder mehrere Enkel eines Gruppenmitglieds abgebildet sind.

Das Lob der Literaturgruppe fällt expressiv bis übertreibend, lexikalisch variierend, lange und unter Beteiligung aller Frauen aus. Frau Ebert zeigt Frau Berger, Frau Bareis, Frau Sternberg Fotos von ihren Enkelinnen<sup>14</sup>:

BE: <<f> M:: (-) die sin ja rischdisch SÜ:SS geworden  
da.> (--)  
TOLL. die ZWillinge. <<all> ich wird verrÜckt.>  
<<es folgen Erklärungen zu den Fotos>>  
BA: <<all> aber GANZ süße bilder hat die GUdrun wieder gemacht.  
ST [REI:zend.  
BA: [M::.  
NW: [mhm.  
ST: auch von DIR anne TO:LL.  
hIEr die ganze SIppe.  
EB: die zwillinge sin EINFach a bissle hinderhär.  
ST: DU (.) DIE da is ja sÜß.  
DIE is ja sÜß.  
ACH ist die REIzend. (Vogelstang 2740/2,2)

Das gemeinsame Komplimente-Machen ist durch folgende Eigenschaften gekennzeichnet:

- Durch stark positive Lexik (*süß, toll, reizend*).
- Durch intensivierende Gradpartikeln (*richtig, ganz*).
- durch simultanes Sprechen dreier Frauen.
- prosodisch durch einen Tonhöhenanstieg beim Wort *reizend*; durch den starken Tonhöhenabfall und eine Dehnung bei M::: und TO:LL und durch rhythmisches Sprechen von Frau Sternberg am Ende.
- Die indirekt Gelobte, Frau Ebert, nimmt das Lob nicht auf, sondern weist im Gegenteil auf einen negativen Umstand bei den Enkelkindern hin.

Nun zu einer vergleichbaren Situation bei der Politikgruppe. Es ist das ausführlichste Vorkommen einer Lobsequenz überhaupt im Korpus dieser Gruppe. Eine Frau reicht ein Foto von einer Enkelin herum, sagt aber

<sup>14</sup> Zu den Transkriptionszeichen: Großbuchstaben bedeuten Akzente (ganze Silbe groß: starker Akzent; nur der Silbenkern: schwacher Akzent); : = Dehnung; (.), (-), (--), (3) = Mikropause, kurze, mittlere Pause und Pause mit Sekundenangaben. Punkt (.) = fallende; Strichpunkt (;) = leicht fallende, Komma (,) = leicht steigende und Fragezeichen (?) = stark steigende Intonation am Ende einer Äußerungseinheit. = Sprung in ein hohes Tonregister; <<f> ...> = forte/laut; <<all> ...> = allegro/schnell; [ = Beginn eines simultanen Sprechens. In spitzen Klammern: <<Kommentare>>.



nichts dazu. Frau Erlinger antwortet, dann folgen Frau Mischke, Frau Berger, Frau Singer und Frau Reger:

- ER: ach GODD? is die SÜSS. (--)  
 IS aber a MOggele. <<= ‚Dickerchen’>>  
 MI: nee eingdlich [NED so arg  
 ER: [s=wirkt aus der perspektIve so  
 <<all> ja so is es bei derre KLÄÄne do aa>  
 <<= ja so ist es bei dieser Kleinen da auch>>  
 BE: ja aber das geSICHT [hab ich doch schon geSEHN.  
 ER: [aber ach GODD wie LIE:B.  
 SI: gell?  
 ER: ach GODD wie SÜSS.  
 [...]  
 do SIEHT ma=s dass se (e HÜBsche) is.  
 BE: gott die sieht beinah so aus wie meine gerLINde da.  
 wie die in so=m ALter war.  
 SI: ah wirklich woehr. in dem ALder do.  
 ER: wie e PUPP?  
 gUgg emol iSOLde wie e PUPP,  
 RE: ja ja ich hab=s gSEHN.  
 ER: ach GODD wie SÜSS.  
 RE: <<Themenwechsel:> beATE?  
 wie alt sind eigentlich DEIne kInder?> (Vogelstang 2742/5,2,2)

Folgende Unterschiede lassen sich feststellen:

- Nur *eine* Beteiligte lobt das Aussehen der Abgebildeten; die Anderen tragen das Lob nicht mit.
- Es gibt keine stilistische Variation. Frau Erlinger sagt immer nur *ach Gott wie süß*.
- Gleich nach dem ersten Lob macht Frau Erlinger eine kritische Bemerkung: *is aber e Moggele*.
- Das Loben wird auch sonst von anderen Sprechakten abgelöst (Erinnerung an ein anderes Baby, Vergleich mit der eigenen Enkelin).
- Die Verallgemeinerung des süßen Aussehens auf Kinder *in dem Alter* relativiert das besondere Lob der Enkelin.

Das Beispiel Lob/Kompliment der beiden Frauengruppen lässt sich nun mit allgemeinen Kategorien der interaktiven Sozialforschung und auch mit ihren materiellen Lebensumständen erklären:

Die Literaturgruppe legt großen Wert auf eine unangetastete private Sphäre, die in Gesprächen Anderen gegenüber nur geöffnet wird, wenn der Leidensdruck zu stark wird. Die Frauen respektieren die Initiativen von Anderen (z.B. wenn eine das Wort ergreift). Kritik kommt selten und nur sehr abgeschwächt oder ironisch modalisiert vor. Demgegenüber

spielen positive Einstellungen zu den Beteiligten, Empathie (bei Leidensandeutungen) und Lob eine große Rolle. Die Komplimentobjekte sind die von den Frauen wertgeschätzten Dinge: schöne, oft selbstgemachte Kleidungsstücke, selbstgebackene Kekse und künstlerische Arbeiten, das Aussehen und das Auftreten in der Öffentlichkeit.

Die Kategorien, die diese Verhaltensgrundsätze «unter einen Hut bringen», sind die des ‘negativen’ und des ‘positiven Face’. Die beiden Einstellungen zum Anderem gehen auf die Forschungen von Erving Goffman zurück<sup>15</sup>, aber das, was das Begriffspaar meint, kann man bis zu Emile Durkheims Begriffen ‘negativer’ und ‘positiver Kult’ und zu Georg Simmels Antagonismus zwischen gesellschaftlicher ‘Eintracht’ und eigener ‘ideeller Sphäre’ zurückverfolgen. Ich sage das nur, um anzudeuten, dass es sich wohl um universale Kategorien des menschlichen Verhaltens handelt.

In der Politikgruppe ist das Verhältnis von positivem zu negativem Face gerade umgekehrt: Der private Lebenskreis wird bereitwillig mit all seinen Konflikten zur Diskussion und Selbstdarstellung geöffnet (d.h. eine enge Definition dessen, was zur privaten Sphäre gehört). Empathie spielt gar keine Rolle. Lob und Kompliment beschränken sich ziemlich auf die Erfolge beim Kampf gegen Macho-Männer. All das hängt mit den Lebensumständen zusammen: Die Frauen müssen sich in der Ehe, im Beruf und in der eigenen Partei durchsetzen; sie haben einen mühsamen Prozess der Selbstbefreiung von Herrschaftsansprüchen ihrer Männer, aber auch ihrer Eltern und Kinder hinter sich.

#### 4. Soziale vs. kulturelle Stile des Sprechens?

Gibt es einen spezifisch kulturellen Stil des Miteinander-Sprechens? In der gegenwärtigen linguistischen Interaktionsforschung sind folgende Termini für Stile der verbalen Interaktion im Umlauf:

1. *Interaktive Stile*<sup>16</sup>
2. *Kommunikativ-soziale Stile*<sup>17</sup>
3. *Dialogische Stile*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Vgl. *Schwitalla Johannes*. ‘Negatives Face’, ‘positives Face’ etc. Was Gesprächsanalytiker von Erving Goffman lernen können // Aspekte der Herausbildung und des Funktionierens der westgermanischen Sprachen. Internationaler wissenschaftlicher Sammelband. Staatsuniversität Samara. Lehrstuhl für Deutsche Philologie. Samara, 2003. S. 14—31.

<sup>16</sup> Zum *Beispiel Selting Margret*. Interactional stylistics and style as a contextualization cue // *Fix Ulla, Gardt Andreas, Knape Joachim* (Hrsg.). Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. 2 Bde. Berlin; New York, 2008. S. 1038—1053. Selting meint damit Stilwechsel zwischen Sprachvarietäten.

<sup>17</sup> Vgl. *Keim Inken, Schütte Wilfried*. Einleitung // *Dieselben* (Hrsg.). Soziale Welten und kommunikative Stile. Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag. Tübingen, 2002. S. 9—26; *Inken Keim*. Gesprächstyp und Stil // *Fix, Gardt, Knape* (wie Anm. 16). S. 1648—1668.

<sup>18</sup> Vgl. *Schwitalla Johannes*. Gesprächsstile // *Fix, Gardt, Knape* (Hrsg.) (wie Anm. 16). S. 1054—1075.

Wenn man die zusammenfassenden Beschreibungen dieser Stiltypen im neuen HSK-Band *Rhetorik und Stilistik* (wie Anm. 16) liest, stellt man fest, dass bei den Bestimmungen immer auch Kategorien angeführt werden, die für den Begriff der Kultur einschlägig sind<sup>19</sup>. Prüfen wir also zum Schluss, welche wissenschaftlichen Kategorien das für die einzelnen Stilbegriffe sind und welche für *kulturelle* Stile übrigbleiben.

Für *sozial-kommunikative* Stile kann man spezifisch sprachliche, pragmatische und soziale Bedingungen anführen. Zu den sprachlichen Merkmalen im engeren Sinne gehören natürlich Phonetik und Prosodie, Lexik und Syntax. Zu den sprachpragmatischen gehören die Kategorien der Theorien des sprachlichen Handelns: Sprechakte, Kommunikationstypen, Interaktionsmodalitäten, das Zusammenspiel von Sprechen und gestischem Verhalten. Bezogen auf Kommunikationsstrategien sind die antonymisch konzipierten Begriffspaare relevant: das des positiven und des negativen Face (mit den face-bedrohenden Akten), damit zusammenhängend: die Begriffe 'Nähe' und 'Distanz', der 'Direktheit' und 'Indirektheit'. Weitere Oppositionspaare sind Kooperativität vs. Konfliktorientierung, Zurückhaltung vs. Impulsivität, Selbstbestimmung vs. Anlehnung an Andere.

Zu den spezifisch *sozialen* Kategorien gehören solche, welche eine ikonische Beziehung zwischen Sozialstruktur und Redeverhalten entdecken, also z.B. Gesprächsmaximen, die in einer stark hierarchisch organisierten Gesellschaft soziale Unterschiede betonen (z.B. in Japan, in den traditionellen Kulturen Westafrikas) oder gerade umgekehrt gesellschaftliche Gleichheit (z.B. bei den Aborigines in Australien). Weiter gehören spezifische Sprechweisen von sozialen Rollen dazu (das Ausgangsbeispiel von Johann Peter Hebel sollte dafür eine Illustration liefern), schließlich gesellschaftlich eingespielte Kontextualisierungshinweise wie das metaphorische Code-Switching<sup>20</sup>, welches nur verstanden kann, wenn man weiß, welche Bevölkerungsgruppe welche sprachliche Varietät spricht.

Zu den spezifisch *dialogischen* Stilen gehören die Begriffe und Theorien von allgemeinen Dialogstrukturen: Das sind die dialogischen Relationen von initiiierenden und respondierenden Paarteilen und alle auf die Mitwirkung der Beteiligten angewiesenen Aktivitäten der Durchführung eines Gesprächs (der Begriff der 'gemeinsamen Hervorbringung' (*joint production*) der Konversationsanalyse):

- die Eröffnung und Beendigung eines Gesprächs,
- die Durchführung eines Gesprächsmusters (Kommunikationstyps),
- das Thematisieren von Gesprächsgegenständen und das Beenden eines Themas,

<sup>19</sup> JRehbein nennt die oft unhinterfragten kulturellen Voraussetzungen des Sprechens den «kulturellen Apparat»; vgl. Ders. The cultural apparatus (wie Anm. 7).

<sup>20</sup> Blom Jan-Peter, Gumperz John J. Social meaning in linguistic structure: Code-switching in Norway // John J. Gumperz, Hymes Dell (eds.). Directions in Sociolinguistics. New York etc., 1972. S. 407—434.

- der Sprecherwechsel
- und alle Arten von Korrekturen.

Des weiteren gehören Beteiligungsformen und –performanzen dazu; also die Frage, welche Gesprächsrollen es überhaupt gibt und wie sie durchgeführt werden (z. B. *high involvement style* vs. *low involvement style* von Deborah Tannen)<sup>21</sup>.

Was bleibt hier für die *Kultur* übrig? Eine Antwort könnte sein, dass man darunter solche Kommunikations Hintergründe fasst, welche auf Gesamtinterpretationen beruhen; also sozial geteilte, interpretative Entwürfe, mit denen eine Gruppe ihrer gesamten Existenz, ihren Zielen und Vorlieben einen Sinn geben. Ich meine Denksysteme wie Mythen, Religionen, politische und soziale Ideologien, Lebensentwürfe etc. Dazu würden dann auch die ästhetischen Wertschätzungen und die visuellen Gestaltungen der sozialen Räume, der Kleidung und der Körper gehören.

Prägnante Subkulturen von Jugendlichen können solche kulturellen «Zurichtungen» sozusagen in Reinform liefern, weil Jugendliche es lieben, alles ein bisschen zu übertreiben. Die (sich historisch ablösenden) Subkulturen der «Halbstarken» in den 50er Jahren, der Hippies aus den späten 60er Jahren, danach der Punks und ihrer angepassten Gegenwelten (Nerds, Mods), die des Hip-Hop, der Motorradfans — sie alle führen geradezu augenfällig solche kulturellen Sinngebungen vor: Sie beurteilen die Welt aus einer oft eingeeengten Perspektive und situieren sich darin bzw. gegen sie.

Angewendet auf unser Beispiel von Lob und Kompliment: Solche Eigenschaften der dialogischen Kommunikation, die man als Ausdruck und Realisierung von «ideologischen» (im weiten Sinne) Gesamtinterpretationen zurückführen kann, sind dann auch kulturelle Bestandteile der Kommunikation. Im Fall der emanzipatorisch eingestellten Frauen in Mannheim-Vogelstang könnte die Relevanz des Lobens emanzipatorischer Akte und die Nicht-Relevanz alles Übrigen auf die klassenkämpferische Tradition der SPD, deren Teil sie sind, und auf die Bewegung der Frauenemanzipation bezogen werden. Die Frauen der Kerngruppe haben ein kämpferisches Bild, was die Trennung der Geschlechter und Klassen angeht, und sie haben wenig Anlass, Anderen für ihre Lebensumstände zu danken.

Die Frauen der Literaturgruppe leben dagegen in gesicherten finanziellen Verhältnissen. Sie interessieren sich für die «höheren» Formen der Kultur wie Romane, Theater, bildende Kunst<sup>22</sup>; sie schirmen ihren priva-

<sup>21</sup> Tannen Deborah. *Conversational Style. Analyzing Talk Among Friends*. Norwood (NJ), 1984. S. 30—32 und passim.

<sup>22</sup> Ich verweise auf P. Bourdieus Begriff des 'kulturellen Kapitals', vgl. *Bourdieu Pierre. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital // Kreckel Reinhard* (Hrsg.). *Soziale Ungleichheit*. Göttingen, 1983. S. 183—198. Eine Erläuterung der Relevanz dieser Theorie für die Soziolinguistik in: *Auer Peter. Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen, 1999. S. 240—252.

ten Lebensbereich nach außen ab (das entspricht einer weiten Definition des negativen Face) und kompensieren dies mit einer gesteigerten emotionalen Zuwendung zu Personen ihres Vertrauens, was zu der großen Relevanz des positiven Face führt.

In Bezug auf die Erklärungen, die Mironovschi aus der russischen Kulturgeschichte anführt, können folgende kulturelle Bedingungen genannt werden: das rigide Frauenbild der orthodoxen Kirche, die Ideologie des Kollektivs in der Zeit des Sozialismus<sup>23</sup>, im Westen die Frauenbewegung seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts (und dadurch die größere Animosität gegenüber anzüglichen Komplimenten). Insofern bestätigt sich, was oben gesagt wurde, nämlich dass zu einer nationalen Kultur wie zu einer Subkultur innerhalb dieser immer auch sprachlich-kommunikative Handlungstypen und die Art ihrer Durchführung, gesellschaftliche Erfahrungen, Denkstrukturen und Vorstellungsformen gehören.

Nun ist es aber nicht sinnvoll, den Begriff ‚Kultur‘ auf ideologische Systeme von Gesamtinterpretationen von Welt und Mensch zu begrenzen. ‚Kultur‘ ist ein sehr weiter, diffuser und auf hoher Abstraktionsebene angesiedelter Begriff, der viele Aspekte des gemeinsamen Lebens von Menschen umfasst<sup>23</sup>:

- Sprache und die mit dem Lexikon geschaffenen Auswahlen von relevanten «Gegenständen» der Welt;
- sprachliche Varietäten, die mit räumlichen und gesellschaftlichen Grenzziehungen verbunden sind;
- sprachliche Handlungsmuster und die Relevanzen, die sie in einer gesellschaftlichen Gliederung haben<sup>24</sup>;
- Regeln für die Präsentation des menschlichen Körpers und der Kleidung in der Öffentlichkeit;
- Institutionen und ihre Verfahren der Lösung wiederkehrender Probleme;
- Handlungsgewohnheiten und ihre sozial strukturierten Räume;
- die Trennung verschiedener Lebensbereiche für Arbeit, Familie, Streitschlichtung, Herrschaft, Wissenschaft, Religion etc.;
- Gefühle und die Art, wie sie ausgedrückt werden (dürfen/sollen) und andere Formen der Lebensweisen von Menschen.

Alle diese Lebensbereiche sind kulturell geprägt. Deshalb bedarf es für Analysen von ‚Kultur‘ immer auch der Zusammenarbeit mehrerer wissenschaftlicher Disziplinen: der Historiografie (Mentalitätsgeschichte), der Ethnologie, der Sprach- und Literaturwissenschaft, der Soziologie und Sozialpsychologie, um nur die wichtigsten zu nennen.

<sup>23</sup> Ich danke hier Norbert R. Wolf für Diskussionen. Vgl. auch den Beitrag von Ulla Fix in diesem Band.

<sup>24</sup> Th. Luckmanns Begriff des ‚kommunikativen Haushalts‘. *Luckmann Thomas. Kommunikative Gattungen im kommunikativen ‚Haushalt‘ einer Gesellschaft // Smolka-Koerdt G., Spangenberg P.M., Tillmann-Bartylla D. (Hrsg.). Der Ursprung der Literatur. München, 1988. S. 279—288.*

---

Deshalb ist mein Vorschlag, es bei den präziseren Begriffen des 'kommunikativ-sozialen Stils', des 'Gesprächsstils' und eventuell des 'interaktiven Stils' zu belassen. Von hier aus können auch sehr spezifische Gruppenstile beschrieben werden, unter bestimmten Analyseaspekten die kommunikativen Stile von Frauen und Männern, von Jugendlichen, von beruflich spezialisierten Experten und anderen sozialen Gliederungen in einer Gesellschaft oder zwischen verschiedenen Gesellschaften. Aber die Voraussetzung ist jeweils, dass all diese Gruppen nicht abstrakt und generell anthropologische Verhaltensweisen verkörpern, sondern dass sie immer in einer *bestimmten* Kultur leben. Die Soziolinguistik hat hier eine führende Rolle, weil sie zeigen kann, wie mit dem Miteinander-Sprechen kulturelle Fähigkeiten unbewusst hervorgebracht und bestätigt, bewusst karikiert und geändert werden.

Wo die zugrundeliegenden Denk-, Vorstellungs- und Wertungssysteme eine erklärende Funktion für die beobachtbaren Realisierungsformen sprachlichen Handelns haben, könnte man auch an den Begriff der 'Semiosphäre' von Jurij Lotman anschließen<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Vgl. Lotman Ju. M. Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin 2010, S. 163—292. Lotman betont die Heterogenität kultureller Einheiten, so wie das die Soziolinguistik bei der Verwendung von Sprachen und Sprachvarietäten tut.

М. В. БЕЛЯЕВА

(Московский городской педагогический университет)

## НУЛЕВАЯ ЕДИНИЦА — СРЕДСТВО ЯЗЫКОВОГО КОДА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ТЕКСТУАЛЬНОСТИ В УСТНОМ ДИСКУРСЕ

Сегодня является бесспорным фактом то, что знаковая репрезентация представляет собой форму объективизации реального мира, приносящую человеку в его коммуникативном взаимодействии с окружающим миром. Поэтому семиотическая парадигма исследования текста (дискурса) как формы его языкового воплощения в речи привлекает всеобщее внимание лингвистов. В связи с этим закономерно понимание всего комплекса человеческой культуры как суммы текстов, своего рода интертекста, для понимания и интерпретации которого необходимо овладение культурными кодами как в плане интернационального общения, так и в рамках единого национального языка.

Любой национальный язык состоит из субъязыков (по Ю. М. Скребневу)<sup>1</sup> и реализуется через различные типы дискурсов, каждый из которых обладает своей лексико-грамматической спецификой. Для успешной коммуникации необходимо, образно говоря, «переключение» с одного языкового кода на другой. Это означает необходимость знания и понимания не только содержательной (смысловой) стороны общения, но и специфики его языкового воплощения, т. е. владение в полной мере планом содержания и планом выражения.

В системе любого национального языка (и немецкий язык не является исключением) значительное место занимает устный дискурс как форма реализации повседневного общения. Устный дискурс рождается преимущественно в условиях спонтанного повседневного общения; во всяком случае, такая форма устного дискурса наиболее широко представлена в нашей жизни.

Одной из синтаксических единиц языкового кода при формировании текстуальности в устном спонтанном дискурсе является, как нам думается, нулевая единица, которая, как и любая языковая единица, является знаком, т. е. символом кода<sup>2</sup>, требующим своей расшифровки. В чем же заключается расшифровка подобного символа кода?

---

<sup>1</sup> Скребнев Ю. М. Введение в колоквистику. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1985. С. 20—33.

<sup>2</sup> Пирс Ч. С. Избранные произведения. М.: Логос, 2000. С. 13.

Остановимся на понятии «текстуальность», с помощью которого можно определить место нулевой единицы в системе структурно-синтаксической организации дискурса. «Текстуальность» понимается большинством лингвистов как комплекс критериев и принципов, организующих текстовое пространство, или дискурс, как средство отражения коммуникативной деятельности человека. К основным принципам относят связность и цельность/целостность текста (дискурса)<sup>3</sup>.

Цельность, или целостность, текста рассматривается как принцип текстуальности на смысловом уровне, что связано с анализом порождения текста как смыслового единства. На структурном уровне текстуальность обеспечивается принципом связности, т. е. средствами формальной организации компонентов текста (анафорическими/ретроспективными и катафорическими/проспективными связями)<sup>4</sup>.

В немецком языке «текстуальность» создается не только взаимодействием таких грамматических средств, как определенный или неопределенный артикль, указательные местоимения, грамматические формы глагола, но и с помощью характерной для немецкого языка рамочной конструкции. В этом смысле Х. Вайнрих называет немецкий язык «eine Klammersprache», указывая на наличие трех видов рамки — вербальной (*Verbalklammer*), номинальной (*Nominalklammer*) и рамки, свойственной придаточному предложению (*Adjunktklammer*)<sup>5</sup>.

На структурном уровне «текстуальность» — это не что иное, как специфика синтаксической организации текста, цементирующая его смысловое и коммуникативное единство, обеспечиваемое анафорическими и катафорическими средствами связи. В качестве одного из анафорических средств связности в немецкоязычном устном дискурсе можно рассматривать нулевую единицу в структуре предложения-высказывания.

Понятие нулевой единицы в лингвистике не ново, хотя и применяется еще не часто. Впервые о нулевой единице в теории языка заговорил И. А. Бодуэн де Куртенэ, открыв и описав нулевое окончание и нулевой суффикс в русском языке, обратив внимание лингвистов на наличие нулевых единиц как на системно обусловленное явление в языке. И. А. Бодуэн де Куртенэ показал, что существуют морфемы, лишенные «тела», т. е. произносительно-слухового состава, но представляющие собой «душу», т. е. ассоциируемые с известными морфологическими и семасиологическими представлениями<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> К. А. Филиппов, говоря о том, что большинство лингвистов главными свойствами текста называют цельность и связность, опирается на концепции О. И. Москальской, В. Б. Касевича, И. Р. Гальперина, Л. Н. Мурзина и А. С. Штерна (Лингвистика текста. СПб., 2003. С. 115—141).

<sup>4</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: УРСС, 2005. С. 73—88.

<sup>5</sup> Weinrich H. Textgrammatik der deutschen Sprache. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1993. S. 23.

<sup>6</sup> Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 314—315.



В открытие нулевых единиц внесли свой вклад и такие выдающиеся лингвисты XX века, как Р. О. Якобсон и Ш. Балли, затем о существовании нулевых единиц говорили Ю. Д. Апресян, И. А. Мельчук, Е. В. Падучева. В последнее время нулевые синтаксические единицы в синтаксисе русского языка изучаются Е. Ф. Кировым<sup>7</sup>.

Наличие нулевых единиц в немецком языке было открыто также довольно давно — в начале XX века. Речь шла, прежде всего, о морфологических «нулях»: нулевой артикль, нулевое окончание и т. д. Сегодня о нулевых морфемах и нулевых морфологических единицах можно прочитать во многих грамматиках немецкого языка<sup>8</sup>, но пока отсутствует изучение и описание нулевых единиц с позиций их функциональной значимости в формировании текстуальности.

Сегодня, обращаясь к теории нулевого знака, т. е. к закону количественности в языке, размышляя при этом о речемыслительной деятельности и использовании языковых знаков для осуществления коммуникации, мы можем предположить, что «языковой нуль», давая ответ на целый ряд вопросов, связанных с соотношением вербального и невербального в коммуникативном взаимодействии, может расширить наше представление о принципах структурной текстуальности в целом.

Рассуждая об особенностях синтаксической организации дискурса, уместно вспомнить о принципе, названном И. И. Ревзиным «насыщением» высказывания (экспликация содержания, когнитивной и коммуникативной полноте высказывания)<sup>9</sup>. Автор имеет в виду, что «насыщение» высказывания вовсе не должно в полном объеме реализоваться в дискурсе, даже наоборот — условием связности текста является наличие ненасыщенных высказываний, т. е. высказываний с наличием нулевых единиц — в нашем понимании. В результате этого и устанавливаются контекстные связи, т. е. одно высказывание содержит необходимые сведения для насыщения другого высказывания, формируя, таким образом, их смысловую и структурную взаимозависимость, а значит, и текстуальность.

Для распознавания нулевой языковой единицы в тексте и осознания ее как таковой необходим контекст, который способствует ее идентификации. Идентификация нулевой единицы осуществляется

<sup>7</sup> Киров Е. Ф. Языковые нули // Русистика и компаративистика: Сб. науч. статей. Вильнюс; М.: ВПУ и МГПУ, 2007. С. 215—225; Киров Е. Ф. Нулевые единицы в русском языке наших дней // Активные процессы в современной грамматике: Мат-лы междунар. конф. М.; Ярославль, 2008. С. 88—92. Подробнее об этом: Беляева М. В. Специфика синтаксической организации устного дискурса в немецком языке (монологический дискурс). М.: МГПУ, 2010.

<sup>8</sup> Например: Admoni W. Der deutsche Sprachbau. Л.: Просвещение, 1972. С. 69, 128; Duden-Grammatik. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 1995. S. 313 (речь идет о нулевой форме, что следует понимать как «нуль» плана выражения).

<sup>9</sup> Ревзин И. И. Структура немецкого языка. М.: ОГИ, 2009 (Нация и культура: Лингвистика / Научное наследие). С. 45—46.

благодаря тому, что в окружающем контексте присутствует либо частично, либо полностью эквивалент данной нулевой единицы (тогда нулевая единица распознается на фоне материального знака подобно тому, как математический нуль распознается в ряду натуральных чисел при сопоставлении с единицей, двойкой и т. д.).

Наличие нулевых единиц в структуре предложения-высказывания является прежде всего реализацией принципа языковой экономии, действующего в устном дискурсе<sup>10</sup>. Наряду с функцией языковой экономии нулевая единица в составе предложения-высказывания связывает высказывание с предыдущим контекстом и выполняет, как было отмечено, анафорическую функцию, отсылая к предыдущему контексту. Обратимся к фрагменту устного дискурса: *Also ich war immer dabei und habe immer alles treu mitbesucht. Und die Bronshalle (+ 0), die war eigentlich nie voll. Wir waren doch meistens in einem... Wo waren wir denn man zuallererst?*<sup>11</sup>

Во втором предложении данного фрагмента, очевидно, задана нулевая единица — глагол *besuchen*, которая вместе с существительным *die Bronshalle* образует грамматическую основу предложения-высказывания<sup>12</sup>. План выражения этой единицы представлен нулевым знаком, а план содержания (смысл и синтаксическая функция этого знака) «прочитываются» в контексте дискурса. Понятно, что упоминание *die Bronshalle* связано с ее посещением. Здесь наглядно подтверждается принцип насыщения / ненасыщения высказывания и перераспределения информации, что и способствует формированию текстуальности в дискурсе. В следующих примерах также могут быть выявлены нулевые единицы, обусловленные экономией языковых средств:

- 1) *...und hat sie doch ihr altes Kostüm mit zwei Taschen hier oben und zwei hier unten, und die eine (0) ist zugenäht, und die andere (0) wird sie noch zunähen und da Geld reinnähen...*<sup>13</sup>;

<sup>10</sup> Принцип экономии обуславливает в устном дискурсе порождение всякого рода эллиптических конструкций, конструкций с опущением структурных элементов, что в общем-то связано с появлением нулевых единиц в структуре высказывания. Таким образом, можно значительно проще представить себе синтаксическую картину устного дискурса и избежать разнообразных, порой противоречивых интерпретаций синтаксических структур.

<sup>11</sup> *Sperlbaum M.* Proben der deutschen Umgangssprache. Tübingen: Niemeyer, 1975. S. 39.

<sup>12</sup> Как известно, для немецкого предложения типична двусоставность. Проблема всегда возникает при интерпретации так называемых отклонений от двусоставности. Однако если увидеть системно обусловленное наличие нулевых структурных элементов в предложениях-высказываниях, то целый ряд интерпретационных проблем будет снят, при этом будет сохранен и принцип системности языка в речи.

<sup>13</sup> *Heutiges Deutsch. Reihe II. Texte der gesprochenen deutschen Standardsprache.* München: Hueber, 1975. Bd. 3. S. 55.

- 2) *Hab ich gedacht: da gehste mal rein, irgendwas musste tun. Ich (0) rein, hab nach Arbeit gefragt*<sup>14</sup>.

Что же происходит в данном случае в плане текстуальности? Нулевая единица в примере 1 — это имя существительное *die Tasche*, эксплицированное в первой части фрагмента дискурса. Далее устанавливаются тесные смысловые связи между эксплицированной единицей и ее нулевым вариантом через дополнительную, обусловленную контекстом информацию: *zwei Taschen*, с одной стороны, и, с другой стороны, *die eine* и *die andere*, т. е. через информацию о количественном распределении предмета. Этим и обусловлена текстуальная связность, о которой говорилось выше. То же самое наблюдается и в примере 2, с той разницей, что речь идет о перераспределении смысловой информации между единицами, выражающими действие — *gehen*. В первой части фрагмента дискурса действие эксплицировано глаголом *gehste rein*, во второй части смысл нулевой единицы передается с помощью местоименного наречия *rein* и информацией о действии из предыдущего контекста, т. е. нулевая единица в сочетании с наречием как бы отсылает к предыдущему контексту, тем самым реализуя структурную и смысловую текстуальность.

Повторим, что специфика текстуальности в немецком языке связывается с наличием рамочных конструкций. В связи с этим важно отметить, что в устном дискурсе возможно построение сложных предложений-высказываний с нулевыми синтаксическими скрепами (союзами), что приводит к изменению типичной рамочной конструкции в зависимой части (придаточном предложении). Структурно-синтаксические изменения при этом не разрушают текстуальности, поскольку рамочная конструкция — лишь один из аспектов текстуальности немецкого текста / дискурса, и текстуальность в подобных случаях формируется комплексом свойств и принципов. Развитие в структуре сложных предложений-высказываний нулевых скреп связано со стремлением говорящего к упрощению в речи всего сложного, т. е. к экономии умственных усилий на тщательном подборе союза (синтаксической скрепы) или является просто результатом экономии языковых средств.

Важно подчеркнуть, что материальное отсутствие союзного показателя в сложном высказывании отнюдь не нарушает структурно-семантической спаянности его составляющих. Грамматическое значение связи сохраняется и выражается всеми сторонами внутренней смысловой структуры, что позволяет нам идентифицировать сложные предложения-высказывания либо как сложносочиненные, либо как сложноподчиненные конструкции с нулевыми союзами или союзными словами. Важно подчеркнуть, что нулевая скрепа осознается только на фоне материально выраженных скреп подобно нулю

<sup>14</sup> *Runge E.* Bottroper Protokolle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl., 1975. S. 9.

в математике, который воспринимается в ряду натуральных чисел, как уже было отмечено ранее.

Проанализируем следующий фрагмент дискурса, в последнем высказывании которого (3) обнаруживаются подчинительные (причинно-следственные) связи: *Sie (Großmutter) hatte eine urwüchsige Gesundheit(1). Aber als es sie nun wirklich einmal erwischte, da war's gleich so schlimm, dass sie ins Krankenhaus musste(2). Sie hätte sich damit abgefunden, (0 = weil/denn) sie war geduldig(3)*<sup>15</sup>. Нас интересует нулевой союз (обозначен в тексте нулем — 0), который в предложенном контексте соединяет две части высказывания отношением подчинения. В первой части речь идет о действии, мотивация которого содержится в последующей части, и, таким образом, между этими частями высказывания устанавливаются причинно-следственные отношения, которые могут эксплицироваться подчинительными союзами *weil/denn* или передаваться, как свидетельствует пример, с помощью нулевого союза с той же семантикой.

Как следует из предложенного нами краткого анализа, нулевая единица в синтаксисе устного дискурса является средством конструирования текстуальности, функционируя как средство обеспечения связности в тексте/дискурсе.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Die Null-Einheit als Mittel des sprachlichen Codes in der Formung des gesprochenen Diskurses**

Im Artikel wird die Null-Einheit als Mittel der Anaphorik bei der Formung der Textualität im gesprochenen Diskurs untersucht. Es wird betont, dass die Null-Einheit als eine systemhafte sprachliche Erscheinung zwar vor vielen Jahrzehnten entdeckt wurde, aber vorläufig nicht im vollen Umfang als ein syntaktisches und funktionales Mittel begriffen ist.

---

<sup>15</sup> *Sperlbaum M.* Proben der deutschen Umgangssprache. Tübingen: Niemeyer, 1975. S. 23.

Ж. В. НИКОНОВА

(Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н. А. Добролюбова)

## ОТРАЖЕНИЕ КОМПОНЕНТОВ РЕЧЕВОЙ СИТУАЦИИ В РЕЧЕВОМ АКТЕ

В современной лингвистической прагматике речевой акт рассматривается как коммуникативный акт — функционально цельный фрагмент коммуникации, ядром которого является текст как единица дискурса (монолог, диалог или полилог). Коммуникативный акт имеет, согласно такому взгляду, две структурные составляющие: ситуацию (понимаемую как фрагмент существующей реальности, частью которой может быть и вербальный акт) и дискурс (понимаемый как вербализованная речемыслительная деятельность, совокупность процесса и результата, обладающая собственно-лингвистическим и лингво-когнитивным планами). Текст, будучи основной единицей дискурса и признаваемый в этой связи вербальным коррелятом речевого акта в широком смысле слова, предстает как вербальный и знаково зафиксированный продукт речемыслительной деятельности, являющийся «реакцией на ситуацию и опосредованным её отражением, обладающий содержательной завершенностью и информационной самодостаточностью, а также тематическим, структурным и коммуникативным единством, как нечто объективно существующее, материальное, поддающееся фиксации с помощью экстралингвистических средств и самим фактом своего существования изменяющее окружающий мир, как некая особая предикативная единица»<sup>1</sup>.

Ситуативная сторона речевого акта признается тем самым не просто внешней оболочкой, сферой, в границах которой совершается акт коммуникации, а совокупностью условий, определяющей содержание и форму речевого произведения (А. А. Леонтьев, С. Л. Рубинштейн, Э. П. Шубин, Н. И. Формановская и др.).

Речевая ситуация, провоцирующая речевую деятельность коммуникантов, рассматривается лингвистами в двух плоскостях: 1) как ситуативный контекст, фрагмент реальной действительности, в которой совершается коммуникативный акт и 2) как ситуация общения — набор характеристик ситуативного контекста, релевантных

---

<sup>1</sup> Красных В. В. Структура коммуникации в свете лингво-когнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. М., 1999. С. 414—415.

для речевого поведения участников речевого события, влияющих на выбор ими речевых стратегий, приёмов, средств<sup>2</sup>.

Каждая ситуация общения рассматривается сквозь призму ситуативного контекста, который служит отправной точкой для представления речевой ситуации в акте коммуникации. Поэтому все компоненты ситуативного контекста могут выступать участниками речевого акта и являться характеристиками референтной ситуации общения (С. Левинсон).

Данный факт предопределяет не прекращающуюся до настоящего времени дискуссию среди лингвистов о количестве и составе компонентов речевой ситуации (В. Г. Гак, Т. К. Донская, Е. И. Пасов, И. П. Сусов, О. Д. Митрофанова, Н. И. Формановская и мн. др.).

В частности, Е. И. Пасов выделяет в качестве составляющих речевой ситуации обязательные (какое-либо событие и взаимоотношения субъектов и объектов) и факультативные (личностные качества субъектов и их внутреннее состояние) компоненты.

Н. И. Формановская считает, что в качестве компонентов речевой ситуации следует рассматривать следующие составляющие: а) мотив и цели коммуникации; б) отправитель и получатель (адресант и адресат), несущие в себе личный опыт, оценки, отношения, обобщенные черты своего народа; являющиеся носителями определенных социальных статусов и ролей (коммуникативных, социальных, психологических), совокупность которых создает варианты коммуникативного поведения, воплощающегося в бесконечном многообразии диалоговых высказываний; в) невербальные компоненты коммуникативной деятельности (мимика, жесты, интонация, выражения глаз, поза, тембр, громкость и т. д.)<sup>3</sup>.

Стивен К. Левинсон рассматривает компоненты речевой ситуации в соотношении с четырьмя сферами (мирами) реальной действительности:

1. Физический мир (участники речевой ситуации — говорящий и слушающий); все предметы физического мира, являющиеся составной частью речевой ситуации; пространство речевой ситуации; время речевой ситуации; неречевая активность участников коммуникации; канал и средство коммуникации (устная или письменная коммуникация).

2. Социальная среда (социальные роли и статус участников коммуникации; формальные признаки речевой ситуации (регистр, стиль).

3. Концептуальный мир (концептуальное пространство участников коммуникации (сознание и установки участников коммуникации); тематика речевого общения, фоновые (в т. ч. энциклопедические) знания участников коммуникации).

<sup>2</sup> Педагогическое речеведение. Словарь-справочник / Под ред. Т. А. Ладыженской, А. К. Михальской; Сост. А. А. Князьков. М., 1998. С. 267.

<sup>3</sup> Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. М., 2002.

4. Языковая среда (языковые компетенции участников коммуникации, языковой контекст)<sup>4</sup>.

Каждая речевая ситуация представляет собой пересечение всех четырех миров. Включенная в акт коммуникации, она проходит через призму сознания говорящего и получает отражение под давлением «совокупности условий в акте деятельности, заключающих в себе противоречие, ставящее перед участниками диалога проблему — задачу действия»<sup>5</sup>. В сознании говорящего оформляется субъективный образ объективно существующей ситуации, в котором отражаются только те её компоненты, которые:

а) являются константными для осуществления любого речевого акта и;

б) являются значимыми для говорящего (С. Левинсон).

Константными компонентами, или признаками, речевой ситуации многими лингвистами признаются: 1) участники (адресант, адресат, аудитория); 2) предмет речи; 3) обстоятельства (место, время, используется устная или письменная речь, условные знаки и пр.); 4) код (язык, диалект, стиль); 5) речевой жанр (например, проповедь); 6) событие (например, церковная служба, одной из ситуаций которой является ситуация проповеди); 7) оценка эффективности речи (например, тронула ли проповедь сердца); 8) цель — то, что по мнению участников, могло бы быть результатом речи в данной ситуации (В. В. Виноградов, В. Г. Гак, Г. А. Золотова, Л. Лайонз, Е. В. Падучева, И. А. Стернин и мн. др.). Данные признаки формируют необходимые условия для совершения речевого акта. Однако, чтобы он действительно осуществился, необходимо главное условие — активная деятельность говорящего, направленная на изменение самой ситуации посредством речевого действия.

Говорящий по-своему использует предлагаемые речевой ситуацией возможности, фокусируя внимание на самых разнообразных ее компонентах и формируя пространственно-временную прагматику своего речевого акта, которая является основой для его последующего вербального оформления с помощью тех лексических, грамматических, синтаксических, прагматических и фонетических средств языка, которые говорящий считает наиболее подходящими для реализации своего речевого действия. В этом случае те компоненты ситуации речи, которые получают отражение в речевом акте, являются когнитивным основанием языкового дейксиса.

Дейксис, по мнению С. Андерсон и Э. Кинан<sup>6</sup>, представляет собой один из способов референции — осуществляемую говорящим посредством языка операцию референции, в которой он использует свой речевой акт в качестве точки отсчета (для всех дейктических категорий

<sup>4</sup> Levinson Stephen C. Pragmatics. Cambridge, 1983.

<sup>5</sup> Изаренков Д. И. Обучение диалогической речи. М., 1986. С. 15—16.

<sup>6</sup> Anderson S. R., Keenan E. L. Deixis // S. Anderson, E. Keenan. Vol. III: Grammatical categories and the lexicon. Cambridge, 1985. P. 259—308 ff.

речевого акта) и идентификации референта(ов)<sup>7</sup>. Согласно Н. Д. Арутюновой, сфера дейксиса включает в себя «указание на участников речевого акта (ролевой дейксис) — говорящего и адресата...; указание на предмет речи...; указание на временную и пространственную локализацию сообщаемого факта (хронотопический дейксис)»<sup>8</sup>.

Объектом многочисленных лингвистических исследований на материале различных языков являются ролевой дейксис (включающий личный дейксис), денотативный дейксис и хронотопический дейксис (включающий временной и пространственный дейксис) как указание в речевом акте соответственно на говорящего, адресата и демонстрируемые ими роли (Кто? Я — Кому? Тебе), предмет речи (Что? Это), время (Когда? Сейчас) и место (Где? Здесь). Однако в работах зарубежных и отечественных языковедов практически не описан иллокутивный дейксис, указывающий на такой компонент речевой ситуации, как деятельность говорящего. Данный компонент С. Андерсон и Э. Кинан считают центральным компонентом речевой ситуации, представленным в речевом акте прежде всего способом его вербального воплощения, и предлагают описывать его при помощи модального оператора «Как? Каким образом? — Так, таким образом» (С. Андерсон, Э. Кинан).

Анализ основных положений современной теории речевых актов позволяет говорить о том, что данный вид дейксиса, ввиду того что он соотносится с деятельностью аспектом речевого акта, следует понимать не только как модальный дейксис, указывающий на отношение говорящего к производимому им речевому акту, но прежде всего как иллокутивный дейксис, указывающий на речевой (иллокутивный) акт говорящего (как его реакцию на речевую ситуацию). Исходя из тесной взаимосвязи иллокутивного и локутивного (пропозиционального) аспектов речевого акта, выраженной перформативной формулой речевого акта Дж. Серля  $F(p)$ , где  $F$  — иллокутивная функция, а  $(p)$  — пропозициональное содержание речевого акта, следует отметить, что многие лексические, грамматические и прагматические единицы, используемые говорящим в речевом акте, выполняют в этой связи собственно дейктическую функцию по отношению к иллокутивному акту говорящего. При этом набор и характер таких единиц для выражения заданной говорящим в речевом акте иллокуции может различаться в разных, в частности, в русском и немецком, языках. Данный факт проиллюстрируем на следу-

<sup>7</sup> В настоящей работе имеется в виду собственно дейксис как указание на всё то, что может быть обозначено как непосредственно относящееся к акту речи, поскольку в лингвистической литературе выделяются два вида дейксиса — анафора и собственно дейксис — в зависимости от того, производится ли в речевом акте указание на лингвистический контекст или на ситуацию акта речи (К. Бюлер, В. А. Виноградов, Е. М. Вольф, Е. В. Падучева и др.).

<sup>8</sup> Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С. 128.



ющем примере, где приведен сравнительный анализ лексических и грамматических средств в русскоязычном тексте и его переводном немецком эквиваленте (пример оригинального и переводного текста взят из Volkmar Lehmann: *Linguistik des Russischen*), которые выполняют дейктическую функцию по отношению к типу иллокуции говорящего. Они подчеркнуты сплошной линией и сопровождаются пометой Illokution. Другие языковые средства, указывающие на важные для осуществления иллокутивного акта компоненты речевой ситуации — говорящий, время и место речевого акта — также подчеркнуты сплошной линией и сопровождаются пометой Deixis:

(1) — Ну <u>какая</u> <u>же</u> <u>теперь</u> русская поэзия.	Partikel > Illokution Fragepr > Illokution Partikel > Illokution Temporaladverb > Deixis	Fragepr > Illokution	«Was für eine russische Dichtung gibt es <u>denn</u> heutzutage?»
(2) Ну <u>скажи</u>  <u>мне</u> <u>на милость.</u>	Partikel > Illokution Imperativ > Illokution +Personaldeixis Personaldeixis Partikel > Illokution	Imperativ > Illokution +Personaldeixis Personaldeixis Partikel > Illokution	(2) <u>Sag</u>  <u>mir</u> <u>bitteschön.</u>
(3) <u>какая</u>  <u>же</u> <u>у нас</u> <u>есть</u>  <u>теперь</u> русская поэзия?	Fragepronomen > Illokution Partikel: > Illokution Personaldeixis Präsens > Temporaldeixis Pronominaladverb > Temporaldeixis Präsens >	Fragepr > Illokution Partikel > Illokution  Personaldeixis Adverb, Präsens > Temporaldeixis	(3) <u>was es</u> <u>denn</u> <u>bei uns</u> <u>für eine russische</u> <u>Dichtung</u> <u>heutzutage gibt.</u>
(4) <u>Нет</u> её.	Temporaldeixis deiktisches Präteritum > Temporaldeixis	Präsens > Temporaldeixis: deiktisches Perfekt > Temporaldeixis	(4) <u>Es gibt</u> sie nicht.
(5) Раз Блок <u>помер.</u>	Temporaldeixis Fragepronomen > Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis (2x), Imperativ > Illokution Personaldeixis Partikel > Illokution	Fragepr > Illokution Präsens > Temporaldeixis  Personaldeixis, Imperativ > Illokution Personaldeixis Partikel > Illokution	(5) Da Blok <u>gestorben ist,</u>
(6) то <u>где</u>  ∅ (Nullkorpus) она, эта русская поэзия?	Fragepronomen > Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis (2x), Imperativ > Illokution Personaldeixis Partikel > Illokution	Fragepr > Illokution Präsens > Temporaldeixis  Personaldeixis, Imperativ > Illokution Personaldeixis Partikel > Illokution	(7) <u>wo,</u> <u>ist sie,</u> <u>diese russische</u> <u>Dichtung?</u> <u>Antworte</u>
(7) Ты <u>ответь</u> <u>мне,</u> <u>пожалуйста,</u>	Fragepronomen > Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis	Fragepronomen > Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis	(8) <u>wo</u>  <u>ist sie?»</u>
(8) <u>где</u>  ∅ (Nullkorpus) она?	Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis	Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis	(9) <u>Ich nannte</u> einige Namen. (10) Er winkte ab. ... .
(9) Я назвал несколько имен. (10) Он махнул рукой: ... . (11) <u>А</u> <u>ты сам</u> <u>?</u>	Partikel > Illokution Personaldeixis Fragezeichen > Illokution	Partikel: > Illokution Personaldeixis Fragezeichen > Illokution	(11) « <u>Und</u> <u>du selbst</u> <u>?»</u>

(12) — <u>Я</u> сам ?	Personaldeixis Fragezeichen > Illokution	Personaldeixis Fragezeichen > Illokution	(12) «Ich selbst ?
(13) <u>Вот</u> что <u>я</u> <u>тебе</u> <u>скажу.</u>	Partikel > Illokution  Personaldeixis Personaldeixis Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis Personaldeixis	Pronominaladverb > Illokution Präsens > Temporaldeixis Personaldeixis Personaldeixis	(13) <u>Dazu</u>  <u>Sage</u>  <u>ich</u> <u>dir:</u>
(14) Если бы <u>мне</u> Блок сказал...	Personaldeixis	Personaldeixis	(14) Wenn <u>mir</u> Blok gesagt  hätte:
(15)... (16) то <u>я</u> пошёл бы	Personaldeixis	Personaldeixis	(15) "...", (16) dann wäre <u>ich</u> gekommen
(17) и лег.		Personaldeixis	(17) und hätte mich hingelegt.»

При анализе иллокутивного дейксиса обнаруживается чрезвычайно тесная связь деятельностного компонента речевого акта с такими компонентами и признаками ситуации речи, как время, место, обстановка и код речевого акта. Последний является неотъемлемой характеристикой речевого акта, результатом неосознаваемых когнитивных процессов (использование родного языка, унаследованного в семье диалекта, выбор клишированных единиц языка) или осознанной когнитивной деятельности субъекта речи (выбор языка, диалекта, языковых средств для передачи интенционального смысла), предвещающей формирование и осуществление речевого акта.

Анализ языкового материала показывает, что иллокутивный дейксис выражается в языке как с помощью языковых средств, имеющих системно закрепленное иллокутивное значение (перформативные глаголы, существительные, модальные глаголы, типы предложений по цели высказывания, морфологические формы глагольного императива, прагматические клише, функциональные типы текстов и пр.), так и с помощью таких вербальных средств, функциональная семантика которых изначально не предназначена для выражения заданного вида и типа иллокуции.

Это обосновывается тем, что речевая ситуация, с одной стороны, ограничивает круг возможных речевых действий коммуникантов в ее пределах, с другой стороны, порождает определенные речевые акты как обязательные или предполагаемые в данных условиях. Данный факт предопределяет, в свою очередь, воспроизводимость некоторых лексических, грамматических и прагматических единиц в определенных речевых ситуациях, что приводит к тому, что возникает прочная ассоциативная связь между этими единицами и речевой ситуацией. Отдельные компоненты речевой ситуации получают отражение и закрепление в значении языковых единиц, выполняю-

щих дейктическую функцию по отношению к иллокутивному акту говорящего. В семантическую структуру ситуативно обусловленных иллокутивных индикаторов помимо денотативно-сигнификативной и коннотативной части значения входит еще и коммуникативно-ситуативный элемент, который содержит в себе информацию о речевой ситуации, в том числе о статусах говорящих, их отношениях, иллокутивной цели и т. п. Этот компонент может быть как явно выраженным, входящим в значение вербальной единицы, так и подвижным, трудноуловимым, скрытым в глубине семантики.

Поскольку иллокутивный акт говорящего как часть речевой ситуации тесно связан с другими ее компонентами, часто наблюдается синкретизм дейктических функций иллокутивных маркеров в дискурсе. В этой связи можно выделить иллокутивно-адресантные, иллокутивно-адресатные, иллокутивно-темпоральные и иллокутивно-ситуативные индикаторы речевого акта. Последние характеризуются взаимной детерминацией значения иллокуции и речевой ситуации, т. е. определенная роль таких иллокутивных индикаторов в речи прочно ассоциируется с некой ситуацией, а эта ситуация, как правило, обуславливает появление в речи именно этих маркеров иллокутивного акта.

Указанные группы иллокутивных маркеров в современном немецком языке характеризуются высокой семантической подвижностью и дейктической полифункциональностью. Это является доказательством их непосредственной связи с когнитивными процессами, лежащими в основе формирования и осуществления говорящим иллокутивного акта, и компонентами речевой ситуации.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Widerspiegelung der Sprechsituation im Sprechakt

Im vorliegenden Beitrag wird auf sprachliche Deixis und ihnen zugrunde liegende Komponenten der Sprechsituation eingegangen, die für alle Sprachtätigkeit fundamental sind und im Sprechakt relativ zum Sprecher konzipiert werden. Eine der zentralen Komponenten ist dabei Tätigkeit des Sprechenden, der illokutive Akt. Er begründet illokutive Deixis, die in der Rede nicht nur unmittelbar den illokutiven Akt des Sprechenden repräsentieren, sondern auch enge Beziehungen dieser Komponente der Sprechsituation mit anderen ihren wesentlichen Komponenten durch semantische Eigenschaften und Funktionen widerspiegeln.

А. В. КИРИЛИНА

(Московский институт лингвистики)

## ГЕНДЕРНАЯ СПЕЦИФИКА ПОЛЕМИКИ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ УСТНОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Статья посвящена сравнительному анализу данных, полученных при изучении гендерной специфики академической коммуникации в немецкой и русской научной среде, а также содержит некоторые методологические выводы, обусловленные эмпирией.

Сопоставляются результаты, полученные индуктивно в 90-е годы XX века немецкими учеными в ходе выполнения проекта «*Kommunikative Konfliktpotentiale zwischen Frauen und Männern*»<sup>1</sup> и результаты изучения гендерной специфики согласия / несогласия в устной научной дискуссии, полученные в первом десятилетии XXI века при реализации руководимого автором доклада проекта «Научные основы профессиональной институциональной коммуникации»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Baron B.* «Geschlossene Gesellschaft». Gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede im universitären Fachgespräch? // *Gender Studies an der Universität Konstanz. Vortragsreihe in Sommersemester 1996.* Konstanz, 1996. S. 114—129; *Idem.* Die Inszenierung des Geschlechterverhältnisses im akademischen Streitgespräch. Zur Kontextabhängigkeit der Dissensformatierung // *Jahrbuch Arbeit. Bildung. Kultur / Hrsg. vom Forschungsinstitut für Arbeiterbildung.* Bd. 14. 1996. S. 69—80; *Idem.* «Freiwillige Selbstkontrolle» im Fachgespräch: Selbstkritik und Skopuseinschränkung in Beiträgen von Wissenschaftlerinnen // *Zeitschrift für Germanistische Linguistik.* 1998. S. 175—201; *Барон Б.* «Закрытое общество»: существуют ли гендерные различия в академической профессиональной коммуникации? // *Гендер и язык. М.: Языки славянской культуры, 2005.* С. 511—538.

<sup>2</sup> *Кирилина А.В., Маслова Л.Н.* Некоторые особенности устной научной дискуссии // *Языковое сознание: Парадигмы исследования / Под ред. Н.В. Уфимцевой, Т.Н. Ушаковой.* М.; Калуга, 2007. С. 255—276; *Они же.* Устная научная дискуссия: взаимосвязь конструирования гендера и статуса компетентного лица // *Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой (Sex. Gender. Kultur. Deutsche und russische Forschungen / Hrsg. von E. Cheaure, C. Heyder, G. Zvereva).* М., 2009. С. 231—260; *Кирилина А.В.* Гендерная специфика академической коммуникации: исследования в русистике и германистике // *Вестник НГЛУ. Вып. 10. Лингвистика и межкультурная коммуникация.* 2010. С. 65—78; *Маслова Л.Н.* Выражение согласия/несогласия в устной

Оба проекта имеют сходные предмет и объект; построены на сходных методологических (социоконструктивистских) основаниях<sup>3</sup>. В фокусе внимания находится гендерная специфика выражения согласия / несогласия (С/НС) и ее коммуникативно-прагматическая значимость<sup>4</sup>.

Оба исследования базируются на сходных методологических основаниях:

1. Гендер рассматривается в свете конструктивистских идей как категория социального порядка, а также признается параметром переменной интенсивности; гендерно предпочтительные стилевые формы имеют вероятностный характер и встречаются внутри определенного жанра коммуникации.
2. Поиск постоянной гендерной специфики, распространяющейся на все контексты, не считается правомерным.
3. Признание контекстной обусловленности коммуникативных действий при анализе их гендерной специфики.
4. Собственно гендерный анализ проводится на завершающей стадии исследования; необходимый предварительный этап – описание общих условий протекания коммуникации.
5. Признание правомерности и необходимости качественного (интерпретативного) анализа.

**В характере и условиях протекания немецкого и русского институционального общения** обнаруживается сходство:

1. Степень выраженности речевого поведения тесно связана с закрепленностью различных формальных / институциональных структур.

2. В институциональном контексте несогласие не только служит деловому обсуждению темы, но и представляет собой инструмент создания и поддержания статуса / социального престижа.

3. «Косвенность» критики, завуалированность истинных намерений критикующего является главной особенностью выражения несогласия в академической среде. Доминирует стратегия неконфронтативности. Репертуар средств маскировки несогласия широк и во многом совпадает в немецкой и русской академической коммуникации: квазивопросы; особенности интонирования; определенный набор лексических и стилистических средств (инициальная похвала; приме-

---

научной коммуникации (гендерный аспект): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007; Маслова Л. Н., Кирилина А. В. Гендерные аспекты авторитетности // Авторитетность и коммуникация: коллективная монография; серия «Аспекты языка и коммуникации»; Вып. 4 / Под общ. ред. В. Б. Кашкина. Воронеж: Воронежский гос. унт; Издательский дом Алейниковых, 2008. С. 52—74.

<sup>3</sup> Подробнее см.: Кирилина А. В. Гендерная специфика академической коммуникации: исследования в русистике и германистике // Вестник НГЛУ. Вып. 10. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. С. 65—78.

<sup>4</sup> Феномен С/НС рассматривается широко и включает такие речевые акты, как полное и частичное, прямое и косвенное согласие, похвалу, совет, порицание, критику, ответ на критику и т. п.

нение модальных формул неуверенности); ирония (только в немецком материале); несогласие под видом уточнения; выражение совета (только в русском материале для лиц с высоким внешним статусом).

**Гендерно предпочтительные формы согласия / несогласия** также обнаруживают совпадения. В выступлениях ученых-женщин отмечаются:

— Самокритика (...das sei jetzt «bestimmt überzogen, aber auch 'n bißchen provokativ»); у нас пока очень **узкое** исследование / мы берем **только две** составляющих);

— Предвосхищение критики (*Also, wie gesagt, ich hab das Gefühl gehabt, dass ich mein, äh, Versprechen nur zur Hälfte eingelöst hab, und...; Vom mirе так кажется, конечно, не без доли субъективизма*);

— Самоограничения, прежде всего содержательного и количественного параметров высказывания (*Ich habe da nur einen ganz kleinen Abschnitt bearbeitet, Das kann sicher nicht alles erklären; Я рассматривала только 2 произведения...*)<sup>5</sup>.

Кроме того, в немецком исследовании отмечается:

— Тезисы женщин в среднем ограничиваются частной точкой зрения; у женщин отмечаются более редкие ссылки на авторитет, цитаты, поучения, а также упоминание знакомств с видными людьми и замечания о значимости собственных достижений.

— Женщины обнаруживают тенденцию чаще проявлять себя как говорящий субъект: они меньше подчеркивают свою институциональную роль. Ученые-мужчины, заявляя вопрос или краткое замечание, чаще переходят в формат доклада, совершая развернутые монологические высказывания.

— Редкое использование иронии женщинами при несогласии.

— Предпочтение менее интенсивных тактик «косвенности» критики.

— Выбор прямых форм высказывания приводит не к прямой критике, а к тому, что противоположное мнение (только в контексте официальной коммуникации!) преподносится очень осторожно (заявленные «дополнение» или «переспрос» сохраняют свое прямое значение)<sup>6</sup>.

В российской научной дискуссии в женских выступлениях отмечены формулы, выражающие готовность строго соблюдать институциональные нормы коммуникации, особенно регламент (*я понимаю/ что все уже устали, я постараюсь так сказать строго придерживаться регламента/ и даже может быть **раньше закончить** и т. п.*)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Baron B. «Geschlossene Gesellschaft». Gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede im universitären Fachgespräch? // Gender Studies an der Universität Konstanz. Vortragsreihe in Sommersemester 1996. Konstanz, 1996. S. 126; Маслова Л. Н. Выражение согласия / несогласия в устной научной коммуникации (гендерный аспект): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 101 и след.

<sup>6</sup> Baron B. Op. cit. С. 126 и след.

<sup>7</sup> Маслова Л. Н. Указ. соч. С. 101 и след.

### **Различия в результатах немецкого и русского исследований:**

1. Различия в институциональном фрейме: различное количественное соотношение мужчин и женщин в немецкой и русской академических средах. В германских университетах и по сей день преобладают мужчины, женщины часто занимают подчиненные должности, а также — что подчеркивает Б. Барон — в целом реже берут слово в дискуссиях даже в разнополых группах с преобладанием женщин.

В исследованной русской научной коммуникации эти явления не обнаружили или оказались выраженными значительно менее ярко. Отечественный проект строился на данных гуманитарной сферы, в которой женщины преобладают, занимая, в том числе, и значительное (хотя и не подавляющее) число руководящих позиций (профессор, зав. кафедрой, декан, проректор, ректор и т. п.).

2. Б. Барон отмечает: «Иногда наблюдается, что защиту точки зрения докладчицы, стоящей на средней или низшей ступени научной иерархии, берет на себя мужчина с более высоким социальным статусом, который вместо нее отвечает на критику»<sup>8</sup>. В отечественном же научном общении сходная ситуация не обнаружила гендерной специфики.

3. Важным средством маскировки критики в немецкой академической коммуникации является ирония, которая, однако, практически не используется женщинами. Б. Барон считает этот факт стабильным гендерно специфичным признаком. В русской академической коммуникации не выявлено расхождений по данному параметру. Более того, ирония практически не встречается в исследованном русском материале, что может свидетельствовать о ее меньшей традиционности для русского устного научного общения (в официальной обстановке).

4. В немецкой дискуссии, «заявляя о своем желании выступить, женщины-специалисты высказываются короче, их выступления демонстрируют меньшую приверженность стандарту литературного языка, однако за рамками высказывания чаще дополняются самоэкспликациями»<sup>9</sup>. По материалам российских дискуссий можно, напротив, заключить, что от литературной нормы речь женщин не отклоняется. Вместе с тем в русском общении зафиксированы нечастые — всего 13 реплик трех докладчиков-мужчин — случаи серьезного нарушения институциональных норм (резкая отповедь, грубость в ответ на вежливо высказанное несогласие)<sup>10</sup>:

О: Нет/ это не нужно вводить/ это после Сократа

Д: Ну может вы помолчите хоть чуть-чуть/ хотя бы тридцать секунд// Если не трудно// Э-э вот// <...> Вы не можете молчать/ я вижу// <...>

<sup>8</sup> Барон Б. Указ соч. С. 532—533.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Маслова Л. Н. Указ. соч. С. 101.

И в немецкой, и в русской академической среде женщины-ученые в роли докладчиц, руководителей секций и участников дискуссий обнаруживают иные, нежели их коллеги-мужчины, тенденции к построению своих высказываний. Для женского вербального поведения в рассматриваемом жанре общения более характерна стратегия негативной самопрезентации, а для мужской — стратегия положительного преподнесения себя как знающего и авторитетного специалиста.

И хотя оба исследования убедительно показали, что стилистические средства и цель высказывания не связаны прямо и жестко, все же практически все названные речевые тактики, свойственные женщинам, имеют негативные последствия для их профессионального имиджа, так как ассоциируются с меньшей компетентностью или даже непрофессионализмом в данном типе коммуникативного пространства. Однако нет никаких оснований считать, что женщины-ученые обнаруживают осознанную тенденцию к профессиональному самоуничижению. Скорее можно согласиться с Б. Барон в том, что «речь идет о столкновении различных стилей общения, кажущихся на первый взгляд нейтральными, при котором предпочитаемый женщинами стиль с точки зрения институциональной традиции и исторически обусловленных риторических требований приобретает такие коннотации, как “непрофессионализм”, “недостаточная компетентность”, что в итоге наносит имиджу женщин соответствующий ситуативный и социальный ущерб»<sup>11</sup>.

Полученные результаты позволяют также сформулировать некоторые *методологические выводы* для дальнейших отечественных исследований, в которых концептуализация понятия «гендерные различия» обнаруживает чрезвычайную пестроту: несмотря на довольно широкое распространение гендерной проблематики в отечественном научном описании последних лет, все еще недостаточно осознается связь гендерного подхода с социоконструктивистскими и социоконструкционистскими теориями и вытекающая из этой связи необходимость рассматривать гендер не столько как индивидуальную, сколько как социальную конструкцию, в значительной степени зависящую не от пола индивида, а от его конформности и согласия/несогласия встраиваться в имеющуюся гендерную «систему координат», то есть от степени интенсивности конструирования гендера. Изучение манифестации гендера в языке представляет собой поэтому исследование одной из социальных инструкций по усвоению «мироустройства», изучение же гендерной составляющей коммуникации направлено на выявление способов воспроизводства/коррекции/ниспровержения индивидом этого мироустройства.

---

<sup>11</sup> *Baron B.* «Freiwillige Selbstkontrolle» im Fachgespräch: Selbstkritik und Skopuseinschränkung in Beiträgen von Wissenschaftlerinnen // *Zeitschrift für Germanistische Linguistik.* 1998. S. 198.



Анализ устной академической коммуникации (в данном случае — на русском материале в его сопоставлении с немецким) позволил сформулировать следующие методологические выводы:

1. Гендерные различия в академической коммуникации имеют место и носят вероятностный характер: в коммуникации происходит взаимодействие метагендерного и гендерного уровней личности. Для исследования вероятностных явлений применимы постнеклассические познавательные установки<sup>12</sup>.
2. Гендерные различия и сегодня нередко пытаются обнаружить, пускаясь на поиски различий в частоте употребления различных частей речи, определенных слов, эмоциональных высказываний и т. п. Критерии разграничения лежат, однако, как правило, вне языка — в сфере мотивации и системы ценностей коммуникантов. Следовательно, для анализа гендерной специфики более подходят теории, базирующиеся на прагматике — теория речевых актов, теория прагматического контекста, теория коммуникативной адаптации и иные социально-философские и психологические теории личности. Некоторые авторы настаивают в связи с этим на проведении междисциплинарных исследований гендерной специфики общения, позволяющих с максимальной точностью описать прагматический и мотивационный контекст высказываний<sup>13</sup>.
3. Гендерные различия в профессиональной коммуникации могут быть связаны с разным пониманием социального престижа мужчинами и женщинами вследствие неодинаковых социализационных установок, что ведет к различной коммуникативной манифестации одного и того же стремления — повысить или сохранить свой престиж и статус.
4. Конструирование гендера в профессиональной среде связано с конструированием статуса компетентного лица (эксперта). Общепринятым (конвенциональным) в большей степени является мужской способ репрезентации своей компетентности, что в профессиональной коммуникации делает конструирование женственности фактором, снижающим статус эксперта.
5. Всякое коммуникативное действие в «живом» общении полифункционально и может отражать одновременно разные характеристики коммуниканта. Гендерный параметр проявляется с различной степенью интенсивности, которая зависит

<sup>12</sup> См. *Леонтьев Д. А.* Новые ориентиры понимания личности в психологии: от необходимого к возможному // Вопросы психологии. 2011. № 1. С. 3—27; *Степин В. С.* Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура. Коллективная монография / Отв. ред. Л. П. Киященко, В. С. Степин. СПб., 2009. С. 249—295.

<sup>13</sup> Ср. *Eckert P., McConnell-Ginet S.* Communities of Practice / Where Language, Gender, and Power All Live // Languages and gender: A Reader / Ed. by J. Coates. Malden; Oxford; Carlton, 2004. P. 484—494 (first 1998).

от взаимодействия с другими параметрами индивида: статусом, возрастом, компетентностью и т. п.<sup>14</sup> Наиболее интенсивно проявляется тот из них, различия по которому наиболее велики. Коммуникативное поведение отдельных мужчин и женщин может существенно отклоняться от среднего «гендерного стандарта». Однако такое отклонение следует объяснять общими закономерностями коммуникации и интерпретировать с позиции взаимодействия параметров коммуниканта.

6. Одна и та же реплика, произнесенная мужчиной или женщиной в сходном контексте, может вызвать разную реакцию и интерпретироваться по-разному вследствие ранее сформированной предубежденности, которую общество прививает своим членам в ходе социализации. Следовательно, существуют заданные, доопытные оценки, которые актуализируются в общении.
7. Гендерные стереотипы влияют на сознание исследователя, задавая его мысли стандартное направление, что в ряде случаев сказывается на интерпретации результатов исследования.
8. Следует различать эксплицитное и имплицитное конструирование гендера в речевом поведении коммуникантов; наибольший интерес представляют имплицитные способы, так как они осознаются слабо или не осознаются коммуникантами вообще.
9. В условиях динамической синхронии, то есть ускоренного темпа изменений языка и всей жизни человека и общества, необходимо учитывать и динамичность гендерного конструкта; его динамика, однако, далеко не всегда однонаправленна. Конструирование гендера в коммуникации может коррелировать с доминирующими на данном этапе в обществе гендерными репрезентациями.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Das Genderspezifische in der russisch- und deutschsprachigen mündlichen akademischen Kommunikation**

Der Aufsatz setzt sich mit den induktiv erhobenen Daten zur genderspezifischen Dissensäußerung beider mündlichen Sprachausübung im akademischen Bereich auseinander. Die Ergebnisse eines deutschen und eines russischen Projekts werden kurz skizziert und verglichen; auf ihrer Basis werden methodologische Folgen zur weiteren Erforschung des Objekts formuliert.

---

<sup>14</sup> Интенсивность проявления гендера в коммуникации также зависит и от установок других коммуникантов, однако этот вопрос требует отдельного подробного обсуждения.

В. А. ДЯТЛОВА

(Красноярский государственный педагогический  
университет им. В. П. Астафьева)

## КОДОВЫЕ ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ В УСТНОЙ РЕЧИ СИБИРСКИХ НЕМЦЕВ

Несмотря на то что уже более двухсот лет российские немцы живут в русскоязычной среде, они сохраняют свой диалект. Естественно, что диалект подвергся интенсивному воздействию русского языка. Встает вопрос о рассмотрении статуса диалекта в современных условиях, сферах его функционирования и степени интерферированности. Для этой цели необходимо обратиться к рассмотрению таких явлений, как переключение и смешение кодов.

Одной из причин сохранения немцами Сибири своего родного языка является этническая гетерогенность населения. В данном случае можно говорить о ситуации, ставшей для немецких диалектов типичной, когда речь идет и о гетерогенности в языковом отношении. Напрашивается вывод, что немцы образовали в Сибири (как и в других местах своего компактного проживания) **новое языковое сообщество с его уникальной субструктурой**, не имеющее аналогов на исторической родине, поскольку прошло иной путь, обусловленный специфическими социальными и языковыми условиями.

При исследовании немецких диалектов особое внимание уделяется межъязыковым контактам, в частности, контактам с русским языком. Вариативность в речи в смысле перехода с диалекта на русский язык и обратно встречается настолько часто, что ее следует считать одним из главных признаков языка российских немцев. Переключение кодов (ПК) наблюдается в основном в речи старшего поколения — носителей диалекта, т. е. среднее и особенно младшее поколение, к сожалению, диалектом либо слабо владеет, либо не владеет вообще. Ю. Маха называет такую группу информантов, которые используют в своей речи ПК, «Wanderer zwischen zwei Welten»<sup>1</sup>.

Кодовое переключение — это одна из форм языкового варьирования, без которого невозможен процесс нормального речевого общения<sup>2</sup>. Переключение языковых кодов (code-switching) обознача-

---

<sup>1</sup> Macha J. Der flexible Sprecher. Untersuchungen zu Sprache und Sprachbewusstsein rheinischer Handwerksmeister. Köln; Weimar; Wien, 1991. S. 34.

<sup>2</sup> Крысин Л. П. Кодовые переключения как компонент речевого поведения человека. С. 61—64. [http://library.krasu.ru/ft/ft/\\_articles/0070269.pdf](http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0070269.pdf)

ет в языкознании процесс разговора, предложения или речевой составляющей, при котором происходит внезапное, спонтанное переключение говорящего с одного языка на другой язык или диалект и обратно. Под переключением кодов в широком смысле понимают использование билингвами единиц, относящихся к разным языковым системам в рамках одного разговора.

В последнее время часто дискутируется вопрос о том, что является предметом исследования при переключении кодов: а) Фраза? «In kolchos Krasnijj Chleborob habn wir gewohnt bis 1978. Dann kamen nach kolchos Karapsel. Mein mann ist gestorbn. Jetzt bin ich allein. Вторая группа инвалидности. Переписываюсь с Красным Крестом. Получаю посылки aus taitshland»<sup>3</sup>. б) Часть предложения? «Dort habe ich gearbeitet auf dem stroitel'nij kombinat, štukatur maljar hab ich gearbeitet». в) Или только одно слово? «mir hen gschafft uf die *plantazie*\* war ich dort *tabelschik*\* — Hamer uns bei die *tjotja*\* sim'r gewachse groß\* geschafft haben in die *sawod*\*\*».

По мнению К. Риль, речь в последнем случае идет об употреблении слова ad hoc. Ф. Гросжан (F. Grosjean) называет такое слово «слово-гость» («guest-word»), а язык — «Gast-Sprache»<sup>4</sup>. Между двумя языками — «языком-хозяином», т. е. основным языковым кодом, и «языком-гостем», т. е. языком вкрапления<sup>5</sup> возникают компромиссные лексические формы на уровне семантики — лексические дубликаты, слова-пары: *plüt* «Ofen», *ouwe* «Ofen»; *kaže* «Grütze», *brai* «Brei»; *kofide* «Bluse», *plouse* «Bluse», *tulup* «Pelzmantel», *tufle* / *tufel'ke* «Schuhe».

Переключение кода рассматривается как ПК на границе предложений и как ПК внутри предложения. Исходя из этого, различаются, по мнению К. Майерс-Скоттон, «внутриретенциональное» ПК и «интерретенциональное» ПК. К. Майерс-Скоттон противопоставляет во внутриретенциональном ПК основной язык (язык грамматической рамки предложения, к которому относится большая часть лексики и грамматические морфемы) и язык, «из которого делаются вставки», т. е. происходит противопоставление матричного языка включенному языку<sup>6</sup>. П. Мэйскен выделяет внутри «внутриретенционального» ПК следующие явления: «включение» (insertion) материала (лексем или словосочетаний) из одного языка в структуру дру-

<sup>3</sup> Примеры взяты из: *Сержанова Ж.А.* Детерминирующие факторы речевого поведения этнических немцев в ситуации иноязычного окружения: Дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2006. С. 178.

<sup>4</sup> *Riehl C.-M.* Sprachkontaktforschung: Eine Einführung. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009. S. 21.

<sup>5</sup> Цит. по: *Проценко Е.А.* Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике (краткий обзор литературы за последние десятилетия) // Вестник ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2004. № 1. С. 126.

<sup>6</sup> Цит. по: *Багана Ж., Блажевич Ю.С.* К вопросу о переключении кодов // Научные ведомости. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 12 (83). Вып. 6. С. 64.

гого языка, «альтернацию» (alternation) между структурами из языков (например, в сложных предложениях) и «конгруэнтную лексикализацию» (congruent lexicalization) при наличии одинаковой грамматической структуры предложений: «Hier war noch... здесь была комендатура»<sup>7</sup>.

Как видно из примеров, нет четких указаний на язык коммуникации, т. е. на то, какой язык является матричным (Matrixsprache). По мнению П. Мэйскен, речь идет в таких ситуациях о смешении кодов (Code-mixing), т. е. об использовании в речи неадаптированных лексических элементов другого языка, неосознанного употребления в кратких речевых отрезках слов и выражений второго языка, когда говорящий испытывает трудности при употреблении целых иноязычных конструкций, поэтому прогнозировать варианты смешения языка невозможно. В подобных случаях Е. В. Головки выделяет немотивированное ПК, особую ситуацию, при которой речь с ПК является нормальным средством общения, а переход с одного языка на другой или вставки элементов одного языка в другой могут происходить в разных местах предложения и не определяются вообще никакими ожиданиями слушающего<sup>8</sup>.

Переключение кода вызывают многие факторы: 1. Переключение кодов часто зависит от контекста. Этот феномен может проявляться как в устной, так и в письменной речи. В отличие от интерференции, при переключении кодов происходит полная смена языка. К примеру, главное предложение может быть сказано на одном языке, а придаточное на другом. Как уже отмечалось выше, переключение кодов — частое явление в смешанных этноязыковых регионах. 2. Значимым моментом при ПК являются условия коммуникации. Билингвы часто обращаются к ПК, так как не могут выразить свои мысли на одном языке. 3. Важным в исследовании ПК является также мотивация, вызывающая ПК. В подобных случаях различают социалингвистически мотивированное ПК и психолингвистически мотивированное ПК.

Социалингвистически мотивированное ПК связано с функциональным ПК, речь идет о ПК в дискурсе<sup>9</sup>. Как правило, говорящие используют при этом: а) повторы: *des war kriegszeit \* muss man alles schaffen \* jetzt ist es fir die weibslait viel leichter \* jetzt ist alles mit maschine \* hinunter des ambar \* alles getrage \* jetzt geht alles mit maschine\** б) переводы: *dort hen ich gwaunt \* unser rajon \* des war oblast \* oh \* mir hen net gsagt rajon \* mir hen*

<sup>7</sup> Цит. по: Багана Ж., Блажевич Ю. С. К вопросу о переключении кодов // Научные ведомости. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 12 (83). Вып. 6. С. 64.

<sup>8</sup> Головки Е. В. Переключение кодов или новый код? // Европейский университет в Санкт-Петербурге. Труды факта этнологии. Вып. 1. СПб., 2001. С. 298—316.

<sup>9</sup> Цит. по: Riehl C.-M. Sprachkontaktforschung: Eine Einführung. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009. S. 23.

*gsagt kanton \* marientalkanton war's \*\** или б) метаязыковые комментарии. Как отмечает в своем исследовании О.А. Александров, высокой частотностью обладают, в первую очередь, метатексты по оппозиции «местный немецкий говор — немецкий литературный язык»<sup>10</sup>. Например, мы говорим «Korge», а по письменному «Gurke». Далее следует оппозиция «наш говор» — «другой говор»: *Мы говорим..., а соседи... (я говорю..., а мой муж...)*: «Wetter» — *wetr* — *witerung*; «Vater» — *tade* — *pabe*; «Tasche» — *fige* — *sack*; «Pferd» — *fert* — *gaul*. При функциональном ПК говорящий меняет язык, исходя из внешних факторов или по стратегическим соображениям<sup>11</sup>:

*sein ältester junge is in Omsk \* schafft taxist \* des zweite mätje schafft feldscher in bolnitsa \* eine große bolnitsa\*.*

Психолингвистически мотивированное ПК — сам говорящий иногда поправляет себя:

*nun \* so is es uf dem basar \* sah sie griene basar \* uf rusch sagen's anders \* oj \* Ну, это в сорок втором году... Ой!. In tausend nain hundert zwei und verzig nas wyselili habn uns ausgesiedelt nach Sibirje.*

Проценко Е.А., говоря о социальных функциях ПК, выделяет три речевые стратегии говорящего при ПК: использование первого языка в случае, если другие участники коммуникации говорят на нем; использование доминирующего в рамках данного сообщества языка; повторение сказанного на языке, известном адресату, гарантирующее адекватность понимания<sup>12</sup>. Исходя из стратегии дискурса, различают конверзациональное (или разговорное) ПК. В этом случае используются цитаты (для передачи чужих высказываний), метакommunikация, комментарии:

- *Деревня большая была?*
- *vasem'sot s lišnim domof \* acht hundert vierzig haiser \* warn uns dort \* die schul war gross \* nu zehn klasse \*\**
- *nu \* dort ist net gsagt wort brigadier \* aber ich weiß net \* so lang bin ich von dort fort \*\* ich hen schon viel taitsche wörter \* wo mir dou gar net verzählt hen \* dou \* die sibirier \* noch russische wörter so viel ghabt \* und mir \* nun \* war ich so wie tabel führer \* hen mir gsagt \*\**

<sup>10</sup> Александров О.А. Основные параметры системы немецкого «островного» говора Сибири и ее метаречевой реализации: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 44.

<sup>11</sup> Цит. по: Riehl C.-M. Sprachkontaktforschung: Eine Einführung. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009. S. 23.

<sup>12</sup> Проценко Е.А. Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике (краткий обзор литературы за последние десятилетия) // Вестник ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2004. № 1. С. 124.

В целом Е. А. Проценко различает 3 фактора переключения кодов: внешние, экстралингвистические (on the spot) или социолингвистические; внутренние, психолингвистические (in the head) и собственно лингвистические (out of the mouth)<sup>13</sup>.

Переключение кодов связано с определенными темами — дом, семья, дети, пища, праздники, обычаи, воспоминания (термин Н. Беренд, «Erinnerungssprache») <sup>14</sup>. Как правило, ПК зафиксировано при общении с родственниками, с соседями, говорящими на этом диалекте. Кроме того, ПК связано с эмоциональной сферой, со сферой чувств. В таких случаях речь идет о ситуативном ПК. К внешним условиям ситуативного ПК относятся: партнер, место и тема коммуникации (partnerbezogen, themenbezogen, situationsbezogen).

В качестве слов, служащих для маркировки границы переключения кода, служат частицы, так называемые дискурс-маркеры, соответствующие русским «вот», «ну», «ну как», «а», «и», «в общем», «конечно», «это, ну», «так». Дискурс-маркеры не несут лексического значения, они являются связующим звеном, своего рода соединительной текстообразующей нитью. Особенностью употребления дискурс-маркеров является их морфологический нейтралитет (morphologisch neutrale Verwendung):

\*nu\* *стихотворение*\*\* nu\* *как сказать*\* wir habn gelernt nu nicht bis ans ende\*\* nun dr lehrer hat gefragt\* no mir kann net antwortn\*\* a uns hot er sitze losse\*\* nu *и это*\* nu *потом это он мне*\* a du\* jakobi\* wast wohl auch nicht?\*\* nu dn kopf nuntr stane\* nu *еще раз* hot er gefreht\*\* Wot\*\* nu hep ich mich gefeucht\* *что если мама придет*\* мне будет\*\* ну и я вышла и рассказала\*\* na der hatte mich haam gelass!\*\* nu *так*\*\*.

В результате переключения кодов можно наблюдать следующие языковые явления: интеркаляцию и интерференцию.

Интеркаляция — отклонения от нормы, возникающие в речи билингва на его родном языке под влиянием второго языка, которым он владеет (в данном случае — русским) <sup>15</sup>. Интерференция — отклонения от нормы, возникающие в речи билингва на втором языке, которым он владеет, под влиянием его родного языка.

Интеркаляция наблюдается на всех языковых уровнях:

<sup>13</sup> Цит. по: Багана Ж., Блажевич Ю. С. К вопросу о переключении кодов // Научные ведомости. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 12 (83). Вып. 6. С. 67.

<sup>14</sup> Berend N. Sprachliche Anpassung. Eine soziolinguistisch-dialektologische Untersuchung zum Russlanddeutschen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998. S. 147.

<sup>15</sup> Тренина О. С. Взаимодействие немецкого и русского языков. Внутрелингвистический аспект (на материале речи российских немцев Свердловской области) // Актуальные проблемы романо-германской филологии: Сб. науч. ст. Вып. 1. Екатеринбург, 1999. С. 14.

- на фонетическом — изменение долготы и краткости гласных, изменения на уровне просодии;
- на грамматическом уровне, например, изменения в порядке слов; опущение частицы «zu»;
- на лексическом уровне — нарушение лексических и грамматических сочетаний: *auf die pensia gehe* «идти на пенсию».

Интерференция также зафиксирована на всех языковых уровнях: на фонетическом уровне; на синтаксическом уровне; на грамматическом уровне:

- — употребление артикля с заимствованными русскими существительными: *dr trjapke* «der Lappen» тряпка; *dr samoljot* «das Flugzeug» самолет, *dr tschainik* «die Teekanne» чайник;
- — оформление глаголов по правилам немецкого языка; спряжение по правилам немецкого языка: «шевелиться» *sich bewegen* — *sich schewelieren*; *Ich scheweliere mich*;
- — замена русского суффикса мн. ч. *-ы* — на нем. *-e*: «Pomidore» помидоры.

На лексическом уровне:

- — заимствование лексем (особенно в сферах общения, в которых используется русский язык).

При этом очень важной является проблема отграничения изолированных слов из другого языка при ПК от заимствований:

1. административные учреждения, такие как колхоз «kolchose», область «oblast»,
2. технические новинки: самолет «samoljot»,
3. заимствования могут проявляться в виде гибридных образований сложных существительных (hybride Bildungen in Form von Komposita): *Kukeltheater*, *Trudarmee*,
4. бытовые предметы: чемодан «tschemodon», блины «blinne», варенье «warenje», кофта «kofde», крыльцо «krilitz», баня «banje».
5. появление в речи русских числительных (особенно в контексте «в таком-то году, в таком-то месяце») практически всегда влечет за собой появление русских слов, а иногда предложений. Числительные являются своего рода переключателями: *wag sie in mai mesjatz*.

В данных случаях можно говорить об интеграции трансферированных лексем на двух уровнях: на фонетико-фонологическом (заимствованные лексемы произносятся по правилам немецкого языка), на морфологическом (например, заимствованные лексемы получают немецкие окончания).

Особого внимания заслуживает вопрос заимствования словоизменительных и словообразовательных морфем. «Перенос словоизменительных аффиксов становится распространенным явлением, — констатирует В. Ю. Розенцвейг, — если небольшой коллектив длительное время проживает в окружении более мощного коллектива,



поддерживая с ним регулярный контакт»<sup>16</sup>. Ярким примером проникновения морфологических формантов является заимствование словоизменительных морфем, в частности, глагольных флексий, например, *mir hun s festgestellt, mir hun s kapridilait*. Подобные формы становятся типичными для немецких диалектов Сибири.

На синтаксическом уровне переключение кода происходит чаще всего внутри синтаксической конструкции, которое, в свою очередь, может осуществляться как на «минимальном», так и на «максимальном» уровне.

Кодовое переключение с «минимальным количеством составляющих» наблюдается в случае проникновения в языковую систему единичных «не ассимилированных» лексических элементов (существительных, прилагательных, глаголов и т. д.), которые не были подвержены процессу фонологической, морфологической или синтаксической адаптации: *Liebes kind, es ist война*. В отличие от переключения кода на минимальном уровне, кодовое переключение с «максимальным количеством составляющих» наблюдается в случае проникновения из одного языка в другой целых словосочетаний, союзных конструкций, фразеологических единиц и т. д.<sup>17</sup>: *Es kam erlass «Выселение немцев Поволжья». Sie waren gsetzt fir «Организованное вооруженное восстание»*. Данные примеры представляют собой названия указов, статей, профессий, которые известны информантам только в русском варианте (на русском языке). В отношении грамматической формы представленных примеров следует отметить, что они стоят в соответствии с грамматическими нормами русского языка, а также имеют окончания, типичные для существительных, прилагательных в русском языке. *Ich war in trudarmee in город Октябрьский*.

В речи информантов следует отметить переключение с немецкого языка на русский и наоборот к концу предложений: *da kamen wir in колхоз Притыка; вот такая политика у нас ins dorf; мне обидно, ich habe so g'arbeitet; а получка, des kauft, des kauft, даже рубашки у меня не было*. Переключение на русский язык в конце предложения связано, прежде всего, с желанием быть правильно понятым собеседником и подчеркнуть, выделить смысловые слова (рему).

Подводя итог вышесказанному, можно привести примеры некоторых речевых ситуаций, в которых ПК выполняет различные функции: 1) привлечь внимание собеседника к важнейшему моменту в речи; 2) создать контрасты при обсуждении темы разговора; 3) объяснить значения некоторых лексем; 4) для выражения эмоциональности, чувств; 5) по стилистическим причинам; 6) с помощью ПК го-

<sup>16</sup> Розенцвейг В. Ю. Проблемы языковой интерференции: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1975. С. 33.

<sup>17</sup> Цит. по: Berend N. Sprachliche Anpassung. Eine soziolinguistisch-dialektologische Untersuchung zum Russlanddeutschen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998. S. 140.

ворящие достигают большего коммуникативного эффекта и т. д. Перечень ситуаций можно еще продолжать.

Рассмотрим ПК на примере ряда конкретных речевых ситуаций.

Речевая ситуация 1: Две информантки (И1 и И2, род. 1914 и 1933), разговаривая друг с другом, вспоминают школьные годы. При этом они используют русские лексемы, хотя могут выразить эти слова на диалекте:

И1: die schul war bei die lait, blos sechs schieler.

И2: net, net, des muss mr zähle. Do ware ich, *deduschka*, ... ja, ja net viel.

И1: mr hun schreiwe, ich kann bisje daitsch un bisje ruzhich lese.

И2: ich sin gange *primerno* bis do in dr vierzehnte johr.

Речевая ситуация 2: Диалог между бабушкой (Б, род. 1934) и внуком (В, род. 1957). У него высшее образование, он — учитель немецкого языка, хорошо владеет диалектом. Бабушка в разговоре с внуком употребляет русские лексемы для выражения чувств, эмоций. Информантка заканчивает разговор на том языке, который имеет больший психологический вес. А для русского языка характерно наиболее значимую информацию, самое важное ставить в конец предложения/высказывания.

В: ich hun gehert un ooch in di bicher gelese, sin die lait gestorbe wie die mieche.

Б: in onunzwanzich war's d'houm sou schwach, dass bis zwelf mensch um haus rum gelege un gsozte hen. War'n verhungert.

В: un graad in onunzwanzich war so das.

Б: un bei uns war'sch graad sou, net viel onscht. Oi, *straschno vspominatj!*

Анализ данных ситуаций позволяет сделать вывод, что при ПК практически действует уравнение: 1 ситуация = один языковой вариант.

Необходимо подчеркнуть, что все сибирские немцы сегодня — билингвы, поэтому развитие диалекта, его сегодняшнее состояние нужно рассматривать с точки зрения влияния русского языка. Следует также обратить внимание на то, что сами немцы не воспринимают изменения на уровне фонетики и морфологии/синтаксиса как чуждые диалекту элементы.

Итак, рассмотрев вопросы переключения с одного языка на другой в речи сибирских немцев-билингвов, в настоящей статье выделены следующие факторы переключения кода:

- 1) при обращении к лицу другой национальности;
- 2) при смене адресата;
- 3) при изменении состава общающихся;
- 4) при изменении роли / статуса самого говорящего;
- 5) при изменении регистра речи (при переходе к доверительно-му разговору, при выражении раздражения, смущения);

- 6) при цитировании чужих высказываний;
- 7) при случайном или ошибочном соскальзывании на второй, хорошо известный язык;
- 8) при пояснении, объяснении сказанного;
- 9) при подведении результата;
- 10) при смене темы коммуникации / при переходе с одной темы на другую.

В целом проведенный анализ собранного материала позволяет обозначить следующие типы переключения кода:

Маркированное		
Немаркированное		
Мотивированное	Социолингвистически мотивированное ПК	
	Психолингвистически мотивированное ПК	
Немотивированное		
Структурное: внутрисентенциальное / внутреннее	Включение (insertion)	
	Альтернатива (alternation)	
	Конгруэнтная лексикализация (congruent lexicalization)	
Структурное: интерсентенциальное / внешнее		
Функциональное		
Конверсациональное		
Прагматическое		
Ситуативное	Партнер — partnerbezogen	
	Тема — themenbezogen	
	Место — situationsbezogen / ortsbezogen	
Тематическое		
Лингвистическое	Интеркаляция	Фонетика
		Лексика
		Морфология
		Синтаксис
	Интерференция	Фонетика
		Лексика
		Морфология
		Синтаксис
Понятийное		
Приграничное	Дискурс-маркеры	
Присоединение		

Ситуация, сложившаяся у сибирских немцев (высокая степень интерферированности, неспособность информантов породить связ-

ный монологический текст), наталкивает исследователя на пессимистичные выводы относительно перспектив развития диалекта. Возможно, наблюдается некий этап движения к состоянию, называемому в последние десятилетия «языковой смертью». Исследователи задают себе вопросы: Что это? Исчезновение языка? Новый языковой код? Новый язык? И все же вынести какой-то однозначный приговор здесь нельзя. Выполняемая диалектом функция этнической идентификации может являться очень сильным фактором сохранения языка. И в таких условиях язык может существовать неопределенно долгое время. Представляется очень важной роль сознательных усилий членов языковой общности. От этого во многом будет зависеть судьба немецких диалектов не только Сибири, но и России в целом.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Code-Switching in der gesprochenen Sprache der Deutschen in Sibirien**

Im Mittelpunkt des Artikels steht das Code-Switching in der gesprochenen Sprache der Sibirierdeutschen. Das Interesse an der Sprachkontaktforschung und den damit verbundenen Problemen des Code-Switching hat sich in der letzten Zeit noch weiter verstärkt. Es wird auch ein Versuch unternommen, die Grundbegriffe zur Frage des Code-Switching zu klären und anhand der Daten aus aktuellen Corpora der Dialekttexte zu erläutern.

## РЕЦЕНЗИИ

Г. В. ЯКУШЕВА

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

***Т. В. Кудрявцева. Новейшая немецкая поэзия (1990-е — 2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН 2009. — 341 с.***

Монография Т. В. Кудрявцевой поражает достойной уважения научной дерзновенностью, всегда востребованной, но не всегда вдохновляющей академические исследования, чаще ориентирующиеся на продолжение и развитие уже хорошо изученных тем, нежели на трудную работу по созданию нового фундамента, освоению и анализу текущего литературного процесса. В этой связи временной отрезок, избранный автором, представляет особую трудность и особый интерес: речь идет о поворотном периоде в истории Германии, сопровождающемся сменой системы идеологических и, следовательно, неизбежно связанных с ними эстетических ценностей. В монографии охвачено, проанализировано и структурировано огромное количество как художественных произведений, так и критических трудов, — главным образом, немецких, а также американских, английских и канадских авторов, посвященных немецкой поэзии 1990—2000-х гг.; учтены и итоги работы в этом направлении отечественной германистики, в том числе — научной периодики.

Задачи, поставленные Т. В. Кудрявцевой, широки — это «выявление и анализ структуры художественного пространства, его основных проблемно-тематических, стиховедческих и жанровых констант», а также попытка отразить картину реальной литературной жизни, в соотношении с общественными и государственными институтами и потенциальными читателями. Последнее, как и учет интерактивных характеристик — опросов, хочется отметить особо как достойное проявление давно назревшей, но пока еще слабо выраженной у нас тенденции к соединению в гуманитарных областях «науки» и «жизни», академического литературоведения и реального литературного быта с его системой запросов и реакций.

Оправданным в этом плане представляется выделение трех проблемно-тематических областей исследования — роль и место «поэтической диаспоры» в современной немецкой литературе (хотя слово «диаспора» с его первоначальным значением «рассеяние», «пребывание вне пространства происхождения» кажется здесь не

очень удачным), поэтические константы (может быть, и здесь точнее — «характеристики», с учетом гипермобильности современного литературно-эстетического пространства) и, наконец, художественное сознание поэта в современную эпоху. Перспективна и избранная автором методология — использование категории «модерн» в качестве основного инструмента исследования.

Автор вводит в отечественный научный оборот множество новейших имен, фактов и явлений, сочетая при этом качественный текстуальный анализ с изучением социокультурной и философско-мировоззренческой «ауры» возникновения и рецепции художественных текстов. Особо следует отметить параграф «Элементы японского стихосложения и эстетика озарения по-немецки», как свидетельство давно назревшего стремления преодолеть свойственный сегодняшнему литературоведению западноцентризм и обозначить «мосты» между европейской и восточными культурами.

В силу богатства приведенных фактов, размышлений и выводов монография Т. В. Кудрявцевой несомненно будет широко востребована научной общественностью и в исследовательской, и в учебной деятельности.

А. В. БАЛАГАНИНА

(Санкт-Петербург)

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

Новейшая западная цивилизация, отмеченная идеологией массовой культуры и общества потребления, до предела ускорила механизмы работы основных мифопорождающих систем XX века: телевидения, прессы, рекламы, театра и литературы. Такое ускорение обострило проблему взаимоотношения современной литературы и мифа. Литература, всегда нуждавшаяся в мифе, устанавливает курс на его тотальное разрушение.

Обозначенной проблеме посвящена монография Г. В. Кучумовой «Немецкоязычный роман 1980—2000 гг.: курс на демифологизацию» (2009). Структуру книги определяют три ключевых момента: определение магистральных критических позиций по отношению к обществу и культуре потребления в немецкоязычном литературном поле 1980—2000 гг. (глава первая), анализ конкретных авторских приемов и способов описания неподлинных форм существования (глава вторая) и обращение к значимой в современном романном дискурсе фигуре коллекционера как нового типа художника конца XX века (третья глава).

Автор монографии обозначает два пути критики общества и культуры потребления, «апокалиптический» и «интегрированный», которые проигрываются в художественном дискурсе немецкоязычного романа 1980—2000 гг. (с. 4). С одной стороны, речь идет о «шоковой литературе» (Э. Елинек), которая в «формулах непристойного» (с. 8), в шифрах «жесткого реализма» «осуществляет демонтаж мифологизированной структуры современного общества» (с. 9). С другой стороны, критика массовой культуры осуществляется в порядке «внутренней интервенции» (с. 20) представителями немецкой молодежной литературы 1990-х гг. (К. Крахт, Б. фон Штукрад-Барре, Б. Леберт и др.), в задачу которых входит «критическое “овладение” социокультурной реальностью» (с. 21).

Специфику позиции мифоборца определяет выбор мифологических образований, к которым он обращается в творчестве. Э. Елинек интересны самые «сильные» мифы немецкоязычной культуры, имеющие «сакрально-романтический ореол» (с. 11): музыкальное насле-

дие, классическая литература, образцовая семья. На «принципе взаимоуничтожающего сопоставления» (с. 13) в ее романах выстраиваются неожиданные дискурсы: классическая музыка низводится «до уровня физиологического поглощения пищи» (с. 12) в «Пианистке», а цитаты из Гёльдерлина включаются в описание вульгарной сцены совокупления супругов в романе «Похоть».

В центре внимания «интегрированных» критиков оказываются мифы из жизни молодого поколения в ситуации масс-медийной «гиперреальности». Переход молодых авторов от «негации» к «интеграции» (с. 24) в общество потребления отразился на специфике выбранной ими стратегии разрушения мифов, выстроенной на ироническом дискурсе (с. 23). Особое место в нем автор исследования отводит концепту «немецкость», обыгранному в авторских приемах: через «библиографический код» и «волоконную оптику» в романе «Faserland» К. Крахта или в форме «лингвистической катастрофы» в романе «Solo-Album» Б. фон Штукрад-Барре и др.

Отдельное внимание в монографии уделяется анализу повествовательных перспектив в книгах авторов-мифоборцев. В романах Елинек задается «перспектива всеведущего автора», некоего «беспощадного судьи» (143) над героями — инфантильными обывателями, которые рассматриваются в исследовании как основной источник тоталитаризма — крайней формы неподлинного существования, подлежащей демифологизации (параграф 2.4). В романах «интегрированных критиков» повествование ведется от лица лирического героя-интеллектуала с позиции его превосходства над другими, позволяющей осуществлять деструкцию современных мифов (145). Г. В. Кучумова подробно исследует фигуру архивиста, создающего «культурные каталоги» мифов (параграф 2.1), фигуру вуайериста, вскрывающую односторонность коммуникации современного героя и мира (параграф 2.2) и фигуру номада (трэш-путешественника, постороннего или фланера) как единственно возможную форму существования-дрейфа в современном городе-палimpseсте (параграф 2.3). Фигура коллекционера вынесена автором в отдельную, третью главу, монографии, потому как в представленных в этой главе романах «Парфюмер» П. Зюсканда, «Летучие собаки» М. Байера, «Похоть» Э. Елинек она рассматривается как новый тип художника в литературе конца XX века.

В монографии Г. В. Кучумовой представлен обширный теоретический и аналитический материал с привлечением концепций ведущих исследователей мифопоэтики. Книга адресована литературоведам, студентам, аспирантам, а также всем, кто интересуется немецкоязычной литературой.



И. В. СОЛОВЬЕВА

(Тюменский государственный университет)

**Ю. М. Шемчук. Обновление лексики современного немецкого языка: Учеб. пос. М.: РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. — 182 с.**

Активное развитие новых средств коммуникации влияет на темп и содержание повседневной жизни, что приводит к изменениям в лексическом составе языка. Языковые инновации стали неотъемлемой частью современной речевой коммуникации. Закономерно в последние годы появляется все больше работ, посвященных изучению способов обновления словарного состава и выявлению факторов, обуславливающих рождение новых значений. Одна из них — учебное пособие Ю. М. Шемчук «Обновление лексики современного немецкого языка», ставшее победителем конкурса на лучшие научные и научно-методические работы 2009 г. Здесь представлены результаты исследования мало изученного явления обновленной номинации — переименования известных денотатов, которые автор определяет в качестве одного из видов неологизмов.

Ю. М. Шемчук рассматривает переименование и смежные с ним явления (варианты, синонимы, перифразы и др.) как проявление нестабильности лексического состава языка. Анализируя собранный фактический материал, автор отмечает, что в системе современного немецкого языка содержится большой пласт лексических инноваций, борющихся за право преимущественного использования; переименования и старые номинации на первом этапе языкового развития вступают в отношения конкуренции средств выражения, в результате которой побеждают наиболее удобные и целесообразные для конкретных условий общения лексемы. На многочисленных примерах выразительно показано, что в языковом переименовании действуют две противоположенные силы, известные в лингвистике как тенденция к экономии языковых средств и стремление к экспрессии.

Ю. М. Шемчук проводит анализ социолингвистической структуры обновленной лексики, разделяет обновленные номинации на общелингвистические и социолектные, представляет свою концепцию молодежной лексики, объединяя в систему идеологические, терминологические, территориальные, жаргонные и молодежные переименования.

---

Для изучающих немецкий язык будет и увлекательным, и продуктивным знакомство с актуальным языковым материалом из сферы молодежного сленга, поскольку, с одной стороны, эта лексика зачастую трудно переводима, а с другой — помогает студентам лучше представить своеобразие национальной картины мира, понять национально-специфические особенности молодежного менталитета. Учебное пособие Ю. М. Шемчук станет хорошим подспорьем преподавателю в изучении актуальных вопросов лексикологии и стилистики, в развитии культурной и коммуникативной компетенции студентов, в их приобщении к естественной языковой среде.

А. И. ЖЕРЕБИН

## ВЕЧНЫЙ СОБЛАЗН ИСТИНЫ

*В. Д. Седельник. Дадаизм и дадаисты.*  
М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 552 с.

Владимир Денисович Седельник, один из старейших ученых-германистов нашей страны, посвятил свою жизнь изучению литературы новейшего времени — швейцарской, австрийской, немецкой. Его многочисленные и разноплановые работы в этой области — неотъемлемая часть нашей науки. Двадцатому веку посвящена и новая книга В. Д. Седельника. Ее тема — бурное начало этого трагического века, его дерзкая, требовательная молодость.

Дадаизм — самое радикальное и экстравагантное из авангардистских движений, подробно изучен в Европе и — до книги В. Д. Седельника — лишь очень поверхностно в России, хотя *spiritus rectos* дадаистов был, как известно, В. Кандинский, а теория карнавальной культуры была создана Бахтиным на фоне той «шутовской игры с ничто», которую вели, наряду с представителями русского авангарда и нередко под их прямым влиянием, дадаисты Европы — Хуго Балль и Рихард Хюльзенбек, Тристан Тцара и Френсис Пикабия. «Дадаист, — писал Балль, — это наполовину Пантагрюэль, наполовину Франциск, и он смеется, смеется».

Русский акцент присутствует во всех пяти главах книги В. Д. Седельника. Глава «Генеалогия», исследующая истоки дадаизма, определяющая его специфику и место в ряду авангардистских направлений (футуризм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм, сюрреализм), подчеркивает интерес дадаистов к анархизму Бакунина и Кропоткина, к Николаю Евреинову с его теорией тотального театра и театрализации жизни, к мистерии Леонида Андреева «Жизнь Человека», которая была инсценирована мюнхенским театром «Каммершпиле» по инициативе Хуго Балля.

В главе «История» разделы, посвященные последовательно сменявшим друг друга центрам дадаистского движения в Европе — Цюриху, Берлину, Ганноверу, Кельну и Парижу — дополнены разделом «Россия», который открывается анализом ранней статьи Р. Якобсона «Письма с Запада. Дада» (1921) и развивает намеченные в ней мысли о типологическом сходстве дадаизма с философией и поэтикой русского авангарда. Так выясняется, что публичные выступления

русских футуристов явились прообразом скандальных представлений в цюрихском «Кабаре Вольтер», что футуристический манифест «Пощечина общественному вкусу» во многом предвосхитил увлечение дадаистов звуковыми стихотворениями, а манифест Зданевича и Ларионова «Почему мы раскрашиваемся» варьировал «единый генотип авангардистского манифеста», совпадая с дадаизмом по ключевому признаку отмены границы между искусством и жизнью. Значительный интерес представляют сопоставления техники коллажа у Крученых и в мерц-поэзии Швиттерса, глоссолалии у Крученых и Балля, религиозно-мистических подтекстов словотворчества у Балля и Хлебникова. Не забыты и связи контактные, роль русских участников дадаистского движения, среди которых не только Кандинский, но и Е. Голышев, Эль Лисицкий, С. Шаршун, И. Зданевич. На этом фоне не вызывает удивления тот факт, что берлинский дадаист Й. Баадер присвоил себе почти такой же титул, что и Хлебников — «председатель земного шара».

В последующих главах тема России закономерно отходит на второй план, но пунктир русской линии сохраняется до конца книги. Читатель находит его и в главе «Теория», где дадаизм рассматривается как одно из явлений, вписанных в макростиль модернистской культуры XX века; и в главе «Поэтика», которая дает тонкий анализ ключевых текстов, превосходно подтверждая убеждение автора в том, что «в дадаистской поэзии есть своя логика, открывающая возможность для дискурсивной логики анализа» (220); и в главе «Профили», содержащей краткие и емкие литературные портреты основных участников движения. Таково, например, обращение к поэтике московского концептуализма, допускающего, по мысли автора монографии, типологическое сопоставление с историческим дадаизмом через посредство американского неоавангарда. Таков анализ литературно-музыкальной композиции Курта Швиттерса «Прасоната», которая разворачивает формулу «первозыка», созданную Раулем Хаусманом «вслед за А. Крученых {...}, хотя и абсолютно независимо от него» (209). Таков интересный пассаж о русском мыслителе-мистике П. Успенском и его гипотетическом — через Кандинского — влиянии на Балля.

В конце раздела о цюрихском дадаизме В. Д. Седельник обращает внимание на тот факт, что напротив «Кабаре Вольтер», на той же улице, жил Ленин. Когда Ленин уехал в Петербург — «делать революцию», основатель дадаизма Балль записал в дневнике: «Интересно посмотреть, что произойдет там, а что здесь». Продолжая мысль своего героя, В. Д. Седельник позволяет себе редкое в его книге «личное» замечание: «С высоты начала XXI века, зная, что произошло там, а что — здесь, что продолжает приносить плоды, а что закончилось трагическим тупиком, легко сказать, кто из двух художников был прав, а кто заблуждался» (82). Под вторым художником

подразумевается Петер Вейс, упрекавший дадаистов в том, что они не нашли путь к социальной революции.

Верно ли, что авангардистский проект продолжает на протяжении всего XX века приносить плоды в западной культуре? Не означает ли это излишнего сближения его с постмодернизмом, намеченного в главе «Теория»?

Не подлежит сомнению, что из всех авангардистских течений именно дадаизм с его готовностью к самоотрицанию более всего отвечал требованию Умберто Эко «научить самое истину смеяться». И все же дадаистская деконструкция не сводилась к удовольствию от игры неустрашимыми противоречиями неисправимой действительности. Как и весь авангард, смеховая культура дада была подчинена религиозному по своей сути проекту жизнестроительства и преобразования мира. «Абсолютное ничто» дадаизма — это апофатическая форма утверждения вневременной реальности богочеловечества. «С дадаизмом вступает в свои права новая реальность», — писал Хюльзенбек в манифесте 1918 г., а Балль дал дадаистскому «Кабаре Вольтер» название «Отель Метафизика».

Лучше всего это показывает сама книга В. Д. Седельника. В главе второй автор цитирует манифест И. Т. Бааргельда, озаглавленный «Да здравствует насилие» и посвященный «товарищу Луначарскому, акушеру пролеткульта»: «Там, где прошли мы, может вырасти только новое, потому что от старого не осталось ничего, что бы мы пощадили». Бааргельд не был фигурой первой величины, но апокалипсическая вера в возрождение, обусловленное гибелью исчерпавшей себя культуры, важна как базовая идея авангардизма, унаследованная им от Ницше и эпохи декаданса. Именно эту идею В. Д. Седельник справедливо выдвигает на первый план, выразительно подчеркивая принципиальное значение для дадаизма диалектики деструктивного и креативного начал, тот пафос «продуктивного разрушения», которому «отдали обильную дань все подлинники художники авангарда» (115). «В широком смысле, — пишет В. Д. Седельник, — дада (...) понимается и воспринимается (самими дадаистами. — А. Ж.) не как деструктивная сила, а как сила сцепления, как новый принцип мышления, как попытка по-новому структурировать понятие действительности. Это попытка постижения высшего разума» (266).

Но поиски высшего смысла, т. е. связь смеховой культуры дада с метафизическим дискурсом, не допускают, на мой взгляд, ее сближения с постмодерном, зародившимся на обломках авангарда, интерпретировавшим историю XX века как историю дезиллюзионизма. «Поле боя опустело: древки брошенных знамен, изорванные в клочья мундиры (...). Растоптанное святые, утраченные надежды», — вот как характеризует в 2000 г. чувство жизни постмодернизма современный австрийский литератор Петер Розай. Совместима ли с этим чувством жизни «донкихотская сторона мира», на которой стояли, по выражению Балля, дадаисты? Предательством по отноше-

нию к их донкихотству явилась, думается, не только большевистская революция, но и вся поставангардистская Европа.

«Дада вечен», — любили повторять дадаисты, но за их словами — не дурная бесконечность пост-истории, а вера в тот вечный соблазн непостижимой истины, о котором писал Ницше: «Мы не верим тому, что истина остается истиной, когда снимают с нее покров».

Книга В. Д. Седельника — заметное событие нашей научной жизни. Сокращая разрыв между западной и русской наукой, она не только обобщает результаты иностранных исследований дадаизма, но и предлагает свое видение и решение тех проблем, которые западная наука решала на протяжении нескольких десятилетий, с того момента, как сначала неоавангард 1950—1970-х гг., а затем и постмодернизм стали реконструировать свое прошлое. Благодарное знание этой традиции явственно ощущается на каждой странице книги В. Д. Седельника, но на каждой странице ощущается вместе с тем и другое: напряжение творческой мысли автора, видна печать его личного таланта и мастерства. В. Д. Седельнику удалось самое трудное и ценное: соединить изящество мысли и ее научную основательность, плотную фактографичность и теоретическую смелость, честное служение тексту и широту культурно-исторической перспективы, изобретательность интерпретаций и выверенную строгость аргументации, академизм ученого и артистизм литератора.

Значительную ценность представляет обширное приложение к монографии — дадаистские тексты в переводе В. Д. Седельника, из которых ни один не повторяет антологии 2002 г. (*Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы*. М., 2002) и каждый способствует более полному и точному, более современному осмыслению нами явления столь яркого и неповторимого, каким был европейский дадаизм.

Ю. С. ЛИЛЕЕВ

(РГГУ)

***А. В. Ерохин. Диалог великих культур: очерки взаимодействия литературы и гуманитарного знания России, Германии и Австрии. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. — 184 с.***

В монографии А. В. Ерохина рассматриваются проблемы взаимодействия русской и немецкоязычной литератур XVIII—XX вв. (этому аспекту посвящена первая глава работы), во второй главе освещается диалог российской и немецкой гуманитарной мысли в XX веке.

В первой части книги, озаглавленной «“Свое” и “чужое” в зеркале литературы», представлены вариации на хорошо разработанные в российской германистике литературоведческие темы. Основное внимание уделяется сопоставительному анализу известных авторов и феноменов в новой интерпретационной и оценочной перспективе. Компаративистское исследование А. В. Ерохина посвящено сопоставлению творчества и художественных мотивов отдельных авторов (статьи «Александр Блок и Гёте», «Герман Брох и Николай Гоголь: личность и утопия», «Образ Рима у Гёте и Иосифа Бродского», «Фауст в “Огненном ангеле” Валерия Брюсова»), а также их восприятию образа России («Образ России в “Деметриусе” Фридриха Шиллера», «Россия XVIII века глазами Иоганна Готфрида Зейме»).

Во второй части книги рассматриваются «отражения», основанные на диалоге российских и немецких ученых-гуманитариев (статьи «Российская германистика в эмиграции: журнал “Германославика” и его русские авторы», «Бахтин и Гёте: диалог в большом времени», «История и традиция в современном “городском тексте”: после-революционная Москва в свидетельствах В. Беньямина и С. Кржижановского»). Автор обуславливает выбор материала двумя факторами: желанием познакомить читателя с малоизвестными в России эпизодами деятельности российских литературоведов, а также стремлением предложить по возможности оригинальный взгляд на деятельность признанных немецких и российских исследователей и выявить роль «чужого», иноязычного опыта в формировании и развитии их научных воззрений. Особое место в монографии уделено фигуре Х. фон Хайзелера, которому посвящена статья «Поэт, переводчик, красный офицер: Хенри фон Хайзелер в Прикамье и Вятке». Статью можно охарактеризовать как в большей степени опи-

сательную, призванную познакомить читателя с новой фактической информацией. Кроме того, статья дополнена переводом повести Хайзелера «Спутник», написанной на русскую тему и отражающей представления о России и русском характере, бытовавшие среди ее читателей за рубежом в начале XX века.

Отдельно в монографии представлено научное творчество А. В. Карельского (статья «А. В. Карельский и исследования немецкого романтизма»). Работа описывает наследие известного германиста и прежде всего его монографию «Драма немецкого романтизма» в контексте отечественного изучения романтического творчества.

Монография начинается статьей, посвященной образу России в драматическом фрагменте Ф. Шиллера «Деметриус», который является литературной обработкой темы Лжедмитрия. Выделяя основные сюжетные линии, автор статьи приходит к выводу, что Россия служит лишь неким фоном, оттеняющим личность Деметриуса. В этом образе, воплощающем предельное одиночество, Шиллеру видится трагедия «обманщика поневоле», выделяется личностная катастрофа самозванца. А. В. Ерохин подчеркивает также и отличие в оценке Шиллером фигуры Лжедмитрия от русской традиции трактовки этого образа (от Пушкина до А. К. Толстого).

В очерке о восприятии России известным путешественником своего времени И. Г. Зейме А. В. Ерохин отмечает, что Зейме, питавший очевидную симпатию к России и оставивший описание правления нескольких русских императоров и государственных деятелей (прежде всего Екатерины Второй), рассматривает Россию в общеевропейском контексте. Несмотря на явное неприятие просветителем Зейме крепостничества, он говорит о нерасторжимом единстве России с Европой, залогом же этого союза ему представляется российское самодержавие.

Большую часть в корпусе монографии занимает исследование рецепции произведений И. В. Гёте. В обзоре восприятия русскими символистами личности и творчества Гёте автор монографии подводит читателя к мысли о том, что в фигуре Гёте символисты видели в первую очередь «мистического реалиста» — поэта, чья сила состояла не в индивидуализирующем психологизме, но в вещественности своего художественного умозрения, а также в способности обнаруживать сложные взаимосвязи духа и жизни, личности и общества, Бога и мира. Продолжая свои размышления о связи немецкой классики с поэзией символистов, А. В. Ерохин рассматривает влияние художественного мира Гёте на формирование понятий, ключевых для мировосприятия А. Блока и всей символистской культуры: довольно подробный обзор касается среди прочего представлений о «жизнестроительстве», «вечной женственности», темы Фауста. В статье, посвященной поэзии В. Брюсова, ставится задача рассмотреть образы Фауста и Мефистофеля в контексте повествовательной композиции «Огненного ангела» и поэтики Брюсова в целом.



В своем анализе «Римских элегий» Гёте и Бродского А. В. Ерохин характеризует поэтический язык двух авторов и выделяет художественные особенности каждого из них. Наконец, рассматривая осмысление гётевского наследия в текстах Бахтина А. В. Ерохин останавливается на таких ключевых понятиях, как «хронотоп» и «карнавальность» в контексте «большого времени».

Продолжая свое компаративистское исследование, А. В. Ерохин обращается к творчеству Н. Гоголя и Г. Броха. В сопоставлении «Мертвых душ» с романом «Смерть Вергилия» определяющим моментом является возрождение цельной личности через религиозное чувство. И если применительно к «Мертвым душам» можно сделать вывод о том, что религиозное становление личности включает в себя область социального, то у Броха универсальное очищение человеческой личности глубоко интимно, скрыто от социума.

Книга А. В. Ерохина определенно является значимым вкладом в освящение международных контактов русской культуры и литературы.

Г. И. ДАНИЛИНА

## АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖНОЙ ЭПОХИ В СВЕТЕ ПОСТМОДЕРНА

**Ю. Л. Цветков. Литература венского модерна.  
Постмодернистский потенциал: Монография.  
М.; Иваново: Издательство МИК, 2003. — 432 с.**

«Ключевая значимость венского модерна определяется его значительным постмодернистским потенциалом», — отмечает Ю. Л. Цветков. Этой мыслью определяется его подход к интерпретации австрийского культурного сознания рубежной эпохи. Цель исследования, тем самым, — рассмотрение культурно-эстетического материала с точки зрения его «постмодернистских потенциалов». Своеобразие венского модерна автор видит в том, что здесь складывалось «интегративное пространство» культуры. Его сущность — «интертекстуальный и интермедиаальный синтез», творческой энергией которого предзадается эстетика постмодернизма.

В части первой *«Венский модерн как культурологическая парадигма»* объемно представлен «феномен Вены как перекрестка культур», проявленный во взаимодействии философии и психологии, музыки и театра, архитектуры и живописи. Его «важнейшая тенденция — активная интегративность культурных традиций и их переосмысление в синтетических формах» (с. 95). В части второй (*«Понятие литературного модерна»*) изучается генезис термина модерн и обстоятельно характеризуются исторический, социологический, философский и эстетический дискурсы модерна. Затем автор переходит к анализу культурно-исторических смыслов венского модерна, перспективных в свете последующей традиции (часть третья *«От модерна к модернизму»*). Центральный момент концепции широко развернут в наиболее обстоятельной четвертой части *«Постмодернистский потенциал литературы венского модерна»*, состоящей из пяти глав.

Вначале (глава первая *«Литература венского модерна и постмодернизм»*) ставится проблема выявления «скрытого потенциала венского модерна» на уровне художественного языка постмодернизма. В опоре на авторитетные теоретико-методологические константы (Ж. Ф. Лиотар, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж. Ж. Деррида) автор обозначает черты венского модерна, репрезентативные в свете будущего (отказ от целостности произведения, модификация субъект-

ного сознания, идея маргинальности и др.). Во второй главе («*Эстетические концепции*») исследуются теоретические построения Г. Бара и «поэтология молодого Г. фон Гофмансталя». Их анализ осуществляется «с точки зрения качественных параметров интегративного пространства», что актуализирует категорию «*Синтезное мышление*», предметно изучаемую в главе третьей.

Ее главный герой — Г. фон Гофмансталь. Рассмотрев «интегративный традиционализм в австрийской литературе» как ее отличительную черту (М. фон Эбнер-Эшенбах, Ф. фон Заар, Л. Анценгрубер, П. Розеггер), автор последовательно обращается к тем началам творчества Гофмансталя, которые ярко свидетельствуют об интермедийных и интертекстуальных возможностях: «стилизаторское начало», «музыка стиха», «визуальная поэзия», живописно-драматургический и музыкально-драматургический синтез. Исследование многих произведений Гофмансталя приводит к выводу, что поэт предвосхищает как важные явления модернизма, так и постмодернистскую литературу (с. 286). В главе четвертой «*Экзистенциальное измерение*» раскрывается экзистенциальная топика венского модерна: здесь рассмотрены экзистенциальные темы и мотивы новелл А. Шницлера («Фрау Берта Гарлан», «Мертвые молчат», «Умереть») и произведений Гофмансталя («Сказка 672 ночи», «Глупец и смерть», «Электра» и др.). Очень интересный раздел посвящен анализу прозы Л. фон Андриана и Р. Бен-Гофмана, которую у нас знают пока мало. Как отмечает автор, «экзистенциальное сознание в венском модерне является методом познания реальности, который формируется как национальный феномен» (с. 354).

В главе пятой «*К проблеме игрового начала и игрового дискурса*» исследуются «игровые приемы австрийского народного театра», повлиявшие на «игровой дискурс комедий Гофмансталя» («Возвращение Кристины», «Трудный характер»). По мнению автора, комедии Гофмансталя предвосхищают представления о языковой игре как модели дискурса в постмодернизме (с. 391). Главную роль, отведенную в книге Гофманстальному, автор объясняет тем, что его творчество было «наиболее полным воплощением духа венского модерна на рубеже веков» (с. 399).

Автор полагает, что к основным особенностям венского модерна, если смотреть из «постмодернистской» перспективы, относятся «синтез культурных традиций, плюрализм эстетических концепций, экзистенциальное сознание, игровое начало и дискурсивность» (с. 8). Все исследование в целом показало, что «энергия венского модерна оказалась направленной на перестройку языка культуры» (с. 398).

Изучение австрийской литературы ведется в данной книге на актуальном и широком материале (в библиографии 514 наименований). Это новый в нашей науке опыт рассмотрения венского модерна в свете языка современной культуры — хотя монография опубликована несколько лет назад, других работ такого плана еще не появилось. Подчеркнем также, что это одна из первых работ в нашей науке, где введено в научный оборот понятие модерна как макроэпохи.

Н. А. БАКШИ

(Российский государственный гуманитарный университет)

«ДИСКУРС В ТЕСНОТЕ»

**Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur / Hrsg. von Jürgen Barkhoff, Valerie Heffernan. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010. — 321 S.**

Сборник статей, изданный по материалам конференции, прошедшей в октябре 2006 г. в Ирландии, посвящен самой популярной для швейцарской литературы проблеме — «швейцарскому мифу». Хотя интерес к этому явлению существовал на протяжении всей швейцарской истории, особый всплеск приходится на послевоенный период — время активного самоопределения обеих немецкоязычных стран, Швейцарии и Австрии, и выработки национальной идентичности в противовес великому соседу. И процесс этот неразрывно связан с обратным процессом демифологизации. Не случайно именно после войны создаются два знаменитых текста на основные мифологические сюжеты швейцарской истории — «Вильгельм Телль для школы» Макса Фриша и «Туннель» Фридриха Дюрренматта. Однако составителей сборника не интересует неизменно сопутствующий мифологическим сюжетам вопрос: «Миф или реальность?». Сборник построен вокруг утверждения известного швейцарского литературоведа Петера фон Мата о том, что противопоставление мифа и реальности в корне неверно. Мифы несут политически важную функцию, образуя общую память нации. Именно поэтому они заряжены большим творческим потенциалом и поддаются не только и не столько деконструкции, сколько переосмыслению и переносу акцентов. «Поскольку велика опасность использовать “швейцарский миф” в частных политических, экономических или культурных целях, вместо не критического “наслаждения” мифом, необходима рефлексивная работа над ним», — утверждают составители сборника (с. 8).

В сборнике представлены семь тематических блоков, соответствующих семи основным мифологемам.

«Миф о швейцарской литературе» исследует проблему единой швейцарской литературы ввиду лингвистического многообразия и представлен именами ведущих швейцарских германистов Петера фон Мата и Михаэля Белера.

«Альпийский миф» неразрывно связан, с одной стороны, с идиллической и свободолюбивой швейцарцев, с другой — с постоянной угрозой природных катаклизмов, о чем пишут П. Утц, Х.-Ю. Шрадер, Т. Файткнехт и Э. Листон.

К «мифу о конфедерации» относится не только классическая история Вильгельма Телля и клятвы на Рютли, но и железная дорога через непроходимые Альпы как знак мобильности и попытки перешагнуть собственные границы (Р. Зорг, Х.-Г. фон Арбург).

«Миф об исключительности», обернувшийся во время Второй мировой войны изоляционизмом и чувством собственного превосходства, а также латентным антисемитизмом и оппортунизмом, активно критиковали такие писатели, как Томас Хюрлиманн и Адольф Мушг (Ш. Шалье). Другой, более позитивный вариант развития этого мифа — идея о федеральной и культурно-многообразной стране, маленькой европейской утопии (Ю. Баркхофф).

«Миф о культурном многообразии», как и все остальные мифы, имеет две стороны: с одной стороны, культивируется языковое многообразие страны, в которой, кроме четырех официальных языков, присутствуют иные языковые группы за счет наибольшего в Европе количества иммигрантов. С другой стороны, в реальности очевидно плохое знание швейцарцами своих официальных языков, отсутствие взаимопонимания между различными частями страны, а в литературе углубление Röstigraben (С. Хаупт).

Самостоятельную мифологию представляет в сборнике так называемый «новый литературный антидискурс», когда писатели, критикуя старые мифы и старую Швейцарию, тем самым имплицитно приписывают себе роль новой моральной инстанции и создают новую мифологию (В. Хеффернан, М. Цинг).

Наконец, последний раздел посвящен «ирландскому мифу» и культурному взаимодействию двух маленьких европейских государств, их общему «дискурсу в тесноте» (С. Донован).

В сборнике представлены фактически все основные имена как писателей, так и литературоведов второй половины XX века. Тем самым попытка переосмысления старых мифов у писателей «другой Швейцарии» лишний раз доказывает укорененность и неисчерпаемый творческий потенциал мифологического сознания в швейцарской литературе.

В. И. КАРПОВ

(Институт языкознания РАН)

***Vladimir Pavlov. Deutsche Wortbildung im Spannungsfeld  
zwischen Lexikon und Syntax. Peter Lang GmbH.  
Internationaler Verlag der Wissenschaften.  
Frankfurt a. M., 2009. — 276 S.***

Словосложение является, пожалуй, одним из самых «интригующих» словообразовательных феноменов в германских языках. Неугасающий интерес к изучению формально сопоставимых разноструктурных единиц побуждает германистов вновь и вновь обращаться к проблеме структурно-семантической и функциональной соотносительности сложных слов и субстантивных словосочетаний. Особое внимание уделяется, конечно, композитам и именованным словосочетаниям в силу прозрачности их морфологического оформления, стабильности структурных моделей и потенциальной функционально-семантической взаимозаменяемости. При этом основной акцент делается на выявлении тех ограничений, которые существуют в германских языках при использовании разноструктурных единиц в качестве альтернативных средств номинации, пределов лексико-семантического варьирования сопоставляемых единиц и специфики их употребления как средств структурной организации текста.

В отечественной германистике традиция изучения именованных словжений в сопоставлении с субстантивными словосочетаниями неразрывно связана с именем выдающегося лингвиста Владимира Михайловича Павлова. В его работах проводится глубокий анализ двусторонней связи синтаксиса и словосложения с учетом типов сложных слов и их соотношения с соответствующими синтаксическими структурами. Главный предмет своего научного творчества, получившего отражение и в новой монографии с красноречивым названием «*Deutsche Wortbildung im Spannungsfeld zwischen Lexikon und Syntax*», состоящей из семи глав, В. М. Павлов определил еще без малого сорок лет назад как образования относительно регулярно воспроизводимые, но постоянно стоящие «на грани»/«на линии напряжения» лексикологии и актуального синтаксиса<sup>1</sup>. Для В. М. Павлова является несомненным, что признание особой синтаксической роли словосложения в немецком языке глубже и вернее отражает язы-

---

<sup>1</sup> Павлов В. М. Субстантивное словосложение в немецком языке. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Л., 1973.

ковую и речевую деятельность носителей языка. Углубленное изучение немецкого словосложения, его истории (с акцентом на ранненововерхненемецком периоде), типологическое сопоставление с аналогами в русском, английском и французском языках приводит В. М. Павлова к осознанию того факта, что данное явление не может быть жестко ограничено ни рамками лексикологии, ни рамками синтаксиса, оно как бы вмещает в себе все языковые уровни, поэтому попытка разместить словосложение лишь на одном из уровней заведомо обречена на неудачу (*«sein von vornherein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen»*. S. 30). На первый план выходит вопрос о том, каким образом связываются между собой слова в речемыслительном акте, как оформляется вербальный материал для решения конкретных синтаксических задач. Этот тезис является лейтмотивом новой монографии В. М. Павлова, в которой подводится итог многолетних размышлений автора о природе композитного словообразования в немецком языке.

Образование новых слов путем сложения именных основ является не только самым продуктивным способом пополнения лексического состава немецкого языка, но и, пожалуй, главной чертой его грамматического строя. С точки зрения функционально-семантической дифференциации, сложения подразделяются автором на три подвида: 1) сложения с обобщающим значением; 2) сложения с конкретно-предметной соотнесенностью, чье использование ограничено узким кругом говорящих; 3) сложения, существующие исключительно как эргономические морфолого-семантические замены словосочетаний. Все подвиды характеризуются набором перекрещивающихся признаков, основным из которых является морфологическая «сжатость», «усеченность» их структуры — важным оказывается не способ соединения компонентов, а факт цельнооформленности расположенных в определенном порядке основ (*«juxtapositional-wörtliche Ganzlichkeit des Ausdrucks einer Lexemverbindung»*. S. 165). Этот признак уже в ранненововерхненемецкую эпоху обуславливает продуктивность словосложения как ведущего способа выражения атрибутивных отношений двух субстантивных основ, в современном немецком языке мы имеем дело с еще бóльшим «сжатием» внешней (грамматической) формы выражения внутренних (семантических) отношений между компонентами. По мнению В. М. Павлова, выявленный признак можно вполне именовать «системным», связав продуктивность словосложения со спецификой строя немецкого предложения. Частое отсутствие формального словообразовательного показателя (соединительного элемента или падежной флексии) сближает сложения не столько с именными словосочетаниями, сколько с монофлексивными вербальными группами (основным синтаксическим значением в них обладает ядерный субстантивный компонент); композиты превращаются в некотором смысле в посредников между словом и предложением. На уровне предложения сегменты с

субстантивным ядром отличаются жесткой спаянностью элементов, в основе такого единства группы существительного лежат не морфологические правила, а, как считает В. М. Павлов, «фундаментальные» закономерности немецкого синтаксиса. В монографии формулируется тезис о неправомерности левоориентрированной характеристики немецкого синтаксиса и выдвигается дискуссионная гипотеза о доминирующей правоориентрированной OV-структуре немецкого предложения: жесткие правила рамочной конструкции фактически закрепили за предикативной группой и финальную синтаксическую позицию (ср. местоположение отделяемых приставок, причастий сложных временных форм, инфинитива, частей составного сказуемого или финитного глагола в придаточных предложениях). Бесспорным остается центральная (как структурная, так и смыслообразующая) роль предиката, прочие члены предложения выстраиваются в определенном порядке (немецкое предложение — не совокупность синтаксических членов, а их соположенность: *«der Satz ist ein Nacheinander als Miteinander»*. S. 167), как бы вытягиваясь в «линию напряжения». Группа существительного не может выступать в предложении иначе, как в определенной синтаксической роли; центростремительные и центробежные тенденции в предложениях разного типа помещают существительное в зависимости от синтаксической функции на близкую к сказуемому или удаленную от него позицию (так, например, в придаточном предложении подлежащее и сказуемое максимально разнесены). Чем больше расстояние от группы существительного до предиката, тем выше уровень и внешнего напряжения, — чтобы не перегружать объем кратковременной памяти, говорящий стремится сократить расстояние между субстантивным и глагольным элементами, устраняя «препятствия» между ними и компрессируя лексическое наполнение предложения. Наиболее эффективным оказывается сложение лексем, оно освобождает предложение от морфологических спаек — артиклей, предлогов, флексий, сжимая его до объема, операционально удобного для кратковременной памяти, и предотвращает смысловую амбивалентность высказывания, возникающую при лексемной (субстантивной) перегруженности.

Предположение о том, что словосложение в немецком языке вызвано (если речь идет о выборе единиц в акте коммуникации) не потребностью носителей языка в новых единицах номинации, а коммуникативными установками говорящих, т.е. имеет под собой психолингвистические основы, находит подтверждение при сопоставлении с композитным словообразованием, в частности, в русском языке. В. М. Павлов приходит к выводу, что носители русского языка прибегают к словосложению только при крайней необходимости, когда иные средства для наименования общественно значимых явлений/объектов оказываются непродуктивными, поэтому композиты воспринимаются полноценными единицами лексикона родного



языка; в немецкой лингвокультуре применение композитного словообразования носит ситуативный характер, оно подчинено индивидуальным потребностям говорящих в *средствах выражения*, а не в *средствах номинации*, композиты не рассматриваются как лексикографические единицы, они не языковые, а речевые факты, их стихия, «среда обитания» — синтаксис, а не лексикон. Компоненты сложений, непосредственно составляющие, сохраняют живую связь с полнозначными лексемами в свободном употреблении, иначе собеседники не смогли бы считывать значение композитов; орфографическая цельнооформленность, представленная слитным написанием, не сигнализирует автоматически о появлении нового значения, выражаемого исключительно тем или иным сложным новообразованием, она манифестирует склонность немецкого характера к упорядочиванию способов языковой экономии. Говорящий составляет композит из тех компонентов, на которые их затем раскладывает слушающий/воспринимающий, для каждого участника коммуникации существующая сложносоставная единица лишь одна из потенциальных возможностей наименования объекта окружающей действительности. Несмотря на относительно изолированное положение в грамматической системе немецкого языка, обусловленное минимальным маркированием композитного скрепления, компоненты именных сложений образуют собственную сеть морфологосинтаксических связей с членами предложения, которые с точки зрения нормативной грамматики могли бы считаться ошибочными (например, атрибутивное сопровождение зависимого компонента сложения), однако наглядно иллюстрируют двойкую природу композитов: формально цельнооформленный лексический комплекс покомпонентно встраивается в синтаксическую структуру высказывания.

Р. И. БАБАЕВА

(Иваново)

## ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ НЕМЕЦКОГО СЛОЖНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ

**Семенюк Н. Н. Развитие сложного предложения  
в немецком языке XI—XVIII вв. М., Калуга:  
Эйдос (ИП Кошелев А. Б.), 2010. — 170 с.**

Диахроническое описание синтаксиса немецкого языка представляет для лингвистов особый интерес не только потому, что оно дает представление об эволюции структуры языка, но и позволяет увидеть, каким образом происходят изменения в развитии выражения и оформления мысли, как постепенно происходит усложнение немецкого предложения и наполнение его постоянно увеличивающимся содержанием. Не случайно Фритц Чирх проводит параллели между структурой ранненововерхненемецкого предложения и соответствующим ему по времени готическим стилем в искусстве и замечает, что и в том, и в другом случае имеется огромное количество мелких отдельных деталей, которые в то же время объединяются в некоторые единые законченные элементы («Diesen im ganzen einfachen und übersichtlichen Satzgebilden treten nun aber in der Literatur der Zeit wie in Luthers Schriften sehr viel weiter gespannte und tiefer gestaffelte Gefüge zur Seite. Sie entstehen durch eine starke Vorliebe zur Synonymenanhäufung wie zur Anhängung immer neuer Gliedsätze, die das Gefüge zu einer unendlichen Kette von immer weiteren Anhängigkeiten verlängern, ohne dass hier die Kraft zu wirklicher Straffung durch Einschachtelung untergeordneter Sätze in übergeordnete ausreichte. Man wird dabei lebhaft an die gleichzeitige Malerei und Holzschnitzkunst der Spätgotik mit der wimmelnden Fülle der Figuren erinnert, deren Einzelheiten wie deren Gesamt man kaum zu erfassen vermag»<sup>1</sup>).

В книге Н. Н. Семенюк, дающей представление о синтаксических особенностях немецкого предложения в отдельные этапы истории немецкого языка, последовательно показывается, какие происходят изменения в структуре и организации предложения на протяжении

---

<sup>1</sup> *Tschirch F. Geschichte der deutschen Sprache. Zweiter Teil: Entwicklung und Wandlungen der deutschen Sprachgestalt von Hochmittelalter bis zur Gegenwart. 3. erg. und überarb. Aufl. / bearb. von Werner Besch. Berlin: Erich Smidt, 1989. S. 164.*

пяти веков. Широта охвата материала и количество обработанных текстов по каждому периоду придают работе фундаментальность и делают выход в свет данной книги важным событием не только в отечественной германистике.

В предисловии дано обоснование, почему автор обращается к изучению сложного предложения на материале текстов средневерхненемецкого и ранненововерхненемецкого периодов истории немецкого языка. Одной из основных причин является то, что именно в рассматриваемый период происходит в немецком языке расцвет сложного предложения, и особенно гипотаксиса, что приводит к достижению определенной вершины в его развитии «В языке XVII—XVIII вв. (особенно в немецкой классической литературе) достигается, видимо, наивысшая точка развития сложного, преимущественно гипотаксического (или комбинированного) предложения. Для современного немецкого языка снова отмечается тенденция к усилению паратаксического строения сложных предложений, равно как и тенденция к более частому использованию простых развернутых предложений...» (с. 3).

При обзоре истории изучения исторического синтаксиса немецкого языка называются важнейшие труды и отмечаются основные аспекты изучения структуры немецкого сложного предложения. На этом фоне становится очевидным, что отличает исследование Н. Н. Семенюк от работ по историческому синтаксису других авторов, в центре внимания которых также находится немецкое сложное предложение.

Н. Н. Семенюк говорит о том, что при всем разнообразии теоретических подходов в центре внимания всегда должны оставаться наблюдения над языковым материалом: «... не следует забывать, что опорой любого исследования, каким бы высоким ни был его теоретический “ранг” и какими бы серьезными — цели, должны оставаться наблюдения над языковым материалом» (с. 14—15). Этот принцип и становится основополагающим в рецензируемой книге, где любые выводы и заключения строятся в первую очередь на основе наблюдений и анализа конкретных текстов, аргументируются многочисленными статистическими данными.

По мнению автора книги, в рамках исторического синтаксиса необходимо стремиться к сочетанию синхронического и диахронического подходов, при подобном подходе «синхронный принцип описания синтаксического материала должен дополняться динамическим подходом, при котором реконструируется не только статическое состояние синтаксических структур в ту или иную эпоху, но и тенденции их “движения” в определенных исторических отрезках» (с. 14—15). Эта идея реализована в описании проанализированного материала. Подобный подход позволяет дать синхронную характеристику синтаксиса в ту или иную эпоху с указанием основных тенденций, а затем при обобщении данных состояний

показать путь развития сложного предложения от одного периода к другому.

Несомненным новаторством работы можно считать привлечение учета прагматических факторов при анализе материала. Обычно говорится о том, что прагматические аспекты не могут быть вовлечены в анализ древних текстов. Н. Н. Семенюк, рассматривая «прагматизацию» лингвистики как понимание языка как одного из видов социальной деятельности, осознает, что «указать на использование отдельных языковых (в нашем случае — синтаксических) явлений и тем самым реконструировать социальные и стилистические дифференциации в употреблении этих явлений большей частью совсем непросто, а иногда и вовсе невозможно», при этом она указывает, что плодотворным в этом направлении может быть изучение различных групп текстов и их характеристика на основе функционирования и использования в обществе, а также учет фактора, что отдельные уровни языка обнаруживают различную степень зависимости от прагматических стимулов (с. 11—12).

Работа имеет четкую структуру. Во введении дается краткий обзор работ по историческому синтаксису, определяется теоретическая база исследования, в первом разделе представлена общая характеристика синтаксической организации средневековых текстов, в последующих разделах описана роль сложного предложения в синтаксической структуре текстов той или иной эпохи с акцентированием внимания на тех аспектах, которые подвержены в рассматриваемый период наибольшим изменениям, завершается работа указанием основных тенденций в развитии сложного предложения в истории немецкого языка.

Так как описание является многогранным, оно ведется по нескольким направлениям: это изучение типов, форм и средств связи, особое внимание уделяется становлению подчинительной связи и маркерам подчинения, определению составных элементов сложного предложения и его структурной организации, выявляется соотношение сложного предложения и текста, фиксируются изменения как структурного порядка, так и функциональные сдвиги в использовании сложных предложений. Остановимся более подробно на отдельных разделах рецензируемой книги.

В первом разделе дано детальное описание эмпирического материала, включающего разнообразные средневековые тексты, на основе синтаксической структуры текстов: указывается количество предложений в тексте, типы выявленных предложений и их композиционные особенности. На основе полученных данных автор стремится проследить значимость данных синтаксических параметров. Изучение полученных результатов с разных позиций позволяет увидеть, что синтаксические особенности могут быть показателем жанра текста, а также одним из существенных признаков при выяснении времени создания текстов. Так, результаты сравнения прозаических и

поэтических текстов по указанным параметрам позволяют сделать вывод о преобладании в прозаических текстах более сложных структур, в то время как в поэзии преобладающей формой является простое предложение. При сопоставлении текстов, созданных в разное время, доказываем, что в более поздних текстах широко представлен гипотаксис. Соотнесение памятников одного вида — поэтического или прозаического — позволяют сделать наблюдение, что в данном случае значительные различия текстов по синтаксическим характеристикам могут быть доказательством того, что они относятся к разным литературным традициям.

Раздел II посвящен сложному предложению в немецком языке XII—XIV вв. Так как в большинстве средневековых памятников наиболее распространенными типами предложений являются гипотаксис и комбинированные предложения, то в центре внимания автора оказываются сложноподчиненные предложения. Результаты анализа описываются с опорой на средства связи: предложения с союзной связью противопоставляются предложениям с относительной связью, а вместе они ставятся в оппозицию: структуры с синдетической связью и структуры с асиндетическим соединением. Обобщая теоретические работы и практический материал, накопленный исследователями средневековых текстов, Н. Н. Семенюк подробно останавливается на тех явлениях, которые характерны для памятников письменности средневековья, но в современном языке не представлены или изменили свои функции. Так, большое внимание уделяется средствам относительной связи, которые в данный период истории немецкого языка характеризуются необычайным разнообразием. В этой функции могли употребляться, например, личные местоимения 2-го и 3-го лица, слова *und*, *daz*, что свидетельствует о диффузности союзной и относительной связи в данный период (с. 40—52). Нечеткость границ между матричным и придаточным предложением иллюстрируется также на примере таких явлений, как апокойну и местоименное дублирование, широко употребление коррелятов. Н. Н. Семенюк называет противоречивость внутреннего строения сложного предложения характерной чертой синтаксиса текстов описываемого периода. При описании рыхлости синтаксических структур средневекового текста подчеркивается его близость к традициям устного языка (с. 62), отмечается, что некоторые синтаксические средства в средневековых текстах используются в стилистических целях (с. 62—63). Следует отметить, что при описании синхронного состояния в книге постоянно делается акцент на динамику, тенденции в развитии сложного предложения: «...тенденции к многозначности и недифференцированности ряда связующих средств действовали на фоне другой ведущей тенденции — к принципиальному разграничению двух типов (сочинение — подчинение) и двух форм (союзная — относительная связь) синтаксической связи»

(с. 66). Этот подход виден и в распределении материала по разделам (было бы, вероятно, более логичным назвать их главами), так, третий раздел описывает развитие сложного предложения в XV в. как переходный этап от средневерхненемецкого периода к новому периоду развития немецкого языка, поэтому здесь акценты делаются на том, что еще сохраняется из средневерхненемецких признаков синтаксиса (многозначность и многофункциональность союзов, употребление союзных синтагм, вариантный порядок слов), и на новых явлениях, например, на увеличении риторических приемов в организации сложных синтаксических комплексов, упорядочивании пунктуационного оформления текстов.

В двух последних разделах представлена общая картина развития сложного предложения новонемецкого периода (раздел IV — в XVI в.; раздел V — в XVII—XVIII вв.). Здесь уделяется внимание изменениям в пунктуационном оформлении текста, так как ритмико-интонационный принцип членения текста постепенно уступает место синтаксическому, прослеживается дальнейшее развитие относительной и союзной связи предложений, подробно анализируется употребление синтаксических структур и средств связи в отдельных типах текста. Так, отмечается, например, что средства связи в предложениях с относительным типом соединения уже в XVI в. имели стилистическую окраску — «нейтральную или разговорную (*der*), книжную (*welch*, *so*) или торжественно-архаическую (*der*, *da*)» (с. 87). Не обделены вниманием в работе предложения с бессоюзной связью, афинитные конструкции, особенности порядка слов в каждую из рассматриваемых эпох. Представляется особенно интересным выявление взаимодействия различных факторов в процессе эволюции сложного предложения. К сожалению, такие параллели в работе не многочисленны в силу широты охвата материала, и статистических данных в подобном плане встречается немного. Например, при освещении взаимодействия употребления средств связи и порядка слов автор опирается на исследования других ученых: «В работе К. Фляйшмана приводится ряд подобных инициальных элементов, сочетавшихся — регулярно или факультативно — с порядком слов придаточного предложения. Это свидетельствует о распространении своеобразной гиперкоррекции, основанной на восприятии ряда допускаящих двойную трактовку вводящих элементов именно как подчинительных» (с. 94). В заключении Н. Н. Семенюк справедливо подчеркивает, что «все названные элементы, бесспорно, тесно взаимодействуют, а постепенное уменьшение полифункциональности связующих средств приводит к установлению четкой дифференциации характера самих связей, т. е. — к более формальному и семантическому разграничению сочинительных и подчинительных связей, союзных и относительных средств связи, а также связей внутрипредложенческих, и связей внешних — текстовых» (с. 147—148).

В рецензии мы коснулись лишь некоторых аспектов этой многогранной работы, в которой автору удалось создать цельную картину эволюции немецкого сложного предложения. Эта книга может быть интересна широкому кругу читателей — и тем, кто занимается синтаксисом, и тем, кто интересуется историей языка, и специалистам в области стилистики, лингвистики текста, лексической семантики. Каждый может найти здесь новые импульсы для дальнейших исследований.

Н. С. БАБЕНКО

(Институт языкознания РАН)

***Н. И. Рахманова, Е. Н. Цветаева. Немецко-русский словарь трудностей. Предлоги. Свободное употребление, предложное управление и идиоматика. М.: Дрофа, Русский язык медиа, 2010. — 398 с.***

К специализированным изданиям современной лексикографической индустрии, разрабатывающим «трудности языка», пользователи вполне обоснованно проявляют повышенный интерес, поскольку сведения, входящие в словарь, представляют собой особый тип систематизации некоторой совокупности разнородных языковых единиц, существующих в языке дискретно и зависящих от множества правил образования и употребления в речи.

Предлоги представляют собой категорию повышенной трудности для овладения общими грамматическими нормами, а также тонкими, неочевидными с точки зрения другого языка особенностями употребления немецких предлогов в речи. В современном немецком языке предлоги и предложные конструкции проявляют явную тенденцию к расширению своего участия в выражении смыслов и конструированию высказываний разной стилистической принадлежности. С учетом этих обстоятельств рецензируемый Словарь, посвященный трудностям предложного словоупотребления немецкого языка, представляется очень своевременным и полезным для обучения и практики перевода.

Словарь состоит из несколько частей: основу образует немецко-русский раздел; его дополняет русско-немецкий словарь, который носит вспомогательный характер, отражая лишь частично материал, связанный со значением предлогов русского языка; далее в Словаре дается список ключевых полнозначных слов с указанием их употребления в составе предложных словосочетаний.

Предлоги как служебные слова обладают в немецком языке целым рядом специфических структурных и функциональных свойств, которые с трудом поддаются строгому описанию. Словарь включает 156 немецких предлогов разной структуры, частотности, происхождения. Это довольно полный охват данного разряда служебных слов современного немецкого языка.

Авторы предваряют Словарь алфавитным перечнем всех немецких предлогов с их краткой грамматической характеристикой, а



также дают сводную информацию о падежном управлении немецких предлогов.

Содержание словарной статьи разработано авторами с учетом того, какую информацию и в какой последовательности необходимо дать, чтобы сделать ее эффективной и полезной для разных видов переводческой деятельности. Полное и детальное описание значения предлогов, особенно многозначных, является первичной задачей Словаря, которая решается и за счет включения обширного иллюстративного материала, который демонстрирует разные случаи свободного употребления предлогов в составе высказываний. Весьма полезно выделение случаев перевода немецкого предлога на русский язык с использованием других, не предложных способов (например, с помощью словообразовательных средств, падежных форм, деспричастных оборотов).

Предлоги в словарной статье обсуждаются в трех зонах: в зоне преимущественно свободных значений, в составе глагольного управления и, наконец, как элементы устойчивых выражений разной стилистической окраски и предметной отнесенности.

Система помет учитывает три параметра: стилевой, временной и территориальный. Среди территориальных помет в Словаре фигурирует не традиционная для отечественной немецкоязычной лексикографии помета «северонемецкий», который, видимо, противопоставляется южнонемецкому, но ареал распространения языковых явлений с пометой «северонемецкий» из материалов Словаря не вполне ясен.

Словарь предлагает очень большой корпус примеров для каждого предлога, его значений, участия в управлении глаголами и в составе устойчивых выражений. Будучи добротным дополнением к двуязычным переводным словарям, данный труд явно превосходит их по объему иллюстративного материала к каждому отдельному предлогу. При этом основу иллюстративного материала составляют примеры из современной живой речи в многообразии ее разновидностей, а также из публичной и профессиональной сфер. В Словаре приводятся и узко специализированные выражения с предлогами, например: *ab Deck франко-судно*, *ab Werk франко-завод*, *ab Lager франко-склад*, к сожалению, без указания на сферу экономики.

При выделении отдельных значений предлогов и их характеристике авторы Словаря придерживаются традиции, сложившейся в отечественной лексикографии, когда значения предлогов даются в последовательности от общего к частному. Этот принцип проявляется и в рассматриваемом Словаре. Однако в некоторых случаях авторы пересматривают иерархию значений у многозначных предлогов и стремятся дать более детализованную картину семантических свойств многозначных предлогов современного немецкого языка. Так, для предлога *für* первым приводится значение, которое в других словарях занимает вторую или третью позицию —

«указание на цель, назначение, причину совершения действия». В таком подходе, видимо, есть своя логика, как и в том, что в Словаре значения предлогов детализируются в большей степени, чем прежде, и у многозначных предлогов выделяются оттенки значения, которые отчетливо стали проявляться в современном немецком языке последних лет. Так, для предлога *für* в словаре фиксируется значение «указание на объект интереса, внимания и т. п. ...», которое ранее в словарях не выделялось. Самостоятельную группу образуют и другие словоупотребления, например, требующие предлога *für* — *Begeisterung, Bewunderung, Verehrung, Interesse, Sorge für*. Для предлога *für* в Словаре фиксируются и такие частные значения, как «указание на мнение, оценку» — *nützlich sein für, halten für*, а также значение «сопричастности, причины». Сама процедура выделения словарного значения многозначных предлогов заслуживает несомненного признания как новый опыт обобщения и представления их семантического ресурса. В целом ряде случаев в Словаре наблюдается неизбежное пересечение зоны свободного употребления предлогов с зоной управления.

В зоне управления глаголов и других частей речи материал приводится выборочно, при этом критерии отбора иллюстративного материала не вполне понятны. Так, для предлога *mit* в зоне управления указывается на такие глаголы, как *beginnen; bürgen; begnügen, sich; beeilen, sich*, но отсутствуют многие другие глаголы, например: *behelligen; behelfen, sich mit* и т. д. Конечно, управление в немецком языке представляет особую трудность, которая требует специально-словарного описания.

Материал в зоне устойчивых выражений так же фрагментарен. Так, поговорки с участием предлога *mit* представлены всего четырьмя примерами, хотя их наверняка больше; нет в Словаре и популярного среди русскоязычных пользователей оборота *Eile mit Weile*: «Тише едешь — дальше будешь».

Такой подход к заполнению зон в словарных статьях вполне объясним: авторам словаря важно было во всей полноте и точности предъявить пользователю семантические характеристики предлогов в их связи с грамматическими свойствами. В связи с этим стоит отметить, что Словарь фиксирует не только новые словоупотребления, но и наиболее значимые тенденции в развитии предложной семантики в составе словосочетаний разной функциональной принадлежности. Так, в Словаре большое внимание уделяется фиксации случаев безартиклевоего употребления словосочетаний с предлогами, в форме так называемого общего падежа, что входит в грамматическую характеристику немецких предлогов и их современное использование: *ab Datum, zu Anfang, über Handy*. Не менее важной является представленная в Словаре информация о грамматическом варьировании словоупотребления с участием предлогов.

Включение в основной корпус справочника материалов русско-немецкого Словаря отражает все более определенно осознаваемую необходимость параллельного представления данных о двух языках для целей эффективного обучения немецкому языку и переводу.

В Словаре сформирована система внутренних отсылок, через которую русско-немецкая часть словаря соотносится с немецко-русским корпусом предлогов. В систему отсылок входит и Приложение к словарю («Ключевые полнзначные слова»). Оно содержит алфавитный список немецких слов разной частеречной принадлежности, которые активно участвуют в образовании предложных словосочетаний. Этот список ориентирован на основной корпус словаря и обеспечивает легкий поиск нужной информации.

В целом рецензируемый Словарь как новый лексикографический труд представляет собой, несомненно, полезное справочное издание с широким спектром функций; он является вполне дружественным по отношению к пользователям, а также добротным дополнением к недавно изданному Новому большому немецко-русскому словарю в трех томах под общим руководством Д. О. Добровольского (М.: АСТ-АСТРЕЛЬ, 2008; 2010).