



РОССИЙСКИЙ  
СОЮЗ ГЕРМАНИСТОВ

# РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК  
РОССИЙСКОГО СОЮЗА  
ГЕРМАНИСТОВ

ТОМ X

# ГЕТЕРОГЕННОСТЬ И ГИБРИДНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ В ГЕРМАНИСТИКЕ

Х СЪЕЗД РОССИЙСКОГО СОЮЗА ГЕРМАНИСТОВ

МОСКВА, 22—24 НОЯБРЯ 2012 ГОДА

*Организаторы:*

*Российский государственный гуманитарный университет  
Московский государственный педагогический университет*



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции ..... 7

### Литературоведение

<i>S. Vietta</i> . Literatur in einer Kulturgeschichte der Rationalität .....	15
<i>H. Birus</i> . Jenseits von Identität vs. Alterität: Goethes «West-östlicher Divan» als hybride Poesie .....	24
<i>A. Д. Жук</i> . Гибридные разновидности жанра оды в немецкой литературе последней четверти XVIII—XIX вв. ....	34
<i>A. Г. Аствацатуров</i> . Наследник Вертера (Рокайроль Жан Поля как образ человека модерна) .....	40
<i>Д. А. Чавчанидзе</i> . Типичное и авторское в идейной основе «Ночных бдений» Бонавентуры (искусство, традиция, бессмертие) .....	49
<i>Н. Т. Рымарь</i> . Соблазнительное единство противоположностей: сюжет «заблудшего идеалиста» в немецкой литературе .....	57
<i>J. Lehmann</i> . «Mein Lehrer / Der große, freundliche». Über deutsche Dichter und ihre russischen Vorbilder .....	65
<i>А. А. Вольский</i> . «Es steht das Nichts in der Mandel» — к онтологическому статусу стихотворения эпохи модерна .....	75
<i>Н. В. Пестова</i> . «Грезящие юноши» О. Кокошки — «первое новое немецкое стихотворение» .....	83
<i>Б. А. Хвостов</i> . Дискурс диететики и литература немецкоязычного модернизма .....	91
<i>В. В. Котелевская</i> . Аудиальный дискурс в немецком романе модернизма и постмодернизма: опыт типологии .....	99
<i>В. Д. Седельник</i> . «Приземленная» поэзия космического фантаста Пауля Шеербарта .....	107
<i>Ю. А. Цветков</i> . Гетерогенность в игровом поле сцены: Гуго фон Гофмансталь. «Ариадна на Накосе» .....	117
<i>М. Kiseleva</i> . «Einen Menschen ganz aus Zitaten zusammensetzen»: Zur hybriden Gestaltung der Figur Moosbruggers in Musils «Mann ohne Eigenschaften» .....	125
<i>И. Г. Потехина</i> . Фактуальность vs. фиктивность в произведениях Эрнста Юнгера и Эдвина Эриха Двингера 1920-х гг. ....	132
<i>Т. А. Кухаренок</i> . Автобиографическое письмо и визуальная культура Венского Модерна. К парижским дневникам Германа Бара .....	140
<i>В. Н. Ахтырская</i> . Сапфический дискурс в «Новых стихотворениях» Райнера Марии Рильке .....	148
<i>Е. В. Бурмистрова</i> . «Ложные воспоминания»: проблема гетерогенности субъекта в фальсифицированных автобиографиях .....	156
<i>М. С. Потемкина</i> . Альтернативные сценарии объединения в произведениях современных немецких авторов .....	164
<i>А. И. Мальчуков</i> . В померанском тигле народов: Гюнтер Грасс и Иоганнес Бобровский как зеркало немецко-немецкой идентичности .....	172
<i>В. Г. Зусман</i> . Гибридность в литературе мигрантов. Гетерогенное «письмо» В. Вертлиба .....	180
<i>В. А. Пестерев</i> . Полижанровость романа Даниэля Кельмана «Измеряя мир» .....	188
<i>А. Н. Полубояринова</i> . От «Сердца-Зверя» к «Ангелу Голода»: о гибридных существах Герты Мюллер .....	196
<i>J. Kaminskaja</i> . IST DAS A) LYRIK? Über den Eigensinn der Sprache und die Grenzen der Poesie .....	205

- З. А. Марданова. Репрезентация «гибридной идентичности» в новой женской литературе: образ «истерички» ..... 213

### Лингвистика

- Ludmilla I. Griscaewa*. Sind verbal codierte Texte semiotisch homogen? ..... 222
- О. А. Кострова. Гетерогенность и гибридность дискурса с позиций лингвопрагматики ..... 235
- М. В. Беляева. Гетерогенность синтаксического пространства в устном дискурсе ..... 244
- P. Dones*. Fremdsprache als Hybridsprache ..... 251
- К. А. Филитов., Л. Н. Григорьева. Немецкий язык в идиолекте М. В. Ломоносова ..... 257
- Н. А. Бондарко *DAVON SOL DER GEISTLICH MENSCH WOL GEORDENT SIN:* логико-синтаксические схемы и их варьирование в немецкой духовной прозе XIII века ..... 273
- Т. В. Гречушникова. Гетерогенность мультимедиа как творческий стимул экспериментального текстопостроения ..... 287
- А. V. Kusnetsov. Internetbasierte Kommunikation als Hybrid der mündlichen und schriftlichen Kommunikation ..... 299
- И. А. Ушанова. Формирование гибридной идентичности в онлайн-коммуникации (на материалах немецкоязычных онлайн-сообществ) ..... 308/
- Lyubov Nefedova*. Heterogenität und Hybridität der Lexik der deutschen Gegenwartssprache aus der Sicht ihrer Herkunft: Dynamik der Entwicklung ..... 319
- М. А. Кулькова. Гетерогенные явления в паремиологической системе немецкого языка ..... 328
- Н. Д. Матарыкина. Интертекстуальность в слоганах молодежного движения 70-х — 80-х годов XX века ..... 337
- Е. А. Кондакова. Грамматика немецкой баллады как проявление ее жанровой гетерогенности ..... 344
- Л. М. Бондарева. Типологические признаки ретроспективного дискурса как гетерогенного речевого феномена ..... 353
- А. С. Полевщикова. Языковая игра в гетерогенном тексте (на примере романа А. Мюшга «Der Rote Ritter») ..... 361
- О. В. Бокова. Гибридность как текстотипологическая характеристика сообщений о преступлениях ..... 369

### Рецензии

- А. В. Балаганина. Рец. на: М. Б. Горбатенко. Оскар Кокошка. Художник и театр. СПб.: СПбГАТИ, 2012. — 192 с.: ил. .... 378
- Н. С. Бабенко. Перевод как ремесло и как творчество. Рец. на: А. В. Павлова, Н. Д. Светозарова Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода. Anthology. СПб., 2012. — 478 с. .... 380
- С. М. Дубинин. Рец. на: А. Л. Зеленецкий Теоретический курс немецкого языка как второго иностранного: учебное пособие. М.: Флинта, 2012. — 288 с. .... 386
- Н. Н. Трошина. Рец. на: ГЕРМАНИЯ: Лингвострановедческий словарь: Свыше 5000 единиц / Н. В. Муравлева, Е. Н. Муравлева, Т. Ю. Назарова и др. М.: АСТ: Астрель, 2011. — 991, [1] с. .... 390

## ОТ РЕДАКЦИИ

Российский союз германистов — крупнейшее среди аналогичных профессиональных сообществ за пределами Германии — прошел десятилетний путь развития, отмеченный десятью масштабными научными симпозиумами, результаты которых зафиксированы в десяти томах ежегодника РСГ «Русская Германистика», а также в шести спецвыпусках под ред. Р. С. Аликаева.

Идея создания «Союза германистов» зародилась на фоне деидеологизации отечественной науки, надежд на ее модернизацию, открытых государственных и дисциплинарных границ, информационного взрыва и возросшего взаимного интереса филологов Германии и России. В этих условиях предстояло поставить и заново решить несколько задач:

— осмыслить историю советской германистики 1920—1980-х гг. со всеми ее противоречиями, удачами и лакунами;

— непредвзято оценить первые шаги германской филологии в русских университетах дореволюционной эпохи, характер ее зависимости от немецкой науки и степень ее включенности в социокультурные процессы России;

— обеспечить эффективность научного диалога между университетскими кафедрами, отделами академических институтов, специалистами в области немецкого языка и литературы по всей Российской Федерации;

— наконец, преодолеть относительную изоляцию русской германистики, подчеркнуть ее неразрывную связь с немецкой «метрополией» и вписать ее в международный контекст как одну из провинций всемирной «республики ученых».

Важной теоретической предпосылкой для решения этих задач явилась концепция развития, ясно наметившаяся уже на учредительном съезде Союза в 2003 г. и получившая отражение в первом томе ежегодника, который имел подзаголовок «Русская германистика в прошлом и настоящем: имена и проблемы» (2004). Участники первого съезда единодушно выступили за необходимость дальнейшей конвергенции с немецкой германистикой, за освоение и диссеминацию ее опыта и достижений, — но не под знаком безоглядного глобализма, не в форме «клонирования» немецкого научного курса, а в сочетании с опорой на свои национальные традиции, с заботой о создании своего собственного индивидуального «профиля», узнаваемого и востребованного на мировом рынке в качестве оригинального продукта интеллектуальной деятельности. Именно этот

принцип — принцип автономной причастности и равноправного диалога — был поставлен организаторами РСГ во главу угла и при формировании отношений между российскими кафедрами, институтами, научными школами, представляющими их членами Союза. Речь с самого начала шла о том, что ценность интеграции в рамках Союза тем больше, чем характернее и выразительнее лица субъектов этой интеграции, чем больше «своего» способны они вынести на форум.

Красноречивым подтверждением этой концепции явились следующие симпозиумы, проходившие в Москве (2004, 2007, 2012), Санкт-Петербурге (2006), Нижнем Новгороде (2005, 2010), Самаре (2008), Тамбове (2009), Казани (2011). Проблемы немецкого языка и литературы исследовались в свете современной компаративистики и контрастивной лингвистики, в аспектах территориальной вариативности, исторической типологии текстов, взаимодействия культурных кодов, взаимообмена центра и периферии, семантики границы, парадигматических отношений между элементами языка и гибридизации гетерогенных структур. Но при всем разнообразии проблематики общей сверхзадачей всех конференций оставалась профессиональная авторефлексия, осмысление границ и условий продуктивного диалога между представителями различных школ, специальностей, национальных традиций.

РСГ, его конференции и издания уже сегодня оказывают заметное влияние на научно-исследовательскую деятельность ряда ученых и институтов. Среди них «Кафедра зарубежной литературы» РГПУ им. А. И. Герцена (проф. А. И. Жеребин), «Кафедра истории зарубежных литератур» СПбГУ (проф. Л. Н. Полубояринова), «Гуманитарный факультет» Нижегородского филиала ВШЭ (проф. В. Г. Зусман), и прежде всего «Департамент германистики» при РГГУ (проф. Д. Кемпер), где концепция развития русской германистики отразилась в содержании серии научных публикаций (*Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau*), в работе билатеральной магистратуры по специальности «Международное литературоведение: русско-немецкий культурный трансфер» и ежегодного семинара «Всероссийская аспирантская школа по германистике им. В. Г. Адмони».

Однако Союз германистов нуждается в расширении своего влияния. Первое десятилетие XXI в. свидетельствует о формировании принципиально новой научно-исследовательской среды, основанной на взаимодействии науки и образования как главных индикаторов уровня национальной культуры. В связи с этим необходимо более активное привлечение к сотрудничеству с РСГ и ежегодником «Русская германистика» молодых ученых, аспирантов и способных студентов, реализация на платформе Союза крупномасштабных научно-образовательных проектов с участием германистов разного возраста и уровня подготовки из различных регионов и универси-

тетов. Публикация статей в ежегоднике должна быть направлена не только на обмен актуальной информацией, но и на оценку научным сообществом результатов исследовательской деятельности ученого, на повышение уровня его профессиональной социализации.

В предисловии к первому посмертному изданию научных трудов Ал. В. Михайлова, вышедшему в 1997 г., С. С. Аверинцев писал о том, что диалог России с Германией есть нечто большее и более существенное, чем лишь тема академических штудий, ибо «немецкая культура — один из предметов, говоря о которых, русский прямо-таки неизбежно выговаривает нечто о самом себе как русском, о России», а потому и «русская германистика не может удержаться в пределах простой академической дисциплины». В этих словах намечена большая программа включения нашей науки в социальный контекст, увеличения ее «прозрачности» для российского общества, ее воздействия на российскую науку и образование. Способствовать реализации этой программы — одна из первостепенных задач ежегодника «Русская германистика».

\* \* \*

Десятый съезд Российского союза германистов, посвященный теме «Гетерогенность и гибридность как предмет изучения в германистике», состоялся 22—24 ноября 2012 г. в Москве. В работе съезда приняли участие около 110 докладчиков из 30 городов России, а также коллеги из Германии, Чехии, Венгрии, Латвии, Украины. Пленарные и секционные заседания проходили в Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ). 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 десятом томе «Ежегодника РСГ», а также в сборнике «Материалов 10-го съезда РСГ», публикуемых Кабардино-Балкарским государственным университетом. На сайте РСГ будут представлены данные обо всех опубликованных работах.

Рассмотрение гетерогенности и гибридности как универсальных явлений, гетерогенизации и гибридизации как активных процессов развития и функционирования языка и словесно-художественной культуры связано с обращением к разнообразным проблемам, которые привлекают все более пристальное внимание как литературоведов, так и лингвистов, но еще не стали предметом систематического изучения и не образуют единого исследовательского поля. Инновационный характер избранной проблематики потребовал от организаторов конференции разработки ее общей концепции и определения ключевых проблемных точек применительно к материалу немецкого языка и немецкоязычной литературы.



## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Одним из признаков современной культуры (макроэпохи модерна) принято считать дифференциацию и разграничение между:

— системами социальной коммуникации или так называемыми «специальными дискурсами» (литературным, философским, научными и т. д.);

— видами художественного творчества или медиальными системами (литература, музыка, изобразительное искусство, киноискусство и т. д.);

— индивидуальными художественными системами, а также автором и читателем как реальными автономными личностями и как субъектами эстетической деятельности;

— миром физическим и метафизическим, действительным и возможным, миром реальной истории и внутренним миром произведения искусства;

— риторическими и литературными жанрами, художественными стилями, классами текстов;

— национальными литературами и культурами;

— образами персональной, национальной и гендерной идентичности.

Следствием этих и многих других разграничений в культуре и литературе эпохи модерна явилось создание гибридных конструкций, т. е. гетерогенизация тех относительно гомогенных структур (дискурсов, текстов, жанров, стилей, кодов и пр.) и воплощенных в них смыслов, которые традиционная культура создавала на основе вытеснения всего, что считалось для данной структуры инородным, чуждым. Свое и чужое вступают в диалогические, модальные отношения. Литература становится полем напряженного взаимодействия автономных гетерогенных миров. Это находит отражение в кризисе субъекта и опытах его реинтеграции (образ множественного, полифонического «Я»), в явлениях интересубъективности, интердискурсивности, интермедиальности, интертекстуальности, гетероглоссии, неосинкретизма, деканонизации жанров и контаминации стилей, культурного трансфера, деконструкции национальных и гендерных ролей и мифов. В эпоху модерна гетерогенность и гибридизация гетерогенного становятся культурной нормой, которая по-разному реализуется в различные исторические периоды развития модернистской культуры и литературы (романтизм, реализм и т. д.) и дает основания для того, чтобы и всю эту большую эпоху рассматривать в качестве совокупности разнородно кодированных «модернизмов», т. н. «multiple modernities».

Такова в общих чертах разнообразная проблематика, обсуждение которой применительно к литературе и культуре Германии было осуществлено в рамках следующих четырех разделов:

## **1. Литература в дискурсивном поле эпохи модерна: синкретизм как семантический и текстуальный феномен.**

Семантический аспект синкретизма затрагивает С. Вьетта, обращаясь к проблеме гетерогенности и гибридности в контексте рационалистического сознания как доминанты европейской культуры. Синкретизм как признак ментального кризиса, характеризующего образ человека эпохи модерна исследует А. Г. Аствацатуров на примере Рокайроля, одного из наиболее выразительных персонажей романа Жан-Поля Рихтера «Титан». О гибридном характере понятия «диететика» и его влиянии на литературу модерна размышляет Б. А. Хвостов. Ю. Л. Цветков рассматривает сотворчество Гуго фон Гофманстала и Рихарда Штрауса как феномен гетерогенности, выходящей за рамки интермедальности. Ю. В. Каминская задается вопросом о границах поэзии и роли поэтического эксперимента.

## **2. Биографический текст как гибридная конструкция: автор и читатель.**

Если Т. А. Кухаренок пишет об изменении автобиографического текста и формы саморепрезентации в эпоху Венского модерна в связи с появлением новых визуальных и оптических медиа, то Е. В. Бурмистрова исследует феномен гетерогенности субъекта в рамках биографического дискурса.

## **3. Гибридность в мире литературного произведения: реальность и фикция.**

Гибридность и функция ориентальных мотивов в поэтике «Западно-восточного дивана» Гёте находятся в центре внимания Х. Бируса. Гибридные текстовые структуры освещает Й. Леман на примере русско-немецких литературных связей. О гибридности как признаке художественной структуры произведений, созданных на стыке различных эпох, пишут Д. Л. Чавчанидзе («Ночные бдения» Бонавентуры) и Н. В. Пестова («Грезящие юношы» Кокошки). К проблеме гибридности жанра оды на рубеже литературных эпох обращается А. Д. Жук. Рассматривая сюжет «заблудшего идеалиста», Н. Т. Рымарь констатирует амбивалентность и внутреннюю противоречивость «личностной культуры» Европы. А. Л. Вольский исследует кардинальное изменение онтологического статуса модернистского стихотворения, обнаруживающего тенденцию к герметизации и принципиальной апофатичности. В. В. Котелевская выявляет принцип деконструкции в постмодернистском романе, обращаясь к специфике аудиального дискурса. О Пауле Шеербарте как связующем звене между натурализмом и экспрессионизмом пишет В. Д. Седельник. Диалог с исторической реальностью в различных его аспектах рассматривают И. Г. Потехина, М. С. Потемина, В. А. Пестерев. Потехина сопоставляет фактуальное и фикциональное на примере исторического романа. М. С. Потемина обращается к намеренно уходящим от реальных событий альтернативным сценариям объединения Германии. В. А. Пестерев рассматривает

полижанровый роман Д. Кельмана «Измеряя мир», соединяющий в себе черты биографического, исторического и философско-интеллектуального романа. М.С.Киселева исследует роль криминологического дискурса и влияние Достоевского в романе Музиля «Человек без свойств».

#### **4. Гибридность в аспекте гендерной и национальной идентичности.**

Гендерной проблематике посвящены статьи В. Н. Ахтырской и З. А. Мардановой. Если В. Н. Ахтырская рассматривает «гендерную маску» сапфических стихотворений Рильке, то З. А. Марданова исследует феномен женской субъективности в новой женской литературе. О гибридности в литературе мигрантов на уровне смысла и образа пишет В. Г. Зусман. Л. И. Мальчуков сопоставляет концепции национальной идентичности у И. Бобровски и Г. Грасса и приходит к выводу о социально-политической подоплеке у одного и психологической (в русле коллективного бессознательного) у другого. О гибридных образах в гендерном и национальном аспекте и, шире, о гибридности как ином жизненном пространстве пишет Л. Н. Полубояринова, обращаясь к творчеству Гертты Мюллер.

## **ЛИНГВИСТИКА**

Тематизация сфер проявления гетерогенности и гибридности в языке охватывает множество аспектов изучения того, почему и как происходит взаимодействие разнородных процессов и явлений, какие существуют механизмы и приемы смешения языковых кодов. В результате разработки концепции гетерогенности и гибридности в языке были выявлены следующие ориентиры, которые могут стать стимулами изучения языка в предложенном аспекте:

#### **Общие основания гетерогенности в языке:**

- универсальность гетерогенности как условия существования языка и стимула его развития;
- гетерогенность как базовое свойство речевой коммуникации;
- пространство гетерогенности: гетерогенность в языке, тексте и дискурсе;
- территориальные, функционально-стилистические и социальные факторы и их роль в возникновении гетерогенных явлений в различных языковых средах;
- гетерогенность языковой системы — потенциал креативного использования языка.

#### **Диахронные аспекты гетерогенности в немецком языке:**

- исторические корни гетерогенности и гибридности в памятниках немецкой письменности разных эпох;
- гетерогенный характер процессов формирования национальных вариантов немецкого языка;

— гетерогенные явления в структуре языка на разных этапах его истории.

Гетерогенность и гибридность с позиций лингвокультурологии:

— гетерогенность как лингвистическое отражение конфликтных ситуаций в социокультурном пространстве;

— лингвокультурный аспект гетерогенности речевой коммуникации;

— культурная идентичность языковой личности в аспекте гетерогенности и гибридности;

— аксиологическая гетерогенность языковой картины мира.

Формы проявления гетерогенности в немецком языке на разных уровнях его системы:

— неоднородность лексического состава языка (гетерогенность в лексике);

— механизмы гибридизации в лексике современного немецкого языка;

— гибридизация языковых структур как результат заимствования;

— гибридность как результат взаимодействия языков; Denglish и формы его проявления;

— пуризм и особенности его существования в современной Германии;

— гетерогенность стилистической системы немецкого языка и семиотика стиля;

— гетерогенность стилистического потенциала немецкого языка с позиций лингвопрагматики.

Оппозиция «гомогенность — гетерогенность» и ее реализация в различных дискурсах:

— гетерогенность и гибридность как свойства разных типов текста, современные тенденции и результаты их проявления;

— художественный текст как воплощение гетерогенности и гибридности языковых стилей.

В **лингвистическом разделе** ежегодника представлены материалы, отражающие некоторые аспекты изучения немецкого языка в русле сформулированных выше представлений о гетерогенности и гибридности как универсальных свойствах языка и связанных с ними факторах его структурного и функционального развития.

В статье Л. И. Гришаевой рассматриваются аргументы, почему современные тексты не могут считаться гомогенными, и анализируются доводы в пользу смещения кодов в условиях современной коммуникации. Здесь же формулируются новые задачи лингвистики текста в связи с усилением негомогенности текста. О. А. Кострова предлагает разграничивать понятия гетерогенность и гибридность в зависимости от дискурсивных свойств текста и формы его реализации. Явления синтаксической гетерогенности рассматриваются М. В. Беляевой на материале устного дискурса. В статье П. Донца собраны доказательные доводы в пользу утверждения, что «иностранный язык — это не просто набор слов и грамматических правил, а сложная система, которая формируется в процессе взаимодействия носителей разных языков».

ный язык» как разновидность естественного языка представляет собой образование с гибридными свойствами. Статьи А. В. Кузнецова и И. А. Ушановой посвящены коммуникации в Интернете, в которой свойства гибридности проявляются особенно отчетливо.

О гетерогенности мультимедиа как творческом стимуле экспериментального текстопостроения говорится в статье Т. В. Гречушниковой. Свойство гетерогенности обнаруживается в грамматике немецкой баллады (статья Е. В. Кондаковой) и в тексте романа А. Мушга «Der Rote Ritter» (статья А. С. Полевщицкой). Разнообразно представлены гетерогенные явления в лексике и фразеологии немецкого языка (статьи Л. А. Нефедовой и М. А. Кульковой).

Интертекстуальность как одно из проявлений гетерогенности рассматривается в статье Н. Д. Матарыкиной на примере слоганов молодежного движения 1970—1980х гг. XX в. в Германии.

Типологические признаки ретроспективного дискурса как гетерогенного речевого феномена анализируются в статье Л. М. Бондаревой, а гибридность выделяется как текстотипологическая характеристика сообщений о преступлениях (статья О. В. Боковой).

Исторические аспекты проблематики, связанной с гетерогенностью и гибридностью, представлены в статье К. А. Филиппова и Л. Н. Григорьевой о характере проникновения немецкого языка в идиолект М. В. Ломоносова, а также в статье Н. А. Бондарко о варьировании некоторых логико-синтаксических схем в немецкой духовной прозе XIII в.

Ежегодник завершают рецензии, освещающие публикации отечественных германистов по разным проблемам современного знания в области германистики.

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

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

SILVIO VIETTA

(Heidelberg)

## LITERATUR IN EINER KULTURGESCHICHTE DER RATIONALITÄT

### I.

Das interessante Thema «Heterogenität und Hybridität» dieses Kongresses gehört in eine umfassende Kulturgeschichte der Rationalität. Warum? Weil es die von Max Weber so genannte «okzidentale Rationalität» war und ist, die im Laufe ihrer Erfolgsgeschichte die heutige Globalisierung und ihre einseitige Monokultur hergestellt hat. Sie hat damit aber auch viele Formen der Hybridität geschaffen — will sagen: der Überlagerung der Rationalitätskultur mit anderen indigenen Kulturen, und sie hat auch das Problem der Heterogenität auf die Tagesordnung gebracht. Wie ist es möglich, dass sich noch andere Kulturen und Lebensformen neben der Rationalitätskultur behaupten können? Ich will im Folgenden kurz Grundzüge unserer Rationalitätskultur beschreiben, wie sie sich schon in der griechischen Antike herausbilden und dann auch *zweitens*: Welche Rolle die Literatur in einer dominanten Rationalitätskultur einnimmt. Ich beziehe mich dabei auf mein neues Buch zur Geschichte der Rationalität [Vietta 2012]. Fragen wir, bevor wir uns der Literatur zuwenden: Was heißt das, *Kultur der Rationalität*.

Im Zeitalter zwischen dem 8. und 5. Jahrhundert vor Christus hat sich im Ostmittellerraum eine *kulturelle Revolution* vollzogen, in deren Folge auch unsere heutige Weltzivilisation steht. Diese ist sogar eine Folge jener ersten Revolution, insofern die Eroberung der Welt in Form von Kolonisierungswellen nur durch die machtpolitisch überlegene Rationalität möglich war. Die Revolution der Rationalität hat *alle* Kultursektoren erfasst und verändert — daher auch die Literatur, wie wir gleich sehen werden. *Welche* fundamentalen Änderungen der Kultur können wir konstatieren? Ich nenne *sieben* essentielle Kulturveränderungen, die auch unsere heutige globale Kultur prägen:

*Erstens*: Die Griechen haben eine neue Form des Denkens erfunden: Die *Philosophie-Wissenschaft*. Beide waren zu jener Zeit noch eins und nicht getrennt wie in der Neuzeit. Neu an diesem Denken war sein radikal *anti-mythischer, aufklärerischer* Duktus. Die Welt wird nicht mehr auf das Wirken der Götter, sondern auf stoffliche «Prinzipien» («archē´») zurück-

geführt: Wasser, Feuer, Atome und dann auch auf ein Prinzip der Welt-erkenntnis, das bis heute das Denken der Wissenschaft in Bann hält: die *Zahl*. Es waren die Pythagoreer in Unteritalien, die im *Numerischen* den Code für das Weltverstehen frei legten, freilich dabei selbst noch von einfachen natürlichen Zahlen ausgingen und diese für Elemente des Kosmos selbst hielten. Aber mit ihnen wird das *quantitative Denken* zur Grundform der Welt-erkenntnis, so wie es Philolaos, ein Schüler des Pythagoras, im 5. Jh. v. Chr. lehrte: «Denn erkenntnisspendend ist die Natur der Zahl und führend und lehrend in jeglichem, das ihm zweifelhaft und unbekannt ist. Denn nichts von den Dingen wäre irgendwem klar, weder in ihrem Verhältnis zu sich noch zu einander, wenn die Zahl nicht wäre und ihr Wesen» [Diels 1957: Fr. 11]. Die Zahl als die Grundform aller Erkenntnis — der deutsche Philosoph Leibniz überträgt das dann auf das *Denken* und die *Sprache*; man kann hier geradezu die Anfänge unserer heutigen *Rechner-Kultur* erkennen. Nicht von ungefähr hat Leibniz auch eine der ersten Rechenmaschinen erfunden (vgl. [Vietta 2012: 88 ff.]<sup>1</sup>).

Die Pythagoreer haben nicht nur das philosophische und naturwissenschaftliche Denken revolutioniert — Platon war einer von ihnen — sondern auch *zweitens* die *Raumplanung*: Hippodamus von Milet baute Mitte des 5. Jhs. die von den Persern zerstörte Stadt Milet schachbrettartig geometrisch wieder auf und erfand dabei zugleich *das* Grundmodell der geometrischen Raumplanung wie es — mit anderer Aufteilung natürlich — Römische Kriegslager, Mittelalterliche Klöster, neuzeitliche Stadtutopien und die moderne Stadtarchitektur eines le Corbusier verwenden sollten. Heute sehen alle Großstädte der Welt so ähnlich aus wie die Planquadrate im Milet des Hippodamus.

Der rationalen Geometrisierung des Raumes entsprach *drittens* eine Arithmetisierung der *Zeit*. Der Gründungsvater der abendländischen Philosophie-Wissenschaft, Thales von Milet, konnte die Sonnenfinsternis von 585 v. Chr. vorhersagen. Ein solches Ereignis zu prognostizieren, bedeutet, es zu *entmythisieren*. Im Mythos und auch im Alten Testament können nur Götter bzw. kann nur ein Gott die Sonne verdunkeln, anhalten, wie es auch Joshua 10.12 schildert<sup>2</sup>. Die rationale Berechnung der Zeit aus Sternkonstellationen *entmythisiert* die Zeit und macht sie berechenbar wie den Raum, wenn er geometrisiert wird. Er hat keine weiteren Geheimnisse mehr als das, berechenbar zu sein, wie es dann in der Neuzeit Descartes' Begriff des Raumes als messtechnische Größe («res extensa») und das physio-theologische Konzept des Kosmos als Uhrwerk in der Aufklärung kenntlich machen.

<sup>1</sup> Ich weise an der angegebenen Stelle auch auf das additiv-mathematische Konzept der Bologna-Reform hin, das rationalistisch, aber nicht der Komplexität des menschlichen Lernens adäquat ist (S. 87).

<sup>2</sup> «Damals redete Josua mit dem HERRN an dem Tage, da der HERR die Amoriter vor den Israeliten dahingab, und er sprach in Gegenwart Israels: Sonne, steh still zu Gibeon, und Mond, im Tal Ajalon! Da stand die Sonne still und der Mond blieb stehen, bis sich das Volk an seinen Feinden gerächt hatte».

Zur rationalen Weltrevolution in der griechischen Antike gehört viertens die Erfindung des *Münzgeldes* im ersten Drittel des 7. Jahrhunderts in Lydien. Die Griechen übernehmen diese Erfindung rasch, die den gesamten Handel verändert, weil er praktische Zahlung sowie Kreditwesen ermöglicht, aber auch das Problem des Geldwechsels zwischen den Poleis mit sich bringt. Dafür entsteht ein neuer Stand, die *Trapezisten* (von «trapeza», Tisch, Bank), also *banker* (vgl. [Bogaert 1986; Vietta 2012: 321 ff.]). Aristoteles definiert das Geld durch seine quantitative Vereinheitlichung: «Daher muss alles, was untereinander ausgetauscht wird, gewissermaßen quantitativ vergleichbar sein, und dazu ist nun das *Geld* bestimmt, das sozusagen zu einer Mitte wird. Denn das Geld misst alles [...]» [Aristoteles 1995: 1133a]. Geld funktioniert in dieser Weise ähnlich wie der wissenschaftliche Begriff der *Zahl*: Es *vereinheitlicht* das Disparate unter der *einen* Kategorie des Messbaren («*sýmmetra*») und damit Berechenbaren und dies nun ökonomisch *als* Geldwert, wie dies auch später Georg Simmel in seiner «Philosophie des Geldes» definiert hat [Simmel 1922].

Die Zahl und das Messbare spielen nun auch eine erhebliche Rolle *fünftens* in der *Ästhetik*, weil man nicht Säulentrommeln von Tempeln vorfabrizieren und aufeinander setzen kann, wenn man sie nicht vorher berechnet hat. Auch die ideale Skulptur wie der «Doryphoros» des Polyklet muss in seinen Proportionen umgerechnet werden von der Größe des normalen Griechen — um die 1,60 m damals — auf die Größe von über zwei Metern. Der bruchstückhaft erhaltene «Kanon» des Polyklets spricht von dieser Notwendigkeit des Maßes in der Ästhetik [Polyklet 1990: 135 ff., 156 ff., 185 ff., 213 ff.].

Schließlich *sechstens* der *Krieg*: Auch er wird rational umorganisiert. An Stelle des aristokratischen Einzelkämpfers, wie sie die «Ilias» schildert (Achill, Hektor), tritt seit dem 7. Jahrhundert die *Phalanx*, ein geometrischer Block kämpfender Männer, der in dieser Formation in der Schlacht bei Marathon 490 v. Chr. die weit größere Armee der Perser besiegt. Herodot spricht von 6400 persischen Toten gegenüber nur 192 toten Athenern [Herodot 1988, VI: 94—117]. Griechische *Freiheit* und *Demokratie* verdanken sich also der Kriegskunst der Rationalität, nicht unbedingt gilt das Umgekehrte: Die Rationalität ihrerseits braucht offenbar *nicht* die Demokratie und die Freiheit, wie die Geschichte ihrer Expansion lehrt und auch die Gegenwart eines Staates wie China (vgl. [Vietta 2012: 229 ff.]<sup>3</sup>).

Ich kann noch ergänzen, dass *siebtens* auch die Rollen von Mann und Frau — *gender* — fundamental neu definiert werden in der griechischen Antike, und dass für Jahrhunderte, insofern das männliche *Sperma* mit dem *lógos* verbunden wird, die Weiblichkeit aber mit der passiven *Materie* («*hýle*»), und somit quasi naturgegeben dem *Manne* der aktive, gestal-

<sup>3</sup> Die Rationalität hat ihre eigene Geschichte der Durchsetzung und Entwicklung durch die auf- und untergehenden Imperien hindurch und entwickelt sich so selbst zu einem «Imperium der Rationalität».



tende Part in allen Lebensbereichen zufällt, einschließlich der Wissenschaften und der Künste<sup>4</sup>. Es hat bis ins tiefe 20. Jahrhundert gedauert, bis diese Vorurteilsstruktur überwunden werden konnte, und dies nicht zuletzt durch die Fortentwicklung der Rationalität selbst.

## II.

Kommen wir nun zur Frage: Was steht es mit der *Literatur* im Zeitalter der Rationalität? Wie verändert sie sich? Welche Funktionen übernimmt sie in dieser Geschichtsepoche einer *longue durée* und welche nicht? Es ist klar, dass das eine Frage ist, die auf der Ebene der *Europäistik* als Wissenschaft von der europäischen Kultur angesiedelt ist und nicht auf der Ebene der Nationalliteraturen, die ohnehin eine späte Erfindung des 19. Jahrhunderts sind, aber nach wie vor wichtig wegen der Unterschiede der Nationalsprachen und -kulturen [Gehler, Vietta 2010]. Die europäische Literaturwissenschaft setzt die nationalen voraus, bietet aber einen *anderen Fokus* für die Analyse von Literatur. Ich möchte auch diesen Germanistenkongress ein wenig für diesen neuen Fokus öffnen.

Ich unterscheide im Folgenden *drei* zentrale Funktionskreise, die sich im Zusammenhang mit der Rationalisierung der Gesellschaft ergeben und nenne diese vorweg:

Die *Entmythisierung* und *Säkularisierung* der Literatur zu einem Instrument der *Aufklärung*.

Die *Kritik* der Literatur an der *Einseitigkeit* der Rationalität.

Die Darstellung der Problematik der *Hybridität* der Kulturen im Zeitalter der Rationalität.

*Zu 1:* Auch wenn die griechischen Dramen in Athen seit 534 v. Chr. im Rahmen der Großen Dionysien und also in Form eines mythischen Rituals aufgeführt wurden, und auch wenn Aristoteles in seiner Poetik die Tragödie auf die Gestaltung des Mythos festlegt, nämlich als Mimesis des Mythos [Aristoteles 1982: 1450a], gehört die Tragödie allein dadurch, dass sie den Mythos als *Schauspiel* bearbeitet, in den Bereich der *Säkularisation* und damit in den von *Aufklärung* über den Mythos. Das Drama macht den Mythos zum Schauspiel, arrangiert ihn neu als Synthesis des «Dramas» [Lehmann 1991; Fischer-Lichte 1990]. Die neue Form des Dramas — dessen sprachliche Organisation und schriftliche Fixierung wie auch dessen theatralische Inszenierung — bedeuten bereits eine Entmythisierung des Mythos. Durch die logische Ordnung der Schrift wie die malerische der Skene werden so der Mythos zur literarischen Ordnung des Dramas und dieses im Theater zum *Schau-Spiel*.

*Ergebnis* also: Die *Literatur* steht durchaus in einer Front mit der neuen Schriftkultur der Rationalität, wie sie sich in Philosophie und Natur-

<sup>4</sup> Aristoteles entwickelt das in seiner naturwissenschaftlichen Schrift «Von der Zeugung und Entwicklung der Tiere», 726bff und zieht die politischen Konsequenzen in seiner «Politik»: «Endlich verhält sich Männliches und Weibliches von Natur so zueinander, dass das eine das Bessere, das andere das Schlechtere und das eine das Herrschende und das andere das Dienende ist» (1254b).

wissenschaft artikulieren, nämlich als ein *Aufklärungsinstrument*. Aber: Die Tragödie, wie immer säkularisiert, partizipiert noch an der *emotionalen* Gewalt des tragischen Mythos. Und das unterscheidet diese Kulturform wiederum von der Philosophie und ist der Grund, warum ein Heraklit die Dichter mit Ruten abstrafen will [Diels 1957: 42] und Platon sie (in der *Politeia*, 607b) aus dem rational begründeten Staat verjagen, weil sie ein falsches Bild er Wirklichkeit lieferten und Emotionen aufrührten, die der rationale Staat nicht brauchen kann — *die Urszene* der Kunstvertreibung aus allen totalitären Staaten.

Man kann zu dem Thema ergänzen, dass auch die *Neuzeit* mit einer Literatur der Aufklärung beginnt: Was ist Cervantes' «Don Quijote» anderes als ein fiktionales Spiel mit dem vorrationalen Märchen- und Feenglauben des Protagonisten, der damit auch der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Der Roman zeigt, wie komisch es ist, wenn man Windmühlen mit Riesen verwechselt und dann von den Schlägen solcher damals modernen Instrumente weggefegt wird [De Cervantes 2003]. Auch die Literatur der Frühneuzeit beginnt so mit einem Akt der Aufklärung in diesem Roman.

*Ad 2 — Kritik:* Wenn Literatur in einer Linie steht mit der Aufklärung der Rationalität, so hat schon die Literatur der griechischen Klassik eine Form der *Kritik* entwickelt — sowohl an der Einseitigkeit der Rationalität wie auch der von der Ratio verlassenen Irrationalität. Euripides, der mit den Philosophen Anaxagoras und Sokrates Kontakt hatte, hat dies beispielhaft in seinem letzten Drama vor seinem Tode 406 v. Chr. gestaltet, in den «Bacchantinnen». Es war eine Zeit, als der staatliche *logos* der Stadt Athen schon ziemlich abgewirtschaftet war, der Peloponnesische Krieg verloren, der männliche *ordo* der Stadt zerbrochen. In den «Bacchantinnen» ist es der Stadttyrann Pentheus, der in Theben die Ordnung der Rationalität vertritt und dabei den Gott Dionysos und seine Mutter durch mangelnde Ehrfurcht beleidigt [Euripides 1990: 503 ff.]. Der Gott kommt in die Stadt, um sich zu rächen, und entführt die Frauen aus der Stadt in die Berge zu bacchantischen Orgien. Pentheus will das sehen und wird dabei von den Frauen entdeckt. Eine mit Namen Agaue reißt dem Berglöwen, wie sie meint, mit ihrer bacchantisch-übermenschlichen Kraft den Kopf ab und steckt ihn auf einen Thyrsosstab. Als sie wieder zur Besinnung kommt, muss sie erkennen: Der Kopf des Berglöwen ist kein tierischer, sondern ein *menschlicher* Kopf. Und: Dieser aufgespießte Kopf gehörte ihrem *eigenen Sohn*, Pentheus. Als sie fragt, wer das getan hat, wird sie belehrt: *sie selbst*, die Mutter, hat den Sohn in bacchantischer Wut zerrissen und sich seinen Kopf als Trophäe auf den Spieß gesteckt.

Dieses letzte Drama des Euripides ist, wenn man es auf eine Botschaft bringen will, eine Warnung nach beiden Seiten: *Weder* die verkürzte Rationalität, *noch* die schiere Irrationalität sind menschlich und können eine menschliche Gemeinschaft begründen. Beide Einseitigkeiten führen in die Katastrophe. Agaue muss am Ende mit dem alten Vater Kadmos aus

der Stadt fliehen, heimatlos bleiben, es gibt für die Überlebenden dieser Katastrophe keinen Ort mehr in der Welt.

In der Literatur der *Neuzeit* ist das Thema der *Rationalitätskritik* dominant. In einem der ersten Romane der Moderne, Goethes «Leiden des jungen Werthers» von 1774 ist es ein zentrale Thema in der Kritik Werthers an der bürgerlichen wie adligen Gesellschaft und an einem Verstandesmenschen wie Albert, dem Verlobten seiner Geliebten Lotte [Goethe 1994: 12. August]. In der Romantik treibt das ‚Ungenügen an der Normalität‘ des bürgerlichen Staates die Künstler auf ihre Kunstsuche nach einer anderen utopischen und erfüllteren Wirklichkeit. Italien ist dort vielfach die Projektionsfläche für solche Rationalitätskritik [Pikulik 1979]. Der große realistische Roman von Flaubert, «Madame Bovary» zeigt eine Protagonistin, die an ihrem rational bestens organisierten, aber sinnlosen kleinbürgerlichen Leben in der französischen Provinz buchstäblich zerbricht. Die Rationalität prägt das bürgerliche Leben zunehmend, macht es sicherer und behaglicher, aber zugleich ungeliebt, weil ihm etwas fehlt: Der *Sinn* des Lebens, die *Liebe*, das *Gefühl*. Diese aber hatte die Rationalitätsbegründung prinzipiell von sich abgespalten [Vietta 2012: 55 ff.]. Emma Bovary wie auch Anna Karenina, Effi Briest sind Frauen auf der Suche nach Liebe in einem Zeitalter der Moderne, ihrer Standesrituale und Neubürgerlichen Rationalität, die am Ende tragisch daran zerbrechen. Es scheint so, dass es im Zeitalter der Rationalität zwar den Fortschritt, aber wenig Glücksgefühle darüber gibt.

*Ad 3 — Hybridität:* Schon in der griechischen Antike entsteht ein seltsames Mischphänomen, das wir mit dem Begriff der *Hybridität* bezeichnen. Hybride sind im Bereich der Kulturtheorie Mischformen, wie sie tatsächlich auch schon in der griechischen Antike zu Hauf entstehen: Schon die griechische Kultur ist eine solche Hybridform unter dem Einfluss des phönizischen Alphabets, der babylonischen und ägyptischen Geometrie und Zeitrechnung. Das alles haben die Griechen ja nicht selbst erfunden, sondern importiert und dann weiterentwickelt. Das Zeitalter der Rationalität ist von Anfang eine auf *Kolonialismus* angelegte *Expansionskultur* und dadurch entstehen immer neue und neue Hybridformen.

Ich will das abschließend an einem literarischen Stoff verdeutlichen, der *Medea*. Wiederum Euripides hat diesen mythischen Stoff schon so bearbeitet, dass er ihn stark *psychologisiert*. Der Mythos führt an einen der drei Brennpunkte der griechischen Kolonisation, nämlich ans Schwarze Meer<sup>5</sup>. Der griechische Held Jason sucht am Schwarzen Meer jenes Goldene Vlies, auf dem im Mythos die Kinder Helle und Phrixos von ihrer Mutter gerettet wurden und das nun ein riesiger, nie schlafender Drache bewacht. Historisch ist hier auch schon die *Geld- und Goldgier* der griechischen Kolonialisten mit eingestaltet. Jason gelingt es mit Hilfe der zauberkräftigen Medea das Vlies zu rauben und nach Korinth zu entführen,

<sup>5</sup> Die andern beiden Brennpunkte sind die kleinasiatische Küste und Süditalien, die alle zusammen die Magna Graecia bilden.

wo er sich dann aber eine andere Geliebte erwählt, die Königstochter Glauke, und dafür von Medea vernichtet wird.

Das Drama zeigt in dieser Figur eine neue Form der *Hybridität der Kulturen*. Medea ist Tochter des Aietes, der Sohn des Sonnengottes Helios ist. Sie selbst war in Kolchis Priesterin des Sonnenkultes und verfügt über magische Kräfte. Sie ist aber stark angezogen von der Schönheit und Kultiviertheit des griechischen Jünglings Jason und insbesondere auch von der Schönheit seiner Sprache. Sie wird also aus ihrer Kultur herübergezogen in die andere, griechische und sie verrät dafür ja auch ihre Familie, tötet sogar den Bruder Absyrtos, dessen Körper sie zerstückelt und ins Wasser wirft, damit der sie verfolgende Vater aufgehalten wird. Für die Griechen eine barbarische Tat!

Nun kommt sie, die Barbarin, nach Korinth, in eine Hochburg der neuen Rationalitätskultur, wo sie auch schnell und clever ausgespielt wird von Jason und König Kreon, indem dieser dem Jason seine Tochter zur Frau geben will und Jason damit das nächste Anrecht auf den Königsthron hätte. Medea, die Barbarin, schäumt vor Wut, sie versinkt in tiefer Depression, und so wird sie am Anfang des Dramas von der alten Amme geschildert [Euripides 1990: 20 ff.].

Unter dem Gesichtspunkt der *Hybridität* ist nun ihre *Wandlung* interessant: Sie entwickelt nämlich eine eiskalte rationale Planung der Vernichtung, mit der sie die Rationalität der Männer austrickst. Sie übernimmt und nutzt die Rationalität *gegen* die Kultur, in deren Mauern sie sich befindet, und tut dies schlauer und überlegter, als es die Männer fassen können. Sie bittet um einen Eintagesaufschub, angeblich um ihre Exilreise für sich und die beiden Söhne vorzubereiten. König Kreon ahnt Schlimmes, aber will kein Barbar sein und der exilierten Mutter den Aufschub abschlagen. Medea aber schickt die eigenen Kinder mit einem Schmuckkleid zu Glauke, um ihren Gesinnungswandel zur freundlichen Frau zu demonstrieren. Aber eine Medea wird niemals zur freundlichen Frau. Das Kleid ist vergiftet, die schöne Glauke verbrennt darin und der sich im Schmerz darüber windende Vater Kreon auch. Den Exmann Jason zerstört sie psychisch gänzlich durch Tötung seiner Kinder, die ja auch ihre sind. Aber die Rache wiegt schwerer, sie will den Mann vernichten, was auch den feministischen Grundsatz etwas in Frage stellt, dass immer Männer die Täter und Frauen nur Opfer seien. Das Drama zeigt es anders.

Medea, die am Ende im Drachenwagen entflieht — ein Meisterstück der griechischen Theaterkunst [Blume 1978: 66 ff.], — ist also ein *Hybridform der Kulturen*, insofern sie eine für klassisch griechische Verhältnisse absolut barbarische Denk- und Handlungsform beibehält, diese aber mit allen Mitteln einer griechisch rationalen Handlungslogik einschließlich der eiskalten Verstellung umsetzt und damit ihre Schlacht, die ein barbarisches Schlachtfest für sie ist, gewinnt. Die Kulturen mischen sich in ihrer Gestalt, und das ist am Ende für die griechischen Männer selbst vernichtend.

Die *kontinuierliche Rezeptionsgeschichte* des Dramas in der europäischen Kultur unterstreicht das Fremde, Barbarische der Medea, so die Bearbeitungen von Ovid, Seneca, Corneille, Grillparzers humanistische Version und Hanns Henny Jahnn, der Medea zu einer Schwarzen («Negerin») macht und damit die moderne Rassenproblematik in den Stoff einführt (vgl. [Lütkehaus 2001; Vietta 2005: 141 ff.]). Christa Wolf macht sie dann zu einer Heroine, in der *sie* das Rationale und Menschliche, die Staatsrepräsentanten aber die Unmenschlichkeit repräsentieren [Wolf 1996].

Rationalitätskultur und Hybridität sind seit der griechischen Antike *Leitprobleme* der europäischen, heute globalen Kultur. Wir haben es also zu tun mit einer durchgehenden Geschichte *kulturellen Transfers* und *kultureller Transformationen*, die aber deutlich auch Züge einer zunehmend *gleichförmiger Globalkultur* erkennen lässt und somit das Problem aufweist, echte Heterogenität noch zuzulassen.

### Literatur

- Aristoteles 1982 — *Aristoteles*. Poetik. Griechisch // Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982.
- Aristoteles 1995 — *Aristoteles*. Nikomachische Ethik. Philosophische Schriften Bd. 3. Nach der Übersetzung von Eugen Rolfes bearbeitet von Güther Bien. Hamburg, 1995.
- Blume 1978 — *Blume H.-D.* Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt, 1978.
- Bogaert 1986 — *Bogaert R.* Grundzüge des Bankwesens im alten Griechenland. Konstanz, 1986.
- De Cervantes 2003 — *De Cervantes S. M.* Don Quijote. Aus dem Spanischen übertragen von Ludwig Braunfels. Düsseldorf, 2003.
- Diels 1957 — *Diels H.* Die Fragmente der Vorsokratiker. Nach der von Walther Kranz hg. achten Auflage. Mit Einführung und Bibliographien von Gert Plamböck. Hamburg, 1957.
- Euripides 1990 — *Euripides*. Tragödien. Übersetzt von Hans von Arnim. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Bernhard Zimmermann. Zürich; München, 1990.
- Fischer-Lichte 1990 — *Fischer-Lichte E.* Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen, 1990.
- Gehler, Vietta 2010 — *Gehler M., Vietta S.* (Hrsg.). Europa — Europäisierung — Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte. Wien, 2010.
- Goethe 1994 — *Goethe J. W.* Die Leiden des jungen Werthers. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. von Waltraut Wiethölter. Sämtliche Werke I. Abt. Frankfurt, 1994
- Herodot 1988, VI — *Herodot.* Historien. 2 Bde / Übersetzt von Josef Feix. München; Zürich, 1988.

- 
- Lehmann 1991 — *Lehmann H.-Th.* Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart, 1991.
- Lütkehaus 2001 — *Lütkehaus L.* (Hrsg.). Mythos Medea. Leipzig, 2001.
- Pikulik 1979 — *Pikulik L.* Romantik als Ungenügen an der Normalität am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt a. M., 1979.
- Polyklet 1990 — *Polyklet.* Der Bildhauer der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Liebighaus Frankfurt a. M.; Mainz, 1990.
- Simmel 1922 — *Simmel G.* Philosophie des Geldes. Vierte unveränderte Auflage. Berlin, 1922 (1900).
- Vietta 2005 — *Vietta S.* Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München, 2005.
- Vietta 2012 — *Vietta S.* Rationalität — eine Weltgeschichte. Europäische Kulturgeschichte und Globalisierung. Paderborn, 2012.
- Wolf 1996 — *Wolf Ch.* Medea. Stimmen. München, 1996.

HENDRIK BIRUS

(Bremen)

**JENSEITS VON IDENTITÄT VS. ALTERITÄT:  
GOETHE'S «WEST-ÖSTLICHER DIVAN»  
ALS HYBRIDE POESIE**

Bis ins 18. Jahrhundert war es kein Problem, in mehreren Sprachen — etwa auf Lateinisch und in der Volkssprache — zu dichten. Und der Begründer der modernen Hermeneutik, Friedrich Schleiermacher, stand fest genug in der Tradition des Humanismus, um einzuräumen, «daß erst durch das Verständniß mehrerer Sprachen der Mensch in gewissem Sinne gebildet wird, und ein Weltbürger» [Schleiermacher 2002: 87]. Doch zugleich betonte er: «Wie Einem Lande, so auch Einer Sprache oder der andern, muß der Mensch sich entschließen anzugehören, oder er schwebt haltungslos in unerfreulicher Mitte». Dieses Identitätspostulat setzt sich bis weit ins 20. Jahrhundert fort; wenn etwa Martin Heidegger fordert: «Das Wesen der Dichtung muß [...] aus dem Wesen der Sprache begriffen werden» [Heidegger 1981: 43]. Und zwar der je eigenen Sprache, denn:

Die Sprache spricht. Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht. [...] Alles beruht darin, das Wohnen im Sprechen der Sprache zu lernen [Heidegger 1985: 30].

Ja, selbst Paul Celan hält an der so postulierten Exklusivität der Muttersprache fest, wenn er polemisch feststellt:

An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. Doppelzüngigkeit — ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, zumal in solchen, die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum, genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen.

Dichtung — das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache [Celan 1983: 175].

Aus einer ganz anderen Tradition kommend, betont auch Michail Bachtin im Hinblick auf die Poesie (im Gegensatz zur Prosa): «Поэт определяется идеей единого и единственного языка» [Бахтин 1975: 109]<sup>1</sup> [«Der Dichter ist von der Idee einer einheitlichen und einzigen

---

<sup>1</sup> künftig zitiert mit der Sigle CP. [Michail M. Bachtin. «Das Wort im Roman» // *Bachtin M. M. Die Ästhetik des Wortes* / Hrsg. u. eingel. v. Rainer Gröbel, übers.

Sprache [...] geleitet».] Ja, ähnlich wie beim späten Heidegger setzt das poetische Wort bei ihm nichts als den «сокровищ самого языка» (CP 91) [«Schatzkammer der Sprache selbst» (MB 171)] voraus. Oder anders ausgedrückt: «Язык поэта — его язык, он в нем до конца и нераздельно» (CP 98) [«Die Sprache des Dichters ist seine eigene Sprache, er geht ganz und ungeteilt in ihr auf» (MB 178)]. «[П]отому чуждо [поэтическому стилю] и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия» und der Dichter vermeide jegliche «оглядка на чужие языки» (CP 98) [«Daher trete er in kein kritisches «Verhältnis zu seiner eigenen Sprache als zu einer unter vielen» und vermeide jeden «Rekurs auf fremde Sprachen» (MB 177)]: *Все входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах* (CP 110). [*Alles, was in das Werk Eingang findet, muß in die Lethe versinken, sein vorheriges Leben in fremden Kontexten vergessen* (MB 188).]

Wie für Bachtin «язык как живая социально-идеологическая конкретность, как разноречивое мнение, лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого» (CP 106) [Wie in Bachtins Poesieverständnis eine scharfe «Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden» (MB 185) gezogen wird], so akzentuiert auch Hans Robert Jauf die hermeneutische Alterität. Denn «den Andern in seiner Singularität zu verstehen» [Jauf 1999a: 132], erfordert nach Jauf' Überzeugung zu allererst «das Erkennen der Differenz des Andern zu mir selbst» [Jauf 1999b: 152]. Daher komme es gegenüber aller vorschnellen «Horizontverschmelzung» (Vgl. [Gadamer 1990: 307—312, 379—381 u. 401])<sup>2</sup> in erster Linie darauf an, «Kunst und Literatur in ihrer zeitlichen oder räumlichen, historischen oder kulturellen Alterität zu erschließen» [Jauf 1984: 673]. Damit daß er der Literatur des Mittelalters «einen besonderen Grad von Alterität» zubilligte [Jauf 1984: 686]<sup>3</sup>, hat Jauf in der Mediävistik Schule gemacht. Aber auch in der Interkulturellen Germanistik, der zufolge «in einer 'Hermeneutik der Alterität' [...] die fremde 'Welt' nicht im Akt der 'Horizontverschmelzung' kolonisiert, sondern in ihrer Andersheit erkennbar werden soll» [Strohschneider 1997: 59].

v. R. Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M., 1979 (= edition suhrkamp 967), S. 154—300, hier S. 188 — künftig zitiert unter der Sigle MB.] — Kritisch hierzu vgl. *Lachmann R.* Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // *Das Gespräch* / Hrsg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. München, 1984 (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 11), S. 489—515, sowie *Warning R.* Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards // *Warning R.* Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus. Freiburg i.Br., 1997 (= *Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae*, Bd. 51), S. 143—178, bes. S. 143 f.

<sup>2</sup> Ferner die knappe Replik auf Jauf in: *Gadamer H.-G.* Zwischen Phänomenologie und Dialektik. Versuch einer Selbstkritik // *Gadamer H.-G.* Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register. Tübingen, 1993. S. 3—23, hier S. 14.

<sup>3</sup> Vgl. Jauf 1977.



Gegenüber beiden Extrempositionen mußte der Orientalismus von Goethes *West-östlicher Divan* als durchsichtiges, wenn nicht gar dürftiges Rollenspiel erscheinen. Denn weder schöpft er allein aus der «Schatzkammer» der eigenen Sprache und Poesie, noch konfrontiert er uns mit der ungemilderten Andersheit der orientalischen Poesie. Vielmehr versammelt er gängige Motive sowohl aus seiner eigenen Lyrik als auch aus der europäischen und der arabisch-persischen Dichtung, verwendet durchweg vertraute deutsche Metren und Strophenformen und enthält kaum ungefiltert Fremdes noch auch unzweifelhaft Eigenes. Als daher vor 150 Jahre die ersten Vorabdrucke von *Divan*-Gedichten erschienen, hatten sie ihre Leser entsprechend ratlos zurückgelassen. Zu verschieden waren sie von den gängigen lyrischen Standards — Goethes eigenen wie denen seiner Zeitgenossen. Handelte es sich womöglich um bloße Imitationen oder freie Übersetzungen orientalischer Gedichte?

Doch womöglich ist das eine irreleitende Alternative: *Tertium datur*. Nämlich Bachtins Begriff der *Hybridität*<sup>4</sup>, der bei ihm allerdings für das Prosawort und besonders für den Roman als «многостильное, разноречивое, разноголосое явление» (CP 75) [«künstlerisch organisierte Redevielfalt» (MB 157)] reserviert sein sollte. Es handelt sich dabei um eine Form der «Vielsprachigkeit» (многоязычие) als «процесс активного взаимоосвещения языков и культур» [Бахтин 1975: 429]<sup>5</sup> [«Prozeß einer aktiven wechselseitigen Erhellung der Sprachen und Kulturen» (MB 322)]. Eine *гибридная конструкция* (CP 117) [*hybride Konstruktion*] nennt Bachtin

такое высказывание, которое [...] принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами [...] нет никакой формальной — композиционной и синтаксической — границы; раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента (CP 118)<sup>6</sup>.

[eine Äußerung, die «zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‘Sprachen’, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. Zwischen

<sup>4</sup> Zur Explikation dieses notorisch mehrdeutig gebrauchten Begriffs, besonders im Hinblick auf seine biologische Grundbedeutung, vgl. *Bohnenkamp A.* Hybrid statt verfremdend? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie // *Linguistik in der Übersetzungswissenschaft* / Hrsg. v. Peter Colliander, Doris Hansen u. Ingeborg Zint-Dyhr. Tübingen, 2003. S. 9—26, bes. S. 17—21.

<sup>5</sup> [«From the Prehistory of Novelistic Discourse» // *Bakhtin M. M.* *The Dialogic Imagination*. P. 41—83, here p. 65.]

<sup>6</sup> Zur Hybridisierung speziell im Roman vgl. CP 170—173 [MB 244—247].

diesen Äußerungen, Stilen, Sprachen und Horizonten gibt es [...] keine formale — kompositorische und syntaktische — Grenze; die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes, oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen, und sie hat folglich einen doppelten in der Rede differenzierten Sinn und zwei Akzente [...] (MB 195).]

Dafür gibt es Beispiele zuhauf im *West-östlichen Divan*:

Nachdem als Eröffnung des ganzen Werks der kalligraphierte arabische Nebentitel *المؤلف الغربي الديوان الشرقي* und der in verzierter Fraktur gesetzte deutsche Titel *West-östlicher Divan* nebeneinander gestellt werden und analog als Eröffnung des ersten Buchs der transkribierte persische Haupttitel *Moganni Nameh* und seine deutsche Übersetzung *Buch des Sängers* [Goethe 2010: 11]<sup>7</sup>, ist gleich der Titel des Eröffnungsgedichts *Hegire* (12 f.) der Musterfall eines «намеренн[ый] и сознательн[ый] гибрид» (CP 171) [«beabsichtigten und bewußten Hybride» (MB 244 f.)]. Denn um ‘Flucht, Auswanderung’ zu thematisieren, verwendet Goethe hier weder ein entsprechendes deutsches Wort noch auch das originale arabische Wort *higra*, sondern dessen verballhornte Form *Hegire*, zu der sein orientalistischer Gewährsmann Johann Gottfried Ludwig Kosegarten notiert hatte:

Statt *Hegire* heißt es im arabischen, persischen und türkischen eigentlich: Hedschre, doch möchte dies Wort wohl zu fremd und barbarisch klingen, *Hegire* ist auch durch die französische Schreibart in Europa gebräuchlich geworden (883).

Oder blättern wir zum Ende des Werks: Hier stehen jeweils untereinander Goethes Widmungsgedicht *Silvestre de Sacy* und seine in arabischer Schrift gesetzte Prosaübersetzung und danach ein ebenfalls arabisch gesetzter persischer Vierzeiler und darunter seine deutsche Versübersetzung (298 f.). Doch wie schon das Titelwort *Divan* nicht «прямо и непосредственно» zu verstehen ist als «единым и бесспорным словом» (CP 98 f.) [«unmittelbar» als «einheitliches und unumstrittenes Wort» (MB 178)], sondern vielmehr als *смысловой гибрид* (CP 172) [*Sinn hybride* (MB 245)] mit arabisch-persischer Etymologie (‘Versammlung’, ‘[Gedicht-]Sammlung’), französischer Orthographie (mit der hier irreführenden Hauptbedeutung ‘Sofa’) und deutscher Attribuierung (*west-östlich*), so handelt es sich auch hier bei dem Widmungsgedicht

SILVESTRE DE SACY

Unserm Meister, geh! Verpfände  
Dich, o Büchlein, traulich-froh;

<sup>7</sup> künftig zitiert mit einfacher Seitenangabe.

Hier am Anfang, hier am Ende,  
Oestlich, westlich, A und  $\Omega$ .

nicht um eine simple Juxtaposition verschiedener sprachlicher Welten. Das zeigt sich besonders sinnfällig an der Schlußwendung «A und  $\Omega$ »: Das letzte Zeichen ist der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets: *Omega*; das drittletzte Zeichen wäre dann konsequenterweise nicht als lateinisches *A*, sondern als der erste Buchstabe des griechischen Alphabets zu lesen: *Alpha*. Also im Sinne des neutestamentlichen «Ich bin das A und das  $\Omega$ , der Anfang und das Ende, spricht der Herr, der da ist, der da war, und der da kommt, der Allmächtige» (Apok. 1,8). Freilich zerstörte dies das Metrum wie den Reim des Gedichts. Um beide zu bewahren, müßte *A* als |a| und  $\Omega$  als |o| gelesen werden; wie man im Deutschen, in Anlehnung an die zitierte neutestamentliche Wendung, vom 'A und O' einer Sache spricht. Diese Lautung aber widerspricht dem Goetheschen Wortlaut, der hier vielmehr in der Nußschale einer einzigen Phrase dialogisch realisiert «идея множественности языковых миров» (CP 99) [die «Idee der Pluralität sprachlicher Welten» (MB 178)] und der in ihnen verkörpert «иных языковых точек зрения» (CP 98) [«sprachliche[n] Standpunkte» (MB 177)]<sup>8</sup>.

Das gilt aber erst recht für das Widmungsgedicht und seine Übersetzung als ganzes. Auf den ersten Blick mag diese Zweisprachigkeit und vor allem die arabische Typographie als bloßer Exotismus, wenn nicht gar reine Imponiergeste erscheinen. Denn Goethe war keineswegs in der Lage, diesen unvokalisiertem Text zu lesen, geschweige denn ihn selbst zu verfassen. Auf den zweiten Blick jedoch erweist sich diese Zweisprachigkeit als eine ungemein höfliche Geste gegenüber dem gänzlich unvorbereiteten französischen Widmungsempfänger, der zwar nicht den deutschen Text, wohl aber seine arabische Übersetzung unmittelbar verstehen konnte; war er doch der prominenteste Orientalist seiner Zeit. Abgesehen von dieser okkasionellen Funktion ist die arabische Prosa-Version aber eine nahezu unerläßliche Verständnishilfe des äußerst komprimierten deutschen Gedichts. Sie läßt sich etwa folgendermaßen übersetzen:

O Buch, geh zu unserm herrlichstem Meister und bring ihm Gruß (*Salâm*) mit diesem Blatt, welches da ist der Anfang und das Ende des Buches, das heißt sein Anfang im Orient, seine Ende im Occident (1610 f.).

Und nun beginnt man zu verstehen, was im Original die Verse bedeuten:

Unserm Meister, geh! Verpfände  
Dich, o Büchlein, traulich-froh;  
Hier am Anfang, hier am Ende,  
Oestlich, westlich, A und  $\Omega$ .

<sup>8</sup> An anderer Stelle spricht Bachtin von «два языковых сознания» (CP 171) [«zwei sprachliche Bewußtseine» (MB 244)].

Zugleich aber wird durch den stereoskopischen Blick auf diese Zweisprachigkeit der poetische Mehrwert des Goetheschen Gedichts deutlich. Wie sich ja auch (um ein letztes Mal darauf zurückzukommen) die Bedeutung des Titels *West-östlicher Divan* enthüllt, wenn man ihn mit der Übersetzung des Nebentitels vergleicht (nicht etwa gleichsetzt!), der auf Grund der grammatischen Unmöglichkeit von Komposita wie *west-östlich* im Arabischen viel umständlicher ‘Der östliche Divan | des westlichen Verfassers’ heißt. Doch was hier als stilistisches Defizit mangelnder Prägnanz erscheint, erlaubt zugleich einen Gewinn an Poetizität, nämlich eine dem Originaltitel fremde Reimbindung der im Arabischen obligatorisch nachgestellten Epitheta ‘östlich’ und ‘westlich’: «Ad-dīwān aš-šarqī | li’l-mu’allif al-ġarbī».

In seiner letzten schriftlichen Äußerung zum Thema ‘Weltliteratur’ hat Goethe anlässlich der Übersetzung seiner botanischen Schriften die Vorteile solcher «диалогизованное взаимоотношение языков» (CP 170) [«dialogisierte[n] Wechselbeziehung der Sprachen» (MB 244)]<sup>9</sup> folgendermaßen beschrieben:

Ein paar Hauptstellen, welche Freund Soret in meinem Deutsch nicht verstehen konnte, übersetzt ich in mein Französisch; er übertrug sie in das seinige, und so glaub ich fest, sie werden in jener Sprache allgemeiner verständig seyn, als vielleicht im Deutschen.

Und er fügt so ironisch wie selbstironisch hinzu:

Einer französischen Dame soll dieß Kunststück auch schon eingeleuchtet haben; sie läßt sich das Deutsche verständlich und ungeschmückt übersetzen und ertheilt ihm alsdann eine Anmuth, die ihrer Sprache und ihrem Geschlechte eigen ist. Dieß sind die unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur; die Nationen werden sich geschwinder der wechselseitigen Vortheile bemächtigen können<sup>10</sup>.

Doch für das Verständnis von Goethes *West-östlichem Divan* als Schlüsselwerk des ‘imaginativen Orientalismus’ [Birus 1992] im 19. Jahrhundert ist die kulturwissenschaftliche Generalisierung des Begriffs der Hy-

<sup>9</sup> «От гибридизации в собственном смысле отличается внутренне-диалогизованное взаимоосвещение языковых систем в их целом. Здесь уже нет прямого смешения двух языков в пределах одного высказывания, — здесь актуализован в высказывании один язык, но он дан в свете другого языка» (CP 173 f.). [Von «Hybridisierung im eigentlichen Sinn» will Bachtin diese «in sich dialogisierte wechselseitige Erhellung von Sprachsystemen in ihrer Gesamtheit» in folgender Weise unterschieden wissen: «Hier gibt es keine direkte Vermischung zweier Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung mehr; hier ist in der Äußerung eine einzige Sprache aktualisiert, doch sie wird im Licht einer anderen Sprache dargestellt» (MB 247).]

<sup>10</sup> Goethe an Sulpiz Boisserée, 24. 4. 1831 (Goethe, Werke [‘Weimarer Ausgabe’], hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887—1919, Repr. München 1987, IV. Abt., Bd. 48, S. 189 f.).

*bridität* im Rahmen der ‘Post-Colonial Studies’ von besonderem Interesse. Bahnbrechend hierfür war Homi Bhabha, dem es bei seiner Analyse «kulturelle[r] Hybriditäten [...], die in Augenblicken historischen Wandels aufkommen» [«cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation»] [Bhabha 2007: 3]<sup>11</sup> vor allem darauf ankam, die «komplexe[n] Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung» [«complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion»] (HB 2/1) zu beschreiben: «Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt». [«This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility»] (HB 5/5) Wenn er dabei betont, daß die von ihm focusierten Zwischenräume [*interstices*] und Schwellenräume [*liminal spaces*] nicht einfach ein Vermittelndes zwischen vorgängig fixierten Identitäten darstellen, so beruft er sich auf den späten Heidegger [ ]<sup>12</sup>, der beispielsweise eine Brücke nicht einfach als bloße Verbindung schon vorhandener Ufern verstanden wissen wollte — vielmehr:

Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwärtigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom. [...] Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern [Always and ever differently the bridge escorts the lingering and hastening ways of men to and fro, so that they may get to other banks] und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen [Heidegger 2000: 154].

Und Bhabha beruft sich auf die Goethesche Idee der ‘Weltliteratur’ als eine «im Entstehen begriffene, präfigurative Kategorie [...], bei der es um eine Art kulturellen Dissens und kulturelle Alterität geht und aus der sich nicht auf Konsens beruhende Formen von Zugehörigkeit auf der Basis von historischen Traumata entwickeln können» [«world literature could be an emergent prefigurative category that is concerned with a form of cultural dissensus and alterity, where non-consensual terms of affiliation may established on the grounds of historical trauma»] (HB 17/17f.):

Das Studium der Weltliteratur könnte das Studium der Art und Weise sein, in der Kulturen sich durch ihre Projektion von «Andersheit» (an-) erkennen. [...] Im Zentrum einer solchen Studie stünde weder die «Souveränität» nationaler Kulturen noch der Universalismus der menschlichen Kultur [...].

<sup>11</sup> Künftig zitiert mit der Sigle HB [erste Zahl: engl. / zweite Zahl: dt. Ausg.].

<sup>12</sup> Vgl. HB 1/1 u. 7/7.

[The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of 'otherness'. [...] The centre of such a study would neither be the 'sovereignty' of national cultures, nor the universalism of human culture [...].] (HB [17/18].

In diesem Sinne hatte Goethe in der Ankündigung des *West-östlichen Divans* im *Morgenblatt für gebildete Stände* (24. 2. 1816) spielerisch erklärt:

Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. Schon ist er im Orient angelangt. Er freut sich an Sitten, Gebräuchen, an Gegenständen, religiösen Gesinnungen und Meinungen, ja er lehnt den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselman sey (549).

In der «Einleitung» des Prosa-Teils des *West-östlichen Divans* (138—140) hat Goethe dies auf kleinstem Raum zu einem ungemein flexible Spiel wiederholter Rollenwechsel des Verfassers entfaltet: vom unpersönlichen *man* und dem objektivierenden *der Dichter* zum persönlichen *ich*; dann von der korrekten Selbstcharakteristik als *Verfasser vorstehender Gedichte* über den Wunsch, *als ein Reisender angesehen zu werden*, bis hin zur *Rolle eines Handelsmanns* und wieder zurück zur treffenden Bezeichnung als *Dichter*, freilich so sympathieheischend wie befremdlich als *unser Dichter* qualifiziert, ja schließlich zum Pluralis maiestatis *wir*. Was ist hier *ego* und was *alter ego*? Was Eigenes und was Fremdes? Auf die Kulturräume von Orient und Okzident bezogen, hat Goethe dieses *Quidproquo* in dem Vierzeiler formuliert:

Wer sich selbst und andre kennt  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Occident  
Sind nicht mehr zu trennen (614).

Und er hat daraus die äquilibristische Konsequenz gezogen:

Sinnig zwischen beyden Welten  
Sich zu wiegen lass ich gelten,  
Also zwischen Ost und Westen  
Sich bewegen sey zum besten! (615).

Wie kein anderer Zeitgenosse hat Hegel in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* diesen *modus operandi* von Goethes *West-östlichem Divan* auf den Begriff zu bringen vermocht. Denn gemäß Hegels Diagnose der Möglichkeiten und Grenzen der post-romantischen Kunst ist «das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung [...] für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann» [Hegel 1965: 579]. «Hierfür geben», so Hegel, «besonders die Perser und Araber in der morgenlän-

dischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu tun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die Gegenwart und die subjektive heutige Innigkeit ab» [Ibid.: 583].

Hegel billigt dabei Goethe zu, es sei ihm wie keinem anderen vor ihm «gelungen, durch seinen *West-östlichen Divan* [...] den Orient in unsere heutige Poesie hineinzuziehen und ihn der heutigen Anschauung anzueignen»:

Bei dieser Aneignung hat er sehr wohl gewußt, daß er ein westlicher Mensch und ein Deutscher sei, und so hat er wohl den morgenländischen Grundton in Rücksicht auf den östlichen Charakter der Situationen und Verhältnisse durchweg angeschlagen, ebenso sehr aber unserem heutigen Bewußtsein und seiner eigenen Individualität das vollständigste Recht widerfahren lassen [Hegel 1965: 270].

*Hybridisierung*: das ist die künstlerische Antwort darauf, daß «der Gedanke und die Reflexion [...] die schöne Kunst überflügelt» [Hegel 1965: 21] haben und daß «ihre Form [...] aufgehört [hat], das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein» — «es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr» [Ibid.: 110]. Man mag dies als Defizit beklagen, es bedeutet aber nicht minder einen Gewinn an Freiheit, wie sie Goethe an seinem poetischen ‘Zwilling’ Ḥāfīz [ ]<sup>13</sup> als «sceptische Beweglichkeit» (175) gerühmt hat.

### Literatur

- Bachтин 1975 — *Bachтин М. М.* Из предыстории романного слова // *Bachтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 408—446. [«From the Prehistory of Novelistic Discourse» // *Bakhtin. The Dialogic Imagination.* P. 41—83, here p. 65.]
- Bachтин 1975 — *Bachтин М. М.* «Слово в романе» // *Bachтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72—233. [*Bachтин М. М.* «Das Wort im Roman» // *Bachтин М. М.* Die Ästhetik des Wortes / Hrsg. u. eingel. v. Rainer Grübel, übers. v. R. Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M., 1979 (= edition suhrkamp 967), S. 154—300. — zitiert unter der Sigle *MB.*]
- Bhabha 2007 — *Bhabha Homi K.* The Location of Culture. London; New York, 1994, repr. 2007. P. 3; dt. Übs.: *Bhabha Homi K.* Die Verortung der Kultur / Vorw. v. Elisabeth Bronfen, übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen, 2000, Repr. 2007 (= Stauffenburg Discussion. Bd. 5).
- Birus 1992 — *Birus H.* Goethes imaginativer Orientalismus // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1992. S. 107—128.

<sup>13</sup> Vgl. Goethes Divan-Gedicht «Unbegrenzt» v. 16 (FA I 3, 31).

- Celan 1983 — *Celan P.* [Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961)] // *Celan P.* Gesammelte Werke in fünf Bänden / Hrsg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitw. v. Rolf Bücher. Frankfurt a. M., 1983.
- Gadamer 1990 — *Gadamer H.-G.* Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1990 (= Gesammelte Werke. Bd 1).
- Goethe 2010 — *Goethe J. W.* West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe / Hrsg. v. Hendrik Birus. Frankfurt a. M., 2010 (= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt. Bd. 3).
- Hegel 1965 — *Hegel G. W. F.* Ästhetik. 2 Bde / Hrsg. v. Friedrich Bassenge. 2., durchges. Aufl. Berlin; Weimar, 1965. Bd 1.
- Heidegger 1981 — *Heidegger M.* Hölderlin und das Wesen der Dichtung // *Heidegger M.* Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung / Hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M., 1981 (= Gesamtausgabe, 1. Abt, Bd 4). S. 33—48.
- Heidegger 1985 — *Heidegger M.* Die Sprache // *Heidegger M.* Unterwegs zur Sprache / Hrsg. v. F.-W. v. Herrmann. Frankfurt a. M., 1985 (= Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd 12). S. 7—30.
- Heidegger 2000 — *Heidegger M.* Bauen Wohnen Denken // *Heidegger M.* Vorträge und Aufsätze / Hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M., 2000. S. 145—164.
- Jauß 1977 — *Jauß H. R.* Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. München, 1977.
- Jauß 1984 — *Jauß H. R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1984.
- Jauß 1999a — *Jauß H. R.* Ich selbst und der Andere: Bemerkungen aus hermeneutischer Sicht // *Jauß H. R.* Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze, Nachwort v. Rainer Warning. Stuttgart, 1999 (= Universal-Bibliothek Nr. 9764). S. 122—135.
- Jauß 1999b — *Jauß H. R.* Probleme des Verstehens: Das privilegierte Du und der kontingente Andere // *Jauß H. R.* Probleme des Verstehens. Ausgewählte Aufsätze, Nachwort v. Rainer Warning. Stuttgart, 1999 (= Universal-Bibliothek Nr. 9764). S. 136—187.
- Schleiermacher 2002 — *Schleiermacher F. D. E.* Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens // *Schleiermacher F. D. E.* Akademievorträge / Hrsg. v. Martin Rössler, unter Mitwirkung v. Lars Emersleben. Berlin; New York, 2002 (= Krit. Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd 11). S. 65—93.
- Strohschneider 1997 — *Strohschneider P.* Art. 'Alterität' // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd 1 / gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hg. v. Klaus Weimar. Berlin; New York, 1997. S. 58 f.



А. Д. ЖУК

(Московский государственный лингвистический университет)

## **ГИБРИДНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ЖАНРА ОДЫ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII—XIX ВВ.**

Гибридные разновидности жанра оды возникают в немецкой литературе в период последней четверти XVIII—XIX вв., когда параллельно с романтизмом, который складывается, развивается и достигает расцвета, продолжают сосуществовать традиции Просвещения и классицизма.

Одический канон складывается в немецкой поэзии в XVIII в. в творчестве Готтшеда, Геллерта и Клопштока и существует в нескольких разновидностях. Прежде всего, это рациональная гораццианская ода, возникающая в качестве канона в произведениях Готтшеда. В основе канона гораццианской оды лежит ораторское начало [Тынянов 1977: 227—252] в сочетании с рациональным началом, т. е. ода стремится убедить слушателя, апеллируя к его разуму. При этом из всех возможных вариантов выбирается вариант хвалебной и/или дидактической оды.

Подобные оды отличаются строго организованной рациональной композицией, воспроизводящей схему рассуждения (тезис — доказательство — вывод), частым использованием аллегорических образов и образов-персонификаций, наличием в тексте сравнений, риторических вопросов, синтаксических конструкций с отношениями логической обусловленности со значением причины и следствия, цели или условия. В тексте могут встречаться античные или библейские образы, при этом они сохраняют то значение, которое имели в первоисточнике. Разумеется, присутствие всех вышеперечисленных признаков не обязательно, достаточно нескольких. Однако показательно, что в большинстве произведений XVII—XVIII вв. присутствуют либо все перечисленные признаки, либо большинство из них.

Помимо гораццианской оды, в качестве разновидностей одического канона выступают также светский и религиозный вариант гимнической оды, сложившиеся соответственно в творчестве Клопштока и Геллерта. Последний получил название «духовной оды». Для обоих вариантов характерно соединение одического рационального начала с гимническим эмоциональным. Наряду с признаками, свойственными гораццианской оде, в гимнической присутствуют также

черты, характерные для жанра гимна (ассоциативный характер связи образов, обилие повторов и восклицаний, религиозная лексика и т. п.), а многие образы обращены одновременно к разуму и сердцу слушателя. Духовной оде присущи также религиозные мотивы и обращения к божеству. Особенностью немецкой духовной оды является обязательное вокальное начало, что превращает оду из жанра литературного в литературно-вокальный.

В последней четверти XVIII—XIX вв. происходит значительная трансформация всех сложившихся разновидностей оды. Прежде всего, продолжает существовать и получает более широкое распространение такая гибридная жанровая разновидность, как гимническая ода (Рамлер, Гердер, Клопшток, Боте, Райнхард, Фосс). Принадлежность произведения к гимнической оде определяется по господствующему жанровому началу.

Вследствие многолетней одической традиции и более позднего по сравнению с другими западноевропейскими литературами возникновения классицистических канонов, в немецкой литературе продолжает существовать и получает свое дальнейшее развитие рационалистическая гораццианская ода (Клопшток, Рамлер, Райнхард, Боте, Фосс).

Более широкое распространение получает анакреонтическая ода (Клопшток, Рамлер, Райнхард, Фосс, Мерики, Мур), которая также претерпевает существенные изменения. В исследуемый период появляются переводы Анакреонта (Рамлер, Райнхард, Фосс, Мерики), отличающиеся подробным лингвистическим комментарием. При этом происходит эволюция от буквальных переводов к вольным переложениям, что в первую очередь проявляется в несоблюдении формальных особенностей оригинала, а также в привнесении в анакреонтику рационального начала гораццианской оды.

Следует также отметить происходящее в данное время взаимодействие традиционно «высокого» жанра оды со «средними» и «низкими» — элегией, идиллией, эпиграммой. В результате появляются такие жанровые разновидности, как элегическая ода, идиллическая ода, эпиграмматическая ода. При этом элегическое и идиллическое начала выражены преимущественно на содержательном уровне (через привнесение в текст элегических или идиллических тем, мотивов и использование соответствующей лексики), а эпиграмматическое — на формальном (краткость, воспроизведение основных особенностей античной эпigramмы).

Идиллическая ода представлена в творчестве Клопштока, Боте, Ленца и Фосса. В качестве идиллического хронотопа выступает как прошлое, так и современность. Место действия разное, но обязательно воспринимается автором как идеальное пространство. В текст идиллической оды иногда привносятся ирония и травестийное начало (Фосс), реализующиеся на лексическом уровне и свидетельству-

ющие об изменении отношения к одическому жанру, который в своих традиционных формах перестает восприниматься серьезно.

Элегическая ода характерна для Рамлера, Райнхарда, Клопштока, Боте и Фосса и представлена как переводными (переводы од Горация, выполненные Рамлером и Боте), так и оригинальными произведениями. При этом в немецкой литературе возникает вариант, отличающийся наличием черт эпитагмы (Райнхард), в частности необычной для оды краткостью.

Эпитагматическая ода существует только в поэзии Гельдерлина. Во многом это объясняется тем, что жанр эпитагмы в смысле, близком к античному, существовал исключительно в немецкой литературе и преимущественно в предшествующий период. При этом в ряде эпитагматических од присутствуют также гимническое начало («An die Parzen», «Ihre Genesung», etc.), мифологическое начало («Diotima», «An Ihren Genius», «Ehmals und jetzt», etc.). При этом одическое начало начинает все больше приобретать философский характер, а реализация на содержательном уровне начинает вытеснять формальные способы выражения жанрового начала.

Взаимодействие оды с религиозными жанрами — пророчеством и видением — проявляется в первом случае на уровне композиции, в привнесении в текст прямой речи божества, вещающего свою волю поэту, а во втором — в воспроизведении автором средневековой схемы жанра, соответствующих мотивов и в использовании зрительных образов. Интересным представляется также то обстоятельство, что ода с чертами пророчества, возникнув в немецкой литературе (Гельдерлин), получит дальнейшее развитие во французской (Гюго). При этом развитие идет от сложного варианта — оды с чертами пророчества, идиллическим, гимническим и мифологическим началом — к более простому варианту — оде с чертами пророчества. В данном случае можно говорить о взаимодействии двух основных западноевропейских литератур. Вместе с тем черты обоих религиозных жанров присущи многим другим жанровым разновидностям оды.

Привнесение сатирического начала в жанр оды приводит к появлению сатирической оды, которая, сложившись в немецкой литературе (Рамлер, Фосс), получит дальнейшее развитие в английской и французской. Для всех вариантов характерно использование сниженной, разговорной лексики. Вместе с тем подобное взаимодействие, как и в предыдущем случае, свидетельствует о единстве литературного процесса, происходящего в трех основных западноевропейских литературах. В то же время исключительно в немецкой литературе представлен такой вариант, как переводная горацианская сатирическая ода. Кроме того, особенностью немецкой собственно сатирической оды является воспроизведение размеров античных ямбов.

Еще одна отличительная черта — влияние музыки, прежде всего вокальной, на процессы трансформации жанра оды в немецкой литературе (Клопшток, Ленц, Фосс), в которой существовали соответствующие разновидности одического канона. Вокальное начало реализуется преимущественно на формальном уровне и проявляется в соответствии литературной формы текста музыкальному размеру произведения.

Привнесение в традиционно лирический жанр драматического (Клопшток) приводит к появлению новых смешанных форм. При этом изменение жанра может касаться как трансформации формы и содержания, так и только изменения содержания.

Ряду авторов свойственно стремление к созданию собственно мифа, в результате чего появляется мифологическая ода (Гельдерлин, Боте). Во многом это объясняется влиянием классической немецкой философии. Так, с одной стороны, это соотносится с положением Фихте об абсолютном Я, творящем не-Я [Фихте 1916: 96; Гайденок 1979: 161—195; Kluckhohn 1924: 34], а с другой — соответствует взглядам раннего Шеллинга, писавшего о необходимости создания новой мифологии. Причем в качестве мифотворца у Шеллинга выступает именно поэт [Шеллинг 1966: 146—147]. Авторы создают свой собственный миф о сотворении и судьбе мира и человека. Для подобных произведений характерны традиционные мифологические оппозиции «конечное — бесконечное», «вечное — временное». Часто поэты выстраивают свой собственный пантеон, создавая новых божеств (Богиня Бессмертия, Гений Молодости у Гельдерлина) или переосмысливая функции уже существующих (превращение музы астрономии Урании в Богиню Гармонии у Гельдерлина). Мифологическая ода характерна только для немецкой литературы и существует в варианте мифологической оды с идиллическим и эпическим началом.

Вместе с тем новые жанровые разновидности оды также претерпевают дальнейшие изменения, проявляющиеся прежде всего во взаимодействии этих разновидностей и приводящие к появлению еще более сложных вариантов уже новых жанровых разновидностей. Так, в результате взаимодействия гимнической оды с элегической складываются гимническая ода с элегическим началом и элегическая ода с гимническим началом. Схожие процессы привели и к возникновению таких вариантов, как гимническая ода с драматическим началом, гимническая ода с идиллическим началом, идиллическая ода с чертами этюда, идиллически-элегическая ода. Подобных примеров можно привести множество. Часто происходит взаимодействие даже не двух, а трех и более жанровых разновидностей. Таковы, например, гимническая ода с идиллическим, элегическим и публицистическим началом, публицистическая ода с чертами видения, пророчества, идиллии и элегии или сатирическая

ода с драматическим, гимническим, элегическим началом и чертами этюда.

На содержательном уровне изменения проявляются, как правило, в привнесении в текст не характерных для жанров оды тем, мотивов, образов: возникают темы смерти, судьбы человека и космоса в целом, используются идиллические, элегические образы, встречается характерная для сатирических и публицистических произведений лексика. В частности, привносится мотив индивидуального восприятия античных богов, что в предыдущие периоды было невозможно.

На формальном уровне трансформация жанра прослеживается, прежде всего, в изменении особенностей строфики и метрики. В наибольшей степени это характерно для немецкой литературы. Так, в жанре оды начинают использоваться редкие и не свойственные каноническому варианту размеры: второй асклепиадов стих, элегический дистих, амфимакр. Особенность развития немецкой оды данного периода — также обращение к использованию силлаботоники, в то время как в предшествующие эпохи преобладали метрические размеры. Ряд авторов создает свои собственные строфы.

Появляются новые способы выражения одического начала, например, использование лексики, связанной с мыслительной деятельностью человека, лексики, указывающей на род деятельности человека, абстрактной лексики, употребление метонимии. Складывается новая традиция — традиция написания текста от лица восхваляемого, что усиливает эмоциональность и придает произведениям более сильный личностный характер, в то время как для канонических вариантов характерно стремление к созданию впечатления объективности говорящего. В оды, созданные в конце XIX в., привносятся импрессионистические черты. Для них характерно использование скрытых цитат, литературных аллюзий, сложных символических образов и другие черты модернизма.

Все это свидетельствует не только об эволюции жанра, но и об изменении отношения авторов к оде. Часто обозначение, вынесенное в название, указывает не столько на предшествующую традицию и соответствующий канон, сколько на значение, которое имеет для автора конкретная проблема. При этом содержание может быть любым. Так, в немецкой оде часто используется сниженная лексика, создаются оды с элементами пародии или травестики, в которых пародируются и травестируются канонические варианты жанра, невозможные в новую эпоху. Собственно говоря, под одой понимают произведение, посвященное важным для автора вопросам: философским или эстетическим проблемам, личным переживаниям. При этом, вследствие самой природы жанра и традиции, стоящей за ним, все эти вопросы приобретают возвышенный характер, что проявляется на текстуальном уровне. Используемые же в тексте формальные средства могут быть, напротив, намеренно сниженными.

Таким образом, в исследуемый период ода и гимн претерпевают существенные изменения, приводящие к появлению новых сложных жанровых разновидностей.

### Литература

- Гайденко 1979 — *Гайденко П. П.* Философия Фихте и современность. М., 1979.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227—252.
- Фихте 1916 — *Фихте И. Г.* Избранные сочинения. Т. 1. М., 1916.
- Шеллинг 1966 — *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966.
- Kluckhohn 1924 — *Kluckhohn P.* Die deutsche Romantik. Bielefeld; Leipzig, 1924.

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Hybride Klassen der Ode in der deutschen Literatur (1775—1900)**

Der Beitrag ist den hybriden Typen der Ode gewidmet. Diese Typen sind aus der Vermischung der lyrischen Gattungsformen (z. B. der Ode und der Elegie, der Ode und der Idylle, etc.) entstanden.

А. Г. АСТВАЦАТУРОВ

(Институт иностранных языков, Санкт-Петербург)

**НАСЛЕДНИК ВЕРТЕРА  
(РОКАЙРОЛЬ ЖАН ПОЛЯ  
КАК ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА МОДЕРНА)**

Давая дефиницию понятиям «модернизм» или «модерн», делая их содержательными и рассматривая в историческом развитии, мы стремимся подвести под них много из того, что относится к искусству и культуре Нового времени, отсчет которого мы ведем с начала XVII в.

Оформление модернистских тенденций обнаруживает себя, на наш взгляд, как усиление роли субъекта в искусстве и культуре. Это и реабилитация чувственности у Руссо, оказавшая огромное влияние на поколение 70—80-х гг. XVIII в., и коперниканский переворот в философии, осуществленный И. Кантом. Он выразился в перенесении центра тяжести с объекта на субъект, который неизбежно стал пониматься шире объекта, поскольку он представлял собой активную сторону субъектно-объектного отношения.

Образ человека модерна уже имел историю, которую можно было бы назвать историей европейской субъективности, и история эта не была бесконфликтной, а скорее трагической, как и вся история модерна. Она представляла собой многоактную драму. И первый акт этой драмы — «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте.

Экзистенциальная напряженность, возникшая в результате коперниканского переворота, обозначившего, как указывал Жан Старобинский, вектор развития «от субъективизма чувства к субъективизму воли» [Starobinskiĭ 1964: 207], вызывает в литературе человека модерна к жизни. В ней как выражение фундаментальных переживаний занимают свое место три фигуры, причем чистым человеком модерна является Вертер, а два других — Фауст и Дон Жуан (конечно, Дон Жуан у Моцарта) — пришельцы из других эпох, старые образы, омоложение которых невозможно без влияния Вертера.

Если в Вертере сконцентрировано отличительное свойство модернистской психики — рефлексивность, вся мощь чувства и эмоций, наполняющая энергией вертеровские проекции, творящие в его сознании мир, то два других персонажа, Фауст и Дон Жуан,

получают «в наследство» от ушедшего из жизни Вертера рефлексивность. Фауст ее получает в дополнение к своему стремлению ко всезнанию и богоравности. Рефлексивность разъедает в герое с двумя душами сверхчеловеческое, вызывая меланхолию с ее циклами депрессии и эйфории. Дон Жуан, изначально нерефлексирующий герой с неукротимой волей к наслаждению, оказывается во власти рефлексии, парализующей эту волю (Н. Ленау, К. Д. Граббе). Как в первом, так и во втором случае мы имеем дело с усложнением образов. Происходит это путем гибридизации, прививки вертеровских черт Фаусту и Дон Жуану. А что, собственно, прививается? Если на время забыть, что мы имеем дело с искусством, у которого свои законы формообразования и история и которое невозможно редуцировать к психологическим или психоаналитическим константам, то прививается интровертная психика, воображение фантаста, захват объекта психической энергией субъекта, а также инфантильные реакции в области объекта.

После выхода гётевского романа образ его героя оказывает огромное воздействие на литературу. Герои молодого Людвига Тика в повести «Абдалла» (1792), в романе «История господина Уильяма Ловелла» (1794—1796), в драме «Карл фон Бернек» (1795) в определенном смысле списаны с Вертера. В «Уильяме Ловелле» стадии восторженного сотворения сознанием мира, вызванные мистическим чувством, постепенно становятся извращением последнего и превращаются в стадии деградации личности. Как указывал В. М. Жирмунский: «Тема безумного счастья, которое превращается в преступление, здесь затронута грубо и мелодраматично, проходит через всю романтическую поэзию [Жирмунский 1996: 105].

Фридрих Гундольф, относившийся строго к творчеству молодого Тика, очень точно указал на то, что осталось за пределами образов писателя. «Что не удалось subtilному Тику, так это показать в символическом и собственном немецком образе угрожавшие также немцам опасности рококо, выразившиеся в беспомощности сил в разлагавшемся обществе. Это осуществил в своем великом творении “Титан” Жан Поль» [Gundolf 1931: 36]. Оспаривать это суждение, высказанное много десятилетий назад, невозможно, так как оно правильно, и выдающийся литературовед сразу же приводит в качестве примера образ Карла Рокайроля из романа Жан Поля (Рихтера) «Титан», и этот образ, по нашему мнению, показывает нам наиболее яркого «наследника Вертера», воплотившего в себе гетерогенные и гибридные черты человека модерна. «Рокайроль — увиденное поэтически, пропитанное кровью, а не только чернилами воплощение повесы эпохи рококо, созданное избытком души, переизбытком фантазии и отвращения к его облику» [Gundolf 1931: 36].

Роман Жан Поля был назван «Титан». Название это символическое. Для эпохи раннего модерна титанизм — наиболее значимое явление, определяющее поведение личности, прежде всего ее выход



за пределы обыденных мышления и чувствования. Форма интровертного созидания, основанная на охватывающих мир проекциях, предполагает такую широту интеллектуальных и душевных стремлений, которая делает возможным превосхождение самого себя. Пример тому — титанизм Фауста и широта души Вертера, стремление к богоравности и вселенской гармонии. Первоначальная концепция романа: в образе Альбано должен был быть представлен человек модерна во всей его целостности как отражение времени, образ должен был объединять «и положительные, и отрицательные черты титанизма» [Тронская 1965: 133]. В окончательном варианте романа как параллельно, так и пересекаясь изображается жизнь двух героев конца XVIII в. — Альбано Цезары и Карла Рокайроля. Воспитательная линия романа связана с Альбано, которому, по замыслу Жан Поля, открывается будущее, и его личность показывается как расширяющаяся вселенная; кризис личности, ее замкнутость в капсуле сознания, которое находится в состоянии экзистенциального кризиса, приобретая различные черты «несчастливого сознания» в гегелевском смысле, крушение личности показаны в образе Рокайроля. Как пишет М. Л. Тронская, Рокайроль предстает в романе как «демонический эгоист», «и на его образе разрешается проблема подлинного и искаженного титанизма, столь актуальная в период развития романтического индивидуализма» [Тронская 1965: 133].

Для Жан Поля роман представляет собой необходимое человеку модерна синтетическое произведение искусства. Жан Поль — один из самых музыкальных немецких писателей, почти все его произведения пронизаны звуками музыки, и музыкальная интуиция играет не последнюю роль в процессе осмысления эмоционального отношения к миру и человеку, определяя ценностно-ориентационный подход к ним и важнейшие структурно-архитектонические блоки романа. Для художественного воплощения мира и человека в романах Жан Поля характерно использование модели оперы как синтетического искусства, высоко им ценимого, и это объясняет многообразное повсеместное использование в прозе квазимузыкальных структур, распространяемое на основной текст романа и на его интертекстуальные составляющие. О музыке Жан Поль писал многократно, но для нашей темы важнее всего опубликованное посмертно его сочинение «О музыке» [Jean Paul 1996, I: 669]. Подводя итог своим размышлениям, Жан Поль пишет: «Она (музыка. — А. А.) — самая великая, когда зрению, как в опере, еще даются предметы, которые ее выговаривают» [Jean Paul 1996, I: 669]. В рамках концепции мирового театра, каковым для Жан Поля является роман, опера как модель играет важную роль. Мир оказывается театром, театром музыкальным. Исследуя функцию модели оперного театра в романе Жан Поля, можно привести целый ряд примеров, взятых из метафорики театра, в котором названы и функционализированы опера и определенные жанры оперного театра.

Эта концепция мира как театра позволяет Жан Полю развивать в своих романах две проблемные линии. Первая линия — близкая к просветительской и развиваемая романтизмом. Здесь речь идет о критике придворного и бюргерского общества, сущность которого — маска, личина, когда фиксируется «полное несоответствие между внешним блеском явления и внутренней пустотой голов и сердец» [Schmitz-Emans 1987: 71].

Вторая линия касается принципиальной проблемы видимости и кулисообразности бытия как экзистенциальной фатальности, которой никому не избежать. Обе линии составляют метафору театра. Они, как подчеркивает Моника Шмитц-Эманс, не соединяются друг с другом. Вторая линия приобретает со временем большее значение, представляя собой более радикальный вариант. Это распространенная в романтизме метафора театра, восходящая к Шекспиру и эпохе барокко. Решающее различие состоит в том, что в концепции мирового театра барокко утверждалось нерушимое доверие к Богу как «главному режиссеру мировой игры, в то время как у романтиков это доверие в трансцендентальном смысле потеряно. Оставленность Богом порождает “Я” на мировой сцене без заднего плана, в одних кулисах. Это “Я” привязано к роли, отношение которой к сокровенной или завоевываемой идентичности становится все более проблематичным» [Schmitz-Emans 1987: 72].

Образ Рокайроля у Жан Поля — виртуозное в художественном плане решение проблемы личности, рожденной модерном. И первое появление совсем юного сына министра в романе выглядит как драматическая увертюра, в которой вертеровская тема бросает тень на всю жизнь юноши. Рокайроль — натура артистическая, в сознании которой мир драм Шекспира, Гёте, Клингера и Шиллера не отделен непроницаемой стеной от его собственного мира. Клавиго и Вертер — части его «Я». Чувства Рокайроля воспитываются не жизнью, а литературой и театром, и их воздействие интенсивнее, мощней, концентрированной. Символично, что роковое событие в жизни юноши происходит на бале-маскараде, где Рокайроль встречает Линду де Ромейро, и этот бал-маскарад превращается в место театральной любовной игры, в свободную инсценировку гётевского романа. Линда в платье Вертеровой Лотты потрясает юношу «роскошью своей деспотической прелести» [Jean Paul 1986, I: 105]. Но самое важное, что игра пошла по гётевскому сценарию: настойчивость Рокайроля встречает сопротивление, и это дает развитие вертеровской темы. Юноша убегает домой, надевает фрак Вертера, берет с собой пистолет и опять появляется на маскараде, обращаясь к Линде со страстными признаниями, ожидая, что девушка ответит ему взаимностью. Но когда он, «наполовину опьяненный прелестью Лотты, страданиями Вертера и пуншем» в пятый, в шестой раз слышит «нет», он пытается выстрелить себе в голову; к счастью, пуля проходит мимо, лишь поранив ему мочку левого уха. Линда

покидает этот злосчастный бал-маскарад, а окровавленного, потерявшего сознание юношу уносят домой [Jean Paul 1986, I: 105]. Вся эта сцена изображена с легкой иронией и выглядит как рассказ об оперном действии.

Крах первой и единственной любви остается неизлечимой душевной травмой, вызывающей переворот в сознании, и в соединении с художественными интересами и искусством формируется личность, для которой жизнь — материал игры с ней, в том числе и собственная. Самоубийство — печать судьбы на этой личности: «неудавшийся самоубийца, разорвавший прекрасную, прочную жизнь, возвращается назад из своего смертного часа как чуждый, страшный дух, которому мы больше не можем доверять, ибо он в своей необузданности каждую минуту постоянно ведет высокомерную игру с человеческим образом» [Jean Paul 1986, I: 368].

Для Жан Поля Рокайроль — «дитя и жертва века», возвращенный на просветительских идеях, идеях свободы, пришедших к нему от «филантропических учителей». Идеи не подкрепляются действиями для их осуществления, они остаются нереализованными мыслями, становясь для людей типа Рокайроля крепкими напитками.

Если к тому же еще они обладают, как Рокайроль, фантазией, делающей их жизнь нефтеносной почвой, откуда каждый шаг высекает огонь, то пламя и уничтожение, куда бросаются науки, становятся еще большими. У этих погорельцев жизни нет больше новой радости и новой истины, у них нет и старой, прочной и свежей; высухшее будущее, полное тщеславия, отвращения к жизни и противоречия, лежит перед ними. Только крыло фантазии еще вздрагивает на их трупе [Jean Paul 1986, I: 371].

Вертеровский фрак и пистолет — это не только атрибуты маскарадной забавы, но это и отождествление себя с гётевским героем; у Рокайроля с ним много общего, прежде всего чувствительность, страстность и рефлексивность. В не меньшей степени в наследство от Вертера он получает меланхолию. Все ее симптомы и следствия налицо: тяга к одиночеству, депрессия, эйфория, взрывы творческой активности в стремлении преодолеть меланхолию, даже экстатические целительные средства, лекарства от меланхолии — поэзия и музыка, которые уходящим XVIII в. рассматривались как паллиативы, а в умеренных дозах как излечивающие меланхолию, — все это есть у Рокайроля. А интерес Вертера к военной службе, где есть возможность сложить голову на поле брани, у Рокайроля перерос в профессию. Он офицер — и здесь наряду с возможностью погибнуть в бою также беззаботная и праздная жизнь.

В мире муз Рокайроль свой человек. Он прекрасно сам играет на фортепиано и может оценить игру другого. Инструмент помогает ему изливать свои чувства в звуках музыки. В психотерапевтической

практике XVIII в. поэзия и музыка использовались как средства душевного успокоения. Однако наблюдалось и другое: неправильный выбор и неумелое дозирование приводит к вредному результату и в значительной степени усиливает меланхолию [Valk 2003: 19].

Поэзия и музыка Рокайроля выглядят как гипертрофия чувствительности и аффективности и одновременно как безжалостное их разрушение, а следовательно, разрушение гармонии душевной, которое усиливает меланхолию.

Шоппе, друг и наставник Альбано, ненавидит Рокайроля, «так как его непримиримые глаза выдают в нем два невыносимых сердцу порока — хроническую опухоль тщеславия и безбожный разгул и мотовство чувств» [Jean Paul 1986, I: 379]. Последние оказываются выродившейся чувствительностью, игрой своими чувствами и чувствами других, злоупотреблением душой. Рокайроль — расточитель чувств: в нем контроль разума, воспитание не противостоят этому расточительству. Стихия игры настолько захватывает его, что лишает этого либертина меры, честности и благородства. Рокайроль разрешает себе любое преувеличение, искусственно взвинчивает чувства, это взвинчивание необходимо для расточительства. Для Рокайроля важен сам процесс игры, все может стать для нее поводом, поводом для наслаждения собственными чувствами. Чем сильнее нарастает в чувствительном человеке искусственность, тем больше его поведение выглядит поводом для произвола чувств. Тогда возникает постоянная потребность вызывать чувства из-за боязни их притупления, и неизбежное притупление требует взвинчивания чувств и самотрансценденции.

История философии показывает, что осознавшее себя «Я» получило свою легитимацию от философии, сделавшей «Я» исходным принципом.

В «Я» живет абсолютная свобода каждого духовного существа, создающего, творящего силой своего духа не только так называемый мир, а в действительности и самого себя. Поэтому такое существо, такой субъект может смотреть на все созданное сверху вниз, он выше созданного, ибо субъект шире, больше объекта. Ему кажется, что он располагает полной свободой Творца мироздания. Рокайроль видит себя независимым художником как в искусстве, так и в жизни; автономность художника и искусства понимается им как произвол.

Что же представляет собой искусство-игра Рокайроля? Свою способность в фантазии предвосхищать чувства и истины, способность антиципации игрок Рокайроль подчиняет своим субъективным проекциям. Это не приводит к созданию объективного образа, а постепенно ведет к истощению его человеческой субстанции, духовных ресурсов личности, когда после фантастического горения, по словам И. Бродского, остается «зола, тусклые уголья» [Korff 1966: 140].

Фигура Рокайроля показывает нам критическое отношение Жан Поля к эстетизму эпохи Гете, казавшемуся ему нечестивым и амо-

ральным. Страшную гримасу показывает эстетизм, угрожающий романтизму, которого постоянно искушает игра произвола субъекта.

Рокайроль — развешивающийся образ. Унаследовав от Вертера меланхолию, он как гений в эйфории переживает вспышки душевного подъема, его охватывает желание обновления. Жан Поль сближает своего героя с гётевским Фаустом, который видит перед собой лишь унылое здание современной ему науки, похожее на тюрьму, стоящее в стороне от жизни природы, в котором он вынужден постоянно пребывать. Чем сильнее Фауст ощущает ограничения, которые ставит ему жизнь в этой тюрьме, тем мощнее говорит в нем стремление преодолеть эти ограничения. Диалектика свободы и ограничения для него немыслима (см. [Аствацатуров 2010: 75—77]).

На первый взгляд кажется, что с Рокайролем дело обстоит по-иному. На самом же деле расточительство чувств и эстетическая свобода от морали, свобода, понятая как произвол, оказывается парадоксальной формой тюрьмы, убивающей интерес к жизни и ввергающей героя в новые состояния меланхолии и депрессии, которые углубляются безответной и безнадежной любовью к Линде де Ромейро и навязчивым желанием овладеть ею. Во время одного из душевных кризисов у Рокайроля возникает иллюзия, что он найдет спасение от опустошения в новой, чистой любви к невинной девушке, которая была бы полной противоположностью темпераментной, деспотической красавице Линде. Любовь к Рабетте, названной сестре Альбано, должна вызвать в его душе обновление всех чувств. Поначалу Рокайроль старается внушить себе благородные, светлые чувства к доброй, чистосердечной девушке, рисуя свои отношения к ней как спасительную идиллию. Жан Поль показывает, как из роли чистого влюбленного Рокайроль возвращается к своей прежней роли пресыщенного повесы рококо, либертинатника. Он выпадает из роли Вертера весенних писем и превращается в аристократического Фауста. А доброй и милой Рабетте остается роль гётевской Гретхен, которую предают, бросают, и любовь ее высмеивают. Не страсть, а скука владела Рокайролем, когда он вступил в любовные отношения с Рабеттой: «Мужчины из-за скуки легче всего грешат с добрыми, но скучными девушками» [Jean Paul 1986, II: 160].

После всей страшной истории с Рабеттой Рокайроль остается наедине со своей несбыточной мечтой добиться любви своего ангеламучителя Линды де Ромейро. Здесь Рокайролю приходится входить в очень близкую его натуре роль, роль Дон Жуана. Страшная ирония судьбы в том, что осуществление мечты в роли Дон Жуана означает для Рокайроля гибель. У Жан Поля мы встречаем инверсию либретто моцартовской оперы. В первом акте Дон Жуан в костюме и маске Дона Оттавио, жениха Донны Анны, проникает в ее спальню и пытается овладеть ею, но терпит неудачу. У Жан Поля Рокайролю удается то, в чем Дон Жуан потерпел поражение, но именно эта

победа в роли легендарного соблазнителя неотвратимо привела Рокайроля к полному крушению его личности и катастрофе.

Последняя сцена истории Рокайроля задумана Жан Полем как внутренний интертекст, спектакль-опера в романе, который дает Рокайролю своим друзьям. Его спектакль — синтез двух типов итальянской оперы, в которых работал Моцарт, — *opera-buffa* и *opera-seria*, соединение трагедии и комедии. Спектакль, названный Рокайролем «Трагический актер», начинается с символической проспекции. Бледный Рокайроль под звуки музыки в ладье Харона отправляется на тенистый остров. Звучит «вечная увертюра из Моцартова “Дон Жуана” как невидимый сонм духов» [Jean Paul 1986, II: 451]. Она подчеркивает аллюзию на архетипическую фигуру соблазнителя в предыдущей сцене соблазнения Линды. Особенности пьесы Рокайроля в том, что музыка окончательно стирает границу между миром и театром, истиной и видимостью, инсценировкой и жизнью.

Пьеса Рокайроля выглядит как фантазмагорическое действие, созданное сцеплением несовместимых и взаимоисключающих сцен. Их персонажами являются зрители, близкие Рокайролю люди. В пьесе Рокайроль действует симультанно на всех уровнях, инсценируя свое действительное самоубийство как смерть на сцене. Перед этим он выступает с покаянным признанием Альбану и Линде, прося прощения за то, что разрушил их союз. Монолог-признание Рокайроля начинается, когда в городе раздается пушечный выстрел, означающий, что там ищут дезертира, с которым он себя отождествил. «Он взял в руку пистолет: “Да, да, выстрел значит — беглец — беглец из мира. Поднялся бы утром острый серп и перерезал жизнь! Я так устал”» [Jean Paul 1986, II: 460]. В покаянии Рокайроля признание бессмысленности и аморальности его жизни, жизни проигранной, которая на самом деле открывала этому талантливому человеку все возможности для самореализации.

Наряду с Фаустом Рокайроль — один из самых ярких образов человека модерна, который получит свое яркое воплощение в литературе XIX—XX вв.

### Литература

- Аствацатуров 2010 — *Аствацатуров А. Г.* Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб., 2010.
- Жирмунский 1996 — *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
- Тронская 1965 — *Тронская М. Л.* Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965.

- Gundolf 1931 — *Gundolf F. Ludwig Tieck // Gundolf F. Romantiker. Neue Folge. Leipzig, 1931. S. 5—139.*
- Jean Paul 1986 — *Jean Paul. Titan. Bd. I, II. Berlin; Weimar, 1986.*
- Jean Paul 1996 — *Jean Paul. Sämtliche Werke. Historische-kritische Ausgabe. 2 Abt. Bd. 6. Dichtungen-Merkblätter. Studienhefte zur Biographie. Libri legendi. Teil I / Hrsg. v. G. Müller. Weimar, 1996.*
- Korff 1966 — *Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1966.*
- Schmitz-Emans 1987 — *Schmitz-Emans M. Dramatische Welten und verschachtelte Spiele. Zur Modelfunktion in Jean Pauls Romanen // Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft. München, 1987. Bd. 22.*
- Starobinskij 1964 — *Starobinskij J. L'invention de la liberté. Genf, 1964.*
- Valk 2003 — *Valk T. G. Goethes «Werther» im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse // Goethe-Jahrbuch. Weimar, 2003. Bd. 119.*

## ZUSAMMENFASSUNG

### Werthers Nachfolger (Jean Pauls Roquairol als eine Figur der Moderne)

Vor dem Hintergrund der heute entwickelten Theorie der literarischen Moderne erscheint die Gestalt Roquairols aus Jean Pauls «Titan» eminent modern. Der Romantext zeigt, dass dabei die Gestalt Werthers als paradigmatische Darstellung einer Persönlichkeit für Jean Paul relevant war. Roquairols Geschichte entwickelt sich in die Richtung von Don Juan und Faust und kehrt auf Umwegen zum Werther-Thema zurück. Der «dämonische Egoist Roquairol» (Tronskaja) verkörpert die äußerste amoralische Form des Ästhetizismus, ein Schicksal, das vielen Figuren der literarischen Moderne eigen ist.

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

## ТИПИЧНОЕ И АВТОРСКОЕ В ИДЕЙНОЙ ОСНОВЕ «НОЧНЫХ БДЕНИЙ» БОНАВЕНТУРЫ (ИСКУССТВО, ТРАДИЦИЯ, БЕССМЕРТИЕ)

В 1804 г. в солидном издательстве Ф. Динемана вышло сочинение «Die Nachtwachen von Bonaventura», автор которого до сих пор не установлен окончательно. Наиболее распространенную версию, что таковым является Шеллинг, подтверждают доводами исключительно биографического характера. В комментариях к русскому изданию в серии «Литературные памятники» А. В. Михайлов подчеркнул особую в данном случае сложность выяснения авторства, состоящую в том, что многочисленные реминисценции и аллюзии в тексте романа воспроизводят «не личный, а общий, типичный опыт эпохи», «интерьер культурного сознания людей того времени» [Михайлов 1990: 239].

Отчетливо выступающая мировоззренческая платформа «Ночных бдений» действительно заставляет вспомнить о Шеллинге с его отрицанием одностороннего взгляда на мир, равно неправомерного как с идеалистической, так и с реалистической точки зрения. В свете шеллингианской концепции находят выражение, в частности, понятия о *традиции* и *бессмертии*, которые просматриваются в русле темы *искусства*, тоже типичной для первого романтического десятилетия. Само собой разумеется, что в годы полемики раннеромантической йенской школы с теорией веймарского классицизма такая тема должна была отражать реакцию на идеи каждой из сторон, а вернее, трансформацию этих идей в эстетическом мышлении обратившегося к ней писателя.

Когда Ф. Шлегель в 1795 г. объявил неприемлемым для «революционного» [Шлегель 1983: 128] творчества «абсолютное законодательство» классицизма, которое «запрещает смещение изначальных эстетических границ и изгоняет [...] всякую эстетическую гетерономию» [Шлегель 1983: 128], он имел в виду прежде всего поэтику Буало. Бонаventura, выбирая классицизм одним из объектов философски-иронического обыгрывания, подразумевает уже веймарскую редакцию, с ее принципом творчества на уровне античного как образца совершенного для несовершенной действительности. В рома-



не «маленький дилетант» с трудом карабкается «вверх по безрукой Венере Медицейской, чуть ли не со слезами, вытянув губы [...], чтобы поцеловать зад богини» [Бонавентура 1990: 129].

Из гротескного изображения, доминирующего в произведении, обычно «вычитывают» его якобы пародическую направленность, чего в нем вовсе нет<sup>1</sup>. Пародия предполагает в своей основе если не антитезу, то хотя бы сомнение в правомерности, бесспорности чего-то общепризнанного, здесь же все упомянутые известные имена и художественные создания выступают, по очень точному определению А. В. Михайлова, «в качестве своего рода престижных марок» [Михайлов 1990: 237]. Так, в видимом осмеянии веймарской эстетической установки раскрывается понимание всей ее серьезности, требующей столь же серьезных возражений, чем полностью снимается впечатление принижающего пародирования.

Ф. Шлегель коротко отметил в своих «Фрагментах», что у Винкельмана, на которого ориентировались веймарские классики Гёте и Шиллер, соответствие античного современному не доказано. Бонавентура вскрывает в классицистическом, собственно, *классическом* нормативе противоположное материальному началу *природы*: «Хоть однажды введите природу [...] в этот зал художеств и предоставьте ей слово [...] Спросите, действительно ли стала бы она когда-нибудь приспособлять этот нос к этому пальцу на ноге [...] она рассердится, если вы вздумаете приписать ей что-нибудь подобное» [Бонавентура 1990: 131].

Веймарская идея пропаганды *прекрасного* посредством искусства давала повод его оппоненту говорить об *искусственности*, о неправдоподобии *всего*, что создается творческой фантазией. Ситуации шекспировского «Гамлета», «Леноры» Бюргера и другие примеры из литературы, не имеющей отношения к классицизму, в «Ночных бдениях» повторяются как бы вывернутыми наизнанку самой жизнью. Бонавентура со всей очевидностью настаивает на несоответствии эстетического максимума множественности и пестроте реальных катаклизмов, то есть на изначальной *неадекватности* жизненной правде ее творческого воспроизведения.

Логически это означает отказ признавать и утвержденное веками право мастера на личное, особое видение человеческого мира, и лозунг свободы искусства от жизни, общий для всей эстетики рубежа XVIII—XIX вв. Однако категоричности такого суждения противоречит на страницах романа картина Олимпа, внезапно утратившего свою каноническую красоту. Из гротескной «изувеченности» [Бонавентура 1990: 133] всех его фигур возникает зрелище болезненно драматичное: «...музы без рук, без ног, без губ задвигались, пытаются играть и петь старые отзвучавшие песни, — но тишина вокруг

<sup>1</sup> Нет пародии и на йенских романтиков, вопреки бытующему мнению; см., например, статью А. В. Гулыги [Бонавентура 1990: 21].

не нарушалась, лишь мерещилось судорожное бурное движение на поле битвы» [Бонавентура 1990: 133]. Крушение в наивысшей степени прекрасного и столь же *неправдоподобного* предстает как мировой хаос. Таким образом оказывается заявлен приоритет художественной фантазии, и притом скорее в классическом, шиллеровском, а не романтическом толковании, — фантазии, чуждой *безобразного*, которого романтизм в своем понимании прекрасного сознательно не избегал<sup>2</sup>. Но так или иначе Бонавентура явно тяготеет к признанию *самобытности* искусства, которую одни его современники постигают и подают в земном, другие в глобальном измерении, хотя всем комплексом своих замечаний предлагает над ней задуматься.

Именно в пору появления «Ночных бдений» (около 1804 г.) Шеллинг приходит от натурфилософии к философии тождества, к идее *одухотворенности* природы, и выражение «неизменно тождественного» [Шеллинг 1934: 272] находит в искусстве, в творчестве. В романе единство двух начал получает своеобразный комментарий: природа «дописала» свое создание до слова «человек» и передала перо «чьей-то руке», не сумев «разрешить загадку» этого уникального «вопрошающего» [Бонавентура 1990: 127] среди прочих ее созданий, безмолвствующих в блаженных грезах. Согласно аксиоме раннего романтизма, «другой рукой» должен быть творческий дух, не знающий пределов в своем охвате, однако у Бонавентуры он не в состоянии восполнить то, перед чем отступила природа: «Где находится храм Аполлона, где единственный голос, предназначенный отвечать? Я ничего не слышу, кроме эха, повторяющего мою собственную речь» [Бонавентура 1990: 127].

Появление в тексте произведения бессмертных имен само по себе говорит о существовании эстетических авторитетов и традиций, что как будто не допускает мысли о тупиковой замкнутости искусства в его исканиях.

Если в нормативной эстетике, как заметил С. С. Аверинцев, авторитет определялся уже самим авторством [Аверинцев 1994: 122], то для романтиков оценить достоинства писателя не значило принять его в качестве авторитета. Эту разницу хорошо передает отзыв Ф. Шлегеля об «Эмилии Галотти» Лессинга: «...необычайно современное и нисколько не романтическое произведение» [Шлегель 1983: 403]. Авторитетом становились лишь художники, близкие романтическому умунастроению.

Автор «Ночных бдений» подходит к вопросу иначе, прослеживая роль и смысл преемственности в аспекте понимания природы творчества. Один из мелькающих в романе персонажей-поэтов при-

<sup>2</sup> Когда Шеллинг писал: «Прекрасное [...] нужно считать основной особенностью всякого произведения искусства, и без прекрасного последнего не бывает» [Шеллинг 1934: 280], — он уточнял, что для субъекта созерцания, художника, противоположное прекрасному в созерцаемом объекте непременно снимается.

обрел имя, когда сумел приспособить себе «нос Канта, глаза Гёте, лоб Лессинга, рот Шиллера и зад нескольких знаменитостей сразу» [Бонаventura 1990: 119] — и в результате утратил способность *творить*, а затем и веру в собственные возможности. Таким образом, напрашивается едва ли не нигилистическое заключение, что следование традициям лишает творческую индивидуальность необходимой свободы не менее основательно, чем те же устаревшие каноны классицизма.

Заключение относится, однако, именно к культуре традиции, а не к упоминаемому культурному наследию. Бонаventura оспаривает чаще всего веймарскую тенденцию повторения античного, но «веймарское» опять-таки служит ему поводом для абсолютно-широкого обобщения: «...как бы ни усердствовали врачи-реставраторы нашей эпохи [...], они не поднимут на ноги богов, искалеченных коварным временем» [Бонаventura 1990: 130]. Усматривать в этом нивелирование *всех и всяких* традиций позволяет то, что автор «Ночных бдений», вопреки отделяющим искусство от реальности и веймарцам, и романтикам, видит его частью конкретной социальной системы: поэты, как и все, кто «кует» культуру государства, «ради сытного обеда заливаются соловьями» [Бонаventura 1990: 124]. Поэтическое является атрибутом материального мира, «внутренняя душа» которого — «желудок», а дух при нем — «всего-навсего казначей, прочно связанный со своей мощной; отрежьте мощну, и казначея нет в помине» [Бонаventura 1990: 124]. Соответственно, в «желудок» поступают и художественные традиции, поэтому великое из прошлого не может повториться в том же качестве в *иной* реальности, в иной направленности таланта.

«Переварить», впитать созданное другими способен разве только гений: «Гёте-поэту, соединившему в себе Ганса Сакса, романтиков и греков, не уступает Гёте-едок, вероятно заранее отведавший этих духов, Бонапарте, должно быть, закусил Юлием Цезарем...» [Бонаventura 1990: 124—125]. Разные «желудки» гения и таланта предопределяют разные их судьбы. Талант, вначале непосредственно увлекшийся традиционным и снискавший благодаря этому признание, затем уже целенаправленно стремится уподобиться тем, кто, так сказать, пришел ему на помощь: «...я написал великим людям, выпрашивая у них обноски, и теперь имею счастье обувать башмаки, в которых некогда ходил сам Кант, днем надевать шляпу Гёте на парик Лессинга, а вечером нахлобучивать ночной колпак Шиллера; да, я продвинулся еще дальше на этом поприще, у Коцебу я перенял плач, я чихаю, как Тик...» [Бонаventura 1990: 119]. Попытка преемственности переходит в пустое подражание. Рассматривая пути своего становления «изнутри», поэт у Бонаventura приближается к позиции, для которой йенские теоретики нашли определение «романтическая ирония». Только если у них этот «взрыв скованного духа» [Шлегель 1983, 1: 285] — проявление постоянной духовной ак-

тивности творческой природы, то в «Ночных бдениях» подобное приводит поэта к осознанию своей несостоятельности и рождает в нем нигилизм отчаяния.

Между тем повторение традиционного прочно утвердилось как главное свидетельство таланта. Более того, «желудок» действительности перестает принимать гения, большой аппетит вызывает его суррогат: «...мне случилось прохаживаться [...] кое перед кем, в подражание Гёте, надев шляпу задом наперед, и этот некто заверил меня, что предпочитает подобное зрелище последним творениям Гёте» [Бонаventura 1990: 120]. Гениальное превращается в расхожее, и выходит, что традиции не только ущемляют творческое начало в том, кто в них замыкается, но рикошетом ударяют и по тем, кому он отдает бессмысленную дань.

Гению, как принято считать, суждено бессмертие, хотя при жизни «его прогоняют кулаками» [Бонаventura 1990: 124]. Приводя в пример Лессинга, Бонаventura, верный своей манере, вкладывает в отдельное имя, составившее страницу в искусстве, «знаковый» смысл<sup>3</sup>. Речь идет о трагической природе гениальности, что в так называемом бессмертии проявляется комически: «Какова цена всему этому бессмертию [...], если после смерти парик бессмертнее человека, носившего его?» [Бонаventura 1990: 120].

Хотя бессмертие эстетического авторитета — лишь фикция, творческая личность верит в него и без сомнений мыслит для себя в будущем. В романе поэт, написавший трагедию под названием «Человек», с торжествующим видом держит в руках листок, «вероятно, прочитывая с него свое бессмертие» [Бонаventura 1990: 6]; но вскоре его «бессмертие» становится достоянием «голодной мыши в чердачной каморке», грызущей рукопись, возвращенную издателем, а рядом на шнурке, «который служил дорожным поясом манускрипту на обратном пути» [Бонаventura 1990: 79] висит труп сочинителя.

Не признавая одностороннего подхода к вещам, Бонаventura допускает разного рода причины такого исхода. Поэт, принадлежавший «к идеалистам, которых силой приобщали к реализму с помощью голода, кредиторов, судебных издержек», не дождался спасительного «золотого дождя» [Бонаventura 1990: 79—80] в награду за свой труд. Возможно и другое: он понял, что «закрался моцартовским голосом в дрянной деревенский концерт» [Бонаventura 1990: 81], взявшись разрешить загадку Человека, на которой споткнулась природа, и для него никогда не найдется слушателей.

Трагедию с тем же наименованием «Человек», где фигурирует «Бог с бессмертием» [Бонаventura 1990: 90], принятую к постановке, в прологе комментирует шут: человек, как утверждает наука, — лишь всячески видоизмененный тип средиземноморских обезьян; поэтому, «какие бы глазки ни строила нам личина, она никогда не обхо-

<sup>3</sup> Конкретно Лессинг, насколько известно, не подвергался особым гонениям.

дится без мертвой головы» [Бонавентура 1990: 89]. Мертвая голова, череп, символ смерти, превращающей человека в прах, в Ничто, не раз возникает в романе рядом с фигурой поэта. Еще один поэт, ища вдохновения для сочинения о бессмертии, блуждал по кладбищу, «заговаривая то с тем, то с другим черепом, валявшимся на земле» [Бонавентура 1990: 158]. «Череп лукаво ухмылялся над листом», когда поэт, «заклиная фантазию диктовать ему», хотел воскресить мертвых; те, поворачиваясь к нему «голыми затылками», «посмеивались, и никто не думал воскресать» [Бонавентура 1990: 159]. В отчаянии от того, что «бессмертие заупрямилось», поэт воскликнул: «Где же Бог?» — и услышав: «Бог!» [Бонавентура 1990: 160], — остался в недоумении, был это чей-то ответ или эхо его вопроса.

Бонавентура далек от ответа: «Бог умер»; подобное тоже было бы слишком однозначно для шеллингианца. У него Творец Вселенной, наделивший «божественной искоркой» «мельчайшую пылинку» [Бонавентура 1990: 96], названную человеком, пребывает в смятении. Она, возомнив себя божеством, «нагромодила целые системы самолюбования» и намерена «вытворять свои штуки» [Бонавентура 1990: 97] в вечности, что не удастся даже ему самому. Однако Богу жаль уничтожить человека, который «в таком упоении грезит о бессмертии, полагая, что сами эти грезы подтверждают его бессмертие» [Бонавентура 1990: 97]. В итоге характер высшей власти мироздания выглядит насколько неизбежным, настолько же и драматичным.

Предающегося рефлексии Творца представляет безумный в сумасшедшем доме, что в контексте произведения значит нечто большее, чем самодовлеющий «энтузиазм иррелигиозности», как характеризовал еще в 1799 г. Ф. Шлегель настроение Шеллинга [Михайлов 1990: 245]. Фрагменту «Монолог безумного Творца» предшествует описание другого безумного — явного приверженца эстетики сентиментализма, а поскольку слово «творец» в лексиконе романтиков означает и творческую личность, то в «Монologe» стоит видеть *романтического* художника с его болезненно-глубоким мировосприятием. Новалис был уверен, что «чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и с религиозным чувством провидения» [Новалис 1934: 122], также и в том, что «художник (в процессе творчества. — Д. Ч.) превращается в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» [Новалис 1934: 122]. Шеллинг утверждал, что «сознательное созидание», осуществляемое в искусстве, «роднит» с первозданным началом природы «момент бессознательности» [Шеллинг 1934: 272]. В конце XIX столетия В. Виндельбанд имел все основания сказать, что «родственность поэтического творчества и безумия, гениальности и помешательства» [Виндельбанд 1995] известна с давних пор.

В романе тот же треугольник — божественное, поэтическое, бессознательное — проступает в ироническом преломлении. Автор высказывает догадку, что со временем «на лекциях по механике при-

роды [...] желторотые ученики будут приобретать специальность «творец мира», «обновителей природы» появится не меньше, чем часовщиков, «драмы Шекспира будут разрабатываться как упражнения для младших классов», а «сумасшедшие дома будут строиться только для разумных» [Бонаventura 1990: 81—82]. Мрачная ирония несет в себе предвидение — соответственно диалектическому ходу мысли, всегда предполагающему явление противоположного, предвидение деформации идеального до реального.

Написавший «Ночные бдения» во всех своих суждениях безусловно исходил из идейного кодекса романтизма, но при этом он первым остро ощутил неизбежность, более того, закономерность краха романтического мировоззрения в недалеком будущем. И это был единственный четко представленный им вывод, равный не вытекает у него ни из анализа сильных и слабых сторон полемизировавших между собой эстетических школ, ни из собственных размышлений об искусстве. По-видимому, острое ощущение атмосферы переходного периода, настроение неопределенности мешало писателю избежать неувязок и противоречий в понятиях, наметить свою эстетическую систему, логически завершить разговор на тему, так волновавшую его и его время. И можно осмелиться предположить, что именно поэтому скрывшийся за псевдонимом Бонаventura, кто бы он ни был (тем более, если это был Шеллинг, создавший вполне завершенную философскую систему), не захотел огласить свое подлинное имя.

### Литература

- Аверинцев 1994 — *Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994. С. 105—125.
- Бонаventura 1990 — *Бонаventura*. Ночные бдения / Отв. ред. А. В. Гулыга. М., 1990.
- Виндельбанд 1995 — *Виндельбанд В.* Гельдерлин и его судьба // Лики культуры. Т. 1 / Гл. ред. и сост. С. Я. Левит. М., 1995. С. 238—258.
- Михайлов 1990 — *Михайлов А. В.* Примечания // *Бонаventura*. Ночные бдения / Отв. ред. А. В. Гулыга. М., 1990. С. 235—243.
- Новалис 1934 — *Новалис*. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / Отв. ред. Берковский Н. Я. Л., 1934. С. 121—147.
- Шеллинг 1934 — *Шеллинг Й.* Дедукция произведения искусства вообще // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 271—288.
- Шлегель 1983 — *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983.

## ZUSAMMENFASSUNG

**Zeitideen im Roman «Die Nachtwachen von  
Bonaventura»  
(Kunst, Tradition, Unsterblichkeit)**

In einem Anfang des 19. Jahrhunderts herausgegebenen Roman «Die Nachtwachen von Bonaventura» wurden die ästhetischen Ansichten sowie die typischen kultur-philosophischen Begriffe der Zeit (*die Kunst, die Tradition, die Unsterblichkeit*) aus dem Blickwinkel Schellings analysiert. Schon in der Frühromantik sah der unbekannte Autor einen unausweichlichen Zusammenbruch der ihm selbst nicht fernliegenden romantischen Weltanschauung voraus.

Н. Т. РЫМАРЬ

(Самарский государственный университет)

## СОБЛАЗНИТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ: СЮЖЕТ «ЗАБЛУДШЕГО ИДЕАЛИСТА» В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Литература и искусство эпохи традиционализма в целом понимали свою задачу как изображение идеала. Идеал не должен смешиваться с действительностью, напротив, он до тех пор остается истинным идеалом, пока он противостоит «простой правде жизни», он должен говорить об истине. Однако во второй половине XVIII в. все больше заявляет о себе романная потребность соединить искусство, идеал, место которого только в голове человека, с жизнью, с современностью в ее материальной практике. Как может искусство сочетать в себе идеальное и реальное, не превращаясь в сатиру или утопию? Как сделать идеал действительностью, не потеряв идеал? Шиллер-теоретик писал в «Письмах об эстетическом воспитании человека», что «человек должен обнаружить все свои способности в явлении», при этом «уничтожая в себе все, что представляет собой только мир». Это означает «сделать необходимое в нас действительным и действительное вне нас подчинить закону необходимости». «Обе задачи, представленные в полнейшем их осуществлении, ведут обратно к понятию божества...» [Шиллер 1957: 286—287].

Шиллер формулирует идеалистическую программу искусства и жизни, выдвигающую, по сути, абсолютные требования как к человеку, так и к художнику, к искусству — чувственное и духовное должны совпасть, как совпадают противоположности в абсолюте. Вполне закономерно эти рассуждения увенчивает появление слова «божество». Следует признать, что все внимание Шиллера — теоретика искусства остается сосредоточенным на одной стороне эстетического события — на проблеме субъекта, на игре его внутренних сил. Вторая сторона, действительность, выступает больше как материал искусства, как объект воздействия или преодоления субъектом. В практике же художественного творчества он оказывается одновременно и апологетом, и критиком оригинального гения — «критическим идеалистом» [Guthke 2009: 16]. Шиллер создал сюжет, который можно определить как сюжет «заблудшего идеалиста», пытающегося осуществить установки на высшие ценности в действительности:



целая группа «проблематичных» персонажей литературы XVIII—XX вв., как, например, Карл Моор, Михаэль Кольхаас, Фелтен Андерс, Адриан Левверкюн, образуют ряд, захватывающий комплекс проблем, связанных с мотивом идеалистического стремления, и выявляющий серьезные эτικο-психологические противоречия европейской личностной культуры Нового времени. Миф пакта с дьяволом стоит за этим рядом как его глубинная структура, указывающая на предельную точку сюжетного развертывания.

Можно выделить четыре типа «ловушек» идеалистического сознания — по типу причин, приводящих героя к поражению. Эти «ловушки» связаны с тем, что в отношениях такого героя-идеалиста с действительностью отсутствует элемент диалогичности, этот идеализм жаждет и воображает ситуацию тождества своей идеи с действительностью как цели своей деятельности:

1. Ловушка игры или искусства.
2. Ловушка идентификации личного с всеобщим.
3. Ловушка замыкания героя в своей субъективности.
4. Ловушка попытки прорыва к реальности из состояния замкнутости на себе.

Понятие «заблуждения» («ungeheure Verirrung») использовал сам Шиллер, комментируя свою штурмерскую драму «Разбойники»: он назвал Карла «заблудшим» и странным Дон Кихотом, «которого мы в разбойнике Мооре ненавидим и любим, которым восхищаемся и о котором скорбим» [Schiller 1959: 8—9]. Герман Корф так и интерпретировал драму Шиллера как драму «заблудшего идеалиста»: Карл Моор, индивидуальность в духе «Бури и натиска», выступает как естественный человек в духе Руссо, восстающий против всего, что противоречит его природе. Шиллер строит действие таким образом, что, жестоко обиженный отцом, Карл из отчаяния объявляет себя мстителем за всех угнетенных, но он, как пишет Корф, идеологически «оправдывает свой личный гнев при помощи общих идей», которые должны дать оправдание его кровавым преступлениям [Korff 1923: 231 ff.].

Благородное возмущение Карла против традиционалистского общества связано с его высокими представлениями о человеческом достоинстве, и с этих позиций он смотрит на жизнь филистеров сверху вниз, как на глупую комедию. С точки зрения идеалистического сознания эта жизнь ничтожна, эти люди могут быть только персонажами комедии. И такую комедию он и начинает разыгрывать в жизни, превращая людей в объекты своей игры, таким образом утверждая свою свободу и независимость от презренных законов «мира отцов». Его отношения с действительностью оказываются игрой, в которой он играет самого себя и играет только с самим собой, так как бюргеры для него не в счет. Происки брата рождают в нем отчаянную обиду на родного отца, якобы отказавшегося простить сына (а сын действительно виновен перед отцом), — как писал Шиллер в авторе-

цензии, «личное ожесточение против сурового отца вырастает в бешеную ненависть ко всему роду человеческому» [Шиллер 1957: 524].

Ожесточение против мира отцов толкает его теперь уже к иной игре, в которой он становится главарем банды, чтобы мстить этому миру за нанесенную ему лично обиду и таким образом служить восставлению справедливости — «совершая преступления» [Коорманн 1966: 14]. Как указывает П.-А. Альт, в этой игре «в Робин Гуда» Карл руководствуется идеями социальных утопий позднего Просвещения [Alt 2000: 288—297] — это игра в перевод теории в жизнь, идеалистическая и почти детская игра. В итоге зашедшему в тупик идеалистическому сознанию ничего не остается, как признать свою вину перед человеческим и божественным порядком.

Трагедия заблудшего идеалиста раскрывает утопический характер идеала, которым руководствовалось движение Бури и натиска. Решающее внутреннее противоречие штюрмерского идеала — это пропасть между идеей личной свободы и тем, что связывает людей друг с другом, между Я и Другим, это отсутствие единства, гармонии или диалогических отношений между двумя полюсами ценностного мира личности. Этот тип сознания не способствует решению проблемы личности в культуре модерна: по крайней мере, с эпохи Просвещения европейская личность оказывается между альтернативными ценностными ориентациями личности — это ситуация перманентного выбора между авторитетом общей моральной нормы и ценностями индивидуального самоутверждения. Обе нормы, в равной степени составляющие фундамент бытия личности, в истории европейской культуры отрицают друг друга, всякий раз утверждаясь одна за счет другой.

Клейст, который пытался прорваться к абсолюту как тождеству этих полюсов, постоянно показывает проблематичный триумф одного начала над другим, тогда как их столь соблазнительное тождество оказывается возможно лишь в утопической области иллюзии, сна, сказки, бессознательного, так как в действительной жизни есть только непримиримые противоположности начал [Vgl.: Dießner 2009; Steffen 1990], претендующих на абсолютную ценность и отрицающих друг друга. Таким образом, Клейст разрабатывает фундаментальное противоречие, лежащее в основе новоевропейской культуры личностного бытия. Рождение личности он трактует как катастрофу расщепления человека, лишаящего его свободы и счастья, источником которого является стремление к утверждению абсолютных ценностей в реальности.

Новелла Клейста «Михаэль Кольхаас» — пример мощного заострения данной проблематики. Борьба героя за осуществление формального права есть одновременно и личная месть за нанесенное ему оскорбление и за гибель жены. Право становится для него абсолютной ценностью, потому что в нем слились две претендующие на абсолютную ценность идеи — личное и надличное, абстрактный за-

кон: «он обязан добиться удовлетворения за обиду, ему нанесенную, и впредь оградить своих сограждан от подобной участи» [Клейст 1969: 445]. Ловушка для этого заблудшего идеалиста — отождествление личного интереса (он «в аду неосуществленной мести» [Клейст 1969: 461], его дела — это «das Geschäft der Rache» [Kleist 1984: 31]) с интересом человеческой общности, с универсальным законом: личное отождествляется со всеобщим и мыслится как абсолютная ценность. Кольхаас называет себя «наместником архангела Михаила» (ведь он защищает абсолютные ценности!), представляется главой «временного всемирного правительства». Служение абсолютной законности — долг личности, так как «законность понимается здесь одновременно как юридическое и как религиозное понятие» [Natacher 2009: 100]. С точки зрения естественного права, на которое ссылается Кольхаас, человек является субъектом права по своей природе и «чувство права» есть его неотъемлемое качество.

Поэтому субъективно Кольхаас может быть абсолютно справедлив, но одновременно он действует бессознательно, как марионетка, так как слеп и глух по отношению ко всему, что не соответствует его позиции, невосприимчив к крови других, которую он проливает во имя своего стремления к абсолютной справедливости. Абсолютное не имеет меры — с точки зрения ценностей, которые переживаются как абсолютные, все прочее ничего не стоит.

В конце XIX в. мотив идеалистического стремления получает в романах Вильгельма Раабе, и особенно в романе «Летопись Птичьей слободы», новое осмысление и новую оценку. Фельтен Андрес, главный герой романа, представляет собой тип позднеромантического идеалиста-мечтателя, неспособного выйти из своего внутреннего мира в жизнь бюргерского миропорядка. По словам повествователя-хроникера, его друга Карла Крумхардта, он «владыка царства, которое, к сожалению, было не от этого мира» [Raabe 1957: 261]. В погоне за своей любовью он терпит поражение и переживает тяжелое разочарование, приводящее его к отчаянию. Фельтен цитирует гётевские строки, проходящие лейтмотивом через весь роман:

Sei gefühllos!  
Ein leichtbewegtes Herz  
ist ein elend Gut  
auf der wankenden Erde.

Стихи Гёте становятся для него своего рода программой поведения, где чувствительное сердце оказывается одновременно и бесчувственным (см. [Müller 1968: 279—293]), что позволяет ему мыслить свое отчаяние универсальной ценностью, свидетельствующей об истине. Крумхардт записывает: «...он умел хорошо скрывать свое ставшее бесчувственным сердце и, найдя для себя эту опору на шаткой земле ... позволить ему, как и раньше, играть» [Raabe 1957: 355].

Путь Фелтена — это и в самом деле путь ожесточения «чувствительного сердца»: оно заставляет радикально изолировать себя от действительности и приводит его к уничтожению родительского дома, что окружающими рассматривается как циничное надругательство и моральное преступление перед памятью о матери. Иронический эпизод с «обезьяночеловеком», в котором господин артист варьете, неподражаемо изображающий обезьяну, — «обезьяночеловек» — приветствует Фельтена Андерса «с соседней ветки дерева Иггдразил» [Raabe 1957: 381], — сцена, участниками которой являются соседи, опустошающие родительский дом Фельтена, и издевательски аплодирующие циркачи варьете, играет в романе роль беспощадного комментария к нигилистической позиции Фельтена. «Обезьяночеловек», «промежуточное звено между обезьяной и человеком», выражает Андресу свое циничное одобрение и признание как отличному комедианту, называет его своим родственником. Это карикатурное отражение трагедии Андреса — трагический поступок оценивается как комедиантство — в данной ситуации объективно свидетельствует о внутреннем крахе героя.

Хроникер Карл Крумхард, очень хорошо понимающий трагедию бесчувствия своего друга, видит одновременно опасность для человеческой души этой приводящей к ожесточению крайней замкнутости личности на своем внутреннем мире. Оценивая себя в сравнении с Фельтеном Андресом как среднего человека, Карл тем не менее приходит к выводу о том, что его бюргерский образ жизни — это ответственная жизненная позиция, позволяющая противостоять ожесточению идеалистического сердца и надвигающемуся моральному хаосу. Тем самым снова обнаруживается важный элемент сюжета ожесточения идеалистического сознания — мотив сознательного возвращения к средней норме, связанного с мотивом жертвы. Так, Карл Моор хотел видеть свою «последнюю заслугу» в том, чтобы «умиротворить поруганные законы, уврачевать израненный мир». Этот последний, опять-таки театральный жест идеалиста тем не менее должен был показать «нерушимое величие» этой правды [Шиллер 1957: 495], связанной у Шиллера с его философией социального и семейного порядка, с которым приходит в конфликт идеалистическое сознание, руководствующееся ложными представлениями о жизни («falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze prudelt...» [Schiller 1959: 8]).

Мотив возвращения к норме и тем самым ее утверждения образует важную в содержательном плане раму романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» — как в фигуре повествователя Серениуса Цейтблома, так и в сцене покаянной речи Леверкюна — в почти точном соответствии с построением народной книги о Фаусте, одной из первых значительных фигур перехода границы в немецкой литературе. В истории Леверкюна воплощен идеалистический поиск правды и аутентичности художественного высказывания. Условием

этого поиска реальности является преодоление идеалистически-утопических мифов гуманизма Просвещения и романтизма о мировой гармонии, в центре которой находится человек. Этот тип традиционного сознания представлен в романе в фигуре Цейтблома. Таким образом, получается, что Леверкюн, этот новый Фауст, во имя истины готовый выйти за границы традиционных заданностей, противостоит «идеалисту» Цейтблому как «реалист», который отстаивает права реальности, отказываясь от идеалистически-утопических иллюзий и пиетистской чувствительности (которую он характеризует словами «Stallwärme, Kuhwärme» [Mann 1956: 95]), лежащих, по его мнению, в основании классической музыкальной системы. Этот процесс проходит два этапа, на каждом из которых возникает свой музыкальный мир.

На первом этапе композитор добивается аутентичности художественного высказывания, делая своим предметом язык классической музыки, пародируя формы традиционного музыкального языка и таким образом разоблачая их искусственность. Эта игра с языком обнаруживает или разоблачает приемы, на основе которых классика строит музыкальный образ. Когда эта игра исчерпывает себя и оказывается непродуктивной, Адриан Леверкюн, чтобы совершить свой модернистский прорыв к реальности, оказывается перед необходимостью выработать новые правила игры и создать новую музыкальную систему, способную смоделировать новую духовную ситуацию, создать художественный язык, который даст слово реальности как она есть, по ту сторону гармонизирующего ее бюргерского гуманистического сознания. С гуманистической точки зрения эта реальность неприемлема, это хаос и «скверна», и контакт с ней и влечет, и страшит Адриана, как соблазн греха, почему он в свое время и пытался уйти от музыки в теологию, а соприкоснувшись со «скверной» в эпизоде с проституткой, бежал от греха — к роялю, в музыку. Стремление к истине снова возвращает его к музыке — дьявольский круг замыкается. Став на путь музыкального творчества, он уже не может удержаться перед этой пропастью, ограничить себя рамками искусственного мира гармонии. Однако это требует окончательно освобождения сознания от утопических шор прекрасногодушного гуманизма, но тем самым и от того, что дает человеку надежду, утешение, что говорит о любви к ближнему, о прощении и т. д. Пытаясь приблизиться к реальности человеческого бытия, он, таким образом, фактически отрицает то, на чем держится человек. И здесь идеалистическое стремление оказывается ловушкой дьявола. По натуре своей Леверкюн — идеалист, новый Фауст в редакции не столько Гёте, сколько Шписа, автора «Истории доктора Фауста»; это идеалист, ради истины готовый идти на все жертвы, в том числе и на «делку с дьяволом».

В создаваемой в романе сложной системе символических мотивов разрабатывается проблема возможности и путей установления

творческого контакта художника с реальностью, в которой прорыв к реальности — создание нового языка музыки — связывается с двумя мотивами: мотивом пакта с дьяволом и мотивом сознательного заражения сифилисом, что приводит композитора, с одной стороны, к острейшим нравственным, с другой — физическим страданиям. Идя на этот грех, Леверкюн пытается все же остаться чистым, обмануть дьявола, сохранить, спасти свою душу от гибели, даже «протягивая дьяволу руку»: он чисто рациональным способом, холодно, без участия души и сердца, конструирует новый язык, свободный от готовых форм музыкального мышления и способный противостоять субъективным установкам и переживаниям. Заражаясь сифилисом, беря на себя скверну этого мира, он вместе с тем хотел, по словам Цейтблома, «die Strafe in die Sünde einbeziehen» [Mann 1956: 210] («соединить грех с наказанием»), то есть совершить грех, одновременно искупая его, опять-таки чтобы остаться чистым. Он получает мощную творческую энергию, идущую как бы из глубин самой иррациональной жизни, перед ним открываются новые возможности свободного творчества, но его музыка говорит о реальности бездушного мира, и в ней не остается места для человеческой души. Эта музыка оказывается миром его реальной жизни — одиночества, моральных и физических страданий, которые не под силу вынести человеку. И этот заблудший идеалист вынужден отречься от опасных игр и вернуться в мир простой человечности: повторяется финальная сцена покаянной речи доктора Фауста народной книги.

Сюжет заблудшего идеалиста в немецкой литературе Нового времени, фигуры идеалистического преодоления границ кодируют большую проблематику личности в европейской культуре, обнаруживая внутренние противоречия личностной культуры Европы, связанные с ее основополагающими ценностными ориентациями. Одной из задач искусства становится выявление этих противоречий, позволяющее выработать творчески-критическое отношение к ним. Искусство создает позицию вневходимости к единству культуры, выявляя ее скрытые границы, таким образом, выводя человеческое сознание за пределы ее заданностей.

### Литература

- Клейст 1969 — *Клейст Г. фон. Михаэль Кольхаас // Клейст Г. фон. Драммы. Новеллы. М., 1969. С. 439—512.*
- Шиллер 1957 — *Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 1957.*
- Alt 2000 — *Alt P.-A. Schiller. Leben — Werk — Zeit. Erster Band. München, 2000.*
- Dießner 2009 — *Dießner D. Moral und Motivation im Werk H. von Kleists. Tübingen, 2009.*

- Guthke 2009 — *Guthke K. S.* Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Staufenburg Verlag, 2009.
- Hamacher 2009 — *Hamacher B.* Michael Kohlhaas // Kleist Handbuch. Leben — Werk — Wirkung / Hrsg. von I. Breuer. Metzler, 2009. S. 214—219.
- Kleist 1984 — *Kleist H. von.* Michael Kohlhaas // *Kleist H. von.* Werke und Briefe in vier Bänden / Hrsg. von S. Streller in Zusammenarbeit mit P. Goldammer und W. Barthel, A. Golz, R. Loch. Bd 3. Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften. Berlin; Weimar, 1984. S. 7—112.
- Koopmann 1966 — *Koopmann H.* Friedrich Schiller. Bd 1. Stuttgart, 1966.
- Korff 1923 — *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Teil 1. Sturm und Drang. Leipzig, 1923.
- Mann 1956 — *Mann Th.* Doktor Faustus // *Mann Th.* Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd 6. Berlin, 1956.
- Müller 1968 — *Müller J.* Das Zitat im epischen Gefüge. Die Goethe-Verse in Raabes Erzählung «Die Akten des Vogelsangs» — Raabe in neuer Sicht / Hrsg. von H. Helters. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968. S. 279—293.
- Raabe 1957 — *Raabe W.* Die Akten des Vogelsangs // *Raabe W.* Sämtliche Werke / Hrsg. von K. Hoppe. Bd. 19. Freiburg i. Br.; Braunschweig, 1957.
- Schiller 1959 — *Schiller Fr.* Vorrede zur ersten Ausgabe der «Räuber» // *Schiller Fr.* Gesammelte Werke in 8 Bänden. Berlin, 1959. Bd 2. S. 7—11.
- Steffen 1990 — *Steffen H.* Das Gesetz des Widerspruchs als Kleists Dichtungsgesetz. Demonstriert an seinem Lustspiel «Der zerbrochene Krug» // Europäische Komödie / Hrsg. Mainusch H. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges., 1990. S. 304—354.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Verführung durch Zusammenfall der Gegensätze: Das Sujet des verirrten Idealisten in der deutschen Literatur der Moderne**

Das Sujet des verirrten Idealisten ist die Geschichte der tragischen Versuche, den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit im praktischen Leben zu überwinden. Die problematischen Figuren der deutschen Literatur wie Karl Moor, Michael Kohlhaas, Velten Anders, Adrian Leverkühn codieren die Thematik des «idealistischen Strebens», die von unversöhnlichen Gegensätzen in der Kultur der Persönlichkeitsauffassung der europäischen Moderne geprägt ist.

JÜRGEN LEHMANN

(Freiburg)

**«MEIN LEHRER/ DER GROSSE, FREUNDLICHE».  
ÜBER DEUTSCHE DICHTER UND IHRE  
RUSSISCHEN VORBILDER**

В статье изначально отсутствует текст единственной сноски!

Mein Lehrer

Der große, freundliche

Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.

Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.

Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn

Ist verdächtig und verstummt.

Gesetzt, er ist unschuldig?

Die zitierten Verse stehen am Anfang eines siebenstrophigen Gedichts, mit dem im Jahre 1938 ein ideologisch und existenziell zutiefst verunsicherter Bertolt Brecht einem seiner engsten und für seine Entwicklung als Dichter wichtigsten russischen Freunde ein — sein — literarisches Denkmal gesetzt hat. Dieser Freund und Lehrer ist der Publizist, Dramatiker und Theoretiker Sergej Tret'jakov, mit dem Brecht seit 1931 persönlich bekannt war, dessen Werk «Ich will ein Kind haben» er bereits 1929 bearbeitet hatte, mit dem er bis zu Tret'jakovs Liquidierung in schöpferischem Austausch stand, mit nachhaltigen Folgen für die Formulierung der Konzeption eines Epischen Theaters.

Das Gedicht thematisiert eine im Rahmen der Stalinistischen Säuberungen erfolgte Verurteilung des Freundes als Volksverräter. Sein Titel «Ist das Volk unfehlbar?» signalisiert dabei gleich zu Beginn, dass sich hier das Gedenken an den Lehrer mit einem Nachdenken über grundsätzliche ideologische und existenzielle Fragestellungen verbindet, vor allem mit der Frage nach der Legitimität stalinistischer Volksgerichte. Es reflektiert die Rechtmäßigkeit des Urteils im Hinweis auf die hohe Zahl der Befürworter, im Hinweis auf die Bedrohung des Volkes durch offen und verdeckt agierende Feinde, verbindet dies aber mit der impliziten Frage, ob solch ein Lehrer ein Volksverräter sein kann und akzentuiert seinen Zweifel mit der jede Strophe und das ganze Gedicht beschließenden Unschuldsvermutung «Gesetzt, er ist unschuldig». Als Sachwalter des Wortes beklagt Brecht vor allem die den Prozess begleitende Sprach-



losigkeit, moniert, dass dem Angeklagten die Stimme verweigert wird, die es ihm erlauben würde, seine Unschuld zu beweisen. Brechts Verse verstehen sich als solch eine Stimme, der Schüler und Freund leiht dem zum Verstummen gebrachten Lehrer sein Wort — ein Vorgang, der sich drei Jahrzehnte später wiederholen wird, wenn — um mit Roman Jakobson zu sprechen — den von ihrer Generation vergeudeteten Dichtern wie Osip Mandel'stam von Dichtern wie Paul Celan die Stimme wiedergegeben wird.

Brechts Gedicht ist bedrückendes, aber auch beeindruckendes Zeugnis der ungemein intensiven, umfangreichen und vielgestaltigen Beziehungen zwischen russischer und deutscher Literatur, reiht sich ein in die lange Kette literarischer Texte, die in der Begegnung und Verschmelzung russischer und deutscher Stimmen immer wieder eindrucksvoll bestätigen, dass für die Entwicklung der deutschen Literatur nicht nur die schöpferische Auseinandersetzung mit antiken Autoren, mit Werken der englischen, französischen, italienischen und spanischen Literatur, sondern auch mit russischer Dichtung von großer Bedeutung gewesen ist.

Literarhistorisch bedeutsam ist diese Rezeption vor allem, weil sie nicht selten mitverantwortlich für bestimmte Paradigmenwechsel in der Geschichte der deutschen Literatur ist. Das betrifft Epochen und Gattungen ebenso wie einzelne Autoren. So ist das Entstehen einer realistischen und spätrealistischen Erzählprosa im deutschsprachigen Raum nicht denkbar ohne eine intensive Beschäftigung mit russischen Realisten: Theodor Fontane ist der erste deutschsprachige Dichter von Rang, der einen russischen Kollegen, nämlich Ivan Turgenev, im Brief vom 22.12.1885 an Ludwig Pietsch als Lehrmeister bezeichnet, Gerhart Hauptmann und der junge Thomas Mann lernen kurze Zeit später bei Lev N. Tolstoj und Fedor M. Dostoevskij, Franz Kafka erklärt am 2. September 1913 im Brief an Felice Bauer Dostoevskij neben Kleist, Grillparzer und Flaubert zum «eigentlichen Blutsverwandten». Renommierete Autoren beschäftigten sich während entscheidender Schwellensituationen besonders intensiv mit russischen Texten: Rilke erarbeitet sich um 1900 im Rahmen einer intensiven Auseinandersetzung mit russischer Literatur und bildender Kunst ein neues Verständnis des dichterischen Bildes, Thomas Mann sucht u.a. in Anlehnung an Dostoevskij 1918 eine politisch-weltanschauliche Orientierung («Betrachtungen eines Unpolitischen»), Bertolt Brecht konzipiert sein «Episches Theater» im Rahmen einer langjährigen Beschäftigung mit russischen Literatur- und Theatertheoretikern wie Sergej Tret'jakov und Konstantin Stanislavskij, Paul Celan formuliert im Kontext der ihn zutiefst verstörenden Goll-Affäre mit Hilfe einer identifizierenden Rezeption der Lyrik von Osip Mandel'stam eine neue Konzeption von Dichtung, junge DDR-Autoren wie Rainer und Sarah Kirsch, Elke Erb und andere Repräsentanten der „Sächsischen Dichterschule“ suchen während der Siebziger Jahre im Rahmen einer intensiven, auch übersetzerischen Auseinandersetzung mit Werken des russischen Symbolismus, Akmeismus und Futurismus nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Bezogen auf die Leitthematik dieses Kongresses manifestiert sich diese schöpferische Rezeption in einer Vielzahl von hybriden Textstrukturen. Die sie auszeichnende Interferenz von Stimmen, von individuellen Sprech- bzw. Schreibweisen und von durch sie artikulierten Sinnpositionen zeigt sich in verschiedener Gestalt und wird von den Autoren unterschiedlich reflektiert. Sie soll im Folgenden an drei Autoren kurz aufgezeigt werden: Thomas Mann, Sarah Kirsch und Paul Celan.

Kein bedeutender deutscher Schriftsteller hat sich so lange und so vielfältig mit russischer Literatur und Geschichte befasst wie Thomas Mann, kein Oeuvre eines im literarischen Rang vergleichbaren deutschen Autors enthält so viele Spuren dieser Rezeption, in fiktionalen Texten, in Essays, in autobiographischen Zeugnissen. Sie alle demonstrieren ihre kaum zu überschätzende Bedeutung für Thomas Manns künstlerische Entwicklung. «Mein Verhältnis zur russischen Literatur» — so Thomas Mann im Essay «Russische Anthologie» — war «eine lebenswichtige Angelegenheit», neben der Beschäftigung mit Nietzsche, ist es das ‘Erlebnis des russischen Wesens’, die Lektüre russischer Autoren, das den jungen Autor vor Erstarrung und geistigen Sterben schützte und ihm Brücken in die Zukunft baute. Der Ausnahmestatus dieser Rezeption resultiert aus ihrer Vielfalt und Differenziertheit. Sie betrifft künstlerisch-ästhetische Aspekte ebenso wie weltanschauliche, kulturphilosophische und existenzielle. Als frühe russische Vorbilder und Lehrer hat Thomas Mann vor allem Turgenev, Lev Tolstoj und Dostoevskij benannt.

Thomas Mann selbst hat auf seine ungewöhnlich enge Beziehung zur russischen Literatur immer wieder verwiesen. Noch in einem seiner letzten, einmal mehr den östlichen Lehrmeistern gewidmeten Essay («Versuch über Tschekow», 1954) spricht er von sich als ‘jungem Menschen, der mit einigen Erzählungen und einem Roman in die Literatur eingetreten war, die der russischen Erzählkunst des neunzehnten Jahrhunderts sehr viel verdankten’. Ähnliche Äußerungen finden sich in anderen Artikeln («Dostojewski — mit Maßen») sowie in Briefen an den Übersetzer Alexander Eliasberg .....und im Tagebuch. Die mit ihnen formulierten Wertungen schwanken; die fast identifikatorische Zuneigung und Bewunderung während der ersten Lebensjahrzehnte weicht als Mitte der 20er Jahre zunehmender Distanzierung (erkennbar in Briefen an Julius Fučík, Ivan Šmelěv u.a.), während der 30er Jahre sogar partieller Ablehnung. Erst in den späten Essays über Tolstoj, Dostoevskij und Čechov zeigt sich dann wieder der Bewunderer russischer Erzählkunst, wobei in Bezug auf Dostoevskij der Gestus der Distanzierung («Dostojewski — mit Maßen») weiterhin dominiert.

Vielfalt und Intensität dieser in Teilen gerade auch von russischen Kolleginnen und Kollegen gut erforschten Rezeption sind hier nicht darstellbar. Interessant im Kontext der Thematik «Hybridisierung» sind bislang weniger beachtete Spuren dichterischer Rezeption in frühen Erzählungen, z. B. bei der psychologisch einfühlsamen und sprachlich differenzierten Gestaltung von gesellschaftlichen Außenseitern in «Der

kleine Herr Friedemann», «Die Hungernden», und «Der Bajazzo». Insbesondere «Der Bajazzo» offenbart sowohl inhaltlich als auch strukturell eine erstaunliche Affinität zu Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus dem Untergrund». Im Zentrum beider Texte steht die schonungslose Beichte eines egozentrischen, am Leben gescheiterten, im Keller bzw. im Dunkel sitzenden Individualisten. Beide Figuren, sowohl der an seinen intellektuellen Ansprüchen verzweifelnde «Kellerloch-Mensch» Dostoevskijs als auch der als Künstler gescheiterte bürgerliche Dilettant «Bajazzo» Thomas Manns werden als asoziale, handlungsunfähige, auch in der Liebe versagende, mit der Gesellschaft zerfallende, sich selbst verachtende Egozentriker charakterisiert. Ihr Bemühen, die Kluft zwischen Ich und Lebenswelt, ihre soziale Isoliertheit, mit Hilfe einer dialogischen Beichte zu überbrücken, ist zum Scheitern verurteilt. Trotz ihres aufklärerisch geschulten analytischen Denkens verbleibt ihre Rede im Status des selbstmitleidigen Rasonierens, verharren beide in der Rolle des dekadenten Lebenszuschauers, zeigen sie sich — um eine auf den «Kellerloch-Menschen» bezogene Äußerung Thomas Manns zu verwenden — als nutzlose Mitleid und Abscheu erregende Existenzen. Beide Texte zeigen frappierende Übereinstimmungen bei der Charakterisierung der Hauptfiguren und in der Motivstruktur, z. B. wenn sich der Untergrundmensch Dostoevskijs mit einer Maus, Thomas Manns Bajazzo sich mit einer Fledermaus vergleicht. Gleiches gilt auch für Stil und Struktur: beide Texte gehören zu dem von Michail Bachtin beschriebenen Genre der «polemischen Beichte», sind also geprägt durch eine hybride, zweistimmige Struktur. Die bekennende Rede beider «Helden» wird dominiert durch die Gestik des Fragens, beide äußern sich im Horizont einer anderen Sprache, die nicht explizit artikuliert wird, aber implizit präsent ist, reden permanent in Erwartung einer Gegenrede, erkennbar u.a. an Formulierungen wie «ich gebe zu», «ich bestehe darauf», «ich werde es Ihnen erklären», wodurch die innere Zerrissenheit, die Labilität und die geistige Orientierungslosigkeit dieser Figuren sprachlich akzentuiert wird. Der junge Thomas Mann transformiert dabei die Gestalt des rasonnierenden Kellerlochmenschen in die des Dilettanten um. Geistesgeschichtlich ist dabei von Interesse, dass im Rahmen dieser Dostoevskij-Adaption die slavophil geprägte Nihilismus-Kritik des 19. Jahrhunderts mit einer auf den Aspekt Künstlertum fokussierten Dekadenz-Problematik um 1900 verschränkt wird, eine Thematik, die Thomas Mann bekanntlich wenig später, auch im Kontext russischer Lektüren, mit der Novelle «Tonio Kröger» weitergeführt und intensiviert hat.

Die umfänglichste und intensivste Thematisierung dieses Lehrer — Schüler — Verhältnisses findet sich natürlich im Bereich der DDR-Literatur. Das gilt zunächst für die nicht immer freiwillig übernommene Rolle des Schülers im Kontext ideologischer und kulturpolitisch Konstellationen, z. B. einer verordneten Orientierung an Prinzipien des Sozialistischen Realismus. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass sich auch diesen Rahmenbedingungen verpflichtete Autoren immer wieder

aus tiefster eigener Überzeugung als Schüler russischer Dichter wie Lev Tolstoj, Michail Solochov, Maxim Gor'kij verstanden und dies auch explizit bekannt haben. Das gilt für Romanautoren wie Anna Seghers, Willi Bredel, Erik Neusch, Erwin Strittmatter ebenso wie für den Bereich der kleinen, lyrischen Prosa, z. B. wenn Strittmatter davon spricht, dass ihm beim Schreiben des berühmten «Schulzenhofer Kramkalenders» Turgenjev und Pristin die Feder geführt haben.

Darüber hinaus zeigt sich diese enge Beziehung zu russischen Autoren aber auch dort, wo Ende der 60er / Anfang der 70er Jahre junge Autoren dem ideologisch verordneten eindimensionalen Denken und monologischen Sprechen im real existierenden Sozialismus mit einem vielstimmigen, offenen Dichten begegnen, z.B. die Autoren der sog. «Sächsischen Dichterschule». Mit diesem Begriff wird eine Gruppe von um 1935 geborenen Autorinnen und Autoren bezeichnet, die zu Beginn der 60er Jahre debütierten, ca. zwischen 1966 und 1973 intensiv miteinander kommunizierend innovative Formen und Verfahren vornehmlich in der Lyrik erkundeten und auf diese Weise eine neue Phase in der Entwicklung der DDR-Literatur begründeten. Der Gruppierung werden neunzehn Personen zugerechnet, u. a. Karl Mickel, Adolf Endler, Volker Braun, Heinz Czechowski, Rainer und Sarah Kirsch, Elke Erb.

Was die Autoren zusammenführte war neben persönlichen Beziehungen die Suche nach neuen Themen und literarischen Verfahren. 1977 sprach Elke Erb im Nachwort zu der von ihr edierten Anthologie «Musik auf den Wassern» von einem die Lyrik der Gruppe auszeichnenden eigenen «Ton». Thematisch bestimmend für diesen ist die Erkenntnis der Widersprüchlichkeit und Differenziertheit der Wirklichkeit und — ausgehend davon — die Akzentuierung einer subjektiven Welt-Sicht, mit der das Erkenntnis- und Deutungsmonopol eines eindimensional argumentierenden orthodoxen Marxismus in unterschiedlicher Weise in Frage gestellt wird.

Bei der sprachkünstlerischen Formulierung dieser Themenkomplexe haben russische Autoren eine wichtige Rolle gespielt. Ausgangspunkt waren Übersetzungen. Angeregt durch den bedeutenden Übersetzer und Literaturwissenschaftler Fritz Mierau übertrugen Sarah und Rainer Kirsch, Karl Mickel, Elke Erb, Volker Braun u.a. Werke russischer Symbolisten, Akmeisten und Futuristen wie Alexander Blok, Osip Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Wladimir Majakowskij, mit weitreichenden Folge für das eigene Dichten. Lehrmeister wurden die genannten russischen Autoren zum einen auf Grund der von ihnen verwendeten dichterischen Verfahren, z. B. der hier interessierenden Techniken literarischer Hybridisierung in Gestalt von innerer Dialogizität und Intertextualität; Vorbild ist hier u. a. Osip Mandel'stam mit seinen dem Prinzip der «Weltkultur» verpflichteten vielstimmigen Dichten. Lehrmeister sind diese russischen Dichter zum anderen auf Grund des emanzipatorischen, in Teilen subversiven Charakters ihrer Dichtung, beispielhaft verkörpert im Werk Vladimir Majakowskij's. Letzterer erscheint in den Texten fast al-

ler Mitglieder der «Sächsischen Dichterschule» als Leitstern, z. B. im bewusst an Majakovskij anknüpfenden expressiven, aggressiven, in Teilen pathetischen Sprachgestus des jungen Volker Braun.

Beide Tendenzen bestimmen die thematische und formale Kontur eines der bekanntesten Gedichte der jungen Sarah Kirsch, die des Gedichtes «Bäume lesen» aus dem Band «Landaufenthalt»:

### BÄUME LESEN

Der Regen fällt ins Grundwasser  
 anderen Nutzen  
 hat er im Winter nicht, es sei denn  
 ich bezog ihn auf Kiefern und Fichten  
 diesen nördlichen Bäumen  
 wird der Staub von Blüten und Wegen  
 jetzt gründlich ausgewaschen. Die Stämme  
 ziehen an mir vorbei (das ist übertrieben:  
 ich geh den Weg lang) die Bäume sind Lettern, ich  
 bewege mich wie auf Papier, überspringe  
 mühsam den Zwischenraum, stolpre ein Zeichen nieder  
 das hier ist Nadelwald  
 kein Unterholz alles durchschaubar  
 von Zeile zu Zeile, der Boden voll Schnee  
 der kommt aus dem Regen, papierweiß  
 Eine merkwürdige Baumgruppe  
 offensichtlich vom Ausland (so  
 wächst es hier nicht) prellt vor, ich umkreise  
 sie mit langsamen Schritten: sechs Bäume  
 der erste am größten, das wär so ein Schiffsmast  
 ragt in den nicht sichtbarn Himmel, oben  
 ein Nebelfetzen, Rauch eines Dampfers  
 die Bäume liegen vertäut, ihrer Schiffsuhr  
 Zeiger zuckt auf die volle Stunde  
 ein Krachen ich fürchte mich nicht, ja  
 das sind Schüsse! jetzt geht es vorwärts  
 Kampfansage nach oben, nieder  
 mit Dummheit Ausbeutung Hunger, rot  
 leuchtet mein Wort  
 mit mir ein Wald!, Majakowski  
 bläst seiner Wirbelsäule die Flöte  
 ich lese: Aurora

Vorbereitet durch die Titelformulierung «Bäume lesen» wird der in seinen ersten Versen als Naturgedicht erscheinende Text mit Hilfe der semantischen Kette Baum-Holz-Papier-Lettern-Zeichen im Kontext der Topoi Natur als Buch und Dichtung als Schifffahrt zur poetologischen Reflexion über die Verbindung von Sprache und Natur, über die

erkenntnisvermittelnde Lesbarkeit von Naturphänomenen, über die grenzüberschreitende Bewegung des Ich im und mit dem Text. Spätestens mit dem Hinweis auf «eine merkwürdige Baumgruppe offensichtlich vom Ausland» wird das Gedicht dabei im Rahmen einer ungemein dichten und differenzierten Intertextualitätsstruktur zum umfänglichen Dialog mit der Weltliteratur: mit Baudelaires und Mandel'stams Definition des Gedichts als «Wald der Symbole», Dantes «Wald der erlauchten Dichter» etc. Die im Kontext der Topik von der Dichtung als Schifffahrt vorgenommene Verschränkung von Baum — Text — Dampfer erinnert an das am Bug des Argonautenschiffs «Argo» befestigte redende Holz sowie an Mandel'stams Verspoem «Hufeisenfinder» und thematisiert in Verbindung mit dem Hinweis auf den Panzerkreuzer «Aurora» nun — die poetologische mit der geschichtsphilosophischen Reflexion verbindend — den Aspekt von Emanzipation, Aufbruch und Zeitenwende. Dass dies nicht gelehrtes dialogisches Spiel, sondern kritische Auseinandersetzung mit ideologischer Gegenwart ist, belegt die Verschmelzung dieser intertextuellen Bezüge mit Majakovskijs Poem «Die Wirbelknochenflöte», Stephan Hermlins Revolutionsgedicht «Aurora» und dem nun wieder eigenen Sprechen der Dichterin über den Dampfer, über die Schüsse, über «Aurora». Die polyphone Verschränkung von Majakovskijs anarchischen, wuchernden, ungezügelt Begehren artikulierenden, sprachliche und religiöse Normen durchbrechenden Poem mit impliziten Hinweisen auf die russische Oktoberrevolution akzentuiert die Aspekte Grenzüberschreitung, Aufbruch und verleiht Kirschs Gedicht einen stark subversiven Charakter, gipfelnd im Schlusswort «Aurora». Dieses verweist nicht nur auf den die Oktoberrevolution auslösenden Schuss des Panzerkreuzers «Aurora», sondern lässt — in der Verschränkung der Bibelreminiszenz vom ‚leuchtenden Wort‘ («Dein Wort ist meines Fußes Leuchte») mit der «Aurora», mit dem dabei mitklingenden proletarischen Kampflied «Dem Morgenrot entgegen, ihr Kampfgenossen all» — die Sehnsucht nach einer gesellschaftlichen Utopie — um mit Bloch zu reden — aufscheinen, einer Utopie, die mit dieser Revolution versprochen, vom real existierenden Sozialismus aber schamlos verraten worden ist und deren wahre Realisierung mit dieser polyphonen Dichtung von einer neuen Generation eingefordert wird.

Diese Thematik von Zeitenwende und Utopie verbindet Sarah Kirschs Gedicht mit einem der eindrucksvollsten Beispiele für das hier behandelte Lehrer — Schüler — Verhältnis — mit Paul Celans dialogischer Begegnung mit Repräsentanten der russischen Literatur. Relevant in diesem Zusammenhang ist vor allem eine zwischen dem Ende der 50er und dem Anfang der 60er Jahre zu datierende Werkphase, in deren Rahmen und Verlauf dies Verhältnis zur Identifizierung mit dem russischen Vorbild gerät. Existenziell und literarisch zutiefst verunsichert durch die Plagiatsvorwürfe der Witwe Goll sucht Celan Halt und Geborgenheit in der russischen Sprache und Literatur, definiert sich in Briefen und Tagebuchnotizen als «Russkij poet in partibus nemeckich infidelium», als «Russischer

Dichter im Gebiet der deutschen Ungläubigen». Bevorzugter Partner im Rahmen dieser dialogischen Begegnung ist der russische Dichter Osip Mandel'stam, der dabei nicht nur Lehrer und Vorbild, sondern zum Bruder Osip wird. Dies begründet ein durch einen hohen Grad an Identifikation ausgezeichnetes Verhältnis zwischen beiden, dessen Komplexität Celan im Gedicht «Es ist alles anders» wie folgt beschrieben hat:

...  
 der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,  
 was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,  
 du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,  
 du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern,  
 mit Linien,

— was abriß, wächst wieder zusammen —  
 da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,  
 den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,  
 da nimm sie dir zum Unterpfund,  
 er nimmt auch das, und du hast  
 wieder, was dein ist, was sein war,

...

Das Gedicht «Es ist alles anders» gestaltet die Begegnung zwischen dem russischen Lehrer Mandel'stam und seinem Schüler Celan im Spannungsverhältnis von Nähe und Differenz. Die 'dekonstruierende Begegnung mit dem Namen Ossip impliziert sowohl Selbstausslieferung als auch — der Geste des Pfandgebens — intensive Bindung. In der zitierten Passage gestaltet das Gedicht im Bild der die Arme des Namens' ablösenden Hände und Finger einen Vorgang, dessen Komplexität darin besteht, dass hier zwei auf ein Anderes bezogene Schreibweisen, die «Namen», sowohl negierend als auch verbindend aufeinander bezogen werden. Es ist eine Begegnung, die offenkundig nicht durch distanzlose Übernahme von Themen und Motiven geprägt, sondern mit schmerzhafter Ab-Trennung und neuerlicher Verschränkung des Verschiedenen verbunden ist — in der Dichtung wird dies beispielhaft realisiert im Zitieren des Anderen, das ja auch ein Abreißen, ein Herausreißen aus dem Ganzen eines Kunstwerkes und ein Einfügen in einen neuen Kon-Text darstellt. Beides, das «Abreißen» und das «Anheften», ist die Voraussetzung für ein erneutes gegenseitiges Sichbesitzen und für ein Sich-Selbst-Besitzen («und du hast wieder, was dein ist, was sein war»), für ein Sich-Wieder-Finden im Anderen. Dies geschieht im Rahmen einer Bewegung, in deren Verlauf die Zeitebenen vertauscht erscheinen (das vergangene Andere kommt auf mich zu), Erinnerung und Erwartung in eins verschmelzen. Verbunden ist diese Art der schmerzhaften Begegnung und Auseinandersetzung vor allem mit einem Wiederfinden des Namens, wobei in der Parallelisierung von Name und Hand, die bei Celan immer Chiffre für dichterisches Han-

deln ist, Dichtung und Name gleichsam — um eine Titel Celans aus dem Band «Sprachgitter» zu verwenden — enggeführt wird, individuelle, kreatürliche Existenz und spezifische, individuelle Schreibweise ineins gesetzt, identifiziert werden.

Diese Denkfigur und die durch sie artikulierte Art der dialogischen Begegnung zwischen Mandel'stam und Celan prägt eine Vielzahl von Gedichten Celans, insbesondere aus dem Band «Die Niemandrose», der Mandel'stam gewidmet ist. Die hier im Einzelnen nicht darstellbare Orientierung an Mandel'stam zeigt sich durch Namenszitate, durch implizite und explizite intertextuelle Verweise, durch die Art der intertextuellen Strukturierung, durch Motivübernahmen u.a.

Beispielhaft demonstriert diese Verschränkung von Eigenem und Anderem das Gedicht mit dem bezeichnenden Titel «IN EINS» aus der «Niemandrose»:

### IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund  
Erwachtes Schibboleth. Mit dir,  
Peuple  
De Paris. *No pasaran.*

Schäfchen zur Linken.: er, Abadias,  
der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden  
über das Feld, im Exil  
stand weiß eine Wolke  
menschlichen Adels, er sprach  
uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war  
Hirten-Spanisch darin,

im Eislicht des Kreuzers «Aurora»:  
die Bruderhand, winkend mit der  
von den wortgroßen Augen  
genommenen Binde — Petropolis, der  
Unvergessenen Wanderstadt lag  
Auch dir toskanisch zu Herzen.

*Friede den Hütten!*

«IN EINS» ist ein hochgradig hybridisierter Text, in dem ein Vielzahl verschiedener Stimmen mit einander verschmelzen. Auch er thematisiert im Verweis auf verschieden Revolutionen in Frankreich, Russland, Spanien und Österreich die Aspekte Schwelle, Zeitenwende, Erwachen. Aufschlussreich für die Beziehung zu Mandel'stam ist vor allem die dritte Strophe, in die drei seiner Gedichte integriert worden sind: «V Petropole prozracnom», «Ne sravnivaj» und «Nasedsij podkovu» («Der Hufeisenfinder»). Es sind Gedichte, die den drei wichtigsten Schaffensphasen



Mandel'stams entstammen und so sein Gesamtwerk repräsentieren. «Petropolis» evoziert in Verbindung mit «Eislicht» eine in der russischen Literatur zentrale Topik: Petersburg als Stadt des weißen Lichts, als Ort der Nacht und Tag, Licht und Dunkel verschmelzenden weißen Nächte, als Brücke zwischen Russland und Westeuropa und als Stadt der durch den Kreuzer «Aurora» ausgelösten Oktober-Revolution akzentuiert bei beiden Autoren den Aspekt des Übergangs, der Schwelle. Elemente des «Hufeisenfinders» enthalten die poetologischen Verse «die Bruderhand winkend mit der von den wortgroßen Augen genommenen Binde»; hier wird das im Text Mandel'stams erscheinende namensgeschmückte, mit einer Stirnbinde versehene Lied in der Gestalt des Bruders Osip personalisiert, korrespondierend zur im erwähnten Gedicht «Es ist alles anders» angesprochenen Verschränkung von Name und Körper, Name und Hand, Name und Dichtung. Im Aufrufen beider Gedichte Mandel'stams thematisiert Celan die Erinnerung an die Revolution, zugleich aber auch die Erinnerung an die von dieser Revolution vernichteten, «vergeudeten Dichter». Das im vorletzten Vers erscheinende «toskanisch» repliziert auf die letzte Strophe des Gedichts «Ne sravnivaj», in der Mandel'stam mit der Wendung 'toska po Toskane' seine Sehnsucht nach einer durch Dante und Petrarca repräsentierten «Weltkultur» artikuliert. Durch das Einsetzen von Nomen (toska) und Namen (Toskana) im Wort «toskanisch» verschmelzen in Celans Gedicht die Sehnsucht und ihr Gegenstand zu einem einzigen Wort und durch dessen Verbindung mit dem Revolution und Zeitenwende verkörpernden «Petropolis» erweitert Celan den Mandel'stamschen Bezug auf die «Toskana» räumlich und zeitlich, transzendiert ihn in ein Sprachkunstwerk, in dem das Gedenken an den Bruder Osip mit dem Entwurf einer neuen Sprachwirklichkeit, Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Erwartung verschmolzen, «IN EINS» werden.

So gerät wie bei Brecht, Sarah Kirsch und anderen deutschsprachigen «Schülern» das Lernen zu einem schöpferischen Dialog, in dessen Verlauf die Stimmen der Schüler klangvoller, beziehungsreicher werden, die der Lehrer zu neuem Leben erweckt, modifiziert und erweitert werden, zu einem Dialog, in dessen Rahmen Dichtung zu jener lebendigen «Weltkultur» wird, die Celans «Bruder Osip» vor einhundert Jahren ersehnt hat.

А. Л. ВОЛЬСКИЙ

(РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

**«ES STEHT DAS NICHTS IN DER MANDEL» —  
К ОНТОЛОГИЧЕСКОМУ СТАТУСУ СТИХОТВОРЕНИЯ  
ЭПОХИ МОДЕРНА**

Мысль о том, что искусство есть форма и способ познания истины, выражение первоначал бытия, является исконным достоянием мировой культуры. Но теоретически она была развита в немецком романтизме, получив отражение в таких гибридных концептах, как поэтическая философия, критическая и трансцендентальная поэзия, поэтическая критика, магический идеализм, логология и др. Приведем две характерные цитаты: «Поэзия без философии становится пустой и поверхностной. Философия без поэзии — бездейственной и превращается в варварство» (Ф. Шлегель). «Всеобщий органон философии и краеугольный камень ее фундамента — это философия искусства» (Ф. В. Й. Шеллинг), см. [Вольский 2008: 23—24]. Романтическая идея о синтезе поэзии и философии была продолжена Ницше, снимающим различие между художественным и философским дискурсом, а в XX в. Хайдеггером, который говорит о «разговоре поэзии и философии» (*Zwiesgespräch zwischen Denken und Dichten*).

Поворот философии Хайдеггера к искусству связан с его программой деструкции европейской метафизики, о которой он заявил в «Бытии и времени». По мнению Хайдеггера, история метафизики есть история «забвения смысла бытия», редукция бытия к «слову, лишенному смысла», к простой грамматической связке между логическим субъектом и предикатом в логическом высказывании. «Бытие не есть реальный предикат», говорит Кант в «Критике чистого разума», объясняя свой знаменитый пример со ста реальными и воображаемыми талерами. Забвение смысла бытия, произошедшее в метафизике, имело роковые последствия для всей европейской истории, для понимания сущности человека и его бытийно-исторической роли. Однако не только забвение бытия, но и сам факт такого забвения метафизикой не осознается. Метафизика полагает, что давно ответила на вопрос, что есть бытие, выразив это знание в череде своих систем от Платона до Ницше, проделав путь от толкования бытия как идеи до толкования его как воли к власти. Понимание бытия как энергии (Аристотель), *cogito* (Декарт), субстанции (Спиноза), полагания (Кант), абсолютного понятия (Гегель) завершается толкованием бытия как воли к власти, которое является завершением

европейского субъективизма и толкования бытия как присутствия (Anwesenheit) для субъекта. Из такого толкования выросли технизм и эгоцентризм европейского человека, его бесконечное стремление к порабощению (объективации) всего сущего, отчуждение от бытия и забвение своего истинного предназначения. Но в чем истинное предназначение человека и в чем смысл бытия? Для ответа на этот вопрос Хайдеггер предлагает деструкцию европейской метафизики, суть которой состоит в возвращении к тому пониманию бытия, которое было присуще мышлению изначально, но впоследствии было утрачено. Это понимание следует, таким образом, искать в истоках философии — во фрагментах досократиков — Анаксимандра, Фалеса, Парменида, Гераклита и др. В их мышлении философия еще не стала наукой, системой, органом, т. е. инструментом «правильного» (логического) мышления, а была непосредственным выражением бытия и (что немаловажно) имела поэтическую форму.

Метод Хайдеггера можно трактовать как вариацию феноменологической редукции Гуссерля, ибо, исследуя основные концепты европейской метафизики (субъект, объект, идея, понятие, усия, фюсис, логос и др.), Хайдеггер пытается усмотреть за их бытованием в определенной метафизической системе скрытые мотивы и предпосылки, от рефлексии самой метафизики ускользающие. Редукция здесь возникает за счет переноса акцента рассмотрения с данности на генезис, исток, который, по Хайдеггеру, содержит исконное понимание бытия, в истоке человеку открытое. Почему же изначально понимание бытия, его непосредственная открытость были утрачены? Из-за невозможности удержаться на высоте истока, ибо человек не смог вынести напряженность изначально открытости. Изначальное понимание возможно преодолеть не в отказе от такового, а в еще более изначально вопрошании, не в отчуждении от бытия, а в еще большем углублении в первоисток.

Наряду с генетическо-диахроническим методом «высветления сущности бытия» (термин «метод» используется здесь не в строгом, а в этимологическом значении — как «путь») Хайдеггер — и это возвращает нас к началу этой статьи — использует и синхронический метод, который ведет через искусство. В работе «Исток художественного творения» он постулирует, что искусство есть то «место, где истина вводит себя в творение» [Heidegger 1992: 73]. Искусство является той сферой, в которой человек может вновь пережить изначально открытость бытия как событие. Обобщая сказанное о Хайдеггере, можно сказать, что к бытию ведет два пути — негативный (через деструкцию метафизики) и позитивный (через искусство), что делает Хайдеггера наследником романтической традиции, о которой выше шла речь.

Квинтэссенцией искусства является поэзия, понятая опять же в романтическом смысле — с одной стороны, как сущность всех искусств, т. е. как творчество, с другой — как искусство слова. Не случайно львиная доля интерпретаций произведений искусства при-

надлежит поэтическим текстам, произведениям поэтов, которых Хайдеггер называет «мыслящими» (*denkende Dichter*), — Тракля, Георге, Рильке, и первым в этом ряду стоит Ф. Гёльдерлин, которого Хайдеггер называет «поэтом поэта» потому, что Гёльдерлин в своей поэзии заново творит миф о поэзии и поэте как человеке, пребывающем в открытости бытия (см., например, толкование гимнов «*An-denken*», «*Wie wenn am Feiertage...*») [Heidegger 1963].

Идеи романтиков, Ницше и Хайдеггера об искусстве как форме явления истины повлияли на поэтику, в частности на поэтику Готфрида Бенна, который выступил в 1951 г. в Марбурге с докладом «Проблемы лирики» [Benn 1990: 358—365]. Главное понятие поэтики Бенна — «артистизм» (*Artistik*), которое он заимствовал у Ницше и определил следующим образом: «Артистизм — это попытка искусства в условиях общего кризиса содержания ощутить себя самое как содержание и из этого ощущения создать новый стиль, это попытка выдвинуть в противовес всеобщему нигилизму ценностей новую трансцендентальную ценность: творческую страсть (*schöpferische Lust*)» [Ibid.: 359]. Искусство для Бенна есть творчество новой трансцендентальной сущности — эстетической иллюзии, которая есть модернистский эквивалент трансцендентного бытия, его единственно возможный аналог. Иллюзия в том смысле, в каком говорит о ней Бенн, не есть плод воображения эстета XIX в. Для него иллюзия родственна судьбе и року, связана с преодолением своей эмпирической субъективности, с открытием в себе сверхсубъективного творческого начала.

Онтологическая функция поэзии была подвергнута радикальной критике Т. Адорно в книге «Негативная диалектика», в которой ставится вопрос о том, возможно ли писать стихи «после Освенцима». Главное событие эпохи модерна — Освенцим — это своего рода историческая цезура, разрыв, обнаживший катастрофу европейской культуры, которая есть одновременно катастрофа европейской субъективности и человеческого существования как такового. В огне этой катастрофы «сгорела» европейская метафизика, все метафизические ценности вплоть до самой последней — смерти. Если в классической метафизике смерть осмыслялась как инобытие жизни, которое дарует, как говорил Новалис, «новое, более высокое существование», то Освенцим лишил смерть ореола возвышенности и редуцировал ее до истребления. Если Рильке еще мог рассуждать об анонимном умирании и индивидуальной смерти, то опыт модерна лишил смерть какой бы то ни было связи с индивидуальной субъективностью. Более того, сама субъективность исчезла как метафизический фантом:

Больше не существует самой возможности появления смерти в жизни отдельного человека как того нечто, которое сообразно процессу его жизни. [...] В лагерях умирал не человек, не индивид, а экземпляр; [...] В обобществленных обществах, в этом плотном тка-  
нье имманентности, из которой нет выхода, люди воспринимают

смерть исключительно как внешнее и чуждое им; у них нет иллюзии соотносительности смерти с их жизнью. Люди не в состоянии вживить в себя принцип «мы должны умереть»... На последнем этапе [истории] смерть сама превратилась в собственность. Ее метафизическое возвышение не связано с познанием [Адорно 2003: 323].

Проблема онтологичности искусства была вновь поставлена в поэзии и поэтике немецкоязычного еврея П. Целана, для которого немецкий язык был одновременно родным языком (Muttersprache), языком великой литературы и языком нацистских убийц (Mörder-sprache). Основные идеи своей поэтики Целан высказал в «Меридиане», речи, которую он произнес в связи с вручением ему премии имени Георга Бюхнера [Celan 1999]. Можно ли назвать эту речь ответом Адорно? В каком-то смысле да, т. к. Целан ставит в ней проблему соотношения искусства, поэзии и жизни после 20 января 1942 г.<sup>1</sup> 20 января для Целана — историческая цезура, после которой мир изменился, а вместе с ним должно измениться и искусство. Речь «Меридиан» есть опыт осмысления этой цезуры, поиск ответа на вопрос, что есть (современная) поэзия, поиск, который сам Целан назвал «Toposforschung». Это слово можно, наверно, перевести как топография, т. е. как поиск «общих мест», но не в риторическом смысле, а в экзистенциальном: Целан ищет те сферы жизни и литературы, в которых проявляется поэзия.

Этот поиск в целом представляет собой негативное диалектическое движение от тезиса через антитезис к синтезу, который, однако, также негативен. В качестве тезиса, т. е. отрицаемого понятия, выступает искусство (Kunst). Для Целана оно есть нечто механическое, противостоящее природному, творческому и вообще человеческому началу, создающее дистанцию между лирическим субъектом и субъектом реальным, а также творческим субъектом и объектом его изображения. Искусство риторично (существо «марионеточное», «ямбо-пятистопное»), как риторичны слова бюхнеровского Дантона, о нем «хорошо рассуждать». Целан называет его «головой медузы». [Celan 1999: 2—5]. Критика искусства напоминает критику метафизики у Хайдеггера. Она также направлена и против идеи формы и категории артистизма в смысле Г. Бенна [Celan 1999: 149—160]. Словесному искусству противостоит поэзия (Dichtung), которую Целан со ссылкой на образ протестующей Лусили из драмы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» называет «противословом» (Gegenwort). Поэзия в отличие от умеренного искусства предполагает протест одинокой личности, зачастую отчаянный и внешне абсурдный, против насилия, опирающегося на ложь и равнодушие. Не случайно Целан называет поэзию также «поворотом дыхания» (Atemwende) и «страшным онемением» (furchtbares Verstummen).

<sup>1</sup> 20 января 1942 г. в пригороде Берлина Ванзее нацистский режим принял решение об истреблении евреев.

Ссылаясь на французского теоретика драмы XVIII в. Луи-Себастиана Мерсье, Целан ратует за «расширение искусства» (*Elargissez l'Art*), которое достигается максимальной его индивидуализацией. Так возникает поэзия, которая, с одной стороны, есть антитезис искусства, но с другой — пользуется его средствами — образами, тропами, метрикой, создавая внутри искусства индивидуальный язык единичной личности. [Celan 1999: 9] Этот язык тяготеет к абсурду и редукции к молчанию, ибо современная поэзия вбирает в себя страшный исторический опыт современности и есть «бесконечное говорение об умирании и тщете» [Celan 1999: 11], которое Ж. Деррида, опираясь на одноименное стихотворение Целана, называет шибболет [Derrida 1988: 61—81]. Намеренно заостряя антитезу, можно, по видимому, сказать так: если у Хайдеггера поэзия была опытом переживания бытия, у Ницше и Бенна — субъективной эстетической игрой, то у Целана она становится опытом переживания небытия.

В цикле «*Die Niemandrose*», в стихотворении «Мандорла», есть такие слова: «*In der Mandel — was steht in der Mandel?/ Das Nichts./*» [Celan 2003: 142] Если считать миндаль поэтологическим образом, формой его поэзии (звуковое сходство с именем его любимого поэта О. Мандельштама), то «ничто» (с определенным артиклем, по Гегелю, «сущее ничто») внутри миндалина можно трактовать как ее содержание. Таким образом, ответ, который Целан дает Адорно, на наш взгляд, состоит в следующем: стихи после Освенцима возможны, если они смогут вобрать в себя опыт ничто. Это относится не только к содержанию поэтических текстов, но и к их языку.

Современная поэзия, по Целану, проявляет «сильное тяготение к молчанию», которое проявляется в герметичности, т. е. индивидуальном характере образов и символики. Так, Целан использует множество индивидуальных образов-шифров — *Atem, Asche, Stern, Stein, Schnee, Auge, Rose, Kristall, Baum*, которые образуют своеобразную языковую решетку (*Sprachgitter*) его поэзии. Другим проявлением тяготения к молчанию является тенденция к редукции ритмических и синтаксических структур — использованию короткой строки, эллиптических конструкций, номинативных и безглагольных предложений. Метафора как бинарная синтаксическая структура зачастую стягивается до размеров двух- или трехчастного композита (например, *Fadensonnen, Schwarz-Gestirn-Schwarm*), а семантическое слово, наоборот, может разлагаться на составные элементы (например, стихотворение *Huhediblu*).

Дискуссия об онтологическом статусе самой поэзии породила и дискуссию об адекватной форме ее толкования и понимания, которая отразилась в герменевтической дискуссии между Г.-Г. Гадамером и Ж. Деррида [Gadamer 1999b: 361—372, Derrida 2004: 7—50, 51—54]. Объектом этой дискуссии стала лирика Целана.

Гадамер говорит о том, что толкователь (как, впрочем, всякий творческий читатель), анализируя текст, вступает с ним в диалогические отношения. Он находит в тексте ответы на свои вопросы, и сам

как-то отвечает на вопросы, поставленные текстом. Благодаря этому диалогу происходит сближение исходных позиций текста и толкователя, завершающееся «слиянием горизонтов», т. е. пониманием [Gadamer 1960]. Полное понимание текста невозможно, но возможно бесконечное приближение к такому — бесконечный диалог, который с текстом, а через него с культурной традицией ведет читатель. Само сближение позиций становится возможным при условии «доброй воли к пониманию» (*guter Wille zur Verständigung*), которая, по Гадамеру, является естественной предпосылкой герменевтического процесса [Gadamer 1999a: 330—360]. Деррида считает «добрую волю к пониманию» метафизическим конструктом, который в его деконструкции оборачивается когнитивным насилием над текстом и толкуется как маска «воли к власти» [Derrida 2004: 51].

Основываясь на идее Хайдеггера о том, что истина бытия и язык, в котором она реализуется, открывая себя, одновременно скрывает свою сущность, Ж. Деррида предлагает практику диссеминального<sup>2</sup> прочтения поэтических текстов Целана. Диссеминальное прочтение призвано рассеять герменевтический миф о жесткой смысловой структуре текста и разоблачить выявление такой структуры как «метафизическую волю» к пониманию [Derrida 2004: 52]. Диссеминальное прочтение реализуется в своего рода рассеивании смысла, когда толкователь намеренно порождает возможно большее число интерпретаций, которые, конкурируя друг с другом, препятствуют формулировке единообразной структуры смысла и таким образом позволяют пережить опыт *непонимания*, являющийся для Деррида единственно адекватным событием герменевтического процесса. Непонимание, о котором говорит Деррида, возникает не в результате разрушения смысла текста, а в максимальном усложнении его структуры, благодаря которому конструирование какого-то одного метасмысла, включающего в себя все остальные, становится невозможным. В этом состоит кардинальное отличие Деррида от представителей классической герменевтики — Фр. Шлейермахера, Г.-Г. Гадамера и даже М. Хайдеггера, для которых непонимание было только исходной точкой герменевтического процесса, а не его априорным результатом.

Кратко проиллюстрируем различие двух подходов на примере толкования стихотворения Целана из сборника «Кристалл дыхания»:

Wege im Schatten-Gebräch  
deiner Hand.  
Aus der Vier-Finger-Furche  
wühl ich mir den  
versteinerten Segen.

[Celan 2003: 177]

<sup>2</sup> От *disséminer* (франц.) — «рассеивать».

Гадамер толкует это стихотворение как поэтологическое высказывание, в котором текст автодейктически указывает сам на себя [Gadamer 1986: 54—56]. Метафорическим образом текста (возможно, сакрального) является рука, а чтение текста толкуется как гадание по руке. Образы линий на ладони, которые пытается прочесть лирическое Я, выражены композитами-неологизмами Schatten-Gebräch и Vier-Finger-Furche. Благословение (Segen), т. е. некий религиозный смысл, который это Я «добывает» при чтении, является «окаменевшим», т. е. безжизненным. Согласно Гадамеру, это стихотворение отражает религиозную ситуацию современного человека, для которого религия и вера мертвы. Но для Деррида это стихотворение описывает такую модель текста, который понимание исключает [Derrida 2004: 19—20]. Понимание здесь невозможно, диалог с текстом должен завершиться непониманием. На это, по мнению Деррида, указывают все семантические элементы стихотворения. Furche, Schatten-Gebräch, wühlen, versteinertes Segen создают образы *разрыва в коммуникации*, или, заостряя эту мысль, сама коммуникация предстает в современной поэзии как разрыв. Пытаясь вступить в диалог с текстом, толкователь постоянно наталкивается на непреодолимые препятствия. Преодоление этих препятствий является мнимым и оказывается метафизической иллюзией классической герменевтики, недооценивающей апофатичность поэтического текста. Анализируя стихотворение Целана «Große glühende Wölbung», Деррида постоянно подчеркивает коммуникационные разрывы, которые достигают своего максимума в так наз. «белой тишине» (blanc silence), который графически представлен в тексте пробелом между последней строкой и последней строкой. По мысли Деррида, этот пробел есть часть текста, символизирующая непрочитаемость зашифрованного в тексте смысла.

### Литература

- Адорно 2003 — *Адорно Т.* Негативная диалектика. М., 2003.
- Вольский 2008 — *Вольский А. Л.* От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. СПб., 2008.
- Benn 1990 — *Benn G.* Probleme der Lyrik // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1990.
- Celan 1999 — *Celan P.* Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien. Tübingen, 1999.
- Celan 2003 — *Celan P.* Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band / Hrsg. und kommentiert v. B. Wiedemann. Frankfurt a. M., 2003.



- Derrida 1988 — *Derrida J.* Schibboleth für Paul Celan // Paul Celan / Hrsg. v. W. Hamacher, W. Menninghaus. Frankfurt a. M., 1988. S. 61—80.
- Derrida, Gadamer 2004 — *Derrida J., Gadamer H.-G.* Der ununterbrochene Dialog. Frankfurt a. M., 2004.
- Gadamer 1960 — *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1960.
- Gadamer 1986 — *Gadamer H.-G.* Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall». Frankfurt a. M., 1986.
- Gadamer 1999a — *Gadamer H.-G.* Text und Interpretation. Gesammelte Werke. Bd 2. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. — 2 Ergänzungen; Register. Tübingen, 1999. S. 330—360.
- Gadamer 1999b — *Gadamer H.-G.* Destruktion und Dekonstruktion. Gesammelte Werke. Bd 2. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. — 2 Ergänzungen; Register. Tübingen, 1999.
- Heidegger 1963 — *Heidegger M.* Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt a. M., 1963.
- Heidegger 1992 — *Heidegger M.* Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1992.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Es steht das Nichts in der Mandel». Zum ontologischen Status des Gedichtes in der Moderne

Hybridität und Heterogenität sind Prinzipien und Wesensmerkmale der romantischen Ästhetik, die auf Schlegels Idee der progressiven Universalpoesie beruht. Daraus leitet sich der enge Zusammenhang von Kunst, Philosophie und Auslegung ab. Kunst wurde in der Romantik und bei ihren Nachfolgern — Nietzsche und Heidegger — als Offenbarung des Seins, Offenlegung der Wahrheit und folglich als höchste Form der Philosophie verstanden. Die ontologische Funktion der Kunst wurde in der Moderne radikal in Frage gestellt, was bedeutende Auswirkungen sowohl auf die moderne Dichtung und Poetik als auch auf das moderne Kunstverständnis hatte.

Н. В. ПЕСТОВА

(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург)

**«ГРЕЗЯЩИЕ ЮНОШИ» О. КОКОШКИ —  
«ПЕРВОЕ НОВОЕ НЕМЕЦКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ»**

Создание синтетических, универсальных произведений — одна из магистральных художественных идей начала XX в., объединившая европейских художников разных жанров искусства. Результаты синтетического художественного мышления Германии и Австро-Венгрии этого периода стали экспонатами значимой для теории искусства выставки «Влечение к универсальному произведению искусства. Европейские утопии» («Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien»), состоявшейся в 1983 г. в Дармштадте [Gesamtkunstwerk 1983]. Австриец О. Кокошка (1886—1980) был представлен на выставке одним из своих самых известных ранних произведений — одноактной драмой «Убийца, надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen»), которую Кокошка сам режиссировал и для которой выполнил плакат, ставший визитной карточкой не только автора, но и всего экспрессионизма. Премьера спектакля состоялась в Садовом театре Международной выставки «Kunstschau Wien 1909» и стала причиной грандиозного скандала среди публики. Позже, в 1917 г., в программе к первой постановке этой и других одноактных пьес Кокошки в дрезденском Альберт-театре П. Корнфельд написал:

Если спросят, почему художник Кокошка пишет драмы, вместо того чтобы рисовать картины, я отвечу вопросом на вопрос: а почему он не сочиняет еще и симфонии, оперы, не пишет песни, почему он не скульптор? Разве факт, что художнику не хватает средств для манифестации себя во всех жанрах, является более удивительным, чем случайное совпадение в одном человеке двух талантов? [...] Драма Кокошки — это всего лишь вариации его картин, и наоборот. Звук и мелодия, ритм и жест его текстов параллельны этим же составляющим его картин. Он противостоит хаосу мира так, словно он *первый* человек. И, словно *первый* художник на земле, он простодушно изобретает и здесь, и там свою технику и свой стиль [Gesamtkunstwerk 1983: 262].

Но эти свойства Кокошки публично проявились впервые не в драме 1909 года: за год до этого, на первой выставке «Kunstschau

Wien 1908», он уже имел возможность продемонстрировать себя как двойное дарование. Экспозицию работ двадцатидвухлетнего О. Кокошки, тогда еще ученика Школы декоративного искусства, К. Э. Шорске сравнивает со «взрывом в саду» [Шорске 2001: 417]. Это сравнение вполне точно выражает скандальный прорыв первых художественных произведений раннего экспрессионизма в художественную атмосферу венского модерна.

Выставка «Kunstschau Wien 1908» стала той цезурой, которая отделила эпоху Г. Климта от *нового* искусства. В знак благодарности Г. Климту за оказанное доверие выставляться на столь престижной выставке вопреки мнению отборочного жюри О. Кокошка снабдил уже готовую к тому моменту работу, небольшую книжечку со стихотворением в прозе «Грезящие юноши» («Die träumenden Knaben», 1907/08), посвящением Г. Климту. Она вышла небольшим тиражом в 500 экз. в издательстве Венских мастерских с восемью цветными и двумя черно-белыми литографиями. По узкому полю каждой страницы, справа от литографии, был размещен текст стихотворения, для которого О. Кокошка использовал красивый шрифт XVIII в. «antiqua». В целом книга напечатана с необыкновенным вкусом и изяществом, присущими творениям Венских мастерских. Молодой Кокошка проходил эту школу современного искусства и художественного ремесла рядом с такими выдающимися мастерами венского модерна, как Й. Хофман и К. Мозер, его учителями в Школе были выдающиеся педагоги и деятели искусства М. Половны, Б. Лёффлер, К. О. Чешка, А. Роллер.

Нельзя сказать, что это произведение юного О. Кокошки обойдено вниманием германистики и искусствоведения, но его истинное значение как *пилотного* в ряду последовавших за ним произведений синтетического характера не оценено по достоинству.

Если цветные литографии стихотворения «Грезящие юноши», по мнению Шорске, еще представляют собой «типичное произведение школы Климта» [Шорске 2001: 425], то в абсолютно новаторской для Вены 1908 года поэзии уже безошибочно угадывается первый художественный документ раннего экспрессионизма, хотя сам Кокошка так не считал. А. Эренштейн в рецензии 1914 г. называет текст, написанный на полях литографий, «первым *новым* немецким стихотворением» и дает высочайшую оценку уникальной поэтичности его языка [Ehrenstein 1925: 109]. По мнению одного из непосредственных участников художественных процессов этого периода в Австрии, О. М. Фонтаны, поворот в искусстве Вены произошел именно в этот момент, «и шел он не от слова, а от цвета. От Оскара Кокошки. Но он был — и это важно для понимания появления экспрессионизма в Вене — не только художник, но и поэт. Экспрессионизм преодолел изолированность жанров искусства, весь человек горел, сгорал в святом пламени нового становления» [Fontana 1961/62: 207]. «Грезящие юноши» О. Кокошки — блестящий пример, свидетельствую-

щий о стремлении австрийской культуры 1900—1920-х гг. к синтезу искусств, к синкретизму и интеграции.

История написания этого раннего произведения О. Кокошки непосредственно связана с событиями личного характера во время его учебы в Школе декоративного искусства и представляет собой образец поэтической автомифологизации. За детские книги охотно брались мастера Венских мастерских, их оформление входило в обязательную учебную программу Школы декоративного искусства, а преподаватель Кокошки А. Р. фон Кеннер был широко известен как блестящий иллюстратор детской литературы. Так, один из учредителей Венских мастерских и финансистов выставки «Kunstschau Wien 1908» Ф. Верндорфер в октябре 1907 г. заказал Кокошке детскую книгу, пусть, как он выразился, «и не для детей филистеров» [Kokoschka 2008a: 52]. Работа была выполнена в конце 1907 — начале 1908 г. Но только в первой из литографий автор выполнил заказ на *детскую* книгу, а в остальных он далеко отошел от детской тематики, представив «в слове и образе», как он сам выразился, «свое тогдашнее состояние души» [Kokoschka 2008a: 50]. В центре произведения — психологическое состояние юноши в тисках правил и предписаний общества и, как полагает К. Э. Шорске, «собственный мучительный опыт полового созревания» [Шорске 2001: 425].

Сюжеты литографий не следуют строго за текстом, расположенным справа на полях. Этот принцип художественного осмысления своей автобиографии О. Кокошка вполне мог позаимствовать у П. Гогена, использовавшего его в своем дневнике пребывания на Таити в 1893/94 гг. — в книге «Noa Noa». Задуманные будто бы как иллюстрации к тексту дневника, акварели и гравюры Гогена на самом деле выходят далеко за пределы собственно содержания текста, придавая ему мистическую глубину. О. Кокошка чутко улавливает открывающиеся в этом отсутствии параллелизма смысловые бездны и создает свои литографии как «свободную поэзию в образах» — «freie Bilddichtungen» [Kokoschka 2008a: 52]. Анализ текста стихотворения и его сопоставление с литографиями убеждает, что ожидаемый параллелизм между иллюстрацией и текстом заменен автором каким-то другим принципом, на основе которого возникает нерасторжимое единство большой суггестивной силы. Эти обстоятельства делают практически невыполнимым намерение исследователя-интерпретатора устоять перед искусом прочтения зрительного и текстового ряда в духе центральной мысли З. Фрейда: «Сновидение — осуществление желания» [Фрейд 2003: 131]. В автобиографии О. Кокошки «Моя жизнь» нет прямых указаний на то, что он к 1908 г. был знаком с «Толкованием сновидений», опубликованным впервые в 1900 году. Более того, в контексте воспоминаний о реакции публики на первую постановку пьесы «Убийца, надежда женщин» О. Кокошка говорит о том, что «ему не нравятся» все современные попытки интерпретации его произведений «как влияния З. Фрейда или

Клоделя» [Kokoschka 2008a: 67]. Тем не менее он дает понять, что произведение Фрейда было настолько популярным и растиражированным, что его трудно было не знать в центре культурных событий Вены этого периода. Грандиозное впечатление от «Толкования сновидений», под которым находилась после 1900 г. вся европейская культурная элита, совершенно очевидно и в этом сказочном произведении юного художника и поэта.

Разведя зрительный и словесный ряд стихотворения, О. Кокошка будто комментирует мысли З. Фрейда о механизмах работы сновидений:

Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода. Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем. Содержание составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Мы, несомненно, впадаем в заблуждение, если хотим читать эти знаки по их очевидному значению, а не по их внутреннему смыслу [Фрейд 2003: 303].

О. Кокошка говорит в стихотворении о необходимости прочтения своего текста на двух языках одновременно: языке слова и языке зрительного образа [Kokoschka 1996: 32].

Суть неисполненного, «неосуществленного желания» изображена на литографиях в замаскированном, зашифрованном виде, а в тексте стихотворения — упрятана в язык метафор и символов, аллюзий и реминисценций. Стихотворение свидетельствует о четко спланированных и осознанно выверенных параллелях с Библией, с известными литературными текстами и произведением З. Фрейда. Библейские сюжеты Ветхого и Нового заветов, переосмысленные юным художником, присутствуют в виде явного и скрытого цитирования. Само структурное членение стихотворения на семь частей-снов тесно связано с библейской историей сотворения мира. Тема сновидений с 1900 г. была одной из самых актуальных в Европе, особенно в Вене. Как бы это ни отрицал сам автор, зрительный и словесный ряд произведения пропитаны идеями З. Фрейда. Картинки сменяющих друг друга цветных сновидений так же причудливы и полны знаков и символов, как сны и мечтания, облеченные грезящим юношей в слово. Мы словно видим внутреннюю жизнь души во время сна. Но текст и зрительные образы не взаимозаменяемы, а взаимодействуют по фрейдовским механизмам сновидения: *сгущения, смещения и символизации*. Несоответствие между визуальным рядом и словом многократно усиливает ощущение отсутствия волевого начала и не-

возможности сознательного регулирования течения сновидений и порядка их следования.

Исследователи творчества юного О. Кокошки отмечают его невероятную способность впитывания и творческого переосмысления достояний культуры и искусства прошлого и настоящего. Несмотря на замечание О. Кокошки в своей автобиографии, что он испытывал «робость перед творениями великих мастеров прошлого» и по этой причине «почти не посещал Музей истории искусства» в Вене [Kokoschka 2008a: 49], обилие внешних творческих стимулов и глубина воздействия на него художественных идей извне, а также искусная манера их встраивания в собственные произведения не перестает поражать знатоков творчества О. Кокошки [Kokoschka 2008b: 107]. В зрелом возрасте художник признается, что «оценить в эти годы Тициана или Рембрандта он был не в состоянии, т. к. не был достаточно зрелым для этого, как бы широко ни открывал глаза» [Kokoschka 2008a: 49]. Гораздо ближе и понятнее ему казались экспонаты этнографической коллекции: полинезийские маски с татуировками, оружие, ткани, бытовые приспособления и утварь — все то, что принадлежало когда-то «обычным людям, как он, не гениям». И все же все литографии «Грезящих юношей» в своей композиции, цветовом и пространственном решении, в колоритных деталях в той или иной степени перекликаются с самыми известными живописными полотнами и скульптурами, многие из которых были постоянными экспонатами венских музеев и говорят о том, что все они со школьной скамьи были хорошо известны О. Кокошке: «Рай» и «Золотой век» Л. Кранаха Старшего, «Оленья охота курфюрста» и «Возведение Вавилонской башни» П. Брейгеля Старшего, «Адам» и «Ева» О. Родена, «Коленопреклоненный юноша» бельгийского скульптора Ж. Минне и др.

Об искусстве примитивных народов Кокошка говорит с большой симпатией, однако подчеркивает, что никогда не пытался подражать ему. Разумеется, речь не идет о подражании, но всякий внимательный зритель, разглядывающий литографии «Грезящих юношей», ощущает сильнейшее воздействие на юного художника экзотических экспонатов этнографической коллекции Музея естественной истории и не сомневается, что они также были ему хорошо знакомы: ископаемые растения, чучела животных, птиц, застывшие насекомые, метеориты, раковины, другие окаменелости — все они оставили свой причудливый след в литографиях и тексте произведения.

Очевидно, что в «Грезящих юношах» прорабатываются десятки мотивов и формально-стилистических приемов современников Кокошки, учителей и соучеников, а также всех художников, графиков, скульпторов, архитекторов, с чьим творчеством можно было непосредственно познакомиться в Вене этого периода на многочисленных выставках современного искусства и искусства прошлого или из подписных журналов по искусству в библиотеке Школы декоративного искусства. Сегодня, помещенные на выставках художника и в ка-

талогам выставок рядом с известнейшими картинами Л. Кранаха, П. Брейгеля, П. Гогена, В. ван Гога, П. Пикассо, О. Родена, Ж. Минне, Р. Кальваха, Ф. Ходлера, Ф. Валлотона и др., литографии «Грезящих юношей» словно «беседуют» с их райскими, сказочными и экзотическими персонажами, которые, в свою очередь, подпитываются из традиционных библейских и мифологических источников различных жанров. Так, к примеру, литография последнего сна «Девочка Ли и Я» обращает на себя внимание еще и полным повторением композиции картины Л. Кранаха Старшего «Рай». Красное одеяние Бога-отца, наставляющего и благословляющего обнаженных Адама и Еву на картине Кранаха, в точности повторено в тревожном красном пятне, разделяющем девочку Ли и юношу. Последние изображены на белом фоне посреди райских растений и птиц — формально-стилистический прием, которым широко пользовались Г. Климт, К. Мозер, Р. Кальвах в живописи, работе по металлу и эмальх. Мелкие фигуры заднего плана литографии и картины Кранаха размещены в пространстве картины аналогичным образом, при этом и те и другие изображены в движении, с выразительными жестами. Симультанность сцен-этапов сотворения Адама и Евы, их искушения и изгнания из Рая на полотне Кранаха служит словно предостережением двум юным существам Кошки, застывшим перед зрителем в характерных позах.

Текст стихотворения обнаруживает множество интертекстуальных связей с произведениями А. Рембо, Г. Аполлинера, Г. фон Гофмансталя, С. Георге, П. Альтенберга и др. Так, стихотворение начинается Прологом, который отсылает читателя к стихотворению Гёте «Heidenröslein»: «[...] rot fischlein / fischlein rot / mein messerlein ist rot / meine fingerlein sind rot / in der schale sinkt ein fischlein tot» («красная рыбка / рыбка красная / мой ножичек — красный / мои пальчики — красные / тонет в чаше рыбка») [Kokoschka 1996: 9].

Стихотворение Гёте оказалось абсолютно созвучным состоянию безнадежно влюбленного в соученицу Лилит Ланг юношу, отвергнутого ею. Вспоминая юношеские годы, О. Кокошка говорит о том, что он тогда «был полон неудовлетворенности и болезни в душе и теле», и что всякий раз, когда он чувствовал себя «несвободным и подавленным», одно «еврейское слово» всплывало ночным кошмаром. Лилит Ланг, по его признанию, стала для него тогда «человеком, в образе которого воплощался весь мир», она была «его идолом» [Kokoschka 2008b: 108]. Мучительный стыд из-за невозможности противостоять власти полового инстинкта, сильнейшие эротические переживания, подавляемые наяву, но прорывающиеся в снах, невероятный накал сексуальной страсти и утоление ее в насилии — эти столь привычные для экспрессионизма «кровавые темы» выплескиваются в символе «красной рыбки», этом трансформированном сном образе «девочки Ли». «Красный» цвет и «рыбка» становятся регулярно повторяющимися символами эротизма и сексуальности юноши. При интерпретации Пролога исследователи напоминают, что

в соответствии с символикой «Толкования сновидений» З. Фрейда «нож» был признанной всеми метафорой мужского полового органа, а «чаша» — женского [Kokoschka 2008b: 86]. Жестокая сцена расправы с «красной рыбкой» в автобиографическом контексте толкуется как мечта юноши расправиться в кровавом акте насилия с девственницей, отклонившей его притязания.

В литературный текст особым образом вплавлены впечатления от произведений изобразительного и музыкального искусства, скульптуры и искусства танца, а в литографиях переплелись влияние мотивов, сюжетов и композиций известных литературных произведений и Библии с восхищением «выразительным танцем» и юношескими мечтами об экзотических кулисах идиллического пребывания «где-нибудь» — «irgendwo» [Kokoschka 1984: 7]. Так, к примеру, известные картины Г. Климта «Золотые рыбки» и «Водяные змеи I и II», рисунок тушью «Рыбья кровь» и картина «Подвижная вода» вдохновляют Кокошку-поэта на яркие и необычайно эротичные образы женщин-рыб и женщин-змей — соблазнительных, неистовых, безумных в своем «кровавом действе», обволакивающих жертву золотыми волосами-водорослями, затягивающих ее в бездну страсти. Совмещение змей и водной стихии дает ощущение какого-то первобытного слоя сознания, а контраст между внешней респектабельностью и чувственными страстями, как на картине «Водяные змеи I», соответствует мироощущению юного поэта, подготавливающего «взрыв в саду». Фонетический уровень этих фрагментов за счет темных заднеязычных гласных [a], [a:], [u], [u:] и дифтонгов [ao], [æ] в красивых цепочках «wie haare im wasser saugend tauchen», «tauche in deinen haaren» создают ощущение волнообразного движения и завораживают своим медитативным воздействием.

Современное литературоведение и искусствоведение безоговорочно признают это произведение молодого О. Кокошки «ключевым произведением перехода» от венского югендстиля в духе Г. Климта к взрывному, мятежному искусству австрийского экспрессионизма и относят его к тем иллюстрированным книгам, которые сами начинают новые историко-культурные процессы или в которых достигается вершина некоего предыдущего стилистического развития [Lang 1996: 20; Schvey 1992: 79]. Поразительным образом первое серьезное произведение столь юного поэта и художника вошло в анналы как самый ранний пример блистательного сплава литературы и изобразительного искусства XX в.

### Литература

- Фрейд 2003 — *Фрейд З.* Толкование сновидений. Минск, 2003.  
Шорске 2001 — *Шорске К. Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура. СПб., 2001.



- Ehrenstein 1925 — *Ehrenstein A.* Oskar Kokoschka // Menschen und Affen. Berlin, 1925.
- Fontana 1961/62 — *Fontana O. M.* Der Expressionismus in Wien: Erinnerungen // Imprimatur: ein Jahrbuch für Bücherfreunde / Gesellschaft der Bibliophilen. N F. Bd 3 (1961/62).
- Gesamtkunstwerk 1983 — Gesamtkunstwerk Expressionismus. Mathildenhöhe Darmstadt: Ausstellungskatalog. Darmstadt, 1983.
- Kokoschka 1984 — *Kokoschka O.* Briefe. Düsseldorf, 1984. Bd I: 1905—1919.
- Kokoschka 1996 — *Kokoschka O.* Die träumenden Knaben. Geschrieben und gezeichnet von Oskar Kokoschka. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1996.
- Kokoschka 2008a — *Kokoschka O.* Mein Leben. Wien, 2008.
- Kokoschka 2008b — *Kokoschka O.* Träumender Knabe — Enfant terrible: 1906—1922. Wien, 2008.
- Lang 1996 — *Lang L.* Literaturillustration und künstlerische Prozesse // Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jh. Wiesbaden, 1996.
- Schvey 1992 — *Schvey H. J.* Doppelbegabte Künstler als Seher: O. Kokoschka, D. H. Lawrence und W. Blake // Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin, 1992.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Die träumenden Knaben» von Oskar Kokoschka als «das erste neue deutsche Gedicht»

Das erste 1908 veröffentlichte dichterische Werk von Oskar Kokoschka ist nicht nur «das schönste Dokument» (A. Ehrenstein) seiner Künstlerjugend in Wien, sondern es weist auch zahlreiche persönliche Verflechtungen und Vernetzungen auf, die das synthetische künstlerische Denken jener Wiener Künstlergeneration charakterisieren. Das kongeniale Zusammenspiel von Bild und Text in den «Träumenden Knaben» des 21-jährigen Oskar Kokoschka verkörpert den Gesamtkunstwerksgedanken, der Künstler aller Gattungen und Gruppierungen Anfang des 20. Jhs. in Europa vereinte.

Б. А. ХВОСТОВ

(Рязанский государственный университет)

## ДИСКУРС ДИЕТЕТИКИ И ЛИТЕРАТУРА НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО МОДЕРНИЗМА

Эссе австрийского критика Г. Бара о его соотечественнике, враче и писателе 1-й пол. XIX в. Э. фон Фейхтерслебене открывается ироничным замечанием: «Упомянешь Фейхтерслебена — у образованного человека сразу готов ответ: “Диететика души”. Сверх того, что Фейхтерслебен написал “Диететику души”, образованный человек о нем не знает, и сверх того, что “Диететика души” написана Фейхтерслебеном, образованный человек не знает о ней. И из имеющихся историй литературы едва ли почерпнешь больше, чем то, что он — ее автор, а она — его творение: так они и влачат друг друга сквозь времена к бессмертию, и это называется славой» [Bahr 1962: 71]. Эффектное вступление содержит не просто характеристику частного случая литературной рецепции, а культурологический диагноз: свидетельство погружения в небытие целого дискурсивного материка, одной из вершин которого была книга Фейхтерслебена, вышедшая в свет в 1838 г. и выдержавшая до начала XX в. 48 переизданий.

Современному читателю само словосочетание «диететика души» может показаться странным гибридом, так как в сегодняшнем словопотреблении диететика означает «науку о правильном питании». Однако вплоть до начала XX в. под диететикой понималось восходящее к античной медицине учение о здоровом образе жизни, в основе которого лежит представление о единстве и взаимовлиянии тела и духа. Диететика трактовала здоровье как следствие саморегуляции индивидуума, благодаря самопознанию становящегося своим собственным врачом, в чью компетенцию попадают так называемые «sex res non naturales»: свет и воздух, еда и питье, движение и покой, сон и бодрствование, выделения, аффекты. Комплексный характер диететики позволяет говорить о ней как о всеобъемлющем искусстве жизни, связующем природу и культуру и включающем в себя этическое и эстетическое измерение.

В связи с произошедшим в литературоведении «культурологическим поворотом» диететика все чаще привлекает внимание германистов. По словам Ф. Хоффманна, «объектом диететики является человек в соматическом, психическом, социальном, моральном, юридическом, политическом и экономическом аспектах, и к тому же

в эклектической комбинации всех этих точек зрения, что также типично для литературных текстов» [Hoffmann 1982: 180].

Элементарность и универсальность бинарных оппозиций, которыми оперирует диететический дискурс (таких, как «природа — культура», «тело — душа», «мера — эксцесс», «индивидуальное — коллективное»), предоставляет литературе обширные возможности для их вторичной семантизации. При этом литература нередко выступает в роли визави диететического дискурса, концентрируя свое внимание на том, что последним маркируется как «анормальное».

Б. Тумс говорит о диететике рубежа XVIII—XIX вв. как о «мелтаструктуре» и «машине по переработке текстов» [Thums 2001: 101, 109], вбирающей в себя все релевантные для той эпохи дискурсы, а А. Кошорке указывает на то, что принципы диететического регулирования распространяются и на управление информационными потоками, контролируя производство и потребление знаков и, следовательно, литературы [Koschorke 2003: 404—406].

Важно отметить, что, стремясь к общедоступному изложению идей, авторы диететик избегали использования специальных медицинских терминов и чаще ссылались на художественную, нежели врачебную литературу. В. Маузер, исследуя взаимосвязи медицины и поэзии рококо, с удивлением констатирует, что сочинители диететических трактатов цитируют преимущественно не медицинских, а литературных авторитетов, таких, например, как Брокес и Геллерт. Он же отмечает, что с 40-х гг. XVIII в. в диететиках появились целые разделы, посвященные эстетическим вопросам; их авторы активно обсуждали круг проблем, связанных с понятием «фантазии» («Einbildungskraft»), тем самым способствуя формированию новой «эстетики гениальности». Вследствие этого «медицинско-диететические и поэтологические сочинения, да и сама литература, не только терминологически соприкасались, но и пересекались в ряде определяющих моментов» [Mauser 1988: 110].

Появившаяся столетие спустя «Диететика души» Фейхтерслебена, по мнению В. Фрювальда, и вовсе есть «искусство, не наука» [Frühwald 1991: 23]. Это образец беллетристики, воспринятый уже современниками как «поэтика», «руководство по диететико-литературному письму» [Frühwald 1991: 22]. Фейхтерслебен определяет здоровье как триумвират «красоты, нравственности и правды» [Feuchtersleben 1846: 135]. Основной тезис в его книге — психогигиеническая идея подчинения тела руководству разума и души. Если сравнить егоopus с другими «диететиками души», например с вышедшей в 1800 г. «Диететикой человеческой души» Г. И. Венцеля, обнаружится заметное расхождение в освещении вопроса о взаимовлиянии тела и души и их роли как факторов здоровья. В то время как Венцель требует, например, возвести желудок в «благородное сословие», указывая, что это «главный орган, от которого зависит равновесие нервных движений» [Wenzel 1800: 42], и посвящает первую половину своей книги

предписаниям по уходу за телом, Фейхтерслебен хотя и определяет взаимосвязь тела и души как «вдох и выдох единого живого существа» [Feuchtersleben 1846: 55], однако не уделяет внимания вопросам телесной гигиены. Для него болезни «коренятся более в нравственном, чем в телесном» [Feuchtersleben 1846: 22]. Пока человек достаточно здоров, чтобы трудиться и наслаждаться заслуженным покоем, его бюргерский и диететический долг — перестать пекься о своем теле [Feuchtersleben 1846: 106]. Чрезмерная забота о телесном свойственна ипохондрикам, относящимся к тому типу людей, для которых, по оброненному в другом месте книги едкому замечанию автора, «нижняя часть тела становится образом всего земного шара» [Feuchtersleben 1846: 66]. Данному недугу Фейхтерслебен посвящает отдельную главу, отличающуюся от прочих внезапной резкостью тона. Он различает два вида ипохондрии — некую действительную болезнь, о которой отказывается говорить, относя ее к компетенции врачей, и болезнь мнимую, в этиологии которой обнаруживаются только эгоизм, педантизм и безделье. Предлагаемые средства борьбы с второй формой ипохондрии способны вызвать у современного читателя когнитивный диссонанс — их никак не ожидаешь встретить у автора, утверждающего в своей книге, что «огонь гнева вредно действует на строение организма» [Feuchtersleben 1846: 74]. Фейхтерслебен призывает исключить ипохондриков из социума с целью их устыжения. «Да, их нужно мучить, для их же собственного блага!» [Feuchtersleben 1846: 112], — восклицает он. Истинная причина данной эскапеды проясняется лишь спустя несколько абзацев, когда речь заходит о чем-то, видимо, более значимом, чем вопросы сохранения здоровья, а именно о современном состоянии литературы. В даваемой ей характеристике слышится антиципация идей Макса Нордау: «Ипохондрия, обездушенная, брюзгливая, отвратительная ипохондрия — повивальная бабка современной литературы, и в скором будущем для оценки наших новейших поэтов потребуются не рецензент, а врач» [Feuchtersleben 1846: 112]. Любопытно, что это не единственное место в книге, где намечаются ростки дискурса о декадансе. Ранее Фейхтерслебен возражает современникам, связывающим ослабление витальности с умственной утонченностью как результатом роста образованности, аргументируя тем, что настоящее образование не может стать причиной упадка жизненных сил [Feuchtersleben 1846: 66].

Также и ипохондрия, по его мнению, не может развиваться там, где принимаются диететические меры. Возникновение данной болезни с позиций дискурса диететики обусловлено нарушением коммуникативных связей организма, потерей баланса в расходовании и потреблении энергии. Поэтому антиподом ипохондрика и эталоном здоровья выступает индивид, наделенный качествами «homo oeconomicus». По наблюдению К.-М. Орта, диететический принцип сбалансированного обмена является определяющим для поэтики реализма. Однако с наступлением модернизма данная модель утрачивает свою действен-

ность и, как считает Орт, уходит из литературы, сменяясь «эруптивными и столь же агрессивными, сколь и саморазрушительными вылесками» [Oрт 2003: 42] раннего экспрессионизма. Эта мысль, верная в части, касающейся утверждения о выдвигении на первый план в поэтике модернизма эксцессивных явлений, нуждается в уточнении. Диететические категории не исчезают из литературы модернизма бесследно. Это можно кратко проиллюстрировать на примере творчества двух авторов: Петера Альтенберга и Карла Штернгейма.

Характеристика, данная Фейхтерслебеном типу юного псевдописателя-ипохондрика, предугадывает ряд фактов из биографии рожденного в 1859 г. и дебютировавшего в литературе лишь в 1896 г. Петера Альтенберга: «Молодой человек, воспитанный или превратно воспитанный в материнском доме, без опыта, без учебы, без определенного направления, без сил для работы или настоящего наслаждения» [Feuchtersleben 1846: 116]. Альтенберг — образцовый пример ипохондрика. В его письмах жалобы на здоровье обретают характер речевых клише, неизменных, как формулы приветствия и прощания. Если Фейхтерслебен излагает свои диететические принципы сначала в форме трактата и лишь затем приводит афоризмы, мотивируя это тем, что литературные жанры в силу присущей им способности недоговаривать могут лучше расшевелить читателя, то Альтенберг изначально избирает стратегию «мудрого умалчивания» в форме диететических афоризмов и рефлексий, вкрапляемых в прозаические миниатюры. Оригинальность диететической концепции Альтенберга заключается в попытке интеграции опыта декаданта, создания новой диететики в условиях энергетического дефицита. В критике конца XIX в. декаденты определяются как люди, «утратившие равновесие» [Kafitz 2004: 251]. Г. Бар в эссе о декадансе 1894 г. говорит о дисфункциях коммуникативного обмена у декадентов: «Они не дают ничего; они хотели бы только брать» [Bahg 1968: 170], — что можно соотнести с интерпретацией ипохондрики как нарушения процессов выделения, как духовной «обстипации». В этой связи любопытно утверждение Альтенберга, что Гёте никогда не страдал запорами [Altenberg 1916: 90]. Для венского писателя случай Гёте — позитивный контрпример энергетического донорства, творчества как следствия переизбытка душевных сил.

В его «диететической» табели о рангах близость к Гёте обнаруживает Г. Бар, как следует из раннего (сент. 1897 г.) комплиментарного письма ищущего признания литературного дебютанта. Он «репрезентирует легкое, свободное, подвижное, сочное, переполненное силами, улыбочное, скользящее, летящее, что единственно образует “нового человека”, который не так, как онанист, занят собой, своими выгодами и шансами, сохраняет силы для жизни других» (цит. по [Bahg 2004: 256]). Сам Альтенберг относил себя к иному, дефицитарному типу художника, принужденному к тщательной аккумуляции жизненных сил и компенсирующему ограниченный талант значи-

ями диететики. Интересно, что и родоначальник модернистской литературы Ш. Бодлер признавал необходимость диететической самодисциплины и строжайшего контроля за расходом сил, как можно заключить по сохранившемуся лишь в набросках проекту его «гигиены» [Wild 2008]. Подводя итог жизненному пути, Альтенберг назвал себя «попрошайкой» («Schnorger») [Altenberg 1913: 35—36]. Думается, что у этого определения есть не только бытовая, но и диететико-поэтологический смысл, сводящий воедино финансовый, жизненно-энергетический и литературно-символический капитал.

Посвящая свою главную диететическую книгу «*Pròdgröms*» Г. Бару, Альтенберг написал: «Впервые с тех пор, как пишутся книги, литература и гигиена мирно объединены под одной обложкой» (цит. по [Lunzer, Lunzer-Talos 2004: 242]). Судя по преимущественно негативным оценкам современников, попытка примирения дискурсов не удалась. Складывающаяся из многочисленных, но разрозненных высказываний, диететическая концепция Альтенберга полна противоречий. Например, может показаться, что в вопросе о роли души Альтенберг, ратуящий за ее приращение и «гипертрофию» (цит. по [Bahr 2004: 258]), стоит на позициях Фейхтерслебена, видевшего в душе всепроникающий флюид, способный напитать собой и подчинить себе материю. В то же время он всячески акцентирует роль телесно-материального низа, что позволило А. Эренштейну назвать его «провозвестником святости желудочного тракта, апостолом исключительной благодати слабительных» [Ehrenstein 1922: 195—196]. Даваемые им советы кажутся то проповедью чрезмерной аскезы, то сибаритства и порой демонстрируют деструктивный по отношению к телу потенциал. Парадоксальность отношения к здоровью хорошо видна из одного раннего текста, в котором alter ego автора наблюдает за хрупкой девочкой, чья душа будто светится сквозь тело, и страстно желает видеть ее здоровой и румяной. Однако вид пышущих здоровьем детей оставляет его равнодушным. У Альтенберга нередки позитивно конотированные образы транспарентных тел, что наводит на мысль, что его диететика нацелена не на сохранение здоровья, а на построение некой утопической модели коммуникации, в которой телу отводится функция медиума, способствующего самопроявлению заключенной в нем «правды». Это вполне корреспондирует с обнаруживаемым в одном из ранних неопубликованных писем Альтенберга пониманием формы текста как материальной оболочки, сквозь которую должна просвечивать идея, объявляемая главной ценностью<sup>1</sup>. Напрашивается также мысль, что венский автор намеренно потенцирует апории диететического дискурса (например, противоречие между индивидуализирующей и прескриптивно-регламентирующей тенденциями).

<sup>1</sup> Письмо Альтенберга Энни Холичер от 24. II. 1894 // Altenberg P. Briefausgabe von Franz Glück 1879—1912. Teilnachlass Peter Altenberg (ZPH 973). Wienbibliothek im Rathaus.

Альтенберг создает, если можно так выразиться, «неравновесную», «эксцессивную» диететику, в которой движущей силой коммуникативных процессов становится разность потенциалов и напряжение между полюсами, тем большее, чем дальше они отстоят друг от друга.

Среди тех, кто отверг альтенберговскую диететику, был и Карл Штернгейм, писавший супруге Тее: «И не говори мне ничего о "Prödröms" Альтенберга. Я достаточно позлился на книгу и не понимаю, что ты в ней находишь хорошего» [Sternheim 1988: 350]. Возможно, что такая негативная, но явно равнодушная реакция является знаком размежевания вследствие интуитивно ощущаемого сродства, во всяком случае, она подтверждает замечание Альтенберга о том, что каждому художественному организму требуется своя диететика. Следы интереса Штернгейма к диететической проблематике обнаруживаются в ряде рассказов цикла «Хроника начала двадцатого столетия» («Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn»). Усилия его героев направлены на обретение «целебного регулятива» (рассказ «Позинский») и «продление земного существования путем строгого контроля над душевной моторикой» («Вандербильт») [Sternheim 1973: 141, 171], что вполне соответствует установкам диететического дискурса. Чуть подробнее хотелось бы остановиться на рассказе «Позинский» (1917), в котором реализуется любопытный эксперимент по расчленению и редуцированию диететической системы.

В основе сюжетной коллизии лежит, условно говоря, конфликт между материалистической «диететикой тела» и идеалистической «диететикой души». Полюс тела репрезентирует художник Позинский, который, унаследовав после смерти возлюбленной значительный капитал, в голодные годы войны получает возможность посвятить себя давно вынашиваемому проекту — заботе о собственном теле. По его мнению, душевные эксцессы возлюбленной препятствовали полноценному функционированию присущего ему самому «целебного регулятива». Характеристики, даваемые в тексте замыслу Позинского, кажутся заимствованными из дискурса диететики: протагонист занят самопознанием, стремится следовать природе, установить правила жизни, соответствующие его складу, вписать себя в «мировой план» [Sternheim 1973: 145]. Однако реализация этих принципов отличается крайним редуccionизмом. Позинский изолирует себя от мира и начинает процесс откармливания своего тела, подчиненный научно фундированной калькуляции и в то же время совершаемый со «жреческим рвением» [Sternheim 1973: 143]. Обилию трапез сопутствует почти полный отказ от движения, иллюстрируемый цепочкой метафорических метаморфоз от насекомого к растению.

Коммуникация с внешним миром представляется Позинскому бесполезным расходом сил, однако ему не удастся создать систему полной автаркии. Окно остается каналом связи, подпитывающим протагониста видом голодающих толп. Оно же обнаруживает дефицитарный характер диететической системы героя, притягивая

его к противоположному полюсу — «диететике души», репрезентируемой актерской парой. Конфронтация с артистами превращает героя в вуайериста. Голодающие актеры разыгрывают за «дематериализующей» их тела занавесной сцены из классических драм, наблюдаемые Позинским с возрастающим негодованием. Он не может оправдать таких энергетических трат на культурные абстракции, относясь к поэзии как ко лжи и демагогии. В его голове звучит призыв покончить с «клепальщиками понятий» [Sternheim 1973: 159], парадигматичный для литературы экспрессионизма. Когда женщина умирает от истощения, он видит в этом доказательство своей правоты, считая, что она стала жертвой «чрезмерных доз платонического эйдоса» [Sternheim 1973: 161]. Однако мужчина парадоксальным образом выживает, подтверждая власть души и искусства над телом. Триумф «диететики души» проявляется в инверсии оппозиций и происходящем между героями метафорическом обмене. В начале рассказа Позинский характеризуется как хранящий внутреннее и внешнее спокойствие «колосс», а его визави растрчивает себя в аффектированных жестах. Однако в финальном противостоянии актер статичен, становится «мрамором», в то время как переживающий взрыв негодования Позинский распадается, превращается в «потеющую материю» [Sternheim 1973: 163]. Не зная, что противопоставить антагонисту, обезумевший Позинский убивает соперника.

Рассказ заканчивается тем самым эруптивным выплеском, о котором К.М. Орт говорит как о характерном признаке утраты диететическим мышлением своих позиций в литературе. Тем не менее, топосы и структурные элементы диететики сохраняются в литературном дискурсе модернизма, чаще всего выполняя функцию контрастного фона, на котором выстраиваются и терпят крах новые художественные модели «искусства жизни».

### Литература

- Altenberg 1913 — *Altenberg P. Semmering* 1912. Berlin, 1913.  
Altenberg 1916 — *Altenberg P. Nachfechtung*. Berlin, 1916.  
Bahr 1962 — *Bahr H. Feuchtersleben // ders. Kulturprofil der Jahrhundertwende*. Wien, 1962. S. 71—87.  
Bahr 1968 — *Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus*. Stuttgart, 1968.  
Bahr 2004 — Hermann Bahr — für eine andere Moderne / Hrsg. von J. Benay, A. Pfabigan. Bern, 2004.  
Ehrenstein 1922 — *Ehrenstein A. Peter Altenberg // Juden in der deutschen Literatur / Hrsg. Krojanker G.* Berlin, 1922. S. 193—197.  
Feuchtersleben 1846 — *Feuchtersleben E. Zur Diätetik der Seele*. 4., vermehrte Aufl. Wien, 1846.  
Frühwald 1991 — *Frühwald W. Die Entdeckung des Leibes. Über den Zusammenhang von Literatur und Diätetik in der deutschen Litera-*



- tur des 18. und 19. Jahrhunderts // Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 1991. 10. S. 13—23.
- Hoffmann 1982 — *Hoffmann V.* Das Verhältnis der klassifikatorischen und normativen Verwendung der Sachgruppe «Gesund» — «Krank» zwischen diätetischem Schrifttum und Texten der sogenannten schönen Literatur // Die Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830—1880) / Hrsg. Zeman H. Graz, 1982. S. 173—187.
- Kafitz 2004 — *Kafitz D.* Décadence in Deutschland. Heidelberg, 2004.
- Koschorke 2003 — *Koschorke A.* Körperströme und Schriftverkehr. München, 2003.
- Lunzer, Lunzer-Talos 2004 — *Lunzer H., Lunzer-Talos V.* Peter Altenberg und Hermann Bahr // Hermann Bahr — für eine andere Moderne / Hrsg. Benay J., Pfabigan A. Bern, 2004. S. 221—247.
- Mauser 1988 — *Mauser W.* Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung // Lessing Yearbook. 1988. 20. S. 87—120.
- Ort 2003 — *Ort C.-M.* ‘Stoffwechsel’ und ‘Druckausgleich’. Raabes ‘Stopfkuchen’ und die ‘Diätetik’ des Erzählens im späten Realismus // Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. 2003. S. 21—43.
- Sternheim 1973 — *Sternheim C.* Erzählungen. Werkauswahl. Bd 3. Darmstadt; Neuwied, 1973.
- Sternheim 1988 — *Sternheim C.* Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Claus Sternheim. Bd 1 / Hrsg. von W. Wendler. Darmstadt, 1988.
- Thums 2001 — *Thums B.* Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils. Zur Diätetik in Anthropologie und Literatur um 1800 // Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800 / Hrsg. von M. Bergengruen u. a. Würzburg, 2001. S. 97—111.
- Wenzel 1800 — *Wenzel G. I.* Diätetik der menschlichen Seele; oder: Gesundheitslehre des Herzens, Verstandes und Willens. Grätz, 1800.
- Wild 2008 — *Wild C.* Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände. München, 2008.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Diätetikediskurs und Literatur der deutschsprachigen Moderne

Der Artikel fokussiert das Spannungsverhältnis zwischen der Literatur der Moderne und dem Diskurs der Diätetik, dessen Strukturelemente und Topoi aus der Literatur nicht gänzlich verschwinden, sondern in abgewandelter Form den neuen lebenskünstlerischen Modellen als Kontrastfolie dienen.

**В. В. КОТЕЛЕВСКАЯ**

(Южный федеральный университет)

**АУДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ  
МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА:  
ОПЫТ ТИПОЛОГИИ**

Корректировка и переустройство литературоведческой оптики последней трети XX — начала XXI вв. стали следствием нескольких «поворотов» в гуманитарных науках: семиотического, коммуникативного, нарративного, антропологического. С одной стороны, структуралистски ориентированные методы дали расширение аппарата систематизации литературных форм (Э. Лэммерт, Ф. К. Штанцель, В. Фюгер), с другой стороны, постструктуралистское «снятие» (*Aufhebung*) самого принципа системности, телеологического понимания текста открыло путь межпредметным интерпретациям — интертекстуальным, интермедийальным. Одно из направлений, порожденное обозначенными методологическими сдвигами, — медиальное прочтение текстов, т. е. выявление в организации их художественного мира, композиции, стилистики следов различных медиа (аудиальных, визуальных, радио- и телевизионных, технических — компьютерных, фото- и кинематографических). Понятие «медиа», исходя из ставшего классическим определения М. Маклюэна, подразумевает все технические средства, осуществляющие посредническую функцию в коммуникации: от стилоса в древних культурах до глобальной виртуальной сети, меняющей представление о времени и пространстве [Маклюэн 2007].

Рассмотренная с такой точки зрения, литература предстает как медиа особого рода — письмо, осуществляющее эстетическую коммуникацию. Однако, в отличие от других арт-медиа (живописи и музыки прежде всего, поскольку театр и кино — искусства интермедийальные), литература обладает наиболее универсальным кодом — вербальным. Именно это семиотическое и коммуникативное свойство словесности открывает возможности для всевозможных гибридных форм, синтезирующих, монтирующих, организующих по ино-литературным (жанровым и стилевым) принципам чужие медиальные коды. Ф. Лезер пишет о «медиаасиммуляции» — присвоении и освоении письмом языков различных медиа как Другого [Löser 1999: 92]. Б. Дидерикс, исследующая музыкальные структуры как

«порождающие» модели литературных текстов, также указывает на многообразии «эрзац-форм», образуемых симбиозом или монтажом с другими коммуникативными системами: «Формы уже существующих коммуникативных систем, к примеру образительных искусств, кино или музыки, идентифицируются как эрзац-формы для литературных произведений» [Diederichs 1998: 13]. По справедливому мнению Х. Каулена, в современной немецкой культуре, актуализирующей тему памяти и поднимающей маргинальные пласты истории, идет ожесточенная борьба между дискурсами кино, телевидения и радио, мультимедиа и литературой за право на трансляцию и интерпретацию «культуры памяти» [Kaulen 2010: 364].

В отличие от синэстетического подхода, реконструирующего «симуляции» других искусств внутри литературного текста, интермедиаальный подход позволяет выйти за рамки имманентно-эстетического взгляда и понять текст в контексте социально-медиаальных практик своего времени. При таком рассмотрении создаются новые коннотации, перекодировки. Так, фотография семантизируется как амбивалентное средство ре- и деконструкции личной и национальной истории в романе Г. Грасса «Фотокамера». Способы самопознания манновского Ганса Касторпа не ограничены областью непосредственного опыта (любовь, сновидения, прогулки, сеансы психоанализа) и интеллектуальных открытий — они дополнены, как бы «доразнесены» техническими медиа: вместо традиционного для классического романа медальона или письма он хранит флюорографический снимок Клавдии Шоша как своеобразный (модернистский) знак симбиоза Эроса и Танатоса, а музыкальные пристрастия героя опосредованы через комментируемый повествователем перечень грампластинок, прослушиваемых им в одиночестве или в обществе других пациентов «Бергхофа». Поиск музыкальных автоматов *jukebox* аранжируют опыт эссеистического самоисследования «Я», фокусируя на себе мотивы памяти, возвращения, своеобразного музыкального «реверса», необходимого альтер эго П. Хандке для определения своего места в мире поп-культуры и «новостей»: популярное медиа, воплощающее идею «музыки для миллионов», джукбокс метафоризируется в пространстве литературной рефлексии. Настройка на слушание и вслушивание в свое детство провоцирует героя Хандке на этимологические изыскания в недрах чужой (испанской) речи (ср.: наблюдение над происхождением выражения *«álamos cantadores»* — *«löwend genannten Pappeln»* из-за соловьев в их густой листве [Handke 2001: 63]). «Новые медиа меняют не только формы коммуникации и языка [...], но и место языка в семиотической системе, а также вообще в мире человеческих отношений [Schmitz 1995: 7]. А способы рецепции и интерпретации звука, усложняясь, порождают новые формы самоидентификации романских героев [Bernius, Sarkowicz 2002], позволяя отнести их к определенному типу мироощущения и парадигме культуры [Bernius, Sarkowicz 2002].

Актуализация гибридной модели литературного текста позволяет в перспективе создать историко-литературную типологию с точки зрения технических и арт-медиа, инкорпорированных в текст (внутри национальной традиции и в компаративистском ключе). Отдельные опыты подобных типологий уже существуют. Охватить их многообразие — задача не одного масштабного исследования. В рамках своей статьи мы задействуем те работы, которые касаются нашей темы. Мы предлагаем опыт предварительной систематизации аудиального дискурса в современном романе и ряд интерпретаций знаковых произведений немецкого модернизма и постмодернизма<sup>1</sup>.

Традиционный для немецкоязычного культурного ареала культ музыки в XX в. был несколько потеснен кино, а в послевоенную эпоху бума потребления — масскультом с его аудиовизуальным синтезом. Само расширение медийных инструментов становится испытанием для позднемодернистского и постмодернистского сознания. Французская критика власти дискурсов (М. Фуко, Ю. Кристева, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр) и франкфуртская школа овладевают европейским интеллектуальным пространством. Необходимость метапозиции в оценке влияния медиа реализуется у немецкоязычных писателей 1970—2000 гг. с разной степенью радикальности: от провокационной деконструкции Э. Елинек до квазиисторических, исповедальных и квазиисповедальных исследований («Летучие собаки» М. Байера, «Мелодии» Х. Крауссера, «Пропавший» Т. Бернхарда, «Опыт познания музыкальных автоматов» П. Хандке) или неоромантических пастишей («Сестра сна» Р. Шнайдера). Реагируя на эту «демифологизирующую» [Кучумова 2009] тенденцию, немецкий роман осваивает оглушающее техническое многообразие звуков, однако существенную долю этих изысканий составляют реконструкции, сюжеты и стратегии возвращения-воспоминания.

В определении аудиального дискурса Ф. Лезер выделил «доминирование акустического» как родовой признак [Löser 1999: 11]. В романе «акустическое» предстает в формах мимикрии, инсценировки, обмена, фальсификации, игры [Löser 1999: 18]. Таким образом, можно заключить, что *аудиальный дискурс* включает все воспроизводимые литературным текстом — с неизбежной долей условности — звуковые формы, рассчитанные на слуховое восприятие. Один из исследователей музыки в структуре литературного текста А. Гир предложил, на наш взгляд, лаконичную и емкую модель. Как будет показано далее, она может быть распространена и на аудиальный дискурс в целом: 1) «музыка как референт», т. е. тематизация и персонажно-сюжетное воплощение музыки); 2) «музыка как сигнификант», т. е. «словесно-звуковая магия, звукопись», («Wortmusik und Klangmagie»), 3) «музыка как сигнификат», т. е. перенос музыкальных форм и приемов на литературу («Übertragung musikalischer Formen und Technik-

<sup>1</sup> В центре нашего внимания — литература Германии и Австрии.

en auf die Literatur») [Gier, Gruber 1995: 16]. Вся полнота этих отношений с акустикой редко воплощается в одном произведении или у одного автора, однако в современной немецкоязычной литературе можно назвать, например, австрийцев Г. Ф. Йонке (1946—2009) и Э. Елинек (р. 1946) [Lücke 2008]; оба автора, кстати, профессионально занимались музыкой. В произведениях Г. Йонке, тематизирующих музыку и виртуозно аранжированных, усматривают «симуляции» форм рондо, фуги и др. [Sichelstiel 2004].

Не привязываясь к приведенной выше модели А. Гира терминологически, представим типы аудиального дискурса на основе выделенных им доминант: обозначим их как *идеологию* (тематизация и проблематизация звука), *предметный мир*, *композицию*, *стилистику* (имитация акустических образов в речи).

Типы аудиального дискурса в современном немецкоязычном романе могут быть обобщены следующим образом.

1) *Природные и технически опосредованные звуки* (от «поющих тополей» до звуков «джукбокса» [Handke 2001: 59—138] и шелканья затвора фотокамеры или треска диктофона [Grass 2010]): интерпретация этого типа аудиодискурса вряд ли может быть унифицирована в рамках модернистского / постмодернистского направлений, т. к. это наименее идеологизированная сфера «акустики». Можно было бы, например, склониться к постмодернистскому прочтению образа джукбокса у Хандке как эмблемы поп-культуры, однако он явно индивидуализирован — маркирован «детством», «прошлым», «памятью» героя — категориями, отсылающими скорее к эпохе до смерти субъекта. Столь же амбивалентен образ фотокамеры у Грасса: это и инструмент исповедальной фиксации истории «я», и игровой аппарат, по-постмодернистски размывающий границы сбывшегося и воображаемого.

2) *Человеческий голос* (от бытовой речи до речи на митинге или на кушетке психотерапевта), включая *вокальное искусство*. Данный тип аудиального дискурса антропологичен, т. е. ценностно маркирован. Так, модернистски маркированными мотивами являются немота, косноязычие (ср. косноязычие героев Беккета, «Каспара» в одноименной пьесе Хандке) или уникальный вокальный дар. Р. Шнайдер, создавая образ романтического гения Элиаса Альдера, одаренного от природы органиста, наделил его как знаком исключительности безмолвием при рождении, впоследствии — даром имитировать голоса людей, животных, птиц. Все эти градации голосового дара отсылают к раннемодернистскому типу сверхординарной личности, но ощутимая стилизация, а также ироническая дистанция читателя начала XXI в. по отношению к пафосу двухвековой давности препятствуют катарсису.

3) *Эстетизированный аудиальный дискурс — музыка* (звучащая, воображаемая, исторически достоверная и фиктивная). Музыка меняет свой вектор от демонизации — когда целая плеяда манновских

героев через «вагнеровский симптом» наделялась «внутренним понятием неспособности выдержать собственное существование», «болезнью к смерти» [Kesting 1976: 31], а пристрастие к авангардным экспериментам непременно высвечивало «адский» холод в душе сочинителя, — к фарсовому и стилизаторскому. Т. Адорно, консультировавший Т. Манна по музыкальным вопросам для его «Доктора Фаустуса», очень верно отметил эту перемену вектора: музыка десакрализуется, поглощается поп-культурой. В своей «Социологии музыки» он указывает на десубъективизацию:

Массовая реакция испуга при слушании современной музыки предельно далека от того, что в действительности, чисто музыкально, происходит в музыке, но эта реакция совершенно точно регистрирует различие между той новой, теперь уже принадлежащей прошлому, музыкой, где страдающий субъект отбрасывает привычные условности жизнеутверждения, и той новой музыкой, где едва ли еще есть место для субъекта с его страданиями. Страх сменяется беспредельным ужасом, — по ту сторону возможностей чувства, отождествления с объектом и живого участия. Этот ужас есть предельно точная реакция на социальные условия; наиболее одаренные среди молодых композиторов хорошо сознают эту мрачную импликацию. Невозможно отвергнуть мысль о конфликтах в масштабе всей земли и о прогрессе техники разрушения. Правда, все те беды, которые завариваются здесь, отнюдь не могут стать темой музыкальных сочинений непосредственно, как не могут быть такой темой битвы, которые против собственной воли или добровольно живописал в духе программной музыки Шостакович. Но поведение авторского субъекта в новейшей музыке отражает конец роли субъекта [Адорно 1999: 156].

Определяющим «модернистское» или «постмодернистское» качество музыки является не только ее тип, но и контекст: у Г. Гессе в «Степном волке» (1927) джаз выступает как модернистская эмблематика детабуизации, а в постромане А. Кекка «Слава! Роман о художнике» (2008) джаз — не более чем легкий фон для скучающих в кафе представителей шоу-бизнеса. Музыка меняет свои эстетические и идеологические коннотации, и патетический Бетховен Манна («Доктор Фаустус») превращается в бюргерского идола у Г. Грасса («Жестяной барабан»).

Несомненно, наибольшей реинтерпретации и, в ряде случаев (Елинек, Бернхард, Зюскинд), деконструкции подвергается образ музыканта. Модернизм наследовал романтическую эстетику гения-виртуоза, преданного своему призванию, в то время как постмодернистский роман изображает насилие над человеком идеи перфекционизма, он скептически относится к самой возможности извлечь и транслировать гармонию в мире анонимного гула и профанации.

4) *Аудиальный метадискурс*: философские, музыковедческие, психологические комментарии к аудиальному, и в особенности музыкальному, дискурсу. Наиболее идеологизированный, субъективно отмеченный тип аудиодискурса предопределяет модернистскую природу Р. М. Рильке, Т. Манна, Г. Гессе, А. Дёблина, постмодернистскую направленность Х. Крауссера, Э. Елинек, П. Зюскинда («Контрабас» можно считать меланхолично-язвительной деконструкцией модернистских музыкальных кумиров и идей), между тем от однозначного отнесения к тому или другому типу художественного сознания ускользают, как видится, И. Бахман, М. Фриш, П. Хандке, зрелый Т. Бернхард.

5) *Введение в предметный мир романа деталей и целостных образов, вырастающих до символа или эмблемы, музыкальных инструментов, акустических аппаратов, потных тетрадей и записей* («Контрабас» П. Зюскинда, рояли Stainway, Bösendorfer в «Пропавшем» Т. Бернхарда, диктофон в «Фотокамере» Г. Грасса и др.). Границы интерпретации предельно широки и определяются тем, в какой контекст автор поместит свой «акустический» предмет или их ряд. Так, у П. Зюскинда в «Контрабасе» фигурирует целый оркестр, однако монолог героя развенчивает и романтический симфонизм, и культ Вагнера, и пост-нацистскую фобию культа Вагнера, но при этом речь, полная романтической экзальтации, регулярно прерывается глотками пива. Отдать ли приоритет трагической или фарсовой трактовке этого миниатюрного Ich-Roman, зависит от читателя.

6) *Ритмико-фоническая и синтаксическая стилизация акустического и/или музыкального дискурса*. Весьма показательны романы Г. Йонке, Э. Елинек, Т. Бернхарда, Р. Шнайдера. Можно отметить, что постмодернистский роман, в силу тяготения к игровым формам, активнее экспериментирует со звукописью, чем роман модернистский.

7) *Композиционная имитация или тематическое обыгрывание музыкальных структур и приемов*. Романы Т. Манна сравнивают с симфониями, сонатой, полифонией, структуру романов Т. Бернхарда «Пропавший» и «Ходьба» можно сравнить с фугой (повтор и вариации темы, двух- и трехголосие, повтор лейтмотивов, аскетичная «монотонность» повествования). Монтажно-линейная (смешанная) композиция «Степного волка» Гессе может быть сопоставлена с джазовой импровизацией, строящейся на «стандартах» (такими «стандартами» выступают сюжетные линии персонажей-антиподов, доведенных в своей отвлеченности до архетипов). «Игра в бисер» тяготеет к циклу фуг (ср. «Искусство фуги» И. С. Баха).

Роман Р. Шнайдера «Сестра сна» (в оригинале «Schlafes Bruder») [Schneider 2007], исходя из органной темы и квазилитургической организации сюжета (уподобление мистерийным «страстям»), мы сравнили бы с жанром оратории. Любопытно, что Р. Шнайдер обыгрывает сакральность (каноничность) органной музыки и свойственную ей импровизационность (это и качество романтического художника,

следующего, по Канту, свободной игре воображения!). Музыковед С. Нуссер пишет: «Импровизация издавна составляла сущность профессии органиста, и среди различных музыкальных жанров лишь джаз находится в сравнимой ситуации. Импровизация требует, в частности, креативности» ([Nusser 2008: 140]; ср. [Eberlein 2011]).

Представленный нами опыт типологии аудиального дискурса — набросок модели, следуя которой, можно заполнять лакуны и наращивать интерпретации. Немецкий роман, осмысливающий в XX в. звучащее бытие, осуществляет «прорыв из гетто» (*Ausbruch aus dem Getto* [Zima 2008: 467]) высокой, сакрализованной власти музыки в мир неограниченных возможностей игровой, демократизировавшейся культуры, но платит за это большую цену. Скепсис относительно не только одухотворяющей силы музыки, но и познавательных-выразительных возможностей всякого искусства становится неизменным топосом постмодернистского *Künstlerroman*, деконструирующего собственные жанровые и эпистемологические начала.

### Литература

- Адорно 1999 — *Адорно Т.* Социология музыки. СПб., 1999.
- Кучумова 2009 — *Кучумова Г. В.* Немецкоязычный роман 1980—2000 гг.: курс на демифологизацию. Самара, 2009.
- Маклюэн 2007 — *Маклюэн М.* Понимание медиа. М., 2007.
- Bernius, Sarkowicz 2002 — *Bernius V., Sarkowicz H.* (Hrsg.). *Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens.* Göttingen, 2002.
- Diederichs 1998 — *Diederichs B.* *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards «Untergeher»:* Diss. Gießen, 1998.
- Eberlein 2011 — *Eberlein R.* (Hrsg.). *Original und Bearbeitung in der Orgelmusik: Bericht über das vierzehnte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung zum Gedenken an Prof. Dr. Hermann J. Busch †28.12.2010 / durchgeführt am 13—15. Oktober 2011 in St. Florian / Linz //* Электронный ресурс: [http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Colloquium\\_2011.pdf](http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Colloquium_2011.pdf)
- Gier, Gruber 1995 — *Gier A., Gruber G. W.* (Hrsg.). *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft.* Frankfurt a. M., 1995.
- Grass 2010 — *Grass G.* *Die Box.* München, 2010.
- Handke 2001 — *Handke P.* *Versuch über die Jukebox // Drei Versuche.* Frankfurt a. M., 2001. S. 59—138.
- Kaulen 2010 — *Kaulen H.* *Mediendiskurs und literarische Erinnerungskultur. Zur Darstellung und Funktion audiovisueller Medien in Kriegsromanen der Gegenwart // Gansel G., Zimnjak P.* *Das Prinzip Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989.* Göttingen, 2010. S. 361—376.



- Kesting 1976 — *Kesting H.* Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie // Thomas Mann. Text + Kritik. 1976. S. 27—44.
- Löser 1999 — *Löser Ph.* Mediensimulation als Schreibstrategie. Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur. Göttingen, 1999.
- Lücke 2008 — *Lücke B.* Elfriede Jelinek. München, 2008.
- Nusser 2008 — *Nusser S.* Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschienener Orgellehrwerke: Diss. Leipzig, 2008.
- Schmitz 1995 — *Schmitz U.* Neue Medien und Gegenwartssprache. Lagebericht und Problemskizze // Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie. 1995. Bd. 50. S. 7—51.
- Schneider 2007 — *Schneider R.* Schlafes Bruder. Stuttgart, 2007.
- Sichelstiel 2004 — *Sichelstiel A.* Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihre Funktion bei Österreichischen Gegenwartsaufgebern. Essen, 2004.
- Zima 2008 — *Zima P.* Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen; Basel, 2008.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Der audiomediale Diskurs im deutschen Roman der Moderne und der Postmoderne: Versuch einer Typologie**

Im Beitrag wird eine methodologische und kultur-historische Begründung der Typologie des audialen Diskurses im deutschen Gegenwartroman unternommen. Unter dem audiomedialen Diskurs versteht man akustischen und musikalischen Medien, die in den literarischen Diskurs inkorporiert sind. Im Mittelpunkt befindet sich die Veränderung der ideologischen und formalen Deutungen des Klanges und der Musik. Anhand moderner und postmoderner Romane (Th. Mann, H. Hesse, E. Jelinek, Th. Bernhard, R. Schneider u.a.) wird die Reinterpretation und die Dekonstruktion romantischer Mythen dargestellt.

В. Д. СЕДЕЛЬНИК

(Институт мировой литературы РАН, Москва)

## «ПРИЗЕМЛЕННАЯ» ПОЭЗИЯ КОСМИЧЕСКОГО ФАНТАСТА ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

Пауль Шеербарт (1863—1915) — фигура в немецкой литературе рубежа XIX—XX вв. не просто до крайности своеобразная, но в чем-то даже загадочная; по крайней мере, немецкое литературоведение (русской германистике он был — и остается — практически неизвестен) на протяжении почти целого столетия не могло сколько-нибудь обосновано определить его место в литературном процессе конца XIX — начала XX вв. При жизни он пользовался довольно широкой известностью в кругах богемы, но консервативно настроенная публика в массе своей отвергала его гротескно-юмористическую манеру повествования и уж тем более не принимала пацифистские тенденции его творчества. Он находил восторженное признание небольшой группы оппозиционно настроенных литераторов, графиков и архитекторов, среди которых были Эрих Мюзам, Рихард Демель, Альберт Эренштайн, архитектор Бруно Таут, издатель авангардистского журнала Герварт Вальден и др. Некоторые его книги иллюстрировали Альфред Кубин и Генрих Фогелер. Оскар Кокошка написал и опубликовал портрет Шеербарта. Творчество Шеербарта долгое время было почти забыто, но он постоянно упоминался как инициатор и предшественник авангардистских течений в литературе, искусстве и архитектуре.

Человек многосторонне одаренный и независимый, Шеербарт опирался только на собственные представления о месте искусства в мире и не придерживался тех или иных трендов, его нельзя безоговорочно причислить ни к одному художественному направлению того времени. Он был утопистом, следовавшим только своей фантазии. Эрих Мюзам в своих «Неполитических воспоминаниях» назвал Шеербарта «самым остроумным фантастом и самым фантастическим юмористом современной немецкой литературы» [Mühsam 1958: 90]. В главе «Шербартиана» он рисует образ неисправимого приверженца богемного образа жизни, «космического насмешника» (*kosmischer Spötter*) и неугомного критика своего времени. Шеербарт писал пропитанные духом сатиры и скепсиса фантастические рассказы, повести и романы. В них находил выражение протест

против шумной националистической и милитаристской пропаганды вильгельмовской эпохи, но в еще большей мере они были воплощением его глубокой неудовлетворенности наличным состоянием человечества, обитателей земли — и неутоленной тоски по иным, внеземным мирам с более справедливой социальной и биологической организацией.

Фантаст и утопист Шеербарт многое сумел предвидеть и предугадать, на многих повлиять. В его сочинениях мелькают такие понятия, как «космический полет» (Raumfahrt), «искусственный лед», «автосани», т. е. то, что в реальности появится значительно позднее. Он первым заговорил о «Соединенных штатах Земного шара» и о глобальной беспроводной передаче информации. В 1900 г., задолго до самого явления, он опять-таки первым употребил слово «экспрессионизм». Своими звуковыми стихотворениями он дал толчок развитию дадаизма, а спонтанными красочными описаниями подготовил появление сюрреализма. Влияние «антиэротика» Шеербарта чувствуется в книге венского философа Отто Вайнингера «Пол и характер». Его своеобразное понимание роли театра сказалось на театральной концепции Альфреда Жарри. Под воздействием его соображений о «Стеклой архитектуре» (работа «Gläserne Architektur», 1914) архитекторы Бруно Таут, Лукхардт и др. образовали группу «Стеклой цепь» («Gläserne Kette»), способствовавшую развитию конструктивизма. Но истинное значение Шеербарта стало осознаваться только к концу XX в., когда стали выходить новые издания его произведений.

Творчество Шеербарта, взятое в целом, характеризует одна бросающаяся в глаза особенность, которую вполне можно назвать гибридностью. Его частью сатирические, частью меланхолические утопии разворачиваются, как правило, в бескрайних космических пространствах («Лезабендио»), в глубинах океана («Морской змей»), иногда в далекой Австралии («Мюнхаузен и Кларисса») или в средневековом Багдаде («Таруб, или знаменитая повариха Багдада»). А вот поэзия целиком и полностью посвящена самым что ни на есть земным делам, причем отнюдь не возвышенным, а более чем обыденным, иначе говоря, грубой повседневной реальности. Но прежде чем переходить к изложению заявленного в заглавии предмета, необходимо кратко остановиться на биографии писателя, без чего будет непонятна суть этого феномена.

Пауль Шеербарт был одиннадцатым ребенком в семье состоятельного данцигского плотника, точнее, корабельных дел мастера, имевшего в портовом городе самостоятельное дело. Мать будущего писателя умерла, когда ему было четыре года. Отец женился вторично на женщине глубоко религиозной, исповедовавшей pietistische взгляды, но тоже долго на этом свете не задержался. Шеербарта воспитывала мачеха. Она сразу распознала в пасынке творческие наклонности и развивала заложенное в нем инстинктивное влече-

ние к высшим материям. Ее влияние сказалось на решении молодого Шеербарта после окончания гимназии изучать теологию и стать миссионером. Но вскоре он проявил собственный независимый характер и перешел к изучению философии, прежде всего восточной, а затем и искусства. Интерес к Востоку был преобладающим до конца жизни. В одной из автобиографических заметок Шеербарт писал о себе: «Я всегда воспринимал мир не на эллинский, а скорее на восточный манер: Восток ведь был ближе к богам и монстрам, чем к “людям”, — мои ощущения были точно такими же» [Harke 1962: 733].

В возрасте двадцати одного года Шеербарт навсегда оставил родной Данциг и три года странствовал из города в город (Галле, Лейпциг, Вена, Мюнхен) в поисках своего места под солнцем, пока не обосновался окончательно в Берлине. В германской столице он жил в бедности, на грани нищеты и выживал только благодаря Анне Зоммер, вдове почтмейстера, у которой он снимал комнату и которая позже стала его женой. Она была старше Шеербарта на восемь лет, их отношения зиждились не на любви, а на ее умении готовить пищу «из ничего». Анна Зоммер была женщина практичная и грубоватая. Когда Шеербарт, нетрезвый, поздно приходил домой, она отчитывала его, могла даже дать волю рукам. Но он по-своему ценил ее, так как она была своего рода противовесом его легкомысленному отношению к житейским проблемам и безудержной фантазии, да и она не сомневалась в его значительности как художника.

В отличие от многих своих коллег по литературному труду, Шеербарт отвергал любое не связанное с искусством занятие ради куска хлеба. Он много работал, но был отчаянным кутилой и чревоугодником, ставил рекорды по количеству выпитого за день алкоголя. По воспоминаниям современников, этот непритязательный в быту, склонный к одиночеству и меланхолии человек мог в то же время быть душой писательских застолий. «Я видел его за часто упоминаемым “столом преступников” (Verbrechertisch) Хартлебена, — писал близко знавший Шеербарта Франц Сервес (Franz Servaes). — Вокруг него раздавались такие взрывы хохота, что председательствующий, обладавший, как ему казалось, почетным дипломом главного немецкого юмориста, нередко бледнел от зависти. Никто не умел так, как Шеербарт, в приступе веселого сумасбродства ставить все с ног на голову. И чем позднее становилось, чем больше пива вместе с порциями шнапса вливалось в глотку Шеербарта, тем отчаяннее и дерзновеннее становились его шутки» [Raabe 1964: 161]. Помимо Отто Эриха Хартлебена, завсегдатаями этого «стола» были Иоганнес Шлаф, Арно Хольц, Отто Юлиус Бирбаум, Детлев фон Лиленкрон, Петер Хилле и др. Своим был Шеербарт и в знаменитом «Черном поросенке», в компании вокруг Августа Стриндберга (Эдвард Мунк, Кнут Гамсун, Станислав Пшибышевский, Франц Эверс). «Божественного выпивоху» считали гротескным весельчаком, принимали за беззаботного балагура и шутника. Это представление о писателе неред-

ко переносилось и на его творчество, на первый взгляд отнюдь не отличавшееся особой глубиной. Двусмысленность и противоречивость натуры Шеербарта проявлялась даже в его внешнем облике: этот странник по звездным мирам в своем черном сюртуке с чужого плеча [Harke 1962: 726] и в пенсне напоминал заурядного бюргера или канцелярского чиновника.

Устремленность Шеербарта к другим мирам, естественно, ослабляла его связи с людьми, тесно связанными с земными делами и проблемами. Круг его друзей был довольно узок: Макс Даутендей, Альфред Кубин, Эрих Мюзам, Герварт Вальден, Рихард Демель, Эрнст Ровольт. И все же Шеербарта нельзя назвать отшельником-одиночкой. Он активно общался с друзьями, переписывался со многими писателями, архитекторами, издателями. В 1990-е гг. изданы не только его сугубо личные «письма из комнаты в комнату», когда он, загуляв, боялся возвращаться домой, к своему «медведю», как он называл супругу, и друзья по застолью подсовывали его извинительные эпистолы ей под дверь (Von Zimmer zu Zimmer. Schmoll — und Liebesbriefe des Dichters an seine Frau. Berlin-Wilmersdorf, 1921; München, 1977; Frankfurt/M., 1983), но и письма к друзьям и коллегам по искусству, а также достаточно обширная деловая переписка, свидетельствующая о материальных трудностях существования поэта, объясняющих во многом суть и характер его «приземленной» поэзии (*Scheerbart P. Briefwechsel mit Max Bruns und andere Dokumente / Hrsg. von L. Ikelaar. Frankfurt u.a. 1990; Scheerbart P. 70 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889—1915 / Hrsg. von M. Rausch. Berlin, 1991*).

Примечательно, что его забавные, гротескные стихи из сборника «Похмельная поэзия» («Katerpoesie», 1909) упоминали и цитировали чаще, чем прозу. Написанные еще в конце 1890-х гг. стихи на рубеже XIX—XX вв. неизменно входили в репертуар немецких литературных кабаре и пользовались успехом. Время от времени они изымались из репертуара цензурой из-за их антипрусской направленности. Сборник «Похмельная поэзия» вышел в 1909 г. и был первой издательской работой молодого Эрнста Ровольта, в последующем знаменитого издателя авангардистской и экспериментальной литературы (всего Ровольт, друг и покровитель Шеербарта, опубликовал 7 его книжек). Второй сборник — «Мопсиада» («Die Mopsiade») — вышел уже после смерти писателя, в 1920 г. Позднее обе книжки переиздавались в одном малоформатном томике.

Сложилось мнение, в том числе и в российском литературоведении, что поэзия Шеербарта готовила появление экспрессионизма [История всемирной литературы 1994: 327]. Это далеко от истины. В своих стихах, не в малой степени инспирированных алкоголем и похмельным синдромом, поэт с издевкой писал о несуразностях жизни, откровенно насмехался над ними, а заодно и над «чинной», «правильной» поэзией, прибегая к разного рода «антипоэтическим»

приемам, которые позднее были подхвачены дадаистами, и старательно избегая высокопарной, тем более абстрактной патетики.

Вот примеры:

Manches Gedicht mit viel Genie  
Ist nur Verhöhnung der Poesie.

([Scheerbart 1980: 78]. В дальнейшем стихотворные цитаты приводятся по данному сборнику.)

*(Иное слишком гениальное стихотворение — всего лишь надругательство над поэзией.)*

Или:

Reimerei und Schweinerei!  
Mir ist alles einerlei!  
Alte Katzen sind nicht blöde.  
Aber jene Untermenschen,  
Die ich täglich braten möchte,  
Machen mir die Welt so öde.  
Mir ist alles einerlei!  
Mensch, sei frei!

*(Стихоплетство и похабщина — для меня одно и то же! Старые кошки не глупы. Но те недочеловеки, которых мне хочется каждый день поджаривать, превращают для меня мир в пустыню. Ну да мне это безразлично! Человек, будь свободен!)*

Подогретая алкоголем фантазия Шеербарта не щадила никого, ставила под сомнение чувства, общепринятые условности, моральные постулаты. Доставалось и самому автору:

Ich hab ein Auge, das ist blau,  
Mir gestern Abend geschlagen.  
Ich schrie fünfhundertmal «Au! Au!»  
Was wollt ich damit sagen?  
Ich weiss es heute selber nicht,  
Ich hab ein Heldenangesicht.

*(Вчера мне кто-то залепил синяк под глаз, когда стемнело. Как я о помощи вопил! Ну, бьют — кому какое дело! Увы, не помню ничего я, но у меня лицо героя. — Пер. мой. — В. С.)*

Или очень даже автобиографический «Сон пьянчуги» («Ein Säufertraum»):

Ich war im Traum betrunken  
Und sah ein altes Kamel,  
Der war zu Boden gesunken —  
Es lachte — bei meiner Seel!

Und bald lag mein ganzes Genie  
Neben dem lachenden Vieh.  
Der Himmel lachte über mir,  
Und ich trank immer noch für Vier.

Mein Kamel kam nicht zu kurz dabei,  
Ich liess es trinken fast für Drei.  
Das war meine schönste Zecherei,  
Ich fühlte mich so gross und frei.

Ich trinke — bei meiner ewigen Seele —  
Nur noch mit einem alten Kamele.  
Mit Menschen trinken ist der grösste Kohl —  
Kamele nur verstehen den Alkohol.

*(Во сне опять я нализался, и мне приснился осел пожилой. Он, пьяный, в канаве валялся, но хохотал! Клянусь головой. И я, недюжинное дарование, пьяной скотине составил компанию. Господь в небесах надо мной хохотал, и все же за четверых я лакал. И длинноухого не обделил: не меньше чем за троих он пил. Вот пьянка была! Никогда дотоле душа не знала такого раздолья. И я — клянусь головой — отныне ишу компанию в старой скотине. С двуногими пить — большая морока, а старый осел в этом деле дока. — Пер. Г. Снежинской [Поэты немецкого литературного кабаре 2008: 187].)*

Само собой, в состоянии похмелья он зарекался (надо думать, искренне) впредь напиваться, как в стихотворении «Кругом шумят» («Die Welt ist laut»):

Die Welt ist laut,  
Und ich bin still!  
Erloschen sind die Flammen.  
Ich kann nicht mehr,  
So wie ich will!  
Den Rausch muss ich verdammen.  
Die Welt ist laut,  
Ich möcht so viel!  
Doch bring ich's nicht zusammen.

*(Кругом шумят, а я примолк, и мне не до веселья, гляжу я тупо в потолок — проклятое похмелье! Сказать всем вам мой высший долг: не пейте это зелье! — Пер. А. Павловой [Поэты немецкого литературного кабаре 2008: 189].)*

А потом приходила пора в очередной раз выяснять отношения с супругой, как в «Прощальной песне» («Abschiedslied»):

Fahr wohl, du alte Schraube!  
 Mir warst du sehr egal.  
 Mir schmeckt die Lebenstraube,  
 Und dir ist alles Qual.  
 Tu immer was du wolltest,  
 Ich stör dich nicht dabei. [...]  
 Schrei nur, mein Liebchen, schrei!

*(Прости-прощай, моя пила! С тобой одна добука. Мне жизни кутерьма мила, тебе она — как мука. Отныне ты свободна. Своим умом живи и делай, что угодно. Уйдя, дверь затвори. Скандальить, плакать поздно — хоть глотку надорви. Ори, дружок, ори! — Пер. Г. Снежинской [Поэты немецкого литературного кабаре 2008: 191].)*

Стихи его просты, даже грубоваты, как и та повседневная жизнь, которую он вел. Но не только личные, бытовые проблемы были предметом его экспромтов. Доставалось от него и воинственным крикунам, подогревавшим милитаристские и реваншистские настроения, как в «геройском стихотворении» «Громобой Карлуша грозный» («Donnerkarl, der Schreckliche»):

Reich mir meine Platzpatronen.  
 Denn mich packt die Raserei!  
 Keinen Menschen will ich schonen,  
 Alles schlag ich jetzt entzwei.  
 Hunderttausend Köpfe reiss ich  
 Heute noch von ihrem Rumpf!  
 Hei! Das wilde Morden preis ich.  
 Denn das ist der letzte Trumpf!  
 Welt, verschrumpf!

*(Эй, подать сюда хлопушки! В ключья разнесу весь свет, раскурочу все из пушки! Никому пощады нет! Сто голов в одну минуту с плеч снесу! Даешь разбой! Разгуляюсь в злобе лютый — то последний козырь мой. Трещи, народ честной! — Пер. Г. Снежинской [Поэты немецкого литературного кабаре 2008: 192].)*

Естественно, такая «громоподобная», гротескная и одновременно шутовская риторика воспринималась как откровенное издевательство над определенными общественными силами — и сталкивалась с яростным сопротивлением этих сил, что не могло не сказываться как на творческой, так и на личной судьбе поэта.

Но в весьма скромном, по сравнению с прозой, поэтическом наследии Шеербарта есть одна любопытная составляющая: он первым в немецкой литературе, задолго до нашего А. Крученых с его «заумью» и до немца Хуго Балая, стал писать так называемые «звуковые стихотворения». Первое такое стихотворение под названием «Kika-kokú» вошло в качестве одного из шестидесяти шести «интермеццо»



в роман «Я люблю тебя» («Ich liebe dich», 1897) в качестве примера нового «антиэротического», в шутовой терминологии Шеербарта — «экорулапсического», направления в литературе:

Kikakokú! Ekoraláps!

Wiso kollipánda opolosá.

Ipasátta îh fûo.

Kikakokú proklínthe petêh.

Níkifilí mopaléxio intipáschi benakáffro — própsa pì!

Jasóllu nosaressa flípsei.

Aukarótto passakrúsar Kikakokú.

Núpsa púsch?

Kikakokú bulurú?

Futupúkke — própsa pì!

Jasóllu...

Это лишнее смысла, загадочное стихотворение автор, выступающий под именем Шеербарта, связывает с древними заклинаниями священнослужителей (что, как известно, позже будет делать и Хуго Балль) и в то же время намекает своему оппоненту, адвокату Мюллеру, которого он откровенно дурачит, что это язык отдаленного будущего.

Есть звуковые стихотворения и в романе с «тостовым» названием «Будем здоровы!» («Na prost! Phantastischer Königsroman», 1898), также представляющем собой втиснутое в рамки собрание коротких текстов. В одном из них, сказке «Принцесса Рона», они имеют определенную смысловую функцию. Когда принцесса произносит первое из них:

Osimánu! Asimênu!

Heterâpa kisolê.

Osimânu! Irawirâ:

Lisikéte kisolé.

Osimânu! —

она превращается в великаншу, а когда использует второе заклинание:

Luriwépa selakárrí,

Monosô! Monosô!

Luriwépa kurirássu!

Monosô! Monosô!

Kurirássu! —

то снова становится маленькой: прием вроде «абракадабры», используемый в народных сказках. В то же время Шеербарт откровенно издевается над тремя германистами (в романе они служат «скрепами» рамочной конструкции), которые пытаются найти смысл в произвольном наборе звуков.

В роман «Не теряй мужества» («Immer mutig! Ein Nilpferderoman mit 83 merkwürdigen Geschichten», 1902) включено звуковое стихотворение «Монолог сумасшедшего мастодонта» («Monolog des verückten Mastodos»), бессмысленность которого можно объяснить безумием персонажа; повествователь и сам признается, что не знает значения этих лишенных какого бы то ни было смысла звуков.

Свои звуковые стихотворения Шеербарт никогда не публиковал отдельными текстами и не включал их в сборник своих хотя и «похмельных», но вполне осмысленных стихотворений. В случае со звуковыми стихотворениями он сознательно провоцировал читателя, заставляя его, подобно дадаистам, искать смысл в бессмыслице.

Высказывалось мнение, что творчество Пауля Шеербарта представляет собой некое «связующее звено» (Bindeglied) между наиболее значительными стилевыми направлениями рубежа XIX—XX вв. — натурализмом и экспрессионизмом [Schardt 1991: 131]. Были попытки исследовать его связи с литературой Fin de siècle — импрессионизмом, югендстилем, декадансом, богемной литературой, то есть, по существу, соединить несоединимое. На самом деле искусство фантазера и утописта Шеербарта как бы «парит» над художественными направлениями того времени, писатель с космической высоты обозревает состояние дел на земле, включая состояние искусства, и пытается заглянуть в будущее. И только в шутливой, насквозь ироничной, даже саркастической поэзии он опускается на грешную землю, «приземляется», чтобы хоть как-то уравновесить высокую и низкую сферы творчества и жизни, будущего и настоящего. И все же изображение неприглядного настоящего не было для него первостепенным. Главным, что его занимало и беспокоило до конца жизни, было будущее человечества. Понимая эту устремленность в будущее, Эрих Мюзам в своих «Неполитических воспоминаниях» предсказывал, что рано или поздно интерес к творчеству Шеербарта обязательно возродится. Можно сказать, что это предсказание, судя по нарастающему потоку переизданий, сбывается на наших глазах.

### Литература

История всемирной литературы 1994 — История всемирной литературы. Т. 9. М., 1994.

Поэты немецкого литературного кабаре 2008 — Поэты немецкого литературного кабаре. СПб., 2008.

- Harke 1962 — *Harke E.* Nachwort // *Scheerbart P.* Dichterische Hauptwerke. Stuttgart, 1962.
- Mühsam 1958 — *Mühsam E.* Unpolitische Betrachtungen. Berlin, 1958.
- Raabe 1964 — *Raabe P.* Nachwort // *Scheerbart P.* Lesabëndio. Ein Asteroiden-Roman. München, 1964.
- Schardt 1991 — *Schardt M. M.* Der Dichter Paul Scheerbart // Das Juni-Magazin. Monchengladbad, November 1991.
- Scheerbart 1980 — *Scheerbart P.* Katerpoesie und Mopsiade. Berlin, 1980.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Herabgestufte» Poesie des kosmischen Phantasten Paul Scheerbart

Der Aufsatz macht auf den krassen Unterschied zwischen prosaischen und poetischen Werken des deutschen Schriftstellers Paul Scheerbart aufmerksam, einer rätselhaften, der russischen Germanistik praktisch unbekanntem Figur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Seine Novellen und Romane spielen meistens in weiten kosmischen Räumen («Lesabëndio») oder in Meerestiefen («Die Seeschlange»), seine Poesie aber begrenzt sich ausschließlich auf niedrige, «untergestufte» Probleme der Alltäglichkeit. Es ist zu vermuten, dass Scheerbart seine unbegrenzte Phantasie und die Misere seiner irdischen Existenz in ein Gleichgewicht zu bringen versuchte.

Ю. Л. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

## ГЕТЕРОГЕННОСТЬ В ИГРОВОМ ПОЛЕ СЦЕНЫ: ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ. «АРИАДНА НА НАКСОСЕ»

Сотрудничество австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) с немецким композитором Рихардом Штраусом (1864—1949) подарило миру прекрасные музыкальные произведения<sup>1</sup>. Самым благодатным источником творчества Гофмансталь считал античную эпоху, прародительницу всей европейской культуры. Гофмансталь с гордостью писал о своем пристрастии к античному наследию: «Дух античности [...] Это — прекрасное целое: могучий поток и в то же время девственный, неизменно прозрачный родник. Нет в его пределах ничего настолько старого, что не могло бы завтра предстать новым, лучезарно юным» [Гофмансталь 1995: 697].

Текст оперы «Ариадна на Наксосе» либреттист неоднократно называл одним из лучших своих созданий. Замысел оперы как с литературной, музыкальной, так и живописно-сценической точки зрения необычайно сложен и смел. Одна из загадок сильного воздействия оперы на слушателя объясняется стремлением Гофмансталь и Штрауса создать «синтетическое художественное произведение» («Gesamtkunstwerk»), или «произведение искусства будущего» в духе Рихарда Вагнера. Оно предполагает конкретную психологическую разработку какого-либо мифологического сюжета театральными и музыкальными средствами. Обращение к мифу как неременное условие «произведения искусства будущего» освобождает, по Вагнеру, человека и обуславливает «некую утопическую революцию», которая приведет к всеобщему счастью. Мифология у Вагнера является порождением истинно народного творчества, и, возрождая мифы, художник приобщается к первобытному и хаотичному началу, производя нечто общепонятное из всеобщего хаоса, приравнивая тем самым себя к божеству. По мнению исследователя Д. Борхмайера, в поэтическом языке Вагнера живут нераздельно «образ и чувство»,

---

<sup>1</sup> Оперы «Электра» (1909, первая постановка — Дрезден), «Кавалер розы» (1911, Дрезден), «Ариадна на Наксосе» (1912, Штутгарт), балет «Легенда об Иосифе» (1914, Париж), комедия с танцами «Мещанин во дворянстве» (1918, Берлин), опера «Женщина без тени» (1919, Вена), представление с танцами и хором «Афинские развалины» (1924, Вена), опера «Египетская Елена» (1928, Дрезден) и лирическая комедия «Арабелла» (1933, Дрезден).

являясь основой новой категории — «телесности слова», объединяющей в синтетическое единство слово, жест и музыку [Borchmeyer 1983: 33]. В таком виде музыкальная драма возвращает языку его первоначальную силу выражения, мотивированную музыкальной мелодией. Вагнер был, как и впоследствии Фридрих Ницше, уверен, что благодаря возрождению греческой трагедии как целостного художественного произведения, синтезирующего поэзию мифа, музыку и танец, возможно создание искомого идеала современности — настоящего мифа.

Для немецкого композитора в мифе скрыто мироощущение всего человечества. К. Хюбнер справедливо отмечает: «Те первообразы, которые Вагнер также называет “концентрированными образами реальной жизни”, благодаря чему природное многообразие схватывается в чувственных, непосредственно доступных созерцанию картинах, являются не чем иным, как теми мифическими архе, из которых миф составлен как из своих элементов» [Хюбнер 1996: 374]. Стремление Вагнера к практическому воплощению синтеза слова, музыки и сценического действия мифологического сюжета позволяли, по его мнению, созерцать судьбу мировой истории в «синтетической художественной драме», мимической и клоунадной по своей сути. Поэтому обращение к театру комедиантов для занятий по овладению техникой комедии дель арте вполне закономерно. Необходимо было научить «универсальных актеров» играть, петь, танцевать и выполнять акробатические трюки: «...это был раскованный театр, где смешались драматические, пантомимические, танцевальные и музыкальные элементы» [Südele 1969: 6].

В Германии к направлению синтетической «театрализации театра» принадлежал Макс Рейнхардт (1873—1943) — известный режиссер-экспериментатор, акцентировавший свое внимание в первую очередь на оптических, акустических и ритмических элементах музыкального спектакля. Рейнхардт был первым постановщиком оперы «Ариадна на Наксосе» в Королевском придворном театре города Штутгарта в октябре 1912 г.

Замысел автора либретто обнаруживает во многом необычный для драматургии того времени синтез *мифического, исторического, идеального и реального времени*. Перед слушателями воссоздается мифологический сюжет трагической оперы о встрече Вакха и Ариадны на острове Наксос. Эту оперу написал молодой Композитор для своего богатого господина. Им является известный своей недалекостью мольеровский «мещанин во дворянстве» — господин Журден. После исполнения этой оперы на сцене намечалась постановка другой, веселой, пьесы — комедии под названием «Неверная Цербинетта и ее четверо любовников» (комедианты Арлекин, Скарамуш, Труфальдино и Бригелла). Комедию заказал для развлечения гостей Журден, и в ней должна была участвовать танцовщица с тем же именем — Цербинетта. Однако по воле Журдена, который по-

желал перейти к застолью раньше, отдается приказ сыграть на сцене трагическую оперу и комический бурлеск в одно и то же время. Гетерогенное объединение двух сюжетов предполагало, однако, не одновременное их исполнение, иначе бы возник дадаистский «какофонический галдеж», а чередование сцен двух произведений в их естественной последовательности.

Гофмансталь мастерски вводит в мифологический сюжет отдельные сценки, куплеты и танцы комедиантов. Причем между комедиантами и героями мифа не возникает вербального общения, но они наблюдают друг за другом и иногда подхватывают услышанные мелодии: Эхо, например, напевает мелодии Арлекина. Впервые комедианты появляются из-за кулис. Ариадна на сцене, полностью погруженная в свое горе, не замечает их, а в это время они исполняют веселые куплеты. Затем Ариадна удаляется в пещеру, давая возможность героям комедии дель арте представить себя и выразить восхищение веселой Цербинеттой. Затем вновь появляется Ариадна, а комедианты скрываются за кулисами.

На одном острове оказываются герои мифа (мифическое время) и актеры в пестрых, гротескных костюмах «в манере Калло» (историческое время). Представление на сцене «пещера или грот в стиле Пуссена» (реальное время) прихотливо перемежает два сюжета. Подобная дискурсная гетерогенность, манифестирующая черты различных дискурсов, свидетельствует об их открытости и склонности к смешению, взаимопроникновению и взаимодействию на уровне визуального присутствия на сцене, на уровне смысла происходящего и невербального общения. Так создается единый гетерогенный текст, в котором диалоги персонажей трагедии и комедии не смешиваются друг с другом. Взаимопроникновение текстов будет характерно позднее для театра абсурда и постмодернизма. Сферы бытования коммуникантов в опере и невербальная коммуникация в целом создают динамическую семиотическую среду, основанную на контрасте античного и комедийно-маскарадного дискурсов. В этом контрасте заключается авторская ирония, в скрытой форме акцентирующая «истинную тайну любви» — верность Ариадны и Вакха в противовес легкомысленным связям Цербинетты с ее четырьмя любовниками [Hofmannsthal 1912: 298].

Границы различных дискурсов в опере легко ощутимы. На пустынном острове горько тоскует Ариадна, покинутая Тесеем. Ее тщетно пытаются утешить наяды, дриады и Эхо. Ариадна призывает посланца смерти Гермеса. Внезапно появляется Цербинетта со своими комедиантами и, указывая на Ариадну, дает ей советы в комических сценках, как нужно обходиться с мужчинами, словно Ариадна могла ответить на речевое обращение к ней. Страстный Арлекин, престарелый Скарамуш, неопытный Труфальдино и юный Бригелла, по внешнему виду «похожие на сатиров», изображают любовников. Они смотрят на безутешную Ариадну и стараются раз-

веселить ее куплетами. При этом Ариадна остается безмолвной и внешне безучастной. Гофмансталь применяет здесь известный прием из ранней лирической драматургии: в пьесе «Глупец и Смерть» (1893) воскрешенные к жизни аллегорической Смертью близкие люди главного героя Клаудио (Мать, Девушка и Друг юности) рассказывают о прегрешениях Клаудио, находясь перед ним, но возможность диалогического общения, как и в опере, отсутствует.

Можно сказать, что мифическое и историческое время в «Ариадне на Накосе» сомкнулись в кольце времени сценического, что совпадает, по представлению Гофмансталя, с размышлениями человека мифологической эпохи по поводу своей жизни: герой мифа не мог делить время на отрезки, так как не имел независимого от мифа понятия времени. Оно как единое целое является формой «выражения архе, происхождения и прообраза того, что, канув в прошлое и восходя к незапамятным временам, все же действует в вечном настоящем и при определенном содействии героев может стать подвижной и потому проникающей в действительность парадигмой» [Хюбнер 1996: 132].

Согласно мифу, Тесей после победы над Минотавром покинул остров Крит, за ним последовала спасшая его Ариадна, но Тесей, не желая, вероятно, навлечь на себя недовольство афинян из-за брака с чужестранкой, оставил Ариадну на острове Наксос, где ее и увидел Вакх. Он прибыл на остров на корабле, убежав от искушений волшебницы Цирцеи. Приближаясь к пещере Ариадны, Вакх услышал ее пленительный голос. Ариадна принимает Вакха за вестника смерти Гермеса. Вскоре Ариадна понимает, что перед ней «прекрасный, безмятежный бог», а не простой смертный мужчина. Ариадна умоляет Вакха взять ее с собой в божественный мир (идеальное время). Так она становится небесной супругой Вакха, он дарит ей новую жизнь, а в земном мире она осталась верна Тесею. В финале поцелуй Вакха возрождает ее к новой жизни.

Если Ариадна была спасена чудесным появлением Вакха, то спасение Цербинетты происходит более прозаичным способом: ей необходим новый любовник. При этом Цербинетта ни разу не назвала своего спутника мужчиной, только богом:

*Als ein Gott kam jeder gegangen,  
Und sein Schritt schon machte mich stumm,  
Küßte er mir Stirn und Wangen,  
War ich von dem Gott gefangen  
Und gewandelt um und um!* [Hofmannsthal 1986: 207]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> «Кто приходил ко мне,  
Являлся богом,  
Шаги его слышав, умолкала я,  
Он целовал мой лоб и щеки  
В плен брал, стократ преображая!»

Ариадна, видя на сцене комедиантов, слушая краткие, рифмованные и очень острые по содержанию куплеты и наставления Цербинетты, перестала чувствовать себя одинокой. Цербинетта попыталась разобраться и в своих чувствах: изначально она сохраняла верность возлюбленному, но против ее воли возникло сомнение, и она решила стать исполнительницей обозначенной в комедии роли любовницы. Так гетерогенные элементы двух различных дискурсов находят смысловое соответствие, оставаясь контрастными по сути. Антонимичные пары персонажей Ариадна — Цербинетта и Вакх — Арлекин объединяются в едином пространстве сцены, символизируя возвышенное и низменное, духовное и животное, этическое и эротическое. В предыстории мифа волшебница Цирцея пыталась превратить Вакха в дикого зверя, но он смог освободиться от ее объятий, поскольку был окружен ореолом святости и творил судьбу по собственному усмотрению.

Следующий важный аспект гетерогенного взаимодействия в опере — *музыкальный*. Попытка либреттиста и композитора объединить в одном произведении трагическую оперу-серию и веселую оперу-буффа представляет собой невиданный ранее эксперимент. Гофмансталь ожидал от музыки усиления заложенных в либретто противопоставлений и намеревался построить «решительное музыкальное контрастирование»: «...странное, восточно-сказочное начало, которым окружен Вакх, призрачная, полная теней атмосфера царства мертвых и сладостная, полная утонченной лирики среда, откуда корнями Ариадна. Все это находится в сильнейшем контрасте с чистым миром звуков, в котором живут Цербинетта и Арлекин» [Hofmannsthal–Strauss 1990: 129—130].

Относительно Ариадны и Цербинетты либреттист писал о «диаметральном контрастировании» (альт versus колоратурное сопрано). Оно подчеркивалось не только музыкальным тембром, но, по словам исследователя Г. Шницлера, и различиями в инструментализации: стремясь подчеркнуть в произведении какие-либо тематически сходные части, Гофмансталь прибегал к «интегрирующей роли музыки». Более всего заметно сходство между Арлекином, нимфами и Ариадной: их партии написаны в одном музыкальном ключе. В сценах объяснения в любви между Композитором и Цербинеттой, Ариадной и Вакхом существуют некоторые лейтмотивные (по Вагнеру) параллели: «...одинаковое музыкально-тематическое и музыкально-ритмическое оформление, [...] женщины поют в одной тональности» [Schnitzler 1990: 169].

Необычность замысла либреттиста проявляется в разных аспектах визуального восприятия сценического интерьера, освещения, декораций и костюмов актеров. Подготавливая выход Вакха на сцену, Гофмансталь писал: «...повсюду темнота, а сверху — магический свет, освещение может превратить кукольную сцену в огромную и волшебную, здесь, возможно, будут убраны кулисы» [Hofmannsthal–



Strauss 1990: 164]. Законченность сценического впечатления — античных персонажей «в стиле античности Людовика XIV» и комедиантов «в манере Калло» — должно было создать и особое расположение персонажей на сцене: «...это две группы: Ариадна — Вакх, Цербинетта — четверо мужчин, каждый жест, каждый взгляд, концерт и танец одновременно, — все должно превратиться в наших руках и руках режиссера в поющий цветок, в танцующий огонь» [Hofmannsthal—Strauss 1990: 164].

Исследователи указывают на весьма примечательный факт. На формирование общего замысла оперы оказала большое влияние одна из гравюр (1740) П. Декера, показанная Гофмансталию Рейнхардтом. Собственно, именно эта гравюра натолкнула Гофмансталия на мысль о соединении гетерогенных музыкальных стилей. Гофмансталь писал Штраусу о «большом произведении [...], где произойдет смешение героико-мифологических персонажей в костюмах XVIII века со страусовыми перьями и кринолином и персонажей комедии дель арте, Арлекина и Скарамуша, которые наряду с героическими чертами имеют признаки пьесы-буффа» [Hofmannsthal—Strauss 1990: 112]. В первоначальном замысле античные персонажи должны были носить костюмы XVIII в. Затем во внешнем виде античных персонажей произошла значительная перекодировка.

На гравюре Декера, действительно, представлено затейливое расположение галантных мужчин и женщин, а рядом с ними были изображены смешные Арлекин и Скарамуш. Гравюра имела для Гофмансталия символический смысл. В 1909 г. он познакомился с графиней Оттонией фон Дегенфельд, которая находилась в состоянии сильной депрессии после скоропостижной смерти мужа. Усилия Гофмансталия вернуть женщину к нормальной жизни находились в тесной связи с возникновением оперы «Ариадна на Наксосе»: одна из арий Арлекина была обращена к покинутой женщине, он призывал ее вернуться к жизни. Гравюра в целом соответствовала этому настроению, оно сразу ощущалось в подчеркнутом контрасте застывших в театральных позах знатных персонажей и энергичных, веселых комедиантов.

Гетерогенные временные координаты, внешний и поведенческий рисунок того или иного персонажа помещены в необычный контекст и создают дискурсный контраст: короткие, нерифмованные фразы Ариадны и других мифологических персонажей и легкие стихотворные диалоги и песни Цербинетты и ее друзей. Полярность бытия того и другого лагеря персонажей сопровождается причудливыми метаморфозами, однако хронотопные и характерологические различия объединяются в мифе.

Следуя представлению о том, что миф — это живая плоть прасобытия (верность в любви и измена), можно утверждать, что для Гофмансталия театральное действие на сцене, организованное по законам игры («игра в театр на театре») и воплощенное музыкально,

визуально, вербально и невербально, способно стать такой формой мифа, а, следовательно, и формой жизни прасобытия. Миф и музыка выполняют прежде всего роль *коммуникативную*, то есть связуют отдаленные времена и служат формой понимания между людьми, мыслящими мифологически, даже без необходимости диалогического общения. Опера «Ариадна на Наксосе» Гофманстала и Штрауса, объединившая выше названные функции, претендует на то, чтобы называться *Gesamtkunstwerk* (по Вагнеру), являя собой пример интегративного мышления либреттиста и композитора.

Интересно, что после премьеры 1912 г. в Штутгарте и постановок 1916 г. в Вене Гофмансталь упростил текст для представлений 1918 г. в Вене. Он восстановил ряд эпизодов комедии Мольера, а Р. Штраус дополнил оперу фрагментами музыки Жана Батиста Люлли (1632—1687), который создавал музыку к комедиям-балетам Мольера. Кроме этого, Р. Штраус сочинил оркестровую сюиту «Ариадна на Наксосе», часто исполняемую в концертах.

Итак, совмещая в опере мифологический и исторический сюжеты, различные музыкальные жанры и весьма условное сценическое убранство, Гофмансталь и Р. Штраус выходят за рамки интермедальности, столь характерной для символистской эстетики раннего творчества Гофманстала. Они приходят к новой концепции внутрисюжетных связей, подчиненных не принципу логики и причинности, а внутренним законам «текста», музыки и мифа. Гофмансталь обосновывает необходимость превращения либретто в «текст», где смысл не является «заданным», а создается на глазах у зрителей по *игровым правилам*. То же можно сказать и про музыку. Музыкальная драма превращается в монтаж (сцепление гетерогенных сюжетных линий), коллаж (смесь разнородных цитат) или коллекцию «мифологем», интегрированных контрастными музыкальными мотивами. Конструирование художественного мира в заданном направлении подчеркивает ведущую роль индивидуального сознания, концепции которого активно разрабатывались помимо Гофманстала в литературе «венского модерна» (Артур Шницлер, Леопольд фон Андриан, Рихард Бер-Гофман), а также в философии («языковые игры» Людвига Витгенштейна) и музыке («атональная музыка» Арнольда Шёнберга). Гофмансталь в содружестве с Р. Штраусом предвосхитил некоторые приемы важных для XX в. модернистских явлений экспрессионизма, сюрреализма, театр абсурда, а также постмодернизма.

### Литература

- Гофмансталь 1995 — *Гофмансталь Г. фон. Заветы античности* / Пер. А. Назаренко // *Гофмансталь Г. фон. Избранное*. М., 1995. С. 694—698.
- Хюбнер 1996 — *Хюбнер К. Истина мифа* / Пер. И. Касавина. М., 1996.

- Borchmeyer 1983 — *Borchmeyer D.* Der Mythos als Oper: Hofmannsthal und Richard Wagner // Hofmannsthal-Forschungen. Bd 7. Freiburg i. Br., 1983. S. 19—65.
- Hofmannsthal 1912 — *Hofmannsthal H. von.* Ariadne (1912) // *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke: Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt a. M., 1986. S. 297—300.
- Hofmannsthal 1986 — *Hofmannsthal H. von.* Ariadne auf Naxos // *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke: Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt a. M., 1986. S. 183—221.
- Hofmannsthal–Strauss 1990 — Hofmannsthal, Hugo von — Strauss, Richard. Briefwechsel. München, 1990.
- Schnitzler 1990 — *Schnitzler G.* Text — Vertonung — Visualisierung: Die Fassungen der «Ariadne auf Naxos» von Hofmannsthal und Strauss // *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts.* Salzburg, 1990. S. 159—178.
- Stiedele 1969 — *Stiedele W.* Hugo von Hofmannsthals «Ariadne auf Naxos». München, 1969.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **Heterogenität im Spielfeld der Bühne: Hugo von Hofmannsthals «Ariadne auf Naxos»**

Die Heterogenität der Oper besteht in der Vereinigung des Textes aus der Antike, des Bühnenbildes im Stile des Louis XIV und der Musik (opera seria), einer Tragödie mit dem Text der commedia dell' arte, der Kostüme in Callots Manier und der Musik (opera buffa). Die nacheinander folgenden Fragmente beider Opern haben keine dialogische Kommunikation, obwohl sich die handelnden Personen gegenseitig beobachten und einander kommentieren (nonverbale Kommunikation). So kontrastieren einander ironisch die beiden «mythisch-anekdotischen Seelenwelten»: die einander treuen Ariadne und Bacchus («das eigentliche Geheimnis der Liebe») und die leichtsinnige Zerbinetta und ihre Liebhaber.

MARIA KISELEVA

**«EINEN MENSCHEN GANZ AUS ZITATEN  
ZUSAMMENSETZEN»: ZUR HYBRIDEN GESTALTUNG  
DER FIGUR MOOSBRUGGERS IN MUSILS  
*MANN OHNE EIGENSCHAFTEN***

Mit der Gestaltung Moosbruggers hat sich Musil vorgenommen, «einen Menschen ganz aus Zitaten zusammen[zu]setzen!» [Musil 1983, 1: 356 u. 443]. Diese heterogene Darstellung seiner Romanfigur zeigt sich unter anderem in der Einbindung von verdeckten Zitaten aus kriminologischen, psychologischen und strafrechtswissenschaftlichen zeitgenössischen Fachzeitschriften. Neben realen Kriminalfällen der Zeit (in erster Linie die Fallgeschichte des Lustmörders Christian Voigt), mit denen sich Musil im Zusammenhang mit seiner Arbeit am Moosbrugger-Komplex ausführlich auseinandersetzte, rezipierte er kriminologische Fachliteratur. In den letzten Jahren sind lediglich einige Forschungen durchgeführt worden, die die Einschreibung des zeitgenössischen kriminologischen und medizinischen Diskurses in Musils Romantorso «Der Mann ohne Eigenschaften» behandeln (Vgl. [Ludwig 2011; Fanta 2000; Müller-Dietz 1989]). Von der Forschungsliteratur, die diese forensischen Quellen im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des kriminologischen Diskurses in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» ausführlich untersucht, wurde bisher das Beziehungsgeflecht zwischen der Entwicklung der kriminologischen Poetologie in den literarischen Texten des 19. Jahrhunderts und der kriminalanthropologischen Wissensproduktion in einzelnen wissenschaftlichen Bereichen wie Medizin, Psychologie und Strafrecht der Jahrhundertwende nur randständig beobachtet. Jedoch scheint dieses Zusammenspiel von literarischen und kriminologischen Werken für Musil nicht zweitrangig zu sein.

Dabei sind die Beziehungen zwischen der Literatur, insbesondere kriminologische Wissensbestände in Dostojewskijs Romanen, und der Forensik um die Jahrhundertwende sehr intensiv. Mit seiner prophetischen Aussage, dass sich «[...] mit der Psychologie des russischen Verbrechens [...] vielleicht führende Köpfe beschäftigen [werden], bei uns und in Europa, denn das Thema ist es wert», hatte Dostojewskij Recht. Da um 1900 eine enge Verbindung von Literatur und Kriminologie zu registrieren ist, lässt sich die Frage nach deren Verhältnis innerhalb eines fiktionalen Textes stellen. Insofern ist es mein Anliegen, neben dem medizinischen, kriminalanthropologischen und psychiatrischen Wissen der Zeit Musils,

welches sein Roman nachweislich enthält [Ludwig 2011], dessen intertextuelle Bezüge zu den aus Dostojewskijs Romanen stammenden fiktionalen verbrecherischen Gestalten (Smerdjakow) und kriminalanthropologischen Denkfiguren, die in das forensische Wissen Eingang gefunden haben, aufzuzeigen und deren diskursive Verwandlung im Roman Musils zu verfolgen. So finden insbesondere solche Dostojewskijschen Probleme wie Schuldfähigkeit, Zurechnungsfähigkeit, Einschätzung des Gefährlichkeitsgrades eines Verbrechers sowie Verbrecherphysiognomie große Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Kriminalanthropologen sowie Robert Musils.

Im Folgenden versuche ich, im Roman Musils die Verhältnisse zwischen Dostojewskijs Roman und den gegenwärtigen kriminologischen Wissensbereichen zu dekodieren, indem ich zunächst die Quellen für die Zusammenstellung der Moosbrugger-Figur entschlüssele und anschließend die Problematik des Verbrechens anhand der Figurenkonstellation in «Die Brüder Karamazow» und im «Mann ohne Eigenschaften» vergleichend darstelle.

Bei der Ausarbeitung des Moosbrugger-Komplexes nahm sich Musil nicht nur eine reale Fallgeschichte zur Vorlage — die des Prostituiertenmörders Christian Voigt, die er gezielt als Gattung in den Romantext integrierte, — sondern setzte sich auch intensiv mit den kriminologischen Theorien Lombrosos und Krafft-Ebings auseinander.

Vor diesem Hintergrund lässt sich folgendes Beziehungsgeflecht herausarbeiten: Während Lombroso (vgl. [Lombroso 1887; 1894]) sowie Krafft-Ebing (vgl. [Krafft-Ebing 1912/1997]) bei der physiognomischen Darstellung des Kriminellen ersichtlich auf Dostojewskijs verbrecherische Gestalten zurückgreifen, hat Musils Roman in der physiognomischen und psychischen Ausgestaltung der Moosbrugger-Figur einen auffälligen Bezug zu Lombrosos und Kraft-Ebbings Thesen. Teilweise sind wörtliche Übernahmen nachweisbar (vgl. [Ludwig 2011: 143—146]). In seiner Untersuchung zeigt Mark Ludwig, dass die Aufzählung bestimmter körperlicher Merkmale bei Moosbrugger dem Deskriptionsmodell der Verbrecherstudien der Zeit entspricht [Ludwig 2011: 136]. Trotz aller Auffälligkeiten des Moosbrugger-Komplexes bezüglich des zeitgenössischen kriminologischen Diskurses sowie des authentischen Falles Voigts, hebt Ludwig einen entscheidenden Unterschied hervor: Die negativen Konnotationen von Voigts Äußerem (Wildheit, Brutalität) werden in Bezug auf Moosbruggers Physiognomie nicht aufgegriffen. Musils Text stellt wiederum die Gutmütigkeit des Verbrechers in den Mittelpunkt und ersetzt damit — so meine These — Dostojewskijs Befund fort.

Die Figur des Epileptikers Smerdjakow stellt einerseits (im Sinne Lombroso) das klassische Bild eines Verbrechers dar. Andererseits weist sie mit ihrer ambivalenten Gestalt eine Nichtübereinstimmung der Körperlichkeit mit den verbrecherischen Eigenschaften auf, womit sie gleichzeitig ein Scheitern dieses klassischen Bildes postuliert, das in unserem Gedächtnis ursprünglich aufgerufen wird. Die kriminalanthropologische

Schule beschäftigte sich mit dem Krankheitsbild der Epilepsie Smerdjakows, wobei sie die Problemstellung einer Nichtübereinstimmung des Äußeren mit dem Inneren, die Dostojewskij in Iwans Worten «Solch eine Kreatur, und noch dazu mit Brille!» ausdrückte, außer Acht ließ.

Äußeres Erscheinen und die Tat können nicht aufeinander bezogen werden. Während eine kriminalphysiognomische Beschreibung solcher Romanfiguren wie Raskolnikow, Rogoschin und Pjotr Werchowenskij im Zusammenhang mit deren verbrecherischen Handlungen an sich schlüssig erscheint, wurde Smerdjakow im Gegenteil dazu absolut ambivalent von Dostojewskij angelegt. An seinem äußeren Wirken wurden seine verbrecherischen Ansichten nicht lesbar gemacht, wobei das Motiv, der Grund des Vatermordes, auch für den Leser ein Geheimnis bleibt. Genau dieses Verfahren thematisiert Musil in der Figur Moosbrugger und konstatiert im Kapitel 68 mit der Überschrift «Eine Abschweifung: Müssen Menschen mit ihrem Körper übereinstimmen?» ein Prinzip der Nichtübereinstimmung von Aussehen und Ansichten. Diese «Brechung der Beziehung von Körper-Physiognomie und spezifischen Charaktereigenschaften» im Text Musils nennt Mark Ludwig einen Moment der Verunsicherung [Ludwig 2011: 140—141]. Diese Ambivalenz, die Dostojewskij in Smerdjakow erzeugte, greift Musil auf, wenn er die Erwartungshaltungen, wie ein Verbrecher äußerlich auftritt, unterläuft und den Lesern (sowie Moosbruggers Rechtsvertreter) damit die unvorhersehbarsten Schwierigkeiten bereitet.

Moosbrugger — wie seine mögliche literarische Vorlage Smerdjakow — ist ambivalent angelegt. Dostojewskij weist Smerdjakow viele Möglichkeiten zu: Er wird als ein Möglichkeitsmensch dargestellt, der sich entscheiden muss, welche Wege er einschlägt. So hatte er die Gewohnheit, manchmal irgendwo im Hause oder im Hof oder auf der Straße stehen-zubleiben, in Gedanken zu versinken und in dieser Haltung an die zehn Minuten zu verharren: «[...] может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть случится и то и другое вместе» [Достоевский 1976, 14: 176—177].

Es sei hervorgehoben, dass die Wahlmöglichkeit (Smerdjakow kann Pilger oder Verbrecher werden) sich später im «Mann ohne Eigenschaften» wiederfindet. Über Moosbrugger heißt es: «Ihm hat nur die Erziehung und die Gelegenheit gefehlt, um etwas anderes daraus zu machen, einen Massenwürgengel oder Theaterbrandstifter, einen großen Anarchisten, wobei er ein von Gott mit allen Zeichen der Güte gesegnetes Gesicht besaß» [Musil 1978: 71]. In diesem Zusammenhang denkt man an Ulrich, der gleichermaßen sowohl Heiliger oder Pilger als auch Verbrecher werden könnte.

Die sich daran anschließende kriminalanthropologische Frage, ob es bestimmte physiognomische Merkmale, die ein Verbrecher besitzt, gibt oder ob ein äußerlich ganz unauffälliger Mensch Verbrecher sein kann, betrachtet Gerigk am Beispiel einiger Gestalten Dostojewskijs und kommt

dabei zu dem Schluss, dass bestimmte Unterschiede zwischen Smerdjakow und dem restlichen kriminellen Romanpersonal bestehen ([Gergik 1986]). Wenn Dostojewskijs Messerstecher Rogoshin stark hervortretende Backenknochen sowie eine breite und platte Nase besaß und Pjotr Werchowenskij einen nach hinten verlängerten Schädel aufwies, wird Smerdjakow ausschließlich als eine kranke, fast zerfallende Person beschrieben und nur mit medizinischer Semiotik dargestellt.

Dabei ist aufschlussreich, dass selbst Smerdjakow sich nicht für einen kranken Menschen halten will und den von ihm ausgeführten Mord nicht ablehnt, sondern gegenteilig mit einer wahnsinnigen Argumentation begründet. Trotzdem scheinen alle Gründe, die den von Smerdjakow begangenen Vatermord erklären könnten, unzureichend und werden vom Richter im Kapitel «Traktat» schließlich abgelehnt und als Wahnsinn bezeichnet.

Dieses ambivalente Verhalten des Verbrechers sowie das Ausfallen der erklärenden Gründe für das Verbrechen, das Dostojewskij im Fall Smerdjakow signifizierte, bildet ein mögliches Modell für die Entwicklung des Moosbrugger-Typus. Analog sollte Moosbrugger nicht als geisteskrank kategorisiert werden. So heißt es: «Er war weder von der Absicht ausgegangen zu töten, noch durfte er seiner Würde halber krank sein; von Lust konnte überhaupt nicht gesprochen werden, sondern nur von Ekel und Verachtung. Des Weiteren will er seine Straftat nicht abneigen». Versucht Smerdjakow sich mit Iwans nihilistischen Theorien, die auf ihn Einfluss gewonnen haben, zu rechtfertigen, so erklärt sich Moosbrugger vergleichbar als theoretischen Anarchisten [Musil 1978: 72]. Darüber hinaus lässt sich im Benehmen von Smerdjakow sowie Moosbrugger ein Anspruch auf die Anerkennung der Wichtigkeit ihrer Taten angesichts der Gesellschaft feststellen. So will Smerdjakow, dass Iwan seinen wesentlichen Anteil an dem Geschehenen anerkennt. Analog dazu will Moosbrugger, dass seine Taten als Unglücksfälle einer großen Lebensauffassung verstanden werden [Musil 1978: 72].

Die weiteren Spuren des Romans «Die Brüder Karamazow» im «Mann ohne Eigenschaften» führen zur suggestiven Beziehung zwischen Smerdjakow und Iwan, die im vergleichbaren Verhältnis zwischen Moosbrugger und Ulrich in Musils Roman erneut auftaucht und als kriminelle Zweierbeziehung bezeichnet werden könnte. Scipio Sighele hat diese Theorie des «Crime á deux» möglicherweise während seiner Arbeit an «Littérature et Criminalité» und «Crime á deux» Dostojewskijs Figurenkonstellation der «Brüder Karamazow» entnommen sowie auch das daraus hervorgehende Konzept der suggestiven Beziehung zwischen einem stärkeren und einem schwächeren Verbrecher. In seinen Texten [Sighele 1893: 14, 20, 85, 281] analysiert er u.a. die Romane von Fjodor Dostojewskij auf ihren kriminologischen Gehalt hin. In den kriminellen Zweierbeziehungen, die Sighele untersucht, gibt es jeweils einen Incubus (einen Stärkeren), der das Verbrechen gedanklich plant, und einen Succubus (einen Schwächeren), der sich durch den Stärkeren beeinflussen lässt und die Tat im Nachhinein ausübt.

Diese Problematik einer gegenseitigen Einwirkung — so meine These — hat bereits Dostojewskij im Paar Iwan — Smerdjakow zum Ausdruck gebracht. Smerdjakows Rede, in der er Iwan über seinen verbrecherischen Plan berichtet, stellt im kriminalpsychologischen Sinne ein absolut durchdachtes Konzept dar, das durchaus in vielen Aspekten Sigheles späteres Theorem des «couple criminel» vorwegnimmt. So verkörpert Iwan aus der Sicht Smerdjakows — um auf Sigheles Begrifflichkeit zurückzugreifen — einen Stärkeren (Incubus), der tatsächlich die Schuld des Vatermörders trägt: «Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил» [Достоевский 1976, 15: 59]. Wichtig dabei erscheinen die letzten Worte Smerdjakows, die als Antwort auf Iwans Frage gelten, ob er sich das alles an Ort und Stelle überlegt habe: «Так неужели, неужели ты все это тогда же так на месте и обдумал? — воскликнул Иван Федорович вне себя от удивления. Он опять глядел на Смердякова в испуге. — Помилосердуйте, да можно ли это все выдумать в таких попыхах-с? Заранее все обдумано было» [Достоевский 1976, 15: 66]. Damit lässt sich Smerdjakow nicht mehr als ein Opfer (der sogenannte Succubus) auffassen, sondern als derjenige, der diese Beziehung des couple criminel überlegt inszeniert und Iwan mit der Schuld für die vollzogene Untat verführt.

Das Gemeinsame zwischen Dostojewskijs und Musils Figurenkonstellation (im Unterschied zu Sigheles Konzept) ist der Ansatz, den sogenannten Succubus nur partiell als den Schwächeren zu betrachten und ihn als Verführer des Incubus (also des Stärkeren) darzustellen. Diese Verführung hat Dostojewskij gerade in der Beziehung zwischen Iwan und Smerdjakow etabliert. Zwischen diesen Figuren vollzieht sich ein intensiver innerer Dialog. Smerdjakow verlockt Iwan. In vergleichbarer Weise findet sich plötzlich Ulrich in den Fall Moosbrugger einbezogen: So kann er sich nicht erklären, warum er sich auf einmal beim Graf Stallburg für Moosbrugger einsetzt [Musil 1978: 86]. Die mysteriöse geistige Einwirkung von Smerdjakow oder Moosbrugger auf die Hauptprotagonisten ist offensichtlich. Unwillkürlich treten Iwan und Ulrich in Kontakt mit deren Doppelgängern und werden in gewissem Maße von ihnen abhängig. Das, was Smerdjakow und Moosbrugger in der Wirklichkeit real durchgeführt haben, wollen die Hauptfiguren hypothetisch und experimentell nachvollziehen.

Insofern kann man annehmen, dass Musil das Doppelgänger-Modell der Verführung eines Stärkeren (Incubus) durch einen Schwächeren (Succubus) nach der Tatausübung für sein Paar Moosbrugger — Ulrich von Dostojewskij übernommen hat, wobei er in dem Fall auf die Vorgeschichte verzichtet: Die Ursache von Moosbruggers Untat steht in keinerlei direkter Verbindung zu Ulrichs Theorien. Trotzdem fängt Ulrich an, seine gesellschaftliche Beteiligung an dem Verbrechen zu fühlen, und sieht sich verpflichtet, Moosbruggers Hinrichtung zu verhindern.

Die Abhängigkeitsbeziehungen, die Dostojewskijs Paar Smerdjakow und Iwan darstellen, lassen sich in den Verhältnissen von Ulrich und



Moosbrugger wiedererkennen. Die Parallelen, die der Text zwischen Ulrich und Moosbrugger zieht, sind unübersehbar. So heißt es im Roman, Ulrich wolle Verbrecher oder Erlöser der Welt werden — analog bezeichnet die Gesellschaft den Mörder Moosbrugger als einen Erlöser. Besonders deutlich erscheint die Parallelführung auf der Motivebene. Ulrich steht im Zentrum der weiblichen Sympathien; ihn liebt Bonadea, Clarisse wünscht sich ein Kind von ihm, die junge Sozialistin Gerda nimmt ihn als seinen Lehrer wahr. Das zweite erotische Zentrum bildet sich um Moosbrugger; alle oben genannten Frauen zeigen ein großes Interesse an ihm.

Diese Korrespondenzen, die sich zwischen Iwans bzw. Ulrichs Gedanken (Hypothesen, Theorien, Überlegungen, Gefühlen) und den Taten der Doppelgänger Smerdjakow bzw. Moosbrugger ziehen lassen, werden in beiden Romanen zum Schwerpunkt. Während in Dostojewskijs *Œuvre* diese Frage eher unbeantwortet bleibt und somit auch in der Forschung unterschiedlich ausgelegt wird, zeigt Musils kontinuierliche Überarbeitung dieses Themenkomplexes eine möglicherweise kritische Lektüre Dostojewskijs. Vergleicht man die Vorarbeiten zum «Mann ohne Eigenschaften» (die Spion-Phase 1918—1922 sowie die Phase der Jahren 1923—1926: Texte «Erlöser» und «Zwillingsschwester») mit der Druckfassung, kann man feststellen, dass die Verbindung Ulrichs mit Moosbrugger eine immer kleinere Rolle spielt. So war noch in der Spion-Phase eine ersichtliche Parallele zwischen dem Traum von Achilles, der eine brutale Aggressionsphantasie ausdrückt, und Moosbruggers Fall erkennbar. In diesem Zusammenhang charakterisiert Walter Fanta diese Phase folgendermaßen: «Das Interesse von Achilles an Moosbrugger wirkt als eine der Basisfiktionen für den werdenden Roman» [Fanta 2000: 143].

In der Druckfassung verzichtet Musil auf die Idee, Ulrich ein Verbrechen (auch gedanklich) begehen zu lassen. Die Befreiungsaktion Moosbruggers sowie seine Hinrichtung kommen in der Endphase nicht mehr zum Ausdruck: Musil entscheidet sich, «das kriminalistische, handlungsbezogene zu Gunsten eines kriminologischen, theoriebezogenen Erzählens [zu] reduzieren» [Ludwig 2011: 76]. Der Wunsch, etwas für Moosbrugger zu tun bzw. für ihn zu leiden und sich zu opfern, geht ganz auf Clarisse über, während Agathe, die in den ersten Fassungen noch begeistert vom Lustmörder war, schließlich wie Ulrich von Moosbruggers Fall Abstand nimmt. In der Figur Clarisses kann man die von Dostojewskij geschilderten Schuldgefühle eines Menschen, der sich für die Verbrechen des Knechts verantwortlich fühlt, parodiert wiedererkennen. So «behauptet [Clarisse] zum Beispiel [...], dieser Moosbrugger bedeutet sie und [Walter — ihren Mann] in [ihrer] Sündegestalt, was gleich vom Arzt Siegmund mit dem verzweiferten Gleichmut des Fachmanns als ein Symptom bezeichnet wird: Aber Sündenwahn ist ein Symptom für gewisse Störungen!» [Musil 1978: 917].

---

**Literatur**

- Достоевский 1976 — *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Т. 14—15. Л., 1976 // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
- Fanta 2000 — Fanta W. Die Entstehungsgeschichte des «Mannes ohne Eigenschaften» von Robert Musil. Köln: Bohlau, 2000.
- Gerigk 1986 — *Gerigk H. J.* Der Mörder Smerdjakow. Bemerkungen zu Dostojewskijs Typologie der kriminellen Persönlichkeit // *Dostoevsky Studies*. V. 7. USA, 1986. S. 107—123.
- Krafft-Ebing 1912/1997 — *Krafft-Ebing R. von.* Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung; eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen. Erste Auflage von 1912 / Hrsg. von A. Fuchs. München, 1997.
- Lombroso 1887 — *Lombroso C.* Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Bd 1. Deutsche Bearbeitung, 1887.
- Lombroso 1894 — *Lombroso C.* Der Verbrechertypus in der Literatur // Neue Fortschritte in den Verbrecherstudien. Leipzig: Friedrich, 1894.
- Ludwig 2011 — *Ludwig M.* Zurechnungsfähigkeiten. Kriminologie in Robert Musils Mann ohne Eigenschaften. Würzburg, 2011.
- Musil 1978 — *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften Bd I—V // *Musil R.* Gesammelte Werke in neuen Bänden / Hrsg. von A. Frisé. Reinbek: Rowohlt, 1978.
- Musil 1983 — *Musil R.* Tagebücher. Bd I, II / Hrsg. von A. Frisé. Neu durchgesehene und ergänzte Auflage. Reinbek: Rowohlt, 1983.
- Müller-Dietz 1989 — *Müller-Dietz H.* (Ich)-Identität und Verbrechen: Zur literarischen Rekonstruktion der psychiatrischen und juristischen Wissens von Zurechnungsfähigkeit in Texten Döblins und Musils // Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne / Hrsg. Pfister M. Passau, 1989.
- Sighele 1893 — *Sighele S.* Le Crime á Deux. Essai de Psychologie morbide. 2. Auflage. Lyon; Paris, 1893.

И. Г. ПОТЕХИНА

(Санкт-Петербургский государственный экономический  
университет)

**ФАКТУАЛЬНОСТЬ VS ФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭРНСТА ЮНГЕРА  
И ЭДВИНА ЭРИХА ДВИНГЕРА 1920-х гг.**

Основным признаком художественного произведения является фикциональность, говоря иначе, изображаемый писателем мир — это мир вымышленный. Специфика литературы зиждется на онтологической проблеме фиктивности изображаемых предметов (подробнее см. [Rühling 1996]). Известный французский ученый Жерар Женетт под понятием «фикциональность», «фикциональное повествование» подразумевает «притворство», называя его «чистой симуляцией» повествования фактуального, «когда автор романа просто делает вид, будто рассказывает правдивую историю, цель которой — завоевать доверие читателя, не оставляя в тексте ни малейших следов этой не-серьезной симуляции» [Женетт 1998: 387].

Наиболее ощутима проблема противостояния фактуального и фикционального в произведениях с исторической подоплекой: речь здесь пойдет о военно-историческом или историко-биографическом романе. Специфика данного жанра заключается в том, что фактуальность описываемых событий подтверждается примерами фикционального порядка. Так, в романное повествование автором вводятся детально разработанные сцены, диалоги, воспроизведенные дословно и с мельчайшими эмоционально-психологическими подробностями (что является фактором замедления повествования), а также пространные описания (что расценивается как остановка или пауза), — все это относится к отчетливым признакам фикциональности в произведении. Таким образом, читатель оказывается перед практически неразрешимой задачей разграничения фикционального и фактуального планов в исторически, казалось бы, правдоподобном повествовании.

Не лишним будет отметить, что литературный вымысел, лежащий в основании такого рода повествований, — это расхожий пример симуляции, которая в воспринимающем сознании, как правило, не вызывает никаких сомнений и не ассоциируется с ложью или обманом. Это происходит потому, что, давая детальное описание из-

вестных исторических событий, автор выдает их за события возможные. Вымысел как конструкт напрямую связан, с одной стороны, с характером выбранной мыслительной модели, с другой — обусловлен историческим и социальным контекстом и принятыми в этом контексте представлениями об описываемых исторических событиях. Гармония между фактуальным и фикциональным разрушается, как только исчезает достигнутая между автором и читателем идеологическая конвенция. Убедительным примером последнего могут послужить произведения, выстроенные на историческом и биографическом материале, — романы немецких писателей Эрнста Юнгера (Ernst Jünger, 1895—1998) и Эдвина Эриха Двингера (Edwin Erich Dwinger, 1898—1981).

Личные истории Юнгера и Двингера, особенно во время Первой мировой войны, на первый взгляд, очень похожи: оба с большим воодушевлением приняли известие о начале военных действий, добровольцами отправившись на фронт; в первые дни войны в сознании обоих было живо представление о войне как о месте подвига (ощутимо влияние на их юное сознание не только прусского школьного образования с весомым списком милитаристских текстов, но и влияние личного примера людей из их окружения: отец Двингера был прославленным морским офицером Германской империи).

Военная история Двингера-сына была менее успешной: в 1915 г. в чине фенриха (прапорщика) драгунского Первого Ганноверского полка на Восточном фронте он был тяжело ранен и попал в русский плен, после освобождения участвовал в гражданской войне на стороне белогвардейцев и прошел через всю Сибирь вместе с войсковыми подразделениями адмирала А. В. Колчака. На родину писатель вернулся лишь в 1921 г. История пленения, лечения в лазарете для военнопленных и сибирский лагерный опыт — эта часть биографии Двингера сказалась на всем его литературном творчестве, начиная с его автобиографического романа «Армия за колючей проволокой» («*Armee hinter Stacheldraht*», 1929).

Военная судьба Эрнста Юнгера, добровольца, командира штурмового отряда, затем — лейтенанта и командира роты в полку принца Альбрехта Прусского (73-й ганноверский полк), была более успешной. Итог его военного опыта — несколько прозаических произведений, опубликованных в 1920-е гг.: романы «В стальных грозах» («*In Stahlgewittern*», 1920), «Штурм» («*Sturm*», 1923) «Лесок 125» («*Das Wäldchen 125*», 1925).

Творческая биография обоих немецких писателей началась с историй, в основу которых лег их личный фронтовой опыт. При этом выбранная ими жанровая форма — военно-исторический роман — стала популярной в Германии в конце 1920-х гг. И тому есть несколько объяснений. Во-первых, Первая мировая внесла большие коррективы в прежние представления о войне: появились новые способы, новые формы ведения боевых действий, что привело к но-

вому содержанию войны. После ее окончания не было единого понимания военной истории, следовательно, отношение к ней должно было формироваться заново. Во-вторых, именно военно-исторический роман в первые послевоенные десятилетия во многом помог образованному населению Германии понять и принять причины поражения и найти точки примирения с действительностью. Популярность данного жанра, по мнению их современника Германа Броха, в итоге привела к его тривиализации, превратив его в «китч», в социальное «зло».

Популярность военно-исторического романа подтверждает тот факт, что для многих читателей именно этот жанр является своего рода средством обнаружения «истины» или сообщения читателю адекватных представлений о реальности. Между автором и читателем имеется молчаливое соглашение: то, что является истинным в произведении, в приложении к общим вопросам или даже частностям, не должно отклоняться от того, что автор действительно считает истинным. В художественном произведении это «доверие» достигается за счет подчинения фикционального материала фактуальному. Оптимальным считается растворение или подмена одного другим. Если принять терминологию чешского филолога-структуралиста Любомира Долежеля, можно сказать, что читатель в подобного рода художественных произведениях наделяется определенной функцией, а именно функцией поиска «соответствий» между фактуальным и фикциональным материалом (см. [Назаренко 2005: 105—106]). Но чем дальше читатель от исторического и социального контекста произведения, тем очевиднее его внутреннее сопротивление. Образующийся разлом между исторической правдой и вымыслом все больше становится очевидным, особенно в тех эпизодах, в которых речь заходит о новом телесном опыте, полученном на войне.

«Армия за колючей проволокой» — это роман Двингера, полностью выстроенный на известных событиях Первой мировой войны. Романная история содержит множество деталей и из личной жизни автора: сообщения о его семье, его образе жизни в довоенные годы, рассказ о его фронтовой истории, а также об обстоятельствах, связанных с пленом. Книга Двингера очень лаконично сочетает как автобиографические факты, так и реалии открывающей XX век страшной катастрофы. Автор ставит перед собой масштабную задачу: максимально точно реконструировать не только фактуальный ряд, призванный убедить читателя в достоверности описываемых событий, но наполнить текст новым эмоционально-телесным опытом, совершенно недоступным в мирное время, к примеру в эпизоде перевозки тяжелораненых военнопленных немцев в Ригу в сопровождении отряда казаков. Автор использует достоверную и, для несведущего читателя, поразительную историческую деталь — раненых двух враждующих армий довольно часто перевозили вместе. Немец-

кий поручик, главный герой романа Двингера, оказался в одной телеге с русским офицером:

Светлым утром мы останавливаемся в городке Ауце (небольшой городок в Латвии), на ярмарочной площади.

Дюжина крестьянок с кружками и стаканами идут от телеги к телеге. Подходя к моей телеге, они закрывают лицо ладонями.

— Что там? — кричит казак, быстро подходит. — Ты его убил, проклятый колбасник?

— Нет... нет...

Одна из крестьянок наполняет стакан красным соком, подносит его к моему рту.

— Еще и поить эту падаль! — кричит казак, выбивая стакан у нее из рук.

Собирается небольшая толпа, подбегают шесть-восемь казаков.

— Сюда! — кричит первый. — Напоим-ка эту собаку!

Рядом с моей телегой журчит фонтан. Под его струей они набирают полный рот воды, с раздувшимися щеками становятся возле меня, ухмыляясь, склоняются к моему лицу и одним махом обливают меня. У одного из них разорванные ноздри, у другого сифилитический нарыв на верхней губе.

Десять — двенадцать раз бегают они к источнику, десять — двенадцать раз возвращаются с полными ртами воды. Я весь мокрый, с моей телеги звонкие ручьи текут на землю. Две крестьянки начинают плакать. «Скорее бы умереть! — думаю я. — Или суждено вытерпеть еще большие унижения?..» [Двингер 2004: 18—19].

В приведенном примере читателем допускается все, что касается места и времени действия, а также участников описываемого происшествия, но совершенно не укладывается в читательское представление поведение казаков. Новая русская забава — обливание раненых военнопленных холодной водой изо рта — придумана, по версии Двингера, не кем-нибудь, а представителями казачества, которое во времена Первой мировой считалось элитой русской армии. Возникшая в читательском восприятии аберрация подтверждает тот факт, что фикциональный и фактуальный планы в этом эпизоде вступают в некое противоречие друг с другом. И противоречие это возникает как раз из-за временной дистанции между автором и читателем, информационное поле которого намного больше того, что было доступно современникам Двингера.

В этом эпизоде автор явно «проговаривается», неприятие казаков главным героем, от лица которого ведется повествование, обнаруживает себя поначалу в недостоверности сообщаемых обстоятельств. Так, вначале говорится, что рядом с телегой раненого находился фонтан, но позже сообщается, что казаки десять-двенадцать раз бегали за водой. Рассказчик намеренно приводит солдат в движе-

ние, чтобы показать нелепость и комичность их положения. Адская боль от тяжелого ранения перемежается в сознании с чувством отворачивания и брезгливости, вызванным видом казаков (разорванные ноздри и сифилитический нарыв на верхней губе одного из них). В историческом тексте, претендующем на правдоподобное отражение действительности, такая инсценировка событий недопустима: через брезгливо-пренебрежительное отношение героя романа «проступает» авторское восприятие противника.

Роман «Армия за колючей проволокой» был опубликован в конце двадцатых годов, спустя девять лет после возвращения его создателя из русского плена. За это время появилось новое государство — Советский Союз, против которого направлено все дальнейшее художественное творчество Двингера, вплоть до его последнего военно-утопического романа «Это случилось в 1965 году» («Es geschah im Jahre 1965», 1957), в котором речь идет о Третьей мировой войне, спровоцированной советскими идеологами. И. М. Фрадкин именно Двингеру отдает «пальму первенства по злобной антисоветской клевете и антибольшевистским измышлениям» [Фрадкин 1971: 38]. Таким образом, фикциональное начало романа подверстывается под идеологические установки автора, в случае с Двингером речь идет о «консервативно-аристократическом национализме прусского толка» [Фрадкин 1971: 43]. «Реальность» войны, фронтовой опыт автора здесь подстраивается под представления о русском казачестве как прообразе будущего советского государства, бытовавшие в немецкоязычном культурном пространстве вплоть до окончания холодной войны. Предложенная в романе «Армия за колючей проволокой» история подтверждает тот факт, что Двингер свою мотивацию к участию в войне выстраивал на основе идеологической доктрины.

Эрнст Юнгер, в отличие от Двингера, при принятии решения об участии в военных действиях Первой мировой руководствовался личными интересами: его привлекала возможность прожить историю эпического героя и искателя опасных приключений (рыцаря войны), а также дендистский образ героя войны, наслаждающегося собственной невозмутимой отвагой [Kiesel 2009: 110]. В юнгеровском восприятии война — более сложное с точки зрения восприятия событие: это и тяжелая работа, и искусство, приносящее эстетическое наслаждение, и пространство реализации героической личности. В романе «В стальных грозах» автор в буквальном смысле создает новую мифологию, передает новое восприятие человека на войне и на этой базе формулирует свою концепцию современности (модерна) как «тотальной мобилизации».

Юнгеровская философия войны вбирает в себя уже существующие в европейской культуре традиции. Так, вслед за Гераклитом, провозгласившим: «Война — мать всех вещей!», он воспринимал войну как стихийное выражение биологических законов жизни, как проявление тех витальных сил, которые подвигают человека на ре-

шительные поступки, проясняющие его место в мире. Близок Юнгеру и киплингизм авантюризм, противопоставляющий жажду опасных приключений благополучию и порядку жизни обывателей. Будущность Германии и мира в двадцатые годы Юнгеру виделась как перманентное состояние войны. Установку Фридриха Ницше «Любите мир как средство к новым войнам» [Ницше 1990: 34] он воспринял буквально. По его утверждению, война — это самое естественное проявление человеческой жизни; она непременно должна иметь место, так как без нее люди начинают терять ориентиры добра и зла, любви и сострадания.

Его фронтовой опыт, запечатленный в пятнадцати тетрадах, лег в основу нескольких прозаических текстов, самым популярным из которых считается дебютный роман «В стальных грозах», в 1920—30 гг. вошедший в список бестселлеров. При работе над романом немецкий писатель руководствовался фактографическими установками, максимально приближая свое произведение к исторической документалистике. В предисловии к первому изданию книги (снятом автором в последующем) говорится:

Цель этой книги — представить читателю те переживания, которые испытывал пехотинец-стрелок и командир во время великой войны в рядах знаменитого полка, и те мысли, которые его при этом посещали. Книга возникла из моих военных дневниковых записей, содержанию которых придана определенная форма [...]. Я не военный корреспондент, я не предлагаю здесь коллекцию героев. Я не хочу описывать то, как это могло бы быть, я описываю, как это было на самом деле [...]. Степень достоверности подобной книги — это мера ее внутренней ценности [Jünger 1920: VII f.].

В книге Юнгера благодаря выбранной рассказчиком натуралистической манере повествования подчинение фикционального материала фактуальному еще более ощутимо. Юнгер настолько убедителен в своей фактографической передаче войны, что многие из его современников открыто называли эту книгу самым правдивым повествованием о войне (в частности, это отмечали Эрих Мария Ремарк и Андре Жид, которые признавались в том, что эта книга, вопреки ее воинствующей фразеологии, правдива прежде всего в передаче ужасов окопной войны) [Kiesel 2009: 209].

Как и в романе Двингера, в книге «В стальных грозах» Юнгера фикциональное начало обнаруживает себя в той части повествования, которая нацелена на передачу воинствующей идеологии, — на элитарный национализм Юнгера. Пример таких воинских качеств, как мужество и стойкость, содержит глава, посвященная битве при Камбре. Сражение при французском городе Камбре вошло в историю как первое сражение — блицкриг, подтвердившее переход к новым формам ведения войн с массированными атаками авиации,



тяжелой артиллерии и танков. На фоне этого противостояния техники и человека Юнгер делает акцент именно на сверхчеловеческой природе немецкого солдата, опять же переводя повествование в план телесного:

Вдруг наш наводчик, ефрейтор Мотулло, упал, сраженный пулей в голову. И хотя мозг сползал по его лицу до самых колен, он не потерял сознания даже тогда, когда мы отнесли его в соседнюю штольню. Мотулло, пожилой человек, принадлежал к тем людям, которые никогда бы не пошли в волонтеры, но когда он стоял за пулеметом, я, не отрываясь от его лица, видел, что, несмотря на огненный сноп, опрыскивающий его со всех сторон, он ни на дюйм не наклонял голову. На вопрос о самочувствии он отвечал мне еще связными фразами. У меня было впечатление, что смертельная рана не причиняла ему страданий; может быть, он о ней и не подозревал [Юнгер 2000: 252].

Рассказчик, командир пехотной роты, в своей передаче формулы мужественного поведения рядового Мотулло руководствуется вполне конкретной целью — создать мифологическую историю о героизме немецкого солдата, поставив его тем самым в один ряд с известными эпическими и историческими героями прошлых эпох.

Внешняя беспристрастность, почти документальность первого произведения Юнгера сочетается с расхожими представлениями о Первой мировой, которые достаточно частотны в немецкоязычной литературе: это и примеры окопного братства, и тяготы позиционной войны, и вкус героических побед, — все это в сочетании с пронационалистической риторикой оказывало довольно сильное влияние не только на малообразованных, подверженных влиянию идеологии граждан Германии, но и на людей интеллектуального склада. Немецкий писатель Франц Леннарц отмечает имеющее для немцев «оздоравливающее» значение романа Юнгера в первые послевоенные годы: «Эрнст Юнгер как военный писатель относится к великим провозвестникам национального возрождения Германии» [Lennartz 1938: 145].

В заключение следует подчеркнуть одну особенность военно-исторического романа, а именно сложно организованное взаимодействие фактуального и фикционального в границах данного жанра. Приведенные выше примеры из немецкой литературы двадцатых годов подтверждают, с одной стороны, тот факт, что по мере продвижения художественного повествования во времени возрастает и роль вымышленных деталей или обстоятельств, что объясняется необходимостью приблизить описываемые события к читателю-современнику, прежде всего к его эмоционально-чувственному мироощущению. С другой стороны, это последнее обстоятельство с течением времени становится причиной нарушения конвенции между читателем и автором.

**Литература**

- Двингер 2004 — *Двингер Э. Э.* Армия за колючей проволокой. М., 2004.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Фикциональное и фактуальное повествование: *fictionis narratio, facti narratio* // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 385—407.
- Назаренко 2005 — *Назаренко М.* Историческая проза в свете теории фикциональности // *Літературознавчі студії.* Киев, 2005. Вип. 14. С. 236—240.
- Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 5—237.
- Фрадкин 1971 — *Фрадкин И. М.* Эдвин Эрих Двингер — немецкий белогвардеец трех эпох // *Фрадкин И. М.* Реставраторы орла и свастики. М., 1971. С. 37—51.
- Юнгер 2000 — *Юнгер Э.* В стальных грозах. СПб., 2000.
- Jünger 1920 — *Jünger E.* In *Stahlgewittern.* Hannover, 1920.
- Kiesel 2009 — *Kiesel H.* Ernst Jünger. Die Biographie. München, 2009.
- Lennartz 1938 — *Lennartz F.* Die Dichter unserer Zeit. Stuttgart, 1938.
- Rühling 1996 — *Rühling L.* Fiktionalität und Poetizität // *Grundzüge der Literaturwissenschaft / Hrsg. Arnold H. L., Detering H.* München, 1996. S. 25—51.

**ZUSAMMENFASSUNG****Faktualität versus Fiktionalität in Ernst Jüngers und Edwin Erich Dwingers Werken der 1920er Jahre**

Am Material von Ernst Jüngers «In Stahlgewittern» (1920) und Edwin Erich Dwingers «Armee hinter Stacheldraht» (1929) wird versucht, die Konstellationen des Faktualen und des Fiktionalen in diesen Werken zu beschreiben und aus der Perspektive der Gattung des Kriegsromans und der zeitlichen Distanz zu den dargestellten Ereignissen zu bewerten.

ТАТЬЯНА КУХАРЕНОК

(Латвийский университет)

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО И ВИЗУАЛЬНАЯ  
КУЛЬТУРА ВЕНСКОГО МОДЕРНА.  
К ПАРИЖСКИМ ДНЕВНИКАМ ГЕРМАНА БАРА**

Эпоха Венского Модерна представлена практически любым видом автобиографического письма: это и собственно автобиография, и мемуары, и дневники, и письма или такого вида эго-тексты, как записные книжки, заметки, рабочие тетради, другие аналогичные формы. Наблюдения над автодокументами Артура Шницлера, Германа Бара, Альмы Малер-Верфель или Розы Майредер, с их практически неограниченной способностью вобрать в себя огромный тематический и жанровый диапазон, показывают, что все они а priori *полистилистичны*, совершенно не вписываются в какие-либо нормативные представления и трудно поддаются однозначному определению.

Дневники Венского Модерна — это прежде всего эго-тексты особого социального класса, создающиеся в ситуации социокультурного многообразия рубежа веков, на пересечении сложных стилевых поисков эпохи, в то время, которое, по выражению Георга Зиммеля, обнаруживает гигантский перевес оптического восприятия [Simmel 1907]. Новые визуальные и оптические медиа — диорама, панорама и, прежде всего, фотография, которая с середины XIX столетия быстро завоевывает пространство повседневности, равно как и новые направления в живописи этого периода и, безусловно, зарождающееся кино — становятся весомой частью дискуссии о модерне и фактором, оказывающим исключительное воздействие не только на общественную жизнь вообще и на литературу и культуру в частности, но и на способы их восприятия. Можно привести множество примеров того, как художественная литература или живопись этого периода впитывают в себя это влияние. Мы остановимся лишь на одном примере.

Еще в 30-х гг. *прошлого столетия* Вальтер Беньямин обратил внимание на тот факт, что вместе с панорамой в истории французской литературы возникла и панорамная литература, которая, в частности, проявляется в такой новой литературной форме, как иллюстрированный листок, состоящий из отдельных очерков. Анекдотическая форма этого листка, по мнению теоретика, соответствует объемному

первому плану панорамы, а информативная основа — живописному второму [Benjamin 1982: 48].

Автобиографическое письмо этого периода также в значительной степени оказывается под влиянием оптических медиа. П. Пленер, например, прослеживает тесную взаимосвязь между увлечением А. Шницлера панорамой и кино и структурными особенностями дневниковых записей [Plener 2003: 274].

Анализ обращения в рамках автобиографического высказывания к визуальному опыту эпохи позволяет выявить определенное типологическое родство различного вида эго-текстов и проследить не только развитие жанра в историческом аспекте, но и в значительной мере понять новую природу автобиографического Я. Речь при этом идет не о материальном присутствии визуального элемента в автобиографическом тексте в виде вклеенной фотографии, театральной программки или наброска рисунка, а о том, как новые медийные средства осмысливаются в автобиографическом тексте и как тема, и как источник, определяющий взгляд автобиографического субъекта и его направленность.

Следует отметить, что в практике автобиографического письма одна из первых попыток (а возможно, и первая) сопоставить автобиографическое письмо с фотографией была сделана уже в 1874 г. в знаменитом дневнике Марии Башкирцевой [Башкирцева 2003: 90]. Здесь необходимо учитывать тот факт, что речь идет о медийном пространстве последней трети XIX столетия, когда фотография как новое техническое средство воспроизведения реальности все больше становится доступной широкой массе потребителей, и возникает интерес к самым различным формам портретирования. Историки фотографии отмечают, в частности, что как раз с середины XIX в. фотоателье в Европе «порой превращалось в самую настоящую театральную сцену, на которой позирующие разыгрывали сценки» [Бажак 2003: 54—55]. Фотографическую метафорику в этом контексте можно трактовать как попытку осмыслить определенные свойства эготекста и в первую очередь сущность и форму презентации автобиографического Я.

Показательно, что и в современном автобиографическом дискурсе общая природа личного письма, в особенности дневникового, нередко характеризуется через категорию фотографии. Писать о себе, предполагает Филипп Лежён в эссе 1995 г. «Детские фотографии», в чем-то сходно с желанием «самому стать фотографом». С одной стороны, фотографировать то, что хотел, заранее отбирать воспоминания, ощущать полную свободу, творить. А вот попытка сделать фотографический автопортрет, направив на себя объектив фотоаппарата с расстояния вытянутых рук, располагает весьма ограниченными возможностями, да и результат, утверждает теоретик, откровенно малопривлекателен: «Лицо, вырывающееся из тумана в обрамлении двух темных рук» [Лежён 2000: 122]. Казалось бы, тождественность

невозможна, Ф. Лежён, однако, одновременно замечает: «Да, портрет вышел не резким, но ведь таков он и был. Слишком близкое расстояние! Изображение сплющилось. Лицо расширено, увеличено, слишком напряжено» [Лежён 2000: 122].

Интересную модель автобиографического высказывания представляют собой в этом контексте эго-тексты Германа Бара 1889 г., на некоторых формах которых остановимся несколько подробнее. 1889 г. — особая фаза в жизни писателя: после нескольких лет напряженной учебы в Берлине и года службы в армии Бар отправляется в Париж, где находящийся в эстетическом и мировоззренческом поиске молодой журналист с небольшими перерывами проводит несколько месяцев. Париж конца 1880-х — начала 1890-х — время и место, которые формируют его представление о модерне.

Автобиографический текст этого периода — это и собственно дневник, и рабочие тетради, и письма к отцу, и такой интересный вид автодокумента, как письмо-репортаж — «*Pariser Brief*» или «*Pariser Kunstbriefe*», которые Бар регулярно публикует в венской прессе. Для восприятия дневников этого периода важно и то обстоятельство, что их автор, в принципе, еще не имеет опыта писательской практики и, в отличие от ряда последующих дневников, эти тексты, по крайней мере изначально, не были предназначены для публикации, а значит, менее подвержены фикционализации, более непосредственны и открыты.

Тем не менее дневник — «*mein Instrument*» [Bahr 1994: 237] — форма, выбранная Баром отнюдь не спонтанно. Дневник осознается автором в этот период одновременно как личный, так и как публичный документ: «Я пишу эту книгу так, как я бы писал ее для себя и в то же время и для потомков, как памятник, который не может исчезнуть» [Bahr 1994: 237]. Подобная коммуникативная направленность автодокумента у Бара предполагает определенную форму самопрезентации, основной акцент которой ставится на чувственное восприятие автобиографического субъекта. Неслучайно дневник в этом контексте определяется диаристом как «протокол ощущений», при этом на первый план выдвигается понятие «*Sensation*» — своего рода сущностное событие, неповторимая деталь, яркий, как правило, зрительный эпизод, который и становится в дневнике Бара средством организации автобиографической памяти.

Именно в Париже Бар приобретает новый опыт зрительных ощущений. Париж 1889 г. — столица науки и культуры, место проведения Всемирной выставки с ее главным экспонатом, сразу же ставшим визуальной доминантой Парижа, — Эйфелевой башней, «с чудовищно огромным электрическим солнцем» [Bahr 1971: 234], по-новому открывшей топографию города.

Париж в это время утверждает свою репутацию и как город света: начиная с 1889 г., здесь широко вводится уличное освещение. Улицы города становятся пространством чрезвычайно яркого зритель-

ного ряда еще и за счет распространения с начала 1880-х такого рода визуальных текстов, как плакат и реклама. Они широко тиражировались и размещались повсеместно, не только на афишных тумбах («*colonne Moggis*»). По Парижу разъезжали автомобили с огромными рекламными плакатами, ими сверху донизу обклеивали заборы, стены и фасады домов [Münchhausen 2007]. Образ такого Парижа запечатлен, в частности, на фотографии Эжена Атже «Тупик Бурдоне» — «*Impasse des Bourdonnais. (1e arr)*» [История фотографии 2010: 445]. И в повседневной городской среде постепенно формировалось особое, отвечающее динамике времени визуальное пространство — пестрое, изменчивое и скоротечное, что, безусловно, влияло на зарождение нового типа зрительного восприятия.

Автобиографические тексты Германа Бара 1889 г. наполнены этим ощущением большого города, интенсивным погружением в его атмосферу. Бар увлекается современной французской литературой, читает Бодлера, Мопассана, братьев Гонкур, Гюисманса, восторгается рафинированностью формы «неотесанного» Золя, изучает философию, посещает кафе, кабаре, музеи, открывает для себя французскую живопись. Именно на пересечении этих сфер и выстраивается Я-модель автобиографического текста.

При этом особый интерес представляют его попытки вербального декодирования визуальных объектов — интерьеров кафе, уличных сцен, подробные описания картин, передающих колорит эпохи в режиме «реального времени», ощущение «живой» современности, что позволяет автобиографическому субъекту не только оттачивать свое видение формы, но и не в последнюю очередь воспринимать чужую действительность более лично.

То же можно сказать и о функции документации в дневнике значимых для diarиста событий художественной сферы. Их описания простираются от простого упоминания увиденного до пространственных интерпретаций картин, выступающих в дневнике как важная форма эстетического переживания, трансформирующегося в процессе письма в личный опыт. Бар явно отдает предпочтение подчеркнуту материальной живописи. Например, картина Жюля Бастьен-Лепаж «Сенокос», в которой Бар улавливает явное сходство с романами Золя, привлекает его мощным эмоциональным воздействием материальной детали:

Les Foins Бастьена-Лепаж произвел на меня огромное впечатление еще годами раньше на Венской Международной выставке. Здесь я бы выделил особенность детали: типичная женщина с приплюснутым носом, с глуповато разинутым ртом, опущенными руками. Французская крестьянка [*raysanne*], которую часто встречаешь среди горничных, — поразительно это сходство с Золя: этим они оба и достигают такого большого эффекта, этой тождественностью, своим умением все соединить в одном-единственном настроении. Малень-

кие, плотные, неподвижно застывшие облака, неуклюжие, ленивые снопы сена, увядшая, примятая трава, свисающая ветка, эта грубая, как перевернутый горшок, соломенная шляпа, — все дышит тяжелой, земной, тревожной усталостью, такая усталость от жизни и никакого движения [Bahr 1994: 154].

Он ищет и точки соприкосновения с городской живописью. Так, в частности, во время посещения Люксембургского музея в Париже в апреле 1889 г. его внимание привлекает написанная в 1884 г. картина Марии Башкирцевой «Митинг. Дети Парижа». Бар отмечает в дневнике:

Перед этим «Un meeting» мадмуазель Башкирцевой я всегда становлюсь бесконечно печальным. Картина так себе, ничего особенного. Встреча уличных мальчишек, оборванных, нахальных, веселых. Звук улицы услышан очень точно. Хорошо написано — современно, modern, plein air. [ ] одна из тех картин, о которой сразу думаешь: хотелось бы увидеть побольше картин этого художника и лучше всего его самого [Bahr 1994: 186].

Картина Марии Башкирцевой явно созвучна свойственному Бару ощущению момента, связанного со зримым, его стремлению донести в автобиографическом тексте жизнь большого города в визуальных образах, языком зрительных знаков передать целостное впечатление через выверяемые общим восприятием детали, в чем, однако, одновременно проявляется и индивидуальная, непосредственная связь автора с объектом. «Звук улицы услышан очень тонко» — точная формула направления его восприятия — освоение действительности через чувственность.

Так, в «Парижском письме», опубликованном в газете «Deutsche Blätter» под заголовком «Au chat noir» [Bahr 1889: 11] Бар приглашает читателя пройтись вместе с ним по бульварам de la Chapell и de la Rochechouart и невзначай маркирует границы взгляда: «Так посмотрите же вокруг себя, мой друг, основательно, во все стороны, вверх и вниз, чтобы, наконец, встретиться с этим другим Парижем» [Bahr 1889: 11], чем как бы втягивает читателя в свое личное пространство и сразу же позволяет установить его, читателя, личное отношение к парижской действительности. Он выводит фигуру рассказчика-информатора за рамки текста и представляет парижские бульвары — «dieses tolle Durcheinander» [Bahr 1889: 11] — через простое, занимающее порой полстраницы перечисление самых различных объектов уличного пространства, монтируя своего рода серию визуальных цитат-образов как некую последовательность зрительного фиксирования действительности. Так создается иллюзия присутствия и абсолютной достоверности. Бар демонстрирует здесь новую эстетику зрения, подчеркивая бессознательную природу зрительного впечат-

ления. Читатель «Писем из Парижа» поневоле становится виртуальным зрителем.

Текст дневников демонстрирует умение его автора видеть и реагировать и через такой способ изобразительного высказывания, как портретирование знакомых, сидящих напротив посетителей кафе или случайных прохожих:

Поза ожидающей парижанки (бульв. Бульвар Капуцинок 14. 1.89).

Левая нога выставлена вперед, вес тела на ней, так что пятка правой слегка приподнята. Верхняя часть тела слегка наклонилась вперед. Слегка закругленная левая рука в приятном изгибе прижимает коричневую муфту к лицу так, что виден только черный оттенок переносицы (тон более интенсивный, чем глубокий коричневый муфты) и обрамленные черным сверкающие глаза. В середине лба дерзкое пятно выющегося черного локона. Четыре пальца правой руки небрежно засунуты в маленькую, висящую на бедре сумку, и только пятый кокетливо выглядывает наружу. Приятное сочетание темной талии, светло-коричневой, почти желтой шведской перчатки [!] и развевающегося вправо зеленого, с беловатым отблеском боа [Bahr 1994: 77].

Суверенный взгляд диариста, фиксирующий с почти документальной точностью множество деталей позы «ожидающей» парижанки, — фрагмент, случайно пойманный сюжет повседневной жизни. Очевидно, что Бар неслучайно уделяет внимание в рамках личного пространства дневника внешнему объекту изображения, запечатлевая его в том виде, каким он представляется в обычном состоянии. Образ девушки, в чем-то банальный и забавный, но очень чувственный и, безусловно, уникальный, несомненно, результат сильного зрительного впечатления. Указанием на время и место (что в принципе не типично для автобиографических записей Бара) автор усиливает впечатление точности и объективирует личное впечатление. Запись в дневнике становится своего рода репортажным снимком, демонстрирует остроту наблюдения, эффект подлинно фотографического видения.

Зафиксированные в дневнике выхваченные из жизни картинки — элементы чисто зрительной информации — говорят об особом динамичном способе фиксации действительности в дневнике Бара, где каждое событие дня представляет собой своего рода стоп-кадр, крошечный сюжет, имеющий начало и конец.

В ранних дневниках Бара складывается, таким образом, модель автобиографического субъекта как наблюдателя, визуально переживающего пространство города. На первый план для погруженного в гущу событий автобиографического субъекта выдвигается зрение, позволяющее достичь максимального соотношения автобиографической субъективности с реальностью. Не случайно именно в этом



ключе Бар определяет и сущность своего понимания модерна в этот период:

Модерн.

«Как-то неловко, — сказала малышка, вытянув голову, опираясь на левую руку, — совсем неловко. Ты все время говоришь об этом, день и ночь, но все же непонятно, что же это такое ... собственно ... модерн...» Тогда я посмотрел на нее и рассмеялся <....>. Я снял маленькое венецианское зеркало со стены и поднес к ее лицу. Она увидела в нем все свое плутовство и ту бесконечную тоску, которая даже в моменты самого безумного блаженства оставалась где-то в глубине ее глаз. «Видишь, — сказал я. — Вот он, модерн. Ну, теперь ты знаешь, как он выглядит» [Bahg 1994: 78].

Метафорика зеркала в данном случае затрагивает не только проблематику истинности и правдивости, но и обращает внимание, в частности, на такой способ наблюдения над самим собой, как взгляд на себя со стороны, включающий элемент отстраненного отражения собственного Я. Это предполагает зависимость представления о себе как от особенности угла зрения, так и от конкретной ситуации. Здесь проявляется и та особенность автобиографической памяти, когда большее значение для субъекта приобретает не событийная, а эмоциональная составляющая переживаемого.

Организация и осмысление сугубо личного пространства в автодокументальных текстах Германа Бара в значительной степени перефокусируется с формы, направленной на самонаблюдение и самоанализ, с ее особым вниманием к внутреннему миру субъекта, на описание внешнего мира, которое позволяет субъекту «обрести себя» без типичного для такого рода текстов ухода в себя, исповедальности, душевных переживаний, обращения к бытовым проблемам. Дневник здесь больше не выступает в роли основного инструмента для саморефлексии в классическом ее понимании, во всяком случае, значительно меняются формы ее воплощения. Личная история автобиографического субъекта присутствует в дневниках Бара лишь как некий намек.

Ощущение модерна в автодокументальных текстах Германа Бара, определившее новый модус осознания самого себя, идет, следовательно, от особого восприятия культурного пространства через визуальные медиа и тяготение к такой форме самопрезентации и одновременно возможных путей ее передачи, которая настойчиво демонстрирует нам власть взгляда, направленного вовне. Дневники и записные книжки Бара демонстрируют становление адекватной эпохе формы личного документа и такой метод проекции своей личности в дневнике, который аккумулирует опыт «очевидца» через особую чувствительность к внешней действительности и особую сте-

пень аутентичности Я-концепции. Отражение реальности внутреннего опыта в дневнике максимально объективируются.

### Литература

- Бажак 2003 — *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003.
- Башкирцева 2003 — *Башкирцева М.* Дневник. М., 2003.
- История фотографии 2010 — История фотографии с 1839 года до наших дней. Собрание Дома Джорджа Истмена. М., 2010.
- Лежён 2000 — *Лежён Ф.* В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. 2000. № 4.
- Bahr 1889 — *Bahr H.* Au chat noir // Deutsche Blätter. 1889. № 6.
- Bahr 1971 — *Bahr H.* Briefwechsel mit seinem Vater. Wien, 1971.
- Bahr 1994 — *Bahr H.* Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte. Bd 1. Wien; Köln; Weimar, 1994.
- Benjamin 1982 — *Benjamin W.* Das Passagenwerk. Frankfurt a. M., 1982.
- Münchhausen 2007 — *Münchhausen Th.* Paris. Geschichte einer Stadt von 1800 bis heute. München, 2007.
- Plener 2003 — *Plener P.* Schnitzlers Tagebuch lesen. Ein Versuch in drei Tagen // Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert / Hrsg. Konstanze Friedl. Wien, 2003.
- Simmel 1907 — *Simmel G.* Soziologie der Sinne. Zürich, 1907 (<http://socio.ch/sim/>).

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Das autobiographische Schreiben und die visuelle Kultur der Moderne. Zu Hermann Bahrs Pariser Tagebüchern**

Der Beitrag setzt sich mit dem Einfluss der visuellen Medien auf die Ego-Texte (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte, sowie Briefe und Reportagen) von Hermann Bahr von 1889 auseinander, in denen es Bahr grundsätzlich um produktive Rezeption der bildenden Kunst geht und in denen sich eine Tendenz zum Bildhaften vielfach beobachten lässt. Zentral wird der mediale Aspekt einer Verbindung von Visualität und autobiographischem Schreiben behandelt, der für Bahrs Autobiografik dieser Zeit strukturbestimmend ist. Die Dominanz des Sehens im Ego-Text und die optische Wahrnehmung als Grundhaltung des autobiographischen Subjekts transformieren wesentlich die traditionellen Techniken der Selbst-Beschreibung.

В. Н. АХТЫРСКАЯ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**САПФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС  
В «НОВЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ»  
РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ**

Под непосредственным влиянием книги Ш. Бодлера «Цветы зла» в лирике декаданса, эстетизма, *fin de siècle* и модернизма фигура Сапфо предстает в контексте девиационной телесности, языческого агностицизма, дерзкого пренебрежения послушанием, веками предписывавшимся женщине, деконструирования мужской морали и мужского символического порядка. С 60х гг. XIX в. до 10—20 гг. XX в. образ Сапфо в европейской поэзии создают прежде всего *мужчины*. Шестидесятые годы XIX в. отмечены появлением *андрогинной* Сапфо в творчестве Алджернона Чарльза Суинберна, для которого Сапфо становится своеобразным идеалом поэта-творца, музы и одновременно садомазохистской менадой, одержимой жаждой (само)разрушения. В стихотворении «On the Cliffs» («На утесах») Суинберн именует Сапфо «woman, and god, and bird» — «женщиной, богом и птицей» [Swinburne 1905: 322], а также «manlike maiden» — «девой, подобной мужу» [Swinburne 1905: 323]. Сходный идеал андрогинной музы и носительницы творческого начала воплощал в образе Сапфо друг и поклонник таланта Суинберна художник-прерафаэлит Симеон Соломон, предвосхитивший трагическую судьбу Уайльда. Так, на известной картине «Сапфо и Эринна в саду Митилен» (1864) художник придал Сапфо андрогинные черты скорее отрока, чем девы.

Таким образом, на фоне сапфической традиции намечается самоидентификация мужчин с прежде изгоняемой, отрицаемой, отвергаемой квинтэссенцией женской сущности — женщиной-творцом. Мужчины, поэты и художники, не только признают право женщин на создание закрытых гендерных сообществ, подобных существовавшему в Митиле на Лесбосе, но и пытаются представить их конфронтацию с мужским миром зачастую не в пользу последнего. Близкий к прерафаэлитам художник Лоренс Альма-Тадема в картине «Сапфо и Алкей» (1881) переосмысляет известный античный сюжет объяснения Алкея в любви поэтессе с Лесбоса. Альма-Тадема сохраняет традиционные роли мужчины-творца и женщины — модели, музы, вдохновительницы, однако предлагает своеобразную

субверсию этой гендерной конstellации за счет изображаемых поз и жестов. На его картине одинокий, словно прячущийся за своей лирой Алкей предстает перед судом женщин-поэтесс, он словно судом решительным, самодостаточным женским ареопагом, возможно выносящим ему и его стихам нелицеприятный приговор. Данная картина показательна для сапфической традиции послебодлеровой эпохи: в этот период большинство поэтов и художников представляют сегрегацию по гендерному признаку, ставшую следствием глубочайшей мизогинии древнегреческого общества, не как источник страданий, а как желанное состояние для сапфического круга. По мнению последователей Бодлера в поэзии и живописи, Сапфо и ее ученицы, воспитанницы наслаждаются тем, что исключены из мужского мира, они всецело сосредоточились на стихосложении, музыке и воспевании возвышенной дружбы между женщинами. Эта художественная позиция получила подтверждение со стороны филологической науки, когда в 1885 г. английский филолог Генри Торнтон Уортон публикует фрагменты и переводы Сапфо, снабженные детальным комментарием. В них адресат любовной лирики поэтессы впервые предстает как «она» — девица. Переводы Уортона, благодаря выбору гендерной принадлежности адресата позволившие избавить лирику Сапфо от многих метрических и ритмических погрешностей и смысловых искажений, были сочувственно встречены академической наукой и образованными читателями и оказали несомненное влияние на творчество многих поэтов. В частности, на исследования Уортона во многом опиралось последующее поколение сапфических лириков, на сей раз в первую очередь женщин. Здесь можно упомянуть поэзию Майкл Филд (псевдоним англичанок Кэтрин Брэдли и Эдит Купер), организовавших свои оригинальные стихи вокруг зачастую загадочных сапфических фрагментов. Стоит сказать и о феномене французской культуры, получившем название «Сапфо 1900 года» и проанализированном американской исследовательницей Джоан ДеЖан [DeJean 1989: 198—301]. Он связан прежде всего с именами поэтесс и прозаиков Натали Клиффорд Барни и Рене Вивьен, ставших центром парижского сапфического сообщества. Рене Вивьен (псевдоним англичанки Полин Тарн) не только переводила фрагменты Сапфо с древнегреческого, но и писала по-французски оригинальные стихи, навеянные ее лирикой, — не чуждые гомосексуальной эротике гимны творческой свободе самовыражения, золотому веку и царству утонченной фантазии, которые виделись ей в сапфическом прошлом.

Как установил немецкий литературовед Хельмут Химмель, исследовавший переписку Рильке с Кларой Рильке и Эллен Кей, Рильке воспринял сапфическую традицию сквозь призму Рене Вивьен [Himmel 1987: 189—201]. В сборник «Новые стихотворения» Рильке включил несколько произведений на данные темы. Мы попытаемся проанализировать сапфический дискурс «Новых стихотворений» и

поэтику гендерной маски, в первую очередь на примере поэтического диалога «Eganna an Sappho» («Эранна — Сапфо») и «Sappho an Eganna» («Сапфо — Эранне»).

«Эранна — Сапфо» и «Сапфо — Эранне» — короткие стихотворения. Первое состоит из одиннадцати строк (пяти- и шестистроичной строф), второе — пятистишие. Они обнаруживают сходство формальной структуры: написаны пятистопным хореем с одинаково неурегулированным чередованием мужских и женских рифм, причем одна из рифм в них тавтологическая: «Dingen» — «Erklingen» [Rilke 1984c: 239] (в первом стихотворении) — и «bringen» — «durchdringen» — «Dingen» (во втором); тавтологическая рифма на «Dingen» создает плавный переход от одного поэтического послания к другому [Rilke 1984d: 239]. Стихотворениям свойственна близость образного ряда и риторики, вкупе с их нарочитой краткостью приводящая на память греческую эпиграфику.

В них можно увидеть и определенные черты оригинальной поэзии Сапфо, изучавшейся Рильке через посредство Рене Вивьен. Конstellацию образов Сапфо — наставницы, воспитательницы девушек, открывающей для них лирическую поэзию и, возможно, женские религиозные культы, — и Эранны, одной из ее учениц, Рильке несколько видоизменяет, объединяя Эранну и Эринну, юную поэтессу, прославлявшую трогательную девичью дружбу, оплакивавшую рано умершую подругу и в свою очередь трагически рано ушедшую из жизни, хотя исторических Сапфо и Эринну разделяли около двухсот лет. Рильке мог знать также написанное от лица Эринны стихотворение Эдуарда Мёрике с его мотивами ранней смерти и зловещих предчувствий.

Мотив ранней смерти образует идеальное наполнение для жанра античной эпиграммы, поскольку дошедшие до нас его образцы часто связаны с погребальными обрядами и представляют собою краткие посвячительные надписи в память об умершем (или умершей). Неявно речь о смерти идет и в анализируемых стихотворениях, также трактующих (не)разделенное однополое влечение, впрочем, судя по отсутствию каких-либо чувственных подробностей, не столько гомосексуальное, сколько гомосоциальное, и, на первый взгляд, власть и доминирование одного женского существа над послушным, подчиняющимся другим. Тем самым стихотворный диптих как будто укладывается в рамки сапфической парадигмы, очерченной нами вначале. Одновременно, используя античный жанр эпитафии, Рильке модифицирует популярную на рубеже веков поэтику фрагмента, воссоздавая за счет краткости, загадочности, недоговоренности своих «сапфических посланий» литературную судьбу античной женской поэзии, дошедшей до нас в обрывках папирусов, папье-маше для обертывания мумий, в отдельных строках, начертанных на глиняных черепках, т. е. сохранившейся в виде археологического мусора. (О подобной творческой интенции свидетельствует выбранное

Рильке полиграфическое оформление стихотворения «Саффо — Алкею» «Sappho an Alkaios. Fragment» [Rilke 1984b: 239—240], в котором прерывистая линия воспроизводит оторванный конец папируса и незавершенная рукописи). Рильке придает фиктивным эпистолам Саффо и Эранны как материальным объектам характер «отвратительного», постулируемого Юлией Кристевой «abject», — дословно, если вспомнить латинскую этимологию термина, «отринутого», «отвергнутого», «исторгнутого», которое человеческое сознание изо всех сил пытается не замечать или скрыть от самого себя и извлечение которого на свет создает ситуацию острой экзистенциальной неуверенности и обнажает хрупкость и уязвимость субъекта [Кристева 2003: 38—39].

Вместе с тем именно на этой хрупкости и уязвимости настаивают поэтессы у Рильке, приветствуя ее как некое желанное состояние. В частности, Эранна определяет глубокое, преображающее душу воздействие поэзии Саффо, которое она испытала, как «Ich allein bin fern und fortgegeben» [Rilke 1984c: 239] (опять-таки с префиксом «fort», «abject» — «Я одна далека и отдана» — мы не узнаем, куда или кому). Рильке описывает состояние Эранны с помощью аграмматической метафоры, которую мы можем истолковать как пребывание души в весьма холодной и бесприютной вечности, лишенной привычных земных примет. Во втором стихотворении Саффо, прибегая к еще более жестким риторическим средствам, сравнивает себя, оказывающую творческое влияние на Эранну, с «умиранием» («wie das Sterben will ich dich durchdringen») [Rilke 1984d: 239] и «гробницей» («und dich weitergeben wie das Grab/ an das Alles: allen diesen Dingen») [Rilke 1984d: 239]. Рильке воплощает здесь свое представление о любви, не стремящейся к обладанию объектом, к установлению властных отношений и к подчинению предмета страсти. Учитывая биологический пол фиктивных авторов, можно предположить, что Рильке радикально пересматривает здесь традиционную гендерную схему отношений между мужчиной и женщиной, изымая из нее биологическую транзитивность и дополняя ее третьей составляющей — обретением творческой свободы.

Подтверждением подобной догадки служит и предельно скупая репрезентация, характерная для анализируемых стихотворений. «Эранна — Саффо» и «Саффо — Эранне» являют собою разительный контраст к поэтике большинства «Новых стихотворений», основанной на предельно визуализированной, зачастую экфрастической, репрезентации. Их лирический субъект, созерцатель объектов, как правило предметов искусства, вольно или невольно в процессе их визуального постижения вступал с ними в отношения власти, а нередко и сталкивался с их сопротивлением. Предметы искусства — герои экфрастических стихотворений «Святой Себастьян», «Архаический торс Аполлона», «Вулкан Фудзи» — сами диктовали лирическому «я» способ их восприятия. Многие из стихотворений

сборника можно интерпретировать как поэтические повествования о мужском мировосприятии, о мужском зрении, о мужских творческих способностях, накладывающих отпечаток на творения. Радикально иную ситуацию мы наблюдаем в «Эранне — Сапфо» и «Сапфо — Эранне». Их лирические «я» — поэтессы, женщины — в принципе избегают изображения внешнего мира, а лишь указывают на его детали. Важным представляется и редкое у Рильке упоминание слуховых впечатлений: «dein Erklingen» (дословно — «твое звучание») — так Эранна характеризует творческое воздействие Сапфо, «das Haus ist voll vertrauter Schritte» [Rilke 1984c: 239] («в доме слышится шум знакомых шагов») — так Эранна описывает привычную жизнь в гинекее, среди «сестер», как будто довольствующихся обычной женской ролью.

Если же в этом поэтическом диптихе и присутствует репрезентация, визуально вообразимые подробности, то они парадоксальным образом возвращают нас к мужскому началу и мужскому зрению. Так, Эранна, еще не разбуженная Сапфо для лирической поэзии, сравнивает себя с «копьем, бесцельно томившимся среди других вещей»: «Wie ein Speer bei andern Dingen/ lag ich bei den Meinen» [Rilke 1984c: 239]. Сапфо именует Эранну «тирс, увитый плющом» — «umfrankter Stab». Очевидно, что и копье, и тирс, жезл Диониса и менад (в немецком языке это существительные мужского рода), — неодушевленные предметы, ассоциирующиеся с мужским началом и имеющие фаллическую форму. (Кстати, греческие слова тирс, «thyrsus», и торс — одного корня. Можно вспомнить «Архаический торс Аполлона» [Rilke 1984c: 313]). Одновременно предстает андрогинной и сама Сапфо, устами Эранны названная «wilde, weite Werferin» [Rilke 1984c: 239] — «необузданная, далеко мечущая», словно речь идет о юноше — дискоболе или копьеметателе.

Андрогинный облик Сапфо и Эранны, несоответствие их облика мужским перформативным клише вполне согласуется с попыткой женского начала узурпировать мужские дискурсивные практики. В частности, метафоры копья и тирса, жезла, палки, увитой плющом, можно интерпретировать как своеобразное раздвоение, распад одного стиля, острой палочки для письма, учитывая, что греческим словом «stylos» изначально именовался любой столп. Тем самым острое копье, потенциально орудие охоты, войны и убийства, и фаллический тирс, атрибут культа Диониса, становятся для лирических субъектов-женщин стилем, орудием письма и творчества, потенциально способным оставлять глубокие бороздки, а значит, запечатлевать поэтические строки, память об ушедших и гимны богам. Вместе с тем указанная метафора до некоторой степени сообщает этому поэтическому диалогу амбивалентность, поскольку копье наносит раны, разрывает всевозможные ткани, т. е. прерывает континуум текста, а метафорой творимого текста выступает тот самый процесс «ткачества», которым заняты «сестры Эранны»: «Meine Schwestern denken

mich und weben». Слово «текст», латинское «textum», в буквальном переводе и есть «сотканное» [Дворецкий 2006: 769].

Осмелимся рассматривать этот стихотворный диалог как случай поэтического предвидения. Мы уже говорили, что Рильке ассоциировал подругу Саффо Эранну с исторической поэтессой Эринной, из всего творчества которой в эпоху создания «Новых стихотворений» были известны лишь несколько эпиграмм и отдельные строки поэмы «Прялка». Впоследствии, в 1928 г., уже после смерти Рильке, в египетском Оксирихе были обнаружены обрывки папируса, а на его полях — не относящиеся к основному тексту пятьдесят четыре строки, фрагмент «Прялки». Оказалось, что «Прялка» — сложная по своей образной системе элегия на смерть юной Бавкиды, подруги поэтессы, а мотивы прядения, ткачества и странных, зловещих детских игр в «тканье» савана умершему ребенку, *внешнего сходства* лиры и ткацкого станка напоминают анализируемые стихотворения [West 1977: 95—119].

С другой стороны, английский филолог-классик Джозефина Балмер упоминает о еще одной любопытной археологической находке — храмовом пожертвовании, древнегреческом пеплосе, на котором выткано стихотворное посвящение неизвестной богине [Classical Women Poets 1996: 121].

Лирические героини Рильке предстают неким подобием мойр, богинь судьбы, в обязанности которых входило прясть нить участи смертного, определять ее длину и перерезать. Впрочем, у Рильке они скорее заняты судьбой собственной поэзии, и судьба эта предстает трагической и неопределенной. Если встать на феминистскую точку зрения, можно интерпретировать стихотворения «Эранна — Саффо» и «Саффо — Эранне» как попытку создать женское письмо, воспользовавшись *мужским стилем*, сконструированным из копья и тирса. В самом деле, вполне в духе «женского письма» Элен Сиксу [2001: 799—821] или «семиотического языка» Юлии Кристевой [1978: 59] анализируемые стихотворения отличает алогизм, неопределенность, иррациональность отсутствие ясной, линейно развивающейся последовательности изложения. Так, первую строфу стихотворения «Эранна — Саффо» можно прочитать как движение от субъекта действия («O du wilde weite Werferin»), без указания объекта, к предмету сравнения («Wie ein Speer bei andern Dingen/ lag ich bei den Meinen») [Rilke 1984c: 239], смещающему границы между одушевленным и неодушевленным, и далее, к указанию на действие и субъект в сугубо метафорической плоскости («Dein Erklingen/ warf mich weit») [Rilke 1984c: 239], от него вновь к метафоре, предполагающей неодушевленность лирического субъекта («Mich kann keiner wiederbringen») [Rilke 1984c: 239]. При движении от строки к строке каждое поэтическое утверждение словно опровергает себя и прерывает метафорический ряд, чтобы вернуться в плоскость воспринимаемого буквально и вновь покинуть ее ради метафор.



Некая смысловая неопределенность, свидетельство еще более трагического мироощущения, различима и во втором стихотворении, в финальных строках. «Wie das Sterben will ich dich durchdringen,/ und dich weitergeben wie das Grab/ an das Alles: allen diesen Dingen» [Rilke 1984d: 239]. Она выражается в использовании в фигуре сравнения *определенных* артиклей, заставляющих предположить, что речь в стихотворении идет о конкретной смерти и конкретной гробнице. Однако чью именно кончину Сапфо увековечила в почитательной эпиграмме, остается неясным. По преданию, Эринна умерла девятнадцати лет [Classical Women Poets 1996: 57]. С другой стороны, к исследуемым текстам примыкает стихотворение «Гробница юной девушки» («Grabmal eines jungen Mädchens») [Rilke 1984a: 240—241], впрочем не менее загадочное и, возможно, метафорически отождествляющее со смертью замужество и утрату невинности. Кто же умер в стихотворении и кого поминает Сапфо? Поэтика неясного трагизма, с ее алогичностью, смысловыми лакунами и нарочитым иррационализмом, словно отражает печальную судьбу испещренных пробелами, разорванных, «отринуемых», «abject», найденных в кучах мусора папирусов Сапфо. Этот трагизм не снимает даже упоминание о «пылающей» в средоточии своих мифов богине, вероятно Афродите, жрицей которой могли быть Сапфо и ее воспитанницы. Рильке бесконечно далек от изображения сапфических картин «золотого века», столь привлекавших Майкла Филда и Рене Вивьен. Единственное, что, согласно Рильке, остается от творчества женщин, — Dinge, вещи, хранящие даже не память, а фрагменты воспоминаний, фрагменты эпитафий в первую очередь, мрамор гробницы с выбитыми загадочными строками, посвященными неизвестной. Тем самым сапфический дискурс служит Рильке для воплощения темы смерти, темы вещи и темы памяти, под знаком трагизма женского творчества, а гендерная маска сливается с могильной плитой.

### Литература

- Дворецкий 2006 — *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М., 2006.
- Кристева 2003 — *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. СПб., 2003.
- Сиксу 2001 — *Сиксу Э.* Хохот Медузы / Пер. О. Липовской // Введение в гендерные исследования / Под ред. Жеребкин С. Ч. II. Харьков; СПб., 2001.
- Classical Women Poets 1996 — Classical Women Poets / Transl. and introduced by J. Balmer. Newcastle upon Tyne, 1996.
- DeJean 1989 — *DeJean J.* Fictions of Sappho 1546—1937. Chicago; London, 1989.

- Himmel 1987 — *Himmel H.* Rilke und Sappho // Rainer Maria Rilke / Hrsg. Görner R. Darmstadt, 1987. S. 185—213.
- Kristeva 1978 — *Kristeva J.* Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M., 1978.
- Rilke 1984a — *Rilke R. M.* Grabmal eines jungen Mädchens. Fragment // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt/M., 1984. S. 240—241.
- Rilke 1984b — *Rilke R. M.* Sappho an Alkäios. Fragment // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 239—240.
- Rilke 1984c — *Rilke R. M.* Eranna an Sappho // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 239.
- Rilke 1984d — *Rilke R. M.* Sappho an Eranna // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 239.
- Rilke 1984e — *Rilke R. M.* Archaischer Torso Apollos // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 313.
- Rilke 1989 — *Rilke R. M.* Arhaisher Torso Apollos // *Rilke R. M.* Werke in 6 Bd. Bd 2. Frankfurt a. M., 1984. S. 313.
- Swinburne 1905 — *Swinburne A. Ch.* On the Cliffs // *Swinburne A. Ch.* Poems and Ballads, and Songs of the Springtides. London, 1905. Vol. III.
- West 1977 — *West M. L.* Erinna // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.* 1977. Bd 25. S. 95—119.

## ZUSAMMENFASSUNG

### Der sapphische Diskurs in Rilkes «Neuen Gedichten»

Im Zentrum des Beitrags steht die Analyse des poetischen Dialogs «Eranna an Sappho» und «Sappho an Eranna» im Kontext der Wiederbelebung des philologischen und literarischen Interesses an der altgriechischen Dichterin bei Rilke. Die Texte lassen sich als Beispiel einer Gender-Maske deuten. In den epitaphartigen Gedichten behandelt Rilke das Problem des tragischen weiblichen Schreibens, des Todes und des materiellen, greifbaren Kunst-Dinges als Ausdruck der weiblichen dichterischen Bemühungen, die dem Untergang geweiht sind.

Е. В. БУРМИСТРОВА

(Санкт-Петербургский государственный университет  
культуры и искусств)

**«ЛОЖНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ»:  
ПРОБЛЕМА ГЕТЕРОГЕННОСТИ СУБЪЕКТА  
В ФАЛЬСИФИЦИРОВАННЫХ АВТОБИОГРАФИЯХ**

Когда предметом исследования литературоведа выступает автобиографический текст, неизбежен вопрос о степени достоверности последнего. Парадоксальную мысль в этой связи высказал Вальтер Хинк: по его мнению, с одной стороны, любое повествование несет в себе черты автобиографичности, с другой же стороны, автобиографические тексты подчиняются законам литературной фикциональности [Hinck 2004: 7]. Безусловно, многие авторы автобиографических текстов считают важным условием их создания максимально точное и правдивое изображение событий собственной жизни. Однако, как неоднократно отмечалось исследователями, память, воспоминание не могут быть непогрешимо точными. Как пишет Поль Рикер, припоминание событий открывает широкое поле для их изменения, трансформации [Ricoeur 2000: 731—748]. Диапазон подобных изменений может быть очень широк — от «приукрашивания» отдельных эпизодов и умалчивания об определенных моментах биографии до создания фальсифицированной автобиографии и вымышленной фигуры автобиографического повествователя. Именно подобным случаям фальсификации и посвящена данная статья.

В качестве материала для анализа я предполагаю обратиться к двум текстам. Первый из них — автобиографическая книга «Осколки. Из детских лет 1939—1948» («Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939—1948», 1995) швейцарского писателя Биньямина Вилькомирского (настоящее имя — Бруно Дёссеккер, р. 1941). Второй текст — это цикл рассказов «Лукаво сердце человеческое превышает все» («The heart is deceitful above all things», 1999) американского автора Джей Ти Лероя (настоящее имя Лора Алберт, р. 1965). Оба текста представляют собой фальсифицированные автобиографии, которые имели успех у широкой публики; однако впоследствии их авторы были разоблачены как создатели фальсификаций. Насколько осознанно Дёссеккер и Алберт создавали несоответствующие истине тексты и было ли для них главной движущей силой желание материального

обогащения — данный вопрос до сих пор остается открытым. Ситуация, в которой автор конструирует фигуру автобиографического повествователя и они не идентичны друг другу, как должно быть согласно канонам жанра автобиографии, представляется небезынтересной с точки зрения цельности автобиографического субъекта. Иными словами, является ли данный субъект (а также и авторское сознание в процессе создания текста) по сути гетерогенным, либо этот субъект цельный, гомогенный? Помимо этого главного вопроса в статье будут рассмотрены возможные причины создания фальсифицированной автобиографии (в обоих случаях), баланс реального и вымышленного в образе повествователя.

Книга Биньямина Вилькомирского «Осколки. Из детских лет 1939—1948» была опубликована в 1995 г. в издательстве «Judischer Verlag». Это фрагментарное автобиографическое повествование от лица еврейского мальчика, в годы Второй мировой войны оказавшегося в концентрационных лагерях — сначала в Майданеке, затем в Освенциме. На глазах ребенка гибнут его родители. После освобождения из лагеря мальчика отправляют в сиротский приют в Кракове, затем в подобный же приют в Швейцарии, где ему по неизвестной причине меняют имя в документах, а затем он попадает в уважаемую приемную семью в Швейцарии. Приемные родители заставляют повествователя забыть о пережитой травме, и лишь в юности, с помощью психотерапевта, к нему возвращаются воспоминания об ужасах концлагерей, и он пишет об этом книгу.

«Осколки» имели сенсационный успех. Книга была переведена на девять языков, его автора ставили в один ряд с такими писателями, как Примо Леви и Эли Визель, также пережившими Холокост и писавшими воспоминания. Вилькомирский стал выступать с докладами по психоанализу, призванными помочь слушателям вспомнить забытые детские травмы и таким образом избавиться от них навсегда. Однако в 1999 г. швейцарский писатель Даниэль Ганцфрид разоблачил обман Вилькомирского, которого на самом деле звали Бруно Грожан. Бруно был незаконнорожденным ребенком, усыновленным супружеской парой Дёссекеров, давших ему свою фамилию. В детстве писатель не находился в концентрационных лагерях.

Разоблачение вызвало бурную реакцию в немецком обществе. Книгу Вилькомирского многие рассматривали как преступление против истинных жертв Холокоста, как попытку сыграть на жалости читателей, как желание финансово преуспеть, используя трагедию массового уничтожения людей.

Каковы же причины создания Вилькомирским подобной фальсифицированной автобиографии? К слову, его книга не стала бестселлером в полном смысле этого слова, так что об обогащении как основной цели писателя вряд ли можно говорить с уверенностью. Исследователи феномена Вилькомирского склонны считать основной причиной создания «Осколков» попытку компенсации и

одновременно «повышения статуса» тех страданий, которые перенес в детстве Бруно Дёссекер. Подобное поведение анализируется, например, в статье Ханса Штоффельса «Травма как очарование» [Stoffels 2002]. Вольфганг Хойер употребляет для описания случаев, подобных афере Вилькомирского, термин «Selbstviktisierung» [Neuer 2005: 6]. Положение незаконнорожденного, сироты, приютского ребенка подсознательно могло казаться писателю недостаточно достойным жалости, и Дёссекер стал искать способ вызвать сострадание более широкого круга людей. На этом этапе произошло знакомство будущего писателя с психотерапевтом Элистуrom Бернштейном, который предложил тому воспользоваться своей методикой по восстановлению детских воспоминаний. Перед сном тот предлагал, например, концентрироваться на своих воспоминаниях, рисовать план территории, на которой произошло то или иное полузабытое событие. В результате у Дёссекера-Вилькомирского, вероятнее всего, образовались так называемые «ложные воспоминания». Этот термин, применяющийся в психиатрии, использует в своих работах исследовательница проблем памяти Элизабет Лофтус. По мнению ученого, человеку можно внушить воспоминания о событиях, которых не было в реальности [Loftus, Pickrell 1995: 720—725]. Не случайно второе название «ложных воспоминаний» — индуцированные.

Вопрос о степени дистанцированности Вилькомирского по отношению к материалу важен для нас в контексте постановки проблемы о «гетерогенности» авторского сознания. На примере Вилькомирского мы видим, что автор не создает некое страдающее *alter ego*, описывая его эмоции, находясь на отчетливой дистанции по отношению к автобиографическому субъекту. Напротив — автор искренне верит, что все это произошло с ним, то есть «расщепленность» авторского сознания снимается. Порой «вживание» в придуманный образ, эмоциональное «проживание» придуманных событий может иметь более сильное эмоциональное воздействие, чем описание достоверных фактов. По мнению некоторых исследователей, так называемая «автобиографическая память» не отличается правды от лжи. Так, философ и историк Ханна Арендт во время дискуссии по поводу ее книги «Эйхман в Иерусалиме» заявила, что ложь более «креативна», чем правда, так как правда есть фиксация события, а ложь — это изменение существующей ситуации словом, динамика, творчество [Arendt 1994: 352]. Так что автобиографическое «припоминание», как представляется, изначально содержит в себе потенцию искажения событий. В этой связи можно вспомнить книгу американского психолога Дэниэла Шектера «Семь грехов памяти», где в качестве таковых называются «выцветание» памяти, ее избирательность, блокировка нежелательных воспоминаний, «ложные воспоминания», внушаемость, фиксация только на травматических воспоминаниях и вытеснение позитивных моментов [Schacter 2001].

Рассмотрим, что представляет собой фальсифицированная автобиография Вилькомирского на нарративном и стилистическом уровнях. Вот наиболее значимые аспекты.

Показательно само название произведения «Bruchstücke». Сам автор на публичных выступлениях объяснял выбор названия тем, что травматические воспоминания всегда фрагментарны. Также есть мнение, что детские воспоминания в большинстве случаев фрагментарны [Küntzel 1998].

Повествование подчас излишне детализировано; этот факт вызывает сомнения в его достоверности, так как память автора вряд ли могла сохранить подобные детали в возрасте 3—4 лет.

В описании жизни в концлагере преобладают визуальные образы, которые намеренно гиперболизированы, шокирующе «заострены». Это и простреленные головы младенцев, и крысы, копошащиеся во внутренностях убитых. Подчас образы фотографичны / кинематографичны и одновременно почти сюрреалистичны, напоминают описания снов. Очевидно, Вилькомирский неосознанно имитировал продукт «травматической памяти», которая являет собой, по словам Джудит Херман, «образы вне контекста, набор фото» [Herman 1992: 38]. Вместе с тем подобный прием может быть следствием целенаправленного ознакомления автора с фотодокументами холокоста, которые подбирались по принципу шокового воздействия на зрителя.

Возраст автобиографического повествователя — 3 года — не может не вызывать сомнений в подлинности описываемых событий. «Взгляд ребенка, голос взрослого», — так обозначает этот феномен исследователь Зоэ Ваксман [Waxman 2008: 170]. Вместе с тем образ страдающего ребенка несколько отдаляет книгу Вилькомирского от концепции того же Примо Леви, который считал наилучшим тоном для повествования о Холокосте сдержанный тон «свидетеля». «Я намеренно избрал трезвый язык свидетеля, а не жалобный тон жертвы или гневный тон мстителя», — пишет Леви [Levi 1976: 382]. Вилькомирский же делает повествователем ребенка — заведомо жертву в силу своей беспомощности.

Зоэ Ваксман отмечает, что трактовка событий в «Осколках» слишком упрощенная, она делит персонажей на «добрых» и «злых», события на «хорошие» и «плохие», не допуская полутонов [Waxman 2008: 172]. Подобная дихотомия, видимо, призвана отразить несколько упрощенное детское восприятие.

В контексте темы статьи нельзя обойти вниманием и фигуру потенциального читателя. Успех аферы Вилькомирского, как представляется, был бы невозможен без содействия читающей публики. Трагедия Холокоста абсолютизируется, ей придается поистине сакральный статус, особенно в Израиле, где человек, пишущий воспоминания о Холокосте получает функцию «свидетельствующего» и, по сути, творит «новую Библию» [Waxman 2008: 177—179].

С психологической точки зрения точно так же, как Вилькомирский получал от своей аудитории энергию сострадания, так и читатели получали в его лице объект для возможной самоидентификации с ним. Паскаль Брюкнер в своей книге «Искушение невинности» называет героя-жертву «позитивным объектом идентификации» [Bruckner 1995].

Суммируя сказанное выше, можно предположить, что Вилькомирский при написании фальсифицированной автобиографии руководствовался прежде всего желанием придать больший вес своим травматическим детским переживаниям, усилив присутствовавшие у него эмоции горечи, унижения, обиды перемещением автобиографического повествователя в более мрачные декорации. Вместе с тем особый статус Холокоста как исторического события, с одной стороны, позволил ему не опасаться, что кто-либо позволит себе усомниться в его причастности к этому событию и в правдивости его текста, а с другой стороны, позволил ему легитимировать свои переживания, «подключившись» к коллективной исторической памяти, к группе людей, выживших после Холокоста и, таким образом, ощутить свою связь с социумом. Таким образом, фигура повествователя у Вилькомирского выглядит скорее гомогенной, чем гетерогенной.

Рождением автора по имени Джей Ти Лерой можно считать 1999 г., когда в свет вышли его роман «Сара» и цикл рассказов «Лукаво сердце человеческое превыше всего». Молодой американский автор пишет письма известным литераторам и литературным агентам с просьбой о поддержке. По его словам, он пережил огромное количество разнообразных травм: в детстве подвергался сексуальному насилию и побоям, в подростковом возрасте занимался проституцией, употреблял наркотики, в настоящее время болен СПИДом. К тому же Лерой обнаруживает у себя признаки трансгендерности. Роман Лероя «Сара» повествует о подростке по кличке «Черри Ванилла», который занимается проституцией в женской одежде. Цикл рассказов посвящен трудному, полному насилия детству мальчика по имени Джеремайя, который, как можно догадаться, является, по сути, автобиографическим повествователем. После успеха романов Лерой помимо художественной прозы пишет рецензии и статьи, заводит знакомства в среде знаменитостей. Новые знакомые Лероя общаются с ним преимущественно по телефону или по почте и не знают, что это лишь персонаж, придуманный женщиной по имени Лора Алберт. Когда Лерой получил достаточно широкую известность в США и ему необходимо было выходить в свет и давать интервью, Лора попросила сводную сестру своего партнера Джеффри Кнупа, Саванну, сыграть роль маргинального писателя. Имидж Лероя напоминал Энди Уорхола: белый парик, темные очки, подчеркнутая отстраненность и немногословность. Возможно, именно за счет последней мистификацию стало возможным продолжать довольно долго. Однако в 2006 г. замысел Алберт был разоблачен, и писательницу обязали

выплачивать штраф за попытку участвовать в экранизации одного из романов «Лероя» и оформить гонорар на несуществующее лицо.

Реакция Алберт на упреки в том, какое право она имеет писать о том, чего сама не испытала, была неожиданной: писательница призналась, что сама в детстве пережила семейное насилие, а также имела проблемы с гендерной самоидентификацией. Она наблюдалась у психолога, который посоветовал ей заняться литературным творчеством, чтобы освободиться от негативных последствий пережитых травм.

Если сравнить случай Алберт/Лероя со случаем Дёссекера/Вилькомирского, то создание такого псевдоавтобиографического повествователя, как Лерой — случай гораздо более «экстремальный». Ведь Лора Алберт пишет от лица человека другого пола, возраста, из иной, причем в высокой степени маргинальной, социальной среды. В отличие от Дёссекера, который, как и повествователь «Осколков», ребенком пережил войну, события, происходящие с Лероем, имеют очень мало общего с биографией Алберт. Более того, происходит попытка — успешная — вывести автобиографического повествователя в реальную жизнь, «оживить» его.

Как и в случае с Вилькомирским, попробуем установить возможные причины создания фальсифицированной автобиографии, одновременно комментируя некоторые особенности наррации. В первую очередь рассмотрим факт несоответствия пола автора и нарратора. Текст Алберт не является ярким примером «мужского» или «женского» письма. Слог рассказов и романа довольно прост, безыскусен; Алберт чужды мелодраматические эффекты, которые мы встречаем у Вилькомирского; описание сцен насилия решено через галлюциногенные, сюрреалистические образы. В своем интервью журналу «Paris Review» Алберт призналась, что для нее не важен был пол «имитатора» Лероя, гораздо важнее было «попадание в образ» повествователя [Rich 2006]. Итак, что же это за образ, для которого не важен пол?

В своих интервью Лерой нередко заявлял, что не знает, кто он, что он — человек, не имеющий гендера [Beachy 2005]. Сама же Алберт в интервью газете «Washington Post» заявляет следующее: «Я заслуживаю права быть того гендера, в котором я хочу находиться. С этого момента, если вы спросите меня, являюсь ли я Лорой Алберт, я, скорее всего, отвечу: “Возможно”» [Segal 2005]. Таким образом, Алберт, вероятно, конструирует образ повествователя без гендерной идентичности, находящегося в ее поисках (причем так ведут себя и ребенок Джеремайя, и уже подросток Черри Ванилла). Вероятно, подобное самоощущение было присуще и самой Алберт. Гендерная неопределенность усугубляется и тем, что у английских глаголов нет категории рода, а рассказ ведется от первого лица. Гендерная принадлежность повествователя дана лишь через реакции других людей. По сюжету, мать Джеремайя, боясь, что ее родители или полиция от-



нимут у нее ребенка, вынуждена постоянно скрываться и заниматься воровством, добывая таким образом средства к существованию. Чтобы оставаться неузнанными, мать, Сара, в присутствии посторонних называет ребенка разными именами (как мужскими, так и женскими), переодевает в разную одежду (также обоих полов).

Важным представляется и то, что нарратор, Джеремайя, подражает только женской внешности, не имитируя при этом свойственное женщинам поведение. Вместе с тем, когда герой «отыгрывает» женщину, его статус повышается (в сообществе женщин-проституток), а когда выясняется, что это юноша, то его наказывают и отвергают. Возможно, подобное стремление присуще и самому автору, Лоре Алберт, только в «зеркальном» варианте: она проецирует свои травматические переживания на героя-юношу, так как подсознательно считает исповедальный текст, написанный женщиной, имеющим недостаточный вес. В целом же ситуация, которую можно наблюдать в текстах Лоры Алберт, как представляется, соответствует концепции гендерной перформативности Джудит Батлер [Butler 1990]. По-видимому, субъект в текстах Лероя менее гомогенен, чем у Вилькомирского, автор в большей степени отделен от повествователя, однако и образ повествователя, и, возможно, самопрезентация / самоощущение автора — это некий образ молодого существа, свободного от гендера, играющего гендером.

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод о том, что существуют фальсифицированные автобиографии с разной степенью гетерогенности повествующего субъекта. В рассмотренных примерах степень сближения автора и нарратора довольно велика. Можно предположить, что фальсифицированные автобиографии, в которых автор дистанцируется от вымышленного автобиографического повествователя, менее удачны в художественном отношении; в ситуации же большей «гомогенности» повествователя текст обладает большей суггестивной потенцией. Автор фальсифицированной автобиографии такого типа, как правило, пережил подобные эмоции, но прибегает к трансформации сюжета для усиления эмоционального эффекта.

### Литература

- Arendt 1994 — *Arendt H.* Wahrheit und Politik // Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München; Zürich, 1994. S. 327—370.
- Beachy 2005 — *Beachy S.* Who is the Real JT LeRoy? A search for the true identity of a great literary hustler. 10.10.2005. URL: [www.nymag.com/nymetro/news/people/features/14718/index1.html](http://www.nymag.com/nymetro/news/people/features/14718/index1.html)
- Bruckner 1995 — *Bruckner P.* La Tentation de l'Innocence. Paris, 1995.
- Butler 1990 — *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. London, 1990.

- Herman 1992 — *Herman J. L.* Trauma and Recovery. New York, 1992.
- Heuer 2005 — *Heuer W.* Das Wilkomirski-Syndrom: Gefälschte Geschichte. Ein Essay über das Erinnern, die Kultur der Selbstviktimsierung und gefälschte Holocaustbiografien. 2005. URL: [www.wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer\\_wolfgang\\_wilkomirski.pdf](http://www.wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer_wolfgang_wilkomirski.pdf)
- Hinck 2004 — *Hinck W.* Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki. Darmstadt, 2004.
- Küntzel 1998 — *Küntzel M.* Bruchstücke deutscher Normalität. Wozu die Affäre Wilkomirski alles taugt // *Jungle World*. 11. November 1998.
- Loftus, Pickrell 1995 — *Loftus E. F., Pickrell J. E.* The formation of False Memories // *Psychiatric Annals*. 25. 1995. P. 720—725.
- Levi 1976 — *Levi P.* If This is a Man. London, 1979.
- Rich 2006 — *Rich N.* Being JT LeRoy // *The Paris Review*. 2006. № 178.
- Ricoeur 2000 — *Ricoeur P.* L'écriture de l'histoire et la représentation du passé // *Annales*, 55e Année. 2000. № 4.
- Schacter 2001 — *Schacter D.* The Seven Sins of Memory. Houghton Mifflin, 2001. P. 4.
- Stoffels 2002 — *Stoffels H.* Das Trauma als Faszinosum. Zur Psycho(patho)logie von Pseudoerinnerungen und Pseudoidentität // *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein* / Hrsg. Dieckmann I., Schoeps Julius H. Zürich; München, 2002. S. 157—179.
- Segal 2005 — *Segal D.* A Novelist's Novelist // *Washington Post* 13.10.2005.
- Waxman 2008 — *Waxman Z. V.* Writing the Holocaust: Identity, Testimony, Representation. Oxford University Press, 2008.

## ZUSAMMENFASSUNG

### «Falsche Erinnerungen»: Das Problem der Heterogenität des Subjekts in gefälschten Autobiographien

Der Artikel ist den narratologischen Besonderheiten der Anlage des Erzählers in den gefälschten Autobiographien von Benjamin Wilkomirski und Jeremy «Terminator» LeRoy gewidmet. Es werden unter anderem die Kombination von Realität und Fiktion in diesen Werken, die Besonderheiten der Narration und das Phänomen des «hybriden» Bewusstseins des jeweiligen Autors betrachtet. Erkundet werden auch möglichen Ursachen der Entstehung solcher Texte, unter denen deren Performativität, rezeptive Aspekte und psychologische Faktoren (wie z.B. Elemente des «therapeutischen Schreibens» oder der «Dissoziation des Bewusstseins» des Autors) zu nennen sind.

М. С. ПОТЕМИНА

(Балтийский федеральный университет им. И. Канта)

## **АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ СЦЕНАРИИ ОБЪЕДИНЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ НЕМЕЦКИХ АВТОРОВ**

Известный историк и писатель Кристиан Дитфурт сказал в одном из своих интервью: «Вполне может быть, что реальность — это всего лишь один из вариантов истории» [Kloppovsky 1999: 82]. В литературе Германии после объединения особое место занимают произведения, в которых поднимается вопрос: «что случилось бы, если бы не ГДР присоединили к ФРГ, а наоборот? В этом контексте вспоминаются романы «Красное объединение: как осси победили весси» (1994) Райнхольда Андерта, «Прекрасная Германия» (1996) Торстена Беккера, «Стена стоит на Рейне» (1999) Кристиана Дитфурта, «Эрих жив» (1999) Себастиана Кнауэра, «Хорошо, что мы еще существуем» (2000) Йорга Мервальда. Сами за себя говорят названия рассказов «Другая возможность» (1998) Петера Эниската, «Попытка дневника. И вечно живет ГДР» (1998) Лутца Ратенова, а также «План Д» (2011) Симона Урбана.

Почти во всех этих произведениях авторы создают новые синкретичные художественные пространства, находящиеся между реальностью и фикцией. Через искаженное, часто зеркальное отражение фактических исторических событий ими выстраиваются поистине апокалипсические сценарии альтернативной истории.

«Красное объединение» Райнхольда Андерта — это фиктивная документация, сборник псевдоисторических документов, составленный и изданный «в честь пятилетнего юбилея социалистического поворота» [Andert 1994: 9]. Уже по названию можно определить, что речь идет о некоем синтезе реальности и вымысла, так как почти все используемые автором имена принадлежат реальным персонажам. Стиль сборника гиперболичен. Судя по представленным в сборнике документам, бывший бундесканцлер Гельмут Коль отправляется в эмиграцию в Парагвай, журналист и комментатор телевидения ГДР Карл-Эдуард фон Шницлер становится главным редактором газеты «VILD», а фирма «Фольксваген» выпускает новую модель «Трабант 603». Председатель Германской коммунистической партии Герберт Мис становится бундесканцлером, а в родном городе Эриха

Хонеккера Вибельскирхене открывается «Музей истории немецкого рабочего движения».

Редактор журнала «Шпигель» Себастиан Кнауер в романе «Эрих жив» идет тем же путем. Действие его романа разворачивается в 1999 г. В этот день проходит празднование десятилетия падения берлинской стены и воссоединения Германии. К этому моменту остается лишь одна супердержава — Советский Союз, так как Соединенные Штаты Америки распались и превратились в «Союз независимых американских государств» (СНАГ). В эпилоге юбилей устраивает считающийся умершим Эрих Хонеккер.

Наиболее яркие версии объединения представлены в романе Торстена Беккера «Прекрасная Германия» и «вымышленной научно-популярной книге» — а именно так определяет жанр своего произведения автор — «Стена стоит на Рейне» Кристиана фон Дитфурта. Несмотря на общую тему — существование ГДР после объединения или ее воссоздание постфактум, эти произведения значительно отличаются друг от друга как по стилю изложения, так и по авторской интенции.

В обоих случаях хорошо известному читателю ходу истории предлагается альтернативный вариант. Писатели вплетают в повествование конкретные исторические факты, но намерено их искажают.

Сценарий Кристиана Дитфурта отличает большая степень исторической псевдодостоверности. Альтернативная история начинается у него в конкретный бифуркационный момент: в 1988 г. успешный путч против Горбачева приводит к тому, что новое правительство ставит Запад перед выбором — либо вся Германия (в том числе и западная ее часть) становится социалистической страной, либо Запад ожидает третья мировая война [Ditfurth 2009: 87]. Экономика ФРГ должна внести свой вклад в оздоровление коммунистического содружества государств. В 1990 г. ФРГ и ГДР объединяются в «Демократическую республику Германии» (ДРГ), стена переносится с Эльбы на Рейн, перед читателем предстает начало новой не демократической, а социалистической эры в истории человечества, происходит «красное» объединение.

Проект будущего у Торстена Беккера с исторической точки зрения начинается в более поздний промежуток времени, объединение произошло именно так, как известно нам из истории, однако оно не смогло фактически состояться и стать политической константой. Объединение объявляется недействительным, и, с незначительными изменениями, в восточной и западной Германии восстанавливаются прежние режимы. Правда, в несколько трансформированном виде.

Оба автора в качестве отправной точки для своего повествования выбирают один и тот же исторический факт, в их романах упоминаются известные политические и культурные деятели, встречаются названия существующих в действительности партий, газет, учреждений. Фрагменты обыденной жизни современного общества, одна-

ко, по новому комбинируются писателями и образуют каркас новой модели альтернативного общества.

Особенно интересно этот прием применяет Кристиан Дитфурт. Писатель создает не столько художественное произведение, сколько документальную политическую фальсификацию. Место действия его романа — мир политики и СМИ, рассказчик — журналист по профессии. Многое меняется в новообъединенной Германии: Райнер Эппельман и еще дюжина непокорных диссидентов сидят в тюрьме Баутцен, в стране повсеместно появляются новые так называемые изоляционные лагеря, граждане вынуждены приспособливаться к новым условиям или бежать из страны, 300 000 немцев эмигрируют в Швейцарию.

В романе «Стена стоит на Рейне» рассказчик показывает не только то, как изменения затронули повседневную жизнь граждан, он указывает и на перемены, произошедшие в сфере издательского дела, с которой он знаком в силу своей профессии журналиста. Чтобы понравиться «новым хозяевам жизни», западные издательства в срочном порядке выкупают у своих бывших конкурентов лицензии на произведения, в которых описывалась счастливая жизнь в социалистическом государстве. Главную задачу редактор издательства видел теперь в том, чтобы познакомить читателей с «важнейшими научно-популярными книгами Германской Демократической Республики» [Ditfurth 2009: 141].

В этом контексте рассказчик упоминает и о всеобщем ожидании «великого романа объединения». Однако, в этот раз с большим нетерпением его ждут не западнонемецкие критики и литературоведы, а лично Курт Хагер, главный идеолог Социалистической единой партии Германии, который упомянул о необходимости создания подобного романа, поскольку его появление было запланировано на ближайшие месяцы как важная составляющая новообретенной культурной жизни ДРГ. Герой романа писатель Герман Кант немедленно следует выдвинутому известным критиком Марселем Райх-Раницки требованию и упоминает в одном из своих интервью о том, что в данный момент он как раз работает над таким произведением. В итоге роман, который был «настоятельно рекомендован политбюро» к прочтению гражданами ДРГ, выходит весной 1999 г. под названием «Объединение»: «Критики пытались превзойти друг друга в своей радости по поводу этой «вехи на пути к развитой социалистической немецкой национальной культуре» [Ditfurth 2009: 243]. Кристиан Дитфурт, как отмечает Рольф Шнайдер, создает сценарий красного переворота, изящно сотканный «политический мюзикл-ужастик» («Grusikal») [Schneider 2000], апокалипсическую для каждого среднестатистического «весси» версию великой социалистической Германии.

Заманчивость и привлекательность конструкции, которую возводит К. Дитфурт, по мнению многих рецензентов (см. [Deinert 1999;

Stabrey 1999; Müller 1999]), основывается на ее исторической приемлемости, убедительности, потенциальной возможности развития предполагаемого варианта истории в реальной жизни. Автору удается представить публике настолько вразумительный и логичный альтернативный сценарий фактического хода истории, что у читателя не возникает желания немедленно отвергнуть его как неправдоподобный или абсурдный. Петер Блуме отмечает, что ГДР в изображении Кристиана Дитфурта немногим отличается от современной Германии, несмотря на то что описываемая в книге и реально существующая системы на первый взгляд не похожи [Blume 2004: 103]. Роман Дитфурта, таким образом, является искаженным зеркальным отражением фактических исторических событий и представляет собой острую сатиру на социополитические проблемы современного общества.

В отличие от Кристиана Дитфурта, Торстен Беккер не указывает читателю на какой-то конкретный решающий момент в истории, который позволил ей развиваться по новому сценарию. Роман начинается с того, что главный герой обращается к читателю из 2048 года. Европа, как мы узнаем из его описания, была поделена в 2015 г. на Шанхайском конгрессе между Бразилией и Китаем. То, что в описании 1990-х годов в Германии читателем воспринимается как смесь антиутопии и научной фантастики, в рамках романа представляется как объективная, пережитая правда, которую рассказчик хочет противопоставить фантастическому официальному варианту зафиксированной романтиками истории. Книгу Торстена Беккера отличает от политического романа-документации Дитфурта ее художественная направленность. Для манеры автора характерно нагромождение повествовательных перспектив, благодаря которым создается сбивающая с толку, калейдоскопичная картина жизни в новом политическом социуме, а также гротескно-сюрреалистичное измерение, возникающее внутри театрального мира.

Главный герой — молодой актер. Все в театре иллюзорно. Понимание этого заставляет рассказчика усомниться в реальности тех невероятных событий, которые происходят в стране. Представление «Дня поворота» отсылает читателя ко дню падения ГДР в 1989 г. и празднованию Дня немецкого единства 3.10.1990 г.

Воскресший Эрих Хонеккер зачитывает у Рейхстага свои «семь доктрин» — семь уроков, которые он извлек из краха ГДР, основываясь на которых, он планирует превратить ГДР в идеальное социалистическое государство. О содержании этих семи доктрин читателю узнать не удастся, т. к. в самый ответственный исторический момент главный герой отвлекается на заучивание своей роли. Такое игнорирование сути политических положений характерно для рассказчика. Он, западный немец, получивший место в восточном Берлинском Ансамбле, больше занят размышлениями о том, какую сторону баррикад ему следует выбрать и как выжить под «массиро-

ванном огнем истории» [Becker 2003: 40]. Его мир — мир театра. Размытые границы между ролью в театре и жизнью в обществе не позволяют ему сфокусироваться на деталях политических событий.

В начале романа новая действительность показывается опосредовано, почти инсценировано: приземление самолета считавшегося умершим Хонеккера показано по телевизору, государственный акт в рейхстаге — одно большое представление. Поэтому неудивительно, что рассказчик все чаще спрашивает себя, на самом ли деле то, что представляет себя действительностью, ею является. Особенно странным кажется ему, что именно в театре — самом что ни на есть иллюзорном месте — он узнает о невероятных изменениях в реальной жизни: «Землетрясение разверзло под моими ногами пропасть, не потревожив мой сон. Случилось извержение вулкана, а я ничего этого даже не заметил. Я узнал об этом в театре» [Becker 2003: 32]. Может быть, телевизионный Хонеккер — это «просто какой-то пенсионер из Цвикау или Ейслебена или даже из Заарбрюкена, который очень сильно похож на Хонеккера [...], я все еще не мог осознать происходящее, т. к. размер дерзости произошедшего в области маленького моего опыта не имел себе аналогов» [Becker 2003: 42].

Так же как вначале, герой воспринимает реконструкцию ГДР как неудавшуюся шутку после «веселой вечеринки» [Becker 2003: 35]. Все оставшееся время он посвящает поиску возможности «развенчать происходящее как цирковое представление или фокус покус» [Becker 2003: 42]. Новая реальность кажется всем в театре настолько невероятной, что актеры пытаются спрятать свою растерянность за юмором. Однако какую бы шутку они ни придумали, напрягая все свое воображение, через несколько мгновений она становится реальностью.

Проводником в восприятии действительности становятся СМИ, при этом особую роль в формировании «правильной», идеологически выверенной картины мира играет телевидение. Герой предполагает, что СМИ используются новым правительством для манипулирования общественным мнением: «Может быть, перед нами не социал-демократический фронт, а на самом деле — это преступная хунта, которая считает народ дураками?» — спрашивает себя герой [Becker 2003: 114]. Подозрение подтверждается в тот момент, когда рассказчик узнает от других актеров о восьмом тайном учении Хонеккера: «Чтобы нас вновь не постигла судьба первой погибшей ГДР (которая за исключением так называемой “долины ничего не подозревающих” со стороны СМИ не была герметически изолирована), во второй ГДР западное телевидение будет создаваться самостоятельно» [Becker 2003: 114]. Так, вступление сербских войск в Мюнхен как составная часть официальной историографии ГДР и повод к возведению новой стены на самом деле не имело места, о нем только сообщили по телевидению.

Кадры этого события, которые были показаны новому народу ГДР, были сняты в Бабельсберге режиссером Фолькером Шлөндорфом. Но для такого *Theatrum mundi* фиктивному западному телевидению были необходимы актеры и статисты. При просмотре якобы западных новостей (ради которых вербовались настоящие дикторы с Запада и к которым зрители уже привыкли за время настоящего объединения) внимательному рассказчику бросилось в глаза то, что один из сербских солдат чрезвычайно похож на одного «милого коллегу из Берлинского ансамбля» [Becker 2003, 115]. Не было бы этого маленького несоответствия, эффект был бы потрясающим, поскольку правительство действовало «педантично и аккуратно, как археологи, но при этом дерзко и артистично, как представители Бури и натиска» [Becker 2003: 115].

Пресса работала по такому же принципу: «Везде опять можно было купить “Зюддойче Цайтунг”, “Франкфуртер Альгемайне” и “Франкфуртер Рундшау”, “Ди Цайт” и даже любые провинциальные газеты» [Becker 2003: 120]. Читателю предлагались выдуманные на востоке новости в причесанных западных газетах. По мнению Элизабет Ротмунд, вновь восстановленная ГДР «кажется на первый взгляд нескончаемым Шоу Трумана», дурману которого подверглась вся страна [Rothmund 2003: 150]. Основной целью инсценировки, по мнению Э. Ротмунд, является манипуляция народом, поскольку правительство хочет заставить жителей Германии верить в ГДР, не воссоздавая ее по-настоящему. Подтверждения тому, что ГДР действительно была восстановлена (вновь построена стена, ограничен выезд из страны и т. д.), находит в романе Нико Балдус [Baldus 2010: 68].

Сатира Т. Беккера направлена не только против социалистической системы, но и — особенно это заметно в третьей части романа — против общественных структур ФРГ.

После того как актер стал сомневаться в честности новой системы ГДР и захотел воссоединиться со своей возлюбленной, он решает сбежать из страны. Ведь его невеста Кристин, восточная немка, не желая жить в ГДР, воспользовалась первой же возможностью ее покинуть.

По пути в новую ФРГ герой понимает, почему со стороны западной части Германии не было никакого сопротивления установлению новых порядков. Пересекая внутринемецкую границу, актер обнаруживает новую стену из прозрачного материала, которую нельзя было увидеть, а только почувствовать на ощупь.

Футуристический образ внутринемецкой границы в романе Т. Беккера символизирует так называемую «стену в головах», состоящую из обоюдных клише, недоверия и предубеждений, которые испытывали жители ГДР и ФРГ по отношению друг к другу. Она тоже не видна, но вполне ощутима. Прозрачность, невидимость преграды позволяет жителям Германии не думать о ней, не верить в ее существование и продолжать культивировать в себе чувство взаимного неприятия.



Какие формы может принять стремление ФРГ к игнорированию ГДР, Т. Беккер показывает на следующем примере: ГДР в представлении историков ФРГ существовала как страна лишь в период с 7.10.1949 по 17.06.1953 г. В этот день восточнонемецкие рабочие восстали против порабощения и присоединили территорию поверженного государства рабочих и крестьян к западной зоне. История же с Берлинской стеной и Хонеккером была простым телевизионным сериалом, который некоторыми достойными сожалений современниками воспринят за чистую монету, что привело к «самой настоящей ГДР-травме» [Becker 2003: 156]. Эти граждане успешно проходили лечение в институте исследований восприятий.

Таким образом, западный вариант фальсификации истории в какой-то степени даже превосходит восточный. Восстановление ГДР (настоящее или инсценированное) на Западе воспринимается как вовсе «не существующее» [Becker 2003: 156].

Поскольку рассказчик утверждает, что он приехал из ГДР, то его тут же определяют в вышеупомянутый институт, за которым скрывается обыкновенная психиатрическая лечебница. Здесь же принудительно удерживается и его подруга. В этом учреждении он подвергается радикальному, но обещающему успех лечению: от ГДР-мании пытаются излечить, доказывая, что все пережитое было обманом. Пациент принуждается ежедневно в течение шести часов к просмотру терапевтической телевизионной программы. Она состоит из повторений ответственного за возникновение психических отклонений сериала «ГДР — наша родина», который сопровождают документальные сцены создания фильма: отчеты из-за кулис, интервью с актерами, а также репортажи с места съемок. Понятное дело, что и этот сериал был создан исключительно для целей промывки пациентам мозгов. Рассказчик понимает, что западному правительству во время объединения как-то удалось получить все архивы ГДР, и бразильские специалисты подготовили из них «мега-новеллу».

Восток, как видно из проведенного анализа, в своих литературных фантазиях восстанавливает ГДР, которую пытается представить как реальное событие. Запад же вообще отвергает существование восточной части страны (будь она реальной или фиктивной) и пытается манипулировать жителями в свою пользу. Очевидно, что, создавая альтернативные сценарии объединения, некоторые немецкие авторы выражают свою неуверенность в возможности реализации идеи социально-исторического единения восточных и западных немцев. Это свидетельствует о том, что процесс объединения в современной Германии еще не завершен.

### Литература

Andert 1994 — *Andert R. Rote Wende. Wie die Osis die Wessis besiegten.* Berlin, 1994.

- Baldus 2010 — *Baldus N.* Utopie und utopische Motive in Thorsten Beckers *Schönes Deutschland*. Waterloo; Ontario (Canada), 2010.
- Becker 2003 — *Becker Th.* *Schönes Deutschland*. Hamburg, 2003.
- Blume 2004 — *Blume P.* Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstruktion fiktionaler Erzählliteratur. Berlin, 2004.
- Deinert 1999 — *Deinert W.* Ostalgie für Deutschland // [www.jungefreiheit.de](http://www.jungefreiheit.de) 47/99 19. November 1999.
- Ditfurth 2009 — *Ditfurth K. v.* Die Mauer steht am Rhein. Köln, 2009.
- Klonovsky 1999 — *Klonovsky M.* «Was hättet ihr mit uns gemacht?» Interview mit Ch. V. Ditfurth // FOCUS Magazin. 1999. № 49. S. 82—86.
- Lesung mit Christian von Ditfurth. Sein neues Werk ist Satire über «Deutschland nach dem Sieg des Sozialismus» // Tagesspiegel (Berlin), 29. Oktober 1999.
- Müller 1999 — *Müller H.* Wenn es anders gekommen wäre // Thüringer Allgemeine, 2. Oktober 1999.
- Rothmund 2003 — *Rothmund E.* Teilung und Wiedervereinigung im Spektrum der Fiktion. Beckers «Schönes Deutschland» und von Ditfurths «Die Mauer steht am Rhein» // Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts. Würzburg, 2003. S. 179—189.
- Schneider 2000 — *Schneider R.* Kohl im Exil, Krenz regiert // Schwäbische Zeitung. 18.08.2000.
- Stabrey 1999 — *Stabrey A.* SWR-Buchtip // Südwestrundfunk, 25. August 1999.

## ZUSAMMENFASSUNG

### ALTERNATIVE SZENARIEN DER WIEDERVEREINIGUNG IN DEN WERKEN MODERNER DEUTSCHER AUTOREN

In der Literatur nach der Wende 1989/90 erschienen viele Romane, die sich mit alternativen Szenarien der Wiedervereinigung beschäftigen. Was wäre passiert, wenn man die DDR wiederhergestellt hätte (Th. Becker «Schönes Deutschland») oder Deutschland im Zeichen des Sozialismus wiedervereinigt worden wäre (z.B. Ch. V. Ditfurth «Die Mauer steht am Rhein»)? Auf diese Frage antworten die Autoren, indem sie durch die Verzerrung der geschichtlichen Ereignisse und das Kreieren von neuen Zwischenräumen ihre apokalyptischen Visionen zum Ausdruck bringen.

Л. И. МАЛЬЧУКОВ

(Петрозаводский государственный университет)

**В ПОМЕРАНСКОМ ТИГЛЕ НАРОДОВ:  
ГЮНТЕР ГРАСС И ИОГАННЕС БОБРОВСКИЙ  
КАК ЗЕРКАЛО НЕМЕЦКО-НЕМЕЦКОЙ  
ИДЕНТИЧНОСТИ**

Сопоставление творчества этих авторов — не новость в германистике, но велось оно в контексте духовно-идеологических предпочтений филологов разделенной Германии [Hartung 1970; Jäckel 1973: 42; Tgahrt 1993: 220—221, 698—700]. Между тем тексты этих писателей-земляков с переплетающимися реально-вымышленными генеалогиями из разных регионов прибалтийского геопространства с единой ганзейской консисторией (привисленский Данциг у Грасса, восточнопрусский Тильзит у Бобровского) наделены чертами уникальной общности, восходящей как к первоистокам дохристианско-языческих культур исчезнувших или маргинализованных коренных народов, так и к весьма близкому восприятию особенностей истории этого «тигля народов». Сходны, казалось бы, они и в мужественно-беспощадном исповедании немецкой вины. Но здесь и намечаются серьезные расхождения, связанные с пониманием своей идентичности — немца с польской фамилией Бобровский и немецкого кашуба Грасса. В данной статье на основе сопоставления их ключевых творений — романов-погодков «Собачьи годы» (1963) и «Мельница Левина» (1964) — предпринята попытка вникнуть в суть творческой дискуссии между Грассом и Бобровским, отмеченную и нераздельностью, и неслиянностью<sup>1</sup>.

И. Бобровский дал высокую оценку только что вышедшему роману «Собачьи годы» (в письме Э. Борхерс от 13.09.63): «Касательно Грасса (после досконального и вдумчивого чтения): большая книга. И останется таковой. Против этого можно найти сотню доводов, но здесь ничего не изменить» [Tgahrt 1993: 698]. В текстах романов

---

<sup>1</sup> В самый разгар работы над романом И. Бобровский осознал факт «вторжения на чужую территорию» — в генеалогию привисленского мира «Жестяного барабана» Грасса и не опубликованного еще романа «Собачьи годы», главы из которого ему уже были знакомы на чтениях «Группы 47» (письмо Г. Пешке от 10.04.63) [Tgahrt 1993: 682].

налицо переключка имен, тем и приемов «гибридного» (ненадежно-го) повествования, начиная уже с первых глав. Генеалогия главных героев у Бобровского и Грасса<sup>2</sup> возвращает к средневековым корням и выводит их пращуров в сомнительной роли борцов за справедливость («разбойник Боровский со своим дружкой Матерной»<sup>3</sup> и пращур дедушки в «Мельнице Левина» — главарь шайки Полеске с пособником Маттерном)<sup>4</sup>. Грасс не преминул и прямо упомянуть своего коллегу-земляка, вставив его имя в оправу примет родного края: «...лишь в июле им суждено узреть ту речушку, которую и сегодня еще поэт Бобровский воспеваает в загадочных, темных виршах» (СГ, 84).

Расхождения Грасса и Бобровского коренятся в принципах осмысления и выражения сопоставимо-сходного опыта. Попробуем это выявить на особенностях подхода к одному из центров мировоззрения этих авторов — к *еврейской теме*. И здесь неразгаданного много. Выделим два аспекта, подсказанные самими названиями романов «Собачьи годы» и «Мельница Левина» — *зооморфные образы и хронотоп мельница*. Речь пойдет о более глубоком слое творческого сознания, где заложены родовые, национальные, *доиндивидуальные* черты сознания, столь актуальные для этих писателей, взращенных в «котле народов» долгой чередой поколений. Трудность в том, как их выявить. Здесь подсказка — в особенностях биографий и творческой манеры писателей-земляков.

Разнятся они, прежде всего, в осмыслении послевоенной *жизни на границе* в ситуации «цивилизационного разлома» (С. Хантингтон): Грасс пишет «дискретно» — *после Освенцима*, у него обнаруживается «антиисторизм», основанный на упрощенном понимании общественно-политических реалий века, когда с помощью приема уподоблений (Homologie) историю подают как абсурдный процесс «возвращения одного и того же» [Серл-Кауфманн 1975: 61]. Бобровский же творит *после Сталинграда* (его дебют — в 1944 г.), упорствуя в идее континуальности истории и отвергая миф о «нулевом пункте» немецкой литературы [Tgahrt 1993: 290]. Он вынашивал уже в 1944 году «ландшафтный проект» («постколониальный» по-нынешнему) «Сарматский диван», где, с оглядкой на опыт Гёте, ему грезились гигантский план энциклопедического охвата в поэтической форме исто-

---

<sup>2</sup> И. Бобровский систематически занимался генеалогией своей фамилии, между тем как Грасс подробности из хроники рода Матернов мог, по предположению М. Харшайдта, почерпнуть из работы: Dr. Georg Matern. Die Familie Matern in Raunau und Woppen in Ermland (Selbstverlag, 1933) S. 178 [Harscheidt 1975: 178].

<sup>3</sup> Грасс Г. Собачьи годы // Грасс Г. Собр. соч.: В 4 т. Харьков, 1997. Т. 2. С. 11. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте при знаке СГ.

<sup>4</sup> Бобровский И. Избранное. М., 1971. С. 171. В дальнейшем — цитирование по этому изданию в тексте статьи.

рии и культуры обитавших в Прибалтии туземных народов [Tgahrt 1993: 319].

При этом обращает на себя различная оптика в повествовательном дискурсе наших авторов. Художественная стратегия Грасса выражена в ассоциативно-серийных развертках ключевых метафор-гипербол: у своих героев он обнаруживает «врожденную склонность к грандиозным, можно сказать, почти оперным сценическим эффектам» (СГ, 29)<sup>5</sup>. Бобровский же осваивает технику «перевернутого телескопа» — «с уменьшением, но с предельной четкостью» [Wolf 1967: 73]. Эти принципы определяют способ осмысления «немецкой вины» — тематического центра их творчества, притягивающего к себе и мотив утраченной родины.

«Собачьи годы» и «Мельница Левина» тяготеют к притчевости: у Грасса совмещены басня о «хрипло провытых собачьих годах» (СГ, 608) и «хрестоматийная история» о ножичке — залоге кровного братства еврея с немцем (СГ, 630); в «Мельнице Левина» изложена «кульмская история» (о расправе немца над евреем), которая «могла бы произойти в стольких деревнях и в стольких местностях...» (350). Грасс тяготеет к *сказке* (Märchen), причем к «романтической сказке» с ее противопоставлением письменной истории как «фикции победителей» и правды, спасенной в живом фольклорном предании [Neuhaus 1993: 136]. Бобровский, под влиянием европейской (Рабле, Стерн) и северонемецкой (Т. Шторм, Г. Зудерман) традиции, прибегает к панибратски-просторечному «неофициальному» повествованию, выходя через освоение русской прозы — от Гоголя и Лескова до Бабеля — к *сказу* (skaz, «die mündlich gedachte Rede» [Tgahrt 1993: 652]). Для Грасса важна сращенность со стихией сказки — не с жанром, а вместилищем доиндивидуального опыта в виде архетипов<sup>6</sup>. В последних своих работах Ф. Нейхаус, особенно в связи с загадочно-демонической героиней «Данцигской трилогии» (и позже — в «Траектории краба») Туллой Покрифке, фактически ориентирует исследователей на выявление архетипов в стихийно-мифологическом субстрате у Грасса. Особенно значимой в сбалансированной игре между мифом и литературными аллюзиями, между Туллой как повелительницей преисподней Персефоной и Туллой — «женщиной-вамп» предстает тема взаимоотношений ее с «трехглавым» собачьим миром романа, экспонентами подземного царства [Neuhaus 1991: 187—195]. Сделаем еще один шаг, чтобы оказаться в параметрах грассовского мировидения — в космософском царстве стихий на-

<sup>5</sup> В. Фризен определяет как решающий момент в выработке окончательной концепции образного мира «Жестяного барабана» радикальную метафоризацию дискурса в романе [Frisen 1991: 148].

<sup>6</sup> Ю. Архипов уместно говорит о гамановской установке Бобровского: «...дать словесный адекват бессловесной прапамяти, образно выразившей себя еще в мифе» (Архипов Ю. Предисловие // Бобровский И. Избранное. М., 1971. С. 8).

ционального образа мира. В «Мельнице Левина» также улавливают черты «долитературности» [Ратгауз 1982: 390], что заметно в особой активности фольклорно-сказовой стихии, заявившей себя в «сарматской концепции» Бобровского с культивированием почти рудиментарных черт филогенеза: в его водной стихии «со дна/ доисторические жабры/ дышат в твое лицо» (стих. «Западная Двина»).

Решающее различие в национальном образе мира у этих авторов восходит к разночтению в проблеме национальной идентичности. Для Бобровского вопрос межнациональных отношений является производным от исторического процесса, и «научная» составляющая обосновывает его подход к этой проблеме, выдвигая как базу социально-политические противоречия. Герой «Мельницы Левина» дедушка Иоганн имеет, судя по «первому явлению духов», польские, даже шляхетские корни, что не мешает ему, унаследовав превратно, «по-ястребиному» (родовой герб) понятие «повышенное историческое сознание», стать «пассионарным» немцем («заделаться» немцем) — живым оплотом принципа «Мое Право» (170). Не то у немецкого кашуба-метиса Грасса, носителя «полилога национальных элементов» [Гачев 1995: 475]: его гибридность покоится в глубинах коллективного бессознательного и не подлежит никакому объективному анализу, а прямо являет свою *неразрешимость* проблемы самоидентичности: «У каждого чада двое отцов» (СГ, 451).

У Грасса повествование во многом направляется ассоциативно-серийной разверткой архетипических образов (прежде всего, легенда о 12 обезглавленных рыцарях и 12 безголовых монахинях) — коллективно-бессознательного достояния многих персонажей романа. У Бобровского такая архетипика вводится мотивированно — в привязке к сновидениям злокозненного дедушки по логике вытеснения и компенсации сознания вины и несправности его действий, понятых, однако, как самооправдание и самообоснование. Его проступки-преступления по-настоящему корректирует натурфилософское присутствие природы, живущей в вечности, вобравшей в себя душевное богатство и благодетельность человеческого присутствия «малых сих». В романе «Собачьи годы» есть проходная, казалось бы, характеристика двух главных героев — немца Матерна и еврея Амзеля: «...оба они, столь небезразличные к рекам...» (СГ, 93). Но на языке стихий она снабжает нас ключом к расшифровке их сложных взаимоотношений. Тема воды, по К. Г. Юнгу, как раз и открывает путь к бессознательному, «самым ходовым символом» которого она является [Jung 1970: 27]. Стихия воды навсегда облечет их связь в неразрывное целое, представ в начале романа (на дамбе) метафорическим вместилищем бытия («Что вообще может нести в своих водах такая река, как Висла? Да все, что идет прахом...». СГ, 10), а в конце повествования обернувшись ритуалом индивидуального самоочищения («Оба мы нагишом, каждый в своей купели. И каждый отмывается в одиночку». СГ, 682). В такое «водное обрамление» коллективного

бессознательного заключены зооморфные — прежде всего с генеалогией «волчицы из литовских чащоб» (СГ, 73) — образы романа.

У Бобровского эта тема также отмечена странными («завышающими») особенностями зооморфных образов: они открывают путь из современности в мир безвозвратно ушедших «сарматских времен» (название его громко прозвучавшего первого стихотворного сборника). «Истинно немецкий гусь Глинский», сталкиваясь в своем почти тотемическом величии с «заключенным врагом» — священником Феллером (157), вводит лейтмотив романа — потеснение чужих и неугодных.

Собачья тема у Грасса — не просто очевидное обыгрывание фразеологизма (фашизм — «собачья жизнь»). Это — архетипический образ, поскольку национальный образ мира оформлен у него в параметрах переживания коллективного бессознательного в его тройной составляющей — кашубско-польско-немецкой этничности. По К. Г. Юнгу, звериные (животные) образы являются преломлением тотемических представлений о внечеловеческих областях опыта, и потому они разделены, с одной стороны, демонически-сверхчеловеческими чертами, а с другой — животнo-недочеловеческими в опыте их одновременного переживания [Jung 1970: 116]. Тема *птичьих пугал* в «Собачьих годах» и пернатого царства в «Мельнице Левина» заслуживала бы отдельного исследования. Наметим основное. Странность ее в том, что она у Грасса связана с образом «еврея-нееврея» Амзеля. В космографии эта тема выводит к стихии *воздуха*, и здесь многое кажется необычным и загадочным, прежде всего панический ужас обитателей небес — птиц — перед творениями «чистого художника» Амзеля (он делал чучела «не для устрашения и вообще без всякой видимой цели». СГ, 41). Однако зацепка постижения присутствует в «20-й утренней смене» «Собачьих годов», где дано видение-шабаш в восприятии героя-гибрида: «Амзель видит нечто. А его дружок (Матерн) не видит ничего» (СГ, 80). Исследователи обходят стороной странный пассаж в романе Грасса: «Ничто в мире не способно сравниться с мельницей, которая мелет в метель — и даже пожарная команда, которая под проливным дождем тушит загоревшуюся водонапорную башню» (СГ, 80). Загадочное сближение кружащейся в метели мельницы с пожаром на водопроводной башне — в совмещении стихий *воды* (но не текущей, а обращенной в снег) и *огня*, причем в модусе *сугубо германского* противостояния: *-ургииности* (труд, воля, форма) и *-гонии* (рожденность естеством) [Гачев 1995: 28, 349]. Но в еще большей степени поражают подробности легенды о 12 обезглавленных рыцарях и 12 монашках без голов, который чинят шабаш на подворье мельницы: они потом сами превращаются в ветряные мельницы.

По расстановке персонажей у наших авторов — полное сходство: противостояние немец/еврей с цыганкой. «Супостаты» у дедушки: «поляки-католики, и поляки-евреи, и евреи-цыгане [...] и цыгане-итальянцы» (291). Но это — внешний рисунок. Отношение Амзеля-Золоторотика («ёрнические рассуждения», 645) к немцам амбива-

лентное: «Рассыпается в похвалах, но каких-то гнусеньких похвалах, этому народу, под которым столько выстрадал [...] Так не годится, Золоторотик! [...] негоже влюбляться в своих убийц» (СГ, 645). Но, с другой стороны, Амзель — практичный деятель общества свободно-го рынка. Брошенная калийная шахта (недра *земли*) неразрывно связана с характером продукции на конвейере — мобильных «птичьих пугал» и тем самым опосредует присутствие еще одной стихии — *воздуха*, что уже относится к характеристике пассионарного немца-еврея. Птичье-пугальное творчество его — реакция еврея на пруссачество, т. е. на миссию германства в мире при связывании себя при этом узлами кровного братства с немцем (идея симбиоза). В свете сказанного птичепугальная тема оборачивается жесткой критикой немецкой духовности, взятой в аспекте ее воплощения — мировом воздействии немецкой ментальности, как с левым (Маркс), так и с правым уклоном (Гитлер) и роковыми последствиями для человечества.

Тема еврейства разработана у Бобровского в иных смысловых координатах — в отталкивании от позиции Грасса. У него речь идет о разбойнике Маттерне под Данцигом — сподвижнике «домашнего духа», т. е. архетипа-предка Полеске, одержимого правом на «Мое Право» (170): «Свое Право — право немца, иначе говоря, человека состоятельного» (179).

Мельница у Грасса — *ветряная*, «исконно-немецкая» (СГ, 88), «католическая» (87), мельница на козлах, оваянная легендой о 12 безголовых (без царя в голове) рыцарях и 12 безголовых (беспутных) монашенках. Это — главный хронотоп истории привисленского края в свете жестокого порабощения — обращения германскими пришельцами язычников-аборигенов в мясорубке иррационального шабаша насилия («Крутится мельница, вертится мельница». СГ, 80).

Мельница у Бобровского — *речная*, на мелководье с подпорной плотиной (168) и с привязкой к первоэлементам *земля* и *вода*. Но притом она открывает «пункт первый» — мельница не парадная, как в дельте Вислы у Грасса, где «как-никак переночевала императрица Луиза» (СГ, 88), но в сознательном отталкивании от грассовского хронотопа в *локус малой исторфии*: «Итак, небольшой приток Дрвенцы, быстрая речушка, на правом берегу два искусственных пруда, и оба принадлежат хозяину мельницы [...]. А другая мельница, много меньше, только прошлый год ставлена на живую руку [...] Сам Левин [...] и сварганил себе мельничку чуть пониже по реке...» (268).

Бобровский пошел на принципиальные изменения: из прототипа еврея-ашкеназа («пруссак») [Городецкий 2008: 49, 95] он делает Левина восточным («русским»), бесправным евреем, более того, отступая от исторической достоверности и нагнетая атмосферу конфликтности, он создает некое подобие местечкового гетто со своим проповедником и еврейской школой. Но конфликт в романе имеет прежде всего экономическую основу (пришелец Левин ловко обошел дедушку: «Он начал скупать зерно, молотить его и продавать



мукой» (269): «А ведь удобно было с Левиным, вздыхают они (крестьяне в немецкой общине. — Л. М.) про себя» (176—177). Левин: «Это потому, что у него мельница за плату, а у меня мельница на продажу» (240). И только во вторую очередь конфликт немца с евреем предстал на этнически-религиозной почве: «Истинный христианин и немец этот мельник» (пастор Глинский, 197); «Просто-напросто [...] это все из-за грошей» (303). Что же противостоит у Бобровского этим железным законам? Солидарность этнических маргиналов, связанных с творчеством и искусством: музыкант-цыган Хабеданк, литовец — Вайжмантель-песенник, итальянский («цыганский», 229) цирк. Их оружие — песни Вайжмантеля. В результате — танцевальная сшибка двух сторон на представлении цыганско-итальянского цирка: здесь «вместе те, кто сыт и свят», а в другой группе «одни цыгане да поляки, испошдики, батраки» (231—232). Повторное столкновение «таких и эдаких» в трактире Розинке заканчивается унижительной расправой «беспорточных» (315) над дедом (по сценарию Хабеданка, 325). Как итог — исчезновение Левина с Мари и переселение-бегство деда из местечка Неймюль в город Бризен. В свете постколониальной эпохи в романе Бобровского сталкиваются две антагонистические концепции «общественной интеграции» — доминантной, основанной на этнической гомогенности, и подрывной, индивидуалистической, соприкасающейся у него с мифом о спасительной функции искусства (торжество художника Филиппи как последний пункт истории о деде).

Немецко-немецкая зеркальность Грасса и Бобровского — в гетерогенности их образов национальной идентичности. Немецкая вина — стержень творчества этих авторов, но у Бобровского конфликт располагается точно, литотно на острие «натиска на Восток», а у Грасса, немца со славянскими кровями, развернут внутрь, в бездны коллективно-бессознательного. Бобровский делает акцент на *историософском* понимании бытия с христианскими коннотациями (энтелехия), Грасс — на *антропологическом* его прочтении в коловращении беспощадного самоанализа (фенотип вины). Педагогическое усвоение людьми приемами сказа у Бобровского релевантно провोकационному вызову сериальной «сказки» об Освенциме у Грасса.

### Литература

- Гачев 1995 — Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психологос. М., 1995.
- Городецкий 2008 — Городецкий Л. Текст и мир на листе Мёбиуса: языковая геометрия О. Мандельштама vs. еврейская цивилизация. М., 2008.
- Ратгауз 1982 — Ратгауз Г. Иоганнес Бобровский // История литературы ГДР / Под ред. Ю. Самарина. М., 1982. С. 375—398.

- Cepl-Kaufmann 1975 — *Cepl-Kaufmann G.* Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik. Kroneberg/Ts., 1975.
- Frizen 1991 — *Frizen W.* Anna Bronskis Röcke — «Die Blechtrommel» in «ursprünglicher Gestalt» // Die «Danziger Trilogie» von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder / Hrsg. von V. Neuhaus, D. Hermes. Frankfurt a. M., 1991. S. 144—169.
- Harscheidt 1975 — *Harscheidt M.* Günter Grass. Wort — Zahl — Gott bei G. Grass. Der «phantastische Realismus» in den «Hundejahren». Diss. Köln, 1975.
- Hartung 1970 — *Hartung G.* Bobrowski und Grass // Weimarer Beiträge. 1970. № 8. S. 208—224.
- Jäckel 1973 — *Jäckel G.* Sarmatische Dorfgeschichte im «Wissenschaftlichen Zeitalter». Zu J. Bobrowskis Roman «Levins Mühle» // *Jäckel G., Roisch U.* «Struktur und Symbol»: Schriftsteller von Weltrang in der Analyse. Halle (Saale), 1973. S. 40—54.
- Jung 1970 — *Jung C. G.* Bewusstes und Unbewusstes. Frankfurt a. M., 1970.
- Neuhaus 1991 — *Neuhaus V.* Belle Tulla sans merci // Die «Danziger Trilogie» von Günter Grass: Texte, Daten, Bilder / Hrsg. von V. Neuhaus, D. Hermes. Frankfurt a. M., 1991. S. 181—199.
- Neuhaus 1993 — *Neuhaus V.* Günter Grass. 2. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, 1993.
- Tgahrt 1993 — *Johannes Bobrowski* oder Landschaft mit den Leuten. Ausstellung und Katalog / Hrsg. von R. Tgahrt, U. Doster. Marbach am Neckar, 1993.
- Wolf 1967 — *Wolf G.* Johannes Bobrowski. Berlin, 1967.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Im pommerschen Schmelztiegel der Völker: Günter Grass und Johannes Bobrowski als Spiegelbilder der deutsch-deutschen Identität**

Die beiden Romane von Grass und Bobrowski sind nicht nur textgenetisch eng zusammengeknüpft, sondern erweisen bei einer Positionsannäherung im Discours über die deutsche Schuld ihre Meinungsdivergenz in Hinblick auf Perspektiven der Erlangung einer nationalen und sozialen Identität. Wenn Bobrowski den Konflikt metonymisch auf der Spitze des deutschen «Drang nach Osten» strukturiert, setzt Grass, ein Deutscher mit doppelt slawischer Abstammung, auf die Verinnerlichung des Problems mittels penetranter Selbstanalyse des Kollektiv-Unbewussten. Bobrowski bekennt sich zur historiosophischen Verständigung des Seins, während Grass zur anthropologischen Bewältigung des Lebens neigt.

В. Г. ЗУСМАН

(Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики», Нижний Новгород)

## **ГИБРИДНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ МИГРАНТОВ. ГЕТЕРОГЕННОЕ «ПИСЬМО» В. ВЕРТЛИБА**

Начать, вероятно, следует с повторения мысли Ю. М. Лотмана о «гетерогенности» человеческого сознания [Лотман 1996: 46]. Отсюда проистекает гибридность как феномен культуры и литературы.

Гибридность в литературе нельзя отделить от гибридности в жизни, науке и культуре. «Гибридность» — понятие общенаучное, значимое для биологии, ботаники, зоологии, генетики, гуманитарных и технических дисциплин. В гуманитарных науках — по аналогии с ботаникой — можно, вероятно, говорить о гибридных структурах внутривидовых, межвидовых и межродовых. Во всяком случае, такой разговор возможен на жанровом уровне. Он уже возникал не раз в истории литературоведения, когда гуманитарные науки ориентировались на естественные науки, в том числе на зоологию и биологию.

Гибридные явления внутри текста — условный аналог внутривидовой гибридности. Межвидовые явления сопоставимы, например, с такими структурами, как лирический роман. Пример межродового гибрида — это, скажем, словесно-художественные тексты с использованием кинематографических принципов и приемов. Понятно, что сопоставления такого рода не могут претендовать на абсолютную точность, поскольку соотносят разные научные перспективы. В этнологии известны термины «химера», «химерическая структура». Они сигнализируют о появлении гибрида, возникающего в результате контакта несовместимых элементов, сочетания в одной целостности двух разных несовместимых систем [Гумилев 2007].

Слово «гибридность» в разных науках наполняется различным содержанием. Обобщенно можно сказать, что «гибридность», «гибрид» означают «смесь», результат «скрещивания». Гибрид всегда находится «между чем-то одним» и «чем-то другим». Гибрид в культуре нередко сигнализирует о совместимости несовместимого. Примечательно, что в культурологии подобная «совместимость несовместимого» не кажется исследователям химерической сущностью. Напротив, можно говорить о продуктивной гибридности.

Гибриды связаны с взаимодействием разных языков и искусств. Если гибридность в языке может быть связана с креолизацией, то гибридность в культуре нередко обозначается как интермедийность. Исследователь творчества Ф. Кафки Е. В. Бакирова отмечает:

Американский культуролог Уильям Митчелл провозглашает идею «смешанных медиа», утверждая постулат гетерогенности, априори присущей любому произведению искусства. Последнее предстает в таком понимании как результат симультанного взаимовлияния медиально различных кодов. В литературоведческом смысле интермедийность представляет собой особый тип внутритекстовых взаимосвязей, предусматривающий наличие в произведении таких структур, которые включают художественно значимую информацию о другом виде искусства, предопределяя тем самым специфику рецепции произведения [Бакирова 2012: 12—13].

Итак, интермедийность в культуре связана с гетерогенностью, то есть с гибридностью. Выстраивается смысловая цепочка: гибридность — гетерогенность — интермедийность — взаимовлияние «медиально различных кодов». Таким образом, скрещение языков различных искусств в текстах определенной семиотической природы может вести к обогащению смысла.

Объясняя гибридность явлений культуры, Ю. М. Лотман в статье «Текст и полиглотизм культуры» отмечал, что «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [Лотман 1992, I: 144]. Итак, гибридность явлений культуры и литературы означает их симультанную «зашифрованность многими кодами». Гибридные структуры возникают, скорее всего, «на границе смены кодов». Гибридный текст — это «текст в контексте» [Лотман 1992, I: 148], результат скрещения культурных кодов.

Гибридные структуры в литературе возникали всегда. Всякий великий художник слова универсален. Интересно, что генезис универсальности связан с гибридными и гетерогенными истоками. Художественный мир гения неизбежно гибриден и гетерогенен. Гетерогенен и вместе с тем целостен и един в аспекте этой гетерогенности Шекспир. Таков, например, и Гёте. Персонажи Гёте, подобные Фаусту или Вильгельму Мейстеру, преодолев свою ограниченность, в поисках высшего смысла жизни проходят ряд «образовательных ступеней». Всемирность у Гёте подразумевает преодоление узких и заданных барьеров ради обретения «действительно значительного смысла» жизни [Пуришев 1929: 519—521]. Всемирность Гёте связана с его универсальностью, которая, в свою очередь, может быть истолкована как гетерогенность в едином регистре.

У Пушкина в разные периоды — разные стили. Он также — гибридный, гетерогенный автор, создавший «роман в стихах» «Евгений Онегин», играющий разными типами кодирования и дости-

гающий иронического эффекта [Лотман 1992, I: 146]. Вероятно, о моностильности и внегибридности в литературе вообще говорить можно лишь условно.

В прозе XX в. гибридные образы часто встречаются, например, у Ф. Кафки. Таков Одрадек, помощники землемера из романа «Замок», Лени из романа «Процесс», певица Жозефина. Характерный пример — Грегор Замза. С одной стороны, Грегор наделен чертами животного. Вместе с тем, превратившись в жука, в насекомое, Грегор Замза впервые становится «человеком». При этом семья Грегора переживает обратное превращение. В финале «Превращения» автор показывает загородную прогулку семьи Замза. В конце прогулки Грета «первая поднялась... и выпрямила свое молодое тело» (*und ihren Körper dehnte*). Это словосочетание — «*Körper dehnen*» — ближайшим образом может быть отнесено к животным. Кафка с предельной наглядностью дает гибридный образ женщины-пантеры [Кафка 1994: 155].

Особый тип гибридности в литературе связан с перекрещиванием различных естественных языков в рамках одного словесно-художественного произведения. Благодаря внутренней гибридности возникает оригинальный художественный язык.

Литература мигрантов — прямая зона возникновения гибридных структур. Эти структуры образуются на разных уровнях: жанровом, композиционном, словесно-образном, фонетическом. В немецкоязычных произведениях авторов-мигрантов меня интересует внутренняя гибридность, формирующаяся на словесно-образном уровне.

Литература мигрантов прямо связана с компаративистикой. Для компаративистики особенно интересны смешанные, гибридные смысловые и образные конструкции. Эти образы часто образуют двойные структуры, точнее, многофакторные структуры. В качестве примера сошлемся на творчество современного австрийского прозаика В. Вертлиба (Vladimir Vertlib).

Эмиграция семьи Вертлиб проходила с целым рядом «остановок в пути»: «Израиль — Австрия — Италия — Австрия — Нидерланды — снова Израиль — снова Италия — снова Австрия — США — и, наконец, окончательно и бесповоротно Австрия» [Vertlib 2008: 13]. Эти страны для рассказчика в текстах Вертлиба — не просто местности, ландшафты, государства. Это различные миры, которые определяют «пограничные зоны» в дальнейшем творчестве писателя. Так, например, рассказчик в романе «Остановка в пути» вспоминает об одном американском городке так: когда я иногда кружу по этой местности, то «воображаю, что нахожусь не здесь, а где-то в другом месте, в чужой стране, названия которой я и знать не хочу» [Vertlib 2009: 233.]. Пограничные зоны культуры по самой своей природе гетерогенны, гибричны. Гибридность может быть «чужой», устрашающей. Она же способна привести к спонтанному проявлению творческой активности.

В романе «Остановка в пути» повествователь утверждает: «Есть только люди...» И далее: «Хватит делить людей на евреев, гоев, местных, пришлых, европейцев, неевропейцев. Тошнит уже» [Вертлиб 2009: 442]. В этом контексте повествователь ясно указывает на опасность расщепления универсальной категории («люди») на чуждые друг другу частные этнические элементы («евреи», «гои», «европейцы», «неевропейцы»).

Для В. Вертлиба важна сдвоенная перспектива. В его текстах примерами «смешанных образов» могут выступать слова «гой» (*der Goy*) и «еврей» (*der Jude*). Так, в романе «Последнее желание» (*Letzter Wunsch*) [Vertlib 2006] повествователь Габриль Зальцингер, немецкий еврей, пытается исполнить последнее желание своего умершего отца: похоронить его на еврейском кладбище немецкого города Гигрихта рядом с женой. Против этого возражает одна из сотрудниц еврейской общины. Она обнаружила, что отец Габриля с «ортодоксальной еврейской точки зрения не был евреем», поскольку его «бабушка по материнской линии была христианка» [Vertlib 2006: 143]. Габриль Зальцингер принимает решение прийти на радиостанцию города Гигрихта, принять участие в радиопередаче и вынести эту ситуацию на всеобщее обсуждение. Во время дискуссии Зальцингер утверждает, что евреев и гоев, неевреев, «нельзя помыслить друг без друга». «Европеец-христианин не мог бы существовать, если бы не было евреев, а еврей не был бы, в свою очередь, евреем, если бы не было гоев» [Vertlib 2006: 152]. Эти перекрещивающиеся образные ряды можно понять только с учетом смешанной перспективы. В этом случае гибридные образы обуславливают друг друга.

Ряд гибридных образов у Вертлиба принципиально открыт. Постоянно возникают их новые комбинации, гибридные сочетания. Эти «сдвоенные структуры» связаны со «сдвоенной перспективой». В. Вертлиб пишет в лекциях по поэтике, что основанием для этих образов служит «зона взаимоналожений» (*Überlappungsbereich*) [Vertlib 2008: 61]. Вертлиб соотносит «сдвоенную перспективу» с «многофакторной идентичностью» (*Mehrfachidentität*) [Vertlib 2008: 59]. «Многофакторная идентичность» ведет к порождению гетерогенных образов, возникающих симультанно. Когда Вертлиб говорит о «родном месте» его письма, о «пограничной зоне» между странами, ментальностями и языками, он как раз имеет в виду «одновременность и рядоположенность» (*die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander*) [Vertlib 2008: 59] образных элементов. Итак, можно полагать, что писатели-мигранты — авторы «пограничной зоны». Их словарь и образный репертуар формируются между ментальностями и языками.

Возникновение гибридных образов, генетически восходящих к русскому, австрийскому и еврейскому мирам, связано с разграничением категорий «смысл» и «значение». Различие между «смыслом» и «значением» объясняет то, как автор В. Вертлиб постепенно овладевал различными художественными языками.

Гибридными образами в его текстах являются: «Свое, Чужое» «Мигрант», «Другой», «Еврей», «Язык», «Языковая родина», «Родина», «Бездомность», «Граница», «Война»...

Процесс адаптации мигрантов к «чужой» культуре принимающей страны связан с «усвоением новых ментальных и языковых концептов» [Зинченко и др. 2010: 10]. По утверждению В. Вертлиба, «в ходе этого длительного процесса» автор-мигрант «никогда не сможет полностью усвоить перспективу местных жителей» [Vertlib 2008: 39]. Причина несовпадения «своей» и «чужой» культурных традиций заключается в «культурно-историческом балласте, который накапливается от поколения к поколению» [Vertlib 2008: 39] и которым автор-мигрант с необходимостью нагружает чужие для него ментальные и языковые нормы. С другой стороны, В. Вертлиб уверен в том, что «местный автор» в идеальном случае оказывается способным понять мигранта, но полностью прочувствовать его ситуацию он не сможет никогда [Vertlib 2008: 39]. Поэтому полное соприкосновение различных национальных культурных традиций решительно невозможно — даже если соприкасаются две «сближающиеся» формы бытия [Зинченко и др. 2010: 87]. Полноформатная гибридность, как и абсолютная монокультурность, в принципе невозможны.

И все же, по мнению В. Вертлиба, подобное соприкосновение может означать для автора-мигранта «прибавку в познании». Это происходит в том случае, если он в итоге глубже сможет понять «неоднозначность и противоречивость мира» [Vertlib 2008: 39].

Сближение и отдаление различных культурных норм происходит в ситуациях повседневной жизни. Мигрант вполне безотчетно подразделяет окружающий мир на «своих» и «чужих». Это разделение на «свое» и «чужое» может происходить столь наглядно, что, попадая в близкую ему внутренне местность, мигрант переключается на привычное речевое поведение. В подобных случаях побуждает желание думать и говорить исключительно на родном языке. Это обстоятельство свидетельствует о том, что родной язык вызывает широкие ряды ассоциаций в определенных контекстах, обеспечивая виртуальное возвращение на утраченную языковую родину, где мигрант чувствует себя как дома. Об этом В. Вертлиб пишет в эссе «Я и туземцы» [Vertlib 2012]. Он описывает местность в 20-м округе Вены, «в так называемом районе Бригиттенау», где он провел детство и ходил в школу. Писатель вспоминает, что все школьные друзья происходили из того же «русско-еврейского эмигрантского круга». Когда позднее он попадал в Бригиттенау, то «автоматически менял язык» и начинал думать по-русски, причем в памяти тотчас всплывали «детские книжки на русском языке». При этом писатель забывал, что находится в Австрии и что здесь могут быть настоящие венцы, «туземцы», которые живут в этой местности. Это была его Вена. По Фриденсбрюке проходила граница с соседним округом, там начиналась заграница, состоявшая из анонимных расщелин огромных до-

мов. Прошло долгое время, прежде чем Вертлибу удалось проложить дорогу к «новому» для него немецкому языку.

Первоначально гибридность возникает в творчестве Вертлиба как результат наложения немецкого языка на русский. Позднее в сознании писателя формируется сдвоенная русско-немецкая (австрийская) структура. Еще точнее эту структуру можно было бы обозначить как русско-еврейско-немецко-австрийский гетерогенный ментально-смысловой ряд.

В литературе гетерогенность возникает часто благодаря тому, что автор начинает сомневаться в клише, подвергая их ироническому преломлению [Vertlib 2008: 122]. Во второй Дрезденской лекции В. Вертлиб пишет: «Мое превращение в немецкоязычного писателя не было делом простым или само собой разумеющимся. Первые попытки писать я делал по-русски. В немецком языке слова имели значение. В русском, моем родном языке, у них открывался глубокий смысл (Im deutschen hatten die Worte eine Bedeutung, im Russischen, meiner Muttersprache, einen tieferen Sinn) [Vertlib 2008: 58]. Далее Вертлиб поясняет: «Так или иначе, но я владел русским языком как хорошо настроенным инструментом, я интуитивно играл на нем. Изучение структуры немецкого языка было делом будущего. Мне еще только предстояло открыть его двойственность, постигнуть нюансы» [Vertlib 2008: 58—59]. Представляется, однако, что формула «в немецком языке слова имели значение, а в русском, родном языке, у них открывался глубокий смысл» справедлива лишь для первого этапа литературной работы Вертлиба. Позднее немецкий язык стал для Вертлиба новой «языковой родиной». «Многофакторная идентичность» определила возникновение оригинальных гибридных образов в творчестве В. Вертлиба.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что Вертлиб воспринимает многоязычие и как своего рода «редукцию», «потерю» смысла [Vertlib 2008: 61]. В языковом сознании мигрантов всегда остаются сферы, являющиеся «моноязычными или почти моноязычными» (*monoglott oder fast monoglott*). Здесь властвует «одноязычие», которое нельзя преодолеть без перевода. Однако всякий перевод кажется В. Вертлибу фикцией [Vertlib 2008: 61].

Эта мысль заслуживает специального рассмотрения. Перевод по самой своей природе — гибридная структура. Следовательно, переводные гибридные конструкции — в понимании Вертлиба — фиктивны.

Во второй Дрезденской лекции «Шероховатость, ложь, новая креативность. Шансы, возможности и лимиты литературы на чужом языке» [Vertlib 2008: 45—68] В. Вертлиб объясняет различия в отношении к русскому и немецкому языкам. В качестве примера писатель приводит русское слово «собака». Это русское слово имеет для Вертлиба непосредственное «собачье» звучание. Немецкое слово «Hund», напротив, «отделилось» в сознании писателя от всякого живого существа. В немецком языке, полагает В. Вертлиб, слово «Hund»



оставляет лишь «тень» собаки, оно заключает в себе «собаку как такую», «ее идею». Конечно, подобная интерпретация понятия «Hund» открывает для автора дополнительные ассоциативные возможности. В этом состоит преимущество абстрактного немецкого слова по сравнению с чувственным, но по-своему эмоционально завершенным словом «собака». Вместе с тем, замечает писатель с юмором, русский эквивалент ему ближе, поскольку «немецкие, австрийские или, скажем, швейцарские собаки гораздо охотнее коммуницируют по-русски» [Vertlib 2008: 55]. «Собака» — «Hund» — сдвоенная образная структура, характерная для литературного стиля мигрантов. Русское слово «собака» для В. Вертлиба — особый многоязычный образ. Языковая пара «собака»/«Hund» — пример гибридного образа в творчестве В. Вертлиба.

Слово «Hund» способно вступать в дополнительные связи по созвучию с другими словами: например, со словом «Mund» (рот), или, более того, «Schlund» (глотка), или даже «rund» (круглый) [Vertlib 2008: 55]. В. Вертлиб подчеркивает, что нет ни одного немецкого слова, которое бы не сохранило для него налет «некой чуждости». В этом заключается шанс, дополнительная возможность — включать кажущиеся такими знакомыми слова в новые необычные контексты, придавая им «неожиданное значение» [Vertlib 2008: 59]. Таким образом, происходит смысловой скачок, появляется неожиданное приращение смысла, «прибавка в познании». Итак, гетерогенность и сохранение чуждости в неродном языке, становящемся языком «творчества» и «письма», вступают во взаимосвязи в художественном мире писателей-мигрантов.

Благодаря гибридности ментальных и словесно-художественных форм мигрант Владимир Вертлиб становится немецкоязычным писателем. Происходит превращение бытового факта в «литературный факт» [Vertlib 2008: 41]. Возникновение литературного факта сигнализирует о становлении гибридности на образном уровне, о «сгущении», символизации внелитературного опыта. С литературным фактом, который глубоко охарактеризовал Ю. Н. Тынянов [Тынянов 1977], связано сослагательное наклонение в самом широком смысле слова. В. Вертлиб пишет: «Реальность мира в ее целостности всегда связана с конъюнктивом» [Vertlib 2008: 23].

Если автор живет на границах культур и языков, то его творческая работа всегда связана с порождением гибридных образов. Гибридные образы возникают на всех текстовых уровнях. В конце концов В. Вертлиб приходит к сочетанию поверхностных и глубинных структур: немецкая поверхностная структура сочетается с глубинными моментами двойственности, неровностями, шероховатостями и противоречиями русского и немецкого ментальных и языковых миров. Сглаженная структура предложения и языковая идиоматика нередко скрывают подлинную смысловую глубину. Возможно, существует типологический ряд: поверхностная структура — глубинная структура — гибридные образы — смысл vs. значение.

### Литература

- Бакирова 2012 — *Бакирова Е. В.* Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012.
- Вертлиб 2009 — *Вертлиб В.* Остановка в пути. СПб., 2009.
- Гумилев 2007 — *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. М., 2007.
- Зинченко и др. 2010 — *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кириозе З. И., Рябов Г. П.* Словарь по межкультурной коммуникации. Понятия и персоналии. М., 2010.
- Кафка 1994 — *Кафка Ф.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. Харьков, 1994.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Текст и полиглотизм культуры // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн, 1992.
- Лотман 1996 — *Лотман Ю. М.* Риторика — механизм смыслопорождения // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семиосфера — История. М., 1996.
- Пуришев 1929 — *Пуришев Б. И.* Гёте // Литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1929.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Vertlib 2006 — *Vertlib V.* Letzter Wunsch. Roman. München, 2006.
- Vertlib 2008 — *Vertlib V.* Spiegel im fremden Wort. Dresden, 2008.
- Vertlib 2009 — *Vertlib V.* Zwischenstationen. Roman. München, 2009.
- Vertlib 2012 — *Vertlib V.* Ich und die Eingeborenen. Essays und Aufsätze. Dresden, 2012.

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Hybridität in der Literatur der Migranten. Das heterogene «Schreiben» Vladimir Vertlibs**

Im Beitrag wird das Entstehen von hybriden Bildern in den Texten von Vertlib behandelt. Mentale und sprachliche Unterschiede im Bewusstsein der AutorInnen der Migranteliteratur werden als Voraussetzung literarischer Kreativität beschrieben.

В. А. ПЕСТЕРЕВ

(Волгоградский государственный университет)

**ПОЛИЖАНРОВОСТЬ РОМАНА  
ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ИЗМЕРЯЯ МИР»<sup>1</sup>**

Эксперимент — творческий принцип австрийского прозаика «новой волны» в немецкоязычной литературе рубежа XX и XXI столетий — Даниэля Кельмана. В этой проекции просматривается внешняя и внутренняя полижанровость каждого из произведений писателя, начиная с дебюта — «роман-воображение» «Магия Берхольма» («Beerholms Vorstellung», 1997) — до последнего «романа в рассказах» «Слава» («Ruhm», 2009). «Измеряя мир» («Die Vermesung der Welt», 2005) — особая форма романа в творчестве Кельмана: как ни в каком другом произведении, здесь создан плотно «сбалансированный космос романа» [Interview 2012], обращенного к конкретной и подобной эмпирической реальности.

Жизнеописание и исторический материал в качестве традиционных жанровых доминант структурируют этот романский мир. Основа повествования — биография двух немецких ученых конца XVIII — начала XIX вв.: математика и астронома Карла Фридриха Гаусса (1777—1855) и естествоиспытателя Александра фон Гумбольдта (1769—1859). Обычен набор биографических моментов с детских лет до старости героев. Хотя наблюдается ряд совпадений, (ранняя одаренность и незаурядность, личностная самодостаточность, одержимость научными изысканиями, старческое угасание к концу жизни), различие постоянно, в первую очередь как отражение разных жизненных ситуаций героев и их индивидуальных характеров. По мере разворачивания основной части сюжета контрастность углубляется и расширяется, охватывая все составляющие произведения. Недовольство всем и вся, неуживчивость, взрывной темперамент, любвеобилие Гаусса и уравновешенность, выносливость, сексуальный аскетизм, человечность, педантизм Гумбольдта столь же противоположны, как и страсть к странствиям в жажде научного знания естествоиспытателя и оседлость Гаусса, который почти не покидал родного городка и дома. Но к концу повествования противопоставление ретушируется, поскольку общечеловеческие возрастные свойства сближают эти образы: сентиментальность, спад энергии, терпимость и смирение, самоуглубление, обостренное чувство одиночества и обездоленности.

---

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках гранта РФНФ, проект №13-34-01013.

Внешнее следование фактам жизни Гаусса и Гумбольдта в произведении Кельмана сохраняется, однако их биографии художественно опосредуются и видоизменяются. «Измеряя мир» — жизнеописание в эпизодах, подчас смонтированных с пространственно-временными разрывами, прямое подобие любой истории жизни литературного героя с античности до современности. Кельман не ограничивается авторской интерпретацией достоверных фактов и прижизненных анекдотов об ученых и моделированием из них версий романтических сцен. Исходя из логики характеров героев и обстоятельств их существования, Кельман вводит многочисленные вымышленные эпизоды. Судьбоносным для Гаусса-подростка стал полет на воздушном шаре с Пилатром де Розье: увидев землю и небо с высоты, как *видит мифоздание Бог* (67)<sup>2</sup>, мальчик, стремясь понять, что есть пространство, осознает, *что все параллельные линии сходятся* (69). А в жизни Гумбольдта встреча в Веймаре с Шиллером, Виландом, Гердером, Гёте, когда он впервые признался в своем желании совершить исследовательское путешествие по Новому Свету, ознаменовалась напутствием немецкого гения: «От нас вы туда придёте, сказал Гёте, отсюда. И за морем вы останетесь нашим посланником» (37).

Усиливают художественную трансформацию биографического повествования названия глав, в которых дается их основной событийно-смысловой мотив, но одновременно заголовки переключают внимание в поэтический дискурс, в особенности «Море», «Числа», «Звезды», «Сад», «Эфир», «Духи», «Дерево». Романны вступления и концовки глав. «В день, который все изменил, у Гаусса так разболелся коренной зуб, что он думал, что потеряет рассудок» (83). Начав главу «Числа» этой фразой, соответственно отмеченному в ней вымышленному инциденту, Кельман выстраивает цепочку перипетий. Прежде всего, как отмечено в названии, в центре событий — достижение Гаусса-математика, который (ему было чуть более двадцати), благодаря открытию, завершает и публикует «Disquisitiones Arithmeticae» («Арифметические исследования») — первую и значительную работу по теории чисел и высшей алгебре, в то же время осознавая, что «сколького еще ни проживет, не сможет больше совершить ничего подобного» (95). Чрезвычайно значима для мучающегося сомнениями Гаусса его встреча в Кёнигсберге с почитаемым им Кантом. Основываясь на «Критике чистого разума», Гаусс заявляет о таинственности истины и о своем открытии сущности пространства, которое «само по себе складчатое, искривленное и очень причудливое» (99) («*der Raum sei faltig, gekrümmt und sehr seltsam*»; 96<sup>3</sup>), но

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты с указанием страниц в тексте статьи даны по изданию [Кельман 2009]. Обратит внимание, что в отличие от оригинала в русском переводе прямая речь (как в данной цитате) выделена курсивом. См. предисловие Г. М. Косарик [Кельман 2009: 6].

<sup>3</sup> Здесь и далее оригинальный текст с указанием страниц в статье дан по изданию [Kehlmann 2006].

слышит в ответ от умудренного старца: *Чушь* (100). В личной же жизни Гаусса — отношения с Йоханной, которая поначалу отказывается стать женой ученого, решившего из-за этого покончить с жизнью. Однако он внезапно «ухватывает суть» второго письма девушки — поворот, отмеченный автором в последней фразе главы: «И только потом ему стало ясно, что Йоханна ответила согласием» (109).

Жанровая реконструкция литературного жизнеописания осуществляется Кельманом за счет введения дополнительной, но связанной с жизнью Гаусса сюжетной линии его сына Ойгена. Она намечена в первой же сцене романа, когда Гаусс вместе с сыном приезжает в Берлин по настоятельному приглашению Гумбольдта, чтобы принять участие в Немецком конгрессе естествоиспытателей. Глава «Отец» всецело посвящена произошедшему в Берлине, где Ойген, случайно оказавшийся на подпольном собрании вольнодумцев, был арестован, а затем выслан из Германии. Рассказ о пути Ойгена в Америку — финальная глава романа «Дерево»; только периферийно, в воспоминаниях героя, здесь возникают образы Гаусса и Гумбольдта. Линия Ойгена, в особенности же последняя глава как сильная позиция художественного текста, размыкает границы биографического жанра. Этот своеобразный изобразительно-повествовательный эпилог к жизнеописанию Гаусса и Гумбольдта, по мнению Кельмана, завершает вторую важную тему его произведения — старости, поскольку «самое ужасное в нашей жизни, не то, что мы умираем, а то, что мы вынуждены стареть» [Interview 2006]. Живая тема для Кельмана воплощена и в романе «Я и Каминский» (2003) как столкновение юности и старости, победу в котором одерживает старость [Interview 2006]. В эпизоде с сыном Гаусса писатель сосредоточен на постулируемом им жизненном парадоксе, показывая, что именно в тот момент, когда юноша наконец-таки становится свободным и независимым от своего родителя, «он внезапно начинает вести себя так же, как и его отец, совершенно не замечая этого» [Interview 2006]. Символическое выражение этой мысли во введённом писателем мотиве дерева, которое видит Ойген в неизвестном саду: «...кора его вся потрескалась и была очень жесткой, наверху ствол разветвлялся, превращаясь в пышную крону» (317) («Seine Rinde war narbig und rauh, weit oben fächerte sich der Stamm in einen Busch von Ästen auf»; 301). Юноша «неуверенно встал под тень дерева, прислонился к стволу и закрыл глаза» (317). Внутренний смысл каждой детали — описание дерева и поведение молодого человека — символически очевиден: родословное древо, тяга Ойгена к которому кровно-подсознательна. Говоря обобщенно, переключение от биографического к чисто художественному повествованию, думается, придает роману «Измеряя мир» определенную завершенность и структурную целостность. В то же время этот роман-биография продолжает традицию построенных на воображении жизнеописаний — «Лотты в Веймаре» (1939) Т. Манна, скажем, или «Смерти Вергилия» (1947) Г. Броха.

На рубеже тысячелетий эта тенденция модифицируется в романе-саморефлексии, в жизнеописании-интерпретации, в диалоге авторского «я» и «я» биографического героя: «Завещание Оскара Уайльда» (1983) и «Чаттертон» (1987) П. Акройда, «Тайна Иеронима Босха» (1999) П. Демпфа, «Быть Босхом» (2004) А. Королева, «Равель» (2006) Ж. Эшноза (см. [Струков 2000: 19—67; Пестерев 2012а; 2012б]).

Второй жанровый план, имманентный литературной биографии, — исторический. Хотя в критике относительно «Измеряя мир» постоянно фигурирует обозначение «исторический роман», Кельман предпочитает называть произведения этого рода «современным романом, действие которого происходит в прошлом» [Interview 2006]. Оно дано писателем в достаточно широком географическом охвате: Германия, Испания, Франция, Америка, Россия. И в каждом из эпизодов постоянны приметы времени и места. Скажем, в Америке — «иезуиты местной миссии, вооруженные до зубов, неотесанные и больше похожие на солдат, чем на священников» (116). А во время путешествия Гумбольдта по России в Нижнем Новгороде его «встретили хлебом-солью и преподнесли ему символический золотой ключ» (290).

Образ Германии Кельмана многоуровневый и многомерный. Традиционные поэтологические компоненты «исторического колорита» составляют один из его структурных пластов. Эти формы жизненной достоверности функционируют в пределах творящей мысли автора, который представляет в «Измеряя мир» историю как культуру. Эпохальное изображение прошлого в культурно-эстетическом ракурсе дает возможность осознать суждение Ф. Ницше о Гёте. «Не личности, а более или менее идеальные маски, — писал философ в трактате «Человеческое, слишком человеческое» (1878), — не действительность, а аллегорические обобщения; характеры эпохи, местные краски, ослабленные почти до невидимости и превращенные в мифы; современные чувства и проблемы современного общества, сведенные к их простейшим формам, лишенные своих привлекательных, интересных, патологических качеств и сделанные бесплодными во всех смыслах, кроме артистического; никаких новых тем и характеров, а лишь постоянно новое одушевление и преобразование старых, давно привычных характеров — таково искусство, как его старшее и понимал Гёте и как его осуществляли греки, а также и французы» [Ницше 1990: 355—356]. Гёте и Ницше связуют два ключевых момента в немецкой культуре: рубеж XVIII—XIX вв. и рубеж XIX—XX столетий. Главное — Ницше раскрывает тот художественный опыт Гёте, вневременной и конкретно-исторический, который соединяет доминирующие признаки межвекового периода, определившие и культурный контекст, и эстетическое пространство, и текст произведения Кельмана.

«Игра с реальностью, нарушение ее законов» [Kehlman 2007: 32] — творческая установка Кельмана, который пишет «Измеряя мир» как роман о национальном характере («что значит быть немцем»)

и о «великой немецкой культуре»: «сатирическое, игровое размышление», уточняет писатель [Interview 2006]. Игра, как то свойственно современному сознанию и художественному мышлению, глубинная в творческих модификациях, для двух последних столетий немецкой культуры непосредственно связана с Кантом, Гете, Шиллером, Моцартом, романтической школой, Ницше<sup>4</sup>. «Основание и фактор культуры в целом» [Хейзинга 1992: 17], органическая сущность творческой свободы, игра в романе Кельмана мировоззренчески и эстетически универсализируется, как у В. Набокова, творчество которого оказало на австрийского писателя самое значительное воздействие, в особенности роман «Бледный огонь» [Tippelskirch 2009: 197]. В «Измеряя мир» — тонкая, изощренная и потаенная сеть авторских хитросплетений при кажущейся одномерной ясности и обманчивой непредвзятости рассказывания — внешних и внутренних — событий. В романном размышлении Кельмана о культуре игра являет себя в уравновешенности мысли и писательской фантазии, в замещении самосознания культуры самосознанием автора, в свободном соединении и интерпретации объектов и субъектов культуры, в подчинении ее эмпирических данных, идей и реальных форм воображению, в комическом осмыслении высокого и драматического в культуре.

В этом пространстве игры по правилам и без правил нашествие Наполеона упоминается как преклонение французского императора пред Гауссом, ибо он «отказался из уважения к нему от обстрела Гёттингена» (11). А «Ночная песня странника» Гёте дается в устном переложении Гумбольдта, который не любит «рассказывать истории», но, откликаясь на просьбу своих спутников во время странствий в Америке, решается «продекламировать самое прекрасное немецкое стихотворение, конечно, в вольном прозаическом переводе на испанский, и звучит оно примерно так: над горными вершинами царит тишина, листочки на деревьях не дрожат от ветра, и птички не поют, но скоро и они умрут и уж тогда отдохнут» (131—132).

Не столько перерастание «романа о прошлом» («исторического» в общепринятой терминологии) в «роман культуры», сколько синтез этих начал фокусируется в главной установке Кельмана: минимально воспроизводя факты исторического времени, всецело сосредоточиться на изображении «духа эпохи». Его параметры в миропредставлении писателя, пользуясь категориями Канта, — «чистый разум» и «практический разум». Не канонизируемое просвещение (в широком смысле), а вера в разум эпохи Канта, Гёте, Гаусса, Гумбольдта — основополагающая данность в романе Кельмана. Возможность научного познания мира раскрывается через антитезу эмпирического исследования и рассудочно-созерцательного мышления. Для Кель-

<sup>4</sup> См. исследование феномена игры в монографии А. Г. Аствацатурова [Аствацатуров 2010].

мана это всецело проблема индивидуального сознания и личных достижений и открытий<sup>5</sup> Гаусса и Гумбольдта. Интеллектуальная и действенная энергия этих личностей усиливается будто случайными возникающими чертами социокультурной атмосферы современной ученым эпохи. Всеобщие человеческие стереотипы отмечены в ироническом пассаже о ставшем знаменитом Гауссе-астрономе: «Человек, который кардинально расширил горизонты математики, представлялся им лишь курьезной фигурой. А вот тот, кто открыл звезду, был человеком, добившимся положения в обществе и успеха в жизни» (148). Язвительны суждения Дагерра в его рассказе о долго ожидаемой книге Гумбольдта о путешествии в Новый Свет, которая разочаровала публику: *Сотни страниц наводнены результатами измерений, почти ничего личного, практически никаких сенсаций и приключений. Трагическое обстоятельство, которое может послужить умалению его славы в веках. Знаменитым путешественником становится тот, кто оставляет после себя занимательные истории* (251).

Кельман принадлежит к писателям, которые отстаивают право художника на авторскую правду и истину [Kehlman 2007: 16]. Распространенный в искусстве XX и XXI вв., этот постулат как истина отражен в названии «Измеряя мир». Одновременно человеческое намерение и возможность оборачиваются скепсисом, порожденным убеждением Кельмана в энтропии — сути онтологического и экзистенциального измерения мира. «Смерть придет как познание нереальности, — мыслит престарелый Гаусс. — И тогда он поймет, что такое пространство и время, какова природа линии и в чем сущность числа» (298). Итоговая мысль Гаусса созвучна умозаключению Гумбольдта к концу жизни: «надо принимать вещи такими, какие они есть, и даже если доведется познать что-то новое, они все равно останутся такими, как были, и не важно, кто это сделал — мы или кто другой, или вообще никто», поскольку «не надо переоценивать заслуги ученых: исследователь не Творец, он ничего не изобретает, не завоевывает земли, не выращивает плодов, не сеет и не жнет, и его примеру следуют другие, которых все больше, а за ними те, кто будет знать еще больше, и так без конца, пока все не обратится в прах» (307).

Называя свой роман «размышлением», что отмечалось выше, Кельман обозначает, кроме игровой, философско-интеллектуальную интерпретацию жизнеописания и культурно-исторической реальности, а подчас и рациональное дистанцирование от них. Акцентируя две романские сферы — изобразительную, идущую от повествователя, и рациональную, связанную с образами Гаусса и Гумбольдта, Кельман синтезирует разные формы состояния и жизни сознания, но во внешней и внутренней взаимодополнительности, переходности и художественном детерминизме этих форм. Их масштаб — самоана-

<sup>5</sup> Исследование этого вопроса см. в монографии Д. Кемпера [Кемпер 2009].



лиз, динамическая работа мысли, корректировка промежуточных и итоговых идей и суждений, интуитивное прозрение, отвлеченно-метафизическая созерцательность, дискуссионная диалогичность, гипотетическая проблемность рефлексий.

Пристрастное внимание Кельмана к разуму объединяет ведущие жанровые составляющие романа: биографическое, историко-культурное, философско-интеллектуальное. В этом жанрообразующем пространстве Кельманом, по сути, задан аксиологический вопрос: о ценностных смыслах человека, культуры/истории, философии. Роман насыщен сомнениями. Концентрированно они представлены в резких суждениях Гаусса из его разговора с Гумбольдтом: *люди думают, что их существование подвластно им* (238); *разум ничего не диктует и даже мало что понимает* (230); *мир, если понадобится, можно измерить и исчислить, но это еще далеко не означает того, что он будет понят* (231). Но человеческое существование — это существование вопреки этому пониманию. Не инерция или механизм привычки, а энергия разума мыслящего «я» заставляет человека жить так, будто существует разумная мера бытия.

Жанровая природа «Измеряя мир» не исчерпывается тремя выделенными ее свойствами. Произведение Кельмана — это и роман-комедия, одновременно он связан и с путешествием, литературные традиции которого просматриваются в сюжетных мотивах странствий Гумбольдта и по Америке, и по России. Не менее значима и жанровая интерпретация произведения Кельмана как измерение пространства литературы с присущими современной прозе метапоэтическим дискурсом и саморефлексией [Tippelskirch 2009].

\* \* \*

Подобно интертекстуальности или очуждению, полижанровость, можно сказать, изначально с истоков словесно-художественной культуры. В XX столетии, а затем и в XXI она становится осознанным и целенаправленным эстетическим принципом и приемом творчества. В полижанровости синхронны многостильность [Бахтин 1975: 75], трансцендентность (переход границ) [Михайлов 1997: 462] и художественный синтез как имманентные свойства романа. В рамках этих констант Кельман одновременно видоизменяет традиционные структуры биографии, исторического и философско-интеллектуального романа и создает их важное для писателя единство, в котором внешняя и внутренняя динамика адекватна обновляющемуся жанровому формообразованию.

### Литература

Аствацатуров 2010 — Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб., 2010.

- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Кельман 2009 — *Кельман Д.* Измеряя мир / Пер. Г. М. Косарик. СПб., 2009.
- Кемпер 2009 — *Кемпер Д.* Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Пер. А. И. Жеребина. М., 2009.
- Михайлов 1997 — *Михайлов А. В.* Роман и стиль // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое / Пер. С. Л. Франка // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
- Пестерев 2012a — *Пестерев В. А.* Параметры «романа в романе»: «Тайна Иеронима Босха» Питера Демпфа и «Быть Босхом» Анатолия Королева // *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов.* Т. 9. М., 2012. С. 148—156.
- Пестерев 2012б — *Пестерев В. А.* «Равель» Жана Эшноза — романная версия литературной биографии // *Зарубежная литература в университетском образовании.* СПб., 2012. С. 41—46.
- Струков 2000 — *Струков В. В.* Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж, 2000.
- Хейзинга 1992 — *Хейзинга Й.* Homo ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня / Пер. Г. М. Тавризян. М., 1992.
- Interview 2006 — Interview: «Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker». F.A.Z., 09.02.2006, № 34. S. 41.
- Interview 2012 — Interview: Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik. Mode of access: <http://www.welt.de>. Date of access: 25.05.2012. Title from screen.
- Kehlman 2007 — *Kehlmann D.* Diese sehr ernststen Scherze: Poetikvorlesungen. Göttingen, 2007.
- Kehlmann 2006 — *Kehlmann D.* Die Vermessung der Welt. Berlin, 2006.
- Tippelskirch 2009 — *Tippelskirch K. von.* Paradigmas and poetics in Daniel Kehlmann's *Measuring the World* // *Symposium.* 2009. Vol. 63. Issue 3. P. 194—206.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Gattungsvielfalt in D. Kehlmanns Roman «Die Vermessung der Welt»**

Im Artikel wird die Gattungsvielfalt im Roman «Die Vermessung der Welt» als Dynamik der literarischen Biografie, des historischen und philosophischen Romans betrachtet. Die Analyse der Synthese dieser Grundlagen ermöglicht es, die Genreerneuerung der Romanform Anfang des 21. Jahrhunderts zu zeigen.

Л. Н. ПОЛУБОЯРИНОВА

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**ОТ «СЕРДЦА-ЗВЕРЯ» К «АНГЕЛУ ГОЛОДА»:  
О ГИБРИДНЫХ СУЩЕСТВАХ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР**

Структуры языка и индивидуального сознания как претворенные в процессы политических пертурбаций и потрясений и одновременно как персонально окрашенный продукт таких пертурбаций — главная тема произведений немецко-румынской писательницы Герты Мюллер (Herta Müller, р. 1953), идет ли речь о жизни этнического меньшинства румынских немцев при диктатуре Чаушеску, как в прозаических сборниках «Низины» («Niederungen», 1982), «Босоногий февраль» («Barfußiger Februar», 1987), романах «Лис и тогда уже был охотник» («Der Fuchs war damals schon der Jäger», 1992), «Сердце-Зверь» (Das Herztier, 1994), или о судьбах трансильванцев, тоже в подавляющем большинстве немцев, интернированных в трудовой лагерь в Донбассе, как в романе «Качели дыхания» (Atemschaukel, 2009). Момент насилия, с неизбежностью присутствующий в конstellации вынужденного, принудительного сопряжения и потенциального оборачивания «внешнего» и «внутреннего», «частного» и «общественного», своего и чужого, индивидуальной психики и политики, дает эффект «жуткого». То, что представлялось «родным», «домашним» — heimisch, heimlich, heimatlich, вначале насильственно отчуждается, порождая ситуацию «неукорененности», «бездомности» (Heimatlosigkeit — именно за изображение «пространств бездомности» — *Landschaften der Heimatlosigkeit* — Мюллер присуждают в 2009 г. Нобелевскую премию), а в конечном итоге оборачивается «жутким» — das Unheimliche. Фрейдовское das Unheimliche, по мнению Хоми Баба, — неизменный «связующий элемент между травматическими амбивалентностями персональной психической истории и более всеобъемлющими разрывами в политической экзистенции» [Bhabha 2011: 16].

Представитель немецкого меньшинства в Румынии, получивший традиционное бюргерское воспитание семнадцатилетний юноша Лео Ауберг, интернируется в январе 1945 г. в советский трудовой лагерь под Ново-Горловкой в Донбассе и проводит в лагере следующие пять лет своей жизни. Такова сюжетная диспозиция романа «Качели дыхания» (о нем преимущественно пойдет речь в данной статье). Тоска по дому — ein Heimweh — мучит его в течение первых

двух лет пребывания в лагере не менее жестоко, нежели неотступное чувство голода. У тех интернированных, кто вследствие систематического голодания подошел к последней черте, запавшие щеки покрываются белым пухом и лицо становится похожим на маску зайца. Поэтому об умирающих от голода в лагере говорят «er (sie) hat einen Hasen ins Gesicht bekommen», «ein Hase springt ihm (ihr) ins Gesicht». Один из типичных видов работ для интернированных — разгрузка угля, в том числе того типа угольной породы, который называется «газовый», в украинской огласовке «г`азовый» (или «хазовой», как передает это слово в своем переводе М. Белорусец). Для немца Лео это чужое слово становится тем «третьим» местом, в котором специфически лагерное идиоматическое выражение «einen Hasen ins Gesicht bekommen» «встречается» с бюргерски-немецким словом das Heimweh. В украинском «г`азовый» ему слышится теперь Насо-вех. «Звучит как раненый заяц», — говорит себе протагонист, явственно идентифицируя самого себя в «ущербной» ситуации лагеря с подстреленным зайцем — недаром газовый уголь — его «любимый» уголь. (Ср.: «Das klingt wie verwundener Hase. Deshalb habe ich sie [Gaskohle] gerne» [Müller 2009: 124].) Реалии, связанные с лагерной ситуацией отчуждения и бездомности, — газовый уголь — переживаются как нечто интимное, близкое, становятся вдруг «своими». Одновременно дом начинает ощущаться как нечто чужое и даже враждебное. Пронзительно звучит концовка главы «Про уголь», в которой герой вспоминает об отце и его хобби — охоте на зайцев: «Отец сидит за столом в кухне и медленно начиняет патроны дробью, калеными свинцовыми шариками, — для охоты на зайцев ближайшей осенью. Зайцам будет больно. Хазовой» [Мюллер 2011: 129].

«Жуткая» сама по себе диспозиция «бездомности» в широком смысле слова как выброшенности из стабильных и привычных контекстов жизни подается Мюллер в данном случае не только и не столько сама по себе, сколько в аспекте ее способности порождать — в языковом и культурном плане — своеобразную ситуацию «промежуточной интимности» (выражение Х. Баба). Означенная ситуация «ставит под сомнение бинарные подразделения, при помощи которых нередко подобные области социального опыта противопоставляются одна другой пространственно» [Bhabha 2011: 20] и продуцирует качественно новые сущности — **гибридного** толка. Культура гибридности возникает, следуя логике Баба, как некое «третье» пространство, пространство «по ту сторону» — beyond — на переходе «между культурно устойчивыми идентичностями и становится местом конституирования различия (дифференции) вне унаследованной или навязываемой извне иерархии» [Bhabha 2011: 5].

В романе «Качели дыхания» гибридные структуры обнаруживаются как минимум на трех уровнях. Это, во-первых, априори несущие в себе потенциал гибридности многочисленные сложноставные слова — Komposita, одно из которых вынесено в заглавие

произведения. Во-вторых, это фантазийные, метафорические и эмблематические гибридные и кентаврические образы. В-третьих, это образное означивание приобретенной в лагере новой внутренней диспозиции героя как гибридной идентичности.

## I

Уже с самого начала лагерная жизнь отмечена двумя важными моментами: стиранием привычных дифференций (нивелированием различий) и редукцией жизненной субстанции, в первую очередь еды. Рацион сводится к миске жидких щей два раза в день и 800-граммовой пайке хлеба, выдаваемой каждый день с утра. Редуцируется, однако, также и одежда, и элементарные жизненные удобства. Ср.:

Правую ногу от левой деревянные ботинки не отличали, а размеров было всего три: малый, огромный и — довольно редко — средний [Мюллер 2011: 49—50];

...шнурки отсутствовали [Мюллер 2011: 49].

Об одежде:

Мужская от женской ничем не различалась [Мюллер 2011: 50];

Здесь, в лагере, нам все выдавали без пуговиц [Мюллер 2011: 22].

С диспозицией нивелирования различий связаны в романе многосоставные композиты, такие, например, как «рубаша нижняя, с завязкой, — одна, одна на все про все: демисезонно<sup>1</sup>-нательновышняя и каждодневно-выходная» [Мюллер 2011: 51] (*Unterobertag-nachtsommerundwinterhemd* [Müller 2009: 51]). Если в данном примере ясно, что основой композита (его т. н. *Kopf*) выступает слово *Hemd*, а остальные члены сложносоставного слова выполняют функцию его атрибутов, то к следующему примеру мы напрасно будем пытаться применить типичную логику «детерминативных» сложных слов, половинки которых связаны гипотаксическими отношениями, т. к. практически каждый член этого ряда — одновременно и определяющий (*determinans*), и определяемый (*determinatum*) член композиции: «Zahnkammnadelscherenspiegelbürste» [Müller 2009: 34], переведенное М. Белорусцем как «игольчато-ниточная, зеркально-гребенчато-зубчатая чудо-щетка» [Мюллер 2011: 34]. (По аналогии образовано также слово *Meldekrautkopfkissentuch*.)

В ситуации лагеря нивелируются гендерные, возрастные и национальные различия, одновременно снимается в известном смысле также и дифференция «живое — мертвое», «человек — вещь»:

...полумертвые от голода существа не относятся ни к мужскому полу, ни к женскому; они как объекты объективно-нейтральны — и, возможно, их следует отнести к вещам [Мюллер 2011: 51].

<sup>1</sup> В переводе «семисезонно», что, по-видимому, является опечаткой.

Данный вид редукции порождает в романе богатый ряд традиционных по типу композитов, в которых один член относится по семантике к ряду живых существ, другой — к ряду «предметной» — органической или неорганической — материи: *Albatrosknöpfe*, *Kalkfrauen*, *Brotmann Kartoffelmensch*, *Knochenmännlein*, *Knochenweiblein*, *Mondsichelmadonna*, *Blechkuss*, *Herzschaukel*, *Atemschaukel*. (Подобным же образом в романе «Сердце-зверь» были образованы слова *Blechschatz* и *Holzmelone*.)

Тот же процесс — редукция жизненной субстанции — порождает и сложносоставные слова, в которых как минимум один из членов выступает знаком ущербности или отсутствия: *Hungerengel*, *Heimweh*, *Zementkrank*. Последнее слово, также как уже разобранный неологизм *Hasoweh* — пример того, как оба члена диспозиции выступают знаком убытка, ущерба или отсутствия. Именно цемент, который в лагере систематически приходится разгружать, перетаскивать и смешивать, как субстанция становится образным аналогом недостачи, убытка и самой смерти и ставится поэтому в один ряд с голодом и тоской по дому:

Цемент не хватало постоянно. Угля было предостаточно. Доставало и шлакоблоков, и песка, и щебня. Цемент же всегда заканчивался. Он уменьшался сам по себе. Цемент следовало остерегаться. Он мог превращаться в кошмар, мог исчезнуть не только сам по себе, но и в себе самом. Тогда сплошь все становилось цементом, и цемента больше не было. [...] Цемент — надувательство, как уличная пыль, туман и дым. Он разлетается в воздухе, расплзается по земле, липнет к коже. Повсюду его увидишь, но нигде он в руки не дастся [Мюллер 2011: 35—36].

И, далее: «Цемент и Ангел Голода — сообщники» [Мюллер 2011: 38]. В другом месте цвет цемента обозначается как *hasengrau* [Müller 2009: 37], тем самым он ставится во взаимосвязь с «зайцем» как другим знаком недостачи и редукции.

## II

Гибридные — антропоморфные и зооморфные, подчас довольно сложные по своему составу образы сопровождают героя на протяжении всего пребывания в лагере. Однако еще в родном городе, в зале, куда согнали интернированных перед отправкой в СССР, он различает вдруг женщину-кошку и женщину-собаку:

Какая-то женщина сняла с головы платок. Была она, видать, из деревни, коса у нее была свернута на затылке в двойное кольцо и поднята на макушку полукруглым роговым гребнем. Зубья гребня терялись в волосах, и выглядывали лишь два уголка верхнего закругления, как маленькие острые уши. С этими ушами и толстой косой голова походила сзади на сидящую кошку [Мюллер 2011: 14];

Манжеты с длинным коричневым ворсом выглядели, будто две половинки небольшой собаки. И когда Труды Пеликан скрещивала руки, просовывая их в рукава, две собачьи половинки становились одной собакой [Мюллер 2011: 16].

Из этого же ряда полулюдей-полузверей — аккордеонист Конрад Фонн с «собачьей головой» (у него «Hundekopf» [Müller 2009: 244]. Тело у одной из обитательниц лагеря — ее зовут Беа Цакель — как будто составлено из двух половинок двух разных людей:

У нее были узкие плечи, руки — тонкие палочки. Задница и бедра, однако, могучие — эдакий постамент из массивных костей. Беа Цакель словно слепили из двух неоднородных частей: грациозного торса и тяжелой конструкции низа [Мюллер 2011: 188].

Рассматривая танцующие по субботам под аккордеон танго «Палома» изможденные лагерные пары (Heimwehraare — сам по себе также Kompositum с семантикой «отсутствия»), Лео думает об ущербности подобных смешений, которые «столь же убоги, что и угольные смеси, с которыми мы имели дело» [Мюллер 2011: 255]. В следующих словах звучит указание на неизбежность и «принудительность» гибридности в лагере: «Смешивать мы могли лишь то, что имели. Даже не могли, а должны были» [Мюллер 2011: 255].

В романе выведен целый ряд подобных — «инвалидных» гибридных: одноногий развозчик хлеба, деревянная нога которого «сколочена из черенков лопат» [Мюллер 2011: 45], другой одноногий использует в виде костыля обмотанную тряпками косу. Практически все торговцы и торговки на близлежащем базаре — инвалиды, у кого отсутствует член тела, у кого глаза, у кого зубы. Однако они воспринимаются голодным Лео не как голые знаки ущербности, но скорее как члены гибридных композиций, вторые (компенсирующие убогость) члены которых связаны с семантикой алиментарности — соотнесены с едой, которую торговцы продают. Ср.:

Перед беззубыми женщинами стояли бидоны с густой простоквашей, а у одноногого мальчика с костылем было полное ведро красного малинового сиропа [Мюллер 2011: 143—144].

Одним из выразительных инвалидно-гибридных образов, не лишённым для обитателей лагеря эстетической значимости, предстают часы с фантомной кукушкой:

...вместо кукушки из гнезда высовывался кусочек резины, похожий на дождевого червяка. Резина вибрировала, и слышалось жалкое шебуршание, как будто кто-то во сне храпит, хрипит, сопит, кряхтит, вздыхает и пукает [Мюллер 2011: 103].

Наряду с подобным — юмористическим — гибридом, в романе фигурируют также и гибриды страшные. К таковым относится, например, образ белого зайца, знака смерти. О нем трактуется небольшая, на одну страницу, глава. Гизела Мюллер справедливо называет подобные маленькие главки у Мюллер (их всего девять из шестидесяти четырех) квинтэссенцией романа [Müller 2010: 5]. По жанру эта главка — молитва, которая начинается словами «Отец Небесный, белый заяц гонит нас прочь из жизни». В нее вправлено следующее описание данного мифологического гибридного существа:

У него и глаза — горящие угли, и рыльце — столовая миска, и ноги кочергой, и брюхо, словно вагонетка в подвале, а путь его, как рельс — круто вверх, на гору шлака. Он розовый, голокожий, пока что сидит внутри меня и ждет своего часа, сжимая нож... [Мюллер 2011: 243].

### III

Параметры гибридности отчетливо актуализируются также в тех пассажах, в которых речь идет об Ангеле Голода — антропоморфном существе, которое сидит «внутри» протагониста, но иногда выходит и вовне. Ангел Голода — один из центральных образов романа, с самого начала подаваемый под знаком амбивалентности. Он мучит голодом, однако, откуда он с тобой, ты жив.

Ангел Голода мыслит правильно, он никогда не ошибется, он не уходит навсегда, а возвращается вновь и вновь; у него есть своя цель, он знает мой предел... [Мюллер 2011: 94].

Именно фигура Ангела Голода наиболее отчетливым образом актуализирует в «Качелях дыхания» весь круг проблем, связанный с выработкой героем новой идентичности. Герой ощущает себя «двойственно-единным» с Ангелом Голода, при этом Ангел концентрирует в себе в первую очередь параметры человеческой уязвимости, типичные для лагерной жизни: биологические — реакции на голод и холод, изматывающий физический труд, хронический педикулез — и психологические — тоску по дому. Одна из ключевых стратегий выживания в лагерных условиях сводится поэтому к тому, чтобы отделить данные свои — «человеческие, слишком человеческие» — реакции от себя самого и противопоставить их собственному телу как «бездушном» предмету. (Именно по такому принципу спонтанно существует слабоумная Кати Плантон, для которой именно в силу отсутствия сознания выжить в лагерных условиях не представляет большой проблемы. Ср.: «Всякого рода сомнения... ее голову не отягощали» [Мюллер 2011: 109].) По сути, чтобы выжить, нужно перестать быть собой и стать не тем, кто ты есть: «Мы все были не теми, кто мы есть» («Wir waren alle anders als wir sind» [Müller 2010: 134]).



Поэтому важными во внутреннем диалоге с Ангелом Голода оказываются заявления вроде: «Я — не моя плоть. Я нечто другое, и я не поддамся. О кто-я речь уже не идет, но я не скажу тебе и что-я. Что-я обманывает твои весы» [Мюллер 2011: 90].

Конструируемое «что-я» становится актуальным, например, в ходе продолжительных изнурительных лагерных переключек:

Стоя навтыяжку во время проверки, я упражнялся: пытался забыться и не разделял вдох и выдох. А еще — обратить глаза вверх, не поднимая головы. Чтобы отыскать на небе край облака, к которому можно подвесить свои кости. Если удавалось забыть себя и найти там, наверху, небесный крючок, он меня удерживал [Мюллер 2011: 26].

В подобном «раздвоении» себя на «ангельскую», уязвимую часть и неуязвимое, произвольно «подвешиваемое» тело-предмет Лео упражняется также во время работы, например разгрузки угля, для какого процесса в лагере используется «сердцеобразная» горнорудная лопата (Herzschaufel — еще одно важное слово-композит в романе):

Я страшусь не лопаты, а себя. Страшусь, что, находясь при лопате, я подумаю о чем-то другом, не только о ней. Первое время со мной такое случалось. Это подтачивает силы, а без них лопатой не помашешь. Сердцелопата сразу замечает, что я не всем сердцем с ней. Тогда петля паники стискивает мне горло... [Мюллер 2011: 89].

(Ср. то же при работе с формуемыми шлакоблоками: «Стоит только задуматься о чем-то подобном, и будет много брака» [Мюллер 2011: 163].) В случае же, когда при разгрузке угля удастся себя инструментализировать, стать полностью «не тем, что ты есть» («она [лопата] стала моей госпожой. А инструментом стал я» [Мюллер 2011: 88]), сам процесс работы превращается в идеально выверенный хореографический этюд — танец. Описание данного «танца с лопатой» [Müller 2010: 83—84] относится к красивейшим пассажам «Качелей дыхания».

Разделение личности на «кто-я» Ангела и «что-я» собственно бесчувственного телесного остатка (собственная идентичность — триумф гибридности! — конструируется в данном случае из двух «неидентичностей») напоминает одновременно о Гёте и о Генрихе фон Клейсте. О Гёте, выдвинувшем в «Поэзии и правде» идею «демона» как амбивалентной миметической копии личности. Демон предстает в трактовке Гёте<sup>2</sup> как

<sup>2</sup> Гёте справедливо возводит происхождение представления о демоне к древнегреческой культуре (подробнее см. об этом, в частности, о демоне у Сократа: [Ямпольский 1996: особенно с. 39—40]).

...нечто, дающее знать о себе лишь в противоречиях и потому не подходящее ни под одно понятие и, уж конечно, не вмещающееся ни в одно слово. Это нечто не было божественным, ибо казалось неразумным; не было человеческим, ибо не имело рассудка; не было сатанинским, ибо было благодетельно; не было ангельским, ибо в нем нередко проявлялось злорадство. Оно походило на случай, ибо не имело прямых последствий, и походило на промысел, ибо не было бессвязным. Все ограничивающее нас для него было пронизуемо; казалось, оно произвольно распоряжается всеми неотъемлемыми элементами нашего бытия; оно сжимало время и раздвигало пространство. Его словно бы тешило лишь невозможное, возможное оно с презрением от себя отталкивало [...] Это начало, как бы вторгающееся в другие, их разделявшее, но их же и связующее... [Гёте 1976: 650].

У Клейста в работе «О театре марионеток» (1810) обнаруживаем не только тезис о сознании как элементе, «мешающем» идеальной реализации танца или движений фехтовальщика: «сознание разрушает естественную грацию человека» [Клейст 1967: 320]. Клейст в диалоге о куклах-марионетках как идеальных танцовщиках и о медведе как идеальном фехтовальщике обозначает также те две ипостаси («ангельская» или «божественная», с одной стороны, и «предметная» или «животная», — с другой), на которые в особенных ситуациях — ситуациях (насильственного) продуцирования «грации» (ср. танец Лео) — с необходимостью «раскладывается» человеческая личность: «[...] одновременно она [грация] в наиболее чистой форме является в том человеческом теле, которое вообще не обладает сознанием, и в том, какое обладает бесконечным сознанием, то есть в манекене и боге» [Клейст 1967: 320].

Подводя итог, хотелось бы отметить, что роман Мюллер еще как минимум в двух смыслах имеет отношение к Гёте. Во-первых, это текст, своеобразно продолжающий линию романа воспитания, причем знаменующий новый, связанный с историческим опытом XX в. этап развития данного жанра. Главное отличие личности Лео Ауберга, формирующейся в условиях лагерной действительности, от «органически» становящейся, постепенно развивающейся, подобно растению, личности Вильгельма Мейстера — именно в неорганическом, вынужденном, в буквальном смысле «насильственном» продуцировании героем Мюллер своей новой идентичности — идентичности «гибридного» толка.

Второй момент связан с гётевским понятием «мировой литературы», недаром возникающем после глубоких политических катаклизмов, потрясших Европу в пору Наполеоновских войн. Х. Баба справедливо видит аналогичную, благоприятную для возникновения Weltliteratur диспозицию в параметрах современного личностного опыта: «[...] мы можем предположить, что транснациональные

истории мигрантов, колонизированных народов или политических беженцев — эти пограничные ситуации — могли бы стать областями возникновения мировой литературы» [Bhabha 2011: 18]. Мировая литература подобного типа — опыт прочтения «Качелей дыхания» подтверждает данный тезис — в существенной мере определяется параметрами гибридности.

### Литература

- Гёте 1976 — *Гёте И. В.* Поэзия и правда / Пер. Н. Ман // *Гёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М., 1976.
- Клейст 1967 — *Клейст Г. фон.* О театре марионеток / Пер. А. В. Михайлова // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3: Эстетические учения Западной Европы и США (1789—1871). М., 1967. С. 317—323.
- Мюллер 2011 — *Мюллер Г.* Качели дыхания / Пер. М. Белорусца. СПб., 2011.
- Ямпольский 1996 — *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт: диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996.
- Bhabha 2011 — *Bhabha H. K.* Die Verortung der Kultur. Tübingen, 2011.
- Müller 2009 — *Müller H.* Atemschaukel. München, 2009.
- Müller 2010 — *Müller G.* Herta Müller «Atemschaukel». Vortrag 1.03.2010 // [http://www.ligelue.de/herta\\_mueller\\_atemschaukel.pdf](http://www.ligelue.de/herta_mueller_atemschaukel.pdf) (eingesehen am 27.01.2013)

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Vom Herztier hin zum Hungerengel: über Herta Müllers hybride Wesen**

Das Phänomen der Hybridität wird im Beitrag anhand des Romans Herta Müllers «Die Atemschaukel» (2009) untersucht. Hybride Strukturen werden auf drei Ebenen aufgedeckt: 1) zahlreiche Komposita, u. a. solche, in denen wenigstens ein Glied mit der Semantik des Qualitätsschwundes bzw. der Beschädigung oder der Absenz verbunden ist; 2) hybride bzw. zentaurische Wesen im Roman; 3) das Szenario der Identitätsstiftung des Protagonisten, welches nach hybriden Parametern verläuft.

JULIANA KAMINSKAJA  
(St. Petersburger Staatliche Universität)

**IST DAS A) LYRIK?  
ÜBER DEN EIGENSINN DER SPRACHE UND DIE  
GRENZEN DER POESIE**

Die experimentelle Dichtung wird nur sehr langsam zu einem mehr oder weniger etablierten Gegenstand wissenschaftlicher Bemühungen. Sie wird oft nicht ernst genommen, worin sich das völlig unvorbereitete Publikum und ein bedeutender Teil der professionellen Leserschaft schnell einig sind. Das extreme Interesse der KünstlerInnen für ungewöhnliche Ausdrucksmittel, ihr konsequentes Überschreiten üblicher Grenzen der Poesie durch Experimente und ihr hartnäckiger Kampf gegen die traditionellen Vorstellungen vom schöpferischen Schaffen scheinen kaum Orientierungspunkte verschont zu haben.

Auch heute bleibt die Frage, die bereits über hundert Jahre alt ist, aktuell: Inwiefern können die als experimentelle Poesie bezeichneten Objekte denn der Literatur angehören? Eine solche Frage lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verschwommenheit wichtiger Schlüsselbegriffe, so dass die damit verbundene Problematik theoretischer Natur aufscheint. Angesichts der futuristischen, dadaistischen und expressionistischen Experimente und ihrer Fortsetzungen im späten 20. und im 21. Jahrhundert wird offensichtlich, wie wenig diese oft ludistischen Werke der immer noch verbreiteten Auffassung vom poetischen Schaffen entsprechen.

Arbeiten wie Angelika Kaufmanns «Die Grenzen des Alphabets» (2006) [Vallaster 2006: unpag.]/Abb. 1/ animieren zum Nachdenken darüber, ob dies noch Lyrik ist. Die Richtung solcher Überlegungen wurde einmal von Ernst Jandl in seinem Gedicht «diskussion» (1964) auf ironische Weise vorgestellt [Jandl 1985: 97]:



Abb. 1

ist das a) lyrik?  
 ist a) das lyrik?  
 a) ist das lyrik?  
 ist das lyrik a)?

das ist a) lyrik.  
 das a) ist lyrik.  
 a) das ist lyrik.  
 das ist lyrik a).

Mit Recht kann man sich aber die Frage «ist das a) lyrik?» erst dann stellen, wenn man der Meinung ist zu wissen, was eigentlich Lyrik ist. Einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser immer noch häufig vertretenen Meinung ist mein Vortrag gewidmet. In seinem Rahmen wird ein kurzer Blick in die Lyrik-Theorie angeboten, deren Thesen mit charakteristischen, radikal-experimentellen Werken veranschaulicht werden. So versuche ich, Probleme der Forschung, aber auch Perspektiven der Suche nach Theorien aufscheinen zu lassen, die einen Zugang zur Modernität der Literatur hinreichend sichern könnten.

Bekanntlich kennzeichnen die Lyrik im traditionellen Sinne drei Merkmale:

### 1.) Musikalität

Vgl. Abb. 2: das Gedicht «`Face´-collage» (2004) von Luc Fierens [Fierens 2004: 1].

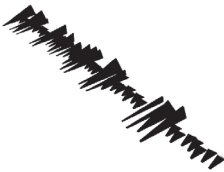


Abb. 2

### 2.) Subjektivität

Vgl. Abb. 3: das Gedicht «epitaph (2)» (1989) von Heimrad Bäcker [Gomringer 1996: 18—19]. Die Erklärung zum Werk lautet:

rotationstext mit abkürzungen der deutschen konzentrationenlager dachau, sachsenhausen, buchenwald, mautshausen u.s.w. (im internen schriftverkehr üblich).

### 3.) Emotionalität

Vgl. Abb. 4: das Gedicht ohne Titel (1968) von Timm Ulrichs [Riha 1995: 106—107] mit der Unterschrift:

Der Kuckuck (cuculus canorus), das einzige lebewesen, das ausschließlich den eigenen namen besingt, nach beendigung seiner suche nach der verlorenen identität, die er — in fremdem nest,



Abb. 3

mit >fremden federn< und pseudonym aufgewachsen — verleugnet und vergessen hatte, ehe er flügte wurde.

Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Nie, Stu, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Lub, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Rav, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Herz, Da, Sah, Bu, Mau, Flo, Neu, Au, GrRo, Natz, Nie, Stu, Lub, Rav.

Abb. 4

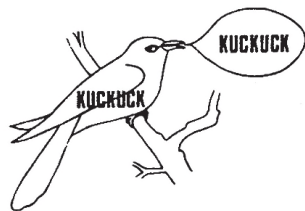
Anhand experimenteller Werke, die von den KünstlerInnen hartnäckig als Gedichte bezeichnet werden, lässt sich besonders deutlich sehen, wie relativ die traditionellen Vorstellungen von Lyrik sind. Aber natürlich signalisieren auch Werke, die nicht aus dem Bereich radikaler Experimente stammen, dass die berühmte Triade ganz offensichtlich der Poesie unserer Zeit nicht mehr entspricht. Darum wird die sog. Subjektivitätstheorie der Lyrik seit den 1980er Jahren verworfen, meist zugunsten der sog. additiven Theorien.

In ihrem Gefolge besteht der Lyrik-Experte Dieter Burdorf 2011 im Lexikon für Literaturwissenschaft im Kapitel «Lyriktheorie» auf dem Kriterium «Rede in Versen» [Burdorf 2011: 214]. Inzwischen gibt es genügend Beschreibungen zur Form der Lyrik; sie betreffen Metrum, Reim, Strophik, Rhythmus, Kürze u.s.w. Dies sind die sogenannten äußeren Kriterien, die es erlauben, ein Werk als Gedicht zu betrachten. Solche Gattungsvorgaben sind aber nicht obligatorisch und damit keine gute Grundlage für eine Lyrik-Definition.

Die sog. inneren Kriterien beruhen auf dem Begriff der «Verdichtung». Gemeint ist die extreme Verdichtung der Information in einem Gedicht. Als Information betrachtet man alles, was bei der Wahrnehmung des Gedichtes verstanden werden kann. Das Maximum an Botschaft in einem Minimum an Text wird dank folgender Besonderheiten der poetischen Werke erreicht:

1.) Eine deutliche Reduktion der komplexen Verhältnisse, die im Text vertreten werden.

Vgl. Abb. 5 als Extrembeispiel: das Poem «My» /«Wir»/ (1994) von Valerij Orlov [Булатов 1998: 411].



2.) Eine besondere Strukturierung der Information, die im Gedicht nur skiz-

Abb. 5

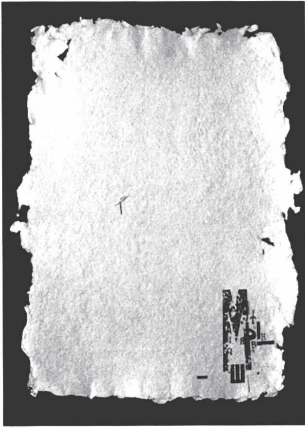


Abb. 6

zenhaft konturiert wird, was wesentlich zur Mehrdeutigkeit eines poetischen Werkes beiträgt.

Vgl. die gleiche Abb. 5 als Extrembeispiel [Булатов 1998: 411].

3.) Ein besonderer Sprachgebrauch, dessen Ergebnis einst der Dichter Hugo von Hoffmannsthal als «gesteigerte Rede» (Zit. nach: [Knörrich 2005: XLVII]) bezeichnete, indem er die Steigerung der Sinn- und Ausdrucksintensität in der dichterischen Rede in Worte zu fassen versuchte.

Vgl. Abb. 6: «Veer-poema» /«Fächer-Poem»/ (1993—1996) von Rea Nikonova [Булатов 1998: 394].

Das letzte Merkmal ist wohl das Wichtigste. Beim poetischen Sprachgebrauch wird die Intensität der Aussage in Gedichten aller Zeiten, auch in experimentellen Arbeiten, durch unterschiedliche Mittel vergrößert, u.a. durch:

- Wiederholungen (z.B. Refrain in traditionellen Werken, vgl. aber auch Abb. 1);
- bedeutsames Verschweigen von etwas, nach dem berühmten Motto: «Das Gedicht spricht, wovon es schweigt» (vgl. Abb. 3);
- vertikale Reihen der sog. Attraktoren [Zymner 2009: 111 ff.], also der Elemente, welche die Aufmerksamkeit der Lesenden auf sich ziehen (vgl. Abb. 6).

Von solchen vertikalen Reihen bei der poetischen Lektüre hat schon der Formalist Roman Jakobson geschrieben, ohne das Wort «Attraktor» zu nennen [Jakobson 2007]. In experimentellen Werken kommt diese Besonderheit noch deutlicher zum Vorschein, denn es ist meistens nicht möglich, ein solches Werk horizontal (Wort für Wort, Satz für Satz) wahrzunehmen (vgl. Abb. 6). Die Vielfalt der möglichen Orientierungslinien wird dadurch größer, ähnlich wie in der sog. absoluten (oder anders gesagt: hermetischen, dunklen) Poesie in der Tradition von Hölderlin oder Celan. Die Wahrnehmung der Rede wird durch ungewöhnlichen Sprachgebrauch «entautomatisiert», so dass außerordentliche Aufmerksamkeit und kreative Aktivität der Lesenden zum Vorschein treten können.

Für die Wahrnehmung der experimentellen Poesie gilt diese Feststellung in extremem Maße. Die Verdichtung der Information wird bis ins Maximalmögliche getrieben. So ergibt sich bei einer gewissen Anstrengung des Rezipienten eine Poesie in radikalster Ausprägung, jedenfalls im Verständnis der sogenannten Sprachtheorie. So definiert ihr Reprä-

sentant Otto Knörrich 2005 die Lyrik — anhand ganz traditioneller Gedichte — als eine Erscheinung, die «das Maximum an Aussage» durch «ein Minimum an sprachlichem Aufwand» erlaubt [Knörrich 2005: IL].

In die Richtung einer Untersuchung des besonderen Sprachgebrauchs in der Lyrik bewegen sich auch die Gedanken von Rüdiger Zymner, der sie 2009 im wohl neuesten Buch zur Lyrik-Theorie entfaltet [Zymner 2009: 196]. Er stützt sich auf die Vorstellungen des Sprachforschers Ludwig Jäger vom „Eigensinn“ [Jäger 2007: 19] der Sprache. Jägers These lautet, dass die Sprache als «Medium der Generierung von Eigensinn» zu betrachten ist. Gemeint ist dabei nicht, dass die Sprache ein Werkzeug zur Vermittlung eines sprachtranszendenten Sinnes ist, also eines Sinnes, der außerhalb der Sprache existiert. Gemeint ist (gestützt auf eine Idee Wilhelm von Humboldts), dass die Sprache selbst «bildendes Organ» des Gedankens sei. Für Jäger ist wichtig, nicht dass die Sprache den Sinn überträgt, sondern dass sie ihn selbst produziert, also dass die Sprache einen «Eigensinn» schafft. Auch für Niklas Luhmann ist die Sprache ein «genuines Medium prozeduraler Sinnengese» [Luhmann 1992: 24], das heißt: Die Sprache transportiert nicht den Sinn, sondern sie generiert ihn prozedural, verfahrensmäßig.

Diese Überlegungen sind für Zymner eine Basis, um über die Lyrik als ein generisches Display sprachlicher Medialität zu sprechen. Das heißt: Lyrik ist diejenige Gattung, die Sprache als Medium der Sinnengese demonstrativ sichtbar macht, sozusagen den Eigensinn von Sprache aufzeigt [2009: 96—97]. So offenbart das Wortgeflecht Celans wie «DU LIEGST im großen Gelausche / Umbuscht, umflockt...» (1967) [Celan 2003: 315] eine sichtbare Nähe zu den experimentellen Gedichten, aus deren Unverständlichkeit bei der Lektüre eine besondere Art von Verständnis erwächst.

Die Gedanken zur Lyrik als eine Art «Vorführraum» der Sinnengese, die jetzt die Lyrikforschung seit 2009 bereichern, gab es, und darauf beruft sich auch Zymner, schon wesentlich früher. So hat schon Johann Gottfried Herder in seiner «Lyra» die «yrische Poesie» als «Blüte der menschlichen Sprache» bezeichnet, also als die eigentlichsste Ausprägung der Sprache [Zymner 2009: 99]. Ähnlich betrachtete auch August Wilhelm Schlegel in den «Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache» die Lyrik als «höhere Vollendung» der Sprache, die die Sprache zu ihrer «ursprünglichen Kraft» zurückführe [Zymner 2009: 99—100].

Was neu zu den alten Ansätzen hinzugekommen ist, sind die Vorstellungen Zymners von der sog. Evidenz poetischer Sprache. Um seine Logik zu verstehen, muss man auf den Verlauf der Rezeptionsprozesse bei der poetischen Lektüre achten. Die Wahrnehmung der Gedichte entfaltet sich in drei Stufen [Zymner 2009: 127]:

- 1.) Primäre Wahrnehmung der Attraktoren,
- 2.) Interpretation der Attraktoren,
- 3.) abschließende Sinnoptimierung des Wahrgenommenen.



Offensichtlich geht es bei Gedichten nicht um die bloße thematisch-informierende Versorgung eines Rezipienten mit dem sog. propositionalem Wissen, also mit einem Wissen, das außerhalb des kommunikativen Aktes existiert. Das heißt, es ist nicht so, dass bei poetischer Rede hauptsächlich etwas ausgedrückt wird, was vorher schon existiert. In poetischen Texten entspringt das Wissen der Rede unmittelbar, also nichtpropositional. Gehalte werden nicht vermittelt, sondern sie werden geschaffen.

Etwa das meint Zymner, wenn er behauptet: Lyrik konstituiert stets Evidenz [2009: 139 ff]. So ist Evidenz (vom lat. «ex» /«aus»/ und «videre» /«sehen»/) «das Herausscheinende». Dies ist auch ein alter Begriff in der Philosophie, der neu verwendet wird. Es gab schon bei Friedrich Schlegel in dessen «Dialektik» (1811) die Vorstellung vom Evidenzgefühl im Prozess der Erkenntnis: kein Wissen ohne Evidenzgefühl, ohne das Gefühl des Überzeugtseins, der Offenkundigkeit und Augenscheinlichkeit des Erfahrenen [Schlegel 2002: 117]. Auch in der neueren Wissenschaft ist der Evidenz-Begriff nicht aus der Mode geraten: So beschreibt der Wissenschaftstheoretiker Wolfgang Stegmüller ohne jeglichen Zusammenhang mit Kunst und Literatur die Evidenz als «eine Einsicht ohne methodische Vermittlungen» [Stegmüller 1969: 2]. Auf die gleiche Weise kann nicht nur der ewige unrealisierbare Traum jedes Lehrers, sondern auch die rätselhafte, aber selbstverständliche Leistung der Poesie charakterisiert werden.

Diese Leistung, die inzwischen dank Zymners Überlegungen wesentlich klarer geworden ist, führt zum Sinnerlebnis, das manche Liebhaber der Poesie so an ihr schätzen. Zu einem solchen Erlebnis gelangen die Lesenden durch eine retardierte, extrem langsame und meditierende Rezeption. Wie für traditionelle Gedichte stimmt all das auch für radikal-experimentelle Texte, bei deren Wahrnehmung die Haupterrungenschaft für die Lesenden auch darin besteht, dass man das Entstehen des Sinnes als Evidenz erlebt. Die Differenz zwischen den traditionellen und radikal-experimentellen Gedichten besteht vorrangig darin, dass in letzteren die propositionalen, nacherzählbaren Inhalte minimal sind und der Eigensinn sich bei aktiver und gelungener Rezeption in maximal möglichem Umfang entfalten kann. So erlebt man die Eigensinnigkeit der Sprache, die sich in Generierung von Sinn äußert.

Dabei schauen die Lesenden nicht distanziert auf das Leuchten des Sinnes in der Rede, auf das «Wörterleuchten», wie Peter von Matt völlig «untheoretisch» und metaphorisch in Bezug auf poetische Werke formuliert hat [von Matt 2009]. Man beteiligt sich an diesem Prozess im Horizont der eigenen Sprache. Erst wenn eine Bemühung unternommen wird, kann das Leuchten zustande kommen, so dass ein individueller Sinn entstehen kann. Jeder kennt das anfängliche Gefühl der Hilflosigkeit und Ratlosigkeit einem poetischen Text gegenüber, das Schritt für Schritt bei langsamer Wahrnehmung durch Spüren und Reflektieren zu einem Evidenzgefühl wird. So erlebt man nach Zymner die Sprache als

«bildendes Organ des Gedankens», als «Auslöser» für Sinnbildung [2009: 139 ff.]. Die Lyrik erscheint dann als Katalysator ästhetischer Evidenz.

Nun entsteht die Frage: Sind denn die Reduktion der Welt-Komplexität, die besondere Strukturierung der Information und der besondere Sprachgebrauch, die zur Verdichtung der Rede führen, bei der sie die maximale Aussagekraft erreicht, wirklich nur der Lyrik eigen? Erleben wir die ästhetische Evidenz nur in Berührung mit der Poesie? Sind denn nicht die inneren Kriterien, die oben vorgeführt worden sind, nicht ein Merkmal der Literatur als solcher? Hängt es nicht allein vom Grad der Reduktion und der Verdichtung ab, ob man ein gegebenes Werk der Lyrik oder z.B. der Prosa zuschreibt? RheTORische Fragen, zu denen, wie zu vielen anderen, die berühmten Worte Goethes zu passen scheinen: «Da steh ich nun, ich armer Tor, und bin so klug als wie zuvor».

Doch manches Wissen lässt sich durchaus festhalten. Erstens: Es ist klar, dass in der Poesie die wichtigen Eigenschaften der Literatur in besonders ausgeprägter Form zum Vorschein treten. Gemeint sind: die Reduktion der Welt-Komplexität, die besondere Strukturierung der Information und der besondere, künstlerische Sprachgebrauch. Zweitens: Es ist klar, dass dieselben Eigenschaften der Literatur und insbesondere der Lyrik eine extreme Ausprägung in der experimentellen Poesie finden. So sind die Differenzen zwischen Nicht-Lyrik, Lyrik und experimenteller Poesie eher quantitativer als qualitativer Natur, je nachdem, wie sehr die gleichen Merkmale ausgeprägt sind.

Sonst gibt es keine Klarheit. Darum ist es kein Wunder, dass die Poesie ein besonderes Interesse für ihr eigenes Wesen hat (siehe dazu u.a.: [Vietta 1970; Kaminskaja 2002]). Darum erforscht die Poesie ihre eigenen Grenzen, indem sie diese Grenzen immer wieder überschreitet, und zwar durch radikale Experimente. Also kann man auf die Frage «ist das a) lyrik?» guten Gewissens antworten: Jedes a) ist Lyrik, wenn jemand es als Lyrik betrachtet. Und es ist sogar sehr ergiebig, jedes a) als Lyrik zu betrachten, vorausgesetzt aber, dass dieses a) von einem Jandl geschrieben ist.

### Literaturliste

- Булатов 1998 — Булатов Д. (отв. ред.) Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Антология. Калининград, 1998.
- Burdorf 2011 — Burdorf D. Lyriktheorie // Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart, 2011.
- Celan 2003 — Celan P. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Frankfurt am Main, 2003.
- Fierens 2004 — Fierens L. `Face´-collage. Original mehrfarbig. <http://www.artfacts.net/en/artist/luc-fierens-121167/artwork/face-16700.html>
- Gomringer 1996 — Gomringer E. (Hrsg.) Visuelle Poesie. Stuttgart, 1996.

- Jakobson 2007 — *Jakobson R.* Linguistik und Poetik // Ders. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. In 2 Bänden. Berlin; New York, 2007. Bd 1. S. 155—216.
- Jäger 2007 — *Jäger L.* Medium Sprache. Anmerkungen zum theoretischen Status der Sprachmedialität // Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Themenheft: Medialität und Sprache. 2007. № 1. S. 8—25.
- Jandl 1985 — *Jandl E.* Gesammelte Werke. Zweiter Band. Gedichte 2. Darmstadt; Neuwied, 1985.
- Kaminskaja 2002 — *Kaminskaja J.* Selbstreflexion der Sprache in der zeitgenössischen russisch- und deutschsprachigen Poesie // POETICA. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd 34. München, 2002. S. 223—253.
- Knörrich 2005 — *Knörrich O.* Einleitung: Lyrik — Begriff und Theorie einer Gattung // Ders. Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart, 2005. S. XII—LI.
- Luhmann 1992 — *Luhmann N.* Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1992.
- von Matt 2009 — *Matt P.v.* Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte. München, 2009.
- Riha 1995 — *Riha K.* Prämoderne — Moderne — Postmoderne. Frankfurt a. M., 1995.
- Schleiermacher 2002 — *Schleiermacher F.* Kritische Gesamtausgabe. Vorlesungen. Bd. 10: Vorlesungen über die Dialektik. Teilband 2. Berlin, 2002.
- Stegmüller 1969 — *Stegmüller W.* Metaphysik Skepsis Wissenschaft. Berlin, 1969.
- Vallaster 2006 — *Vallaster G.* (Hrsg.) Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell. Wien, 2006. Unpag.
- Vietta 1970 — *Vietta S.* Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg, 1970.
- Zymner 2009 — *Zymner R.* Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn, 2009.

З. А. МАРДАНОВА

(Северо-Осетинский государственный университет)

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «ГИБРИДНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ»  
В НОВОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:  
ОБРАЗ «ИСТЕРИЧКИ»**

«Новая женская литература» как феминистский проект подразумевает репрезентацию (в значении не только «представления / представительства» и «представления / воспроизведения», но и «представления / производства» [Hark 2001: 157] «женской» субъектности, выстраиваемой в ходе преодоления как «объявленной смерти» (мужского) субъекта, так и «диктата женственности» [Kugelman 1995: 239—240]. Само понятие «женская литература», широко используемое в период «бури и натиска» феминизма 1970-х гг., служило знаком обретения женщинами статуса автора, творческого субъекта. В отличие от своих предшественниц, вынужденных решать дилемму «нелегкого авторства» (см. [Hahn 1991]), новое поколение женщин-писательниц, пришедших в литературу на гребне «второй волны феминизма» и «нового женского движения», использует «женскость» в качестве «потенциала отличительности» [Гронас 2000: 14], позволившего занять более заметное — «видимое» — место в «поле литературы». «Выход из тени» культурного производства предполагал также переосмысление понятия «женскости» и (женского) субъекта.

Прежде всего, та субъектность, которая была задана, казалось бы, эгалитарным требованием статуса субъекта для женщин, в контексте «нового женского движения» складывалась в конфронтации с «мужским» образцом, т. е. с моделью субъекта, основанной на исключении всего того, что традиционно соотносится со сферой «женского» (природное, бессознательное, имманентное, телесное и др.). «Женское» при этом выступает в роли ритуальной жертвы, которую необходимо принести для обретения статуса субъекта. В такой трактовке, к примеру, прочитывается — прежде всего, в феминистском дискурсе — финальная сцена романа Ингеборг Бахман «Малина» (1971), культовой книги нового женского движения периода «ревизии и перечитывания» (revisionandreading) «патриархатной» культуры: безымянное женское «я» исчезает в трещине на стене, в то время как Малина, ее «мужское» alter ego, воплощение «мужского» принципа, последовательно и планомерно уничтожает следы пребывания жен-

щины в пространстве дома. Остаются лишь шаги и голос Малины, отвечающий на телефонный звонок: «Здесь никакой женщины нет. / Я же говорю, здесь никогда не было / женщины с таким именем» [Бахман 1998: 362].

Образ стены, сохраняющей следы «вытесненного женского», возникает и в романе-фрагменте Бахман «Случай Францы» — как в одной из ключевых сцен текста, так и в завершении сюжетной линии героини, финалом которой становится «убийство, замаскированное под самоубийство» (цит. по [Tabah 1998: 99]). Роман, так и оставшийся недоработанным и послуживший своего рода «донором» мотивов, сюжетных линий и образов для «Малины», единственного завершённого романа Бахман из цикла «Виды смерти», несмотря на свою фрагментарность, а скорее, именно в силу этой фрагментарности оказался пространством обнаружения «вытесненного женского» — «другого голоса», той концепции субъективности, которая окажется эмблематической для новой (феминистской, гендерно-чувствительной) репрезентации женской идентичности. Она выстраивается, с одной стороны, как подрыв «диктата женственности», с другой — как ее переопределение в контексте «истерического дискурса». Иными словами, это та идентичность, которая конституируется через воспроизводство *двойственности* «женского»: «женщины» как «другой» (eine «andere»), т. е. индивида, который, казалось бы, обладает идентичностью, но в то же время является субъектом, отчужденным от себя самого, по сути, объектом, находящимся в распоряжении мужчины, и как «Другой» (eine «Andere») — «женщины» как носительницы чужого, гетерогенного, исключенного из мужской самоидентификации [Lindhoff 2003: IX—XIII].

Метафора «истерии» обозначает внутренний конфликт женского «я», связанный с амбивалентной позицией женщины между подчинением и протестом, между соучастием и сопротивлением системе патриархального порядка [Bronfen 1994: 617]. Феминистское прочтение обнаруживает в истерии «специфический женский прототип, передающий посредством реакции тела то сообщение, которое не может быть вербализовано» [Showalter 1993: 286].

Парадигматической фигурой «новой женскости» оказывается при этом не ибсеновская Нора, символ женской эмансипации, и даже не Берта Паппенхайм (1859—1936), видная активистка движения за права женщин, переведшая на немецкий язык книгу Мэри Уолстонкрафт «В защиту прав женщин» (1792), основательница одной из самых влиятельных организаций феминистского движения первой волны — Союза еврейских женщин Германии, известная к тому же и как «Анна О.», «клинический случай» которой стал первым психоаналитическим исследованием истерии. Но для феминизма «новой волны», для которого ключевым понятием становится «различие» (Differenz), в том числе и «женское различие» или «различие полов» как отказ от псевдо-универсализма мужской картины мира и иден-

тичности» [Bossinade 1994: 384], такой фигурой становится «Дора», Ида Бауэр, строптивая пациентка Фрейда, сопротивлявшаяся интерпретациям, навязываемым ей психоаналитиком, загонявшим ее историю в «клинический случай», и в конечном счете отказавшаяся от дальнейших сеансов психоанализа [Lindhoff 1993: 359—369].

История Францы, героини Бахман, прочитывается в феминистской критике если не в аналогии, то в явном соотношении с психоаналитическим этюдом Фрейда [Schuller 1984: 151]. Перед нами «странствие по болезни», той болезни, которая, по словам самой Бахман, была вызвана давним «вирусом преступления» [Bachmann 1986: 357]. Франциска (Франца) Йордан, урожденная Раннер, в стремлении вырваться из уз «брака с Синей Бородой» [Bachmann 1986: 413], ведущим психотерапевтом Леопольдом Йорданом, скрывается поначалу в Галиции, в доме своего детства, где травматические воспоминания о «йорданском времени» лишь сгущаются. Изживать внутреннее опустошение героиня отправляется вместе с братом, геологом Мартином Раннером, в Египет, в пустыню, которая в восприятии Францы предстает как «огромная лечебница, огромное чистилище без конца и края» [Bachmann 1986: 427]. Казалось бы, героиня открывает для себя «другое место», пространство, свободное от «закона белого человека», однако и здесь ее преследуют сцены «вытеснения женского», — как в древние времена (практически уничтоженные изображения женщины-фараона Хапшесут в ее храме), так и в современности (связанная по рукам и ногам женщина на каирском вокзале), — неизбежно возвращающие Францу к ее собственной ситуации, к «скрытой форме убийства». В понимании Бахман «скрытая форма убийства» — это тот «вирус преступления» [Bachmann 1986: 357], который незримо сохраняется в человеческом сообществе, даже когда видимые формы его проявления — войны, фашизм, колониализм, насилие патриархата — казалось бы, критически осмыслены и преодолены. Суть же этого «вируса» заключается в подавлении и уничтожении «другого» [Bachmann 1986: 422].

Инстинктивно сопротивляясь психологическому насилию со стороны своего супруга-психиатра, Франца обращается к «самой себе»: «Тогда я еще пыталась возражать, как-то ночью я ему сказала: “Я думаю по-другому, я думаю не так, как ты”, — хотя было понятно, что это ни к чему не приведет, но внутри меня сама собой сложилась уже эта беспомощная фраза и я вдруг решила постоять за себя. “Отлично, — сказал он, — ну давай, скажи что-нибудь, послушаем, что у тебя там за мысли”. — “Да нет же, — сказала я, — дело не в конкретных мыслях, просто я вообще совсем другая. Да, именно так, совершенно другая”» [Bachmann 1995: 210].

Чувство самотождественности Франца испытывает только в позиции Другого по отношению к Йордану, основному «вирусоносителю» в романе, образцовому представителю «хищников нашего времени» и мира «белых» в целом. Эта внутренняя позиция включает

в себя самосознание индивида хоть и маргинализированного, но не *жертвы* par excellence. В случае Францы скорее можно говорить об *идентичности сопротивления* (в терминах Мануэля Кастельса), которая выстраивается в процессе выживания и противостояния доминирующему дискурсу [Castells 2004: 6—7]. Если Йордан «не воспринимает другого человека вне тех границ, которые он сам ему определил» [Bachmann 1986: 415], то для Францы реконструкция, восстановление своей разрушенной идентичности начинается с признания своего другого «я»: «С того момента, когда она вытряхнулась из автобуса, внутри нее началась борьба, с неистовой решимостью внутри нее схлестнулись два противника [...]: Я или Я. Я и пустыня. Или: Я и другое» [Bachmann 1986: 429]. «Другое» Францы — «белой женщины со своими привычками, табу и деформациями» [Bachmann 1986: 434] — это прежде всего то, что было в ней подавлено и вытеснено в браке с Йорданом: «Он все забрал у меня, все мое достоинство. Мой смех, мою нежность, умение радоваться, сочувствовать, помогать, мою природную чувственность, мое сияние. Он давил в зародыше малейшие проявления этих качеств, до тех пор, пока нечему стало проявляться» [Bachmann 1986: 425].

История Францы — это попытка рассказать о травме утраты с позиции «пострадавшей».

Но «рассказывание себя» героини Бахман затруднено отсутствием адекватного языка. Гайатри Ч. Спивак, одна из ведущих теоретиков постколониальных и феминистских исследований, в статье под названием «Могут ли угнетенные говорить?»<sup>2</sup> дает, как известно, отрицательный ответ на этот вопрос: само понятие угнетенного (субальтерна, подчиненного) уже предполагает полное исключение из социальной репрезентации [Spivak 1988: 271, 274—275].

Франца вынуждена либо говорить языком патриархального дискурса — и тогда она должна признать себя сумасшедшей, обвиняющей признанного члена общества, известного ученого-психиатра в умопомешательстве, либо, в лучшем случае, использовать речевую маску дамы из привилегированных слоев венского общества, призванную скрыть и без того «невидимое», нераспознаваемое господствующим дискурсом насилие. Единственным языком самовыражения становится язык тела, при этом телесные послания Францы клинически точно воспроизводят известную по работе Фрейда и Брейера «Исследования истерии» (1895) истерическую симптоматику, с акцентом на приступах удушья (символом подавления ее воли чужим влиянием), свидетельствующую о внутреннем — еще не осознаваемом — конфликте. Но «истерический дискурс», «говорение телом», прочитывался как адекватный язык «женского сопротивления» только в контексте феминизма «второй волны», которая к моменту работы над романом еще не сформировалась. Не только для Йордана, мужа героини, который доводит ее до гибели, «загоняя»

в болезнь, но и для Мартина, ее брата, поведение Францы предстает как «безумие», «сумасшествие», «нездоровье».

Осознание приходит вместе с рассказыванием — традиционным способом проработки травматического опыта. Но в отсутствие «своего языка» Франца не столько *рассказывает*, сколько *реконструирует*, выстраивает мозаику своей истории из тех образов, сцен и событий окружающей жизни, которые вызывают в ней особый чувственно-телесный отклик, оказываясь тем самым в фокусе ее внимания как своего рода репрезентанты травматических переживаний, складывающихся в историю, порожденную «опытом страдания» [Bachmann 1986: 423]. Максимально точное соответствие «образу себя» она обнаруживает в точке пересечения разнообразных иконических образов Другого как жертвы властных дискурсов: патриархата (уничтоженные изображения Хапшесут, связанная женщина на каирском вокзале), колониализма (племена инков, мурутов и папуасов, вымирающие из-за «смертельного отчаяния, своего рода самоубийства» [Bachmann 1986: 425]), фашизма (евреи и пациенты — жертвы экспериментов врачей-нацистов).

Словно мантры самоидентификации звучат в затрудненном «рассказывании себя как Другого» слова Францы: «Я — папуаска», «я — низшей расы» [Bachmann 1986: 424, 426]. Эти навязчивые формулы самоопределения — прямая отсылка к Артюру Рембо, некогда провозгласившему «Я — это Другой». Варьированные цитаты из «Сезона в аду» Рембо (ср.: «Мне совершенно ясно, что я всегда был низшей расой. [...] От начала времен я — низшая раса. [...] Мои глаза закрыты для вашего света. Я — зверь, я — негр. Белые высаживают на берег. Пушечный выстрел! Надо покориться обряду крещенья, одеваться, работать» [Рембо 1982: 152—153]) прочитываются как манифестация признания «другого», «колонизированного», «вытесненного» на обочину символического порядка.

Стигматическое самоопределение «Я — папуаска» буквально напрашивается и на сравнение, едва ли оправданное, со знаменитым феминистским слоганом «нового женского движения» — «Женщины — негры этого мира», или, в уточненном варианте Шрадер-Клеберт, «Женщины — это негры всех народов и коллективной истории» [Schrader-Klebert 1969: 1]. Едва ли оправданно, поскольку роман-фрагмент писался в начале 60-х (1964—1965 гг.), а слова эти широкое распространение получили после премьеры песни Джона Леннона «Woman Is the Nigger of the World» (1972). Почему следует «развести» эти два высказывания, которые в литературной критике почти автоматически связываются воедино? И песня Леннона, и феминистская ее версия скандализируют факт гендерного неравенства, при котором «женщина» выступает жертвой «мужского доминирования». Формула самоопределения героини Бахман хоть и выступает своего рода пусковым механизмом проблематизации «женского угнетения», но в гораздо большей степени оказывается эмфатиче-



ским жестом отказа от позиции равенства в ситуации, когда носителем и учредителем нормы выступает такая фигура, как Лео Йордан, воплощение мира «белых». Белый цвет в контексте романа выступает знаком насилия, страха и смерти. Для Францы власть «белых» — это механизм подавления Другого. Ее брат-геолог использует иное определение — мир «ископаемых» [Bachmann 1986: 360, 387]: мир фиксированных смыслов, жесткой заданности и предвзятости и, если не упускать из виду присутствия в тексте Бахман идей и мыслеобразов Музиля, мир, в котором отсутствует «чувство возможного».

Франца не хочет быть частью этого мира — ни в качестве «белой леди» [Lennox 1998: 22—23], ни в качестве его «жертвы». Последнее «нежелание» сложнее. Способ его реализации может быть описан посредством понятия «маскарад» в терминологии Люс Иригарей, теоретика «феминизма различия», или же через стратегию «субверсивного повторения», воплощенную, в частности, в эпизоде с доктором Кернером, к которому Франца приходит трижды: первый раз она полуосознанно отыскивает его дом на воде, где он живет и ведет (незаконно) прием больных, и, припоминая все больше подробностей, как бы всплывающих на поверхность ее сознания, узнает в нем врача, гауптштурмфюрера СС Курта Кернера, осуществлявшего в концлагерях Дахау и Хартхайм программу эвтаназии, «уничтожения нежелательного населения» [Bachmann 1986: 466]. Во второй свой визит Франца требует от Кернера, чтобы он и ее «уничтожил» [Bachmann 1986: 472]. Ее настойчивая просьба направлена на то, чтобы уговорить бывшего врача-нациста на убийство (пусть даже и в виде эвтаназии), т. е. на то, что он раньше делал сам, без всяких просьб со стороны своих жертв. В третий раз она застаёт дом пустым: Кернер сбежал в другой город от той, кто по всем параметрам соответствовал его прежним жертвам, подлежащим «уничтожению». Палач испытывает страх перед своей жертвой, бежит от своей жертвы. Но «переворачивания» традиционной схемы «жертвенного дискурса» — *мужчина/насильник — женщина/жертва* — здесь не наблюдается, что неудивительно, поскольку для Бахман любая гомогенизация, устраниющая различие как прибежище Другого, сродни варварству и насилию. Так, одна из важнейших характеристик Йордана как представителя мира «убийц и безумцев» («Unter Mördern und Irren» — название рассказа из сборника 1961 г. «Тридцатый год») связана именно с его авторитарностью: «Он видел в других только то, что не выходило за границы, установленные им самим» [Bachmann 1986: 415].

Прежде всего, исходная бинарная оппозиция *насильник — жертва* в повествовании «размывается» за счет введения в жесткое противостояние Франца — Йордан фигуры «третьего» — Мартина Раннера. Но, хотя в авторском дискурсе Бахман, как указывает М. Таба, присутствует утопия «слияния мужского и женского принципа» [Tabah 1998: 103], Мартин Раннер, с образом которого поначалу связывает-

ся надежда на возможность гармонического, неиерархического сосуществования «мужского» и «женского», оказывается «беспомощным заступником» [Bachmann 1986: 440]; к концу повествования ему все меньше удается роль «объединяющего третьего» в борьбе полов. Более того, «случай Францы» завершается ее гибелью, что, казалось бы, закрепляет за ней статус жертвы.

Но Франца — «жертва», отказывающаяся быть не только «судьей», «палачом», «преследователем», «сообщницей», но и пассивной «жертвой». Причиной ее фактически самоубийства стало не столько перенесенное сексуальное насилие, пробудившее в ней травматические воспоминания, сколько импульсивная агрессия, направленная на себя, на свою реакцию покорной жертвы: «...к чему звать на помощь, [...] она расправила подол льняного платья. Ничего такого. Ничего такого не произошло, а даже и если. Какая разница» [Bachmann 1986: 415]. Протест Францы против собственного бессилия поначалу проявляется в привычной форме телесного отклика («и тогда она стала биться головой, со всей силы биться головой о стену в Вене и о тесаный камень пирамиды в Гизе»), но прежде чем потерять сознание, она все же обретает свой «другой голос», способность громко сказать «нет» [Bachmann 1986: 477].

Внутреннее развитие героини движется от «бессознательно-го протеста», репрезентируемого через психосоматические реакции, к «протестующему сознанию» — вполне актуальная позиция для литературной практики 70-х годов периода «боевого феминизма», определявшего «женское» через понятие «жертвы» патриархата. Попытки выйти за пределы «жертвенного дискурса», жесткой предзаданности выбора — быть либо палачом, либо жертвой — породили разнообразные фигурации «женского» как «гибридной идентичности». Но в истории «женской» идентичности истерическая субъективность, получившая яркое воплощение в текстах Ингеборг Бахман, остается своего рода точкой отсчета для всех последующих попыток символического осмысления «женского».

### Литература

- Бахман 1998 — *Бахман И.* Малина / Пер. С. Шлапоберской. М., 1998.
- Гронас 2000 — *Гронас М.* «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдьё о культуре // Новое литературное обозрение. 2000. № 45.
- Рембо 1982 — *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / Пер. М. Кудинова. М., 1982.
- Bachmann 1986 — *Bachmann I.* Der Fall Franza [Unvollendeter Roman] // *Bachmann I.* Ausgewählte Werke. In 3 Bdn. Berlin; Weimar, 1986.
- Bachmann 1995 — *Bachmann I.* Das Buch Franza. Das 'Todesarten'-Projekt in Einzelausgaben. München 1995.

- Bossinade 1994 — *Bossinade J.* Positionen der Differenz. Skizze zu einem Problemfeld der feministisch orientierten Literaturwissenschaft // Von Poesie und Politik: zur Geschichte einer dubiosen Beziehung. Tübingen, 1994.
- Bronfen 1994 — *Bronfen E.* Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München, 1994.
- Castells 2004 — *Castells M.* The Power of Identity. Vol. 2. The Information Age: Economy, Society and Culture. Oxford, 2004.
- Hahn 1991 — *Hahn B.* Unter falschem Namen: von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt a. M., 1991.
- Hark 2001 — *Hark S.* Symbolisch-diskursive Ordnungen: Geschlecht und Repräsentation // Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. Opladen, 2001.
- Kugelmann 1995 — *Kugelmann C.* Sportinszenierungen und Weiblichkeitszwang: Frauen widersetzen sich // «Verwirrung der Geschlechter»: Dekonstruktion und Feminismus. Wien, 1995.
- Lennox 1998 — *Lennox S.* «White Ladies» und «Dark Continents». Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt aus postkolonialer Sicht // «Über die Zeit schreiben»: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Würzburg, 1998. S. 13—32.
- Lindhoff 1993 — *Lindhoff L.* Von Nora zu Dora. Die Wandlungen der feministischen Literaturwissenschaft // Diskussion Deutsch: Schriftstellerinnen der Gegenwart. 1993. H. 133.
- Lindhoff 2003 — *Lindhoff L.* Einführung in die feministische Literaturtheorie. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar, 2003.
- Schrader-Klebert 1969 — *Schrader-Klebert K.* Die kulturelle Revolution der Frau // Kursbuch. 1969. H. 1.
- Schuller 1984 — *Schuller M.* Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in «Der Fall Franza» // Text + Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. München, 1984.
- Showalter 1993 — *Showalter E.* Hysteria, Feminism, and Gender // Hysteria Beyond Freud. Berkeley, 1993.
- Spivak 1988 — *Spivak G. Ch.* Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana, 1988.
- Tabah 1998 — *Tabah M.* Zur Genese einer Figur: Franza // «Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?» Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Opladen; Wiesbaden, 1998.

## ZUSAMMENFASSUNG

**Repräsentation der «hybriden Identität»  
in der «Neuen Frauenliteratur»  
zur Figur der «Hysterikerin»**

Die Repräsentation (als Vertretung, Dar- und Herstellung verstanden) weiblicher Subjektivität, die sich im Prozess der Überwindung des «Todes des (männlichen) Subjekts» einerseits, des «Weiblichkeitszwang» andererseits ausprägt, wird als grundlegend für die «Neue Frauenliteratur» als feministisches Projekt betrachtet. Bei aller Vielfalt feministischer Zugänge zur Frage der (weiblichen) Identität erweist sich jene Strategie als zeitgemäßer, die auf der Absage an Identitätszwang, auf der antipatriarchalen Kritik der binären Oppositionen basiert und auf intensive Reflexion entsprechender Denkfiguren von «hybrider Identität» («cyborg», «Nomade», «newmestiza», «excentric subject») abzielt. Als Ausgangspunkt der Geschichte der «weiblichen» Identität gilt dabei aber die Figur der Hysterikerin, die im Werk von Ingeborg Bachmann ihren wohl prägnantesten Ausdruck fand.

# ЛИНГВИСТИКА

L. I. GRISCHAEWA

(Staatliche Universität Woronesch, Russland)

## SIND VERBAL CODIERTE TEXTE SEMIOTISCH HOMOGEN?

### *Problemstellung*

Vor dem Hintergrund der Vielfalt und Tiefe von theoretisch relevanten Texttheorie-Erkenntnissen, die heute als Konsens gelten können, tauchen plötzlich ab und zu solche «Gretchenfragen», die nur ihrer Form nach leicht und eindeutig zu beantworten sind, auf. Eine dieser Fragen ist die, die als Titel des vorliegenden Beitrages verwendet ist. Sie kann erst dann geklärt werden, wenn folgende Problemkomplexe analysiert werden:

- Relation zwischen den Codes in einer Interaktion als Grundlage für die Analyse von Texten einer bestimmten Textgattung: mündlich — schriftlich — computergestützt generiert;
- Analyse von semiotisch homogenen und heterogenen Texten: theoretische Affinität *vs* Diffinität als theoretische Grundlage für die Text-Forschung;
- Textgestaltung im Informationszeitalter: inhaltliche und strukturelle Heterogenität bzw. Hybridität; Wissensmanagement und Textrezeption.

Die aufgelisteten Fragen sind zum Teil als Ergebnis von Untersuchung verschiedener Textsorten (Polizeibericht, Interview, Rezension, Novelle, Leserbrief u.a., die als Dissertationen unter meiner Betreuung vorgelegt worden sind) entstanden, zum Teil durch Analyse von umfassenden texttheoretischen Studien hervorgerufen (vgl. z. B. [Heinemann, Heinemann 2002; Fix 2008], um einige zu nennen), zum Teil auch durch alltäglichen Umgang mit Texten diverser Textsorten. Am Rande sei gemerkt, dass hier aus Platzmangelgründen auf Analyse vom Texttheoriefragekomplex bewusst verzichtet wird — teils weil die entsprechenden Studien vielen sicher schon bekannt sind, teils weil die angestrebten Überlegungen dadurch vernachlässigt werden.

*Sprachverwendung als kulturspezifisches Handeln bei der Lösung von kommunikativen und kognitiven Aufgaben durch Kommunikanten mit personaler und kollektiver Identität*

Angeregt, den angesprochenen Fragekomplex zu studieren, bin ich durch einen Zufall, als ich außerstande war, einem «einfachen» Text, der

nur vier Zeilen enthielt, die kommunikativ notwendige Information zu entnehmen. Die «Autopsie» dieses kognitiven Versagens bzw. Missgeschicks ergab, dass der betreffende Text, ein Schild an einem Gebäude übrigens, gegen jede Konvention gestaltet war. Das tröstet zwar zum Teil, aber die gewonnene Erkenntnis veranlasst jeden Linguisten zugleich, die schon längst gelösten oder scheinbar gelösten Fragen aufs Neue zu stellen und somit die einmal schon gewonnenen theoretischen Grundsätze zu überprüfen und diese mit anderen Argumenten zu untermauern. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch eine Einschränkung: zweckmäßig ist es, solche Meinungen in Betracht zu ziehen, die den Konsens, welchen Humanwissenschaften bereits erreicht haben, widerspiegeln.

Als adäquat lässt sich die Interpretation der Sprachverwendung vor dem Hintergrund der personalen und kollektiven Identität der Sprach- und Kulturteilhaber bei der Analyse von Texten betrachten, also die Sprache als Kulturcode in seiner Einbettung in den kulturspezifischen Interaktionskontext (Argumente für diese Leitsätze in [Гришаева 2007]). Jeder Code kann dabei sowohl als Zeichensystem für sich oder als Subsystem eines Zeichensystems beschrieben und verschieden gedeutet werden: Kulturtheoretisch gesehen ist der Code ein «System von Regeln, Übereinkünften oder Zuordnungsvorschriften, das die Verortung und Deutung von Zeichen oder Zeichenkomplexe erlaubt» [Metzler 2000: 82]. In der Informationstheorie ist der Code schon etwas anders definiert — als eine «Vorschrift für die (wechselseitige) Zuordnung der Signale oder Signalfolgen zweier Zeichenrepertoires, mit denen dieselben Informationen dargestellt werden können» [Metzler 1993: 309]

Die angeführte Information über das Wesen des Codes lässt einige Fragen stellen, die anhand eines Beispiels veranschaulicht werden können (s. Beispiel 1): Warum werden die angeführten Texte (links ist übrigens ein Originaltext, der allen Ernstes generiert worden ist), die formell beinahe identisch sind und aus identischen sprachlichen Elementen in gleicher Reihenfolge kombiniert bestehen, vom Sprachteilhaber verschieden wahrgenommen und eingeschätzt? Warum hat der Rezipient mehr Vertrauen zum Text links, obwohl er einen groben logischen Fehler (Physik, Chemie und Biologie werden als Teilbereiche von Mathematik und Logik zugleich hingestellt) enthält? Sind die Beispiel-Texte unten inhaltlich und persuasiv gleichwertig? Und die Analyse macht deutlich, dass hier die Textgestaltungskonventionen entscheidend sind, d.h. Regularitäten, die auf den ersten Blick mit dem verbalen Code nichts zu tun zu haben scheinen. Zu erwähnen ist auch die semiotische Heterogenität (verbale Zeichen und mathematische Zeichen, die konventionell bei der Gestaltung eines wissenschaftlichen Textes eingesetzt werden). Der Versuch, die letzten zu entfernen, ändert den Text inhaltlich auch, und zwar so, dass der logische Fehler weniger auffällig wird — oder fast ganz schwindet, was den Inhalt des Ausgangstextes entstellt.

## Beispiel 1

<i>Введение</i>	<i>Введение</i>
<i>1. Симметрия в математике и логике</i>	<i>Симметрия в математике и логике</i>
<i>1.1. Симметрия в химии</i>	<i>Симметрия в химии</i>
<i>1.2. Симметрия в физике</i>	<i>Симметрия в физике</i>
<i>1.3. Симметрия в биологии</i>	<i>Симметрия в биологии</i>
<i>2. Симметрия как эстетическое восприятие</i>	<i>Симметрия как эстетическое восприятие</i>
<i>3. Симметричный текст</i>	<i>Симметричный текст</i>
<i>Заключение</i>	<i>Заключение</i>

Weniger deutlicher tritt die gewonnene Erkenntnis in den Texten zum Vorschein, in welchen auf den ersten Blick keine anderen Zeichensysteme außer dem verbalen nachweisbar sind (s. Beispiel 2). Aber die Frage, wie viele Codes im Text eingesetzt worden sind, kann nur mit *Einige* beantwortet werden, weil ohne Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung, Zeichen für die Auflistung und Ähnliches der Text anders wahrzunehmen ist.

## Beispiel 2

### ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ УТЮГ С ОТПАРИВАТЕЛЕМ

*Инструкция по безопасному использованию [...]*

*Всегда отключайте утюг от сети, если Вы:*

- наливаете воду в резервуар или сливаете ее;*
- оставляете утюг без присмотра даже на короткое время;*
- чистите или разбираете утюг;*
- немедленно после пользования. [...]*

Somit kann als wichtige Zwischenbilanz eine These angeführt werden, laut der alle Zeichen im «normalen» Text in zwei Gruppen einzuordnen sind, die als Grundlage für die effektive Informationsverarbeitung gelten: Erstens sind es sprachliche Ausdrucksmittel, die das **kulturspezifische** Wissen als solches codieren (benennen und wiedergeben) — das Wissen über Werte, soziale Normen, Vorstellungen von der «eigenen» bzw. «fremden» Kultur etc. Zweitens sind es sprachliche Ausdrucksmittel, die **in einer Kultur** bei der Interaktion von den Sprach- und Kulturteilhabern eingesetzt werden und so **auch** das kulturspezifische Wissen wiedergeben, in den kommunikativen Kontext einbetten. Mit anderen Worten ist zu sagen: **Alle Elemente des Codes sind Träger vom Wissen über diverse**

**Aspekte der Kultur.** Aber das **Wissen über die betreffende Kultur** und die **Art und Weise, wie das kulturspezifische Wissen in einer Interaktion ausgedrückt wird**, stellen eindeutig keine identischen Wissensbestände dar (s. die Beweisführung in [Гришаева 2007]). Zum Teil unterscheiden sie sich voneinander wie das deklarative und prozedurale Wissen, zum Teil aber als Explizierbares und Implizierbares, zum Teil als Konventionelles und Inkonventionelles, zum Teil auch als Form und Inhalt, wobei keine 1:1-Entsprechung gilt. Als Beweis dafür kann auch das Beispiel 3 gelten, indem gleich zu fragen ist: Welcher Text ist leichter zu verarbeiten: derjenige, wo verbale und non-verbale Zeichen vorhanden sind, oder der andere?

### Beispiel 3

- Kommst du mit ins Theater? *Kommst du mit ins Theater? Was gibt es denn? «Romeo und Julia».*
- Was gibt es denn? *Was denn, gleich zwei Stücke auf einmal?»*
- «Romeo und Julia.» *kommst du mit ins Theater was gibt es denn Romeo und Julia was denn, gleich zwei Stücke auf einmal*
- Was denn, gleich zwei Stücke auf einmal?»

Also im «einfachen», d.h. verbal codierten, Text sind verschiedene Zeichensysteme zu finden:

Verbale Ausdrucksmittel	Andere Zeichensysteme
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpunktionszeichen</li> <li>• Zeichen für Text- / Inhaltsgliederung:               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Absatz</li> <li>○ Anfangsbuchstabe</li> <li>○ Sperrung</li> <li>○ Kursives Schreiben</li> <li>○ Schriftart</li> <li>○ Leerzeile</li> <li>○ ...</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mathematische Formeln</li> <li>• Zeichen für logische Beziehungen</li> <li>• arithmetische Zeichen</li> <li>• Schemata</li> <li>• Diagramme</li> <li>• Tabellen</li> <li>• ...</li> </ul>

Dieser Interpretation liegt unter anderem die Feststellung R. Posners zugrunde, der bei der Analyse von Codes drei Mengen betrachtet: eine Menge von Signifikanten, eine Menge von Signifikaten, eine Menge von Regeln, die diese einander zuordnen [Posner 2003: 42], und angeborene und erlernte Codes unterscheidet: «Von Gruppen von Lebewesen mit demselben Körperbau und weitgehend denselben natürlichen Codes sagt man in der Biologie, dass sie derselben **Art** gehören. Von Gruppen von Lebewesen der gleichen Art mit weitgehend denselben Traditionen (d.h. über mehrere Generationen hinweg weitergegebenen konventionellen



Codes) sagt man in den Geisteswissenschaften, dass sie derselben **Kultur** angehören» [Ibid.: 42] (Hervorgehoben durch R. Posner. — L. G.). Das Wissen darüber, wie sich im Text verschiedene Kulturcodes benehmen, erleichtert dem Sprach- und Kulturteilhaber die Dekodierung und Interpretation von wahrzunehmenden Texten. (Vgl. die Forderung, «Einheiten der natürlichen Sprachen und der natürlichen Kommunikation (die Gegenstände der Linguistik) funktional im Hinblick auf große Einbettungseinheiten (die Kultur) zu beschreiben», die H. Kuße für die moderne Linguistik begründet [Kuße 2012: 176]).

Zu beachten ist auch, dass in der Kommunikation nicht alle Informationskomplexe gleichwertig sind: Zu unterscheiden sind **Daten**, d.h. «sinnvoll kombinierte Zeichenfolgen, die durch die sinnhafte Einbettung in konkrete Kontexte zu Informationen werden» und **Wissen**, d.i. «in konkretes Handeln umgesetzte Informationen», die einen zu denkender Handlung befähigen und das praktische Tun ermöglichen [Koch 2006: 337].

### *Hybridität und Heterogenität als Mittel, Texte im Informationszeitalter zu verarbeiten*

Es ist längst zur Binsenwahrheit geworden, dass das Phänomen Text verschieden definiert wird, auch in der Sprachwissenschaft. So werden in der Enzyklopädie «Sprache» drei Definitionen angeführt [Metzler 1993: 636]. Die textinterne Akzentuierung betont, dass der Text «eine durch grammatische, vorrangig pronominale Vertextungsmittel verkettete kohärente Folge von Sätzen mit einem relativ abgeschlossen behandelten Textthema» darstellt [Ibid.: 636]. Die textexterne Akzentuierung betrachtet den Text als «Produkt sprachlichen Handelns mit einer erkennbaren kommunikativen Funktion» [Ibid.]. Unter Berücksichtigung von beiden Aspekten, d.h. textintern und textextern gesehen, wird der Text als «das kognitiv, grammatisch, illokutiv und ggf. prosodisch strukturierte Ergebnis einer — mündlich oder schriftlich realisierten — sprachlich-kommunikativen Handlung eines Produzenten, in dem die Bezugnahme auf Kontexte und Adressaten manifestiert ist und das die Basis für kognitiv und intentional strukturierte Handlungen von Rezipienten darstellt», beschrieben [Ibid.].

Als Text wird in den Kulturwissenschaften «jeder Komplex von Elementen, die zu einem Sinnzusammenhang verflochten sind» verstanden. [Metzler 2000: 504]. Dabei werden als Text Filme, Gemälde, Comics, Strukturen der Mode oder des urbanen Lebensraumes, unfixierte Gebilde wie Happenings oder Theater-Aufführungen, das ganze sozial-semiotische Universum angesprochen.

In der Kommunikationswissenschaft wird als Text «ein situativ selbständiges Kommunikationsangebot aus einem sinntragenden Komplex von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen» definiert [Perrin 2006: 322]. Dabei werden angesprochene Text-Eigenschaften wie folgt inter-

pretiert: Der Text als situativ selbständiges Gebilde kann aus der Produktionssituation herausgelöst und an anderen Orten und zu anderen Zeiten genutzt werden. Der Text als sinntragendes Gebilde ist gemeint und verstehbar als kommunikativ sinnvolle sprachliche Handlung und als thematisches Ganzes. Der Text als Komplex hängt über sprachliche Merkmale in sich zusammen und ist nach außen abgegrenzt [Ibid.].

Da dem Text als Erscheinung — unabhängig von seiner Textgattungszugehörigkeit — Emergenz, d.h. Entstehung der neuen Qualität — Strukturen oder Eigenschaften — eines Ganzen, die nicht allein aus ihren Bestandteilen ableitbar/erklärbar sind, innewohnt, stellt der Text, auch gelöst aus dem kommunikativen Zusammenhang, intentional, funktional, inhaltlich, formell, strukturell eine Ganzheitlichkeit dar, also sind alle Textbestandteile kohärent. Eine/die entscheidende Frage taucht in diesem Zusammenhang auf: Spielt die Materialität und der semiotische Status von Elementen eines Codes bei/in der Kohärenzstiftung eine Rolle? Eine Konsequenz ergibt sich aus der negativen Antwort auf diese Frage: Als Ausdrucksmittel für nachgewiesene Textkategorien, die jedem Text immanent sind — Temporalität, Modalität, Lokativität, Personalität, Numeralität, Generität, Thema-Rhema-Progression, Intertextualität u. a. m. — sind zugleich zwei Ausdrucksmöglichkeiten: verbal und non-verbal, zu nennen und dementsprechend sind diese als solche zu studieren (Raster 1). Es sei zusätzlich darauf hinzuweisen, dass Texte aus verschiedenen kommunikativen Bereichen — mündlich, schriftlich, computergestützt — auf derselben theoretischen Basis zu studieren sind: im Rahmen der Texttheorie, weil die Affinitäten angesprochener Phänomene ihrem Wesen nach und ihre Diffinitäten vor allem durch die Eigenart der kommunikativen Kontexte und Medien begründet sind (Argumente für die Verwandtschaft von erwähnten Textgattungen in [Щипицина 2009; 2010]).

### Raster 1

Textkategorien und deren Ausdrucksmittel in verschiedenen Textgattungen

Textkategorien	Texte der mündlichen Kommunikation		Texte der schriftlichen Kommunikation		Texte der computergestützten Kommunikation	
	verbal	non-verbal	verbal	non-verbal	verbal	non-verbal
Modalität						
Temporalität						
Numeralität						
Lokativität						
Intertextualität						

Textkategorien	Texte der mündlichen Kommunikation		Texte der schriftlichen Kommunikation		Texte der computergestützten Kommunikation	
	verbal	non-verbal	verbal	non-verbal	verbal	non-verbal
Intentionalität						
Personalität						
....						

Aus dieser These ergibt sich eine weitere Schlussfolgerung: Jeder Text ist **mehr oder weniger** semiotisch homogen bzw. **mehr oder weniger** semiotisch heterogen. Die semiotische Heterogenität dient einer leichteren, schnelleren und sichereren Informationsverarbeitung, wobei auch die Struktureigenart des betreffenden Textes das kommunikativ Wichtige und das kommunikativ weniger Wichtige unterscheiden hilft. Deshalb ist es texttheoretisch sinnvoll, nachzuweisen, welche Textkategorien vor allem bzw. nur verbal und welche sowohl verbal als auch non-verbal ausgedrückt werden (Raster 2, 3).

## Raster 2

### Textkategorien und deren Ausdrucksmittel (verbal codiert)

Textkategorien	verbal codiert					
	morphologisch	syntaktisch	wortbildend	lexikalisch-semantisch	lexikalisch-grammatisch	strukturell/formell
Modalität						
Temporalität						
Numeralität						
Lokativität						
Intertextualität						
Intentionalität						
Personalität						
...						

Die Funktionen von verbalen und non-verbalen Ausdrucksmitteln für Textkategorien in den Texten aller drei erwähnten Textgattungen sind dann relativ leicht in drei Funktionsklassen unterteilt:

- Benennen von Elementen der außersprachlichen Wirklichkeit (Objekte, Subjekte, Relationen, Situationen, Prozesse, Handlungen, Eigenschaften etc.);
- Modifizieren (verschiedene — modale / axiologische / kognitive / ... — Rahmen für Interpretationsstrategien angehend);

- Ändern von der Relation kognitiver Hintergrund — kognitive Figur (s. eingehender in [Гришаева 2011]).

So lassen sich die Funktionsbereiche der Ausdrucksmittel für Textkategorien nachweisen und deren Anteil an der Kohärenzstiftung und Informationsverarbeitung beschreiben. So gesehen können auch odorisch bzw. gustisch codierte Elemente eines Informationskomplexes bei der Textrezeption als bedeutend beschrieben werden. Ob dies auch beim Textgenerieren auch der Fall ist, ist noch festzustellen.

### Raster 3

#### Textkategorien und deren Ausdrucksmittel (non-verbal codiert)

Textkategorien	non-verbale Codes					
	akustisch	optisch	gustisch	haptisch	odorisch	...
Modalität						
Temporalität						
Numeralität						
Lokativität						
Intertextualität						
Intentionalität						
Personalität						
...						

Eine andere Konsequenz ist dann die Notwendigkeit einer einheitlichen theoretischen Basis für die Analyse von diversen Texten (verschiedene Textsorten, verschiedene Kontexte, in denen Texte generiert werden...) anzuerkennen — selbstverständlich unter Berücksichtigung von der Beschaffenheit der Textsortengestaltung, der Kontexte etc. Noch eine folgerichtige Feststellung ist, dass die Proposition, die im Standardfall primär durch eine finite Konstruktion und sekundär durch verschieden strukturierte Wortgruppen ausgedrückt wird, auch non-verbal ausgedrückt werden kann. Als Folge kann das Potential der non-verbale Codes, Propositionen unter bestimmten kommunikativen Bedingungen primär/sekundär auszudrücken, erfasst werden.

Der Vergleich von «normalen» und multimodalen Texten, die heute eindeutig immer neue kommunikative Sphären erobern, zeugt eindeutig davon, dass sie als Informationskomplexe und Kommunikationseinheiten urverwandt sind, wenn auch sie ihrer Herkunft nach verschiedenen Kulturräumen abstammen können. Alle Texte sind aber zugleich auch in bestimmte Interaktionen eingebettet, deshalb auch sind ihre Adressanten, wenn auch ihre Charakteristika (soziokulturell vor allem) verschieden sein können, mehr oder weniger sicher interpretierbar; die Intention des Adressanten ist auch aus demselben Grund als solche relativ leicht erkennbar. Selbst die Adressanten sind mehr oder weniger sicher

erkennbar — ihre Charakteristika (soziokulturell vor allem) sind mehr oder weniger sicher vorhersagbar. Auch der Kontext, in dem der Text generiert worden ist, ist relativ leicht zu erraten (temporale, modale, politische, soziokulturelle u. a. Bezüge sind oft vor allem in Standardfällen — beinahe ohne Weiteres nachvollziehbar). Nur einer Vorbedingung muss Rechnung getragen werden — das Wissen über all die Aspekte, die bereits oben angesprochen sind. Anders gesagt, ist der Text als Phänomen ein unentbehrlicher Teil der Kultur, dieses kollektiven Mechanismus zur Informationsspeicherung (J. Assmann, R. Posner). R. Posner betrachtet den Text als einen der starken Informationsfilter, die die Kultur entwickelt hat: «Mit den Verfahren der **Textformulierung, Ritualisierung, Gattungsbildung, Grammatikalisierung und Monumentalisierung** speichert jede Kultur bestimmte Handlungsmuster, die sich im Lauf ihrer Evolution als wichtig erwiesen haben» [Posner 2003: 65]. (Hervorgehoben durch R. Posner. — *L. G.*). Und die Kultur ist für ihn kultursemiotisch gesehen eine Überlebensmaschine: «Die Kultur als kollektives Gedächtnis ist ein Speichermechanismus und ein Selektionsapparat, biologisch eine Überlebensmaschine» [Ibid.: 65], aber auch eine «Hierarchie von Zeichensystemen» [Ibid.: 55].

Ein flüchtiger Überblick über neue Textgestaltungsmöglichkeiten in verschiedenen kommunikativen Medien zeigt eindeutig an, dass der Anteil von semiotisch heterogenen Einheiten immer mehr zunimmt. Dabei bleiben dieselben Textkategorien in jedem Text nachweisbar, bloß werden die Ausdrucksmittel für Textkategorien weniger einheitlich. Die inhaltliche, strukturelle und formelle Textgestaltung wird nicht nur mit «traditionellen», sondern auch mit anderen Mitteln markiert. In verschiedenen Textgattungen (mündlich, schriftlich, computergestützt generiert) sind immer andere Vertextungsmittel von besonderer Bedeutung. Wichtig ist auch die Heterogenität von Existenz- und Erscheinungsformen der Sprache, infolgedessen wird immer mehr Mündlichkeit in der Schriftlichkeit nachgewiesen und immer mehr Schriftlichkeit in der Mündlichkeit. Neben diesen Trends sind auch folgende als besonders relevant zu erwähnen:

- Verwissenschaftlichung der Alltagssprache (G. Drosdowski);
- weit gefächerte Variabilität des Sprachgebrauchs (in fast allen Textsorten);
- «Einbüßung» von stilistischen Einschränkungen (in fast allen Textsorten, vor allem in Medientexten);
- Auflockerung semiotischer Grenzen mit weit verzweigten intersemiotischen Beziehungen innerhalb der Textganzheit, die die Elemente verschiedener Kulturcodes eingehen (vor allem Medientexte);
- zunehmende Hybridisierung (Ineinandergreifen von inhaltlichen und strukturellen Merkmalen verschiedener Textsorten) und semiotische Heterogenität in fast allen Textsorten.

Die angesprochenen Veränderungen der semantischen und syntaktischen Textstruktur beweisen, dass die inhaltliche und formelle Textgestaltung in Veränderung begriffen ist. Das muss notgedrungen zur Änderung textsemantischer, textsyntaktischer und textpragmatischer Gestaltung auch ererbter Textsorten führen.

Verantwortlich gemacht werden für die angeschnittenen Prozesse kann das Informationszeitalter. Solchen Phänomenen wie Informationszeitalter und -gesellschaft sind folgende Charakteristika eigen: «radikale technologische Innovationen, die zunehmend alle Komplexe der Vergesellschaftung (Wirtschaft, Kultur, Politik sowie Alltag bzw. Lebensweise) betreffen» [Tsvasman 2006: 134]. Unsere Gesellschaft heute wird als Wissens-, Erlebnis-, Risikogesellschaft aufgefasst, in der quantitative Zunahme der Informationen mit dem beobachtbaren gesellschaftlichen Wandel, die durch Medialisierung, Virtualisierung, Kommerzialisierung, Individualisierung, Erlebnisorientierung bedeutend geprägt wird [Ibid.: 134]. Diese Gesellschaft muss vom Menschen viele, zum Teil ganz neue Kompetenzen in allen Bereichen abverlangen, die z. B. J. Bolten [Bolten 2006: 164] wie folgt darstellt:

Kompetenzbereich	Allgemeine Handlungskompetenzen
individuell	Belastbarkeit, Lernbereitschaft, Selbstwahrnehmung, Selbststeuerungsfähigkeit, Rollendistanz, Flexibilität, Ambiguitätstoleranz usw.
sozial	Teamfähigkeit, Konfliktfähigkeit, (Meta-) Kommunikationsfähigkeit, Toleranz, Kritikfähigkeit, Empathie usw.
fachlich	Fachkenntnisse im Aufgabenbereich, Kenntnisse der fachlichen/beruflichen Infrastruktur, Fachwissen vermitteln können, Berufserfahrung usw.
strategisch	u.a. Organisations- und Problemlösungsfähigkeit, Entscheidungsfähigkeit, Wissensmanagement usw.

Fast jede aufgelisteter Handlungskompetenzen ist aufs Engste mit dem Textgenerieren und -wahrnehmen verbunden. Deshalb müssen Hybridität und Heterogenität als Textphänomene auseinandergesetzt werden.

### **Fazit**

Moderne Texte lassen sich als kommunikative Einheiten beschreiben, die zugleich über Eigenschaften von verschiedenartig gestalteten Textgattungen verfügen. Offenbar sind eindeutig nachweisbare Überlappungsbereiche zwischen drei größeren Textgattungen — mündlich / schrift-

lich/computergestützt generierte Texte — als solche zu erkennen und auf der einheitlichen theoretischen Basis linguistisch zu deuten. Zu beachten ist unter anderem, dass einzelne Texte, die einer konkreten Textgattung angehören und als Vertreter einer bestimmten Textsorte sind, entweder nur oder vor allem bzw. unter ganz bestimmten kommunikativen Bedingungen generiert und/oder rezipiert werden.

Somit kann die Antwort *Jain* auf die im Texttitel gestellte Frage, ob «normale» Texte semiotisch homogen seien, akzeptiert werden, wenn auch die anderen potentiell denkbaren Antworten *Ja*, *Nein*, *Ja und nein*, *Womöglich ja*, *Vielleicht auch nein* in Betracht gezogen werden, weil diverses Herangehen an ein und denselben Untersuchungsgegenstand immer neue Eigenschaften zu beschreiben erlaubt.

Als relevante Zusammenfassung können folgende Thesen verallgemeinernd vorgeschlagen werden.

- Jeder Text, der im aktuellen kommunikativen Kontext generiert und rezipiert wird, kann als semiotisch heterogen interpretiert werden, wobei es um einen bestimmten Grad davon, um einen bestimmten Anteil des betreffenden Codes an der Gesamtbedeutung und -wirkung auf den Rezipienten und um verschiedene Relationen zwischen einzelnen Kulturcodes geht, was als theoretisch aktuelle linguistische Aufgabe zu verstehen ist.
- Jedem modernen Text — unabhängig davon, welcher Textgattung und welchem kommunikativen Kontext dieser zuzuordnen sei — sind alle Textkategorien eigen; die Ausdrucksmittel dafür aber sind semiotisch verschieden, d. i. sie gehören diversen Kulturcodes an und haben mitunter verschiedenartige Funktionen im betreffenden Text als Funktions-, Inhalts-, Form- und Intentionskomplex.
- Alle Texte — mündlich / schriftlich / computergestützt generiert bzw. rezipiert — sind auf der Basis einer Theorie — der Texttheorie — zu analysieren, wobei die Spezifik einer bestimmten Textgattung und Textsorte keinesfalls zu vernachlässigen ist.
- Der implizite bzw. explizite Vergleich von verschiedenen Textgattungen kann über kulturspezifische kognitive, nominative, diskursive Strategien, die Kommunikanten unter diesen oder jenen Bedingungen anwenden, vieles und zuverlässig aussagen. Dies stellt eine offensichtliche linguistisch orientierte Grundlage für die Erkenntnis davon dar, wie bestimmte Wissensbestände strukturiert werden, was daran universell, was kulturspezifisch sein kann und was als individuell beschreibbar ist.
- Der Untersuchungsgegenstand der Textlinguistik kann nun interpretiert werden:
  - Möglichkeiten, den Sinnzusammenhang in jeder Textgattung zu erreichen;
  - Art und Weise der Kohärenzstiftung in der betreffenden Textgattung und sorte;

- Codierungs-, Decodierungs-, Interpretations-, Kommentierungsstrategien in Bezug auf eine Textgattung und -sorte;
- sinnkonstitutive Produktivität eines bestimmten Codes;
- Funktionspotential eines Codes bei der Kohärenzstiftung in einer Interaktion und als Folge im Text.

Die Richtung, in welche sich die Textgestaltung bewegt, kann erst vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse erkannt werden, wenn Ursachen für Hybridisierungsprozesse in allen — im Idealfall — Textsorten analysiert werden. Dabei weisen die hybriden Texte inhaltliche und strukturelle Merkmale verschiedener Textsorten auf, wobei als deren Schnittstelle auch ein Textem als unentbehrlicher Textbestandteil werden kann. Semiotisch heterogen bzw. homogen kann auch ein hybrider Text werden. Somit ist klar, dass der Begriff Hybridität sich mehr auf semantische Gegebenheiten bezieht, während der Begriff Heterogenität formelle Aspekte umfassen hilft.

### Literatur

- Гришаева 2007 — *Гришаева Л. И.* Особенности использования языка и культурная идентичность коммуникантов. Воронеж, 2007.
- Гришаева 2011 — *Гришаева Л. И.* Есть ли тема-рематическая прогрессия в креолизованном тексте? // Русская германистика: Ежегодник российского союза германистов. Т. 8. М., 2011.
- Щипицина 2009 — *Щипицина Л. Ю.* Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации. Архангельск, 2009.
- Щипицина 2010 — *Щипицина Л. Ю.* Компьютерно-опосредованная коммуникация: лингвистический аспект анализа. М., 2010.
- Bolten 2006 — *Bolten J.* Interkulturelle Kompetenz [cross-cultural/inter-cultural competence/skills/expertise] // Das große Lexikon Medien und Kommunikation / Hrsg. Tsvasman Leon R. Würzburg: Ergon-Verlag, 2006.
- Fix 2008 — *Fix U.* Texte und Textsorten — sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene. Berlin: Frank & Timme, 2008.
- Heinemann, Heinemann 2002 — *Heinemann M., Heinemann W.* Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion — Text — Diskurs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- Koch 2006 — *Koch G.* Wissensmanagement [knowledge management] // Das große Lexikon Medien und Kommunikation / Hrsg. Tsvasman Leon R. Würzburg: Ergon-Verlag, 2006.
- Kuße 2012 — *Kuße H.* Kulturwissenschaftliche Linguistik als europäische Sprachwissenschaft // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 9. М.: Языки славянской культуры, 2012.
- Metzler 1993 — Metzler Lexikon Sprache / Hrsg. von H. Glück. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.



- Metzler 2000 — *Metzler-Lexikon*. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945 / Hrsg. von R. Schnell. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000.
- Perrin 2006 — *Perrin D*. Textproduktion [text production] // Das große Lexikon Medien und Kommunikation / Hrsg. Tvasman Leon R. Würzburg: Ergon-Verlag, 2006.
- Posner 2003 — *Posner R*. Kultursemiotik // Konzepte der Kulturwissenschaften / Hrsg. Nünning A., Nünning V. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.
- Tvasman 2006 — *Tvasman Leon*. Informationsgesellschaft [information society] // Das große Lexikon Medien und Kommunikation / Hrsg. Tvasman Leon R. Würzburg: Ergon-Verlag, 2006.

О. А. КОСТРОВА

(Самарский педагогический университет)

## ГЕТЕРОГЕННОСТЬ И ГИБРИДНОСТЬ ДИСКУРСА С ПОЗИЦИЙ ЛИНГВОПРАГМАТИКИ

### К постановке проблемы

Гетерогенность и гибридизация рассматриваются как основные свойства функционирования языка, а именно как свойства, позволяющие обеспечить креативность употребления языковых единиц. Теоретическое обоснование этого феномена ученые видят в универсальной способности связывать различные области, опираясь на экспериментальный опыт. Общую модель изучения взаимодействия когнитивных связей и естественных языков дает понятие ментального пространства [Fauconnier, Sweetser 1996: 4, 8]. В отечественной лингвистической литературе проблема гибридизации разрабатывается на материале словообразования [Ирисханова 2004], разных типов дискурса, СМИ и жанров речи [Губик 2006; Филатова 2012: 41—46; Кузьмина 2006].

Во многих работах проблема гетерогенности присутствует в скрытом виде, например при исследовании функционирования политического дискурса [Шейгал 2004: 18—32] или интерференции дискурсов [Шевченко 2010]. Многие работы охватывают пограничные области исследования, такие как англоийские заимствования в разные современные языки, интертекстуальность, межкультурная коммуникация и импорт концептов. Исследуется неоднородность художественного текста, включающего авторскую, прямую и несобственно-прямую речь, описывается многослойность публицистических или научных текстов. Однако в этих исследованиях теоретическое обоснование дается не феноменам гетерогенности и гибридизации, а другим, более частным языковым феноменам. К тому же неясным остается соотношение понятий «гетерогенность» и «гибридность».

Накопленный и описанный в литературе опыт исследования гетерогенных / гибридных дискурсов позволяет вплотную подойти к их систематизации, что и составляет цель настоящей статьи. В наши задачи входит разграничение понятий «гетерогенность» и «гибридность», установление типов гетерогенности и функций гибридизации, реализуемых в разных типах дискурса и текстовых дискурсивных проявлениях. Для достижения цели используются методы дискурсивного анализа, включающего категории интенции автора и адресованности текста.

## **О соотношении понятий «гетерогенность» и «гибридность»**

Исходя из этимологии обоих терминов, гетерогенность понимается как составляемость из различных по своей природе или происхождению частей, а гибридизация — как получение гибрида вследствие скрещивания генетически различающихся форм. К гетерогенности мы относим смешение речевых регистров и жанров; комиксы; цитирование и интертекстуальность; вкрапления диалектов или других языков. Гетерогенные фрагменты можно отделить друг от друга. Их сочетание характеризует дискурсивный процесс.

Гибридизация имеет концептуальный характер и относится к области словообразования или переносного значения. Характеризуя гибридизацию, Фоконье пишет: «Blending [...] consists in integrating partial structures from two separate domains into a single structure with emergent properties within a third domain» [Fauconnier 1997: 22].

Причину смешения понятий гибридности и гетерогенности можно видеть в том, что принципы аналогического переноса из одного ментального пространства в другое, а также концептуальной интеграции являются ключевыми когнитивными операциями, лежащими в основе того и другого [Fauconnier 1997]. На наш взгляд, гибридизацию можно рассматривать как способ создания гетерогенности разного рода: семантической, стилистической, дискурсивной. При этом семантическая гетерогенность может характеризовать единицы, входящие в лексическую систему языка, а стилистическая остается на уровне дискурса и сначала воспринимается как нечто чуждое, как нарушение канонических форм (ср. [Антонова]), а затем начинает восприниматься как новая норма или даже как новый жанр.

### **Дискурсивные типы и формы проявления дискурса с позиций гетерогенности / гибридности**

Дискурсивные типы мы различаем по двум основным параметрам, составляющим онтологию дискурса: 1) по референциальной соотнесенности дискурса с определенными областями внеязыковой действительности, обеспечивающими их тематическую связанность [Adamzik 2004]; 2) по применяемому в дискурсе способу изложения (ср. [Morris 1973: 242]). В нашей классификации дискурсивных типов, в отличие от классификации В. И. Карасика [2002], из институционального дискурса в качестве самостоятельных типов вычленяются религиозный и научный дискурсы и дискурс субъективного восприятия [Kostrova 2011: 158—161].

Данная типологизация учитывает, с одной стороны, возрастание роли научной сферы в жизни современного общества, а с другой стороны, принимает во внимание специфику мистической сферы, что оправдывает самостоятельный статус соответствующих дискурсов. Выделение особого дискурса субъективного восприятия основано на

признании за индивидуумом права выражать свое личное мнение, а не статусно-ролевую позицию. На наш взгляд, различие личностно- и статусно-ориентированного дискурсов [Карасик 2002] не ограничивается противопоставлением институциональной и бытовой коммуникации. Так, критическая рецензия выходит за рамки бытового дискурса, но выражает личное мнение автора.

Проследим влияние выделенных параметров на характеристику дискурса с позиций гетерогенности / гибридности. Гетерогенность *научного дискурса* проявляется в наличии цитат и отсылок к другим источникам информации. Тем самым в ментальное пространство реципиента вводятся другие ментальные миры из той же онтологической области. Цитаты и отсылки представляют собой чужеродные включения в текст. Основной способ изложения в научном дискурсе можно определить как *аргументативный*; тем не менее здесь применяется и *описание* фактов, а при обращении к истории науки используется *повествование*.

Стандартизованный способ изложения объединяет сферы *повседневного и институционального общения* (ср. [Куве 2012: 182]). Преобладание этого способа изложения не исключает, однако, использования нестандартных средств: метафор, перифраз, аллюзий и пр. Тематическая однородность этих дискурсивных типов прослеживается при дальнейшем членении отображаемой онтологической сферы. Например, в институциональном дискурсе выделяются педагогический, юридический, медицинский подтипы [Карасик 2002: 299—343]. Каждый из них, в свою очередь, тоже несет в себе черты гетерогенности. Например, британский экономический дискурс сочетает свойства новостного и научного дискурсов [Губик 2006].

*Религиозный дискурс*, соотносимый с сакральной сферой, может включать фрагменты, связанные с *обыденной* жизнью, например в проповеди или в притчах. Основной применяемый здесь способ изложения базируется на *мистической* связи с Всевышним и нередко противоречит обычной рациональной логике. В то же время проповедь содержит *назидательно-интерпретирующую* часть [Кузьмина 2006; Куве 2012: 183], в которой допускается и *аргументация*, опирающаяся на Священное Писание.

*Художественный дискурс*, описывающий мир фантазии, отличается множественностью индивидуальных стилей изложения, не запрещает, однако, включение, скажем, документальных фрагментов, предполагающих *стандартизованный* способ изложения. В. А. Андреева вводит даже понятие полидискурсивности, применимое, в частности, к новелле Г. Клейста «Землетрясение в Чили», в которой присутствуют политический, философско-просветительский и антиклерикальный дискурсы [Андреева 2006: 122—130].

*Дискурс субъективного восприятия* соотносится с оценочной онтологией, ядро которой — сфера субъективной критической оценки, распространяемой на деятельность человека и на продукты этой де-

тельности (ср. [Миронова 1997: 14]). Этот тип дискурса оформляется разного рода экспрессивными средствами, не исключая теми не менее использования рациональных аргументов.

Таким образом, гетерогенный характер дискурсивных типов проявляется как в сочетании тематических областей, так и в смешении применяемых в них способов изложения. Упомянутые типы дискурса проявляются в различных формах, соотносимых с понятием *жанра*.

Форма проявления дискурса зависит от таких дискурсивных феноменов, как способ реализации (письменный или устный), ролевой статус коммуникативных партнеров и форма участия говорящего субъекта [Kostrova 2011: 162—164]. Покажем действующий здесь принцип на примере *академического дискурса*.

Этот подтип *институционального дискурса*, сочетающий черты научной и педагогической коммуникации [Куликова 2011: 205], реализуется в письменной и в устной форме. В первом случае *ролевой статус* партнеров, как правило, имеет иерархический характер: преподаватель или научный сотрудник занимает иерархически более высокую позицию, чем обучаемый. Ролевой статус определяет форму дискурсивного проявления: учебник, учебное пособие, с одной стороны, и реферат, курсовая работа, дипломная работа — с другой. Статусное выравнивание наблюдается в такой форме академического общения, как электронная переписка.

*Форма авторского участия* ведет к дальнейшей дифференциации жанров письменных продуктов или их частей. В обзорной части автор максимально отстранен, как и студент, пишущий реферат. Напротив, при доказательстве гипотезы автор обнаруживает свою позицию, применяя аргументативно-оценочные средства. Учебные пособия содержат и прескриптивные фрагменты.

В устном академическом дискурсе соотношение ролей более подвижно. Например, студенты могут вести фрагменты лекции, выступать с презентациями, выдвигаясь в этих случаях на более высокие ступени ролевой иерархии. Изменяется и модальность общения, поскольку здесь включаются такие индикаторы, как тональность, интонация, тембр голоса в сочетании с жестами, мимикой и другими невербальными и паравербальными средствами.

Как видим, внутри определенных дискурсивных типов наблюдается гибридизация в формах проявления, совмещающих разные способы изложения, которые зависят от перечисленных выше дискурсивных параметров.

### Гибридные жанры

В гибридных жанрах черты разных дискурсивных типов сливаются в неразрывное единство, представляющее новый жанр речи. Функция гибридизации становится канонообразующей.

Устоявшимся гибридным жанром является, например, *научно-популярный дискурс*, сочетающий черты научного и публицистического изложения. Интенция оценочности, чуждая собственно научному стилю, но характерная для дискурса субъективного восприятия, пронизывает научно-популярный гибрид, проявляясь даже на уровне словосочетания. Ср. словосочетания, содержащие оценочные лексемы, прилагательные в превосходной степени, усилительные частицы и даже метафоры:

*enorme Mengen; der größte Palmölproduzent der Welt; selbst schwer zugängliche Gebiete; der Lebenspool des Planeten.*

Гибрид *научного и художественного дискурсов* представлен жанром фантастики. Теологические трактаты представляют жанр-гибрид, совмещающий черты *научного и религиозного дискурсов*. В жанре телепрограммы происходит смешение *научного и институционального дискурсов*. К научному дискурсу восходит когнитивная интенция создателей программ, направленная на выявление проблемных ситуаций окружающего мира. Интенция, направленная на организацию просмотра телепередач, типична для институциональной коммуникации.

Политический роман, повествование от первого лица и фрагменты несобственно-прямой речи можно считать гибридными жанрами или жанровыми вкраплениями, совмещающими черты *художественного дискурса и дискурса субъективного восприятия*. Исповедальная интенция, типичная для *религиозного дискурса*, реализуется и в *литературных жанрах* автобиографии, дневника и мемуаров [Пригарина 2012].

Вербально-визуальную гибридизацию *художественного* и даже *религиозного дискурса*, низводящую эти дискурсивные типы на уровень конкретного *обыденного общения*, можно видеть в *комиксах*. Конкретная визуализация нередко сопровождается стандартизированной фразой, типичной в *обыденном дискурсе*. Ср.:



*Обыденный дискурс*, протекающий, как правило, в стандартной форме, порой трудно отделить от дискурса *субъективного восприятия* (ср. [Schwitalla 1997: 194]). Противоречие снимается, на наш взгляд,

тем, что оценочные высказывания делаются в стандартной форме. Типичен, например, отрыв атрибутов от определяемого имени, ср.:

*Besonderen Wunsch habe ich keinen* (M. Wander).

Дискурс *субъективного восприятия* пересекается с *обыденным дискурсом* в виртуальных жанрах твиттера и блога. Е. И. Горошко относит твиттер к гибридным жанрам, не имеющим бумажных аналогов. С прагматической точки зрения твиттер характеризуется как комбинированный вторичный жанр «с ярко выраженной новостной [...] и социальной составляющей [...]» [Горошко 2011].

### **Функции гибридизации в разных типах дискурсов**

В гибридизации дискурса обнаруживается связь с его интенциональной направленностью, которая выходит в теорию коммуникации. С. Левинсон, вступая в полемику с Грайсом, задается вопросом: *как можно обнаружить авторскую интенцию?* [Levinson 2000: 23]. Отвечая на этот вопрос, он доказывает существование в теории коммуникации особого уровня, расположенного между значением, которое вкладывает в высказывание говорящий, и общепринятым значением языкового выражения. Этот уровень объясняет, что несет в себе по умолчанию употребление того или иного выражения. Левинсон называет его *уровнем значения типа предложения* [Ibid.: 71]. Маркированный тип предложения служит индикатором маркированной ситуации [Ibid.: 33].

Предпринятый нами анализ показывает, что гибридные высказывания и гетерогенные стилевые включения, маркированные в определенных типах контекста, несут в себе особую прагматическую информацию, выделяемую на уровне значения типа предложения. Мы интерпретируем эту прагматическую информацию как *функцию гибридизации или гетерогенности*. Эти функции различны в разных типах и текстовых проявлениях дискурса. Условно можно выделить две группы таких функций: функции, связанные с реализацией интенций адресанта, и функции, фокусирующие направленность на адресата.

Остановимся на первой группе. В комиксах реализуется интенция на *снижение коммуникативного стиля*, что достигается «включением» видеоряда, ведущего к минимизации словесного ряда. Функция гибридизации проявляется как *девербализация*. В научном и художественном дискурсах реализуется интенция *информативного насыщения*, что достигается введением гетерогенных элементов: цитирования, прецедентных имен или ситуаций. Функция таких включений — *создание интертекстуальности*.

В региональных формах существования немецкого языка проявляется интенция говорящих на *противостояние глобализации*, реализуемая через включения диалектальных фрагментов. Функция таких

фрагментов, широко используемых, например, в средствах массовой информации Швейцарии, состоит в *сохранении национальной идентичности*. В языковом стандарте прослеживается противоположная интенция, связанная с повышением статусности коммуникации. Эту интенцию можно назвать *«встраивание в глобализацию»*. Она реализуется на уровне языковой политики через использование англицизмов и американизмов, ср. [Кобенко 2010]. Иноязычные включения, например в программах германского телевидения, функционируют как индикаторы *принадлежности глобальному миру*.

В художественном дискурсе гибридность отражает диалогичность мышления и реализует в постмодернистской литературе интенцию к *размыванию категории автора*, функциональным индикатором которой становится *«бессубъектное письмо»*, ср. [Андреева 2006: 161]. В институциональном деловом дискурсе, напротив, проявляется интенция к *снятию обезличенности*, реализуемая включением персонально окрашенных фрагментов. Такие включения выполняют функцию *демократизации стиля*, нарушая его жанровую гомогенность, ср. [Кострова 2012: 126].

Гетерогенность художественного дискурса проявляется и в использовании в нем реалий иной культуры. В этом случае авторскую интенцию можно истолковать как намерение ввести читателя в *иной культурный мир*. Инородные включения выполняют функцию *снятия ксенофобии*. В средствах массовой информации этому противостоит интенция к *унификации понятий*, например через введение англоязычной лексики.

Интенции, фокусирующие направленность на адресата, регулируют круг потенциальных реципиентов. Он может намеренно *сужаться*, реализуя *функцию ограничения*, если дискурс приобретает сугубо профессиональный характер. Этой интенции противостоит установка на *демократизацию*, реализуемая в сетевой коммуникации через *функцию расширения* круга участников.

### Выводы

Проведенный анализ позволяет прийти к выводам о неоднородности процесса создания гетерогенности/гибридности. Гибридные жанры возникают между типами дискурсов (научно-популярный дискурс, политический роман, фэнтези и др.). В этих случаях гибридные компоненты становятся признаком жанра. Гетерогенные жанры формируются внутри одного дискурсивного типа, например при сочетании разных подтипов институционального дискурса (педагогический + медицинский, педагогический + юридический и др.). Наконец, распространена и гибридность, возникающая между компонентами, составляющими дискурс. Отсюда такие словосочетания, как вербально-визуальный жанр или оппозиции устного и письменного компонентов, например в академическом типе дискурса.



Другой важный вывод касается функций гибридизации / гетерогенности в дискурсивном процессе. Исследование показывает, что функции эти тесно связаны с интенциями адресанта и могут быть диаметрально противоположными, что в общем плане свидетельствует о категориальном прагматилистическом статусе рассматриваемых явлений в дискурсивном процессе.

### Литература

- Андреева 2006 — *Андреева В. А.* Литературный нарратив: текст и дискурс. СПб., 2006.
- Антонова — *Антонова С. Н.* Гибридность компьютерного дискурса // Язык и литература: Вестник Тюменского гос. ун-та. Вып. 19 / <http://frgf.utmn.ru/last/No19/text02.htm>
- Горошко 2011 — *Горошко Е. И.* «Чирикающий» жанр 2.0 Твиттер или что нового появилось в виртуальном жанроведении // Вестник Тверского гос. ун-та / Отв. ред. Е. Н. Брызгалова. 2011. № 1. С. 11—21.
- Губик 2006 — *Губик С. В.* Когнитивно-дискурсивное исследование английского экономического массмедийного дискурса: На материале журнала «The Economist»: Автореф дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2006.
- Ирисханова 2004 — *Ирисханова О. К.* Лингвокреативные основания теории номинализации: Дис. ... док. филол. наук. М., 2004.
- Карасик 2002 — *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
- Кобенко 2010 — *Кобенко Ю. В.* Теория экзоглоссии: монография. Томск, 2010.
- Кострова 2012 — *Кострова О. А.* Стереотипность как жанровая характеристика профессионального дискурса // Профессиональная коммуникация: культурологические, лингвистические и дидактические аспекты исследования / Отв. ред. О. А. Дронова. Тамбов, 2012. С. 123—132.
- Кузьмина 2006 — *Кузьмина К. А.* Структурные и языковые особенности проповеди как речевого жанра: Автореф дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006.
- Куликова 2011 — *Куликова А. В.* Коммуникация. Стил. Интеркультура: прагмалингвистические и культурно-антропологические подходы к межкультурному общению. Красноярск, 2011.
- Миронова 1997 — *Миронова Н. Н.* Дискурс-анализ оценочной семантики. М., 1997.
- Пригарина 2012 — *Пригарина А. С.* Реализация исповедальной интенции в разных типах дискурса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012.
- Шевченко 2010 — *Шевченко В. Д.* Теория интерференции дискурсов (на материале англоязычной публицистики). Самара, 2010.

- Шейгал 2004 — *Шейгал Е. И.* Семиотика политического дискурса. М., 2004.
- Филатова 2012 — *Филатова Н. В.* Туристический дискурс в ряду смежных дискурсов: гибридизация или полифония? // Вестник МГЛУ. (Сер. Лингвистика). № 3. 2012.
- Adamzik 2004 — *Adamzik K.* Textlinguistik: Eine einführende Darstellung. Tübingen, 2004.
- Fauconnier 1997 — *Fauconnier G.* Mappings in Thought and Language. Cambridge University Press, 1997.
- Fauconnier, Sweetser 1996 — *Fauconnier G., Sweetser E.* Spaces. Worlds and Grammar. University of Chicago Press, 1996.
- Kostrova 2011 — *Kostrova O.* Diskurstypen und -erscheinungsformen // Die Sprache in Aktion: Pragmatik. Sprechakte. Diskurs / Hrsg. *Kotin M. L., Kotorova E. G.* Heidelberg, 2011. S. 157—166.
- Kuße 2012 — *Kuße H.* Kulturwissenschaftliche Linguistik als europäische Sprachwissenschaft // Русская германистика. Т. IX: Сравнительно-сопоставительные подходы в германистике. М., 2012. С. 174—182.
- Levinson 2000 — *Levinson S.* Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature. Cambridge (Mass.), 2000.
- Morris 1973 — *Morris Ch. W.* Leichen. Sprache und Verhalten. Düsseldorf, 1973 (Signs, language and behavior. 1946).
- Schwitalla 1997 — *Schwitalla J.* Gesprochenes Deutsch: Eine Einführung. Berlin, 1997.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Diskursive Heterogenität und Hybridität aus linguo- pragmatischer Sicht**

In dem Artikel werden die Begriffe *Heterogenität* und *Hybridität* auseinander gehalten. An zahlreichen Beispielen werden diskursive Vermischungsmöglichkeiten gezeigt, die vom Diskurstyp und von seinen Erscheinungsformen abhängen.

М. В. БЕЛЯЕВА

(Московский городской педагогический университет)

## **ГЕТЕРОГЕННОСТЬ СИНТАКСИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В УСТНОМ ДИСКУРСЕ**

О гетерогенности как лингвистическом явлении стали говорить сравнительно недавно, в основном речь идет о гетерогенности в исследованиях смыслового и функционального аспектов текстов [Анисимова 2003; Ищук 2008; Сонин 2005; Чернявская 2009].

Само же явление гетерогенности, иначе неоднородности, в языке на всех его уровнях существовало всегда и находило описание, например, как вариативность, как неоднородность/разнотипность или как синкретизм в работах многих лингвистов.

Безусловно, в рамках любого дискурсивного исследования можно рассматривать явление гетерогенности на различных уровнях, будь то уровень фонетический, лексический, синтаксический или стилистический. На фонетическом уровне можно рассмотреть различные произносительные особенности, обусловленные, например, редукцией звуков. На лексическом уровне это может быть синонимический ряд слов для передачи одного какого-то значения, функционально обусловленный внелингвистическими параметрами речи.

На синтаксическом уровне гетерогенность синтаксического пространства проявляется в существовании разнотипных синтаксических конструкций для выражения одинаковых смысловых отношений, что также обуславливается определенными функционально-коммуникативными особенностями при структурировании устного дискурса.

Устный дискурс, независимо от его функциональной и тематической направленности, имеет определенные синтаксические характеристики, детерминируемые спецификой речепорождения, что выражается в предпочтении линейных (поступательно построенных) высказываний, развертывающихся «вширь», а не «вглубь». Это свойство синтаксиса устной речи замечено давно, и об этом, в частности, писали как отечественные, так и немецкие лингвисты [Адмони 1973: 37; Baumgärtner 1957: 85]. Предпосылки такой дискурсивной реализации синтаксических построений заложены в грамматике немецкого языка и обусловлены вариативностью сочинительных и подчинительных элементов связи при выражении одинаковых смысловых

отношений, возможностью разворачивать или свертывать синтаксическую структуру, возможностью использовать наряду с полными эллиптические, компрессированные конструкции в определенных условиях общения [Москальская 2004].

Многочисленные исследования русской и немецкой разговорной речи, осуществленные еще в последние десятилетия XX в., показали, насколько эффективно работает принцип гетерогенности в синтаксисе устного дискурса. Безусловно, синтаксическое пространство устного дискурса формируется в зависимости от типа устного дискурса, так, например, в официальном общении оно будет иным, чем в спонтанном бытовом разговоре. Однако, как нам представляется, существуют все же некоторые общие закономерности устной формы речи, которые можно увидеть в алгоритме выбора синтаксических конструкций в каждом определенном случае.

Прежде всего, таким фактором, обуславливающим синтаксическую специфику устного дискурса, является формирование высказываний циклами (речевыми сегментами), т. к. это обеспечивает относительную автономность компонентов высказывания, их подвижность внутри сложного целого, возможность включения дополнительной, ассоциативно обусловленной информации, например:

*Da wurde denn aus allen Fachgebieten geprüft... Ja, Literatur vor allem, dann auch Bibliothekslehre, da konnte man sich aber ein Fach auswählen, und dann wurden zwei Klausuren geschrieben vorher und eine große Arbeit, Jahresarbeit [DGD].*

Так возникают высказывания открытой структуры, т. е. высказывания, которые легко могут быть продолжены путем дополнения новыми сегментами речи. Например, приведенная выше цепочка может быть продолжена следующим образом: *und dann war die auch geprüft... und dann stellte sich heraus...* и т. д.

Материал корпуса речевых образцов, собранного в Мангейме, дает убедительное подтверждение данному положению. Построение синтаксических структур путем последовательного присоединения речевых сегментов присутствует в любом типе устного дискурса: в диалогическом или монологическом, более официальном или менее официальном, поскольку именно в таком структурировании высказывания проявляются особенности мыслительной деятельности.

Приведем несколько примеров, иллюстрирующих сказанное:

1. Фрагмент, представляющий диалогическое единство из двух реплик, первая (инициирующая) — вопрос, вторая — ответ на поставленный вопрос, который и представляет собой цепочку речевых сегментов, каждый последующий сегмент уточняет и конкретизирует предыдущий.

*Und erzählen Sie doch mal, bei welcher Besch-- Behörde sind Sie jetzt im Augenblick eigentlich?*

*Ich bin bei der Finanzverwaltung, also seit Ostern bin ich schon bei der Finanzverwaltung. Zuerst war ich ein halbes Jahr auf dem Stadtsteueramt in den Abteilungen Gewerbesteuer, Vergnügungssteuer und Adrema [DGD].*

2. Фрагмент из радиопередачи об актере является примером монологического высказывания и также содержит речевые сегменты, которые последовательно развивают предыдущие.

*Ich habe ihn in z Hamburg z gesehen in zwei Rollen auf einer meiner alljährlichen Rundreisen, wo ich also ein bißchen fahnde nach jungen Talenten . und in einer Rolle hat er mir großartig gefallen in der andern gar nich . aber auf die erste Rolle hin habe ich ihn engagiert, + weil man da sofort diese Flamme sah +, die aus diesem Jungen kam +, . und seine erste Chance hatte er am z+ Schiller- Theater +z . er spielte ein Stück von z+ Pagnol +z z+ Gottes liebe Kinder +z . + das weiß heute schon niemand mehr: und die Presse war damals auch absolut zugeknöpft gegenüber z+ Kammer +z . sie war s dann noch zwei dreimal . und eigentlich beim ersten Mal aufmerksam wurde sie auf z+ Kammer +z , + als er den z+ Peter +z spielte in der z+ Anne Frank [DGD].*

Наряду с подобными синтаксическими построениями активно используются и структуры, актуализирующие типовые синтаксические модели, описанные в современных грамматиках немецкого языка:

Ja, es interessiert mich sehr, weil Mode eine sehr umstrittene Frage ist. *Die meisten Erwachsenen schimpfen ja darüber, dass gerade die Jugend so supermodern angezogen geht. Hier da kann man sehr verschieden zu stehen [DGD].*

Подобная синтаксическая гетерогенность пронизывает все синтаксическое пространство устного дискурса, формируя его синтаксическую специфику.

Обращает на себя внимание тот факт, что синтаксическая гетерогенность складывается из весьма разнообразных проявлений, подобно картинке, собранной из пазлов. Так, в предыдущем примере можно обнаружить сугубо устный вариант — разделение местоименного наречия на две части (dazu → da...zu).

Говоря о синтаксической вариативности между сочинительными и подчинительными связями как о проявлении гетерогенности синтаксиса устного дискурса, мы имеем в виду два процесса. С одной стороны, речь идет об употреблении в структурировании высказываний сочинительных союзов и союзных слов (наречные местоимения в том числе), синонимичных подчинительным союзам. Об этом типе синтаксической вариативности говорится практически в каждой грамматике немецкого языка, т. к. это синтаксическое свойство немецкого языка в целом. С другой стороны, доля сочинительным образом организованных построений увеличивается за счет построенных с подчинительными союзами, но со структурой сложносочинен-

ного предложения. Сравнивая гипотаксис и паратаксис как связи в сложной синтаксической единице, Г. Шульц отмечает, что типичные для подчинения сложные смысловые отношения могут передаваться структурами с сочинительным объединением компонентов, при этом подчиненные по смыслу компоненты не обязательно должны иметь структурно-формальный признак подчиненности в виде положения финитного глагола в конце предложения [Schulz 1973: 19].

Подчинительные союзы являются теми элементами в структуре высказывания, которые скрепляют предикативные единицы между собой, влияя на порядок слов в каждой из них и тем самым лишая их структурной самостоятельности. В результате возникают построения закрытой структуры. Сравним приведенное выше высказывание открытой структуры со следующим высказыванием закрытой структуры:

*Und als wir dann wieder abfahren wollten am letzten Tage, da wurde es derartig warm, dass sie En-- Engländer sogar zu schwitzen begannen, obwohl in England ja immer so schlechtes Wetter ist, und wir hätten denen gerne anderes Wetter ((2)Lachen(2)) gezeigt, nicht?[DGD].*

Следует пояснить, что присоединенный союзом *und* сегмент «закрывает» с помощью частицы *nicht* и вопросительной интонации высказывание, лишая его возможности быть продолженным (о подобных высказываниях — [Беляева 2010]).

Таким образом, гетерогенность синтаксического пространства устного дискурса формируется с помощью вариативных синтаксических конструкций благодаря возможности выбора между открытой или закрытой структурой. Здесь наблюдается определенного рода «борьба» между закономерностями структурирования устного высказывания и грамматическими традициями немецкого языка. При широком употреблении подчинительных конструкций все же наблюдается увеличение доли сочинительных связей за счет таких высказываний, в которых в результате структурных изменений (прежде всего, порядка слов) наступает несоответствие между смысловым и линейным аспектами высказывания. Примером такого высказывания является нижеследующая конструкция: *Aber ich möchte, dass meine Tochter, wenn ich sage, sie muss um 10 Uhr zu Hause sein, dann muss sie um 10 zu Hause sein* [Runge 1975: 98]. Союз *dass* в немецком языке предполагает следующую синтаксическую структуру: *Aber ich möchte, dass meine Tochter, wenn ich sage, um 10 Uhr zu Hause sein muss*, что, однако, не наблюдается в речевом образце.

При логико-семантической зависимости одного компонента сложного высказывания от другого отношения подчинения, передаваемые союзами, относительными словами или местоимениями, могут не поддерживаться соответствующим порядком слов в зависимой предикативной единице. Происходит ослабление строгой син-

таксической связи, которая осуществляется, в принципе, дублирующими друг друга синтаксическими средствами. Как было отмечено Е. В. Гулыгой [1971: 23], порядок слов и союзы как бы поддерживают друг друга в оформлении гипотаксиса в целом, по-другому это можно назвать избыточностью грамматических маркеров зависимости.

Порядок слов — это одно из основных средств выражения структурной зависимости, т. е. несамостоятельности предикативной единицы в составе сложного высказывания. Поскольку в устной (разговорной) речи высказывания порождаются путем присоединения к уже произнесенному фрагменту новых речевых сегментов, важным является, каким образом осуществляется это присоединение и какова синтаксическая форма присоединяемого компонента.

В последующей предикативной единице, будь это подчиненная или расположенная постпозитивно к зависимой единице главная предикативная единица, порядок слов соответствует порядку слов независимого предложения. В результате ослабления и разрыхления структурно-синтаксической спаянности компоненты сложного высказывания объединены сочинительной (паратактической) связью, иными словами, соположены в ряду как синтаксически одноранговые конститuentы без формального выражения синтаксической зависимости одного от другого, проявляющейся, прежде всего, в определенном порядке слов.

В свете гетерогенности следует обратить внимание и на взаимодействие парадигматики и синтагматики внутри синтаксического пространства устного дискурса, на пересечении которых образуется возможность выбора соответствующей конструкции для реализации коммуникативной задачи. Определяющим при этом являются экстралингвистические факторы, о которых мы знаем из многочисленных работ по проблемам разговорной речи.

Поясним сказанное на примере одной парадигмы, содержащей конструкции для выражения каузальных отношений. Данная парадигма в синтаксисе устного дискурса включает построения закрытой структуры (1), построения закрытой структуры с тенденцией к сочинительной связи между компонентами (2, 3) и построения открытой структуры (4), например:

1. Und das ist überhaupt kein Argument, weil das auch wieder eine reine Ausflucht ist.
2. **Und das ist überhaupt kein Argument, weil das is auch wieder eine reine Ausflucht** [Runge 1975: 35].
3. Und das ist überhaupt kein Argument, denn das ist auch wieder eine reine Ausflucht.
4. Und das ist überhaupt kein Argument, das ist auch wieder eine reine Ausflucht.

Пример 2 является в представленной парадигме оригинальным высказыванием, заимствованным из источника на немецком языке, остальные примеры представлены как возможные члены парадигмы.

При выборе из данных возможностей говорящий отдает предпочтение той конструкции, которая, условно говоря, отвечает его синтагматическим (коммуникативно-прагматическим, речевым) представлениям в конкретной ситуации общения, и таковым оказалось синтаксическое построение 2.

Гетерогенность синтаксического пространства может проявляться и в рамках одного определенного высказывания, выражаясь в разнотипных синтаксических связях, например:

(1) *Und als wir auch oben waren*, (2) *da mussten wir uns erst mal gründlich säubern*, (3) *s war nämlich ne dicke Staubschicht auf'm Wagen und auf unsern Kleidern* [DGD].

Данное построение состоит из трех частей: фрагменты (1, 2) — с принятым в немецком языке порядком слов в придаточном и главном предложениях, а в части (3) наблюдается другой тип присоединения, основанный на отсутствии подчинительного союза *weil* или сочинительного союза *denn*, что часто является характерным для устного общения. А это уже можно рассматривать как проявление синтаксической гетерогенности в синтагматике устного дискурса.

Подводя итог, отметим, что гетерогенность пронизывает все синтаксическое пространство устного дискурса в немецком языке, обуславливая его синтаксическую специфику как на уровне парадигматики, так и на уровне синтагматики.

### Литература

- Адмони 1973 — Адмони В. Г. Пути развития грамматического строя в немецком языке. М., 1973.
- Анисимова 2003 — Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М., 2003.
- Беляева 2010 — Беляева М. В. Специфика синтаксической организации устного дискурса в немецком языке (монологический дискурс). М., 2010.
- Гулыга 1971 — Гулыга Е. В. Теория сложноподчиненного предложения в современном немецком языке. М., 1971.
- Москальская 2004 — Москальская О. И. Теоретическая грамматика современного немецкого языка. М., 2004.
- Чернявская 2009 — Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.



- Ищук 2008 — *Ищук М. А.* Гетерогенный текст: функции его составляющих // Вестник ТвГУ. (Сер. Филология). Вып. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2008. № 13. С. 176—182.
- Сонин 2005 — *Сонин А. Г.* Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления // Вопросы языкознания. 2005. № 6.
- Baumgärtner 1957 — *Baumgärtner K.* Zur Methode umgangssprachlichen Syntax // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Halle (Saale), 1957. Bd 79. H. 2.
- Runge 1975 — *Runge E.* Bottroper Protokolle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl., 1975.
- Schulz 1973 — *Schulz G.* Bottroper Protokolle. Parataxe und Hypotaxe // Linguistische Reihe. Bd 17. München, 1973.
- DGD — *DGD* ([http://dgd.ids-mannheim.de:8080/dgd/pragdb.dgd\\_external.welcome](http://dgd.ids-mannheim.de:8080/dgd/pragdb.dgd_external.welcome))

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Heterogenität im syntaktischen Bereich des mündlichen Diskurses**

Im Artikel geht es um die Heterogenität im syntaktischen Bereich des mündlichen Diskurses. Die syntaktische Heterogenität wird als Möglichkeit verstanden, syntaktische Mittel zum Ausdruck bestimmter Inhalte zu variieren. Solche syntaktischen Mittel, gemeint werden vor allem syntaktische Konstruktionen, bilden den spezifischen Bereich der syntaktischen Heterogenität.

PAVEL N. DONEC

(Nationale Universität Charkow, Ukraine)

## FREMDSPRACHE ALS HYBRIDSPRACHE

Die Hybridität, die zu einem der Titelthemen dieses RGV-Tages gewählt wurde, hat mehrere Bezüge zur sprachlichen Problematik, am ehesten zu beobachten wohl bei solchen Phänomenen wie «Pidgin-Sprachen» (für das Deutsche etwa die sog. *Tarzanisch* und *Kanakisch*) sowie die zwi-schensprachliche *Interferenz* beim Fremdsprachenerlernen.

Meine zentrale These hierzu würde lauten, dass eine jede Fremdsprache eine Hybridsprache wäre, und zwar deswegen, weil sie praktisch immer auf der Basis der *Muttersprache* aufgebaut ist. Die Unikalität der letzteren besteht ihrerseits darin, dass sie sich im Laufe der Ontogenese der menschlichen Persönlichkeit durch die Nachahmung der Erwachsenen und größtenteils unter deren Kontrolle herausbildet. Es gilt heutzutage als nahezu unumstritten, dass dieser Mechanismus («Language Acquisition Device» nach N. Chomsky) etwa bis zum Alter von 4—5 Jahren funktioniert — danach schließt sich das «window of opportunity», was zahlreiche Beispiele der Mowgli-Kinder («Wolfskinder») hinreichend gut bezeugen können.

Nach der Schließung dieses «Fensters» ist die Aneignung einer (zweiten) Sprache eigentlich nur noch rational und von außen gesteuert möglich. Davon können seinerzeit modische, aber letzten Endes, wie es scheint, wenig erfolgreiche «intensive» bzw. «Crash»-Unterrichtsmethoden — wie die von G. Losanov oder die von G. Kitajgorodskaja — demonstrieren.

In der besagten kurzen Periode entsteht das sprachliche Bewusstsein eines Menschen, welches mit Bienenwaben verglichen werden kann. Dabei müssten diese als mehrschichtig gedacht werden (einzelne Schichten entsprächen etwa den Sprachebenen), und die Zellen wären natürlich nicht vom gleichen Maß und nicht von gleicher Konfiguration. Die Metapher fortsetzend, sollte man sich als «Honig» die Resultate der individuellen und der kollektiven Welterkenntnis durch das menschliche Gehirn vorstellen, vergegenständlicht in Form verschiedener Sinninhalte. Etwas Ähnliches meinte wohl W. von Humboldt mit seiner berühmten «inneren Form der Sprache», wobei ich persönlich lieber die Formulierung «inner-sprachliche Form der Inhalte» bevorzugen würde.

Die Struktur dieser «Waben» verhärtet sich nach dem Ablaufen des «LAD-Prozesses» und lässt sich später nur mit Mühe modifizieren. Die

Schwierigkeiten beim Erlernen einer Fremdsprache resultieren, grob gesagt, hauptsächlich daraus, dass die «innere Form» unterschiedlicher Sprachen stark variiert. Dies trifft vor allem für die vertikale Distribution der Inhalte (zwischen einzelnen Sprachebenen) sowie ihre horizontale Verteilung auf einer Schicht, insbesondere im Lexikon, zu: u.a. für hypo-hyperonymische, synonymische, antonymische Beziehungen paradigmatischen Charakters, für die nominative «Kartierung» (Gliederung) eines und desselben Fragments der Wirklichkeit, einschließlich der lexikalischen und grammatischen Lakunen; für die Prozesse der sekundären Nomination, für die syntagmatischen Beziehungen im Diskurs (Wortfolge, Rektion, lexikalische Solidaritäten usw.).

Wenn man also beginnt, eine Fremdsprache zu erlernen, trifft diese mit ihren — insbesondere am Anfang — schwachen, zerbrechlichen und losen Strukturen auf bereits verhärtete, feste und dichte Strukturen der Muttersprache. Welcher von den Kontrahenten in dem sich herausbildenden hybriden Konstrukt nun die Oberhand gewinnen wird, wäre von vornherein klar.

Für die Korrelation «Muttersprache» ↔ «Fremdsprache» existieren in der Linguodidaktik mehrere terminologische Varianten:

Muttersprache	Fremdsprache
Erstsprache	Zweitsprache
L1	L2
	Lernersprache, «approximatives System» (Nemser, Slama-Cazacu), «compromise System» (Filipovič), «Interlanguage» (Selinker), «semantische Fossilisierungen» (Lauerbach), «Komplexierungsmodell» (Corder) <sup>1</sup>

Die Bevorzugung von alternativen Varianten in Bezug auf «Mutter-» und «Fremdsprache» versucht der Tatsache stattzugeben, dass es bei vielen Mitgliedern von polyethnischen Gesellschaften ein gewisser Bilingualismus zu beobachten ist, d.h. es wäre oft schwierig, zwischen den vermeintlichen «Mutter-» und «Fremdsprache» zu unterscheiden. Diese Fragestellung ist zwar vollkommen berechtigt, aber sie trifft normalerweise nur für einen begrenzten Kreis der Mitglieder des jeweiligen Soziums zu — in Deutschland etwa für die Migrantenkinder. Das Vorhandensein von «Mutter-» und «Fremdsprache» wäre also in jedem Fall prototypischer.

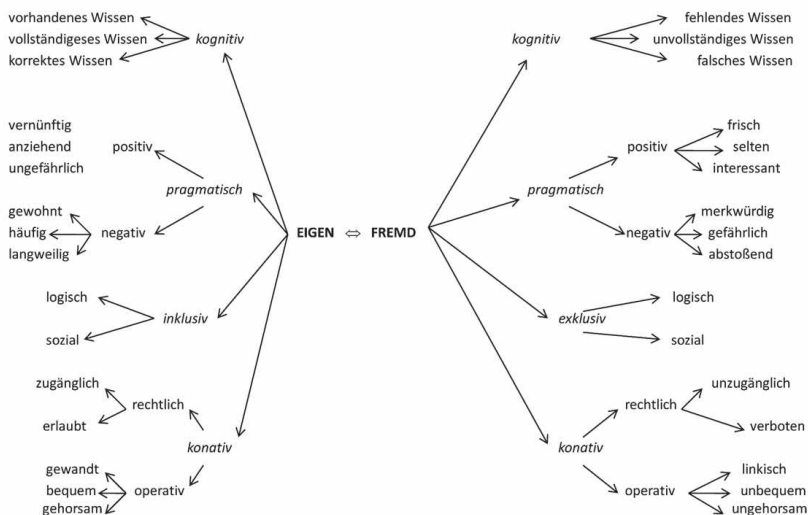
Der Begriff «Zweitsprache» ist auch in dem Sinne handlicher, dass er das Vorhandensein von «Dritt-» und zuweilen auch «Viertsprachen» (wie es an vielen Lehreinrichtungen im Fremdsprachenunterricht wirklich der Fall ist) impliziert. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass all diese

<sup>1</sup> Zit. nach: [Szczodrowski 1991: 221].

«X-Sprachen» an die Muttersprache gekoppelt sind, d.h. eben Fremdsprache<sub>1</sub>, Fremdsprache<sub>2</sub> usw. darstellen.

Ich möchte an den Begriff «Fremdsprache» auch deswegen bewusst anknüpfen, weil er es ermöglicht, die entsprechende Problematik in den größeren Kontext der Korrelation «Fremdes» ↔ «Eigenes» zu stellen. Es wäre also in dieser Hinsicht angebracht, «Fremdsprache» als Terminus beizubehalten und statt der «Muttersprache» von der «Eigensprache» zu reden.

Ich möchte mich hierbei an eigenes korrelatives «Fremdes / Eigenes»-Modell stützen, welches ich an einer anderen Stelle entwickelt habe (s. dazu ausführlicher [Donec 2002]).



Gemäß diesem Modell lässt sich sowohl das «Fremde» als auch das «Eigene» in 4 Dimensionen gliedern:

1. *kognitive* (Vorhandensein, Vollständigkeit, Richtigkeit der Information über ein fremdes/eigenes Objekt);
2. *pragmatische* (Bewertung dieses Objektes);
3. *exklusive/inklusive* (Nichtzugehörigkeit / Zugehörigkeit des Objektes zu einer Klasse);
4. *konative* (Tätigkeiten, Handlungen, Operationen mit fremden/eigenen Instrumenten, nach fremden/eigenen Mustern usw.).

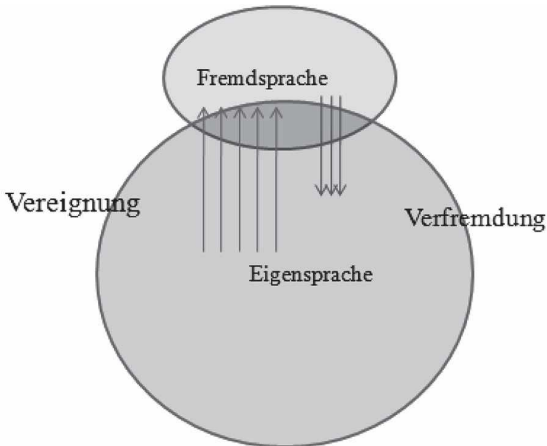
In Bezug auf die Problematik der Hybridsprachen würden Interesse vor allem die kognitive und die konativ-operative Dimensionen des «Fremden» / «Eigenen» darstellen, sowie z.T. auch die pragmatische.

Der hybride Charakter einer Fremdsprache äußert sich vor allem in der «Vereinigung», d.h. in der passiven oder aktiven Übertragung von Strukturen aus der Eigensprache in die Fremdsprache. Dies kann im Prinzip auf allen Sprachebenen zum Ausdruck kommen:

- 1) auf der phonetischen Ebene: Akzent, falsches Auslegen der Intonation;
- 2) auf der morphematischen Ebene: Morphem-Wort-Äquivalenzen (selbstaufopfernd statt selbstlos<sup>2</sup>);
- 3) auf der lexikalischen Ebene: «innere Form» der Wörter (Feuerwehrrärmel\* statt Feuerwehrschauch), äußere Form der Wörter («falsche Freunde» auf der Basis der interlingualen Homonymie, z.B.: Radiator statt Kühler);
- 4.1. auf der Satzebene: Wortfolge («Er sagte, dass er kommt morgen»\*), Wahl der grammatischen Struktur («Mir antworten?», «Der Regen geht», «Der Brief wurde bekommen»\* usw.);
- 4.2. auf der Äußerungsebene: der Usus («Ich bin zum ersten Mal in dieser Stadt» statt «Ich bin fremd hier», «Aufwiedersehen» statt «Aufwiederhören» in einem Telefongespräch;
5. auf der Textebene: u.a. die Textsorten (Lebenslauf, Bedienungsanleitung usw.).

Die entgegengesetzte Erscheinung, also die Einwirkung der Fremdsprache auf die Eigensprache — die «Verfremdung» — dürfte wohl jeder Fremdsprachenlernende erlebt haben, etwa in den Fällen, wenn beim Reden in der Muttersprache plötzlich ein fremdsprachliches Wort, eine fremdsprachliche Wendung etc. auftauchte. Diese Erscheinung wäre an sich interessant, aber offensichtlich nicht so relevant, jedenfalls aus der Sicht der Fremdsprachendidaktik. Außerdem ist sie ohne Zweifel viel seltener anzutreffen als die «Vereignung».

Das Verhältnis zwischen der «Vereignung» / «Verfremdung» lässt sich mit dem folgenden Diagramm illustrieren:



Eine gewisse Verfremdung gibt es auf der Basis der pragmatischen Dimension des «Fremden». Gemeint ist die *Rationalisierung* und *Exotisierung*

<sup>2</sup> Die konkreten Beispiele beziehen sich auf das Paar: Deutsch als Fremdsprache ↔ Russisch als Muttersprache.

der Fremdsprache. Eine Sprache X sieht nämlich ganz anders aus vom Standpunkt eines Fremd- und Muttersprachlers aus<sup>3</sup>. Der sowjetische Translationswissenschaftler I. A. bemerkte einmal, dass ein fremdsprachlicher Text schärfer als ein Text in der Muttersprache wahrgenommen werde und «...poetischer, klanghafter und bildhafter erscheint, als er in Wirklichkeit ist<sup>4</sup>» [Кашкин 1987: 352].

Neben der interlingualen gibt es in der Linguodidaktik einen etwas paradoxen Begriff der *intralingualen* Interferenz — paradox deswegen, weil es hier unklar bleibt, was hier auf was eigentlich interferieren soll.

Dieses Paradoxon lässt sich ebenfalls im Rahmen des «Verfremdung»-Ansatzes lösen. Hier wirkt sich vornehmlich die kognitive Dimension des «Fremden» aus, und nämlich das Merkmal «unvollständiges Wissen». Als interferierendes Subjekt erscheint in diesem Fall größtenteils das «gute» (im kybernetischen Sinne<sup>5</sup>) System der Fremdsprache. Dieses wird gewöhnlich auf den ersten Stufen der Sprachbeherrschung erlernt und kommt vor allem auf der grammatischen und lexikalischen Sprachebenen zum Vorschein.

In dem Bereich der Grammatik wären es die Fehler der Art: *Ich habe gekommen\** oder *die Frage des Studentes\**.

Auf der lexikalischen Ebene gehören zu dem «guten» Sprachsystem vor allem die sog. direkten Nominationen, d.h. Wörter in ihrer häufigsten (bei polysemen Lexemen) und usuellen (nicht übertragenen und gebundenen) Bedeutungen. Die lexikalische «Verfremdung» schlägt sich in den Fehlern nieder, wenn etwa *Lager* nur als *Camp*, *Zuchthaus* — als *Treibhaus* interpretiert wird, oder wenn man das Idiom *Schwein haben* als etwas Negatives auslegt.

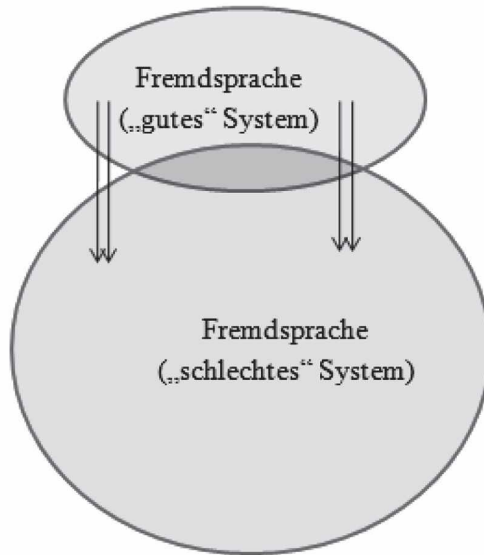
Die «Verfremdung» dieser Art lässt sich auch auf der morphematischen Ebene beobachten (vgl. z.B. Paronymie-Fehler der Art *künstlich* — *künstlerisch*).

Die intralinguale Interferenz kann man mit Hilfe des Diagramms unten veranschaulichen:

<sup>3</sup> Als Deutschdozent wurde ich ziemlich häufig von den (deutschen) Freunden mit den Scherzen geneckt, nach dem Motto: «Na was für einen Beruf hast du denn? Den beherrschen doch bei uns alle Teenager!» Nach einiger Perplexität fand ich schließlich relativ erfolgreiche Gegenargumente der Art wie: «Führe mir alle Substantive der Übergangsguppe an!», «Nenne mir die Maskulina, die den Plural mit dem Suffix -er bilden!» usw.

<sup>4</sup> Übersetzung von mir. — P. D.

<sup>5</sup> Als Beispiele solcher «guten» Systeme könnten Plansprachen — z.B. das Esperanto — dienen.



Zum Schluss wäre Folgendes festzuhalten: 1) die Fremdsprache wäre, wenn auch mit Vorbehalt, als ein selbständiger Existenzmodus der Sprache (neben Mundart, Koine und Standardsprache) anzuerkennen; 2) in der Linguodidaktik und anderen Teilrichtungen der Kontrastiven Linguistik müsste man vielleicht nicht so sehr nach den weiteren Benennungsmöglichkeiten für die «Fremdsprache» suchen, sondern an den Ersatz von «Muttersprache» durch «Eigensprache» denken; 3) der «Vereignung»/«Verfremdungs»-Ansatz würde helfen, das Phänomen der sprachlichen Interferenz besser zu strukturieren und zu erklären.

#### Literatur

- Кашкин 1987 — *Кашкин И. А.* Вопросы перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов. М., 1987.
- Donec 2002 — *Donec P. N.* Grundzüge einer allgemeinen Theorie der interkulturellen Kommunikation. Aachen, 2002.
- Szczodrowski 1991 — *Szczodrowski M.* Rezension zu: *Vogel K.* Lernersprache: linguistische und psycholinguistische Grundlagen zu ihrer Erforschung // Info DaF. H. 5/6. 1991. S. 221.

К. А. ФИЛИППОВ, Л. Н. ГРИГОРЬЕВА  
(Санкт-Петербургский государственный университет)

**НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК В ИДИОЛЕКТЕ  
М. В. ЛОМОНОСОВА**

В преддверии недавно отмеченного 300-летнего юбилея Михаила Васильевича Ломоносова (1711—1765) было решено приступить к созданию серии словарей языка Ломоносова, целью которых является создание русского, латинского и немецкого лексиконов (это те языки, которые являлись рабочими языками ученого). Подобный тезаурус способен отразить научный и культурный потенциал Ломоносова, его влияние на формирование российской науки, а также его взаимосвязь с общеевропейским научным сообществом. Это позволило бы реализовать уже давно назревшую необходимость целостного филологического исследования совокупности слов всех текстов М. В. Ломоносова. Предполагается, что императивом такого исследования должен стать объективный, детальный анализ каждого лексического элемента идиолекта Ломоносова.

«Согражданином Афин и Рима» назвал Ломоносова А. Н. Радищев [Радищев 1992: 116]. Метафору Радищева можно было бы вполне развить и назвать Ломоносова согражданином Марбурга, Фрейберга, Лейпцига, Касселя, Гааги, Амстердама и других европейских культурных и научных центров. М. В. Ломоносов был не только самостоятельным, подлинно русским мыслителем, но и одновременно «гражданином мировой республики ученых», глубоко усвоившим ценности культур античности и Нового времени, сделавшим систему идей и знаний античной и европейской цивилизаций частью своей личности<sup>1</sup>. Деятели гуманистической европейской науки Х. фон Вольф, И. Ньютон и Р. Бойль были для Ломоносова примером профессионального и личного успеха<sup>2</sup>. Европейские ученые,

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман писал по данному поводу, что «возможность пользоваться разными языками в пределах некоего семиотического единства составляет базу всех интеллектуальных процессов» [Лотман 2010: 105]. Между прочим, большой интерес представляет комплексное исследование этого семиотического единства — понятийного поля или «*orbis mentalis*» Ломоносова.

<sup>2</sup> В 1753 г. М. В. Ломоносов писал своему покровителю графу И. И. Шувалову: «Ежели кто еще в таком мнении, что ученый человек должен быть беден, тому я предлагаю в пример с его стороны Диогена, который



говорившие и писавшие на латинском и немецком языках (в первую очередь такие, как Г. Агрикола-Бауэр, И. А. Браун, И. А. Гартман, Г. Гейнзиус, О. фон Герике, Х. Гольдбах, И. К. Готшед, Ф. Гофман, Ю. Г. Дуйзинг, Г. В. Крафт, Г. В. Лейбниц, В. Нейкирх, Л. В. Тюммиг, Г. Э. Шталь, Г. Ф. В. Юнкер), глубоко повлияли на формирование его научных воззрений и внутреннего мира.

Понимание этого привело группу исследователей из Санкт-Петербургского университета и Института лингвистических исследований РАН к мысли о подготовке словаря М. В. Ломоносова. Академик Н. Н. Казанский, первым высказавший эту идею, предложил расширить традиционные границы «авторского» или «писательского» словаря и включить в его эмпирическую базу не только тексты на русском, но и тексты на латинском и немецком языках.

Благодаря поддержке Российского гуманитарного научного фонда в 2009 г. началась работа над созданием словаря немецкого языка М. В. Ломоносова, представляющего немецкую составляющую его полиязычного идиолекта. Данный проект получил по предложению его руководителя, профессора, заведующего кафедрой немецкой филологии СПбГУ К. А. Филиппова, название «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века».

Как известно, М. В. Ломоносов почти пять лет учился в Германии — в Марбурге и Фрайбурге (1736—1741). За это время он быстро прошел все этапы освоения немецкого языка — от первых шагов до свободного владения. Успехи Ломоносова объясняются, возможно, тем, что он начал изучать немецкий язык еще в Петербурге, когда узнал о предстоящей поездке в Германию. Этому могло способствовать знакомство с адъюнктом Академии наук В. Е. Адодуровым, который занимался со студентами Академического университета математикой<sup>3</sup>. Ломоносов не мог не знать, что В. Е. Адодуров, пользуясь уникальным языковым окружением в Академии наук того времени, самостоятельно выучил немецкий язык. Он настолько хорошо овладел языком, что написал по-немецки грамматику русского языка («Anfangs-Gründe der Russischen Sprache», 1733). Изучению немецкого языка Ломоносов вполне мог посвятить свободное время на пути в Германию, ведь это путешествие продолжалось почти два месяца. Помогать ему в этом мог его товарищ по поездке Г. У. Райзер, билингв, владевший немецким с детства.

В письме из Марбурга от 4 сентября 1737 г., адресованном камергеру барону И.-А. фон Корфу, Ломоносов упоминает о своих первых успехах в немецком языке: «Weil aber biß dato der teutschen Schprache

---

жил с собаками в бочке и своим землякам оставил несколько остроумных шуток для умножения их гордости, а с другой стороны Невтона, богатого лорда Бойла [...] Волфа, который лекциями и подарками нажил больше пятисот тысяч и сверх того баронство» [АПСС 10: 480].

<sup>3</sup> В 1733 г. Адодуров первым из русских воспитанников Академии наук получает звание адъюнкта по кафедре высшей математики.

nicht mächtig bin gewesen, und jetzo etwas darin gethan, so habe mich in tieffer demuth erkühnen wollen Denenselben nicht nur meine untertänigste Pflicht abzustatten, sondern auch die Erstlinge der teutschen Schprache auf zu opfern» [АПСС, 10: 415]<sup>4</sup>. Первый взгляд на некоторые особенности орфографии Ломоносова придают дополнительные краски процессу овладения языком. В этом фрагменте обращает на себя внимание написание слова Sprache с использованием триграфа *sch*— Schprache. Такое написание встретилось в рабочих материалах словаря всего 4 раза (Schprache — 2, Schprach-Meister — 1, Schsprachmeister — 1), в то время как обычная форма Sprache была зафиксирована 17 раз (словоформы Sprache — 4, Sprachen — 4, Sprachmeister — 3, Sprach-Meister — 2, sprechen, spreche, spricht, sprach — по одному разу). Показательно, что три (из четырех ошибочных) написания слова Sprache обнаружилось в текстах, написанных Ломоносовым в сентябре 1737 г., т. е. в начальный период его пребывания в Германии.

Итак, в Германии Ломоносов попал в совершенно иной мир: его, безусловно, взволновала и потрясла новая культура, он получил не только новые уникальные знания, но и сильнейшие личные впечатления. В Германии он узнает о процессах нормализации немецкого языка, о деятельности И. К. Готшеда и других представителей «Лейпцигского классицизма». Во время своих странствий по Германии он знакомится с речью разных социальных групп, различными территориальными разновидностями немецкого языка. Позднее в России он активно продолжает пользоваться немецким языком: переводит научную литературу, ведет деловую и личную переписку, общается с коллегами (большинство ученых в Петербургской Академии наук того времени было приглашено из разных частей Германии: немецкий язык, наряду с латинским, был своеобразным лингва-франка в этом интернациональном социуме). Наставниками молодого Ломоносова в Санкт-Петербургской Академии стали высокообразованные европейские ученые — носители немецкого языка: Иоганн Амман, Иоганн Георг Гмелин (следует напомнить, что именно Гмелин, уезжая из-за болезни в Германию, рекомендовал адъюнкта Ломоносова на свою должность профессора по кафедре химии<sup>5</sup>), Якоб Штелин и, наконец, главный, как не очень справедливо считают некоторые авторы «окололомоносовских» биографий, «недруг»<sup>6</sup> Ломоносова — Иоганн Даниил Шумахер.

<sup>4</sup> Сокращением АПСС в статье обозначаются ссылки на: Академическое полное собрание сочинений М. В. Ломоносова в 11 томах, изданных в 1950—1959, 1983 гг. с указанием соответствующего тома и страниц.

<sup>5</sup> Об академиках И. Аммане и И. Г. Гмелине см. документальные очерки «Создатели “Минерального каталога”» А. Н. Анфертьевой [Анфертьева 2011].

<sup>6</sup> Тем не менее несколько раз И. Д. Шумахер выручал молодого Ломоносова из неприятных ситуаций. О И. Д. Шумахере см. статью Ю. Н. Столярова

Немецкий язык играл большую роль и в личной жизни М. В. Ломоносова (его жена, Елизавета-Христина Ломоносова и ее брат, Иоганн Цильх, мастер-смальтовар, живший в семье М. В. Ломоносова, предпочитали дома говорить по-немецки). Подтверждением этому служат воспоминания княгини Е. Р. Дашковой, записанные литератором К. А. Полевым. 7 июля 1764 года, узнав о болезни М. В. Ломоносова, Екатерина II посетила его дома. Увидев Елизавету-Христину, императрица первой заговорила с ней по-немецки [Полевой 1836: 307].

Действительно ли М. В. Ломоносов хорошо владел немецким языком? Одним из документальных свидетельств этого служит следующий факт: в 1747—1748 гг. Канцелярия Академии наук посчитала возможным включить Ломоносова, наряду с двумя носителями языка — академиками Христианом фон Винштеймом и Герардом Фридрихом Миллером — в состав комиссии, которая принимала экзамен у лиц, которые хотели, выражаясь современным языком, работать профессиональными переводчиками. Например, 27 января 1747 г. Ломоносов сообщает о результатах работы комиссии в своем рапорте в Канцелярию Академии наук: «...мы одного прапорщика Акулова [...] экзаменовали и дали ему переводить разные материи, а именно грамотки из некоторой печатной книги с немецкого на русский язык, да период из некоторой исторической книги с русского на немецкий язык, которые оба переводы его явились нарочитые (т. е. хорошие — К. Ф., Л. Г.), а третью, философскую материю, которая ему дана была, не таково разумительно он перевел» [АПСС, 9: 917—618].

Немецкие тексты М. В. Ломоносова — объект словаря «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века» — весьма разнообразны по своему объему и жанру. Это прежде всего служебные и деловые документы (рапорты, отчеты, записки и под.), около 70 % текстов составляют личные и деловые письма Ломоносова барону И. А. фон Корфу, И. Д. Шумахеру, Л. Эйлеру, Г. В. Рихману, Я. Я. Штелину, И. Г. Гмелину и др.

Кроме того, объектом Словаря являются отдельные фрагменты, лексические вкрапления на немецком языке в русских или латинских текстах, не несущие, на первый взгляд, новой информации об особенностях немецкого языка того периода. Однако их историко-культурный комментарий позволяет выявить новые сведения о жизни и творчестве М. В. Ломоносова, об общей интегрированности его *orbis mentalis* в европейскую и мировую культуру, об особенностях русской и немецкой культуры XVIII в., о путях взаимопроникновения и взаимовлияния идей Просвещения в Германии и России.

Так, в трудах по физике и химии при обозначении различных приборов, веществ и минералов Ломоносов использует немецкие термины, например, *der Lawissige Glimmer* 'лависсовая слюда' [АПСС, 2: 386] или *das Zuckergläser* 'химическая посуда — колба цилиндрической формы для хранения сухих веществ' [АПСС, 9: 13]. Иногда такие термины используются как уточняющее дополнение к русским, например *магнезия — Braunstein* [АПСС, 9: 35], или латинским названиям цветов: *Smaragdinus. Meer-grün* или *Luridus. Stahlgrün* [АПСС, 2: 424]. Немецкие слова могут быть транслитерированы, например в «Химических и оптических записках» при записи результатов опытов со сплавами металлов: «К бою крепко, только серовато *штейзе*» [АПСС, 4: 411], где *штейзе* (нем. die Speise) — сплав, буквально — *варево, пища*, ср. термин современной металлургии *штейза* — 'промежуточный или побочный продукт в цветной металлургии, представляющий собой сплав арсенидов и антимонидов железа, кобальта, никеля, меди и др. металлов' [www.markmet.ru/slovar/shpeiza].

Особенно трудно идентифицировать немецкие слова в латинских текстах Ломоносова. Так, в его диссертациях «De tincturis metallorum» («О металлическом блеске») и «Orationis de meteoris electricis explanationis» («Изъяснения, надлежащие к слову о электрических воздушных явлениях») встретилось слово *Scheuchzerus* [АПСС, 1: 404; АПСС, 3: 107]. Только после проведения текстологических и культурно-исторических изысканий выяснилось, что это имя известного швейцарского ученого-естествоиспытателя, путешественника, основателя современной кристаллографии, доктора медицины Иоганна-Якоба Шойхцера (Johann Jakob Scheuchzer, 1672—1733), который в латинских текстах того времени встречается в форме Johannes Jakobus Scheuchzerus. Интересно, что в 1710 г. царь Петр по рекомендации Лейбница приглашал И.-Я. Шойхцера в Россию на должность своего лейб-медика, но получил вежливый отказ.

Объектом словаря станут также немецкие лексические материалы, приводимые Ломоносовым в его «Российской грамматике»: «В нынешнее время у европейских народов хотя ударение на складах преимущественно одержало, однако протяжение не токмо не совсем истребилось, но и некоторую разницу причиняет между речениями одного выговора, например: у немцев *Stall* краткое значит конюшню, *Stahl* долгое — сталь» [АПСС, 7: 404].

Данный пример интересен тем, что именно эта пара квазиомонимов приводится в качестве примеров фонологической разницы долгих и кратких гласных немецкого языка в отечественных и зарубежных учебниках по практической фонетике современного немецкого языка (см. [Кравченко и др. 1983: 3; Rausch, Rausch 1988: 293; Ternes 1987: 89]). Конечно, вышеупомянутые авторы (по крайней мере, зарубежные) не пользовались материалами М. В. Ломоносова при подготовке своих рекомендаций. Но этот любопытный факт наводит на мысль о том, что наш великий соотечественник пользовался автори-

тетными справочниками, которые впоследствии были востребованы немецкими учеными, например знаменитой «Грамматикой» Готшеда — «Grundlegung einer deutschen Sprachkunst von Johann Christoph Gottscheden» (Leipzig, 1749). Ломоносов рекомендовал ее в качестве учебного пособия при изучении немецкого языка в своих проектах «Регламента Московских гимназий (1755) и «Регламента Академической гимназии» (1758).

Возвращаясь к словарю, следует отметить, что он представляет собой универсальный словарь тезаурусного типа, объединяющий в себе исторический, толковый, терминологический и историко-культурный словари, а также словари собственных имен, сочетаемости и сокращений. К основным конституирующим признакам такого словаря относятся двуязычность (в словаре представлены переводы этих слов в современном русском языке, а там, где это возможно — межъязыковые параллели из текстов М. В. Ломоносова на русском или латинском языке); максимальная полнота словника; лексикографическое описание текстов разных жанров; полное семантическое описание слова и его сочетаемости; максимально полная демонстрация примеров; показ явлений смешения кодов; система реально-исторических и историко-лингвистических комментариев; лексикографическая разработка собственных имен; наличие справочного отдела (данные словарей немецкого языка XVIII в.).

Можно считать, что по своим основным характеристикам этот словарь весьма близок к тому особому типу толково-переводного словаря иностранного языка на русском языке (так называемый «русский Ларусс»), пути создания которого в «Опыте общей теории лексикографии» наметил Л. В. Щерба [Щерба 1974: 302]. Добавим, что словарь «М. В. Ломоносов и культура Германии XVIII столетия» является уникальным по материалу и объекту: впервые в отечественной лингвистике и лексикографии появляется очерк идиолекта полилингва, для которого речевая деятельность в разных социальных сферах (семья, научная работа, преподавание, профессиональное общение) осуществляется не на родном языке.

Эмпирическая база Словаря — корпус немецких текстов М. В. Ломоносова, которые были включены авторитетной редакционной коллегией (акад. С. И. Вавилов, акад. В. В. Виноградов) в Академическое полное собрание сочинений М. В. Ломоносова в 11 томах. Объем корпуса — около 13 000 словоформ. В корпус вошли все лексические элементы, входящие в состав немецкого языка М. В. Ломоносова, в том числе те единицы идиолекта, которые Л. В. Щерба назвал «упаковочным» или «отрицательным» языковым материалом: модальные и служебные слова, союзы, частицы, предлоги артикли. В словник включены многочисленные сокращения, характерные для эпистолярного наследия М. В. Ломоносова, собственные имена (антропонимы, топонимы, этнонимы) и производные от них. Таким образом, словарь «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века»

по охвату лексического материала представляет собой «абсолютный» тезаурус корпуса немецких текстов Ломоносова.

При помощи специальных программных средств был подготовлен конкорданс (алфавитный указатель форм слов с контекстами, равными предложению) текстов М. В. Ломоносова на немецком языке. В основу текста конкорданса положен принцип филологической акрибии, т. е. без какого-либо исключения сохранялись все особенности текста в Академическом полном собрании сочинений М. В. Ломоносова. Затем была осуществлена ручная лемматизация (процедура приведения форм слова к заголовочному слову-лемме) конкорданса немецких текстов М. В. Ломоносова, а также редактирование полученного списка лемм и проверка данных по словарям немецкого языка XVIII в. — «Универсальному словарю» Иоганна-Генриха Цедлера (1731—1754) и «Грамматико-критическому словарю немецкого языка» Иоганна-Христофа Аделунга (1774—1786). В результате был получен список заголовочных слов словаря «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века» объемом в 1758 единиц.

Наибольшую трудность для идентификации немецкого слова в текстах Ломоносова, как уже говорилось выше, представляет собой латинский текст. Латынь, и это утверждение трудно оспорить, в то время продолжала еще оставаться языком науки, причем на территории всего европейского пространства<sup>7</sup>.

В числе латинизмов, встречающихся в немецких текстах Ломоносова, можно выделить следующие лексико-семантические группы: наименования академических реалий; устойчивые общеупотребительные выражения; обозначения временных промежутков; отдельные «случайные» латинские слова и выражения.

Наиболее интересными из них, помимо многочисленных обозначений реалий научной жизни, являются устойчивые общеупотребительные выражения, не относящиеся непосредственно к профессиональной деятельности М. В. Ломоносова. Они, несомненно, имели хождение в текстах, принадлежащих к иным коммуникативным сферам. Ср.: «Nun aber halte ich mich in Marburg bey meinen Freunden **in Cognito** auf» [АПСС, 10: 426].

Особый интерес представляет пример, где в кавычках приводится общеизвестное латинское изречение, использованное Ломоносовым при характеристике его отношения к немецким коллегам по Петербургской академии, которые, как известно, были весьма простыми: «Daß Schumacherisch schelmische Principium “**divide et imperabis**” ist auch noch biß dato bey seinem Successor in dem größten

<sup>7</sup> Практически до конца XVII века в научном обращении доминировал латинский язык. И только в 1681 г., через 230 лет после изобретения Гутенбергом книгопечатания, число книг на немецком языке ненамного превысило количество книг, издаваемых на латинском языке. Еще в начале XVII в. доля книг на латинском языке составляла 30 %, к концу века их количество сократилась до 5 %.

Schwang» [АПСС, 10: 596]. Данное изречение относится к так называемым крылатым словам. Возможно, впервые оно было использовано для характеристики политической стратегии Древнего Рима. Генрих Гейне в одном из своих писем приписывает авторство этих слов Филиппу, отцу Александра Македонского [Heine], но при этом не ссылается на какой-либо конкретный источник. Считается, что в обиход это словосочетание ввел Людовик XI. В своем сборнике «Sprichwörtliches» И.-В. Гёте выстраивает на основе этого выражения следующую антитезу: «Entzwei und gebiete! Tüchtig Wort; Verein und leite! Bessrer Hort» [Duden 1998: 122]<sup>8</sup>. Многие из подобных примеров встречаются во многих европейских языках, используя либо на языке оригинала, либо в переводе, как, например, в вышеприведенном комментарии Гёте. При этом переводные эквиваленты относятся к более позднему времени.

В исследуемом корпусе примеров встретился один пример, который невозможно включить ни в одну из выделенных групп:

Als rapportiren wir hiemit unterthänigst, daß, nach dem wir hier in Marburg den 15<sup>ten</sup> Nov. n. St. 1736 angekommen, wir sogleich bey einem hiesigen Doctore Medicinae Conradi ein Collegium Chymiae theoretico-practicum für 120 Thaler bedungen, worinnen er uns Stahlis Fundamenta Chymiae lateinisch erklären, und die darin vorkommende Experimenta in Praxin bringen sol[ll]te, Weil er aber **praestanda** weder **praestirte**, noch **praestiren** kon[n]te, so haben wir daßelbige Collegium mit Gutbefinden des Herrn Regierungs-Raths Wolffs nach 3 Wochen aufgegeben, und sind im Januario dieses 1737<sup>ten</sup> Jah, res in ein Collegium Chymiae publicum, welches der hiesige professor Duysing über Teichmeyers Institutiones Chymiae hält, und noch fortfähret, gegangen [АПСС, 10: 361].

В данном примере Ломоносов обыгрывает известное латинское понятие *praestanda*, широко использовавшееся в юриспруденции многих европейских стран со значением ‘гарантия, обязательство’, сочетая его с однокорневыми глаголами в разных грамматических формах. (Эти глаголы образованы по известной словообразовательной модели с использованием суффикса *-ieren*.) Тавтологический повтор усиливает

<sup>8</sup> На самом деле происхождение этого интертекстуального выражения не очень ясно. Некоторые авторитетные специалисты по классическим языкам (например, М. И. Михельсон, Я. М. Боровский) сомневаются в связи устойчивого словосочетания *divide et impera* с историей Римской империи и приписывают его Никколо Макиавели. Не случайно великолепно знавший латинский язык Ломоносов использует этот фразеологизм, чтобы дать отрицательную оценку деятельности И. Д. Шумахера. Позже он в «Краткой истории о поведении Академической Канцелярии в рассуждении ученых людей и дел с начала сего корпуса до нынешнего времени» пишет о нем: «Науки претерпевают крайнее препятствие [...] и нет к лучшему надежды, пока в науках такой человек действовать может, который за закон себе поставил Махиавелево учение» [АПСС, 10: 316].

саркастический эффект и, соответственно, повышает прагматическое воздействие аргументации последовавших действий: отказ от лекций Конради и посещение лекций профессора Ю. Г. Дуйзинга.

Гораздо менее частотны в немецких текстах Ломоносова галлицизмы<sup>9</sup>. Они касаются, как правило, совсем иных сфер жизни ученого, например покупки одежды и модных аксессуаров, см., например: «für Surtout und Camisol 27 <R. thaler>» [АПСС, 10: 364]; «für eine Perruque mit Haarbeutel» [АПСС, 10: 369]. Единственное сходство в употреблении латинских и французских интертекстуальных элементов — устойчивые выражения, например, *à part bezahlet*: «die Schulden aber werden à part bezahlet» [АПСС, 10: 432]. Среди интерлингвальных вставок на французском языке встречаются не только отдельные слова, но и целые фразы, например адрес товарища М. В. Ломоносова по учебе в Германии Д. И. Виноградова: «A mosieur Winogradoff, etudiant en Philosophie et Mathematiques. Franco Erffurth, à Freyberg en Saxe» [АПСС, 10: 432].

Как показал проделанный анализ, иноязычные, преимущественно латинские, включения в немецких текстах М. В. Ломоносова представляют весьма значительную и структурно разнообразную группу. Их историческая судьба оказалась различной. Приведенные примеры свидетельствуют о значимости иноязычных включений в немецкий язык Ломоносова, а также об их зависимости от конкретных обстоятельств создания текста, его типовых особенностей и историко-культурной мотивации. «Поликодовость» текста Ломоносова представляет собой детерминированную многими факторами специфическую черту идиолекта М. В. Ломоносова, неотъемлемую его особенность, что делает необходимым включить факты мены кодов в состав словаря «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века». Подобный ракурс обеспечивает широкий лингвосемиотический подход к тексту, позволяющий учитывать не только собственно межтекстовые, но и междискурсивные, и межкультурные взаимодействия.

Структура словарной статьи и набор зон словарного описания в словаре «М. В. Ломоносов и культура Германии XVIII века» задается особыми задачами этого справочника. Для их достижения в словаре применяются две модели организации словарной статьи: словарная статья к заголовочному слову-апеллятиву и слову-ониму. Схематически данные словарные статьи выглядят следующим образом. Словарная статья к именам нарицательным состоит из 11 элементов, из которых 5 (условный репрезентант лексической единицы,

<sup>9</sup>Такие «странные», «маргинальные», «случайные», «гапаксы», а точнее — низкочастотные или единичные факты нередко безжалостно изгоняются из словарей и грамматик. Тем не менее подобные языковые явления — яркая черта эпохи, жанра, текста. Низкочастотные факты, как справедливо утверждает А. С. Герд, имеют важное значение для выявления специфики «отдельных языков, текстов, авторов, школ и локальных центров» [Герд 1993: 75—97].



заголовочная строка, грамматическая характеристика, семантические сведения, контексты употребления) являются обязательными, остальные — факультативными (устойчивые сочетания и их контексты, историко-культурный комментарий, отсылки, межязыковые аналоги и справочный отдел). Последнее означает, что необходимая информация, которая должна быть отражена в факультативных разделах словарной статьи, отсутствует, сомнительна или является нерелевантной. Подобная структура словарной статьи является, пожалуй, универсальной для авторских словарей.

Словарная статья к имени собственному содержит 5 основных (заголовочная единица, заголовочная строка, помета « »), толкование, контексты употребления) и 2 факультативных элемента (отсылки, межязыковые аналоги и материалы к ним).

Для иллюстрации данных положений хотелось бы привести несколько примеров словарных статей в том виде, в котором они уже подготовлены для готовящейся к печати первой части словаря. Начнем с нарицательного существительного *Anmerkung*, вызвавшего интерес из-за того обстоятельства, что появилось в общенаучной лексике немецкого языка благодаря Х. фон Вольфу, учеником которого был Ломоносов, слышавший, возможно, это слово из уст своего учителя:

**ANMERKUNGEN** (1)

*Sub, f.*

✦ *Примечание, замечание*

- Was Ew. H. an den Ertzfeind aller ehrlichen Leuten den Müller geschrieben haben, davon lege ich einen Extract hie[r] bey, sammt meinen Anmerkungen (10, 596).

📖 Общенаучный термин *Anmerkung* ввел в немецкий язык учитель М. В. Ломоносова — Х. фон Вольф как замену греч. οὔλιον — схолия (примечание).

📖 **Anmerkung** (AD.), **Anmerkung** (ZD).


Интересной оказалась судьба еще одного немецкого слова в его связи с развитием русского языка, а именно слова *Abschied*, комментарий к которому в словаре выглядит следующим образом:

**ABSCHIED**

*Sub, m.*

✦ *В составе устойчивого словосочетания: **den Abschied von j-m nehmen**: прощание (о расставании с академиком Российской Академии наук Г. Ф. В. Юнкером, находившемся во Фрейберге для осмотра соляных заводов).*

- Denn, so bald wir von dem Herrn Hof-Cammerrath den Abschied genommen, so hat der Bergrath Henkel angefangen das von der Academie der Wießenschafften uns bestimmtes Geld auf zu halten (10, 422).

 **Abschied** (AD), **Abschied** (ZD).

— Ср.: **АБШИД** и **АБШИТ**, **АПШИТ** † в русском языке XVIII в. — увольнение с государственной службы, отставка (чиновника): По моему мнению, должен быть <инспектором академической гимназии> природный россиянин, для того чтобы во-первых имел о учащихся усердие, попечение, как о своих свойственниках или детях, 2) чтобы главной команде больше имел повиновения и не всегда бы чинил для малейших причин отговорки, ссылаясь на свой контракт и угрожая требованием абшида (9, 574).

В этом случае, как это видно выше, русский аналог немецкого слова, просуществовавший в языке некоторое время, нуждается в дополнительной информации, расширяющей представление о его семантическом объеме, вариантах, формах и пр.

Что касается имен собственных, то они считаются важным знаком идиолекта М. В. Ломоносова, элементом семантико-стилистической системы и в конечном итоге его «языковой картины мира». Добавим, что для такого необычного по материалу, задачам, метаязыку словаря, как «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века», лексикографически значимым является употребление собственных имен в разных текстовых позициях, изменение или преобразование их формы — случайное или умышленное. Репертуар лексикографируемых в исторических или «писательских» словарях разрядов и групп собственных имен ранее часто вызывал споры<sup>10</sup>. В настоящее время необходимость включения собственных имен в словник авторского словаря уже ни у кого не вызывает сомнения (кроме лексикографических ортодоксов-идеалистов) и не требует доказательств. Основную часть массива собственных имен словаря «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века» составляют антропонимы. Антропонимы в качестве объекта словарного описания создают для лингвобиографического словаря возможность — показать личность М. В. Ломоносова на европейском культурном фоне, еще раз акцентировать его глубокие знания и энциклопедическую образованность, «погружение» в западноевропейскую науку и культуру. Кроме того, пользова-

<sup>10</sup> Периферия ономастикона всегда является нечеткой, размытой, неопределенной, что объясняется подвижностью границ между именами собственными и нарицательными в речи. См. об этом: [Григорьев и др. 2005: 5]. Об основных тенденциях в подаче собственных имен в авторских словарях см. [Шестакова 2011: 17].

тель словаря может увидеть М. В. Ломоносова в новом объективном ракурсе — через связи и отношения с его современниками.

В качестве примера приведем одно из таких имен — имя научно-оппонента Ломоносова И. Х. Арнольда. Это имя только один раз упоминается в постскриптуме к письму Л. Эйлеру 28 ноября 1754 г. Поскольку в распоряжении авторского коллектива имеются три группы текстов, принадлежащих Ломоносову — русские, латинские и немецкие, то следующим шагом в поиске необходимой информации стало обращение к русским, а затем к латинским текстам. Так, в русских текстах было найдено упоминание о студенте Арнольде. Что касается латинских текстов, то в упомянутом выше письме Эйлеру, точнее в латинской его части, содержится следующий контекст: «...item Arnold nonnemo Erlangae» [АПСС, 10: 517] («...также некто Арнолд из Эрлангена»). Эрланген — небольшой город в южной Германии (Бавария), известный своим университетом.

Таким образом, анализ контекстов русского, немецкого и латинского конкордансов текстов Академического полного собрания сочинений М. В. Ломоносова позволяет сделать выводы о том, что некий Арнолд из Эрлангена выступил с критическими замечаниями в адрес теории теплоты Ломоносова и что эта критика вызвала неудовольствие Ломоносова.

Ясно, что этой информации для создания необходимого и достаточного толкования собственного имени мало. В таких случаях приходится обращаться к сведениям, которые можно обнаружить только за пределами эмпирической базы словаря, т. е. к «сверхсловарным» или реферативным данным, связанным с широким историко-культурным контекстом XVIII в. Речь идет, следовательно, не о лексикографии, а о творческой когнитивной деятельности, которую можно назвать историко-культурной лексикографической археологией. Источником таких сведений могут стать разнообразные русские и немецкие толковые и энциклопедические словари, справочники, научные исследования, посвященные как М. В. Ломоносову, так и истории Академии наук в XVIII в. Среди таких источников укажем, например, краткий энциклопедический словарь «Ломоносов», составленный Э. П. Карпеевым; том «Осьмнадцатое столетие» энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга» под редакцией проф. П. Е. Бухаркина; «Летопись Российской Академии наук» и др. Дополнительные сведения могут быть почерпнуты из статьи Ломоносова «Dissertation sur les devoirs des journalistes dans l'exposé qu'ils donnent des ouvrages, destinés a maintenir la liberté de philosopher» [АПСС, 3: 201—232]<sup>11</sup>, упоминание о которой целесообразно включить в текст толкования. Точное название диссертации И. Х. Ар-

<sup>11</sup> Текст этой работы не включен в эмпирическую базу «Словаря языка М. В. Ломоносова», так как оригинал на латинском языке утрачен, а переводы на французский и русский языки, опубликованные в АПСС, принадлежат не Ломоносову.

нольда, кстати, было установлено впервые благодаря работе членов коллектива словаря с немецкими биографическими базами данных. В результате проведенных изысканий словарная статья выглядит следующим образом:

**ARNOLDS** (1) *Eigenname.*

✦ *Иогани Христиан Арнольд (1724—1765), немецкий физик и математик из г. Эрланген. В 1754 году И. Х. Арнольд в диссертации «Exercitatio physica de calore motu particularum corporis eoque rotatorio circa axes nevtiquam explicando» выступил с критикой теории теплоты Ломоносова. Полемический ответ М. В. Ломоносова «Рассуждение об обязанностях журналистов при изложении ими сочинений, предназначенных для поддержания свободы философии» был опубликован в 1755 году в журнале «Новая немецкая библиотека, или литературная история Германии, Швейцарии и северных стран».*

- In dem Hamburgischen Correspondent № 187 stehet aus des Arnolds Disputation ein wieder mich sehr absurder Einwurf, aus welchem zu ersehen ist, er glaube, daß das Bley den höchsten Grad der Hitze bekommt, wenn es nur zu schmelzen anfängt (10, 517).

— Ср. *лат.* **ARNOLD**: item **Arnold** nonnemo Erlangaen» (10, 517).

— Ср. **АРНОЛД**: Студента **Арнолда** старался сюда <Г. Ф. Миллер> выписать академиком, чтобы мне и здесь был соперником, затем что он писал против моей теории о теплоте и стуже (10, 229).

Топонимы (система микротопонимов и макротопонимов) в словаре «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века» представляют собой вторую по объему группу собственных имен в текстах на немецком языке. Среди топонимов более всего представлены такие разряды, как гидронимы, ойконимы, урбанонимы. Единичные наименования топонимических объектов, цепи и кластеры топонимических наименований демонстрируют представления Ломоносова о географической карте России и Европы; они символически связаны в языковом сознании Ломоносова с его личным жизненным пространством, жизненным путем, полным теми или иными событиями [Лотман 2010: 25]<sup>12</sup>. Кроме того, «личный ландшафт» М. В. Ломоносова весьма интересен для изучения его мультилингвизма. В качестве примера приведем словарную статью название немецкого города *Касселя*:

<sup>12</sup> Ю. М. Лотман считал, что символический образ дороги и путешествия «более впитывает конкретные исторические признаки» [Лотман 2010: 25].

**CASSEL (2)***Eigenname.*

✦ *Кассель, город в Германии в земле Гессен на реке Фульда. В мае 1740 г. М. В. Ломоносов побывал в Касселе для того, чтобы встретиться с русским дипломатом Г.-К. фон Кайзерлингом.*

- Da ich aber den 19 May dahin kam, so habe ich zu meinem Verdruß und Unglück zur Nachricht bekommen müssen, daß er nach Caßel abgereiset der bevorstehender Vermählung des Printzen Friedrichs bey zu wohnen (10, 425).
- Weil ich nun in Leipzig einige gute Freunde aus Marburg gefunden, die mich mit Sich biß nach Caßel nehmen wol[!]ten, so habe ich mich resolviret auf den Weg zu begeben (10, 425).

 **Cassel (Zd)**

Добавим, что наблюдения ландшафта вокруг Касселя позднее стали основой для создания Ломоносовым новой для того времени теории вертикального перемещения земных слоев:

Проезжая неоднократно Гессенское ландграфство, приметить мне случилось между Касселем и Марбургом ровное песчаное место, горизонтальное, луговое, кроме того, что занято невысокими горками или буграми, в перпендикуле от 4 до 6 сажен, кои обросли мелким скудным леском и то больше по подолу, при коем лежит великое множество мелких, целых и ломаных морских раковин.

При этом Ломоносов вспоминает свою «малую родину»:

Смотря на сие место и вспомнив многие отмелье берега Белого моря и Северного океана, когда они во время отлива наружу выходят, не мог себе представить ничего подобнее [...] Не указывает ли здесь сама натура, уверяя о силах, в земном сердце заключенных, от коих зависят повышения и понижения наружности? Не говорит ли она, что равнина, по которой ныне люди ездят, обращаются, ставят деревни и города, в древние времена было дно морское? [АПСС, 5: 580].

Эти связанные с Касселем наблюдения и размышления Ломоносова позже высоко оценил академик В. И. Вернадский [Вернадский 2010: 32].

Итак, приведенные примеры позволяют сделать предварительные выводы о том, что словарь «М. В. Ломоносов и немецкая культура XVIII века» представляет собой универсальный двуязычный словарь к немецким текстам, принадлежащим перу М. В. Ломоносова. Словарь имеет историко-культурную направленность, так как помимо имен нарицательных будет включать и имена собственные. Система взглядов на соотношение «личность — язык», характерная для «Словаря немецкого языка М. В. Ломоносова», антропоцентри-

ческий подход как главная стратегия подготовки словаря, постановка задач исследования билингвизма и полилингвизма Ломоносова (т. е. анализ взаимодействия разных языковых стихий в языковом сознании) в историческом аспекте настойчиво требует ревизии традиционной схемы подобных словарей. Переориентация модели составления должна прежде всего найти выражение в изменении общего подхода к материалу словаря, в изменении правил формирования корпуса текстов, лежащих в основе исторического «авторского» словаря. В этот корпус могут войти те тексты, которые не связаны непосредственно с авторством Ломоносова, но точно и объективно отражают языковую среду бытия языковой личности.

### Литература

- АПСС — *Ломоносов М.В.* Академическое полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1950—1959, 1983.
- Анфертьева 2011 — *Анфертьева А. Н.* «Создатели “Минерального каталога”»: Словарь-справочник / Гл. ред. акад. Н. Н. Казанский. Материалы к словарю. Вып. 5: Минералогия М. В. Ломоносова. СПб., 2011.
- Вернадский 2010 — *Вернадский В. И.* О значении трудов М. В. Ломоносова в минералогии и геологии // Словарь языка М. В. Ломоносова / Гл. ред. акад. Н. Н. Казанский. Материалы к словарю. Вып. 5: Словарь-справочник «Минералогия М. В. Ломоносова». СПб., 2010.
- Герд 1993 — *Герд А. С.* К вопросу о роли низкочастотных фактов в лингвистическом явлении // Структурная и прикладная лингвистика. Вып. 4. СПб., 1993.
- Григорьев и др. 2005 — *Григорьев В. П., Колодяжная Л. И., Шестакова Л. Л.* Собственное имя в русской поэзии. XX в. Словарь личных имен. М., 2005.
- Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010.
- Полевой 1836 — *Полевой К. А.* Михаил Васильевич Ломоносов. Т. 2. М., 1836.
- Радищев 1992 — *Радищев А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1992.
- Столяров 2001 — *Столяров Ю. Н.* Первый российский государственный библиотекарь Иоганн-Даниил Шумахер (к 300-летию со дня рождения) // *Столяров Ю. Н.* Избранное. 1960—2000. М., 2001.
- Кравченко и др. 1983 — Учебные задания на немецкие гласные / Сост. М. Г. Кравченко, М. А. Зыкова, Н. Д. Светозарова. Л., 1983.
- Шестакова 2011 — *Шестакова Л. Л.* Русская авторская лексикография. Теория. История. Современность. М., 2011.

Щерба 1974 — *Щерба Л. В.* Опыт общей теории лексикографии // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Duden 1998 — *Duden*. Zitate und Aussprüche. Bd 12. Dudenverl., Mannheim, Leipzig; Wien; Zürich, 1998.

Heine — *Heine H.* Lutetia. Brief vom 12. Jan. 1842. Paris. <http://www.heinrich-heine-denkmal.de>

Rausch, Rausch 1988 — *Rausch R., Rausch I.* Deutsche Phonetik für Ausländer. Ein Lehr- und Übungsbuch. Leipzig, 1988.

Ternes 1987 — *Ternes E.* Einführung in die Phonologie. Darmstadt, 1987.

[www.markmet.ru/slovar/shpeiza](http://www.markmet.ru/slovar/shpeiza)

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Deutsche Sprache im Idiolekt von Michail Lomonossov**

Im Aufsatz wird vom Projekt «M. V. Lomonossov und die deutsche Kultur des XVII. Jahrhunderts» berichtet, dessen Ergebnis Herausgabe des Wörterbuches sein sollte, wo alle deutschen Wörter, einschließlich Eigennamen und Dienstwörter (insgesamt ca. 13 000 Wortformen und 1752 lexikalische Einheiten) vertreten sind. Als Quelle dafür dienen deutsche Texte aus den akademischen Gesamtwerken von Lomonossov in 11 Bänden, sowie auch einzelne Einschübe auf Deutsch aus seinen russischen und lateinischen Texten. Das geplante Wörterbuch enthält nicht nur linguistische Charakteristik der Lexeme und ihre Übersetzung ins Russische, sondern auch real-historischen Kommentar. Das Endziel einer ganzen Reihe von Projekten (wo auch russische und lateinische Schriften dieses großen Gelehrten mitinvolviert sind) besteht darin, seinen individuellen polylinguistischen Idiolekt zusammenzustellen und seine Verbindungen mit der europäischen Kultur und Wissenschaft aufzudecken.

Н. А. БОНДАРКО

(Институт лингвистических исследований РАН)

*DAVON SOL DER GEISTLICH MENSCH WOL  
GEORDENT SIN: ЛОГИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СХЕМЫ  
И ИХ ВАРЬИРОВАНИЕ В НЕМЕЦКОЙ ДУХОВНОЙ  
ПРОЗЕ XIII ВЕКА<sup>1</sup>*

Один из многообещающих путей изучения языка немецкой письменности средневекового периода связан с выявлением и лингвистическим описанием регулярно воспроизводимых стереотипных лексико-синтаксических структур на фоне многообразного варьирования синтаксических конструкций со сходным внеязыковым содержанием. В немецких трактатах второй половины XIII в., принадлежащих францисканскому писателю Давиду Аугсбургскому (ум. в 1272 г.) или же его ученикам, обнаруживается немало пассажей (объемом от одного предложения до небольшой главы), в которых высказывается идея о необходимости упорядочения души, мыслей, поведения человека в соответствии с порядком вещей, данным Богом в процессе творения. Самоупорядочение человека в соответствии с божественным промыслом ведет к преобразованию души из греховного состояния в праведное и к восстановлению первоначального богоподобия души. Эта идея порядка связана с определенным набором семантических комплексов, которые во многих случаях вступают друг с другом в сложные переплетения, а иногда, напротив, находят выражение в простых однотипных высказываниях. Наша задача состоит, во-первых, в выявлении и логическом структурировании наиболее репрезентативной лексики немецких трактатов Давида Аугсбургского<sup>2</sup>, в которой находит выражение семантика

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации (Федеральная целевая программа РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009—2013 годы, проект № 2012-1.2.2-12-000-3004-036, соглашение № 14.В37.21.0535.

<sup>2</sup> Речь идет о приписываемых Давиду Аугсбургскому небольших трактатах, написанных в 3-й четверти XIII в. на средневерхненемецком языке: «Зеркало добродетели» («Der Spiegel der Tugend» = SdT), «Семь начальных правил добродетели» («Die sieben Vorregeln der Tugend» = SVdT) и «Жизнь Христова — наше зеркало» («Christi Leben unser Vorbild» = ChLUV). Тексты примеров приводятся по рукописи Cgm 183 из собрания Баварской государственной библиотеки Мюнхена, созданной в Аугсбурге ок. 1300 г. (далее



порядка, а во-вторых, в лингвистическом описании используемых логико-синтаксических схем (ЛСС) с учетом смысловой и композиционной структуры ближайшего контекста.

Сопоставление ряда высказываний, связанных с идеей порядка, позволяет обнаружить смысловой континуум, который можно охарактеризовать в предельно обобщенном виде как комплекс, состоящий из четырех взаимосвязанных доминант: УПОРЯДОЧЕНИЕ (человека) — УСТАНОВЛЕНИЕ (Богом порядка вещей) — ПРЕОБРАЗОВАНИЕ (человека) — УПОДОБЛЕНИЕ (человека Богу) (УУПУ). Наиболее релевантными, базовыми лексическими показателями выделенных групп являются, на наш взгляд, глаголы и отглагольные имена, выступающие в роли смыслового и синтаксического ядра либо финитных и нефинитных клауз, либо именных групп соответственно. Безусловно, информация о роли ядерных глагольных и глагольно-именных (причастных, инфинитивных, герундиальных) лексем в конституировании стереотипных конструкций, в которых реализуется комплекс УУПУ, может быть полной только при учете семантики важнейших актантов — агенса и пациенса, а в ряде случаев — и некоторых других семантических ролей.

Выделенные нами четыре семантические группы неравноценны с точки зрения их роли в репрезентации идеи порядка. Они могут быть соотнесены друг с другом по полевому принципу — от ядра к периферии. Порядок перечисления семантических групп характеризует их репрезентативный вес (см. ниже). В целом первые две группы следует считать ядерными, а две последних — периферийными. Впрочем, в разных контекстах высказывания, относящиеся по смыслу к разным группам, способны сочетаться без ограничений.

При оценке значимости каждой группы мы руководствуемся критерием частотности контекстов, в которых встречаются соответству-

цитируется как  $M_2$ ), в сопоставлении с изданием Фр. Пфайффера 1845 г. (*Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts* / Hrsg. von Fr. Pfeiffer. Bd. I. Leipzig, 1845 = DM I). В сферу нашего рассмотрения входит также сборник немецких духовных текстов «Сад духовных сердец» («*Geistlicher Herzen Bavngart*» = BgH), составленный аугсбургскими францисканцами в последней трети XIII в. в значительной мере на основе произведений Давида Аугсбургского и Бертольда Регенбургского (текст издан в: *Unger H. Geistlicher Herzen Bavngart. Ein mittelhochdeutsches Buch religiöser Unterweisung aus dem Augsburger Franziskanerkreis des 13. Jahrhunderts. Untersuchungen und Text.* München, 1969). Кроме того, важным сопоставительным материалом является трактат «Послание к братии Мон-Дьё» («*Epistola ad fratres de Monte Dei*»), написанный в 1144—1146 гг. цистерцианским богословом Вильгельмом из Сен-Тьерри, и его перевод на восточношвабский диалект конца XIII в. Способы языкового выражения идеи порядка и упорядоченности в латинской и немецкой редакциях этого сочинения были подробно рассмотрены в статье: *Бондарко Н. А. Синтаксическая и семантическая асимметрия в латинском «Послании к братии Мон-Дьё» Вильгельма из Сен-Тьерри и его средневерхненемецком переводе // Varietas delectans: Сб. статей к 70-летию Н. А. Сухачева.* СПб., 2012. С. 48—89.

ющие лексические элементы дискурса, а также логической иерархией высказываний, тематически относимых к той или иной группе. При этом учитываются данные, полученные на основе не только средневерхненемецкого, но и латинского материала (31 и 40 пассажей соответственно): они коррелируют между собой. Также принимались во внимание и экстралингвистические критерии — общее богословское содержание исследуемых трактатов, особенности их композиции и тематического структурирования, авторские интенции. Действительно, с представлением о необходимости упорядочения поведения и повседневных привычек человека духовной жизни («внешнего человека»), а также душевных стремлений и переживаний («внутреннего человека»)<sup>3</sup> связана сама цель написания духовно-назидательных трактатов, рассматриваемых их авторами как руководства к практическому действию. Именно концепция постепенного упорядочения человека на его пути к мистическому союзу с Богом определяет композицию многих текстов подобного рода и отбор языковых стратегий описания этого пути.

Рассмотрим распределение по семантическим группам глаголов и отглагольных имен, а также референтных значений их главных партиципантов — агенса и пациенса.

#### А. Глагольные лексемы<sup>4</sup>.

Группа I — упорядочение, упорядоченность а также разупорядочение и неупорядоченность человека, отдельных составляющих его личности (души, тела, чувств и т. д.) и аспектов жизнедеятельности: свн. *orden*, *rihten*, *entrihten*, *treten* (*ab* + *subst.*), *zieren*, *zuchtigen*, *vndertaenik machen*, *schepfen*, *twingen*, *meistern*.

Наиболее употребительные глаголы этой группы — *rihten* (в значении «устраивать по образцу»<sup>5</sup>) и *orden* («упорядочивать»<sup>6</sup>), несмотря на их явную синонимию, не вполне симметричны с точки зрения ва-

<sup>3</sup> Противопоставление «внешнего» и «внутреннего человека» было заложено в посланиях ап. Павла и получило распространение в западной богословской традиции прежде всего благодаря бл. Августину, см.: *Bohl C.* *Op. cit.* S. 290—302, там же литература вопроса.

<sup>4</sup> В приводимом ниже списке указываются не только глаголы, встречающиеся в исследуемом материале в финитной форме, но также и глаголы, к которым восходят обнаруженные отглагольные имена.

<sup>5</sup> См. DWB (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig, 1854—1961), значение № B 5a: «nach etwas richten, nach, gemäsz etwas einrichten, indem dieses dabei als richtschnur oder als vorbild dient» (DWB XIV: 877). В словаре средневерхненемецкого языка М. Лексера приводится сходное толкование («aufrichten, aufstellen»), которое, однако, судя по приводимым примерам, не учитывает возможности употребления этого глагола также и в переносном смысле (Lexer II: 433); в словаре BMZ (Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von G. Friedrich Benecke ausgearb. von W. Müller und Fr. Zarncke. 3 Bde. Leipzig, 1854—1866) это значение не зафиксировано вообще.

<sup>6</sup> DWB, значение № 1: «in reihenfolge stellen, gehörig nach und nebeneinander, in äuserliche oder innerliche ordnung bringen, regelrecht machen

лентностной структуры. Глагол *richten* (только в данном значении) является трехместным, и валентность на предложное дополнение с *nach* для него семантически обязательна. Напротив, *orden* — глагол двухместный, а заполнение валентности предложной группой *nach* + *существительное/субстантивная группа в дативе* в значении «по образцу» является факультативным. Тем не менее при заполнении этой валентности *orden* ведет себя как ближайший синоним к *richten*. В обоих случаях третий партиципant, о котором идет речь, имеет значение ориентира / образца / цели — обозначим его Targ. Статус Targ в предикатно-актантной структуре клаузы может быть двояким: для предиката *richten* он является синтаксическим актантом, для *orden* — сирконстантом<sup>7</sup>.

Сравнение средневерхненемецких конструкций с глаголами *orden* и *richten* (или же образованными от них отглагольными именами) и близких им по смыслу конструкций латинских (прежде всего в трактате Давида Аугсбургского «О формировании внешнего и внутреннего человека в соответствии с тройким положением начинающих, продолжающих и совершенных»<sup>8</sup>) показывает, что *orden* и *richten* являются лексическими соответствиями латинских глаголов *ordinare* и *disponere*. Это наиболее употребительные лексемы, служащие для выражения идеи о необходимости для человека духовной жизни упорядочить свой внутренний мир в соответствии с упорядоченностью всего божественного творения<sup>9</sup>.

---

und behandeln, einrichten» (DWB XIII: 1328); ср. первое значение в словаре Лексера: «ordnen, in ordnung bringen, einrichten» (Lexen II: 160).

<sup>7</sup> Следует отметить, что партиципant Targ сочетается в немецких текстах не только с *orden* и *richten*, но и с другими предикатами, например *formen*, *bilden* и др., конструкция *nach* + *датив* также не является единственным средством его репрезентации: возможны, например, предложные группы с *zu*, *von*, *ab* и беспредложные дополнения в дативе — в зависимости от семантики и моделей управления предикатов.

<sup>8</sup> David ab Augusta O. F. M. De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres, castigati et denuo editi a pp. collegii S. Bonaventurae. Ad Claras Aquas. Quaracchi, 1899.

<sup>9</sup> Разработка этой идеи велась на протяжении всей истории средневекового христианского богословия на Востоке и Западе. Отправной точкой служили слова из книги Премудрости Соломона: «Ты все расположил мерою, числом и весом» (*omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*) (Прем 11:21). О концепции упорядочения и уподобления человеческой души Богу в цистерцианской и францисканской традициях, в частности у Вильгельма из Сен-Тьерри и Давида Аугсбургского, см.: Bohl C. Geistlicher Raum: Räumliche Sprachbilder als Träger spiritueller Erfahrung, dargestellt am Werk *De compositione* des David von Augsburg. Werl, 2000. S. 393—404, 406—408, 425—434; литературу вопроса см. особенно на с. 399—404, прим. 20—40, и 434, прим. 67—70; Pfeifer M. Wilhelms von Saint-Thierry Goldener Brief und seine Bedeutung für die Zisterzienser (I) // *Analecta Cisterciensia*. 50. 1994. S. 218—232.

Группа II — сотворение мира Богом и установление порядка вещей: свн. *orden, vororden, fôrmen, bilden, wirken, leben geben, schepfen, geben, tempern*.

Группа III — преобразование «внешнего» и «внутреннего» человека и составляющих личности (переупорядочение и трансформация человеческой природы, поврежденной в результате грехопадения): свн. *(sich) keren, widerbilden, widerpringen*.

Группа IV — уподобление человека или его души Богу: свн. *sich glichen, gelih werden, gehellen*.

Б. Агенса и пациенса в финитных клаузах и оборотах с презентными причастиями активного залога.

Группа I.

I.1. Упорядочение человека в целом.

Объекты действия имеют общую сему «человек».

I.2. Упорядочение / упорядоченность отдельных составляющих человека или его деятельности.

Объекты действия: а) *дух*; б) *душа*; б<sup>а-в</sup>) *силы души (память, разум, воля)*; г) *сердце*; д) *мысли*; е) *чувства*; ж) *добродетели*; з) «*внешние*» *вещи (поведение, привычки и пр.)*; и) *жизнь*; к) *человеческая природа и ее свойства*; л) *духовные упражнения*; м) *всё относящееся к человеку*; н) *образ Божий*<sup>10</sup>; о) *совесть*; п) *образец, правило, мерило духовной жизни*; р) *глубины души*.

Субъекты действия для I.1 и I.2:

1) *человек*;

2) *нулевой агент (возможность, часто встречающаяся в пассивных конструкциях)*;

3) *составляющие человека*: а) *дух*; б) *душа*; б<sup>а-в</sup>) *силы души (память, разум, воля)*; в) *тело*; г) *сердце*; к) *человеческая природа*;

4) *добродетели и пороки*;

5) *образ жизни, поведение человека*;

6) *монашеский устав*;

7) *всё творение*.

Группа II.

В этой группе значение субъекта действия строго определено: это Бог (или одно из лиц Троицы). Агент может быть также не выражен, однако однозначно подразумеваться.

Объекты действия:

1) *весь мир*;

2) *порядок и ход вещей, законы бытия*;

3) *чинны небесной и земной иерархии*;

4) *благоволение Бога к человеку*;

<sup>10</sup> Образ Божий (*imago Dei*) условно отнесен нами к числу составляющих человеческой личности в соответствии с богословской традицией, согласно которой он вложен в человеческую душу при творении (Быт 1:27).

- 5) человек (только в латинском материале);  
 6) составляющие человека (см. номенклатуру для I.2).

### Группа III.

Субъекты и объекты действия для III.1 и III.2 соответствуют номенклатуре для I.1 и I.2 (в проанализированном немецком материале представлены лишь частично).

### Группа IV.

IV.1. Пациенс/ первый член отношения<sup>11</sup> — человек.

IV.2. Пациенс/ первый член отношения — душа или ее составляющие (см. номенклатуру для I.2 п. 3, в немецком материале представлена только часть возможных вариантов).

Перейдем к рассмотрению конструкций I и II семантических групп: по большей части, это элементарные предложения в составе сложного. Логико-синтаксическую структуру финитных конструкций, относящихся к семантическому комплексу УУПУ, уместно представить в формульной записи. Конструкции, представленные в формульном виде, являются конкретными реализациями той или иной ЛСС и поэтому классифицируются в соответствии с выявленными ЛСС.

Формульная запись отражает следующие параметры:

1. Первая цифра в номере примера указывает на трактат, в котором он находится: 1—3 = «Зерцало добродетели» (SdT); 4—5 = «Семь начальных правил добродетели» (SvDt); 6—11 = «Сад духовных сердец» (VgH).

2. Вторая цифра в номере примера (поле точки) указывает на то, что в данном пассаже есть несколько конструкций с семантикой УУПУ.

3. Актантная структура клауз записывается так:

а) римская цифра соответствует номеру одной из четырех семантических групп, арабская — номеру одного из значений пациенса, при этом пациенсы разновидности I.2 имеют при себе кириллическое буквенное обозначение, указывающее на тот или иной конкретный компонент общего понятия «человек» (см. выше);

<sup>11</sup> Прототипическая актантная структура предложений этой семантической группы принципиально отличается от остальных трех групп: глагольные предикаты — лексические реципроки со значением установления эквивалентности — управляют симметричными партиципантами. Глаголы данного типа обладают двумя валентностями на пациенс и, следовательно, являются симметричными пациентными глаголами. В номинативе при этом стоит существительное (пациенс), обозначающее человека или какой-либо аспект его личности (например, душу, тело, чувства), который уподобляется (начинает соответствовать в некоем отношении) Богу, одной из ипостасей Троицы, одному из божественных свойств или даже какой-нибудь составляющей человеческой личности, претерпевшей преобразование и обожение. Конструкции IV группы в настоящей статье не рассматриваются.

б) если в предложении присутствует отрицание, то после буквы ставится знак (-); цифра в нижнем индексе при конструкциях семантической группы I указывает на референцию агенса;

в) в том случае, если в конструкциях II группы агенс («Бог») подразумевается, но остается не выраженным, в нижнем регистре используется обозначение <sub>(Agens)</sub>;

4. После формулы, описывающей семантику главных актантов, следуют обозначения, символизирующие различные грамматические характеристики предикатных глаголов:

а) залог глагола: активный специально не помечается, а часто встречающийся статив обозначается как stat.;

б) рефлексивный показатель (если имеется): (refl.);

в) безличное употребление предикативной конструкции маркируется пометой (impers.).

5. В скобках прописными буквами указывается базовая (диктальная) глагольная лексема или предикативная конструкция; после правой скобки в нижнем индексе представлена информация о морфологической форме, в которой употреблен предикатный глагол (время, наклонение, залог — например: <sub>Präs.Ind.Akt.</sub>), если он финитный. Если глагол играет роль вторичного предикатного актанта и выступает в форме инфинитива или (так называемого) герундия, то после скобки ставится помета, указывающая на тип глагольного имени, а морфологические показатели фиксируются после финитного глагола — модального или фазового по своей семантике, играющего роль синтаксической вершины, например: (RICHTEN)<sub>Inf.Akt.</sub> — Mod. (sich flizen)<sub>Präs.Konj.Akt.</sub>. В том случае, если элементарное предложение, в рамках которого реализуется конструкция, является придаточным, после морфологических показателей в нижнем регистре в скобках указывается субьюнктор (подчинительный союз или местоименное наречие) и логико-семантический тип придаточного: <sub>Obj.</sub> — дополнительное; <sub>Praed.</sub> — предикативное; <sub>Attr.</sub> — определительное; <sub>Fin.</sub> — цели; <sub>Caus.</sub> — причины. Наконец, в формульной записи отмечается наличие партиципанта Targ в семантико-синтаксической структуре предложения, в нижнем индексе указывается тип глагольного управления, например: Targ<sub>nach + Dat.</sub>

### Схема I.1.

Несущие основную семантическую нагрузку предикатные глаголы употребляются в активном залоге презенса индикатива и формируют активную или рефлексивную диатезы. При этом предложения могут быть как самостоятельными, так и зависимыми.

(6.3) I.2и+б(-)<sub>1</sub> (ORDEN)<sub>Präs.Ind.Akt. (daz... Praed.)</sub>

...wan ez ist ein iamerlich leben dem ergeben menschen, daz er icht wider sin gewizzen tüt, vnd daz **er sin leben vnd sin gemüt niht ordent**. (BgH 12: 201,17—19).

*Схема I.2.*

Особую группу нефинитных глагольных конструкций представляют собой инфинитивные группы, формирующие клаузы с активной или рефлексивной диатезами. Они зависят от модусных глаголов, причем субъект при модальном операторе и подразумеваемый агентс в инфинитивном обороте идентичны.

В следующих примерах данные конструкции реализуются в самостоятельных элементарных предложениях, матричный глагол с модальной коннотацией стоит в индикативе. В инфинитивной группе возможно наличие партиципанта Targ в роли актанта.

*Вариант I.2.1:* активная диатеза в инфинитивной группе.

(1.1) I.2(г+и)<sub>1</sub> (RICHTEN)<sub>Inf.Akt.</sub> → Mod. (sich flizen)<sub>Präs.Konj.Akt.</sub> + Targ<sub>nach</sub>  
+ Dat.

*Da von so ist daz billich. daz och wir vns vlizen. allezit nach seinem willen. vnser hertze. vnd vnser leben ze rihten.* (SdT: M<sub>2</sub>, л. 1<sup>r-v</sup> = DM I: 325,29—31).

(6.1) I.2(д+б)<sub>1</sub> (ORDEN)<sub>Inf.Akt.</sub> → Mod. (svln)<sub>Präs.Ind.</sub>

*Der geistlich mensch sol alle zit orden sin gedanch vnd sin gemüt, wan da von flizzent dir andern elliv samt, tugent vnd vntugent.* (BgH 12: 201,13—14).

*Вариант I.2.2:* рефлексивная диатеза в инфинитивной группе.

(3) I.2<sub>3r</sub> (SICH ORDEN)<sub>Inf.Akt. refl.</sub> → Mod. (svln)<sub>Präs.Ind.</sub>

*da von sol ein wise herze sich also orden. Swaz im leides wider var daz ez iz also enphahet. als ob ez selbe also gefv̇get hab.* (SdT: M<sub>2</sub>, л. 10<sup>v</sup> = DM I: 329,36—38).

*Вариант I.2.3:* так называемый «средневерхненемецкий герундий» вместо инфинитива<sup>12</sup>. Дополнительное отличие нижеследующего примера от предыдущих состоит в том, что элементарное предложение является зависимым (объектным придаточным), а финитный модальный глагол выступает в конъюнктиве.

<sup>12</sup> См.: Paul H. Mittelhochdeutsche Grammatik. 25. Aufl., neu bearbeitet von Th. Klein, H.-J. Solms u. K.-P. Wegera. Mit einer Syntax von I. Schröbler, neu bearb. und erw. von H.-P. Prell. Tübingen, 2007. S. 313, § S 33. В данном случае имеет место функциональное смешение герундия и инфинитива, свидетельствующее об отрицании этого отглагольного имени.

(7) I.2 $\Gamma_1$  (GEORDENNE + GERIHTENNE)<sub>Gerund.</sub>  $\neg$  Mod. (chunnen)

Präs.Konj. (daz... Obj.)

*Swie aber niemen mit worten chunne also vollechlichen vnd also eigenlichen chein tugend geleren vnd in daz herze gemalen als div vbungne dez geistez, der si in daz herze giuoze, so helfent si doch ein teil, **daz man daz herze dest baz chunne geordenne vnd gerihtenne.** (BgH 122: 333,7—10).*

*Вариант I.3.1.* Конструкции с атемпоральным (формально презентным) стативом (Zustandspassiv)<sup>13</sup>. Исходная форма таких предикатов записывается не в виде активного презентного инфинитива, а как сочетание перфектного пассивного причастия со связочным глаголом *sin* в финитной форме. Во всех зарегистрированных примерах этого типа диатеза безагентивна. Элементарные предложения являются зависимыми. Возможно наличие партиципанта Targ в роли сирконстанта.

(1.2) I.2 $\kappa_2$ stat. (GEORDENT SIN)<sub>Präs.Ind. (div... Attr.  $\leftarrow$  menscheit)</sub> + Targ<sub>nach + Dat.</sub>

*Vnd wan wir sinez willen an seiner gotheit niht erchennen mohten. dar vmb enphiench er die menscheit an sich. Als er den engeln in dem himel geöffent het seinen willen in siner gótheit. daz och er selbe vns menschen. hie en erde. lert sinen willen. mit **siner menscheit. Div nach der gotheit also gantzlichen geordent ist.** an aller heilicheit. als ez zimlich ist. [got vnd] menschen in einer person vereinet. (SdT: M<sub>2</sub>, л. 1<sup>r-v</sup> = DM I: 325,33—326,3).*

(4) I.2 $\alpha_2$ stat. (GEORDENT SIN)<sub>Präs.Konj. (daz... Fin.)</sub> + 2 Targ<sub>nach + Dat.</sub>

*...wan geistliches lebens vbungne. ist aller meist in dem **geist. Daz der wol geordent si. nach des oberisten geistes willen. nah siner lere.** daz ist got selbe. (SVdT: M<sub>2</sub>, л. 38<sup>v</sup> = DM I: 310, 29—31).*

(8) I.2 $\delta_2$ stat. (GERIHT + GEORDENT SIN)<sub>Präs.Konj. (daz... Obj.)</sub> + Targ<sub>nach</sub>

+ Dat.

*Waz ist anders geistlicher lút arbeit, wan daz si sich in allen wisen behúten vnd bewaren, daz si iht beswichen vnd verirret werden, **daz di dri chrefte der sel alle zit geriht vnd geordent sin nach der obristen warheit,** daz si ze der luterheit chomen dez geistlichen lebns, daran si der tievel irren wil mit sinen manichvaltigen listen. (BgH 127: 339,25—29).*

*Вариант I.3.2.* Диктальная предикатная лексема представлена в нефинитной форме — в виде стального инфинитива, который за-

<sup>13</sup> См.: Paul H. Op. cit. S. 301—302, § S 22.



висит от модального финитного глагола. В этом отношении данный синтаксический вариант близок к вариантам схемы I.2.

(6.2) I.1<sub>2</sub>stat. (GEORDENT SIN)<sub>Inf.</sub> ¬ Mod. (svln)<sub>Präs.Ind.</sub>

*Da von sol der geistlich mensch wol geordent sin, daz in sin gewizzen iht straffe...* (BgH 12: 201,16—17).

*Схема II.1.*

Наиболее типичными предикативными конструкциями, репрезентирующими семантическую группу II, следует считать те, в которых предикатный глагол является финитным и выступает в активном залоге. При этом возможно его употребление как в настоящем, так и в прошедшем времени (перфекте и плюсквамперфекте).

*Вариант II.1.1.* Существенное отличие данной схемы от схемы I.1, в которой также часто используется глагол *orden*, определяется различием в лексических значениях этого глагола. Это отличие также прослеживается в валентностной структуре конструкций (обязательна валентность на бенефактив, выраженный местоимением или существительным в дательном падеже). *Orden* означает здесь не «упорядочить», а «предназначить», «предписать»<sup>14</sup>, и в семантическом плане этот предикат координируется с такими агенсами, в значении которых присутствует сема «Бог».

(2.2) II.2 (ORDEN)<sub>Perf.Ind.Akt. (der... Attr.)</sub>

*dar vmb lide ez lieplichen dem ze liebe. der dirz geordent hat. daz du im da mit danchest. des er dir ze heil erliten hat. mit grözzer liebe.* (SdT: M<sub>2</sub>, л. 6<sup>r-v</sup> = DM I: 327,39—328,1).

(9.1) II.2 (ORDEN)<sub>Perf.Ind.Akt. (sit... Caus.)</sub>

*Sit er vns ez denne geordent hat von sinem güten rat, so suln wirs gern liden, daz vnser wille dem sinen gehelle.* (BgH 153: 364,14—15).

(11.2) II.2 (ORDEN)<sub>Perf.Ind.Akt. (wan... Caus.)</sub>

*Daz .iii. ist, daz wir gedenchen, daz ez gotes ordenvnge ist vnd sin wille, daz wir liden, wan er ez vns also geordent hat in siner heiligen drivalteichheit.* (BgH 186: 403,21—23).

<sup>14</sup>Значение № 3 в DWB: «(durch willensäusserung, befehl, vorschrift, gesetz) anordnen, verordnen, verfügen, bestimmen, festsetzen» (DWB XIII: 1329); ср. второе значение в: *Lexer II: 160, s. v.*

*Вариант II.1.2.* В отличие от предыдущего варианта схемы, валентностная структура конструкций здесь полностью симметрична схеме I.1. Тем не менее предикат *tempern*, обладающий семей упорядочения, используется в исследуемом материале (ср. пример 10.1) только в сочетании с агенсом, референтом которого является «Бог». Этот глагол используется в аллегорическом контексте (Бог — дирижер, упорядочивающий голоса ангельского хора).

(10.2) II.3 (TEMPERN)<sub>Präs.Ind.Akt. (des... Attr.)</sub>

*So div sel denne elliv durch weit wirt von des heiligen geistes blast, so singet si daz himels lopsanch mit den engelschen vræudenrichen herphen, so alle ir chrest ein lobliet werdent des hohen sanchmæisters, des geist si alle nach siner wis temper.* (BgH 30: 391,14—17).

*Схема II.3.*

Стативно-результативные конструкции, в синтаксическом отношении аналогичные схеме I.3.1. Возможно наличие партиципанта Targ в роли актанта и сирконстанта.

(2.1) II.2stat. (VOR GEORDENT SIN)<sub>Präs.Konj. (daz... Caus.)</sub> + Targ<sub>ze + Dat.</sub>

*da von setze din gemûte in di senfte. swaz dir wider var. daz daz von vnserm herren also vor geôrdent si. dir ze gût.* (SdT: M<sub>2</sub>, л. 6<sup>r-v</sup> = DM I: 327,37—39).

(5) II.66<sub>(Agens)</sub> stat. (GEFORMET + GEBILDET SIN)<sub>Präs.Ind.</sub> + Targ<sub>nach +</sub>

Dat.

*Div sele ist nach got gefôrmet. vnd gebildet. da von mak si vf cheinen andern dinge. rûwen. wan vf ir eigenlicher fôrme da si vf gebræchet ist. als ein insigel vf sinem stemphel.* (SVdT: M<sub>2</sub>, л. 67<sup>r</sup> = DM I: 323,32—34).

(10.1) II.6B stat. (ZESAMMENT GETEMPert SIN)<sub>Präs.Ind. (da mit... Attr.)</sub>

*...wan iegeliges lides ampt vzzen vnd inne an dem libe ist einerlai melodi von der samthellender consonatio ebenhellvnge, da mit div menschlich musica ordenlichen zesament getempert ist von der hant der gotlichen wishæit, als an den chlingenden sanchvazzen ieglich ror oder seit oder slûzel oder nagel oder ander gerûste an in besvnder stivr git ze dem chlanchsange.* (BgH 171: 390,9— 391,14).

*Схема II.4.*

Эта схема представлена конструкцией, в которой однородные предикативные существительные с общим значением волеизъявления (*ordenvnge, wille*) сочетаются со связочным глаголом *sin*, а место подлежащего заполнено семантически пустой частицей *ez*.

(11.1) II.2praed. (ORDENVNGE VND WILLE SIN)<sub>Präs.Ind.Akt. (impers.) (daz...</sub>

Obj.)

*Daz .iii. ist, daz wir gedenchen, daz ez gotes ordenunge ist vnd sin wille, daz wir liden...* (BgH 186: 403,21—22).

Данное элементарное предложение является частью многоступенчатой гипотаксисной конструкции. Важно, однако, что по отношению к зависимому от него последующему предложению (предикативному по смыслу) оно выполняет роль главного, с эмфатическим выделением темы — двух подлежащих, в семантику которых заложено значение волеизъявления. В логическом же отношении эта конструкция близка к варианту II.1.1 и могла бы быть преобразована (разумеется, не без последствий для характера семантической связи придаточного и главного предложений) следующим образом:

\*...*daz ez got geordent vnd gewolt hat, daz wir liden...*

Очевидно, что при продемонстрированном подходе к описанию ЛСС значимость различных семантических, синтаксических и морфологических параметров конструкций для конституирования, иерархизации и разграничения этих схем оказывается разной. Наиболее важную роль играет лексическое значение предикатного глагола (или предикативной конструкции), а также его модель управления, определяющая набор партиципантов и синтаксических актантов конструкции. При помощи этого параметра определяется семантическая группа, к которой относится конструкция, а также набор возможных диатез. Вместе с тем лексического значения предиката для распределения конструкций по группам может оказаться недостаточно — референтное значение агенса и пациенса отчасти также релевантно. Так, агенсом конструкций I и III групп не может быть существительное или местоимение с референтным значением «Бог»: данная референция агенса уже сама по себе является основанием для отнесения конструкции к группе II. В конструкциях IV группы диатеза безагентивна, а актант с референтным значением «Бог» является пациенсом — вторым членом отношения.

Следующий по значимости параметр — разновидность диатезы. Этот параметр конституируется на основе не только формальной и семантической валентности глагола, но и залоговых показателей (для переходных глаголов). К характеристике диатезы относится также количество основных актантов в предложении (но не их референтные значения). Этот параметр определяет номер ЛСС в рамках группы. При этом некоторые ЛСС I и II групп, в принципе, могут оказаться синтаксически однотипными, отличаясь друг от друга только семантикой предикатных глаголов.

Следующим классификационным параметром является синтаксический ранг диктального глагола, который может выступать либо

в финитной форме в роли вершины предложения, либо в форме инфинитива, зависящего от модусного (в наших примерах — модального) финитного глагола в так называемых конструкциях с предикатным актантом. Этот параметр дает основание для выделения вариантов третьего порядка.

Определенную значимость для характеристики семантической структуры предложения могут иметь некоторые второстепенные партиципаны, являющиеся, в зависимости от валентностной структуры предикатного глагола, либо актантами, либо сирконстантами: в проанализированных примерах это был партиципант, семантическая роль которого определяется как «ориентир», «образец», «цель» (Targ). Наличие или отсутствие того или иного партиципанта может служить основанием для дифференциации субвариантов ЛСС, т. е. вариантов четвертого порядка.

Ряд синтаксических и морфологических характеристик предложения, фиксируемых в формульной записи в целях полноты информации, напротив, целесообразно считать недостаточно или вовсе нерелевантными для дифференциации семантико-синтаксических вариантов. Слабой классификационной значимостью обладают: а) референтное значение большинства субъектов и объектов действия, за исключением значения «Бог»; б) статус финитной клаузы (простое самостоятельное предложение, элементарное предложение в составе сложносочиненного, главное или придаточное в составе сложноподчиненного предложения). Нулевую значимость имеют показатели наклонения (зависящие отчасти от роли клаузы в целом предложении) и времени финитного глагола. В описании не учитывается порядок слов в предложении.

Итак, нами предложена модель классификации ЛСС и их вариантов, разработанная в целях описания способов языкового представления одной из центральных идей в ранней немецкой духовной прозе цистерцианско-францисканской традиции. Представляется, что данный подход может существенным образом способствовать дальнейшему структурно-функциональному изучению языка широкого круга немецких прозаических текстов позднесредневекового периода.

## ZUSAMMENFASSUNG

### ***Davon sol der geistlich mensch wol geordent sin: logisch-syntaktische Muster und ihre Variierung in der deutschen geistlichen Prosa des 13. Jahrhunderts***

Eines der zentralen Themen in deutschen geistlichen Traktaten und Predigten des ausgehenden 13. Jahrhunderts war die Aufforderung an Geistliche, ihre innere Welt und ihr äußeres Handeln nach dem Vorbild Christi zu ordnen und nach der göttlichen Ordnung auszurichten. Im

Beitrag wird nach Sprachmustern bzw. logisch-syntaktischen Schemata gefragt, die zur Wiedergabe der Ordnungssemantik in deutschen Schriften des franziskanischen Novizenmeisters Davids von Augsburg († 1272) und anonymer Autoren aus seinem Kreis gebraucht wurden. Es wird ein Modell der formalisierten linguistischen Beschreibung und syntaktisch bezogenen Klassifizierung dieser Schemata samt deren Realisierungsvarianten entworfen und unter Berücksichtigung der jeweiligen inhaltlichen Zusammenhänge exemplifiziert.

**Т. В. ГРЕЧУШНИКОВА**

(Тверской государственной университет)

**ГЕТЕРОГЕННОСТЬ МУЛЬТИМЕДИА  
КАК ТВОРЧЕСКИЙ СТИМУЛ  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕКСТОПОСТРОЕНИЯ**

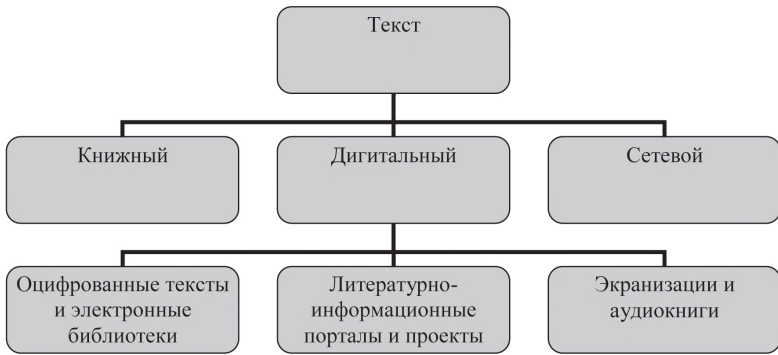
В русле развития современной гуманитарной научной мысли языковая система перестает быть исключительно инструментом реализации авторского замысла; она сама становится объектом экспериментального исследования. Графика, акустика, языковая игра традиционно рассматриваются как альтернативы семантическим «оковам», в том числе и идеологического толка. Нынешний темп развития мультимедийных технологий предлагает подобным экспериментам практически неограниченные возможности — как с технической точки зрения, так и в плане бытования текста.

Еще в 90-х годах XX в. известнейший немецкий литературовед Карл Риха констатировал невозможность далее игнорировать медийную революцию, которая уже в ближайшем будущем высвободит литературу из книжного формата и накрепко свяжет с компьютером и его креативным потенциалом. В отношении же книжной литературы этот «дигитальный переворот», по мнению Рихи, сыграл бы ту же роль, какую изобретение книгопечатания сыграло для рукописной и изустной культуры [Riha 1997: 555] (здесь и далее — перевод мой. — Т. Г.). В отношении технической стороны дела прогноз немецкого ученого абсолютно оправдался: процесс создания современного (художественного) текста на сегодня — за малыми исключениями — оказывается технизированным от начала и до конца. Стартуя на пути к публике в форме компьютерного набора, форматирования и редактирования рукописи, он финиширует в виде некоего издания, совершенно не обязательно традиционного книжного формата. Аудиокниги, электронные библиотеки, издательские подкасты, авторские блоги, онлайн-журналы, «странствующие письма», творческие мастерские в Интернете, читательские форумы — это неполный список форм существования литературы в мультимедийной среде, ставшей уже не только местом публикации (ср.: если еще несколько лет назад факт выкладывания текста в Сети был модным жестом, то на сегодня это уже норма как в литературно-художественном, так и научном мире, не говоря уже о публикации много-

численных любительских текстов в социальных сетях), но и некоей (пока!) экспериментальной площадкой по созданию текстов с использованием всего спектра цифровых возможностей.

Собственно в самом определении новых форм текста все еще наблюдается терминологический плюрализм, смешивающий понятия «электронный», «дигитальный», «мультимедийный», «кибертекст», не говоря уже об определении художественного продукта, размещенного в сети Интернет. Наша попытка несколько систематизировать определения и виды современного текста отражена в схеме 1.

Схема 1



Мы условно разделили тексты на традиционные книжные, дигитальные, являющиеся разноплановым электронным аналогом книжной продукции или (в случае с экранизациями произведений или аудиокнигами) имеющие книжный текст в своей основе, и сетевые, онтологически бытующие только в Сети — адекватный перенос их на бумажный носитель невозможен.

Интересно, что современное языкознание наделяет все эти виды текста характеристикой мультимедийности. Еще несколько лет назад подобное казалось неприменимым к традиционному книжному тексту. Однако современная теория медиафрагментов [Челикова 2005] позволяет говорить об использовании медийных вставок даже в классических произведениях, а определение креолизованного текста распространяется и на авторские рукописные зарисовки Пушкина или Достоевского [Валгина 2003 и др.]. Наличие же мультимедийной составляющей в дигитальных и сетевых текстах не вызывает сомнений. Очевидно и значительное расширение возможностей: если в техническом арсенале авторов второй половины XX в. была лишь печатная машинка (примеры 1 и 2), то на сегодня «в обыкновенный текст можно вставить звук (публикации могут озвучиваться голосом автора), видео, мультфильм, включить рукописные фрагменты, взятые из подлинного черновика, и т. д.





Günter Melzer	Günter Melzer
Beim zahnarzt	Nachgedacht
a	und
a	ich
a	glaube
a	
a	dass
a	beste
	wird
ARZT	sein
	wenn
	wir
	uns
	<u>trennen</u>
	<u>versöhnen</u>
Пример 3	Пример 4

Заслуживает упоминания и обратный процесс — процесс воспроизведения мультимедийной среды в теле книжного текста. Этой техникой в современной немецкой литературе нередко пользуется Беньямин фон Штукрад-Баррэ, в текстах которого вместо описаний мы находим фото-коллажи из газет, схемы и условные обозначения. Бестселлером 2008 года в Германии стал роман Ф. Глаттауэра «Gut gegen Nordwind» — роман в электронных письмах, сохраняющий орфоэпiku Интернета. В русскоязычной литературе последних лет примером реализации медийного потенциала в тексте служит цикл повестей Б. Акунина «Смерть на брудершафт», позиционированный самим автором как «Роман-кино» (часть экспериментального проекта «Жанры») и призванный совместить литературный текст и визуальность кинематографа. Автор виртуозно выстраивает повествование в виде небольших повестей с ретро-заголовками («Фильма первая», «Фильма вторая» и т. д.), разрывает текст на фрагменты-главы, заголовки которых выдержаны в стиле вербальных комментариев немого кино, перемежает повествование черно-белыми иллюстрациями, имитирующими состаренную киноплёнку и снабженными подписями-фонограммами звукового сопровождения (фрагменты мелодий даны в дореволюционной орфографии — «Мой костеръ въ тумане свѣтит, искры гаснуть на лету...» — с указанием авторов музыки и слов; в качестве музыки к фильму выбраны как известные произведения — марши, романсы, народные песни, так и «патриотический

пѣсни» и «пѣсни в народномъ стиле собственнаго сочиненія», автором которых, судя по афише на титульном листе, является «Тапёръ г-нъ Акунинъ»). Интересна и сама «афиша», выполненная в стиле дадаистских коллажей. Вышеназванное создает у читателя абсолютную иллюзию просмотра фильма и требует, как уже отмечалось, виртуозного владения стилем.

Важно, однако, упомянуть, что при современном развитии технологий упомянутые выше фрагменты разной семиотической природы не обязательно целиком вводятся в тело текста. При помощи гиперссылок (пример 4) в дигитальных и сетевых текстах возможно передвижение от первоисточника к упоминаемым в нем прочим текстам и иллюстративным ресурсам (сайты, порталы, звуковые и видеофайлы, анимация). Таким образом, гипертекст — формат, подразумевающий присутствие текста в тексте, — автоматически относит нас к идее интертекстуальности, получающей сегодня новое звучание.

В классическом понимании Р. Барта «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [Барт 1989: 417—418]. По В. П. Рудневу, интертекст есть «основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам» [Руднев [http](#)]. Добавим: реминисценций далеко не всегда исключительно литературных.

Постмодернизм с его тягой «показать, а не сказать» породил огромное количество аллюзий в живописи, музыке, кинематографе. Технически ввести текст А в текст Б здесь можно наиболее наглядно (воссоздать, например, историческую атмосферу в фильмах благодаря вмонтированным фрагментам кинохроники и др.). В силу широты аудитории киноиндустрия способна массово тиражировать образы и смыслы, в том числе и интертекстуальной природы. Так, знаменитый «Крик» Эдварда Мунка (рис. 1) имеет не только художественные интерпретации (рис. 2, 3, 4).



Рис. 1. Edvard Munch.  
The Scream



Рис. 2. Brian Jones:  
The Scream, 2005



Рис. 3. L. Lingas:  
The Scream, 2005

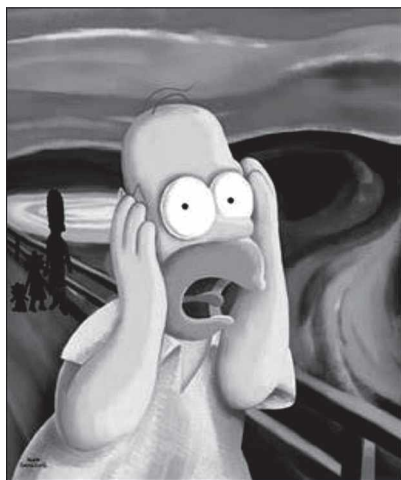


Рис. 4. L. Lingas: Homer,  
The Scream, 2006

Массовой культурой «Крик» оказался успешно освоен благодаря маске из серии одноименных американских триллеров и пародий на них же («Очень страшное кино» и др.). Многочисленные (чаще всего комические) аллюзии возникли у Вагнеровского «Полета Валькирий» благодаря их использованию в качестве саунд-трека к знаменитой сцене авианалета в «Апокалипсисе сегодня» Ф. Копполы. Цитаты и прямые отсылки к фильмографии актеров используются даже в боевиках («Неудержимые 2» и др.) и музыкальных виде-

оклипах («Haifisch» группы «Раммштайн» и др.). Список примеров можно продолжать, но объединяет их одно: в силу развлекательной специфики массовой культуры интертекстуальные техники в ней чаще всего используются для создания развлекательного же продукта (комедий, фильмов ужасов, фильмов-пародий, сиквелов и приквелов известных картин). Комментировать их качество и очень разную художественную ценность не входит в наши намерения, однако заметим: тенденция на коммерчески успешное тиражирование известного контента налицо. Нужно лишь помнить, что в нынешней ситуации сложного взаимодействия носителей массовой культуры с культурным контекстом расшифровка авторского послания, требующая как минимум приличной общей эрудиции, может даваться нелегко. Позволим себе, например, усомниться в том, что вся без исключения молодежная аудитория региональной газеты «Смена» расшифрует живописный «исходный текст» Микеланджело в ироническом осмыслении электронной действительности, рождающей нового Адама — системного администратора (рис. 5) (цит. по [Фадеева 2012: 5]).



Рис. 5

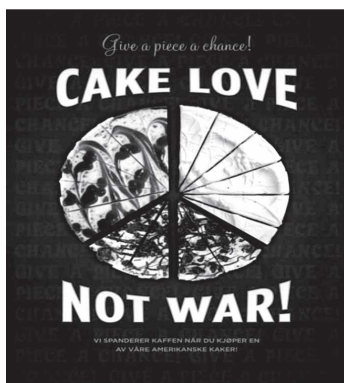


Рис. 6. Cake love not war

Тем не менее мало что может соперничать по апеллативному потенциалу с широко известной цитатой: так, например гамлетовское «To be or not to be» с успехом освоил программный продукт Adobe Reader — «Adobe or not to be», а в рекламе сети кондитерских киосков в Осло использованы знаменитые лозунги хиппи «Give peace a chance» и «Make love not war» (рис. 6). С этической точки зрения подобная рекламная всеядность неоднозначна, ведь в ее логике «реклама нового телефонного тарифа может выглядеть так: «Вначале было слово. Потом у слова появилась цена. Потом появилась скидка 50%». И все это звучит уже не так приятно» [Чемоданова <http>].

Однако, при всей неотягощенности научной рефлексией, данный тип интертекстуальности близок к своему классическому пони-

манию. Интертекстуальность же дигитальных и сетевых текстов (по определению С. Корнева, «гипертекстуальность»)

выглядит как разновидность интертекстуальности — это как бы проявленная интертекстуальность, сделанная зримой и общедоступной. С помощью гиперссылок к тексту можно ненавязчиво «пришить» весь его культурный контекст. С этой точки зрения Интернет может дать нам как бы «интертекстуальность для дураков», «имплантированную интертекстуальность» — по контрасту с естественной, заключенной в самом тексте. Сегодня, когда общий культурный контекст исчез, возникает соблазн любую классическую книгу превратить в образовательную энциклопедию. Можно снабдить любой классический текст полным набором исторических, филологических, текстологических комментариев, рассчитанных на самого неискушенного читателя, — поставить ссылку на каждое слово, на каждую коннотацию: «вот это аллюзия на Достоевского, это — на Библию, это — на древнегреческий миф, а это — намек на какие-то эпизоды исторического прошлого». Посредством гипертекста Интернет взламывает не только форму печатной книги, но и форму манускрипта в его традиционном обличьи. Винегрет гиперссылок разрушает ауру классического текста, вызывающую к цельности, к смысловому единству и смысловой последовательности. По существу, гипертекст, в своей законченной форме, предстает перед нами как *самодеконструирующийся* текст. Если смысл линейного текста — это результат иерархического упорядочения отдельных его смысловых фрагментов, то в гипертексте эта иерархия исчезает. В пространстве гипертекстов любой подаваемый голос отсылает к тексту, в котором он является главным. Здесь от классического «различия», когда один из полюсов бинарной оппозиции ставится в преимущественное положение, происходит естественный переход к дерридеанскому «различАнию», когда полюса оппозиции принципиально равноправны [Корнев <http>].

Объемная цитата из текста почти десятилетней давности оправдана, так как до сих пор оптимально диагностирует состояние (художественного) текста в Сети. Правда, отношение к нему сменилось с тотального восторга в отношении прорывных инноваций на подход по принципу «Плохой текст плох на любом носителе, а хороший текст — на любом хорош» [Чемоданова <http>]. В этой логике талантливо использованная интертекстуальность, как интрига и особый блеск произведения, может существовать дигитально и/или книжно — главное, чтобы эрудиция и вкус автора позволили ей проявиться в тексте, появиться в нем без избытка «ликбезных» сносок. Как видим, специфика Сети при таком подходе оказывается далеко не на первом плане.

И в тоже время именно Сеть дает техническую возможность визуализировать идею пантекстуальности мирового литературно-

го пространства. Так, немецкоязычный проект «Die Lesbarkeit des Weltliteratur» (<http://www.literatursuche.de/lwl>) визуально воплощает «читабельность мировой литературы», которая может стать довольно затруднительной в связи с массой текстов, возникающих на экране: они наслаиваются один на другой и проявляются друг в друге, пропадают и возникают вновь — уже в новой связке, читай — в новом контексте. Для комфорта читателя интегрированное в интерфейс диалоговое микроокно предлагает установить режим «3 имени», изменить цвет экрана и текста или темп подачи материала, дает возможность читать быстрее. Подобная тонкая игра визуального и смыслового, технологии и текста несколько примеряет нас с «имплантированной интертекстуальностью».

В этой связи особого упоминания заслуживают тексты, где объектом интертекстуальных аллюзий становится... сам Интернет. Сетевое произведение Мартины Кинингер «Der Schrank. Die Schranke. 1 Stück Theater für 1 Denker im Denktank» предстает зрителю в виде изображения желтого шкафчика с дверками-графиками, выполненными только с помощью доступных на компьютерной клавиатуре знаков (рис. 7). В дальнейшем в тексте будут встречаться только различные шрифты и цветовые выделения — другие медийные вставки (картинки, звук) не используются [Hautzinger [http](http://)]. Подобный технический минимализм роднит произведение с классикой экспериментального жанра — текстами конкретной поэзии. Но автор вовсе не отказывается и от современных возможностей и вводит в текст гиперссылки *Nota bene*: не для комментариев и пояснений, а в качестве пути к текстам, скрытым в «ящиках шкафа». И уже первый не разочаровывает: читателя посвятят в диалог двух демонов — «Программ, ожидающих вызова» и оказывающихся, по сути, спамом (пример 5). Спамом как отправной точкой интертекстуальной аллюзии.

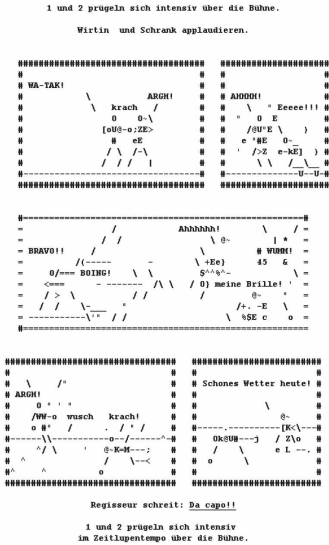


Рис. 7

М. Кинингер

1. daemon: he, daemon wohin so eilig?
2. daemon: durch Netze und Kabel, durch dicke und dünne verdrahtetes Babel verkabelte Sinne ich trage Akten Informationen sinnlose Fakten die den Weg nicht lohnen

Пример 5

Следующие линки: «Исследования» и «Дверца закрывается» — приводят читателя к языковой игре, вновь отсылающей к наследию и лингвистическим экспериментам конкретистов (примеры 6 и 7), будь то «Политическая грамматика» Г. Хайссенбюттеля или «Философия» Э. Яндля:

М. Кинингер

```

|:forsch forsch der forsche forsch-
forsch:|
den frosch erforscht der forsch-
frosch
der forschfrosch erforscht den
frosch
forsch erforscht der forschfrosch
den erfroschten froscherforscher
    
```

Пример 6

М. Кинингер

```

***MESSAGE***
...mit viel gefühl
mit viele gefühle
mit fühle gefile
viele viele
viele file
end of file
*****
    
```

Пример 7

Один из последних линков приведет ко вновь интертекстуальной перепевке карнавального шлягера «Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei» во славу Интернета (пример 8):

## М. Кинингер

Alles hat ein Ende, nur das Netz hat keins,  
 HURRA! Mein Schatz, ich trink noch eins,  
 doch Du darfst nicht traurig sein,  
 im Netz bleibt man nicht lang allein,  
 DENN:  
 Alles hat ein Ende, nur das Netz hat keins,  
 mein Schatz, ich trink noch eins!

## Пример 8

Этот текст логично завершит и нашу статью, так как — в логике Мартины Кинингер и с нашей точки зрения — границ у креативных возможностей мультимедиа просто нет. Вопрос лишь в их должном использовании.

## Литература

- Барт 1989 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Валгина 2003 — *Валгина Н. С.* Теория текста. М., 2003.
- Корнев [http](http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm) — *Корнев С.* «Сетевая литература» и завершение пост-модерна [Электр. ресурс] (Режим доступа: <http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm>. — Дата обращения: 23.02.2012. — Загл. с экрана).
- Руднев [http](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rudnev/Dict/_07.php) — *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века [Электр. ресурс] (Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Rudnev/Dict/\\_07.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rudnev/Dict/_07.php). — Дата обращения: 5.08.2012. — Загл. с экрана).
- Фадеева 2012 — *Фадеева А.* Вы пробовали включить и снова выключить? // Смена. 2012. № 11. С. 5.
- Челикова 2005 — *Челикова А. В.* Медиафрагменты в системе художественного текста // Германистика: Состояние и перспективы развития. Материалы междунар. конф. 24—25 мая 2004 года / Отв. ред. Н. И. Рахманова. М.: МГЛУ, 2005.
- Чемоданова [http](http://www.library.ru/1/sociolog/text/article.php?a_uid=264) — *Чемоданова Е. А.* Литература и Рулинет [Электр. ресурс] (Режим доступа: [http://www.library.ru/1/sociolog/text/article.php?a\\_uid=264](http://www.library.ru/1/sociolog/text/article.php?a_uid=264). — Дата обращения: 8.10.2012. — Загл. с экрана).
- Franz [http](http://www.seelenqual.de/guidedtour/index.htm) — *Franz M.* Liter@tur im Internet [Электр. ресурс] (Режим доступа: <http://www.seelenqual.de/guidedtour/index.htm>. — Дата обращения: 26.04.2009. — Загл. с экрана).



- Hautzinger http — *Hautzinger N.* Netzliteratur konkret. Martina Kieninger: Der Schrank. Die Schranke. 1 Stück Theater für 1 Denker im Denktank [Электр. ресурс] (Режим доступа <http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/hautzinger/hautz1.htm>. — Дата обращения: 2.05.2012. — Загл. с экрана).
- Melzer http — *Melzer G.* HYPO [Электронный ресурс] (Режим доступа: <http://www.melzer.de/hypo/hypo.htm>. — Дата обращения: 27.04.2009. — Загл. с экрана).
- Riha 1997 — *Riha K.* Experimentelle Literatur // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: eine Sozialgeschichte / Hrsg. Horst A. Glaser. Bern; Stuttgart; Wien, 1997.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Multimediale Heterogenität als schöpferisches Stimulus des experimentellen Textbaues**

Der Versuch «das Unverbindliche zu verbinden» galt immer als einer der Hauptprinzipien vom experimentellen Textbau. Visuelle und akustische Kombinationen, Montagen und Kollagen wurden ausprobiert und suchten per heterogenen Text eine homogene Idee weiterzubringen. Die heutigen technischen Möglichkeiten bieten den Textexperimenten nicht nur neue Instrumente an; der digitale Raum wird zum oft widersprüchlichen Habitus des Textes, wobei (technische) Ausdruckmöglichkeiten, Genres, literarische Qualität und Rezeption der Texte erforscht werden könnten.

A. V. KUSNETSOV

Staatliche Pädagogische Universität Moskau

## INTERNETBASIERTE KOMMUNIKATION ALS HYBRID DER MÜNDLICHEN UND SCHRIFTLICHEN KOMMUNIKATION

In den letzten zwei Jahrzehnten ist die Kommunikation im Internet für viele Leute zum selbstverständlichen Bestandteil des Alltags geworden. Durch das Internet sind in jüngster Zeit neue Kommunikationsformen entstanden, wie z.B. soziale Netzwerke (Facebook), Instant Messaging-Dienste (ICQ, Skype) und später auch verschiedene neue Internet-Services wie Twitter, die ebenfalls Kommunikation im Internet ermöglichen.

Das Internet schafft unter linguistischen Aspekten eine komplett neue Situation, weil es zahlreiche neue Ausdrucksformen erlaubt.

Die deutschen Sprach- und Kommunikationswissenschaftler beschäftigen sich sehr intensiv mit der internetbasierten Kommunikation, trotzdem stehen die empirische Forschung und Theoriebildung noch am Anfang und sehr viele Forschungsfragen sind noch lange nicht gelöst [Beck 2006: 3—4].

Es ist allgemein anerkannt, dass die Sprachverwendung in der internetbasierten Kommunikation in erster Linie an die spontane mündliche Rede erinnert [Schütte 2000: 82]. Ein gutes Beispiel dafür ist ein Teil der Facebook Nachricht:

*hm, ich glaub ich bestell zu oft pizza. der pizzabote hat mir ne freundschaftsabfrage in facebook geschickt*

In diesen zwei Zeilen gibt es mehrere Merkmale der mündlichen Kommunikation: eine Interjektion, Fehlen der Verbendung in der ersten Person Singular und eine Kurzform des Artikels.

Die Einordnung der internetbasierten Kommunikation in die Dichotomie «schriftliche vs. mündliche Sprache» ist ein Thema, das besonders oft behandelt wird [Burri 2003: 3—5]. Der Konsens in fast allen Arbeiten ist anscheinend, dass es sich hier um eine neuartige Hybridform von schriftlicher und mündlicher Sprache handelt.

Heute wird die Kommunikation im Internet in nahezu allen Arbeiten nach der Terminologie von Koch/Oesterreicher [1994: 587] als «medial schriftlich und konzeptionell mündlich» beschrieben.

Diese Begriffe beziehen sich auf das von den erwähnten Autoren vorgestellte Modell, in dem «mediale» Schriftlichkeit bzw. Mündlichkeit «konzeptioneller» Schriftlichkeit bzw. Mündlichkeit gegenübergestellt wird. Das erste Begriffspaar bildet eine Dichotomie und ist mit der Darstellungsart des Textes verbunden (jeder Text existiert entweder in schriftlicher oder in mündlicher Form). «Konzeptionelle Mündlichkeit» und «Konzeptionelle Schriftlichkeit» bilden dagegen zwei «Endpunkte eines Kontinuums» [ebenda: 588—589].

Der wissenschaftliche Vortrag auf einer Konferenz kann also als «konzeptionell schriftlich» bezeichnet werden, während der Privatbrief oder eine Facebook Nachricht (Facebook Message) trotz seiner Realisierung in graphischer Form «konzeptioneller Mündlichkeit» näher steht. Aus diesem Grund wird die internetbasierte Kommunikation «gesprochene Sprache, die aus technischen Gründen in schriftlicher Form realisiert wird» [Kilian 2001: 73] oder neue sprachliche Varietät [Hess-Lüttich, Wilde 2003: 167] genannt.

Damit ist die zentrale Frage der Forschungen in diesem Bereich verbunden. Es wird sehr oft thematisiert, ob sich die internetbasierte Kommunikation auf das gesamte System der Sprache auswirkt und dort Änderungen zur Folge haben kann. Einige Linguisten, z. B. R. Weingarten [1997: 8] und M. Haase [1997: 53], erachten einen solchen Sprachwandel als sehr wahrscheinlich, andere, wie B. Naumann [1998: 259], glauben, dass einige Entwicklungstendenzen der deutschen Gegenwartssprache durch die internetbasierte Kommunikation verstärkt werden.

Das Ziel der Forschung, deren Ergebnisse in diesem Beitrag zusammengefasst werden, ist festzustellen,

- 1) ob die internetbasierte Kommunikation aufgrund ihrer sprachlichen Gestaltung als Hybrid der mündlichen und schriftlichen Kommunikation bezeichnet werden kann;
- 2) welche Merkmale der gesprochenen Sprache von den Internettexen aufgenommen werden;
- 3) ob die internetbasierte Kommunikation wirklich einen Einfluss auf die Entwicklungstendenzen im deutschen Sprachsystem ausüben kann.

Eine Empirische Analyse wurde anhand eines für diese Forschung zusammengestellten Korpus der deutschen Internettexen durchgeführt. Der Korpus enthält etwa 6000 Nachrichten (User-Messages) von verschiedenen Kommunikationsprogrammen und Services (Facebook, Skype, ICQ, Twitter). Diese Nachrichten wurden aus offenen Quellen gesammelt und stammen aus den Jahren von 2004 bis Oktober 2012.

Um den Korpus zu bearbeiten, wurde ein Computerprogramm entwickelt. Dieses Programm hat es möglich gemacht, verschiedene Merkmale der gesprochenen Sprache im Korpus automatisch zu suchen. Als Quelle dieser Merkmale wurde das Werk von J. Schwitalla «Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung» benutzt [Schwitalla 2003].

Zuallererst muss man betonen, dass fast alle morphologischen und syntaktischen Besonderheiten der gesprochenen Sprache, die von J. Schwitalla erwähnt werden (wie Ausklammerung, Ellipse, Verberstellung, kurze Artikelformen usw.), ihren Gebrauch in dem analysierten Korpus finden.

Es gibt auch solche Besonderheiten der gesprochenen Sprache, die in dem durchsuchten Korpus nicht vorkommen. Dazu gehören die Verbzweitstellung im Nebensatz (obwohl diese Konstruktion sehr typisch für gesprochene Sprache ist), Anakoluth und Koinon. Man kann also annehmen, dass die internetbasierte Kommunikation nicht alle Merkmale der gesprochenen Sprache annimmt. Es ist wohl damit verbunden, dass einige von ihnen mit der Spontaneität der Rede zu tun haben und deshalb in der schriftlichen Kodierungsform, wo wir das Produzieren des Textes kontrollieren können, nicht präsent sind, zumindest in dem untersuchten Korpus.

Das kann als Beweis dessen dienen, dass die internetbasierte Kommunikation einen hybriden Charakter hat. Ihre sprachliche Gestaltung steht dem mündlichen Sprachgebrauch sehr nah, obwohl sie schriftlich kodiert ist. Es kann als empirischer Beweis für die Hypothese von P. Koch und W. Oesterreicher über die «konzeptionelle Mündlichkeit» der internetbasierten Kommunikation dienen.

Die statistische Analyse des Korpus hat auch gezeigt, welche sprachliche Merkmale der mündlichen Kommunikation in den Internettexten sehr oft zu finden sind, und welche relativ selten vorkommen. Der Gebrauch dieser Merkmale wurde auch statistisch analysiert und die Forschung hat interessante Ergebnisse geliefert.

Es wurde festgestellt, dass die Zahl einiger morphologischen Besonderheiten der gesprochenen Sprache im Korpus von 2004 bis 2012 sehr deutlich ansteigt, wobei der Gebrauch anderer gesprochensprachlicher Formen stabil bleibt.

Das meist verbreitete Merkmal der gesprochenen Sprache im Korpus sind die kurzen Artikelformen. Der indefinite Artikel wird häufig gekürzt, indem die ersten zwei Laute bzw. Buchstaben *ei* weggelassen werden: (*ei*) *n*, (*ei*)*ne*, (*ei*)*nen*, (*ei*)*ner*, (*ei*)*nem*. Diese kurzen Formen kommen in fast 70 Prozent der Korpustexte vor:

*ich folgendes prob: ich hab gerade **ne** hdd eingebaut  
warum? beide hängen stundenlang vor **ner** Glasscheibe ;)  
weiß einer wie man eine CD bedrucken kann? mit **nem** drucker?*

In folgender Tabelle wird die statische Analyse des Gebrauchs der kurzen Artikelformen aufgeführt, und zwar Prozentanzahl der Korpuseinträge, in denen kurze und volle Artikelformen gebraucht werden:

Tabelle 1

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit kurzen  
und vollen Formen des indefiniten Artikels

Artikelform/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Kurze Formen	72 %	71 %	73 %	76 %	79 %	78 %	81 %	83 %	84 %
Volle Formen	56 %	55 %	55 %	54 %	53 %	51 %	49 %	48 %	46 %

Die Tabelle zeigt, dass die kurzen Formen viel häufiger vorkommen. Außerdem wächst ihre Zahl von Jahr zu Jahr. Im Jahre 2004 waren die kurzen Formen in 72 % aller Nachrichten zu finden, jetzt gibt es sie in fast 84 % der Korpuseinträge.

Im Gegensatz zu kurzen Formen, werden die vollen Formen immer seltener gebraucht. 2004 waren sie in 56 % aller Nachrichten vertreten, jetzt sind sie nur in etwa 46 % der Einträge zu finden.

Die Analyse zeigt, wie gesagt, eine deutliche Tendenz zur Verbreitung der Kurzformen des Artikels im Korpus.

Das zweite Merkmal, das mit dem ersten eng zusammenhängt, ist das Zusammenziehen von Präposition und definitivem Artikel.

Diese Formen gibt es auch in der Standardsprache (z.B. *im, ins, durchs*), in der internetbasierten Kommunikation lässt sich eine Tendenz zu weiteren analogen Bildungen beobachten. Die Neubildungen wie *annen, anner, aufner, aufm, inner, inne* kommen in dem gesammelten Korpus sehr oft vor:

*und du die offene flasche nich ganz **annen** mund setzt..!*

*Medizinstudenten sind komisch... wenn man bei denen besoffen **aufner** Party einpennt*

*Naja, ich war doch letztes Jahr mit Daniel und Calle **aufm** Zimmer.*

In den folgenden Tabellen wird die statische Analyse des Gebrauchs solcher Formen und ihrer standardsprachlichen Entsprechungen aufgeführt.

Tabelle 2

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *aufm* und *auf dem*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
aufm	1 %	1 %	2 %	3 %	3 %	4 %	4 %	4 %	5 %
auf dem	7 %	6 %	6 %	7 %	6 %	5 %	5 %	5 %	4 %

Tabelle 3

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *aufner/auffer* und *auf der*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
aufner/auffer	1 %	1 %	1 %	1,5 %	1 %	1,5 %	1,5 %	2 %	2 %
auf der	4 %	3 %	4 %	3 %	3 %	4 %	3 %	3 %	2 %

Tabelle 4

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *anner* und *an der*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
anner	0 %	0 %	0 %	1 %	1,5 %	1 %	1 %	2 %	2,5 %
an der	2 %	3 %	2,5 %	3 %	3 %	2 %	3 %	3 %	2 %

Tabelle 5

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *inner* und *in der*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
inner	2 %	2 %	2,5 %	2 %	3 %	3 %	4 %	5 %	5,5 %
in der	12 %	11 %	13 %	14 %	12 %	13 %	12 %	13 %	14 %

Tabelle 6

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *inne* und *in die*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
inne	1 %	1 %	1 %	2 %	2 %	3 %	3 %	2 %	5 %
in die	13 %	14 %	11 %	14 %	12 %	14 %	13 %	14 %	14 %

Interessant ist auch, dass dieses Zusammenziehen manchmal zur Nichtunterscheidung des definiten und indefiniten Artikels führt, wie z.B. in diesem Beispiel:

<Nikki> *Ich bin heute mitm auto **inne** schule gefahren*

<Alex> *Ja und*

<Nikki> *Nimms einfach wörtlich, dann weißt du was...*

Hier handelt es sich nicht um eine Fahrt zur Schule, wo die beiden Gesprächsteilnehmer lernen, sondern um einen Verkehrsunfall, den einer von ihnen verursacht hat.

Diese Tabellen zeigen sehr anschaulich, dass, obwohl diese neuen zusammgezogenen Formen relativ selten vorkommen, Sie immer häufiger gebraucht werden. Es gibt eine nicht immer konsequente, aber klare Tendenz zu ihrer Verbreitung. Die standardsprachlichen Formen überwiegen trotzdem in dem untersuchten Korpus, und ihr Gebrauch bleibt relativ stabil.

Noch ein Merkmal, das mit dem Artikel verbunden ist, ist die morphologische Neuerung *so n* bzw. *son*. In der femininen Form heißt es *some*. Der Dativ davon lautet *som* und *soner*:

*ich hab grad **some** mücke oder sowas mitgetrunken*

*und schnell tippen kann man in **soner** stellung auch vergessen*

*ich guck sie mit **sonem** ‚wtf?‘-Blick an un sie darauf: Spiegel kaputt*

Eigentlich ist es kein neues Wort, sondern eine Zusammenziehung von *so ein*. Syntaktisch fungiert es aber als selbständiges Wort.

Tabelle 7

Prozentanzahl der Korpuseinträge mit *so ein-*, *so n-* und *son-*

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
<i>so ein</i>	2%	2%	3%	3%	2%	2%	2%	3%	2%
<i>so n-</i>	2%	2%	2%	3%	2%	3%	3%	3%	2%
<i>son-</i>	0%	0%	0%	0%	0%	1%	2%	2,5%	2%

Die Tabelle zeigt, dass die kurzen Formen immer öfter gebraucht werden, und die kürzeste Form *son* am schnellsten verbreitet wird: von 0% in 2004 auf etwa 2% 24 Prozent 2012.

Dies sind die Merkmale der mündlichen Kommunikation, die in dem untersuchten Korpus besonders oft vorkommen. Sie haben eine deutliche Tendenz zur Verbreitung gezeigt. Der Gebrauch aller anderen Merkmale der mündlichen Kommunikation bleibt von Jahr zu Jahr stabil.

Jetzt muss man versuchen, die Frage zu beantworten, warum die drei oben genannten Neuerungen in der internetbasierten Kommunikation immer häufiger gebraucht werden.

Man kann verschiedene Gründe nennen, wie z.B. sprachökonomische Faktoren oder die Realisierung von phonetischen Besonderheiten der gesprochenen Sprache. Ich will aber einen anderen Grund hervorheben. Ich versuche jetzt zu beweisen, dass die oben genannten Merkmale mit den Entwicklungstendenzen der deutschen Gegenwartssprache zu tun haben.

Die kurzen Artikelformen wie *ne* oder *n* spiegeln die Tendenz zur Vereinfachung des Artikelsystems im Deutschen wider, die sich in der gesprochenen Sprache bereits beobachten lässt (siehe [Stephanowitsch 2010]).

In den folgenden Tabellen wird das Artikelsystem der deutschen Sprache in der standardsprachlichen und kurzen Form dargestellt.

Tabelle 8

Artikelsystem der deutschen Sprache (standardsprachliche Formen)

	Maskulinum	Neutrum	Femininum
Nominativ	Ein	Ein	eine
Genitiv	Eines	eines	einer
Dativ	Einem	einem	einer
Akkusativ	Einen	Ein	eine

Tabelle 9

Artikelsystem der deutschen Sprache  
(kurze gesprochen sprachliche Formen)

	Maskulinum	Neutrum	Femininum
Nominativ	<b>nen (n)</b>	<b>nen (n)</b>	<b>ne</b>
Genitiv	Eines	eines	ner
Dativ	<b>Nem</b>	<b>nem</b>	<b>ner</b>
Akkusativ	<b>nen (n)</b>	<b>nen (n)</b>	<b>ne</b>

Die Tabellen zeigen zwei große Systemunterschiede zwischen zwei Varianten des Artikelsystems.

Erstens, weil *ein* und *einen* durch *n* bzw. *nen* ersetzt werden, gibt es beim Gebrauch der Artikelformen keinen Unterschied mehr zwischen Nominativ und Akkusativ.

Zweitens, Maskulinum und Neutrum fallen auch komplett zusammen in der zweiten Tabelle. Auf diese Weise wird das Artikelsystem in erheblichem Umfang vereinfacht.

Die Verbreitung der kurzen Artikelformen in dem analysierten Korpus folgt also dieser Entwicklungstendenz der deutschen Morphologie. Es bleibt unklar, ob diese Entwicklung irgendwann abgeschlossen sein wird, aber in der internetbasierten Kommunikation haben sich diese kurzen Artikelformen bereits durchgesetzt und werden viel häufiger gebraucht, als die entsprechenden vollen Formen.

Das Zusammenziehen von Präposition und definitivem Artikel ist auch sehr oft sowohl in der Standardsprache (*vom, zum, beim, ans*) als auch in der Umgangssprache (*vorm, übers, ums*) zu beobachten. In dem analysierten Korpus wurden die Neubindungen wie *annen, anner, aufner, aufm, inner, inne* entdeckt. Es ist festzustellen, dass in der internetbasierten Kommunikation das Verfahren der Verschmelzung von Präposition und definitivem Artikel produktiv ist. Dieser Prozess findet wohl in der Umgangssprache seinen Ausdruck.

Besonders schwierig zu beschreiben ist die Konstruktion *some* bzw. *so ne*, denn in einigen Korpuseinträgen hat sich diese Neubildung bereits verselbstständigt und lässt sich nicht mehr auseinandersetzen, vgl.:

*Ein son peinliches Bild gibts auch von mir  
das war eine sone runde keksdose vllt zwei drüttl voll  
Kein Wunder, würde eine sone Messung ja auch die empfindlichen Ohren einer  
grossen Anzahl von Testpersonen verlangen  
In meiner Klasse ist eine sone fette, wiegt bestimmt 150Kilo*

In diesen Kontexten fungiert *son(e)* als ein Pronomen. R. Keller behauptet, hier handele es sich um ein neues Pronomen, und zwar um



ein unbestimmtes Demonstrativpronomen. Morphologisch gesehen sei es also eine Komplettierung des Sprachsystems des Deutschen. Beim bestimmten Artikel verfügt man über die Opposition zwischen *der* und *dieser*. Beim unbestimmten Artikel *ein* gibt es derzeit keine analoge Opposition. Das neue Pronomen *son* schließt diese Lücke im deutsche Sprachsystem: *der:dieser/ein:son* [Keller 2004: 8–9].

Die folgende Tabelle zeigt, wie schnell sich dieses neue Pronomen in der internetbasierten Kommunikation verbreitet.

Tabelle 10

Zahl der Korpuseinträge mit *son* als Pronomen

Form/Jahr	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
son(e) als Pronomen	0	0	1	2	4	6	10	12	17

Man kann in diesem Fall nicht von der Prozentanzahl sprechen, aber trotzdem gab es 2004 keine Korpuseinträge mit *son* als Pronomen und 2012 sind es 17. Die Tabelle zeigt eine klare Tendenz zur Verbreitung dieser morphologischen Neuerung und begründet die Hypothese von R. Keller.

Alle Phänomene, die hier erwähnt wurden, sind auch in der gesprochenen Sprache präsent, und ihr Gebrauch in den Internettextrten zeugt davon, dass die internetbasierte Kommunikation als Hybrid der mündlichen und schriftlichen Kommunikation bezeichnet werden kann.

Ob die Internetkommunikation wirklich einen Einfluss auf die Entwicklungstendenzen im deutschen Sprachsystem ausüben kann, bleibt dennoch unklar. Es bleibt abzuwarten, ob eines dieser Phänomene Eingang in die Standardsprache finden wird. Aufgrund der in dieser Forschung durchgeführten Analyse kann man aber ganz bestimmt annehmen, dass das Internet einige Sprachwandeltendenzen unterstützen und beschleunigen kann.

Es ist wohl mit der Veränderung des kulturellen Stellenwerts der Schrift verbunden. Heute wird so viel schriftlich kommuniziert wie noch nie. Die Schrift wird jetzt nicht nur für die Distanzkommunikation verwendet, sondern auch für die informelle Freizeitkommunikation, was früher völlig ausgeschlossen war. Das verursacht die Anpassung der schriftsprachlichen Mittel an die neuen Erfordernisse schriftlicher dialogischer Kommunikation und führt zur Aufnahme vieler gesprochensprachlicher Merkmale in die internetbasierte Kommunikation. Dass einige morphologische Neuerungen immer häufiger gebraucht werden, zeugt ganz bestimmt davon, dass dieser Prozess noch sehr aktiv ist.

---

**Literatur**

- Beck 2006 — *Beck K.* (Hrsg.) Computervermittelte Kommunikation im Internet. München, 2006.
- Burri 2003 — *Burri G.* Spontanschreibung im Chat // Linguistik online. 2003. № 15.
- Haase 1997 — *Haase M. et al.* Internetkommunikation und Sprachwandel // Sprachwandel durch Computer / Hrsg. R. Weingarten. Opladen; Wiesbaden 1997.
- Hess-Lüttich, Wilde 2003 — *Hess-Lüttich E., Wilde E.* Der Chat als Textsorte und/oder als Dialogsorte? // Linguistik online. 2003. № 14.
- Keller 2004 — *Keller R.* Der sogenannte Sprachverfall. 2004. <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/uploads/media/Sprachverfall.pdf>
- Kilian 2001 — *Kilian J.* T@stentöne. Geschriebene Umgangssprache in computervermittelter Kommunikation. Historisch-kritische Ergänzungen zu einem neuen Feld der linguistischen Forschung // Chat-Kommunikation / Hrsg. M. Beißwenger. Stuttgart, 2001.
- Koch, Oesterreicher 1994 — *Koch P., Oesterreicher W.* Schriftlichkeit und Sprache (Writing and Language) // Schrift und Schriftlichkeit (Writing and its Use) / Hrsg. G. Hartmut. Berlin; New York, 1994.
- Naumann 1997 — *Naumann B.* Stirbt die deutsche Sprache? Überlegungen zum Sprachwandel durch IRC (Internet Relay Chat) // Dialoganalyse VI. Referate der 6. Arbeitstagung / Hrsg. S. Cmejrkova et al. Tübingen, 1997.
- Schütte 2000 — *Schütte W.* Sprachentwicklung und Kommunikationsformen in den interaktiven Diensten des Internet // Deutsch global. Neue Medien — Herausforderungen für die Deutsche Sprache / Hrsg. H. Hoffmann. Köln, 2000.
- Schwitalla 2003 — *Schwitalla J.* Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung. Erich Schmidt Verlag, 2003.
- Stephanowitsch 2010 — *Stephanowitsch A.* Kein Bock auf nen interessantes grammatisches Phänomen? 2010. <http://www.scilogs.de/wblogs/blog/sprachlog/sprachstruktur/2010-12-06/kein-bock-auf-nen-interessantes-grammatisches-ph-nomen>
- Weingarten 1997 — *Weingarten R.* Sprachwandel durch Computer. Einleitung zum Themenband // Sprachwandel durch Computer / Hrsg.: ders., Opladen, Wiesbaden, 1997.

И. А. УШАНОВА

(Новгородский государственный университет  
им. Ярослава Мудрого)

**ФОРМИРОВАНИЕ ГИБРИДНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ  
В ОНЛАЙН-КОММУНИКАЦИИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ  
ОНЛАЙН-СООБЩЕСТВ)**

Медиатизация культуры и коммуникации повлекла за собой и изменения идентичности, как индивидуальной, так и коллективной. Интернет становится особой сферой конструирования, репрезентации и развития современных идентичностей.

В рамках данного доклада рассмотрим «гибридную идентичность» с двух позиций:

1) «гибридная идентичность» как продукт гибридизации и медиатизации культуры, общества и коммуникации (в русле Cultural Studies);

2) «гибридная идентичность» как следствие смешения оффлайн- и онлайн-идентичностей (в русле Community Research).

Теоретиками первого направления, бесспорно, являются Стюарт Холл и Хоми Бхабха. Гибридность в концепции Бхабхи есть процессуальная и креативная конструкция идентичностей. «The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation» (цит. по [Bonz, Struve 2011: 136]). Как и Бхабха, Холл использует понятие гибридности для описания современных культурных изменений. Культурные идентичности, по Холлу, становятся все более «децентрализованными», «рассеянными» и фрагментированными [Hall 2008: 180 ff.]. «Все современные нации гибричны в культурном плане» [Ibid.: 207]. Исследуя воздействия глобализации на формирование культурной идентичности, Холл констатирует [Ibid.: 209]:

1. Развитие культурной гомогенизации и «глобального постмодерна» ведет к эрозии национальных идентичностей.

2. Национальные и другие «локальные» или партикуляристские идентичности усиливаются как сопротивление глобализации.

3. Национальные идентичности находятся в упадке, в то время как их место занимают новые идентичности гибридности.

Среди немецких исследований последних лет следует выделить работы К.-У. Хуггера, который изучает развитие гибридной идентичности мигрантов в национально-этически-культурных контекстах (на примере онлайн-сообществ). Гибридная идентичность «пытается выразить в одном понятии всю неразбериху амбивалентностей, нарушений и комплексности конституции субъекта мигрантов в условиях культурной глобализации» [Hugger 2010: 79].

Конструкции гибридных идентичностей ранее были интересны исследователям прежде всего как коллективные идентичности. Идентичность же в контексте современных общественных преобразований больше не определяется центральным «Я». При этом отдельный человек несет все возрастающую ответственность за процесс формирования своей идентичности. В этом Хуггер [Hugger 2009: 23] солидарен с авторитетным немецким исследователем Фридрихом Кротцем, который подчеркивает, что «коллективные качества [...] в интерактивных рамках появляются как ресурсы презентации или приписывание личной идентичности и [...] так должны пониматься» [Krotz 2003: 44]. Такое же видение особенностей современной идентичности демонстрируют и сторонники сетевых исследований [Netzwerkforschung]: «...даже коллективные идентичности стали более индивидуализированными. (...) конструкция современного индивида основывается на парадоксе: он определяет свою личную особенность на стыке коллективных принадлежностей» [Straus, Hoefler 2010: 210]. Таким образом, сегодня в фокус исследователя попадают личные способы обработки идентичности, которые находят свое выражение, например, в контексте участия в онлайн-сообществах.

Второе направление исследований «гибридной идентичности» связано с медиатизацией общества и коммуникации. В этом контексте гибридизация понимается как «Signum» постиндустриального общества [Unger 2010: 102]. Александр Унгер исходит из положения, что с распространением цифровых медийных технологий появилась новая ступень смещения реально-материальных и виртуально-компьютерных пространств, ведущих к отграничению и гибридизации внутри социального жизненного мира. Технологически обусловленная форма гибридизации связана напрямую с новыми медиа [Ibid.: 106]. Например, сейчас активно обсуждается «Augmented Reality», которая позволяет связать виртуальное с реальным, визуализировать дополнительную информацию и привязать ее к «реальному» пространству. Таким образом, гибридизация, с одной стороны, вызвана технологически, с другой стороны, представляет собой результат индивидуальной интеграции и осмысления.

При таком понимании гибридизации меняется и суть «гибридной идентичности». На первый план выходит проблема соотносительности онлайн-идентичности с оффлайн-идентичностями, «фиктивности» с «реальностью». Так, Никола Дёринг отмечает, что, вместо того чтобы противопоставлять предположительно аутентичные «оффлайн-

идентичности якобы фиктивным онлайн-идентичностям, следует принять процессы медиатизации, в ходе которых часто конструируются *Blended Identities*» [Doering 2010: 165].

В процессе пользования Интернетом в соответствующих контекстах через новые социальные роли (модератор, блоггер) возникают новые идентичности, связующие онлайн- и офлайн-сферу. Большинство пользователей участвуют в различных сообществах под разными именами и аватарками, тем самым репрезентируя свои частичные идентичности (Teilidentitäten). Гибридная идентичность, таким образом, может пониматься и как набор частичных идентичностей, сформированных как в офлайн-, так и в онлайн-пространстве. «Виртуальную идентичность довольно сложно поддерживать длительно в онлайн-сообществах, поэтому в этом контексте лучше говорить о так называемых частичных идентичностях» [Ebersbach 2011: 201].

На сегодняшний день к ведущим факторам формирования и развития идентичности все чаще относят социальные медиа (онлайн-сообщества, социальные сети). Изучение онлайн-сообществ активизировал в 1993 году Говард Рейнгольд, опубликовав свою работу «The Virtual Community». Онлайн-сообщества (виртуальные сообщества, онлайн-комьюнити) существовали и до Web 2.0, но только с появлением последнего эти сообщества вышли на новый социальный уровень и приобрели массовый характер, став неотъемлемой частью повседневной жизни и культуры во многих странах. Формирование онлайн-сообществ интерпретируется как «кульминация исторического процесса разделения локальности и социальности», так как новые селективные образцы социальных отношений замещают территориально зависимые формы интеракции [Castells 2005: 129]. В этом контексте онлайн-сообщества представляют собой узлы (Knoten) социальных / коммуникативных сетей. Мануэль Кастельс в работе «Die Internet-Galaxie» дает определение онлайн-сообществам, опираясь на дефиницию Берри Веллмана: «Сообщества — это сети межперсональных связей, которые заботятся о чувстве принадлежности и социальной идентичности» [Castells 2005: 140].

Более точную дефиницию предлагает немецкий исследователь Себастиан Детердинг. Виртуальные сообщества «обозначают продолжительную интеракцию людей, организованную вокруг общего интереса, через один или несколько медиальных узлов в Интернете, из которой возникает социальная сеть, состоящая из взаимоотношений и идентичностей с разделяемой культурой, объединяющей нормы, правила и запасы знаний» [Deterding 2008: 118].

Итак, на первый план в онлайн-сообществах выходят коммуникативный аспект, чувство принадлежности и общая цель / интерес. Люди участвуют в сообществах для признания, для создания и поддержания социальных связей, «мы-чувства» и предоставляют публичности свои знания, произведения или свои оценки. «Имен-

но этот (субъективно ощущаемый) альтруизм есть существенные узы виртуальных сообществ» [Ebersbach 2011: 196].

В функционировании онлайн(оффлайн)-сообществ решающими выступают четыре признака [Doering 2010: 173]:

1. Постоянная возможность коммуникации и продолжающаяся коммуникация в группе.
2. Отграничение от окружающего мира и внутреннее структурирование группы в форме ролей и правил.
3. Чувство принадлежности членов группы.
4. Сотрудничество и взаимная поддержка относительно общих целей и интересов.

Чувство принадлежности, таким образом, является решающим для формирования новой идентичности в рамках сообщества. В структуру каждого онлайн-сообщества входит «презентационная структура», позволяющая осуществлять так называемый «менеджмент идентичности» [Marotzki 2003: 156 ff.; Hugger 2009: 72 ff.].

Конкретными примерами сообществ, отвечающих всем вышеперечисленным определениям и признакам, могут служить онлайн-комьюнити читателей Интернет-изданий. Данные сообщества формируются на базе читательских форумов, которые трансформируются с учетом технических возможностей социальных медиа и потребностями людей. Предметом дискуссий в онлайн-сообществах читателей выступают преимущественно актуальные медийные события. Онлайн-сообщества читателей — это своего рода резонансное пространство, новая, часто альтернативная публичность. В данном пространстве репрезентируются и формируются как личные, так и коллективные идентичности (в том числе и «гибридная идентичность»).

Репрезентация участников и их идентичностей может происходить различными способами. Опираясь на типологию Николы Дёринга [Doering 2010: 164], можно выделить следующие способы, актуальные именно для онлайн-сообществ читателей:

— прямая самопрезентация: информация, которую человек сообщает о себе сознательно в профиле и в своих комментариях;

— непрямая самопрезентация: информация, которую индивидуум предоставляет о себе в тексте комментария, не управляя этим осознанно (употребление терминов, диалекта, орфографические ошибки, позволяющие сделать вывод о чертах личности);

— презентация через медиа: в некоторых онлайн-сообществах (например, при ZEIT ONLINE) на страничке читателя-участника сообщества автоматически сохраняются все его комментарии, написанные ранее к различным статьям;

— презентация через IT-системы: на большинстве коммуникативных Интернет-платформах автоматически публикуются отдельные данные об онлайн-идентичности пользователя (например, дата вступления в сообщество, дата последнего логина, число по-

стов, категоризация — активный пользователь, новичок) и тем самым формируются компоненты его гибридной «офлайн+онлайн» идентичности.

В качестве примеров можно привести онлайн-сообщества читателей таких авторитетных немецких СМИ, как Frankfurter Allgemeine, ZEIT ONLINE и популярного бульварного издания Bild.de.

Онлайн-сообщество читателей Frankfurter Allgemeine (рис. 1) носит название «Mein Faz.net», имеет сложную структуру (подразделы «Meine Beiträge», «Profil», «Meine Autoren» и др.). Многократное повторение «Meine» акцентирует индивидуальность читателя в рамках сообщества. Для участников обязательна регистрация, комментарии подписываются реальными именами, а в скобках даны ники.

The screenshot shows the website 'Mein FAZ.NET' with a navigation bar at the top containing links like 'FAZ.NET', 'FAZFINANCE.NET', 'FAZJOB.NET', 'FAZSCHULE.NET', 'Montag, 12. November 2012', 'Anmelden', 'E-Paper', 'Abo & Service', 'Hilfe', and 'Mehr Angebote'. Below the navigation bar is the site logo 'Frankfurter Allgemeine Mein FAZ.NET' and a secondary navigation bar with 'AKTUELL', 'MULTIMEDIA', 'THEMEN', 'BLOGS', 'ARCHIV', and 'MEIN FAZ.NET'. A search bar is located at the top right. The main content area is divided into two columns. The left column is titled 'Sie sind noch nicht registriert?' and lists five benefits of registration, such as '1 Kommentieren Sie Artikel.' and '2 Verwalten Sie Ihre Lesermeinungen.', followed by a 'Hier registrieren >' link. The right column is titled 'F.A.Z.-Login' and contains a registration form with fields for 'Benutzername' and 'Passwort', a checkbox for 'Auf diesem Computer angemeldet bleiben', and an 'Anmelden' button. A 'Zurück >' link is also present at the bottom of the form.

Рис. 1

Онлайн-сообщество читателей Bild.de (рис. 2) выделено в раздел под названием «Community». Это — закрытое сообщество: профили участников можно увидеть лишь после регистрации. На главной странице комьюнити дана бегущая строка самых популярных комментариев (и ссылка на комментируемую статью) под названием «Neueste Aktivitäten». Таким образом, наиболее активные читатели-комментаторы становятся узнаваемыми в своем сообществе, переходят из категории «Lurker» в «Poster» или даже в «Leader», что, несомненно, влияет и на их идентичность.



Рис. 2

Более подробно остановимся на последнем примере — онлайн-сообществе читателей ZEIT ONLINE и конкретных комментариях к статье «Wir Tugendterroristen», опубликованной в рубрике «Medien» 18 ноября 2012 в 15:03 (рис. 3).



Рис. 3

За первые сутки поступило 32 комментария (<http://www.zeit.de/2012/46/Digitales-Zeitalter-Mediendemokratie-Tugendterroristen>), благодаря чему статья попала в рейтинг «Meistkommentiert». Статья посвящена роли публичности, сформированной в новых медиа, скандальности цифровой «медийной демократии», ее конкуренции с традиционной журналистикой.



Для выявления гибридной идентичности необходим подробный анализ как всех комментариев, так и текста самой статьи. И здесь возникает проблема выбора метода для эмпирического анализа. На сегодняшний день в онлайн-исследованиях наиболее популярными остаются метод сетевого анализа (Netzwerkanalyse) и онлайн-контент-анализ. Однако в контексте изучения онлайн-идентичности данные методы не всегда эффективны. По признанию некоторых исследователей, «эмпирический анализ индивидуализированных коллективных идентичностей с методической точки зрения, все еще вызов» [Straus, Hoefler 2010: 210]. Более продуктивным здесь может стать дискурс-анализ.

Анализ текстов комментариев и профилей авторов показал, что «гибридная идентичность» представлена здесь в двух вариантах:

1) «гибридная идентичность», репрезентированная в профилях участников и их комментариях;

2) «гибридная идентичность», формирующаяся в текстах комментариев из частичных идентичностей (культурной, национальной, гражданской, профессиональной) участников сообщества.

Так, в комментарии 2 репрезентированы маркеры сетевой и гражданской идентичности автора.

*lxtthf*

18.11.2012 um 15:49 Uhr

### 2. **Sind Sie sich sicher?**

[...] Das moderne Internet bietet die Chance zur Selbstdarstellung, Skandalinszenierung und vor allem die Möglichkeit sich aufzuregen.

Ich selbst bin nicht frei davon, sonst wäre ich hier in der Community nicht angemeldet, aber es kann nicht nur jeder ungeprüft seine Meinungen hinausplautzen, sondern noch dazu Gerüchte streuen und sobald es um einen Politiker geht, sehen sowieso viele Rot und schreiben sich den Frust von der Leber.

Unsere Gesellschaft ist im Wandel hin zu einer Informationsgesellschaft, in der man sich individuell je nach Interessen ein Weltbild konstruieren kann und Informationen sammelt, welche das eigene Bild stützen. Ob mehr Informationen auch mehr Niveau bedeuten, zweifle ich jedoch stark an. Mir wird der intellektuelle Schlagabtausch der Zeitungen fehlen.

В комментарии 3 обнаружен дискурсивный узел, соединивший две линии — «скандальность — признак новых медиа» и «скандальность — типично немецкое качество»:

*semperfidelitas*

18.11.2012 um 15:54 Uhr

### 3. **Warum ist das so???**

Ist das eine ernst gemeinte Frage? Als jemand, der über 30 Länder auf diesem Globus betreten hat sind mir ein paar Dinge in diesem Ausmaß nur in Deutschland vorgekommen:

- Neid
- Geiz
- Schadenfreude
- Denunziantentum
- Scheinheiligkeit

Dieser Artikel bestätigt meine Eindrücke und manifestiert diese Untugenden als neue deutsche Leit(d)kultur.

Im Ausland auf dieses Verhalten angesprochen fehlen einem oft vor Scham die Worte. Der Deutsche, der bei Pleiten Pech und Pannen über hinfallende Kinder lacht, für den «Geiz ist Geil» mehr zählt als das Unterstützen lokaler Handwerker und Erzeuger, der am Griechenlanddesaster verdient und trotzdem lauter jammert als die Griechen selber, der seine Wirtschaft als Gegner sieht und nicht als Partner, der am Verbot des Anderen mehr Freude hat als an konstruktivem Miteinander, für den hat eben auch das Giftpeile werfen auf die selbst gewählten Politiker Priorität.

Die Tatsache, dass das Kreuz auf dem Wahlzettel von heute mit der Politik von morgen zusammenhängt erscheint dabei vielen bereits zu komplex.

Der angesprochene «permanente Skandal» nach Bildzeitungsmanier trifft das deutsche Niveau schon passend. Sie wollen vom Deutschen doch wohl bitte keinen Konstruktivismus erwarten oder?

Дальнейшее комментирование статьи трансформируется в комментирование комментария 3. Дискуссия по поводу «скандальность — типично немецкое качество» представляет собой наглядный пример противопоставления «гибридной идентичности» автора *semperfidelitas* (комментарий 3) и традиционных идентичностей (культурной, этнической, гражданской) остальных участников (комментарии 6, 9, 18, 24).

Michael Freudig

18.11.2012 um 16:05 Uhr

6. **Typisch deutsch,**

diese Deutschenschelte. Das muss hart sein, wenn man als weltoffener Mensch unter lauter engstirnigen Spießern leben muss. Zum Glück kann ich einige der von Ihnen beschrieben Eigenschaften an mir nicht leugnen. Da brauche ich mich wenigstens nicht allein fühlen.

11 Leser-Empfehlungen

Antwort auf «**Warum ist das so???**»

F Holm

18.11.2012 um 16:14 Uhr

9. **internationaler Trend**

Ich habe diesen Trend der «Skandalisierung» in allen Laendern mit modernen Medien beobachtet, daher Widerspruch.

Deutschland steht Journalistentechnisch mit seinen im internationalen Vergleich recht demokratisch geprägten Medien sogar noch gut da (vergleiche Buch «Am Bestennichts Neues» T. Schimmeck). [...]

4 Leser-Empfehlungen

Antwort auf «**Warum ist das so???**»

wawerka

18.11.2012 um 19:34 Uhr

18. **Nun ja....**

[...] Ich kann auch bei den weiteren Punkten nichts besonders «deutsches» erkennen und, ja, auch ich habe schon im Ausland gelebt.

Wenn man kritisch hinterfragt, ob der ein oder andere sein Vermögen ehrlich erworben hat oder sein Gehalt, besonders wenn dies aus Steuermitteln finanziert wird, zurecht erhält, hat das noch lange nichts mit Neid zu tun. Das würde bedeuten, dass man dieses selbst besitzen möchte. Der pauschale Vorwurf des Neides ist wohlfeil. Ich persönlich möchte nicht das Leben der Herrn zu Gutenberg oder Wulff führen, auch nicht das von einem Herrn Maschmeyer, aber ich darf hinterfragen, wie sie zu ihrem Geld gekommen sind. [...]

Und wo man hier scheinheiliger ist, als z.B. in den USA, die die bigotte Tea-Party und den weltgrößte Pornoindustrie innert ihrer Grenzen haben, ist mir unklar.

Alles in allem klingt ihr Beitrag sehr nörglerisch. Typisch deutsch...:-)

6 Leser-Empfehlungen

Antwort auf «**Warum ist das so???**»

В комментариях 6, 9, 18 и особенно в последующем 24 очевидны признаки позитивной культурной идентичности, несмотря на упоминание негативных автостереотипов.

Lu-S

18.11.2012 um 21:51 Uhr

24. **Die unerwünschte Stimme des Volkes**

[...]

Am deutschesten sind ohne Zweifel jene angeblichen Weltbürger, die ausgerechnet ihre deutschen Landsleute mit einer Vielzahl von negativen Eigenschaften befangen sehen, die anderswo angeblich nicht derart vorzufinden seien.

Der Artikel selbst zeigt deutlich, wie schwer sich auch Journalisten damit tun, daß jetzt die unerwünschte Stimme des Volkes in die traute Zweisamkeit von Politikern und Journalisten einbricht, aus der heraus man so schön die öffentliche Diskussion steuern konnte. [...]

Eine Leser-Empfehlung

Antwort auf «**Warum ist das so???**»

Итак, этот краткий обзор нескольких комментариев призван показать возможности дискурса-анализа для изучения гибридных идентичностей в онлайн-сообществах. Несмотря на превалирование в онлайн-исследованиях методов онлайн-контент-анализа и сетевого анализа, не стоит недооценивать потенциал дискурса-анализа, особенно для выявления идентичностей в Интернет-пространстве. Представленные здесь сообщества читателей новых медиа могут быть интересны как материал не только для эмпирических исследований формирования и репрезентаций идентичности, но и для изучения альтернативной публичности.

### Литература

- Bonz, Struve 2011 — *Bonz J., Struve K.* Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: «in the middle of differences» // Kultur. Theorien der Gegenwart / Hrsg. St. Moebius, D. Quadflieg. Wiesbaden, 2011.
- Castells 2005 — *Castells M.* Die Internet-Galaxie: Internet, Wirtschaft, Gesellschaft. Wiesbaden, 2005.
- Deterding 2008 — *Deterding S.* Virtual Community // Posttraditionale Gemeinschaften / Hrsg. Hitzer R. u.a. Wiesbaden, 2008.
- Doering 2010 — *Doering N.* Sozialkontakte online: Identitäten, Beziehungen, Gemeinschaften // Handbuch Online-Kommunikation / Hrsg. W. Schweiger, Beck K. Wiesbaden, 2010.
- Ebersbach 2011 — *Ebersbach A.* Social Web. Konstanz, 2011.
- Hall 2008 — *Hall St.* Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg, 2008.
- Hugger 2009 — *Hugger K.-U.* Junge Migranten online. Wiesbaden, 2009.
- Hugger 2010 — *Hugger K.-U.* Anerkennung und Zugehörigkeit im Social Web. Tendenzen der Identitätsbildung am Beispiel junger Migranten // Neue digitale Kultur- und Bildungsräume / Hrsg. P. Grell, W. Marotzki, H. Schelhave. Wiesbaden, 2010.
- Krotz 2003 — *Krotz F.* Medien als Ressource der Konstitution von Identität. Eine konzultuelle Klärung auf der Basis des symbolischen Interaktionismus // Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur. Köln, 2003.
- Marotzki 2003 — *Marotzki W.* Online — Ethnographie — Wege und Ergebnisse zur Ertoschung im Kulturraum Internet // Jahrbuch Medienpädagogik 3. Opladen, 2003.
- Straus, Hoefler 2010 — *Straus F., Hoefler R.* Identitätsentwicklung und soziale Netzwerke // Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie / Hrsg. Ch. Stegbauer. Wiesbaden, 2010.
- Unger 2010 — *Unger A.* Virtuelle Räume und die Hybridisierung der Alltagswelt // Neue digitale Kultur- und Bildungsräume / Hrsg. P. Grell, W. Marotzki, H. Schelhave. Wiesbaden, 2010.

**ZUSAMMENFASSUNG****Hybrididentitätsbildung in der Online-Kommunikation  
(anhand der deutschsprachigen  
Online-Gemeinschaften)**

In diesem Beitrag wird der Begriff «Hybrididentität» aus der Perspektive der Medien- und Kommunikationswissenschaft analysiert. Bemerkenswert sind Möglichkeiten der Hybrididentitätsbildung im Online-Bereich, und zwar in Online-Gemeinschaften. Die Online-Gemeinschaften als neue posttraditionale Gemeinschaften unterstützen und entwickeln neue Formen der Identität. Am Beispiel der Online-Gemeinschaften der Leser und mittels Diskursanalyse können Repräsentation und Bildung hybrider Identitäten behandelt werden.

LYUBOV NEFEDOVA

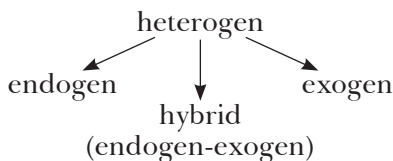
(Pädagogische Staatliche Universität Moskau)

**HETEROGENITÄT UND HYBRIDITÄT  
DER LEXIK DER DEUTSCHEN GEGENWARTSSPRACHE  
AUS DER SICHT IHRER HERKUNFT:  
DYNAMIK DER ENTWICKLUNG**

Im vorliegenden Beitrag wird das Problem der Heterogenität und Hybridität der Lexik des Gegenwartsdeutschen aus der Sicht ihrer Herkunft behandelt. Ich gehe davon aus, dass eines der Kriterien der Beschreibung des Wortschatzes jeder Kultursprache das Prinzip seiner Integration ist. Wenn man die Herkunft der Wörter in Betracht zieht, so kann man feststellen, dass der Wortschatz **heterogen** ist: er besteht aus **endogenen** Wörtern (auch: nativ, autochthon, einheimisch) und **exogenen** Wörtern, die aus anderen, aus fremden Sprachen übernommen sind, d.h. aus der Fremde kommen. Außerdem kann meiner Ansicht nach noch ein besonderer Bestandteil des Wortschatzes herausgegliedert werden. Das sind die Wörter, die sowohl aus **endogenen** als auch aus **exogenen** Elementen bestehen, also **hybrid** sind.

Folglich lässt sich der ganze Wortschatz in drei Gruppen unterteilen: endogene (native) Lexik einerseits und exogene (fremde) Lexik andererseits, eine Zwischenposition nehmen hybride (endogen / exogene) lexikalische Einheiten ein.

Schema 1: Der Wortschatz des Gegenwartsdeutschen im Hinblick auf seine Herkunft



Im ersten Teil des Beitrags soll die Frage der Heterogenität des deutschen Wortschatzes anhand der Begriffe «endogen» und «exogen» thematisiert werden und die Kriterien der Betrachtung des Wortschatzes des Gegenwartsdeutschen als endogen bzw. exogen beschrieben werden.

Sehr wichtig scheint es mir, auf nicht eindeutige Fragen der Klassifikation einzugehen und anschaulich zu zeigen, auf welche Weise der moderne Wortschatz des Deutschen erweitert wird, wie der heterogene Charakter der deutschen Lexik zum Ausdruck kommt. Der zweite Teil erläutert das Problem der Hybridität des Wortschatzes, wobei der Terminus «hybrid» auch auf die Begriffe «endogen» und «exogen» bezogen wird. Anschließend soll der Anteil der hybriden Wörter an der Wortschatzerweiterung im heutigen Deutsch gezeigt werden.

### 1. Heterogenität des deutschen Wortschatzes: endogene vs. exogene und hybride Wörter

In der Germanistik ist es üblich geworden, native und fremde Wörter einander gegenüberzustellen. Bergmann gebraucht dafür die Begriffe «indigen» und «exogen», er betont, dass die deutsche Wortbildung «durch eine doppelte Struktur aus heimischen, indigenen Elementen und aus entlehnten, exogenen Elementen» gekennzeichnet sei [Bergmann 1998: 167]. Der Terminus «indigen» wird durch andere Germanisten aufgegriffen: Elmentaler bezeichnet germanische Erbwörter auch als indigene Wörter, er teilt den Wortschatz in germanischen Erbwortschatz, so genannte indigene Wörter und in Lehnwortschatz (Fremdwörter, Lehnwörter), so genannte exogene Wörter ein [www.germsem.unikiel]; Seiffert benutzt die Bezeichnung «indigene Bildung» [Seiffert 2008].

In der Klassifikation von Fellmann sind es endogene und exogene Wörter [Fellmann 1996]. Der Terminus «endogen» eignet sich meiner Meinung nach besser als Bezeichnung für die native Lexik, er gilt als Antonym zum Terminus «exogen».

Zuerst möchte ich mich dem Begriff «endogen» wenden und darauf hinweisen, dass es ein Fachwort, besonders in der Medizin ist, gebildet im 19. Jh. mit dem Konfix -gen zu griech. *éndon* (ἐνδόν) 'innen, drinnen', auch 'zu Hause', 'hinein' und dem Verb *γενεά* (*geneá*) 'abstammen' mit der Bedeutung *durch innere Einflüsse entstehend, von innen verursacht*. Bezogen auf den Wortschatz bedeutet «endogen» *von innen kommend, von innen heraus* (DWDS), *innen entstehend* (GWDS).

Zu endogenen Wörtern gehören native / einheimische Wörter oder Erbwörter, die auch autochton genannt werden können. Das sind die Wörter, «die schon im Mittel- und Althochdeutschen vorhanden waren, die auch in der ältesten germanischen Sprache, dem Gotischen, bezeugt sind und die durch Parallelen in anderen indogermanischen Sprachen auch schon für die indogermanische Gemeinsprache vorausgesetzt werden können» [Bergmann et al. 2004: 132]. Die Zuordnung der germanischen Lexik zum endogenen Wortschatz ist eindeutig.

Das Wort «exogen» enthält das Präfix *εξ* (*ex*) 'außen' und heißt *durch äußere Einflüsse entstehend, von außen stammend*. Exogene Wörter sind damit *von außen stammend, von außen herrührend* (DWDS), *außen entstehend* (GWDS). Als solche Wörter betrachtet man die aus anderen Sprachen entlehnten Wörter, die sich in die Wortklasse «Fremd- und Lehnwort»

einfügen lassen. Anders ausgedrückt beziehen sich die Termini *Fremdwort* und *Lehnwort* traditionell auf die Wörter, die aus anderen Sprachen übernommen sind; sie sind keine Erbwörter.

Die Bezeichnung «Fremdwort» ist kein treffender Ausdruck für die Wörter, viele von denen für die Muttersprachler «durchaus altbekannte, gebräuchliche und nötige Wörter innerhalb der deutschen Sprache sind» [Müller 1974: 16]. Der Begriff weist folglich nur auf die fremdsprachliche Herkunft der Wörter hin.

Im Russischen hießen solche Wörter lange Zeit «иностранные слова», was buchstäblich «die Wörter aus anderen Ländern» bedeutet. Vor kurzem ist aber ein neuer Begriff «иностранноязычные слова» erschienen, der «Wörter aus anderen Sprachen» bedeutet, und diese Wortverbindung ist gebräuchlicher geworden, geprägt vom bedeutendsten Forscher der Fremdwörter im Russischen Leonid Kryssin [Крысин 2004]. Die russischen Bezeichnungen enthalten die Komponente «fremd» nicht, für die Neumotivierung ist der Hinweis darauf wichtig, dass solche Wörter nicht heimischer Herkunft, also exogen sind.

In der Bezeichnung «Lehnwort» (russisch «заимствованное слово») zeugt die Komponente Lehn- davon, dass solche Wörter aus anderen Sprachen übernommene Wörter sind.

Die beiden Begriffe «Lehnwort» und «Fremdwort» sind nicht identisch. Ein Fremdwort ist, wie seine innere Form verdeutlicht, ein fremdes Wort, das eine abweichende Aussprache und/oder Schreibweise und/oder Flexion hat. Man erkennt seine fremdsprachliche Herkunft im Gegensatz zum Lehnwort, das sich lautlich und formal der Nehmersprache angeglichen hat, dass es nicht mehr als fremdes Wort empfunden wird: z.B. *Straße, Mauer, Schule*.

Es ist offensichtlich, dass die Fremd- und Lehnwörter im Gegensatz zu nativen Wörtern als exogene Wörter bezeichnet werden können. Ein erheblicher Teil des deutschen Kernwortschatzes wurde aus anderen Sprachen übernommen. «Sprachhistorisch gesehen, stammt der überwiegende Teil des deutschen Wortschatzes sowieso aus der "Ferne"», so Földes [Földes 2002: 361]. Als besonders wichtige Gebersprachen gelten Englisch, Französisch, Italienisch, Griechisch und Lateinisch. Für die Gegenwartssprache ist das Englische zweifellos die Hauptquelle der Entlehnung.

Aber nicht alle Fremdwörter kommen auf dem Wege der Entlehnung in die Nehmersprache. Unter dem Fremdwort versteht man nicht nur ein aus einer fremden Sprache übernommenes Wort, sondern auch ein «in der übernehmenden Sprache mit Wörtern oder Wortteilen aus einer fremden Sprache gebildetes Wort» (GWDS). Viele Fremdwörter sind Ergebnis der Fremdwortbildung. Barz, die sich intensiv mit dem Problem der Fremdwortbildung beschäftigt hat, hat darauf hingewiesen, dass die Wörter *Originalität, Sentimentalität, Solidarität, Stupidität* als fertige komplexe Wörter aus dem Französischen entlehnt sind und *Polarität, Radikalität, Regionalität, Totalität* im Deutschen gebildet sind, wie das Herkunftsregister des Deutschen Fremdwörterbuchs ausweist [Barz 2005: 643]. Sogar



34 Prozent (1/3 aller verzeichneten Fremdwörter) sind im Deutschen Fremdwörterbuch mit der Herkunftsangabe «deutsch» versehen.

Neben dem Terminus «Fremdwortbildung» hat sich in der Germanistik auch der Terminus «Lehnwortbildung» durchgesetzt [Grammis]. Elmentaler betrachtet den Lehnwortschatz differenziert: ein Teil sind Lehnwörter aus verschiedenen Phasen der deutschen Sprachentwicklung und ein anderer Teil sind deutsche Lehnwortbildungen auf der Basis griechisch-lateinischer Grundwörter («gelehrte künstliche Wortbildungen») [Elmentaler 2010].

Ich möchte den Standpunkt der Dudengrammatik einnehmen, dass durch die Wortbildung aus nicht nativen Elementen Fremdwörter entstehen. Eine adäquate Bezeichnung für diesen Prozess wäre «die Fremdwortbildung» und nicht «die Lehnwortbildung» [Нефедова 2012].

Die Fremdwörter, die durch Wortbildung entstehen, sind keine Entlehnungen. In der Linguistik beschreibt man sie oft als Schein- oder Pseudoentlehnungen. Sie klingen, als stammten sie aus einer fremden Sprache; sie sind aber Analogiebildungen zu oder Nachahmungen von bereits etablierten Fremdwörtern. Die Pseudoentlehnungen sind als ganze Wörter nicht entlehnt, sondern im Deutschen (oder einer anderen Nehmersprache) gebildet. Als Fremdwortbildungen sind sie Wortbildungsprodukte, die ganz oder teilweise aus fremden Bestandteilen wie fremden Stämmen oder Affixen bestehen [Eisenberg 2011: 34]. Für die Bezeichnung der wichtigsten Arten von Pseudoentlehnungen werden die Termini «Pseudoanglizismus/Scheinanglizismus» (*Dressman*), «Pseudogalizismus/Scheingalizismus» (*Friseur, Blamage*), «Pseudoslawismus/Schein-slawismus» (*Besofski*) benutzt.

Im Hinblick auf die Herkunft der Fremdwörter, die Pseudoentlehnungen sind, ist ihr Status nicht so eindeutig zu bestimmen. Als komplexe Wörter sind sie keine Entlehnungen (sie werden im Deutschen gebildet). Aber ihre Bestandteile sind exogen und so können sie als exogene Wörter qualifiziert werden. Es ist aber nicht immer von Bedeutung und auch nicht möglich, die Herkunft von Fremdwortbildungen genau zu bestimmen, die meisten sind Internationalismen.

In der Lexik unterscheidet man noch Wörter, die Lehnbildungen heißen. Wenn man unter dem Begriff «Fremdwortbildung» (auch: «Lehnwortbildung») die Wortbildung im Deutschen auf der Basis fremder / entlehnter Grundwörter versteht (z.B. *Telekommunikation*), sind Lehnbildungen Bildungen aus vorhandenen (endogenen) Wörtern der Nehmersprache nach fremdem Vorbild (z.B. *Gehirnwäsche*).

Im Vorwort zum Fremdwörterbuch DUDEN wird unterstrichen, dass sich der Fremdwortanteil in Zeitungstexten (nur Substantive, Adjektive, Verben) auf 16—17% beläuft, in Fachtexten ist die Zahl der Fremdwörter noch höher. Auf den gesamten deutschen Wortschatz von etwa 400 000 Wörtern (ohne Fachsprachen) kommen 100 000 Fremdwörter [Müller 1974: 20]: d.h. ein Viertel des Kernwortschatzes ist exogen.

Die Wortschatzerweiterung des Deutschen, wie Barz in der Dudengrammatik — bezogen auf die Neologismen im WDG (1961—1977) — anführt, erfolgt hauptsächlich durch Wortbildung (83 % der Neologismen), der Anteil der Wörter mit einer neuen Bedeutung liegt bei 12 % und die Zahl der Entlehnungen aus anderen Sprachen wird mit 5 % angegeben [Barz 2005: 646—647].

Elmentaler stellt dagegen fest, dass in einem modernen Werbetext der gesamte Wortschatz folgenderweise verteilt ist: indigene Wörter betragen 62 %, Lehnwörter aus anderen Sprachen belaufen sich auf 32 % und etwa 5 % sind Lehnwortbildungen (Fremdwortbildungen) [Elmentaler 2010].

Die Neulexeme des Deutschen weisen die wachsende Heterogenität der Lexik auf. Die Analyse der Neologismen im elektronischen Wörterbuch [Neologismenwörterbuch], das die Neologismen der 90-er Jahre des XX. Jahrhunderts enthält, hat ergeben, dass etwa 40 % der neuen Wörter exogen sind. Die meisten aus der Fremde übernommenen Wörter sind direkte Entlehnungen aus dem Englischen (Ausnahmen sind *Fengshui*, *Karaoke*). Die Zahl der Fremdwortbildungen auf der Basis der griechisch-lateinischen Grundwörter ist gering (z.B. *Formatradio*, *Mobiltelefon*). Es gibt dafür neue deutsche Wortbildungen aus englischen Wörtern, die als Pseudoanglizismen angegeben sind (*Funsport*, *Kickboard*). Die Lehnbildungen nach englischem Vorbild sind auch vertreten (z.B. *Bezahlfernsehen*, *Hörbuch*), aber sie unterliegen zahlenmäßig den direkten Entlehnungen. Und sehr auffällig sind viele hybride Wörter, die Hybridität der neuen Lexik nimmt bedeutend zu. Weiter werden neue Hybridbildungen etwas ausführlicher beschrieben.

## 2. Hybridität des deutschen Wortschatzes: Wörter aus endogenen und exogenen Bestandteilen

Der Begriff «hybrid» bedeutet in der Biologie ‘von zweierlei Herkunft, gemischt, zwitterhaft’ und als Terminus der Sprachwissenschaft ‘aus Verschiedenem zusammengesetzt’ (DWDS).

Unter hybriden Wörtern (Hybridbildungen, nach lat. *hybrida* >Mischling<) versteht man die Wörter, die aus nativen und fremdsprachlichen (entlehnten) Elementen bestehen [Barz 2005: 693]. Die Wortbildungsmittel, die hybride Wörter konstituieren, können als exogen und endogen bezeichnet werden.

Bei der Wortbildung aus nativen und fremden Elementen, der so genannten Hybridisierung, kommen zwei Wortbildungsarten in Betracht: Derivation und Komposition.

### Hybride Derivate

Nach Barz entstehen derivative Mischbildungen durch zwei Kombinationsarten, als Kombination (1) einer fremdsprachlichen Basis mit einem nativen Affix bzw. einer nativen Verbpartikel sowie (2) einer nativen Basis mit einem fremdsprachlichen Affix.

- (1) a. *Segmentierung, physisch, touristeln*  
b. *Erzrivale, unattraktiv; einchecken*
- (2) a. *Hornist, schauderös, buchstabieren*  
b. *Exfreund, hyperempfindlich* [Barz 2005: 694].

«Während das heimische Suffix eine stärkere Integration des fremden Basislexems in das Deutsche bewirkt, erfolgt umgekehrt durch das Fremdsuffix eine “Verfremdung” des heimischen Basislexems» [Fleischer, Barz 1995: 65].

Die Analyse der Neologismen im Neologismenwörterbuch hat gezeigt, dass die 2. Kombinationsart nicht relevant ist. Es gibt dafür praktisch keine Belege. Es entstehen keine Neulexeme mit Fremdsuffixen und -präfixen: anders gesagt, hybride Wörter mit einer endogenen Basis und einem exogenen Affix werden im Gegenwartsdeutschen nicht gebildet.

Die Integration von Fremdwörtern in native Sprachsysteme ermöglicht die 1. Kombinationsart: Kombination einer fremdsprachlichen (exogenen) Basis mit einem nativen (endogenen) Affix bzw. einer nativen (endogenen) Verbpartikel.

Barz betont, dass im Bereich der Substantive und der Adjektive die Derivation mit nativen Suffixen relativ gut entwickelt ist. Im Verbsystem sind die Partikelverben mit nativen Präfixen zu erwähnen: Entlehnungen aus dem Englischen werden häufig mit der übersetzten oder mit einer zusätzlichen Verbpartikel versehen: *anpowern* > anspornen<, *auspowern* >sich verausgaben<, *ansurfen* >im Internet anwählen<, *ausleveln* >ausbalancieren<, *auschecken* >abmelden<, *ausflippen* >aus sich herausgehen, wütend werden<, *ausprinten* >ausdrucken< [Barz 2005: 694].

Die 1. Kombinationsart wird in der Gegenwartssprache intensiv genutzt. Native Suffixe und Präfixe verbinden sich relativ leicht mit Fremdbasen. Moderne Hybridbildungen sind nach dem Modell eine exogene Basis und ein endogenes Affix gebildet.

Bei dieser Kombinationsart geht es um eine Integrierung der exogenen Basen ins Sprachsystem des Deutschen, eine Anpassung der fremden Basen an das native Wortbildungs- und Formenbildungssystem.

Aus meiner Analyse der Neologismen in Bezug auf das Inventar der endogenen Affixe ist Folgendes zu schließen:

Die hohe Produktivität von endogenen Suffixen bei der Hybridisierung ist für die Substantiv- und Adjektivbildung charakteristisch.

1. Hybride Substantive werden von den exogenen Basen mithilfe der endogenen Suffixe gebildet: Substantive entstehen aus Verben auf *-isieren* und dem Suffix *-ung* (*Boulevardisierung, Globalisierung, McDonaldisierung, Virtualisierung*), die exogenen substantivischen Basen verbinden sich mit dem endogenen Suffix *-er* (*Chatter*).

2. Zur Bildung von hybriden Adjektiven dienen exogene substantivische Basen und die endogenen Suffixe *-isch* (*stylish*) und *-ig* (*chillig*). Für hybride Adjektive, die aus exogenen Verben mit dem endogenen Suffix *-bar* gebildet werden, gibt es keine Belege.

3. Hybride Verben sind exogene verbale Basen mit vorwiegend endogenen Verbpartikeln *ab-*, *an-*, *aus-*, *doppel-*, *durch-*, *ver-*, *weg-* (*abspacen*, *anklicken*, *anmailen*, *auschillen*, *durchklicken*, *wegklicken*, *wegzappen*, *doppelklicken*) und in geringerem Maße mit endogenen Präfixen (*verlinken*).

### Hybride Komposita

Unter Neologismen gibt es viele Mischkomposita (auch hybride Komposita), die aus einem exogenen und einem endogenen Grundmorphem bestehen. Die Mischkomposita mit dem endogenen 2. Glied überwiegen (44) (*Bungeespringen*, *Call-in-Sendung*, *Chatraum*, *Chill-out-Raum*, *Domainname*, *Mobbingberatung*, *Onlinedienst*, *Onlinezeit*, *Outdoorjacke*, *Roaminggebühr*, *Servicewohnung*, *Softairwaffe*) und die Zahl der Mischkomposita mit dem endogenen 1. Glied ist geringer (15) (*Ärzt hopping*, *Billigjob*, *Direktbanking*, *Einkaufsmall*, *Insel hopping*, *Kunstevent*, *Mausklick*). Alle hybriden Komposita unter Neulexemen präsentieren ausschließlich Substantive.

Wenn man berücksichtigt, dass alle Komposita Determinativkomposita sind, bedeutet das, dass exogene Wörter als Bestimmungswörter fungieren. Die zweite Konstituente trägt die Hauptbedeutung, und gerade diese Konstituente wird ins Deutsche übersetzt, was das zusammengesetzte Wort anschaulicher macht.

Zu berücksichtigen wäre die Tatsache, dass es neben hybriden Komposita aus endogenen und exogenen Morphemen exogene Komposita als Entlehnungen gibt, die als gleichbedeutende Äquivalente nebeneinander funktionieren. Solche Paare sind z.B. *Bungeejumping* — *Bungeespringen*, *Beachvolleyball* — *Strandvolleyball*, *Chatroom* — *Chatraum*, *Chill-out-Room* — *Chill-out-Raum*, *Couchpotato* — *Couchkartoffel*, *News group* — *Newsgruppe*, *Webpage* — *Webseite*.

Die hybriden Komposita haben eine Zwischenstellung neben einem zusammengesetzten exogenen Wort als Entlehnung und einem ins Deutsche übersetzten Kompositum, einer Lehnübersetzung (*calque*).

Hybride Neulexeme mit Konfixen aus dem Griechischen und Lateinischen (den Präkonfixen *Audio-*, *Mikro-*, *Multi-*, *Retro-*, *Téle-*, *Video-*, den Postkonfixen *-naut*, *port*) sind aus dem Englischen entlehnt. Sie sind Mischkomposita im Englischen, z.B. *Audiobook*, *Audioguide*, *Mikroport*, *Multiplex*, *Retrodesign*, *Retrotrend*, *Telelearning*, *Teleteaching*, *Teleworking*, *Videoscreen*, *Cybernaut*. Für die im Deutschen gebildeten gemischten Konfixkomposita gibt es nicht viele Belege (z.B. *Telelearning* — *Teledernen*).

Die angeführten Beispiele zeigen deutlich die Tendenz, dass es sich bei exogenen Bestandteilen um fast ausschließlich englische Morpheme handelt und dass das heutige Deutsch mit Recht Denglisch genannt wird. Die meisten hybriden Wörter sind englisch-deutsche Mischbildungen als Ergebnis des wachsenden angloamerikanischen Einflusses auf das Deutsche.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das lexikalische Teilsystem der deutschen Gegenwartssprache ist in großem Maße durch Heterogenität und Hybridität gekennzeichnet. Die Rolle der exogenen Lexik im heutigen Deutsch nimmt zu, wobei exogen mit englisch gleichgesetzt wird.

Englisch als die Sprache von Globalisierung und High-Tech breitet sich in der ganzen Welt und im deutschen Sprachraum aus. Die Heterogenität der modernen Lexik des Deutschen kommt hauptsächlich im Vorhandensein der endogenen deutschen und der exogenen englischen Lexik verschiedener Art (direkte Entlehnungen aus dem Englischen, Pseudoanglizismen, Lehnbildungen nach englischem Vorbild) sowie der hybriden Denglisch-Bildungen zur Geltung.

### Literatur

- Крысин 2004 — *Крысин Л. П.* Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. М., 2004.
- Нефедова 2012 — *Нефедова Л. А.* Иноязычная лексика в современном немецком языке: иноязычная лексика в контексте заимствования и словообразования: Монография. М., 2012.
- Barz 2005 — *Barz I.* Die Wortbildung // Duden. Die Grammatik. Bd 4. 7. Auflage. Mannheim, 2005.
- Bergmann 1998 — *Bergmann R.* Autonomie und Isonomie der beiden Wortbildungssysteme im Deutschen // Sprachwissenschaft. 1998. № 23.
- Bergmann et al. 2004 — *Bergmann R., Pauly P., Moulin C.* Alt- und Mittelhochdeutsch. Arbeitsbuch zur Grammatik der älteren deutschen Sprachstufen und zur deutschen Sprachgeschichte. Göttingen, 2004.
- Neologismenwörterbuch — Das Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch des Instituts für Deutsche Sprache (IDS), Neologismenwörterbuch. <http://www.owid.de/wb/neo/start.html>
- DWDS — Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS). <http://www.dwds.de>
- Duden — Das große Wörterbuch der deutschen Sprache (GWDS). <http://www.duden.de>
- Eisenberg 2011 — *Eisenberg P.* Das Fremdwort im Deutschen. Berlin, 2011.
- Elmentaler 2010 — *Elmentaler M.* Aktueller Wandel im Diasystem der deutschen Sprache. Kiel, 2010. <http://www.germsem.uni-el.de/ndnl/materialien/Vorlesung%20Prof.%20Elmentaler%20Deutsche%20Sprachgeschichte%20Stand%20Sommer%2010/deutsche%20sprachgeschichte%2011%20aktueller%20wandel%20sommer%2010.pdf>
- Fellmann 1996 — *Fellman U.* Selbstbildungsfähigkeit und Übernahme von «Internationalismen». Parallelen in der Terminologiebildungsproblematik im Deutschen und im Esperanto // Terminologiewis-

- senschaftliche Aspekte der Interlinguistik, 6. Jahrestagung der Gesellschaft für Interlinguistik. Berlin, 1996.
- Fleischer, Barz 1995 — *Fleischer W., Barz I.* Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen, 1995.
- Földes 2002 — *Földes C.* Deutsch und Englisch: Ein Sprachnotstand? Befunde und Anmerkungen aus einer ostmitteleuropäischen Perspektive // *Deutsch — Englisch — Europäisch. Impulse für eine neue Sprachpolitik* / Hrsg. R. Hoberg. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich, 2002.
- Grammis — Grammis. Das grammatische Informationssystem des Instituts für deutsche Sprache (IDS). <http://hypermedia.ids-mannheim.de>
- Müller 1974 — *Müller W.* Einführung in die Geschichte und Funktion des Fremdworts // *Duden. Fremdwörterbuch*. Bd 5. Mannheim; Wien; Zürich, 1974.
- Seiffert 2008 — *Seiffert A.* Autonomie und Isonomie fremder und indigener Wortbildung. Am Beispiel ausgewählter numerativer Wortbildungseinheiten. Berlin, 2008.

М. А. КУЛЬКОВА

(Казанский федеральный университет)

**ГЕТЕРОГЕННЫЕ ЯВЛЕНИЯ  
В ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ  
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА<sup>1</sup>**

Вопрос о гетерогенной организации паремиологической системы немецкого языка коррелирует с проблемой установления общих закономерностей становления и развития паремиологической системы независимо от принадлежности к тому или иному национальному языку. Согласно нашим представлениям, паремии, или паремиологические конструкции, представляют собой автономные устойчивые высказывания неопределенно-референтного типа, являющиеся продуктом многовековой народной рефлексии и направленные на моделирование человеческого поведения [Кулькова 2011: 39]. Паремиологические тексты являются специфическими текстами, обладающими рядом особых свойств, присущих фольклорным произведениям: высокой степенью клишированности, вторичным характером образования текста, полипропозитивностью, устойчивостью семантико-синтаксической структуры, смысловой сжатостью, ориентацией на моделирование человеческого поведения, относительной автономностью употребления, коммуникативной направленностью. Именно коммуникативно-прагматическая направленность паремий позволяет раскрыть механизм дальнейшего развития паремиологической системы и определить тенденции возникновения трансформированных, гибридных форм паремий под влиянием лингвистических и экстралингвистических факторов (когнитивных, психологических, социальных и некоторых других). Г. Л. Пермяков, характеризуя паремиологический ярус языка, к паремиям относит пословицы, поговорки, присловия, приметы, поверия, велеризмы, загадки и некоторые другие виды народных изречений (всего ученый выделяет 24 типа паремиологических высказываний). Ученый неоднократно подчеркивал инвариантно-вариантную структуру пословиц, указывая на общее и неизменное составляющее — инвари-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 12-14-16021а, проект «Русская и сопоставительная паремиология в Татарстане: истоки развития».

антную суть пословицы — и ее вариативную сторону (частное и переменное): «...пословицы, как и другие фольклорные тексты, только потому и могут варьировать, что они устойчивы (т. е. в основе своей инвариантны), а устойчивы — потому что могут варьировать» [Пермяков 1988: 134].

Стратификация паремиологической системы с точки зрения проявления в ней гетерогенных явлений позволяет выделить в ней несколько подуровней.

а) узуальные паремии, зафиксированные в паремиографических источниках и составляющие большую часть паремиологического фонда национального языка (*Wer A sagt, muß auch B sagen* [Байер, Байер 1989: 30], *Kommt Zeit, kommt Rat* [Ibid.: 202], *Ende gut, alles gut* [Duden 2008, 11: 177] usw.);

б) варианты узуальных паремий, представляющие незначительно видоизмененную либо сокращенную форму узуальной паремии с сохранением когнитивно-смысловой структуры паремии и зафиксированные в паремиографических источниках (*Einem geschenkten Gaul sieht / schaut / guckt man nicht ins Maul* [Duden 2008, 11: 233], *Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht [und wenn er auch die Wahrheit spricht]* [Ibid.: 464], *Alle Wege führen nach Rom [aber mancher eher als der andere]* [Байер, Байер 1989: 210] usw.);

в) трансформированные паремии, характеризующиеся значительными изменениями как в структурной, так и в когнитивно-смысловой организации паремии и предназначенные, как правило, для однократного использования в рамках реализации конкретной коммуникативно-прагматической цели (*Wer sucht, erfindet* (рекламное объявление о проведении Недели директоров фирм от Министерства экономики и технологий ФРГ) (*Wer sucht, der findet; [wer nicht sieht, der ist blind]* [Wander 2007, 4: 953]); *Gut gefragt ist halb verstanden* (объявление о проведении телефонной акции) (*Gut gesagt ist halb getan* [Байер, Байер 1989: 214])).

Трансформированные паремии, представляя индивидуально-авторские преобразования паремиологической единицы (ПЕ), не подлежат фиксации в паремиографических источниках ввиду одноментного характера их употребления и низкой степени известности. Первые два подуровня паремиологической системы (узуальные паремии и варианты узуальных паремий) образуют ее ядерную зону, трансформированные паремии относятся к периферийным участкам паремиологической системы.

Паремиологическая система немецкого языка характеризуется высокой степенью гетерогенности, что находит проявление в многообразии типов и форм паремий. К наиболее изученным типам немецких паремий следует отнести в первую очередь пословицы (*Sprichwörter*), поговорки (*sprichwörtliche Redensarten*), загадки (*Rätsel*), народные приметы (*Bauern- und Wetterregeln*) и су-



еверия (Aberglauben)<sup>2</sup>. Менее изучены либо не подвергались ранее изучению такие типы немецких паремий, как тосты (Trinksprüche), гадания (Wahrsagen), скороговорки (Zungenbrecher), велеризмы (Sagworte oder Wellerismen) и некоторые другие.

Среди внутриязыковых факторов, обуславливающих изменения в паремиологической системе, можно назвать следующие:

- 1) сентенциальность паремии, т. е. соответствие структуры паремиологической единицы структуре предложения по семантическим, синтаксическим и прагматическим признакам;
- 2) обобщение в паремии жизненного опыта как на предметно-бытовом, так и на уровне народной мудрости;
- 3) быстрое и удобное запоминание паремии, передаваемость из поколения в поколение;
- 4) сохранение паремии как самостоятельного афористического жанра, способного выполнять коммуникативно-прагматические функции, конституировать поведение индивидов;
- 5) высокая частотность воспроизведения паремии в речи носителей языка;
- 6) широкое распространение паремии и ее узнаваемость.

Указанные факторы формируют ряд тенденций развития паремиологической системы:

- 1) варьирование тематических рубрик паремиологического фонда в соответствии с приобретением нового и частичной деактуализацией уже имеющегося когнитивно-практического опыта представителями данного этнокультурного общества;
- 2) расширение арсенала коммуникативно-прагматических функций паремий (моделирующая, магическая, поучительная, прогностическая, негативно-коммуникативная, орнаментальная, развлекательная функции)<sup>3</sup>;
- 3) межъязыковое взаимодействие паремиологических систем: появление новых паремий, заимствованных из других языков, и, наоборот, распространение паремий в других языках.

Так, пословица «Der frühe Vogel fängt den Wurm» появилась в немецкой паремиологической системе лишь в конце 80-х гг. XX в. и является калькой английской пословицы «The early bird catches the worm». Примером распространения немецких пословиц в других языках является паремия «Der Teufel ist nicht so schwarz, wie man ihn malet». Данная пословица попадает в русский язык в XVIII в. в виде паремии «Не так страшен черт, как его малюют», претерпев некоторые семантические трансформации (schwarz — страшен), и «отража-

<sup>2</sup> См. работы Л. Рериха и В. Мидера [Röhrich, Mieder 1977; Mieder 2009; 2010], К. Гельма [Helm 1941], Г. Казерера [Kaserer 1926], Н. Н. Фаттаховой и М. А. Кульковой [Фаттахова, Кулькова 2013] и др.

<sup>3</sup> См. описание функций паремий в работе Г. П. Пермякова [Пермяков 1975].

ет здоровый народный скептицизм и неверие в демонологические вымыслы» [Мокиенко 2008: 314].

Наконец, четвертая тенденция развития паремиологической системы заключается в возникновении трансформированных, гибридных форм паремий.

Остановимся подробнее на последней тенденции развития паремиологической системы и проанализируем на примере немецких пословиц механизмы трансформации паремий в публицистическом дискурсе.

Следует отметить, что проблема функционирования и взаимодействия узуальных и окказиональных форм пословиц в различных национальных языках является весьма актуальной. Изучением трансформированных пословиц, или антипословиц, в немецком языке занимались В. Мидер [Mieder 1998; 1982; 1985; 1989], Э. Госслер [Gossler 2005], в русском языке — В. М. Мокиенко, Х. Вальтер [Вальтер, Мокиенко 2005], А. Резников [Reznikov 2009], Е. Е. Жигарина [Жигарина 2006], во французском — Ф. Миньяваль [Mignaval 2005], в венгерском — А. Литовкина, К. Варгха [Litovkina, Vargha 2005] и другие.

Анализ немецких антипословиц в современных публицистических текстах позволяет утверждать, что паремиологический фонд немецкого языка представляет собой динамично развивающуюся подсистему, обладающую богатым потенциалом к эволюционному развитию, тонко реагирующую на происходящие изменения в немецком лингвокультурном обществе и мировом поликультурном пространстве. Зафиксированные трансформации паремий служат результатом порождения новых структурно-смысловых вариантов узуальных форм паремий в ходе их креативного употребления в публицистическом дискурсе.

В предпринятом исследовании нами было проанализировано 100 случаев использования паремий в статьях еженедельной газеты «Die Zeit» и информационно-политического журнала «Der Spiegel». Помимо узуального употребления паремий (87 случаев) было зафиксировано 13 случаев использования трансформированных пословиц как в текстах статей (8 %), так и в заголовках и подзаголовках (92 %).

К основным трансформационным приемам паремий, зафиксированных нами в имеющемся корпусе текстов, можно отнести лексические и синтаксические трансформации. Прием лексической трансформации, затрагивающий лексический уровень паремиологического высказывания при сохранении синтаксической модели, предполагает следующие виды окказиональных изменений паремии:

- а) расширение / усечение компонентного состава паремиологической единицы;
- б) субституцию (замену) одного либо нескольких компонентов паремиологической единицы.

Приведем примеры расширения компонентного состава ПЕ:

(1) Jeder ist seines Glückes Schmied [Duden 2008, 11: 629] → Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied (Zeitmagazin, Nr. 47 (2011) vom 17.11.2011).

(2) Viele Köche verderben den Brei (Duden 2008, 11: 395) → Zu viele Köche verderben den Brei (Zeitmagazin, Nr. 47 (2011) vom 17.11.2011).

В данных примерах введение дополнительных компонентов (*eigen*, *zu*) способствует усилению перлокутивного эффекта благодаря увеличению смысловой нагрузки и повышению коммуникативной значимости информации, заключенной в лексемах *Glück* и *Köche*. В статье, включающей пример (1), автор апеллирует к аксиологическим доминантам (счастье, гармония, умиротворение), проводя параллели между процессомковки металла и переосмысленным процессом «ковки счастья», предполагающим преодоление таких жизненных трудностей, как болезни, мировые катастрофы, семейные проблемы, нервные расстройства, любовные драмы и т. д. В конце статьи автор подвергает паремии «Jeder ist seines Glückes Schmied» дальнейшей трансформации, приходя к выводу о том, что человек — врач своего собственного счастья: «Es ist besser, man ist seines eigenen Glückes Arzt». В тексте статьи, содержащей пример (2), читателю предлагается переключить план переносного значения известной пословицы «Viele Köche verderben den Brei» на план ее прямого значения: «Zu viele Köche verderben den Brei. Absolut richtig. Aber nur, wenn die Köche nicht miteinander reden». Далее автор приводит контраргументы в отношении паремиологического высказывания, развивая свою мысль о необходимости детального обсуждения всех этапов в процессе коллективного приготовления пищи: «Der Satz vom verdorbenen Brei wird gern von Menschen im Mund geführt, die Mitarbeiter nicht gerne mitreden lassen — oder sie erst gar nicht einstellen wollen. Und dann ist er falsch».

Прием замены одного из компонентов ПЕ также способствует привлечению внимания читателя к определенной лексеме, введение которой в структуру паремии привносит новые смысловые наложения в когнитивно-дискурсивную организацию паремии:

(3) Schadenfreude ist die reinste Freude [Duden 2008, 11: 609] → Schadenfreude ist die schönste Freude (Zeitmagazin, Nr. 47 (2011) vom 17.11.2011).

(4) Zeit ist Geld [Duden, 11: 827] → Zeit ist Macht (Die Zeit, Nr. 31 vom 26.07.2012).

Пример (3) обличает такие негативные черты характера человека, как недоброжелательность, зависть, злорадство. Автор статьи призывает спокойно относиться к проявлению подобных чувств и приводит свои размышления относительно происхождения данной

пословицы, характеризующей взаимоотношения между индивидуумами как конкурентную борьбу за выживание в ходе эволюционного развития: «Dabei müssten wir uns eigentlich nicht schämen, denn die Schadenfreude ist ein archaisches Muster, das in uns allen steckt». Пример (4) характеризует современное состояние политической жизни европейских государств, автор делает акцент на ускоренном темпе жизни влиятельных политиков европейских стран и на негативных последствиях форсирования событий для экономического развития Европы.

В некоторых случаях бинарный характер структурно-смысловой организации ПЕ предполагает замену не одного, а сразу нескольких компонентов паремии:

(5) Große Liebe, groß' Leid [Wander 2007, 3: 139] → Größte Liebe, größtes Leid (Spiegel, Nr. 38 (2012)).

(6) Wer wagt, gewinnt [Байер, Байер 1989: 326] → Wer zuerst zuckt, verliert (Zeit-Online, vom 29.08.2006).

В примере (5) трансформированная паремия «Größte Liebe, größtes Leid» демонстрирует наличие лексического параллелизма, основывающегося на наличии повторов словоформ, замыкающих обе части паремии, усиленного синтаксическим параллелизмом, иллюстрирующим дублирование синтаксической структуры прототипической пословицы «Große Liebe, groß' Leid». В статье повествуется об обнаружении музыкальных произведений композитора Агостино Штеффани и признании его творений: «...er schuf eine Musik, die darauf hindeutet, daß er alles wusste oder ahnte..., was größte Freude ist und größtes Leid...»

Сходная синтаксическая модель «Weg A, B» отмечается в примере (6), что подтверждает намеренное использование автором статьи сходной синтаксической структуры окказионального варианта пословицы и прототипической паремии. Когнитивные механизмы взаимодействия узуальной пословицы и ее трансформированного варианта основываются на антонимических отношениях лексем, замыкающих обе части текстов паремии: *wagen* — *zucken*; *gewinnen* — *verlieren*.

Прием синтаксической трансформации паремии предполагает изменения ПЕ на синтаксическом уровне:

(7) Wer will gelten, mach' sich selten [Wander 2007, 3: 1539] → Willst du gelten, mach dich selten (Zeitmagazin, Nr. 47 (2011) vom 17.11.2011).

Изменение сложного предложения с относительным придаточным на бессоюзное сложное предложение с придаточным условия, в роли подлежащего в котором выступает личное местоимение во 2 л. ед. ч., способствует повышению прагматической значимости

трансформированной паремии. Автор акцентирует внимание на обращении к каждому потенциальному читателю, избегая безадресности, свойственной всем узуальным паремиям, достигая тем самым большего динамизма и провоцируя потенциального читателя вступить в виртуальный диалог.

В некоторых публицистических текстах были зафиксированы случаи контаминации нескольких трансформационных приемов — приема синтаксической трансформации в сочетании с приемом замены нескольких компонентов ПЕ:

(8) Wenn es am besten schmeckt, soll man aufhören [Duden 2008, 11: 59] → Man soll aufhören, wenn es am schönsten ist (Zeitmagazin, Nr. 47 (2011) vom 17.11.2011).

Перемещение главного предложения (*Man soll aufhören.*) в начало предложения служит смещению смысловой нагрузки паремиологического высказывания в сторону пропозиции ‘прекращение действия’, а замена компонента *am besten schmeckt* на *am schönsten ist* способствует расширению сферы употребления данной паремии, подчеркивая мнение автора статьи о необходимости завершения какого-либо процесса в момент достижения его максимального эффекта.

Таким образом, проведенный анализ немецких антипословиц в современной прессе позволяет утверждать, что использование трансформированных паремий в публицистических текстах выступает своего рода индикатором коммуникативно-прагматического диапазона публицистического дискурса, с одной стороны, и степени подвижности, изменчивости, динамичности развития паремиологической системы, с другой. Показательно, что выявленные случаи трансформированных паремий частотны (13 %), границы их трансформации определяются степенью их узнаваемости, а имплицитированные смысловые приращения полностью адаптированы к условиям коммуникативной ситуации. Выявлено, что употребление окказиональных паремий в публицистическом дискурсе мотивирует читателя к активизации мыслительной деятельности, запуская сложные когнитивно-эвристические процессы в ходе интерпретирования статьи и разгадывания истинного авторского замысла при соотнесении трансформированной формы паремии с ее прототипом, а также основным содержанием статьи.

### Литература

- Вальтер, Мокиенко 2005 — *Вальтер Х., Мокиенко В. М.* Антипословицы русского народа. СПб., 2005.
- Жигарина 2006 — *Жигарина Е. Е.* Современное бытование пословиц: вариативность и полифункциональность текстов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

- Кулькова 2011 — *Кулькова М. А.* Герменевтика народной приметы: когнитивно-прагматический аспект изучения: монография. Казань, 2011.
- Пермяков 1975 — *Пермяков Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 247—274.
- Пермяков 1988 — *Пермяков Г. Л.* Основы структурной паремиологии. М., 1988.
- Фаттахова, Кулькова 2013 — *Фаттахова Н. Н., Кулькова М. А.* Народные приметы в разноструктурных языках. М., 2013.
- Gossler 2005 — *Gossler E.* Besser Arm dran als Bein ab. Wien, 2005.
- Helm 1941 — *Helm K.* Bauernregeln // Hessische Blätter für Volkskunde. 1941. 38. S. 114—132.
- Kaserer 1926 — *Kaserer H.* Bauernregeln und Lostage in kritischer Beleuchtung. Wien, 1926.
- Litovkina, Vargha 2005 — *Litovkina A., Vargha K.* The Nation Lives in Its Jokes. Hungarian Proverb Parodies. Budapest, 2005.
- Mieder 1982 — *Mieder W.* Antisprichwörter. Bd I. Wiesbaden, 1982.
- Mieder 1985 — *Mieder W.* Antisprichwörter. Bd II. Wiesbaden, 1985.
- Mieder 1989 — *Mieder W.* Antisprichwörter. Bd III. Wiesbaden, 1989.
- Mieder 1998 — *Mieder W.* Verdrehte Weisheiten: Antisprichwörter aus Literatur und Medien. Wiesbaden, 1998.
- Mieder 2009 — *Mieder W.* Sprichwörtliches in mittelhochdeutschen Epen. Burlington (Vermont), 2009.
- Mieder 2010 — *Mieder W.* «Spruchschlösser (ab)bauen». Sprichwörter, Antisprichwörter und Lehnspriechwörter in Literatur und Medien. Wien, 2010.
- Mignaval 2004 — *Mignaval Ph.* Proverbs pour rire — de faux proverbes plus vrais que les vrais. Paris, 2004.
- Reznikov 2009 — *Reznikov A.* Modern Russian Anti-Proverbs. Burlington (Vermont), 2009.
- Röhrich, Mieder 1977 — *Röhrich L., Mieder W.* Sprichwort. Stuttgart, 1977.

#### Источники

- Байер, Байер 1989 — *Байер Х., Байер А.* Немецкие пословицы и поговорки: Сборник. М., 1989.
- Мокиенко 2008 — *Мокиенко В. М.* (отв. ред.). Словарь русских пословиц: около 1000 единиц / Сост. В. М. Мокиенко, Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнгульдинов и др. М., 2008.
- Duden 2008 — *Duden.* Bd. 11. Redewendungen. Mannheim u.a., 2008.
- Wander 2007 — *Wander K. F. W.* (Hrsg.). Deutsches Sprichwörterlexikon. Bd 1—5. Darmstadt, 2007.

**ZUSAMMENFASSUNG****Heterogene Erscheinungen im parömiologischen System der deutschen Sprache**

Im Beitrag werden die Parömien hinsichtlich ihrer heterogenen Eigenschaften betrachtet: erstens als Bestandteile des komplexen Systems, zweitens als Texte, die verschiedene Transformationen aufweisen können. Am Beispiel der Antisprichwörter werden kognitiv-pragmatische Mechanismen in der deutschen Sprache gezeigt sowie die Rolle von neuen hybriden Bildungen im publizistischen Diskurs.

Н. Д. МАТАРЫКИНА

(Липецкий государственный педагогический университет)

## **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СЛОГАНАХ МОЛОДЕЖНОГО ДВИЖЕНИЯ 70-Х — 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

В 1960-е годы в странах запада происходят значительные культурно-политические изменения. В тематическом выпуске журнала «Informationen zur politischen Bildung», посвященном молодежным протестам 1968 г., Хуберт Кляйнерт обозначает данные изменения словом «перелом» (Umbruch) и рассматривает протестное движение 1967—1970 гг. как совокупность двух взаимообусловленных элементов: с одной стороны, это политическая оппозиция, проявляющая в то же время субкультурные и богемные черты и носящая отпечаток рационализма, и, с другой стороны, широкая молодежная (суб)культура эмоционального протеста и отказа от традиционных норм и ценностей [Kleinert 2008].

Предпосылками появления молодежного протестного движения данный автор считает такое развитие политической системы, которое привело к интеграции в нее альтернативных политических концепций (появление в 1960 г. в США социалистической студенческой организации SDS (Students for a Democratic Society, Studenten für eine demokratische Gesellschaft), воспринявшей идеи марксизма, образование «Большой коалиции» ХДС/ХСС и СДПГ в 1966 г., приведшее к пересмотру функций и снижению значимости парламента), а также духовно-культурный климат «эры Аденауэра», отличавшийся коллективным умалчиванием нацистского прошлого и уклоном в сторону обывательского представления о счастье. Призыв старшего поколения к порядку и дисциплине воспринимается на этом фоне как признак духовной ограниченности и вызывает неприятие со стороны молодежи [Kleinert 2008].

В конце 60-х — начале 70-х гг. оппозиционное движение молодежи, как отмечает Е. Нойланд, впервые находит свое языковое выражение, причем язык «внепарламентской оппозиции» относят скорее к политическому, чем к молодежному [Neuland 2008: 121]. Предпочтение отдается определенным типам текста, таким как лозунги, которые писались на транспарантах и ритмично скандировались во время демонстраций, листовки с краткими апеллятивными текста-



ми, а также диспуты-семинары («Teach-Ins»), на которых обсуждались злободневные вопросы, с более длинными текстами информативного и аргументативного характера [Neuland 2008: 121].

Так, символом протестного движения становится слоган «Unter den Talaren / Muff von 1000 Jahren», звучавший в университетских городах Германии конца 60-х гг. Его авторами являются два студента из Гамбурга, которые написали эти слова, предназначавшиеся профессорам, обвинявшимся в причастности к нацистскому режиму, на транспаранте (ср.: Spiegel online 21.4.2008).

На лексическом уровне, по наблюдениям Е. Нойланд, имеет место использование специального вокабуляра из области общественных наук и понятий марксизма, новых словообразовательных конструкций для обозначения новых образцов поведения и ряда устойчивых выражений. Словоупотребление студентов является средством агитации и критики доминирующей языковой политики, вследствие чего приобретает значимость дифференциация понятий (Vietnam-Konflikt / Bürger-Krieg), формирующих политическое сознание. Возрастает роль англицизмов в связи с популярностью среди молодежи американского движения за права человека, а также студенческого движения. Стилеобразующими особенностями выступают самоирония и использование творческого потенциала языка, находящие выражение в языковой игре и наиболее широко представленные в появившихся в тот период изречениях [Ibid.: 121—124].

Йоахим Шарлот отмечает в языке движения 1968 г. наличие большого количества заимствований и ключевых слов «внепарламентской оппозиции», таких как Aktion, Anarchie / Anarchismus, autoritär / Autorität, Establishment / etabliert, Faschismus / faschistisch / faschistoid, Go-in / Love-in / Sit-in / Teach-in, Hearing, Kapitalismus / Spätkapitalismus, Manipulation / manipulativ, Repression / repressive Toleranz, объяснение которых вследствие их недоступности широкой общественности даже приводилось в специальных словарях «Sprachführer durch die Revolution» и «Revolutions-Lexikon», вышедших в свет в тот период [Scharloth 2008].

Распад движения внепарламентской оппозиции приводит к появлению различных троцкистских, коммунистических, анархических группировок и группировок левого толка [Kleinert 2008]. К последним можно отнести движение, получившее в немецком языке название «Sponti-Bewegung», занимавшее промежуточное положение между студенческим движением конца 60-х и молодежными протестами 80-х гг. Для словоупотребления в его среде характерна по сравнению с языком студенческого движения большая доля обиходно-разговорных особенностей и практическое отсутствие научной терминологии. На смену рациональной аргументации приходит эмоциональность, а стилеобразующими элементами выступают двусмысленность, большое количество частиц и сокращений, присутствие элементов устной речи в речи письменной. Изречения, воз-

никшие в этот период, отличаются креативностью и комичностью, основывающейся зачастую на трансформации известных фразеологизмов и нарушении смысла [Neuland 2008: 125—127].

Данные изречения распространялись не только в СМИ, но и в виде граффити, например, на стенах домов, или лозунгов на демонстрациях. В большей мере для них характерно присутствие интертекстуальности.

Как известно, существует большое количество попыток классификаций интертекстуальности. Преимущественно они относятся к литературным текстам. Э. Рёслер, обобщая некоторые результаты в данном направлении, включает в свою классификацию также тексты нелитературные, которые могут иметь устную и письменную форму, вступать в интертекстуальные отношения с текстами литературными и другими нелитературными, ссылаться на отдельный текст или определенный тип текстов, выражать интертекстуальные отношения эксплицитно или содержать их имплицитно [Röbler 1999: 68].

Я. Андروتсопулос, рассматривая интертекстуальность в текстах молодежной субкультуры, называет 6 типов интертекстуальных отношений, с учетом таких параметров, как код (Code) и вид претекста. Относительно кода можно выделить интертекстуальные связи между текстом и изображением (бимедиальные) либо между изображениями (визуальные). Видами претекста могут быть как отдельный текст, так и модель определенного типа текста. При этом основными способами реализации интертекстуальности являются цитата, аллюзия и модифицированная цитата [Androutsopoulos 1997: 341—346].

В функциональном аспекте У. Фикс отмечает, что для нелитературных текстов подробная дифференцированная типологизация интертекстуальности пока не производилась, и, рассматривая специальные тексты, называет в общих чертах такие ее функции как бесперебойное осуществление коммуникации вследствие отнесенности конкретного текста к соответствующему типу текстов, знание особенностей которого составляет компетенцию всех ее участников; очуждение текста либо придание ему значимости посредством нарушения или смешения этих особенностей, а также установление непосредственной связи с претекстом (утвердительного (аффирмативного), отрицательного или релятивирующего характера) [Fix 2000: 453—454].

Думается, что для изречений, появившихся в среде движения «Sponti» в 70-е — начале 80-х гг. и содержащих интертекстуальные включения, именно функция очуждения является ведущей. Как известно, главным отличительным движением левого толка «Sponti» от других левых группировок было такое представление о революционном потенциале масс, который не нуждается в руководящей роли партии, а реализуется в спонтанных акциях, как, например, в акциях захвата молодежью домов, предназначенных для сноса, в Берли-

не и Франкфурте в 70-е гг. Отсюда также отрицание существующих авторитетов<sup>1</sup>.

Такая позиция проявляется в дистанции относительно источников интертекстуальных включений, которые представлены пословицами и крылатыми выражениями.

Пословицы, являясь легко запоминающимися и наглядно сформулированными принципами народной мудрости, часто с тенденцией к поучению и претендующими на общепринятую значимость<sup>2</sup>, преобразуются таким образом, что их содержание ставится под сомнение или поучительный тон подвергается осмеянию. Для этого используются различные средства языковой игры:

— игра слов на основе звукового сходства: *Aller Mannfang ist schwer; Wut tut gut*; на основе трансформации семантики и состава пословицы: *Zeige mir Deine Krawatte und ich sage dir, was Du gegessen hast; Zeige mir Deinen Grabstein und ich sage Dir, wer Du warst; Wut macht Mut*<sup>3</sup>;

— дискредитация известных заповедей, как отмечает О. Н. Емельянова, с помощью парадокса: *Wer andern eine Grube gräbt, ist selbst dran schuld; Der Klügere gibt so lange nach, bis er der Dumme ist; Arbeit ist süß, ich bin aber Diabetiker. Arbeit macht das Leben süß, Faulheit stärkt die Glieder; Arbeit ist süß, aber sauer macht lustig* [Емельянова 2005: 209].

Иногда в одном изречении контаминируются разные пословицы с целью достижения комического эффекта: *Ein voller Bauch fällt nicht weit vom Stamm*.

Среди крылатых выражений в качестве источников интертекстуальности наиболее распространенными являются политические, в т. ч. марксистские лозунги, произведения классической литературы и философские сентенции. При этом широко используются прием стилового контраста и парадокс.

Так, лозунг Октябрьской революции 1917 г. в России, автором которого является В. И. Ленин, *Alle Macht den Sowjets!*, получивший в 1918 г. в марксистской организации «Группа Спартак» в Германии звучание *Alle Macht den Räten!*, трансформируется в *Alle Macht für mich!; Keine Macht für Niemand!*

Слова из «Манифеста коммунистической партии» (1848) К. Маркса и Ф. Энгельса *Die Proletarier haben nichts ... zu verlieren als ihre Ketten. Proletarier aller Länder, vereinigt euch!* преобразуются в *Radfahrer aller Länder vereinigt euch. Ihr habt nichts zu verlieren außer eurer Ketten; Männer aller Länder — verpisst euch; Duckmäuser aller Länder, vereinigt euch!; Wir haben nichts zu verlieren außer unserer Angst*.

<sup>1</sup> Ср.: <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Sponti-Szene.html>

<sup>2</sup> **Sprichwort**: ein einprägsam und anschaulich formulierter volkstümlicher Erfahrungsgrundsatz, häufig mit lehrhafter Tendenz und dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit (Schülerduden Literatur. Mannheim, 2005. S. 355).

<sup>3</sup> Примеры здесь и далее из: *Näser W. Allerlei Nonsens-, Anti-, Demo-Sprüche und sonstige Weisheiten* (<http://staff-www.uni-marburg.de/~naeser/sponti.htm>).

Призыв из «Марсельезы» *Zu den Waffen, Bürger* трансформируется в *An die Waffeln, Bürger!*

Прием стиливого контраста находит выражение не только в несоответствии стилистической окраски интертекстуальных включений из известных текстов тому фону, на котором они используются. Стиливым контраст возникает также, когда в качестве претекста выступают модели определенных типов текста, структура которых воспроизводится, но получает неожиданное смысловое наполнение. Это, прежде всего, модели лозунга против или в поддержку чего-л. (с типичными клише в начале предложений).

**Für ...:**

Für den Weihnachtsmann: Weg mit den Osterhasen!  
 Für die sofortige Abschaffung des Alltags!  
 Für die sofortige Aufnahme der Mensa in den Guide Michelin.  
 Für genügend Zuteilung von Waldmeister an das Volk.  
 Für grüne Fuß- und Fliegenpilze.

**Gegen ... / weg mit ...:**

Gegen Massentierhaltung: Zweierpack für Gummibärchen.  
 Weg mit uns.

Создаваемые изречения зачастую имеют серийный характер.

В ряде случаев воспроизводится не только структура упомянутых моделей, но и сами лозунги, которые, однако, при цитации модифицируются или получают неожиданное продолжение.

Elite? Nein danke. / Ср. Atomkraft? Nein danke.  
 Gegen Massentierhaltung. Zweierpack für Gummibärchen.  
 Baut keine neuen Atomraketen, bevor die alten nicht verbraucht sind.

Возникающий при этом стилистический эффект обманутого ожидания часто сочетается с комическим эффектом и позволяет выразить пренебрежительное или скептическое отношение к общезначимым ценностям.

Так, афоризм, приписываемый Л. Эрхарду и передающий настроение в обществе в период «экономического чуда» 50-х гг., «*Wir sind wieder weg*» приобретает форму риторического вопроса: *Wir sind wieder wer, aber wer und vor allem wieder und wieso immer wir?*

Среди классических произведений, являющихся источниками интертекстуальных включений, наиболее распространены крылатые выражения из известных текстов, например Ф. Шиллера, И. В. Гёте, В. Шекспира, которые модифицируются, участвуя в языковой игре (это, например, каламбур на основе звукового сходства или омонимии грамматических форм):

*Schein oder nicht Schein, das ist hier die Frage!*

*Sein oder nicht sein, welch dämliche Frage. Ist es nicht sein, wird es halt von ihr sein.*

Интересен следующий пример интертекстуальности в форме пересказа, когда ссылка на исходный текст осуществляется посредством аллюзии с помощью слов, ассоциирующихся с данным текстом, а общий смысл меняется до абсурдного:

Eine Blume geht über die Wiese, sieht einen wunderschönen Menschen und reißt ihm den Kopf ab.

Ср.:

*Sah ein Knab' ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden;  
war so jung und morgenschön,  
lief er schnell, es nah zu sehn,  
sah's mit vielen Freuden (J. W. Goethe).*

Иногда сохраняются синтаксическая и ритмическая форма стихотворного исходного текста и отдельные его слова, а содержательное наполнение фразы меняется:

*Wer baggert so spät am Baggerloch, es ist der Bagger, der baggert noch.*

Таким образом, интертекстуальность в изречениях молодежного движения 70-х — начала 80-х гг., сочетаясь с языковой игрой и стиливым контрастом, служит созданию комического эффекта, позволяет выразить скептическое или пренебрежительное отношение не только к ценностям общества потребления, но и к идеалам, значимым для молодежного движения конца 60-х гг., таким как борьба за права личности, охрана окружающей среды, идеи марксизма, пацифизм, и отражает анархическое мировосприятие представителей движения левого толка «Sponti» в Германии.

### Литература

- Емельянова 2005 — *Емельянова О. Н.* Парадокс // Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова и др. М., 2005.
- Androutopoulos 1997 — *Androutopoulos J.* Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten // Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität / Hrsg. J. Klein, U. Fix. Tübingen, 1997.

- Fix 2000 — *Fix U.* Aspekte der Intertextualität // Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / Hrsg. K. Brinker, G. Antos, W. Heinemann, S. F. Sager. HSK 16.1, 1. Halbband. Berlin; New York, 2000.
- Kleinert 2008 — *Kleinert H.* Mythos 1968 // Die 68er-Bewegung. Bundeszentrale für politische Bildung. März 2008 (online).
- Neuland 2008 — *Neuland E.* Jugendsprache. Tübingen, 2008.
- Rößler 1999 — *Rößler E.* Intertextualität und Rezeption: linguistische Untersuchungen zur Rolle von Text — Text — Kontakten im Textverstehen aktueller Zeitungstexte. Frankfurt a. M.; Berlin u.a., 1999.
- Scharloth 2008 — *Scharloth J.* Revolution der Sprache? Die Sprache der 68er // Die 68er-Bewegung. Bundeszentrale für politische Bildung. März 2008 (online).

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Intertextualität in den Sponti-Sprüchen der 70er — 80er Jahre des XX. Jahrhunderts**

Sponti-Sprüche in Deutschland der 70er — Anfang der 80er Jahre bedienen sich oft der Intertextualität, indem sie bestehende Sprichwörter und geflügelte Worte v.a. aus literarischen Werken, politischen (marxistischen) Losungen und philosophischen Sentenzen transformieren und neu interpretieren. Dabei wirkt die Intertextualität mit verschiedenen Arten des Sprachspiels und stilistischen Paradoxa zusammen, was im Dienste der Verfremdung steht und das skeptische oder abschätziges Verhältnis gegenüber den Werten der Konsumgesellschaft, zum Teil aber auch der Jugendbewegung Ende der 60er Jahre ausdrückt.

Е. А. КОНДАКОВА

(Национальный исследовательский университет.  
Высшая школа экономики)

## ГРАММАТИКА НЕМЕЦКОЙ БАЛЛАДЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЕЕ ЖАНРОВОЙ ГЕТЕРОГЕННОСТИ

Объектом данного исследования являются немецкие народные балладные и лирические песни, обладающие сюжетом как основой развернутого повествования. В отечественной фольклористике под балладными песнями понимаются «исполненные психологического драматизма сюжетные песни» [Аникин 2001: 510]. Немецкие фольклористы определяют балладу как одну из жанровых разновидностей повествовательных песен (*das Erzähl lied*), к которым, в свою очередь, причисляются все песенные тексты с нарративной основой, объединенные так называемым балладным стилем повествования (*die balladeske Erzählweise*) [Seemann 1973: 37—56].

Главный художественный принцип баллады — это психологический драматизм, описание человеческих эмоций. В отличие от других форм фольклорного нарратива, в балладном повествовании сюжет подчинен раскрытию психологического чувства, в соответствии с которым из всех сегментов сюжета и всех художественно-изобразительных приемов избираются только те, которые способны максимально передать трагический драматизм действия. Раскрытие психологического драматизма через действие обуславливает переплетение эпических, лирических и драматических художественных элементов и приемов, что, в свою очередь, приводит к совмещению и взаимопроникновению различных повествовательных перспектив и пространственно-временных планов. Словесный образ становится многомерным, существуя в нескольких ментальных пространствах.

Отправной точкой данного исследования послужил вопрос, насколько подобная неоднородность, подчиняя себе все средства образности, отражается на структурном языковом уровне. Иными словами, насколько мы можем говорить о специфической «грамматике» баллады, продиктованной именно ее жанровой гетерогенностью.

Как известно, языковой облик народного балладного текста существенным образом отличается от языкового облика текста литератур-





повествованию, в рамках документального пространства образ исполнителя моделируется как образ беспристрастного рассказчика, а реципиент, вынесенный, так же как и исполнитель, за границы документального пространства, является слушателем. Документальное пространство отодвинуто от пространства рассказчика, а время истории не пересекается со временем рассказывания. Основная архитектурно-речевая форма документального пространства — это монолог, в котором рассказчик старается воздерживаться от каких-либо комментариев к описываемым событиям.

Свойства документального пространства раскрываются через глагольные формы. Повествование ведется, как правило, от третьего лица с преобладанием форм претерита. Эта глагольная форма закрепились в немецком языке как форма связного рассказа о событиях прошлого, воспринимаемого реципиентом как утратившее связь с моментом речи [Зеленецкий, Новожилова 2003: 58]:

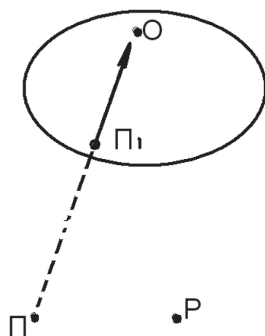
1. Gut Ritter der ritt durch das Ried  
 Er sang sein schönes Tageslied,  
 Er sang von heller Stimme,  
 Dass in der Burg erklinget [...]  
 15. Sie ritt ein wenig bass hindan  
 Und da sie leider niemand fand,  
 Dann nur eine hohe Tanne,  
 Daran elf Jungfrauen hangen.

Как уже говорилось выше, балладное повествование нацелено не на изображение действия как такового, а на скрывающийся за этим действием эмоциональный импульс, именно поэтому рассказчика не заботит полнота сюжетного воспроизведения событий. Психологическая насыщенность изображаемого раскрывается опосредовано — в рамках документального пространства через цепь описываемых событий и действия персонажей. Лишь в некоторых случаях балладное повествование не ограничивается описанием действия, и рассказчик сам раскрывает стоящую за ним эмоциональную мотивацию героя:

Die Jungfrau in ihr' Kammer trat,  
 Ihr gelbes Haar in Seiden flocht,  
 Sie kleidete sich in Silber und Gold,  
 als eine, die gern von hinnen wollt.

Балладное повествование никогда не остается в рамках документального пространства. Монологическая речь рассказчика, как правило, сменяется диалогической речью персонажей. Со сменой архитектурно-речевой формы образы балладного повествования покидают документальное пространство и становятся элементами другого ментального пространства, которое можно условно назвать

сценическим. В сценическом пространстве образная структура претерпевает определенные изменения: здесь события разворачиваются как бы на глазах у зрителя, которым становится реципиент. Образ исполнителя песни моделируется уже не как образ рассказчика, а как образ актера, исполняющего роль того или иного героя. К средствам создания сценического пространства относятся дейктические знаки, идентифицирующие те или иные объекты как находящиеся в поле чувственного восприятия. Схема № 2 отражает взаимоотношения элементов сценического пространства:



Очевидно, что здесь мы имеем дело с дейктическими элементами драматургического текста, которые обеспечивают образы драматической наглядностью. Если документальное пространство выбирает изображение отдаленной цепочки действий, отчасти лишенных строгой последовательности, то сценическое пространство детально воспроизводит события, воспринимаемые как настоящее. Использование сценического пространства способствует дальнейшей идентификации аудитории с содержанием повествования и тем самым ведет к обобщению и типизации изображаемого.

Разветвленная структура диалогов действующих лиц снабжена указательными знаками первичного дейксиса. Определенные артикли, местоименные наречия и наречия места с большим дейктическим потенциалом *hier*, *da*, глагольные формы настоящего времени — все это средства формирования сценического пространства:

An dem Galgen sollst du hangen,  
Da draußen vor dem Tor.

Диалогизация изображаемого — одна из основных жанровых закономерностей балладного повествования. Смена одного способа изложения другим, а следовательно, изменение типов пространственно-временной характеристики и грамматических показателей нередко происходит в рамках соседних строф. Попадая в разные ментальные пространства, одно и то же событие описывается с двух точек зрения. Причем балладное изложение не останавливается пе-

ред буквальным повтором, настолько важна для него смена перспективы. Вероятно, именно этим объясняется частотность такого стилистического приема, как повтор-подхват:

Es hätt ein Schwab ein Töchterlein,  
 Das wollt nicht länger dienen,  
 Sie wollt nur Rock und Mantel han,  
 Zween Schuch mit schmalen Riemen.  
 Wilt du nur Rock und Mantel han,  
 Zween Schuch mit schmalen Riemen,  
 So musst du nu gen Augsburg ein,  
 Da selbst roths Gold verdienen.

В зависимости от типа ментального пространства видоизменяется не только образ исполнителя. Реципиенту-зрителю известно только то, что разворачивается у него на глазах в данный момент, а реципиент-слушатель, как правило, лучше информирован и психологически подготовлен. Ведь именно монологическое повествование полно зловещих намеков и даже прямых указаний на роковые события. Различного рода приметы, представленные в тексте имплицитно и эксплицитно, создают гнетущую атмосферу приближающегося несчастья или просто настраивают слушателя на определенный лад. Многие пространственно-временные характеристики документального пространства обладают особой функциональностью. Так, в следующем отрывке место и время действия — густой лес и темное время суток — являются не просто фоном, на котором разворачиваются события: безлюдное место располагает к совершению злодеяния. Именно поэтому описанию отправной точки событий уделяется особое внимание:

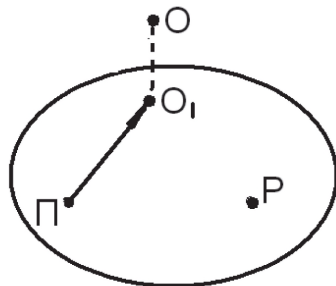
Des reichen Schloßers Knab  
 Gieng mit dem Müller aus,  
 Gieng Abends spät nach Haus  
 Durchs Haßelacher Thal,  
 Bei Haßlach durch den Wald,  
 Wol durch den dicken Wald.

В отличие от документального, сценическое пространство предоставляет реципиенту-зрителю большую свободу восприятия. В балладном повествовании интерес сосредоточен не на выяснении причин произошедшего, а на его психологической трактовке, а сделать это лучше всего, пока происходящее еще не превратилось в произошедшее, то есть художественными средствами сценического пространства.

В воспроизведении психологической ситуации сценическое и документальное пространства представляют аудиторию то как слуша-

телей, которым, как и рассказчику, известно многое о ближайших поворотах действия, то как зрителей, которым приходится складывать из отдельных сцен «свой» психологический сюжет. В рамках обоих ментальных пространств прямое взаимодействие исполнителя и аудитории невозможно, реципиент-слушатель и реципиент-зритель включены в образную структуру песенного повествования лишь имплицитно. Как самостоятельная образная структура реципиент появляется лишь в рамках третьего вида ментального пространства, которое условно можно назвать коммуникативным.

В рамках коммуникативного пространства осуществляется имитация реальной речевой ситуации. Образ исполнителя песни моделируется уже не как образ рассказчика или актера, а как образ собеседника. Собеседником представляется и реципиент. Если в сценическом пространстве в другое указательное поле проецируется сам исполнитель, то в данном случае в коммуникативное пространство проецируются объекты мира текста. Причем в рамках коммуникативного пространства появляется еще один объект мира текста — сам текст, то есть сама история и способ ее изложения. Взаимоотношения элементов коммуникативного пространства могут быть представлены следующим образом (схема № 3):



Следовательно, как и в сценическом, в коммуникативном пространстве имитируется модель первичного дейксиса, средствами которого являются указательные местоименные наречия, наречия места *dort, hier*, указательное наречие *da*, а также глагольные формы, о которых будет сказано ниже.

В коммуникативном пространстве образы приобретают новые пространственные и временные свойства. Время и пространство истории отодвигаются от времени и пространства рассказывания. Примером использования коммуникативного пространства являются многочисленные концовки баллад. В последней строфе исполнитель обращается к своим слушателям-собеседникам и обычно сообщает им о том, кто является «автором» баллады:

Wer hat das Liedel erfunden,  
Wer hat das Liedel erdacht?

Das war einmal ein Pfeifer,  
Der hat seine Liebste umbracht.

Организация данного ментального пространства как коммуникативного опирается на использование определенных грамматических средств. Если преобладающей глагольной формой документального пространства был претерит, а сценическое пространство оформлялось, прежде всего, презенсом, то коммуникативное пространство предпочитает совершенные глагольные формы. Совершенств как одна из форм прошедшего времени описывает действия в прошлом, актуальные для настоящего и не утратившие своей связи с ним [Moskalskaja 1983: 98]. В соответствии со своим категориальным значением совершенств используется преимущественно в диалогической речи, то есть является средством реализации первичного дейсиса. Часто встречающаяся в песенных концовках формула «Der uns dies neue Liedlein sang, er hat gar wohl gesungen» является примером повтора с использованием семантически близких грамматических форм. В данном примере совершенств сменяет форму претерита не только в качестве более разговорной глагольной формы, но и как форма, выражающая актуальность прошлого и его связь с настоящим. Совершенств формы песенных концовок соотносят настоящее, то есть момент завершения песенного повествования и обращения исполнителя к своей аудитории, и недавнее прошлое, то есть только что завершенное повествование. Если в заключительной строфе приводятся дополнительные подробности описанных событий, то исполнителю приходится «возвращаться» в документальное пространство, что сопровождается использованием соответствующих претеритальных глагольных форм:

Wer ist, der uns das Liedlein sang,  
So frei gesungen hat?  
Das hat gethan ein Ritter,  
Sah des jungen Soldaten Tod bitter,  
Und half auch ihm zu Grab.

С одной стороны, совершенств формы указывают на то, что исполнитель закончил свое повествование, а с другой стороны, они в большей степени, чем претеритальные формы, предполагают наличие настоящего: «Im Erzähl lied ist auch eine nicht genau definierbare Gegenwart miteingeschlossen» [Deutsch, Haid, Zeman 1993: 165].

Коммуникативное пространство связывает саму историю с аудиторией, как бы перебрасывает мостик между ними:

Gar lang vor vielen Jahren  
Ist die Geschicht geschehn,  
Und Felsmanns Hannelore  
Hat niemand mehr gesehen.

Удаленность описанных в песне событий больше не является абсолютной. Эта соотнесенность выражается и в обобщениях, которые нередко завершают повествование: мораль, различные виды пожеланий и советов аудитории, шуточных и вполне серьезных, показывают, что действие песенного повествования, все элементы мира текста могут быть спроецированы в реальную действительность. Очевидно, что одним из синтаксических средств формирования такого типа пространства являются побудительные предложения со сказуемым в форме повелительного наклонения второго лица множественного числа:

Dran spiegelt euch, ihr Eltern,  
Und Kinder groß und klein,  
Und sparet nicht die Ruthe  
An euren Kindelein.

Лексико-грамматические средства формирования коммуникативного пространства не исчерпываются совершенными глагольными формами, а само коммуникативное пространство не ограничивается последними строками песенного текста. Личные местоимения второго лица множественного числа, наречия места действия *hie* (*hier*), указательное местоимение *dieser* — все эти элементы обладают большим дейктическим потенциалом и свидетельствуют о нахождении исполнителя и аудитории, выступающих в данном случае как равноправные собеседники, в одном дейктическом поле.

Коммуникативное пространство наделяет образы собеседников (исполнителя и аудитории) новыми свойствами: это проявляется в чувстве сопричастности аудитории к исполнению песни, а исполнителя — к описываемым событиям. Именно в рамках коммуникативного пространства исполнитель-собеседник определяет свое отношение к данной жизненной ситуации, шутит над персонажами и сопереживает им. Коммуникативное пространство — это пространство социальное, очеловеченное. Оно заставляет центральные образы песенной структуры проявлять свои человеческие качества, побуждает их к рефлексии, к активному восприятию поэтической реальности.

Приведенные схемы отражают свойства образности балладной песни только в самом общем смысле. Описанные типы ментальных пространств не всегда могут быть вычленены в песенном тексте в чистом виде.

Балладная песня — жанр гетерогенный. Используя эпические, лирические и драматические изобразительные средства в одном текстовом целом, баллада наделяет образы различными ментальными измерениями — документальным, сценическим и коммуникативным. Попадая в одно из измерений, образы приобретают определенные свойства и функции и создаются разными средствами, в том

числе и грамматическими. Следовательно, мы вправе говорить о грамматике жанра баллады как совокупности признаков, зависящих исключительно от ее жанровой специфики.

### Литература

- Аникин 2001 — *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество. М., 2001.
- Апресян 1986 — *Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Вып. 28. М., 1986.
- Зеленецкий, Новожилова 2003 — *Зеленецкий А. Л., Новожилова О. В.* Теория немецкого языкознания. М., 2003.
- Deutsch, Haid, Zeman 1993 — *Deutsch W., Haid G., Zeman H.* Das Volkslied in Österreich: Ein gattungsgeschichtliches Handbuch. Wien, 1993.
- Moskalskaja 1983 — *Moskalskaja O. I.* Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. М., 1983.
- Seemann 1973 — *Seemann E.* Die europäische Volksballade // Handbuch des Volksliedes / Hrsg. R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. Bd 1. München, 1973.

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Grammatik der deutschen Volksballade aus der Sicht ihrer gattungsspezifischen Heterogenität**

Enge Verflechtung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente macht die deutsche Volksballade zu einer Gattung, deren Heterogenität in mehrdimensionaler Zeit-, Raum- und Charaktergestaltung zum Ausdruck kommt. Im Artikel wird der Frage nachgegangen, inwieweit diese Heterogenität auch die sprachliche Gestaltung der Ballade prägt und eine gattungsspezifische «Grammatik» der Volksballade aufbaut, deren Beschaffenheit weder durch sprachgeografischen noch umgangssprachlichen Einfluss bedingt ist. Im Narrativ der deutschen Volksballade lassen sich drei Typen von Raum-Zeit-Person-Verhältnissen mit entsprechender deiktischer Markierung unterscheiden, die die geeignete Wahl von Pronomina, Adverbien und Tempusformen bestimmen.

Л. М. БОНДАРЕВА

(Балтийский федеральный университет  
им. Иммануила Канта, Калининград)

## ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ РЕТРОСПЕКТИВНОГО ДИСКУРСА КАК ГЕТЕРОГЕННОГО РЕЧЕВОГО ФЕНОМЕНА

В рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы современных лингвистических исследований особый интерес вызывает языковая специфика различных типов дискурса. При этом под дискурсом, вслед за Е. С. Кубряковой и О. В. Александровой [1997: 16], мы понимаем «когнитивный процесс, связанный с реальным речеобразованием, созданием речевого произведения; текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму».

Вполне очевидно, что такой подход к данному понятию предполагает учет фактора диалектического взаимодействия в формате каждого конкретного дискурса динамического и статического аспектов, в результате чего вполне обоснованным представляется вывод об изначальном гетерогенном характере дискурса как речевого феномена.

На наш взгляд, при формировании любого типа дискурса чрезвычайно важным является характер интенции речевого субъекта, влияющий на особенности функционирования механизмов когнитивной активности говорящего/пишущего и, соответственно, способности языковой реализации результатов этого процесса. В том случае, если познающее сознание обращено вспять и ориентировано исключительно на сферу прошлого (близкого или далекого, собственного или чужого), мы полагаем возможным говорить об акте структурирования *ретроспективного дискурса*. Таким образом, под данным типом дискурса подразумевается *интенционально обусловленная ментально-когнитивная ретроспективная деятельность речевого субъекта, направленная на реконструкцию фактов и событий индивидуального или коллективного прошлого опыта и материализующаяся в некотором множестве нефикциональных и фикциональных текстов*.

Указанная неоднородность, т. е. *жанровое многообразие текстов*, возникающих в пространстве ретроспективного дискурса, является одним из важных субстанциальных параметров дискурса этого типа.



Важно подчеркнуть, что в сложившейся ситуации речь идет, с одной стороны, о достаточно обширном фонде текстов, традиционно именуемых «литературой воспоминаний», к которым относятся прежде всего автобиографии, мемуары и мемуарные литературные портреты, находящиеся на стыке документальной и художественной прозы, а потому неизбежно несущие на себе печать гетерогенности. Поскольку речевой субъект в таких условиях реконструирует события прошлой реальной действительности, пережитые им лично, мы будем условно называть феномен подобного рода *субъективно обусловленным подтипом ретроспективного дискурса* (СОПРД).

С другой стороны, предельно субъективным личным воспоминаниям противостоят более гомогенные тексты нефикционального характера, в которых воспроизводятся факты исторической действительности, имеющие общечеловеческую значимость и не затрагивающие зону индивидуального опыта субъекта речевой деятельности, а именно историографические, биографические и агиографические тексты. Однако этот же чужой прошлый опыт может быть реконструирован и в чисто фикциональных текстах ретроспективной направленности, ярким примером чего являются, в частности, исторические романы. Во всех этих случаях мы будем говорить об *объективно обусловленном подтипе ретроспективного дискурса* (ООПРД).

Безусловно, на практике в сфере литературного творчества нам приходится встречаться с еще более пестрой и разнородной картиной в связи с существованием мимикрирующих жанров типа «псевдомемуаров» или «псевдоавтобиографий», носящих чисто фикциональный характер (напр., романы «Schelmuffsky» Кр. Рейтера, «Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull» Т. Манна и пр.), «романов-воспоминаний» (напр., «Animal triste» М. Марон) и т. д. Особого упоминания в подобной связи заслуживают и так называемые «художественные автобиографии», в которых повествование ведется от 3-го лица и где читатель способен идентифицировать, «вычислить» реальную историческую личность писателя, скрывающегося за образом главного персонажа с вымышленным именем, только в том случае, если этот читатель обладает достаточными фоновыми знаниями. Показательно в этом плане и то обстоятельство, что дистанция между автором и автобиографическим героем видится величиной достаточно вариабельной — от полного отстранения их друг от друга до практически полного слияния в отдельных эпизодах.

К числу таких произведений относятся всем известный «психологический роман» К. Ф. Морица «Anton Reiser», романы «Der grüne Heinrich» Г. Келлера, «Links, wo das Herz ist» Л. Франка, «Ein springender Brunnen» М. Вальзера и др.

Тем не менее с полным основанием можно утверждать, что весь этот жанрово разнородный материал входит в единое семантическое пространство ретроспективного дискурса, поскольку он сфоку-

сирован исключительно на сфере фактически или фиктивно пережитого, т. е. ушедшего в область прошлого.

Следующим сущностным параметром ретроспективного дискурса, свидетельствующим о его гетерогенности, является **включенность в процесс реконструкции прошлого различных видов памяти**. При их дифференциации исходным моментом служит характер интеграции данного процесса в сферу индивидуального сознания речевого субъекта; иными словами, речь идет о том, осуществляется такая интеграция прямо или опосредованно.

Если субъект когнитивной деятельности ориентирован на реконструкцию лично пережитого, а именно на воссоздание некоего ментального «слепок» отдельного факта из сферы индивидуального прошлого опыта, который прямо, т. е. непосредственно, интегрирован в его сознание, то в процесс текстопорождения активно включаются механизмы *личностной, или автобиографической, памяти*. В результате этой деятельности возникает упомянутый выше СОПРД, отличающийся высокой степенью субъективизма, эгоцентрированностью и ярко выраженным эмоционально-оценочным потенциалом.

Как известно, особенности функционирования личностной памяти являются основной причиной общепризнанной историографической ненадежности всех автобиографических текстов: человеческая память прихотлива, изменчива, носит селективный и творческий характер, а также зависит от наших чувств, эмоций, настроения и характера. Все лично пережитое с течением времени подвергается в глубинах нашего сознания постоянному переосмыслению и реинтерпретации.

Принимая во внимание вышеуказанное, автобиографы и мемуаристы часто вынуждены прибегать в текстах своих произведений к определенному роду «оговоркам», чтобы, с одной стороны, поддерживать атмосферу аутентичности повествования, столь важную для читательской аудитории, а с другой — чтобы акцентировать вероятностный характер собственных воспоминаний, снимая с себя таким образом полную ответственность за упомянутую аутентичность воспроизводимого. К подразумеваемым языковым маркерам относится целый ряд лексико-грамматических средств, ведущими среди которых являются:

— рестриктивные придаточные предложения, содержащие глагол *sich erinnern* с семантикой сохранения информации (*soweit ich mich erinnere / erinnern kann*), либо их усеченный вариант (*nach meiner Erinnerung / in meiner Erinnerung*);

— условные негативные придаточные предложения (*wenn ich (mich) nicht irre / wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht*);

— ирреальные сравнительные придаточные предложения, стоящие после главных предложений, которые содержат лексику с семантикой сохранения информации (*meine Erinnerung ist so, als ob...*) или полузнаменательные глаголы субъективной модальности с се-

мантикой «кажимости» *vorkommen, scheinen, sein* в значении *scheinen (mir kommt es vor, als ob...)*;

— дескрипции квалификативного характера, вводимые полусвязочным глаголом-предикатом (*er*)*scheinen* и сопровождаемые ядерными существительными лексико-семантического поля памяти, напр.: *Mein Onkel bestellte Porter-Bier, es wurde in Bechern serviert, die mir in der Erinnerung wie silberne erscheinen* [Schnitzler 1985: 525];

— глагольный предикат, в состав которого входят глаголы субъективной модальности *müssen, mögen, dürfen* со значением предположения и Infinitiv II основного смыслового глагола, иногда сопровождающийся обоснованием степени вероятности описанного события и часто усиленный модальными словами соответствующей семантики, напр.: *Bald wurde ich gewahr, daß mein Stück wohl angenommen sei... Vor allem wollte Brecht die erste Fassung sehn... Ich mag vor innerer Freude blaß gewesen sein* [Strittmatter 1964: 242].

Напротив, в том случае, когда реконструируемые события не входят в зону лично пережитого речевым субъектом, а являются достоянием всего социума, знаниями, которые передаются от поколения к поколению и, таким образом, интегрируются в сознание повествователя не прямо, а опосредованно, речь идет о механизмах функционирования иного вида памяти — *памяти коллективной, или культурной*, что приводит к порождению вышеупомянутого объективно обусловленного подтипа ретроспективного дискурса (ООПРД).

Тем не менее сложность ситуации в данном варианте заключается в том, что даже самый объективный историограф как субъект научно-исторического познания не является «последней инстанцией» и любое самое объективное повествование также может содержать в себе определенный фермент додуманного / выдуманного, поскольку нельзя знать о не пережитом лично абсолютно все.

Таким образом, хотя коллективная память, базирующаяся на огромном количестве самых разнообразных источников, дистанцированных во времени и пространстве, отличается в принципе от памяти автобиографической, однако и она в силу этих самых причин не свободна от примеси субъективного, произвольного и неверифицируемого.

Очередным субстанциальным признаком, подтверждающим гетерогенный характер ретроспективного дискурса, является *онтологическая расщепленность субъекта воспоминаний*, типичная в первую очередь для текстового пространства СОПРД.

Следует, однако, сразу заметить, что определенная множественность даже нашего сиюминутного «Я» представляется фактом неоспоримым: «Я — Здесь — Сейчас» — это всегда синтез «Я» вчерашнего, сегодняшнего и потенциального завтрашнего. В данной связи Я. Л. Коломинский [1986: 16] отмечает, что раздвоение «эго», начинающееся у каждого человека чуть ли не с трехлетнего возраста, есть, по мнению психологов, основа самопознания, самоанализа и самооценки: когда «я»-деятель активно мыслит и совершает по-

ступки, «я»-наблюдатель в то же самое время контролирует его и как бы подматривает за ним.

Однако в анализируемой нами ситуации, а именно в условиях СОПРД, имеется в виду расщепление синтетического по своей сути авторского «Я» на две полярные ипостаси — «Я» повествующее («сиюминутное», вспоминающее) и «Я» изображенное (прошлое, вспоминаемое).

При этом «Я» повествующее референциально соотносится с биографической личностью автора воспоминаний в период их порождения, т. е. с конкретной исторической персоной, которая, интегрируя весь опыт прожитой жизни, обзревает свое прошлое и ведет отсчет событий с позиций определенной «точки обсервации» [Галич 1991], являющейся доминирующей в семантической структуре автобиографий и мемуаров.

В свою очередь, «Я» изображенное представляет собой реконструируемое «Я» автора, являющееся объектом познания повествователя, погруженное в свое историческое время и ограниченное в пространственно-временной перспективе рамками отдельных этапов ретроспективной деятельности субъекта литературного творчества.

Важно отметить следующее обстоятельство: если «Я» повествующее в своей основе характеризуется стабильностью в плане привязки к четко фиксированному моменту написания воспоминаний, т. е. обладает определенной статикой, то «Я» изображенное отличается явно выраженной гетерогенностью, поскольку каждый акт его реконструкции происходит в условиях разных локально-темпоральных координат, т. е. в непрерывной динамике.

Так, например, немецкая писательница XIX в. Ф. Левальд на страницах своей автобиографии «Im Vaterhause» апеллирует, как и любой другой автобиограф, к различным возрастным ипостасям собственного «Я». Автор пишет, что первые отчетливые воспоминания о родительском доме связаны у нее с 4—5-летним возрастом, а вот уже в 5—6 лет девочку волнуют разговоры окружающих о грядущем конце света и неизбежном столкновении Земли с гигантской кометой. В последнем упомянутом случае соответствующий фрагмент текста этой автобиографии примечателен еще и тем, что в нем достаточно отчетливо проявляется такой характерный признак ретроспективного дискурса, как *многослойность эксплицированной в нем языковой картины мира*.

Обратимся в этой связи к тексту воспоминаний Фанни Левальд:

*Es war in jener Zeit meiner ersten Kindheit, in den Jahren 1816 und 17, daß Frau von Krüdner ihr Wesen in Deutschland trieb, und die Unterhaltung über den von ihr prophezeiten Weltuntergang war damals ebenso im Gange wie vor einem Jahre das Gespräch über den Zusammenstoß der Erde mit dem Kometen... die Vorstellungen, daß ... die Welt untergehen und wir so alle unsern baldigen Tod finden würden, waren sehr zeitig in meinen Kopf gekommen und flößten mir ein unbeschreibliches Entsetzen ein [Lewald 1998: 50—51].*

Совершенно очевидно, что вторая часть процитированного фрагмента отражает картину мира изображенного «Я» (КМ-1), т. е. маленькой Фанни, напуганной слухами о предстоящих катастрофах вселенского характера, в то время как первая часть передает «нынешнее» мироощущение зрелой писательницы (КМ-2), описывающей пору своего «первого детства» и упоминающей в этом контексте имя проповедницы фон Крюднер, об истинном характере деятельности которой ее прошлое «Я» вряд ли могло иметь какое-либо представление.

Следует подчеркнуть, что упоминаемая автором фамилия Крюднер сопровождается специальным послетекстовым комментарием издателя, в котором приводятся релевантные историко-биографические данные относительно этой личности.

Такой факт далеко не случаен: в автобиографии Ф. Левальд, как и в тексте любых других воспоминаний, обязательно встречается достаточно много антропонимов и топонимов глобально и локально прецедентного характера, функционирующих в контексте как КМ-1, так и КМ-2. В результате для адекватного понимания текста современному читателю просто необходимы соответствующие метатекстовые комментарии издателя, которые могут быть проинтерпретированы в качестве маркеров языковой картины мира-3 (КМ-3). Данная КМ, отражающая мировосприятие человека XX—XXI вв., особенности его когнитивной деятельности, наслаивается на КМ-1 и КМ-2, репрезентированные в текстах воспоминаний, что способствует созданию в рамках СОПРД эффекта полилога нескольких поколений.

Впрочем, наличие издательского комментария еще более типично для нефикциональных и фикциональных текстов, возникающих в пространстве ООПРД, в частности для различного вида историографических источников, исторических романов и т. п.

Как следует из вышеизложенного, гетерогенность порождающего ретроспективный дискурс субъекта и синкретизм эксплицированной в этом типе дискурса картины мира могут проявляться исключительно в условиях *двухмерного локально-темпорального континуума*, в котором главными координатами являются *ось настоящего*, актуальная для речевого субъекта, и *ось реконструируемого прошлого*, релевантная для «Я» изображенного. В контексте СОПРД этот субстанциальный признак анализируемого типа дискурса имеет константный характер своего проявления, т. к. автор, вспоминающий лично пережитое, всегда изначально позиционирует себя в роли Ich — Origo, т. е. «Я — Здесь — Сейчас», для акцентуации собственной временной дистанционности от изображаемого, напр.:

*Wenn ich versuche (ось настоящего), die vergangene Sensation in mir wachzurufen, finde (ось настоящего) ich mich immer in ... dem Salon meiner Mutter, den wir Kinder übrigens nur selten betreten (ось реконструируемого прошлого) [Mann 1979: 21—22].*

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что в ситуации ООПРД данный признак, напротив, носит флукутуирующий характер, что обусловлено спецификой работы субъекта литературного творчества с историческим материалом. Так, например, в жанре исторического романа автор может совершенно «не давать себя», ничем не обнаруживая перед читателем своего присутствия и не нарушая уникальный колорит воспроизводимой эпохи собственными комментариями. Ярким примером такого рода произведения является известный роман Т. Манна «Lotte in Weimar», одновременно представляющий собой блестящий образец стилизации немецкого языка первой трети XIX в. классиком европейской литературы XX в. Но в рамках этого же жанра можно встретить эффект временной полифонии, внедрение в сферу реконструируемого прошлого комментариев из сферы актуального настоящего, когда повествователь вступает из собственной временной перспективы в открытый диалог с читателем по поводу перспективы изображаемой.

Достойным упоминания в этом отношении служит исторический роман-диалогия Г. Манна о жизни знаменитого «народного» французского короля Генриха IV, в первой части которого, носящей название «Die Jugend des Königs Henri Quatre», автор завершает каждую главу своими «поучениями» на французском языке, демонстрирующими его личное отношение к воссоздаваемой исторической действительности и ее персонажам. Примечательно, что в тексте оригинала отсутствует перевод этих пассажей, репрезентированных на оси актуального настоящего, на немецкий язык, поэтому для иллюстрации их смысла следует обратиться к тексту перевода романа на русский язык, содержащему и перевод всех «моралитэ» писателя.

Весьма выразительным, достаточно архаизированным и пафосным является, в частности, поучение, которым Г. Манн завершает 2-ю главу «Жанна», посвященную матери Генриха — королеве Наваррской. Авторский комментарий открывается прямым обращением риторического характера к читателям и переходит далее в рассуждения — обобщения, содержащие формы глобального и исторического презенса:

*Взгляните на сего молодого принца, он уже вступил в единоборство с теми главными опасностями, которые нам посылает жизнь — быть убитым или преданным, — а также с теми, какие таятся в наших желаниях и даже в наших великодушных мечтах. Правда, он проходит шутя меж всеми угрозами, но такова привилегия юности. Влюбляясь на каждом шагу, он еще не знает, что именно любовь лишит его той свободы, которую тщетно домогалась отнять у него ненависть... [Манн 2002: 107].*

Итак, в заключение мы можем констатировать, что ретроспективный дискурс как особый тип дискурса служит специфической фор-

мой познания прошлой реальной действительности. Он обладает целым рядом субстанциальных признаков, свидетельствующих о его гетерогенности, и, несомненно, представляет собой объект дальнейших плодотворных лингвистических исследований.

### Литература

- Галич 1991 — *Галич А. А.* Украинская писательская мемуаристика (Природа, эволюция, поэтика): Автореф. дис. ... док. филол. наук. Киев, 1991.
- Коломинский 1986 — *Коломинский Я. Л.* Человек: психология. М., 1986.
- Манн 2002 — *Манн Г.* Молодые годы короля Генриха IV / Пер. с нем. В. Станевич; примеч. И. Генс. М., 2002.
- Кубрякова, Александрова 1997 — *Кубрякова Е. С., Александрова О. В.* Виды пространств текста и дискурса // Категоризация мира: пространство и время: Материалы науч. конф. / Отв. ред. Е. С. Кубрякова. М., 1997.
- Lewald 1998 — *Lewald F.* Meine Lebensgeschichte. Bd 1. Im Vaterhause / Hrsg. von U. Helmer. Königstein, 1998.
- Mann 1979 — *Mann K.* Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Berlin; Weimar, 1979.
- Schnitzler 1985 — *Schnitzler A.* Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Berlin; Weimar, 1985.
- Strittmatter 1964 — *Strittmatter E.* Gesellenjahre bei Brecht // Erinnerungen an Brecht. Skizzen und Aufsätze / Zuscgest. von H. Witt. Leipzig, 1964.

### ZUSAMMENFASSUNG

#### **Retrospektiv ausgerichteter Diskurs als heterogenes Redephänomen und seine typologischen Charakteristika**

Unter dem retrospektiv ausgerichteten Diskurs wird die mental-kognitive retrospektive Tätigkeit des Redesubjektes verstanden, deren Sinn in der Rekonstruktion von Tatsachen und Geschehnissen aus der Sphäre individueller oder kollektiver Vergangenheit besteht. Als materielles Ergebnis dieser Tätigkeit tritt eine repräsentative Menge nichtfiktionaler und fiktionaler Texte auf. Zu den wesentlichsten Merkmalen der Heterogenität des retrospektiv ausgerichteten Diskurses gehören Funktionieren von unterschiedlichen Gedächtnisarten im Prozess der Rekonstruktion des Gewesenen, ontologische Zersplitterung des Subjektes der Erinnerung, Mehrschichtigkeit des im Diskurs explizierten sprachlichen Weltbildes, Zweidimensionalität des lokal-temporalen Textkontinuums.

А. С. ПОЛЕВЩИКОВА

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

**ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ГЕТЕРОГЕННОМ ТЕКСТЕ  
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА А. МУШГА  
«DER ROTE RITTER»)**

В настоящей статье языковая игра рассматривается как намеренное отступление от общепринятого языкового стандарта, мотивированное определенными стилистическими и коммуникативными задачами говорящего (пишущего). Если читатель (слушатель) не увидит скрытый дополнительный смысл адресованного ему высказывания или текста, то воспримет его как некую неправильность, ошибку, оговорку. Если же адресату удастся обнаружить «двойное дно», он становится участником специфической, содержательно осложненной коммуникации, предметом которой, по сути, является сам язык.

Как средство специфической коммуникации языковая игра была впервые рассмотрена в монографии Ф. Й. Гаусмана «Исследования по лингвистике языковой игры» («Studien zu einer Linguistik des Wortspiels») [Hausmann 1974]. Ф. Й. Гаусманн вводит понятие избыточно информативного сложного текста (komplexer Text), который характеризуется одновременной актуализацией в одном высказывании двух смыслов.

Сложный текст является средством специфической коммуникации. Это языковая игра, или осознанно допущенная «ошибка со смыслом», на который автор указывает читателю при помощи особых игровых сигналов — графических обозначений или контекста. С их помощью адресант заранее программирует, направляет интерпретацию высказывания адресатом. Таким образом, языковая игра в концепции Ф. Й. Гаусмана — «сложный текст, в основе которого плюривалентность лексем», или «объектноязыковая формулировка метаязыковой информации определенного типа» [Ibid.: 13, 16]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. З. Санников [Санников 2002: 515] обращает внимание на дополнительный метаязыковой смысл при анализе каламбура — вида языковой игры, в основе которого смысловое объединение в одном контексте либо разных форм одного и то же слова, либо разных слов или словосочетаний, тождественных или сходных по звучанию. Умение создать хороший



В современной лингвистике содержательно осложненная коммуникация, в которой «понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся собственно в высказывании, и требует дополнительных интерпретационных усилий со стороны адресата», получила название *непрямой коммуникации* [Дементьев 2006: 5]. Наряду с термином *непрямая коммуникация* используется английское заимствование *хеджирование*. Термин *хеджирование* (немецкий вариант *Sprachhecken* или *Heckenausdruck*) восходит к английскому термину *hedging*, который в 1972 г. впервые использовал в своей работе американский лингвист Дж. Лакофф. Термин возник как метафорический перенос свойств и функций живой изгороди (защита, ограждение) на лингвистический феномен, суть которого Г. Клемен раскрывает также при помощи образного сравнения: «Создавая тексты, мы используем для их упаковки (= шифровки) языковые (лингвистические) загородки (*Sprachhecken*), а распаковывать их (= расшифровывать) предоставляем адресату. При этом только от нашего мастерства и от впечатления, которое “упаковка” произведет на получателя, зависит, будет ли принято содержимое нашей посылки» [Clemen 1996].

Поскольку явление языковой игры всегда характеризуется адресованностью (нацеленностью на адресата) и, как правило, контекстуальной обусловленностью, данные характеристики позволяют рассматривать языковую игру как средство непрямой коммуникации, или хеджирования. Чем сложнее и многомернее упаковка, тем большей степенью контекстуальной обусловленности обладает языковая игра. В качестве иллюстративного материала феномена непрямой коммуникации, или хеджирования, для настоящей статьи был выбран роман швейцарского писателя А. Мушга «*Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*» (1993) — авторская интерпретация сюжета средневекового романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (после 1200 г.). Роман А. Мушга является примером так называемого «игрового текста», т. е. художественного произведения, основная жанровая особенность которого заключается в установке на игру читателя с текстом, превращение читателя в собеседника автора и соавтора текста [Рахимкулова 2003; Люксембург 2004].

По мнению А. Мушга, роман XIII века — уже своего рода игра с читателями в Средневековье, поскольку Вольфрам не только пересказывает для своих современников сюжет «Персеваля» Кретьена де Труа, но и во многом обновляет, переделывает, «играет» в него.

Вольфрам начинает свой роман словами: «Я хочу рассказать Вам по-новому одну историю» («*ein maere wil i'u niuwen*»). Подзаголовок романа А. Мушга, «Одна история о Парцифале» («Eine Geschich-

---

каламбур — большое искусство, в котором крайне важна «смысловая увязка» созвучных слов или словосочетаний. Каламбур помогает выразить мысль ярче, добавив в нее дополнительный метаязыковой смысл. Ср.: *Раньше платья носили чрезмерно длинные, а теперь чрезмерно короткие. — Раньше платья носили до пола, а теперь до признаков пола.*

te von Parzival»), также предполагает возможность иных авторских интерпретаций<sup>2</sup>.

Таким образом, на игру средневекового романа, начатую Вольфрамом, «накладывается» игра романа XX в.<sup>3</sup> Происходит своеобразное удвоение игры, о чем свидетельствует эпитафия к роману А. Мушга — несколько видоизмененная цитата из драмы Г. Э. Лессинга «Натан мудрый»:

AL-HAFI Heißt das spielen?  
NATHAN Schwerlich wohl;  
Heißt mit dem Spiele spielen.  
[Muschg 1993,7]

*Аль-Гафи*: ... Это называется играть?  
*Натан*: Едва ли! Это называется  
играть игрой.

Заданная эпитафией «игра в квадрате» продолжается на протяжении всего разросшегося до объема в тысячу страниц романа, понижая все его уровни. Уже в поздравительной речи по случаю присуждения А. Мушгу премии Рикарды Хух отмечалось, что игра — ключевое понятие в тексте романа, разворачивающегося в огромное игровое поле, на котором встречаются самые разнообразные игры: языковые игры, аллюзии, игры со стихом Вольфрама, игры с персонажами, игры со временем.

А. Мушг значительно расширяет систему образов средневекового романа, а чтобы читатель не запутался в огромном количестве героев (всего их в романе 133), предусмотрительно приводит в конце текста их перечень с кратким комментарием и указанием на соответствующую главу. Так, в романе А. Мушга появляется своеобразная инстанция-рассказчик в виде трех яиц, олицетворяющих органы человеческого восприятия: глаза (Дипека), уши (Кадипе), рот (Пекади). Некоторые исследователи [Heller 2002: 240; Лейман 2008: 115] видят в их именах анаграмму слова *epik*, указывающего на статус трех яиц как авторов эпического повествования, которые осуществляют руководство игрой, являясь ее «мозговым центром». Задача «агентов повествования» заключается в том, чтобы «наблюдать за тем, что видно, и замечать то, что скрыто». Они узаконивают активную авторскую позицию («ведь кто-то же должен рассказывать эту

<sup>2</sup> А. Мушг — не первый автор, обратившийся к средневековому сюжету о Парцифале. Среди современников А. Мушга можно назвать имена таких немецкоязычных писателей, как Д. Кюн, П. Хандке и Т. Дорст.

<sup>3</sup> Анализируя роман А. Мушга, К. Карневале вводит специальное понятие *Auserzählung*, которым она обозначает «обработку, домысливание сцен и мотивов, лишь намеченных в *Парцифале* или изложенных в сокращении» [Carnevale 2005: 14]. Подробнее см. [Carnevale 2005; Лейман 2007; 2008].

историю»), сопровождая и поддерживая действие, хотя обязаны при этом делать вид, что «ковёр повествования сплетается сам собой», без их помощи [Muschg 1993: 104—115]. Однако в конце романа А. Мушг неожиданно обрывает высокую миссию «агентов», превращая их в обыкновенные яйца, из которых обитатели замка Мунсальвеш вынуждены приготовить яичницу, поскольку Грааль, традиционно выполнявший функцию своего рода «скатерти-самобранки» [Muschg 1994], внезапно теряет свою волшебную способность (часть IV, гл. 21). Уничтожение «агентов повествования» дает автору повод пригласить читателя продолжить игру самостоятельно, после того как прочитана последняя страница. С этой целью сотая, заключительная, глава указана только в оглавлении — «DER LESER. Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht» («ЧИТАТЕЛЬ. Глава, в которой главный герой открывает свою тайну и дописывает сотую главу»). Как текст она не существует, так что читателю предоставляется свобода написать ее самостоятельно. Не указано и количество отведенных под нее страниц, которые заменяет латинское выражение *hic et ubique* (здесь и повсюду).

Таким образом, текстовое полотно романа А. Мушга можно рассматривать как многомерное, гетерогенное игровое пространство, в котором языковая игра обладает статусом его неотъемлемой составляющей наряду с игрой на уровне сюжета, композиции и образной системы.

Важно отметить, что маркеры непрямой коммуникации (лингвистические загородки), при помощи которых сигнализируется о том, что имеется в виду не то, что говорится, — слова или словосочетания, которые приобретают дополнительную смысловую нагрузку только в контексте посредством взаимодействия между автором и читателем.

Продолжая метафору Г. Клемен, можно выделить три вида «упаковки», языковой игры, которые отличаются степенью контекстуальной обусловленности, а также сложности и требуют от читателя, соответственно, больших или меньших интерпретационных усилий: 1) уровень микроконтекста (контекста одной фразы), 2) уровень макроконтекста (контекста соседних предложений или всего текста), 3) уровень внетекстовых фоновых знаний (см. также [Приходько 1998]).

Уровень микроконтекста может быть проиллюстрирован следующим примером из романа А. Мушга:

*Nein, erwiderte der Spanier, denn da werden die Hühner Tränen lachen, und ich noch eher* [Muschg 1993: 68]. — *Нет, — возразил испанец. — Потому что тогда куры будут смеяться до слез, не говоря уже обо мне.*

Для большего эффекта герой объединяет в одной фразе два фразеологизма — *da werden die Hühner lachen* (что-то курам на смех) и *Tränen lachen* (смеяться до слез). Присоединительная конструкция *und ich*

*noch eher*, заставляющая читателей воспринимать существительное *die Hühner* одновременно и как компонент фразеологизма, и как самостоятельное существительное, в то же время является эллиптическим повтором аномально расширенного при первом употреблении фразеологизма *Tränen lachen*.

Второй пример занимает промежуточную позицию уровня макроконтекста и микроконтекста:

*Die einzigen Damen, für die sie ein Auge haben, stehen auf ihrem Schachbrett* [Muschg 1993: 173].

Приведенная цитата комментирует поведение пажей Гамурета во время празднования свадьбы их господина и королевы Герцелойды. Всеобщее веселье приглашенных гостей, среди которых много красивых дам, молодых людей не интересует. Они не видят ничего и никого вокруг себя и всецело поглощены игрой в шахматы. Это единственное, что привлекает их внимание. Поскольку речь идет о королевской свадьбе, существительное (*die*) *Damen* в первую очередь воспринимается в значении «*дама, госпожа*», однако таким образом читателя заманивают в ловушку, поскольку далее сообщается, что стояли они на шахматной доске, а значит, имеется в виду второе значение существительного *die Dame* — *шахматная фигура «ферзь»*.

Если в 1 и 2 примере языковая игра отличается относительной контекстуальной автономностью, то в следующем примере вне контекста она теряет смысл. Это показали, в частности, результаты электронного опроса, в рамках которого носителям языка предлагалось проинтерпретировать смысл каламбуров, связанных с образами «агентов повествования» — Дипека, Пекади и Кадипе [Полевщикова 2011]. Их понимание вызывает серьезные затруднения, если читатель не знает, что обладатели столь причудливых имен — яйца и что каждый «агент» наделен лишь одним органом восприятия.

Наиболее трудным для интерпретации оказался следующий пример:

*Die Helden der Fabel werden sich eines schönen Tages nicht mehr ihren Kopf zerbrechen, sondern gleich euren — und die Löffel werden sich schon finden, mit denen man eure Weisheit fressen kann* [Muschg 1993: 114].

Респондентам удалось установить, что тех, о ком идет речь в примере, ждет незавидная участь и позаботятся об этом «герои фабулы». Выбирались как достаточно безобидные варианты —

- *sich eurer Weisheit bemächtigen* (овладеть вашей мудростью);
- *eure Weisheit mit Gewalt erobern* (силой завладеть вашей мудростью);
- *euch entmündigen und unterdrücken* (подавить, лишить вас прав),

так и более «кровожадные» —

- *euch wirklich umbringen* (действительно убить вас);
- *sich (über Eure Leiche hinweg) an Eurer Weisheit bereichern* (пожизниться вашей мудростью после вашей смерти; букв. «через ваш труп»);
- *rücksichtslos morden* (беспощадно убить);
- *Die Helden denken nicht mehr nach, sondern greifen an / töten und werden dann einen Methode gründen, Wissen, Weisheit der Opfer zu assimilieren.* (Герои больше не размышляют, а действуют, убивают, а потом найдут способ усвоить знания и мудрость жертвы.)

Наиболее удачно суть авторского пророчества о конце «агентов повествования» передает вариант *Die Helden der Fabel werden Euch gehörig eins auf die Mütze geben* (Герои фавулы хорошенько дадут вам по шапке). Предложивший его респондент (один из немногих, кто слышал о романе) вольно или невольно ближе всего подошел к тому, о чем действительно идет речь в цитате и о чем практически невозможно догадаться, не зная сюжета.

В примере обыгрываются фразеологизмы *sich (D) über etwas den Kopf zerbrechen* (ломать над чем-либо голову) и *die Weisheit mit Löffeln gefressen haben* (считать себя очень умным [умнее всех]; корчить из себя умника). В основе обоих фразеологизмов лежит яркая метафора, которая прочитывается А. Мушгом буквально и помещается в поддерживающий буквализацию контекст. Речь вновь идет о всезнающих «агентах повествования», трех яйцах Дипека, Кадипе и Пекади. В конце романа они, как самые обычные яйца, действительно будут съедены изголовавшимися жителями Мунсальвеша. Приведенный выше пример — своего рода пророчество-предостережение автора в адрес зазнавшихся «агентов».

В обыгрывании первого фразеологизма (*sich (D) über etwas den Kopf zerbrechen*) А. Мушг заменяет определенный артикль *den* притяжательным местоимением *ihren* и противопоставленным ему при помощи противительного союза *sondern* притяжательным местоимением *euren*: *Герои фавулы не будут ломать себе голову, они разобьют ваши — а уж ложки, которыми можно будет слопать вашу мудрость, найдутся.*

Внетекстовых фоновых знаний требует понимание аллюзии к знаменитому сочинению М. Лютера «Послание об искусстве перевода» («Sendbrief von Dolmetschen»): *...wie es gewisse Mönche, dem Volk aufs Maul schauend, lieber gedolmetscht hätten...*

С внетекстовыми фоновыми знаниями связана и интерпретация включенного в электронный опрос примера *Ein hohler Bauch kämpft noch minder gerne, als er studiert, wie wir leider jeden Tag erfahren müssen* [Muschg 1993: 436]. Ассоциация с зафиксированной в словарях [Röhlich 2004; Duden 2008; Brockhaus 2009] поговоркой *Ein voller Bauch studiert nicht gern*, включая латинский вариант *Plenus venter non studet libenter*, оказалась очевидной только для 37% респондентов, в то вре-

мя как большая часть опрошенных (43,5 %) вспомнила вариант *Ein leerer Bauch studiert nicht gern* с возможными вариациями о нежелании заниматься умственной деятельностью на пустой желудок: *Ein hohler Bauch/Magen studiert / lernt / denkt nicht gern*.

Ввод нового варианта *Ein leerer Bauch studiert nicht gern* в строку Интернет-поиска дает более 350 тыс. ссылок на сайты о работе студенческих и школьных столовых, а также здоровом питании школьников и студентов. В словарях новый вариант не зафиксирован. Исключением является текстовый корпус Cosmas I Института немецкого языка г. Мангейма (Institut für deutsche Sprache, Mannheim, [www.corpora.ids-mannheim/ccdb](http://www.corpora.ids-mannheim/ccdb)), где фразеологизм *ein voller Bauch studiert nicht gern* зафиксирован 66 раз, а вариант *ein leerer Bauch studiert nicht gern* — 25 раз. Вероятно, частое обыгрывание традиционной поговорки привело к тому, что новый вариант постепенно перестает восприниматься носителями языка как игровой и обретает самостоятельный статус (см. также [Михайлова 2003]).

В заключение хотелось бы отметить, что до настоящего времени языковая игра как непрямая коммуникация на материале художественных текстов практически не исследовалась. Если в научных текстах «языковые загородки» используются, в частности, с целью смягчить категоричность высказывания или дистанцироваться от передаваемой информации, то в художественных текстах речь идет об определенном стилистическом задании, в частности создании многомерного игрового пространства в рамках игрового текста. В связи с этим было бы интересно проследить функционирование языковой игры как средства непрямой коммуникации, или хеджирования, на примере других художественных текстов.

### Литература

- Дементьев 2006 — Дементьев В. В. Непрямая коммуникация. М., 2006.
- Лейман 2008 — Лейман А. Р. Интертекстуальность и взаимодействие жанров в романах Адольфа Мушга: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Люксембург 2004 — Люксембург А. М. Отражения отражений. Ростов-на-Дону, 2004.
- Михайлова 2003 — Михайлова С. Е. Особенности понимания крылатых слов современными носителями языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2003.
- Полевщикова 2011 — Полевщикова А. С. Языковая игра в романе А. Мушга «Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival» (1993) (на материале немецкого языка): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.

- Приходько 1998 — *Приходько В. К.* Каламбур и приемы его создания в произведениях Н. А. Тэффи: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.
- Рахимкулова 2003 — *Рахимкулова Г. Ф.* Олакрез Нарцисса. Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов-на-Дону, 2003.
- Санников 2002 — *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.
- Brockhaus 2009 — Der Brockhaus multimedial premium. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. 2009.
- Carnevale 2005 — *Carnevale C.* Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman «Der Rote Ritter» zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des «Parzival». Frankfurt a. M., 2005.
- Clemen 1996 — *Clemen G.* Hecken in Wirtschaftstexten. // [http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/sw/sw2/forschung/hedging/hecken\\_in\\_wirtschaftstexten/index.html](http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/sw/sw2/forschung/hedging/hecken_in_wirtschaftstexten/index.html)
- Duden 2008 — Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Mannheim, 2008.
- Hausmann 1974 — *Hausmann F. J.* Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Tübingen, 1974.
- Heller 2002 — *Heller P.* «Ich bin der, der das schreibt». Basel, 2002.
- Muschg 1993 — *Muschg A.* Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival. Frankfurt a. M., 1993.
- Muschg 1994 — *Muschg A.* Herr, was fehlt Euch. Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals. Frankfurt a. M., 1994.
- Röhrich 2004 — *Röhrich L.* Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Digitale Bibliothek. Bd 42. Berlin, 2004.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Wortspiel im heterogenen Text (am Beispiel des Romans von A. Muschg «Der Rote Ritter»)**

Im vorliegenden Artikel wird das Wortspiel im heterogenen Raum eines Spieltextes analysiert. An Beispielen aus einem Roman (1993) wird gezeigt, wie das Wortspiel in einem Spieltext sprachliche Hecken bewirken kann, deren Dekodierung eine Art Metakommunikation zwischen dem Textverfasser und dem Leser über den Text darstellt.

О. В. БОКОВА

(Воронежский государственный педагогический университет)

## **ГИБРИДНОСТЬ КАК ТЕКСТОТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СООБЩЕНИЙ О ПРЕСТУПЛЕНИЯХ**

Наше понимание гибридности применительно к тексту вытекает из общенаучного понимания гибрида как объекта, сочетающего в себе свойства других (двух или более) объектов.

В статье рассматриваются текстограмматические особенности организации типа текста «сообщение о преступлении» в современных СМИ. Этот тип текста описывается как гибридный текст (текст-гибрид), который, будучи содержательной, структурной, функциональной и интенциональной целостностью, обнаруживает в себе свойства разных текстов: юридического, аргументативного, аксиологического, экспликативного и нарративного.

Сообщения о преступлениях и происшествиях занимают важное место в различных средствах массовой информации. Существуют специализированные новостные сайты в Интернете, телевизионные передачи, рубрики в газетах, посвященные исключительно теме чрезвычайных происшествий. Из немецкоязычных СМИ можно выделить такие, как новостные сайты «Presseportal.de», «Polizeibericht.ch», «Newsserver.at», передачи на телевидении «Täter-Opfer-Polizei» (Rbb), «Kripo live» (MDR), «Brisant» (ARD), «Aktenzeichen XY» (ZDF) и ряд других. В то же время в печатных СМИ среди различных новостных сообщений в разных рубриках часто встречаются новости, освещающие криминальные происшествия. Например, в газете «Neues Deutschland» соответствующая информация имеет место в следующих рубриках: Inland, Ausland, Berlin, Brandenburg, Wirtschaft-Soziales-Umwelt, Panorama, а в газете «Berliner Zeitung» даже есть специальная рубрика Polizeireport. Нередко статьи об особо громких преступлениях появляются даже на первой странице газеты. Некоторым нашумевшим преступлениям посвящается целая серия статей в различных СМИ, где сообщается, например, о ходе следствия или раскрытии соответствующего преступления.

Материалом для данного исследования послужили немецкоязычные сообщения о преступлениях, встречающиеся в различных средствах массовой информации — от электронных версий газет до спе-



циализированных передач на телевидении (см. подробнее [Бокова 2011: 11—12]).

В немецкоязычном культурном пространстве тип текста «сообщение о преступлении» представлен, в зависимости от вида СМИ, различными вариантами: *Polizeibericht*, *Polizeimeldung*, *Polizeireport*, *Kriminalreport*, *Pressemitteilung der Polizei*, которые обладают определенной системой закрепленных за ними специфических содержательных и структурных признаков.

Объем сообщений напрямую зависит от имеющихся данных, хода следствия, серьезности произошедшего, наличия или отсутствия показаний свидетелей и потерпевших и может составлять без учета заголовка от одного предложения (в этом случае сообщения только кратко информируют о случившемся, например: *In der Nacht vom 14.02.2009 zum 15.02.2009 drangen bislang unbekannte Täter durch ein Bürofenster in ein Küchencenter in Weiz ein und stahlen eine Handkasse mit ca. — 50. — Bargeld* (Newsserver.at 15.02.09)) до нескольких страниц. В показаниях свидетелей, как правило, заметны элементы разговорной речи (например, неполные предложения — *Ich bin Dienstag halb vier nach Hause und habe noch die Tauben versorgt* (Rbb 17.01.2010)), оценочные высказывания и восклицательные предложения, свидетельствующие об эмоциональном состоянии говорящего (*Eine große Schweineerei, uns hier die Tauben zu stehlen! Ich bin Hartz-4-Empfänger, spare mir das alles vom Munde ab. Ich weiß gar nicht, was ich dazu sagen soll, das nimmt mich ganz schön mit* (Rbb 17.01.2010)).

Можно отметить ряд общих закономерностей, присущих всем вариантам обсуждаемого типа текста: обязательное наличие заголовка, дающего, как правило, четкое представление об основном содержании сообщения, и последовательное изложение событий с указанием точного времени и места преступления.

Для сообщений на сайтах телепередач характерны дополнительные обязательные макрокомпоненты текста: информация о последствиях и ходе следствия, описание подозреваемых, призыв помочь следствию и дата актуализации информации.

Среди факультативных компонентов текста можно выделить подзаголовки, дополнительную информацию различного характера, мнения экспертов по поводу произошедшего, показания потерпевших, описание похищенного имущества, рекомендации полиции, имя автора, контакт и примечание.

По мнению многих исследователей, современные медиатексты призваны оказывать на читателя, слушателя или зрителя определенное воздействие, побуждать его к соответствующим действиям, создавать общественное мнение ([Володина 2003; Гришаева 2002; 2009; Дейк 1989; Добросклонская 2010; Пастухов 2010; Солганик 2005; Bucher 1991; Perrin 2006] и др.). Информация об актуальных событиях, представленная в СМИ, безусловно, способна повлиять на адресата и создать общественный резонанс. В связи с этим осо-

бую актуальность приобретает рассмотрение отбора используемых в сообщениях языковых средств, а также его зависимость от так называемого фактора адресата, без учета которого невозможно достижение основных функций медиатекста. Так, адресатами сообщений о преступлениях, как правило, являются разные слои населения, в том числе специалисты, профессионально занимающиеся расследованием преступлений. Не исключено, что для них могут оказаться полезными сведения о конкретных фактах и деталях происшествий. Рядовых читателей, которые также проявляют интерес к соответствующим сообщениям, в первую очередь может привлечь доступно изложенная информация о событиях, произошедших недалеко от их места жительства, работы и т. д. Указанные обстоятельства, безусловно, могут объяснить выбор автором для обозначения одного и того же референта тех или иных языковых средств (например, юридических терминов или эмоционально окрашенных лексем, употребляемых в бытовом дискурсе). Именно поэтому возможно интерпретировать сообщение о преступлении как гибридный текст.

Остановимся подробнее на чертах гибридности в типе текста «сообщение о преступлении». По мнению Е. С. Кубряковой, хотя текст являет собой пример эмерджентного образования (возникающего по ходу осуществления определенного процесса), он изучается именно в своей завершенной форме, то есть как нечто конечное [Кубрякова 2004: 517]. Текст в отличие от дискурса в сложившемся окончательно виде создает особую материальную протяженность, последовательность связанных между собой предложений и сверхфразовых единств, образующих семантическое, а точнее — семиотическое пространство. Физически такое пространство очерчено весьма точно, но семантически и семиотически — нет. Поэтому выход за пределы языковых форм, содержащихся в самом тексте, обязателен [Там же]. Другими словами, искать следы дискурса в тексте правомерно.

Основной особенностью сообщений о преступлениях является то, что они порождаются в условиях, характеризующихся высокой степенью гетерогенности. В результате в них можно выделить следы юридического, нарративного, аксиологического, аргументативного и экспликативного типов дискурса. Маркеры соответствующих типов дискурса можно разделить на лексические, морфологические, синтаксические, стилистические и др.

Типы дискурса, следы которых фиксирует текст как коммуникативный продукт, выделялись по определенным лексическим особенностям языковых средств, их грамматическим характеристикам, стилистическим особенностям синтаксических конструкций и др. Принадлежность соответствующих элементов к тому или иному типу дискурса определялась по словарям (в случаях с анализом лексических единиц) и данным специальных исследований (в случаях с морфологическими и синтаксическими явлениями, выявляемыми на микро- и макроуровне текста).

В рамках одного содержательного компонента макроструктуры текста могут одновременно присутствовать маркеры нескольких дискурсов, распознать которые сложно без учета специфики контекста. Однако наблюдается определенная корреляция между типом дискурса и характером маркеров. Так, юридический дискурс распознается в первую очередь по специальной терминологии и так называемому «компактному стилю». Менее значимым в данном случае оказывается морфологический маркер (частое употребление пассива). Например:

*Im Zuge der sofort eingeleiteten Fahndung wurde von einem Schwerpunktposten am Kohlmarkt ein Verdächtiger, der 25-jährige Abderrahman B., als Verdächtiger eines in der Vergangenheit stattgefundenen Raubüberfalls erkannt, angehalten und in weiterer Folge von Kriminalbeamten festgenommen.*

Данный пример показывает, что в одной текстеме могут быть представлены сведения различного характера, что свидетельствует о высокой информативной плотности сообщений о преступлениях. Наблюдаются полипропозитивные структуры, широко используются вторичные средства именованная пропозиции (доминируют субстантивные группы, выполняющие различные синтаксические функции и не входящие в структурный минимум).

По объекту номинации можно выделить следующие группы терминов, встречающихся в сообщениях о преступлениях:

— термины для обозначения преступлений: *Einbruchsdiebstahl, Wohnungseinbruch, Diebstahl, Trickdiebstahl, Betrug, Raubüberfall* и др. В этой группе терминов часто встречаются сложные слова с компонентами *-diebstahl, einbruch, -raub* и др., а первым компонентом часто становится, например, объект кражи или другого преступления;

— термины для обозначения преступников: *die Täterschaft* (только в австрийских и швейцарских сообщениях), *Täter, Einbrecher, Dieb, Betrüger, Trickbetrüger, Räuber* и др.;

— термины для обозначения правоохранительных органов: *Kantonspolizei (Капо)* (в швейцарских сообщениях), *Bundespolizeidirektion* (в австрийских сообщениях), *Kriminalpolizei (Крипо), Polizeiposten, Kriminaldauerdienst, Kreispolizeibehörde, Polizeiwache, Polizeirevier, Polizeipräsidium, Kriminalkommissariat, Staatsanwaltschaft* (в немецких сообщениях) и др.;

— термины для обозначения последствий преступления: *Gesamtdeliktsbetrag, Sachschaden / Schaden, Deliktsumme, Deliktsbetrag, Schadenshöhe* и др.;

— термины и терминосочетания, связанные с действиями правоохранительных органов: *Das Statthalteramt Arlesheim hat gegen sie ein Strafverfahren wegen Verdachts des Einbruchdiebstahls, der Sachbeschädigung und des Hausfriedensbruchs eröffnet; Die Kripo Bernau ermittelt in diesem Fall; Eine sofort eingeleitete großräumige Fahndung der Polizei mit neun*

*Streifenwagen verlief zunächst ohne Erfolg; Die Polizei hat die Ermittlungen aufgenommen; Die Ermittlungen dauern an* и др.;

— прочие термины и терминосочетания, имеющие то или иное отношение к произошедшему: *Tathergang, Tatverdächtige, Geschädigte, die Polizei verständigen, Strafverfolgung (des Diebes), Täterkreis, Strafanzeigen aufnehmen, Schadensersatz, Diebesgut, Untersuchungshaft* и др. (см. подробнее об употреблении юридической терминологии в сообщениях о преступлениях [Бокова 2008]).

Очевидно, что юридическая терминология отличается своей нейтральностью. Так, по мнению В. Б. Исакова, «даже самые неординарные с моральной точки зрения события и факты юрист должен описать в нейтральных выражениях, не оказывая эмоционального давления и не раскрывая своей юридической оценки» [Исаков 2000: 73]. Но так как сообщение о преступлении не является юридическим текстом в чистом виде, а представляет собой гибридный текст, то в случаях, когда автору нужно подчеркнуть, в частности, свое пренебрежительное отношение к преступнику, он вместо терминов может употреблять такие разговорные обозначения, как *Langfinger, Autoknacker* и др.

Сообщения о преступлениях являются медиатекстами, в которых оценка, как правило, эксплицируется [Медиатекст 2010]. В то же время авторы сообщений о преступлениях стараются представить события как можно более объективно, без дополнительного выражения своей собственной оценки, которая может оказаться лишней, поскольку уже сам факт преступления вызывает у нормальных людей негативные ассоциации. Тем не менее, как показал анализ эмпирического материала, авторам сообщений редко удается полностью избежать употребления экспрессивной оценочной лексики. Таким образом, маркерами аксиологического дискурса являются употребляемые в тексте лексемы, содержащие в своей семантической структуре оценочные семы, а также различные стилистические фигуры, просторечия, диалектизмы, разговорные выражения и др.:

*Über eine Lücke zwischen den Garagen gelangten die Ganoven auf das Grundstück des Motorradladens; Korrupter Polizist; Falsche Polizisten nehmen richtiges Geld mit; Heiße Öfen — kalte Füße «Soll'n die Feile kosten?» — «Achttausend.» — «Achttausend?! Viel Holz! Wat is mit Probefahrt?»; Kleinvieh macht auch Mist.*

В редких случаях имеют место аллюзии (например, *Bauer und Banker Im Märzen der Bauer die Rosse anspannt!*), а также апелляция к прецедентным феноменам (например, *Hanf im Glück, Bonnie and Clyde im Elbe-Elster-Kreis*). Таким образом, уже в начале сообщения создается аксиологическая рамка восприятия соответствующей информации и многократно усиливается оценка.

В качестве основных характеристик нарративного дискурса / текста исследователи признают многоуровневую смысловую организацию, многоплановость изложения, сюжетность ([Барт 2000; Пропп 1976; Levi-Strauss 1963] и др.). В. Шмид отмечает, что тексты, называемые нарративными, излагают некую историю, а история подразумевает событие. Под событием понимается некое изменение исходной ситуации — внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события) или внутренней ситуации того или иного персонажа (ментальные события) [Шмид 2003: 10]. Поскольку центральное место в сообщениях о преступлениях занимает именно повествование об определенном событии, случившемся в прошлом, очевидно, что данный тип текста имеет признаки нарративности. Маркерами нарративного дискурса являются прежде всего использование претерита и индикатива в их первичных функциях обозначения реального действия в прошлом, более или менее последовательное изложение цепочки событий в строго хронологическом порядке, а также существительные и наречия темпоральной семантики:

*Wolfenbüttel — Opfer eines Raubüberfalls wurde **am späten Sonntagabend gegen 21.20 Uhr** ein 16-Jähriger in der Räubergasse in Wolfenbüttel. Der Jugendliche war mit seinem Fahrrad unterwegs, **als** er von drei jungen Männern aufgehalten wurde. **Nachdem** er zuerst die Herausgabe seines Rucksacks verweigerte, riss ihm einer der Täter den Rucksack vom Rücken. **Danach** flüchtete das Trio mitsamt der Beute in Richtung Neuer Weg. **Beim Weggehen** stieß einer der Täter das Opfer noch zur Seite, so dass der Junge mit seinem Fahrrad zu Boden stürzte. Glücklicherweise wurde er dabei nicht verletzt...*

Основной целью аргументативного дискурса, по словам А. Г. Гурочкиной, «является не только обмен информацией, опытом, но и, главным образом, обоснование или опровержение некоторого положения (точки зрения) рациональным образом для восприятия и принятия его индивидуальным или коллективным реципиентом» [Гурочкина 2005]. Для аргументативного дискурса характерны причинно-следственные отношения: акцент на причину, финальность, каузальность в широком смысле. Соответствующими маркерами в тексте являются сложноподчиненные предложения с придаточными причины с союзами *weil, da, zumal* или сложносочиненные предложения с союзом *denn*, инфинитивные конструкции с *um... zu*, а также бессоюзные сложные предложения, связанные двоеточием, которое свидетельствует о причинно-следственной связи между частями предложения. Например:

*...Die Täter hatten es offenbar konkret auf die eine Marke abgesehen, **denn** andere, fast neue Motorräder wurden nicht angerührt... (MDR 10.08.2008); **Es waren offenbar keine Amateure am Werk: Um** die Elektronik zu starten,*

*braucht es Spezialwissen zum Beispiel darüber, wie das heruntergelassene Schneeschiebeschild bewegt werden kann* (Rbb 14.03.10).

С аргументативным дискурсом тесно связан экспликативный, акцентирующий внимание адресата на следствии и обязательно содержащий логическое объяснение, которое чрезвычайно важно при обосновании того или иного мнения или предположения по поводу случившегося. Маркерами экспликативного дискурса являются группы слов, выражающие следствие, сложноподчиненные предложения с придаточными следствия, а также сложносочиненные структуры с квазикоординативными средствами консекутивной семантики:

*Wegfahrsperrren machen es Autodieben heutzutage sehr schwer. Also wurde eine neue Autoklau-Masche ausgetüftelt, mit der im Saalfelder Oettersdorf ein Audi A8 aus einem Autohaus gestohlen wurde.* (MDR 03.02.2008); *Mit «Enduro-Motorrädern» kommt man über Stock und Stein. Doch sie sind nicht gerade billig. Das könnte ein Motiv für diesen Einbruchdiebstahl sein* (MDR 10.02.2008).

Необходимо отметить, что маркеры аргументативного и экспликативного дискурсов чаще встречаются в середине или конце сообщений о преступлениях, где речь идет о ходе расследования и высказываются предположения о возможных мотивах преступления.

С гибридностью тесно связана и полифункциональность сообщений о преступлениях. Интерпретация отношения полифункциональности и гибридности во многом зависит от перспективы наблюдения. С точки зрения адресата, текст является полифункциональным благодаря сочетанию в нем разных типов текста, то есть гибридности. С позиции адресанта, в сообщениях о преступлениях реализуются принципы организации разных типов текста для обеспечения полифункциональности изучаемого типа текста. Полифункциональность сообщений о преступлениях заключается в том, что они не только информируют людей о произошедшем, но и предупреждают их об опасности и призывают к бдительности, а в ряде случаев в них содержится просьба помочь следствию. Данный тип текста является чрезвычайно значимым для социума, поскольку выполняет и важные социорегулятивные функции: с одной стороны, сообщения о преступлениях призваны порицать очевидные отклонения от значимых для социума юридических норм, с другой стороны, они апеллируют к позитивным ценностным ориентациям, подчеркивая важность правомерного поведения в социуме.

Таким образом, специфика сообщений о преступлениях может быть обнаружена на макротекстовом уровне. Она заключается в полифункциональности данного типа текста, его ориентированности одновременно на различные группы адресатов (специалистов и неспециалистов), а также в тесной связи с ценностными ориентациями.

## Литература

- Барт 2000 — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступит. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М., 2000.
- Бокова 2008 — *Бокова О. В.* Культурно обусловленные особенности юридической терминологии в малоформатном тексте «криминальная сводка» (на материале немецких и швейцарских сайтов) // Иностранные языки и межкультурная коммуникация в развивающемся образовательном пространстве: теоретические и прикладные аспекты / Материалы III Всероссийской науч.-практич. заочной конф. (декабрь 2008 г.). Томск, 2008.
- Бокова 2011 — *Бокова О. В.* Малоформатный текст «сообщение о преступлении»: особенности его семантической и структурной организации (на материале актуальных немецкоязычных медиатекстов): Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011.
- Володина 2003 — *Володина М. Н.* Язык СМИ — основное средство воздействия на массовое сознание // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003.
- Гришаева 2002 — *Гришаева Л. И.* Россия в зеркале современной немецкой прессы // Россия и Германия: Диалог культур. Липецк, 2002.
- Гришаева 2009 — *Гришаева Л. И.* Языковые средства конструирования имиджа субъекта в политической коммуникации. Воронеж, 2009.
- Гурочкина 2005 — *Гурочкина А. Г.* Аргументативный дискурс: некоторые проблемы понимания // Интерпретация. Понимание. Перевод. СПб., 2005.
- Дейк 1989 — *Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Добросклонская 2010 — *Добросклонская Т. Г.* Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. М., 2010.
- Исаков 2000 — *Исаков В. Б.* Язык права // Юрислингвистика-2: Русский язык в естественном и юридическом бытии / Под ред. Н. Д. Голева. Барнаул, 2000.
- Кубрякова 2004 — *Кубрякова Е. С.* Язык и знание: на пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.
- Медиатекст 2010 — Медиатекст: стратегии — функции — стиль / Л. И. Гришаева, А. Г. Пастухов, Т. В. Чернышова (отв. ред.). Орел, 2010.
- Пастухов 2010 — *Пастухов А. Г.* Медиатекст в гипертекстовом представлении (о некоторых способах выражения отношения к действительности) // Гипертекст как объект лингвистического исследования. Самара, 2010.

- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи / Сост., автор предисл. и примеч. Б. Н. Путилов. М., 1976.
- Солганик 2005 — *Солганик Г. А.* К определению понятий «текст» и «медиа́текст» // Вестник МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2005. № 2.
- Шмид 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
- Bucher 1991 — *Bucher H.-J.* Mediensprache, Medienkommunikation, Medienkritik. Tübingen, 1991.
- Levi-Strauss 1963 — *Levi-Strauss C.* Structural anthropology. New York, 1963.
- Perrin 2006 — *Perrin D.* Medienlinguistik. Konstanz, 2006.

## ZUSAMMENFASSUNG

### **Hybridität als textsortenspezifische Charakteristik des Polizeiberichtes in Massenmedien**

Die Textsorte «Polizeibericht» ist als sprachwissenschaftliches Objekt von besonderem Interesse, da sie Elemente unterschiedlicher Diskurse enthält: des juristischen, des narrativen, des axiologischen, des explikativen und des argumentativen. Im Artikel werden deutschsprachige Polizeiberichte aus verschiedenen Massenmedien analysiert vom Standpunkt der Hybridität ihrer Textstruktur.



## РЕЦЕНЗИИ

А. В. БАЛАГАНИНА

(Санкт-Петербург)

**М. Б. Горбатенко. Оскар Кокошка. Художник и театр.  
СПб.: СПбГАТИ, 2012. — 192 с.: ил.**

«Никогда еще создание собственной стилевой формы не было таким трудным делом для художника, как сегодня» — так характеризовал специфику искусства экспрессионизма Т. Дойблер в предисловии к каталогу выставки В. Лембрука 1916 г. Художника и драматурга Оскара Кокошку, одного из крупнейших представителей австрийского экспрессионизма, поиски собственной стилевой формы привели к созданию «некоего полистилистического единства» (с. 87), синтезировавшего приемы различных видов искусств.

Монография М. Горбатенко «Оскар Кокошка. Художник и театр» вводит в российский литературоведческий и театроведческий обиход драматургическое творчество Оскара Кокошки, практически неизвестное русским читателям и зрителям. Установка на междисциплинарную интерпретацию его пьес 1900—1910-х гг. позволяет автору определить знаковую роль австрийского живописца и драматурга в расширении возможностей драматического искусства той эпохи в целом и в зарождении театра экспрессионизма и «синтетической» драмы в частности.

Синтетичность — особое свойство драматургических экспериментов Кокошки, и весь корпус значимых для понимания поэтики «синтетической» драмы составляющих представлен в монографии как некий результат *синтеза* австрийским художником и драматургом философских, культурологических и литературных концепций рубежа веков (глава «Культура на рубеже веков как источник образов и конфликтов»), новаторских приемов построения драматического текста (глава «Новаторство драматургии») и принципов и элементов различных искусств (глава «Синтез искусств в театре Оскара Кокошки»).

Наряду с наблюдениями над «тематическим наполнением» драматургии Кокошки (определение центральной проблемы кризиса личности, представленной в напряженном конфликте противоположных полов) и природой сценического языка и структуры его драматических сочинений (анализ композиционной специфики, игры со временем, особая роль «звучащей» стороны слова, ритмическое и визуальное построение текста) центральное место в книге занима-

ет третья, самая объемная глава, в которой представлены разнообразные аспекты «синтетического» театра Кокошки — от оформления книжного текста его пьес к их сценическому воплощению. Так, на примере драматургии Кокошки 1900—1910-х гг. М. Горбатенко анализирует иллюстрации к пьесам, повторяющие их драматургическую структуру, «многоярусное» моделирование сценического пространства, специфику «световой» режиссуры и отдельные элементы так называемого «театра действия» (жест, мимика, пантомима, танец). Исследовательский метод М. Горбатенко отличает особое внимание к таким деталям, которые позволяют выявить многофункциональность каждого из представленных аспектов «синтетической» драмы, способного быть одновременно и частью «полистилистического единства» пьесы, и самостоятельным художественным элементом.

Интересен биографический раздел, открывающий монографию: он составлен с акцентом на литературном, драматическом и театральном творчестве австрийского автора, почти неизвестного в России в качестве драматурга.

Последняя глава монографии, в которой представлена история театральной реализации пьес Кокошки от первой постановки 1907 г. до самых разнообразных театральных экспериментов с его драматургией в наши дни, имеет актуальное значение для театроведения, поскольку поэтика экспрессионистского театра до сих пор активно используется режиссерами и ее изучение позволяет расширить представление о закономерностях развития театра XX и XXI вв.

Исследование снабжено иллюстрациями, демонстрирующими некоторые постановки драматургии Кокошки на протяжении XX в. Своеобразной иллюстрацией к тексту монографии можно считать перевод М. Горбатенко пьесы «Убийца, надежда женщин» (ред. 1907 г.), который логически завершает исследование театрального наследия Кокошки, впервые представленного на русском языке.

Н. С. БАБЕНКО  
(Москва)

## ПЕРЕВОД КАК РЕМЕСЛО И КАК ТВОРЧЕСТВО

***А. В. Павлова, Н. Д. Светозарова* Трудности  
и возможности русско-немецкого и немецко-русского  
перевода. Anthology. СПб., 2012. — 478 с.**

Рецензируемая книга представляет собой труд, в равной степени интересный и полезный и для практиков перевода, и для лингвистов самого широкого профиля, поскольку именно перевод как специфическая деятельность позволяет посмотреть на уже известные вещи по-новому, обнаружить скрытые от прямого наблюдения явления языка, культуры, коммуникации, обратить внимание на их природу и возможности овладения переводческим ремеслом, не умаляя при этом роли творческого начала в процессе перевода, особенно художественного.

Книга включает обширный свод данных о расхождениях между немецким и русским языками, анализируемых авторами в контексте переводческой деятельности как сложнейшего процесса межъязыкового и межкультурного взаимодействия. Ее адресатами являются не только переводчики разных специализаций, обладающих разным уровнем языковых компетенций и имеющих разные практические цели. Написанная в дружественной по отношению к читателю манере, книга содержит немало выходов в лингвистическую теорию и практику, подчас остро критических, но аргументированных суждений по отдельным дискуссионным проблемам, в частности по поводу трудно преодолимых изъянов двуязычной лексикографии, в отношении неоднозначных трактовок феноменов межкультурной коммуникации, истинных задач лингвокультурологии, спорных оценок национальной специфики языков и т. д.

Многообразный материал отражает уникальный опыт авторов по части лингвистического диагностирования трудностей перевода в разных ситуациях перевода как феномена реального взаимодействия двух культур — русской и немецкой. Задача книги, по мысли авторов, состоит в том, чтобы сформировать у читателя устойчивое представление о переводе как постоянном преодолении сопротив-

ления языкового материала, в котором заложено множество тонких механизмов реализации разнообразных смыслов.

Книга состоит из предисловия, трех глав, обширного списка слов и словосочетаний, иллюстрирующих отдельные типы трудностей перевода.

Предисловие, написанное в живой, доверительной манере, ориентирует пользователя на понимание того, что трудности перевода неизбежны даже при очень хорошем знании своего языка и языка иностранного, что переводческая деятельность в самых разных ее проявлениях — это всегда глубоко рефлексивная работа, направленная на сопоставление языков и поиск адекватных и оптимальных решений. Авторам книги удастся захватить читателя убедительными доводами и языковыми свидетельствами в пользу того, что каждый язык уникален по-своему и что переводческая деятельность требует очень глубоких и вполне конкретных знаний о межъязыковых соответствиях на всех уровнях языковой системы и в разных условиях речепорождения. По сути, книга является руководством по предупреждению вольных и невольных нарушений, которые возникают в процессе перевода по причине неполноты знаний о закономерностях межъязыковых соответствий, и преодолению «ловушек», с которыми потенциально может столкнуться любой человек в ситуации перевода.

В книге последовательно формируется представление о том, что трудности перевода — это не единичные, разрозненные случаи, а явления, которые имеют ярко выраженный категориальный характер, и книга дает довольно полную информацию о необходимых переводчику системных знаниях, овладение которыми может действительно помочь в переводческой деятельности.

В первой главе книги «Некоторые принципиальные проблемы перевода и их отражение в двуязычных словарях» большое внимание уделяется рассмотрению проблем, связанных с оценкой реальных возможностей переводных двуязычных словарей, которые являются источником первичных сведений о соответствиях между языками. Авторы считают, что двуязычные словари не могут быть надежными источниками для осуществления полноценного перевода, особенно на иностранный язык. Это утверждение они подкрепляют очень убедительными доводами и примерами, демонстрирующими естественное несовершенство двуязычных словарей. При этом критика словарей носит вполне конструктивный характер и никак не умаляет достижений современной лексикографической теории и практики. Нельзя не согласиться с авторами книги, что переводные словари не могут решить многих задач, например отразить варианты возможности перевода языковых единиц и расхождения между языками на разных уровнях, например относительно частеречной принадлежности слов, грамматического оформления элементарной фразы или коммуникативной модели.

Несовершенство двуязычных переводных словарей усугубляется еще и тем обстоятельством, что отечественные русско-немецкие словари по своим информационным возможностям значительно уступают немецко-русским словарям. По этой причине перевод на неродной язык становится еще более проблематичным, а его результат заведомо значительно более уязвимым, чем перевод на родной язык.

В первой главе авторы обсуждают большое количество ярких примеров и экспериментальных доказательств того, что словари не могут решить даже самые простые переводческие проблемы. Авторам в полной мере удастся через критику словарей сформулировать главные «опасности» в практике перевода и обратить внимание на нетривиальность этого вида деятельности.

Словарная проблематика широко представлена и во второй главе — «Изолированное слово и слово в контексте». Авторы обсуждают некоторые проблемы из области теории перевода в их практическом преломлении — единица перевода, эквивалентность и лакунарность, переводимость и непереводимость.

Говоря о том, что трудности ожидают профессионального и непрофессионального переводчика на каждом шагу, авторы на очень ярких примерах анализируют множество ситуаций, которые требуют принятия того или иного переводческого решения, и оценивают их приемлемость или неприемлемость. Приводимые примеры демонстрируют отдельные, довольно яркие переводческие случаи, например отсутствие слов и выражений, стилистически соответствующих исходному; буквализмы, порождающие германизмы и русицизмы; условия употреблений — в восклицании или в вопросе, в сочетании с первым лицом или с третьим, в грамматически положительном контексте или грамматически отрицательном и т.д.

Основное внимание авторы стремятся уделять переводу с русского языка на немецкий, т. е. на неродной язык, где вероятность возникновения разного рода ошибок наиболее велика. Не случайно именно в этом направлении создаются словари активного типа, которые должны помогать порождать адекватные тексты на неродном языке.

Авторы подробно обсуждают сложности перевода многозначных лексем на неродной язык и предлагают выделять три ступени вероятности ошибки: а) случаи типа «приносить» как 1. *bringen*; 2. *holen*, когда многозначность слова в родном языке не предполагается; б) случаи типа «стоять» как 1. *kosten*; 2. *sich holen*, когда многозначность является фактом родного языка; в) случаи типа *халтурить* как 1. *stümpfern*; 2. *jobben*, когда различия между двумя метафорическими значениями осознаются. Авторы считают очевидной психолингвистическую подоплеку ошибок при переводе в ситуации многозначности: «...чем явственнее осознается многозначность в родном языке, тем ниже вероятность ошибки при переводе» (с. 240).

Трудности перевода анализируются применительно к способам усиления или ослабления степени признака, а также к таким явлениям, как эвфемизмы, идиомы, имена собственные, ставшие нарицательными, эмоционально-оценочная лексика (ласкательная, уничижительная, бранная), обращения, сокращения.

Раздел «Ложные друзья переводчика» содержит материал, иллюстрирующий разные ловушки, возникающие при переводе лексем, сходных в обоих языках из-за своей звуковой и графической формы, но имеющие разные значения. Помимо традиционных (общепринятых) случаев авторы относят к ложным друзьям и множество других видов ловушек: 1) исторические германизмы: «фрейлина» (Hofdame); 2) несимметричные интернационализмы «конвейер» (Fließband); 3) интернационализмы с разной степенью частотности (authentisch — ‘естественный, натуральный’, *реже* ‘аутентичный’); 4) несовпадающие интернационализмы (Vügo - кабинет.). Как ложные друзья переводчика в книге рассматриваются и паронимы, для отбора которых авторы разрабатывают принципы, учитывающие богатый переводческий опыт<sup>1</sup>.

В третьей главе «Обзор категорий трудностей перевода» рассматриваются случаи, представляющие реальные проблемы для перевода:

- лексемы, обозначающие реалии (безэквивалентная лексика)
- лексемы без прямого эквивалента по неясным причинам
- случаи необычной внутренней формы слова
- случаи расщепления многозначного слова при переводе на несколько эквивалентов
- способы перевода на русский язык немецких сложных слов
- усилители и смягчители качества или признака, для которых нет эквивалентов
- эвфемизмы, для которых нет переводных эквивалентов
- идиомы и устойчивые словосочетания
- имена собственные, ставшие нарицательными
- чисто оценочные лексемы
- ложные друзья переводчика и интернационализмы
- коммуникативные клише (фразовые междометия)
- аббревиатуры
- эллипсисы при переводе словосочетаний и предложений
- случаи несовпадений по грамматической форме (например, несовпадения в грамматическом числе, грамматическом роде)
- случаи различий в зависимости от грамматических категорий контекстного окружения
- различия в образовании и использовании причастий
- различия в употреблении степеней сравнения

<sup>1</sup> Pavlova A., Svetozarova N. Paronym-Wörterbuch: Deutsch-russisch und russisch-deutsch. 2. überarb. U. erw. Aufl. Berlin, 2012. S. 179.

- различия в употреблении местоимений
- различия в употреблении модальных глаголов
- перевод положительного модуса отрицательным и наоборот
- различия в коммуникативном типе предложений
- зависимость перевода от расположения фразового ударения.

Этот перечень, содержащий 23 рубрики, представляет собой в целом исчерпывающий список явлений, относящихся к «трудностям перевода». Данная часть книги имеет действительно справочный характер, поскольку содержит не только описание категориальной природы тех или иных межъязыковых расхождений, но и справочные таблицы.

Ценными представляются лингвострановедческие пояснения к некоторым единицам перевода, многие из которых являются авторскими находками; они приводятся выборочно и демонстрируют характер возможных расхождений между языками на уровне общественно значимых реалий современной жизни и применительно к основным сферам деятельности людей.

Принципиальным является убеждение авторов в том, что не стоит преувеличивать разницу между культурами и возводить ее к различиям в ментальности. Это абсолютно справедливый вывод, который можно вывести из опыта жизни в двух культурах. В этом отношении рецензируемая книга претендует на то, чтобы стать своеобразным путеводителем по современной Германии и ее лингвокультурным реалиям с элементами критики сложившихся стереотипов.

Книгу венчает раздел, также весьма неординарный для литературы подобного типа: авторы приводят в переводах отрывки из текстов Ю. Трифонова «Голубиная гибель» и Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес» (Е. Т. А. Hoffmann «Klein Zaches, genannt Zinnober»), относящиеся к разным стилевым регистрам. Каждый текст снабжен, соответственно, двумя переводами, выполненными непрофессиональными и профессиональными переводчиками, для демонстрации того, как грамматически и лексически корректные переводы различаются по способам передачи смыслов. Тексты анализируются с точки зрения используемых языковых ресурсов и целесообразности их выбора. Сравнение этих текстов не требует больших усилий, но результат этой увлекательной процедуры оказывается чрезвычайно познавательным для заинтересованного читателя, как и все другие материалы рецензируемой книги.

В последние годы практика перевода приобрела очень широкий размах в разных сферах жизни как форма межкультурной коммуникации. Это обстоятельство делает проблемы перевода не просто актуальными, но также остро публичными и культурно значимыми для широкого круга лиц, знающих иностранные языки.

Коллекция переводческих неудач и просто ошибок постоянно пополняется новыми «экспонатами». В этой естественной ситуации книга представляется очень своевременной, поскольку предлагает

убедительно разработанную категоризацию трудностей перевода во всем разнообразии их проявления в реальных условиях переводческой деятельности.

Книга в очень доверительной, партнерской манере передает читателю мысль о том, что при переводе необходимы не только знание языка и переводческие навыки — важную роль играют индивидуальная изобретательность, вдохновение, чувство юмора, творческое озарение, упорные многодневные поиски переводческого решения.

Рецензируемый труд представляется несомненной удачей его авторов; он заметно выделяется среди других изданий этого направления большим охватом добротного и надежного материала, доступностью формы его представления, высоким профессиональным уровнем разработки современной переводоведческой тематики, а главное — книга может оказать реальную помощь в разнообразных ситуациях перевода, предостеречь от многих «коммуникативных неудач» и повысить общую культуру перевода, качество которой, по мнению многих специалистов, в последние годы существенно снизилось, тогда как переводческая деятельность в условиях современной коммуникации становится все более разнообразной и динамичной.



С. И. ДУБИНИН

(Самара)

**А. Л. Зеленецкий. Теоретический курс немецкого языка как второго иностранного: Учебное пособие.**  
**М.: Флинта, 2012. — 288 с.**

Книга Александра Львовича Зеленецкого, известного германиста, профессора кафедры теории языкознания и немецкого языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (<http://kspu.kaluga.ru/edu/inij/DocLib2/Forms/AllItems.aspx>), дает представление, как отмечается в редакционной аннотации, об основных моментах исторического развития немецкого языка и о характере его функционирования в настоящее время. Автор ограничивается при этом языковой ситуацией в современной ФРГ и ее важнейшими региональными особенностями.

При описании системы языка обобщаются, теоретически осмысляются и соотносятся с фундаментальными положениями общего языкознания и теоретического курса основного иностранного языка сведения о немецком языке, приобретенные студентами в процессе овладения им как вторым иностранным. Главное внимание автором уделено специфическим чертам строя немецкого языка, регулярно сопоставляемым с особенностями русского, английского и французского языков.

Компактное пособие предназначено для студентов факультетов и отделений иностранных языков, осваивающих немецкий язык на базе английского или французского. Оно может использоваться и при освоении немецкого языка как дополнительной профессии лицами, уже получившими основы лингвистической подготовки.

Автор посвятил учебник памяти известного отечественного методиста Б. А. Лapidуса, который первым в отечественной вузовской практике обозначил теоретический курс второго иностранного языка как учебную дисциплину [Лapidус 1980: 159—164], и закономерно расставляет в пособии дидактические акценты и рекомендации для русскоязычных обучаемых.

Публикация пособия А. Л. Зеленецкого является очень своевременной и ожидаемой. С переходом отечественных вузов на двухуровневую систему подготовки по профилям бакалавриата *Зарубежная филология, Теория и методика преподавания иностранных языков и куль-*

тур и Лингвистика обозначилось несколько задач и лакун. На фоне коммуникативно-ориентированного преподавания иностранных языков и общего сокращения блока лингвистической теории в бакалавриате появилась необходимость выделения и изучения комплекса ключевых вопросов строя двух традиционно изучаемых в tandem западногерманских языков – английского и близкородственного ему немецкого. Однако в сквозной программе второго иностранного языка теоретический компонент закономерно отсутствует.

Переводоведческая, сопоставительная и типологическая доминанты указанных профилей и увеличение часов на второй иностранный язык в учебном плане требуют включения в итоговую часть дисциплины, которая бы систематизировала узловые моменты теории современного немецкого языка в корреляции с основными положениями английского языкознания. В качестве данной дисциплины в 6-м или 7-м семестрах бакалавриата многими вузами предлагается завершающий и систематизирующий курс «Основы теории второго иностранного (немецкого) языка» в разделе профессионального цикла (вариативная часть: обязательные дисциплины). Преподаватели единодушно подчеркивают, что обобщенное системное изучение основных моментов теории второго иностранного языка повышает уровень практического владения им.

Главной проблемой в реализации и в учебно-методическом обеспечении нового теоретического курса является отсутствие базового пособия. В его качестве немотивированно предлагаются базовые учебники по отдельным разделам теории немецкого языка или даже научные монографии и статьи по немецкому и по сопоставительному языкознанию, пособия по смежной дисциплине начального уровня «Введение в германскую филологию». В итоге содержательная доминанта, специфика и целеполагание курса как итогового при комплексном изучении второго иностранного языка размываются.

«Основы теории второго иностранного (немецкого) языка» А. Л. Зеленецкого стали первым опытом фундаментального специализированного пособия по соответствующему вузовскому курсу. Пособие опирается на длительную работу автора по сопоставительному описанию и типологизации немецкого, русского и западноевропейских языков и на их дидактизацию в вузовской практике. Курс носит систематизирующий и обобщающий характер, предполагая осмысление сведений об основных частях системы немецкого языка, опираясь на опыт, к сожалению, не полной реализации обширной вузовской учебной программы по второму иностранному языку конца 1980-х гг. [Зеленецкий, Шаховский 1989].

В девяти главах и в более чем в восьмидесяти разделах пособия обобщены историко-генетические и социолингвистические сведения о немецком языке (гл. 1, § 1—3, 5), представлены его фонологическая, просодическая и графическая системы (гл. 1—2, § 4, 6—13), грамматика глагола и существительного (гл. 4—5, § 14—41), син-

таксические особенности (гл. 6, § 42—60.), словообразование (гл. 7, § 61—77), лексическая система (гл. 8, § 78—82).

Некоторые из глав и разделов вполне могут претендовать на роль цельных теоретических объемных очерков, акцентирующих и комментирующих в первую очередь коммуникативный и своеобразный выразительный планы немецкого языка. Это компенсирует отсутствие в пособии стилистического раздела, что превысило бы объем, оптимальный для краткого курса. Так, раздел о синтаксисе закономерно детализован в аспекте актуального членения, речеведения и текстопостроения. В § 58—60 синтаксической главы также характеризуется именная группа как «свернутое, компрессивное предложение» и отмечаются черты номинативного строя в немецком языке. В главе, посвященной глаголу, чрезвычайно детально рассматривается модальность высказывания.

В завершающей части пособия автором отдельно приводятся сведения о современной немецкой лексикографии (гл. 9, § 83—87). Важной рекомендацией для студентов-англистов являются отечественные двуязычные лингвострановедческие словари (с. 279).

Библиография пособия выглядит достаточно полно, а иллюстративные примеры (в основном из произведений современной художественной литературы), таблицы наглядны и лаконичны.

Большой собственный преподавательский опыт и энциклопедизм А. Л. Зеленецкого как германиста широкого профиля позволили ему представить теоретические постулаты и формулировки своего пособия максимально сфокусированно, системно и интегративно с позиций как немецкой, так и английской лингвистических традиций, в опоре на работы ведущих отечественных и зарубежных типологов, компаративистов, лингвокультурологов и методистов. Принцип преемственности в освоении и при корректировке теории прослеживается, в частности, в обращении и к довузовскому курсу грамматики (см. § 47. Моделирование предложения в практике школьного преподавания). Одновременно автор выступает и как представитель определенной теоретико-практической школы, отмеченной весьма весомыми публикациями [Зеленецкий, Монахов 1983; Зеленецкий, Новожилова 2003; Зеленецкий 2004].

К отдельным чисто дидактическим недостаткам пособия А. Л. Зеленецкого можно отнести отсутствие обобщающих выводов по разделам, традиционных для такого рода изданий, глоссария лингвистических терминов (словника), тем более что сам автор нередко говорит о необходимости коррекции некоторых неточных традиционных терминов (см. § 40, 74 и др.). Вполне уместными были бы и вопросы для повторения (закрепления), а также ссылки на лингворесурсы в сети Интернет, все более популярные у современных студентов. Отметим также местами несколько усложненный для формата учебника стиль изложения.

Но, с другой стороны, постановка автором ряда центральных, дискуссионных проблем теории германистики (в частности, западногерманского языкознания) и обозначенность тенденций развития системы немецкого языка (см. § 27, 73, 76, 69) позволяет продуктивно использовать пособие А. Л. Зеленецкого или его отдельные части за рамками бакалавриата при углубленном обучении магистрантов-германистов, при написании ими итоговых квалификационных работ, а также при подготовке аспирантов.

Пособие А. Л. Зеленецкого «Теоретический курс немецкого языка как второго иностранного», вне сомнения, вызовет интерес германистов и будет востребовано в вузовской практике. Выполненное оригинально и на высоком теоретическом уровне, оно будет способствовать популяризации немецкого языка как второго иностранного. Не случайно А. Л. Зеленецкий подчеркивает его роль и место среди европейских языков, богатство его выразительных средств, что заставляет вспомнить о необходимости возратить немецкому достойное место в системе изучения иностранных языков в современной России.

### Литература

- Зеленецкий, Шаховский 1989 — *Зеленецкий А. Л., Шаховский В. И.* Теоретический курс второго иностранного языка // Программы педагогических институтов: Сб. № 3. М., 1989. С. 92—104.
- Зеленецкий 1983 — *Зеленецкий А. Л., Монахов П. Ф.* Сравнительная типология немецкого и русского языков: Учеб. пособие. М., 1983.
- Зеленецкий, Новожилова 2003 — *Зеленецкий А. Л., Новожилова О. В.* Теория немецкого языкознания. М., 2003.
- Зеленецкий 2004 — *Зеленецкий А. Л.* Сравнительная типология основных европейских языков: Учеб. пособие. М., 2004.
- Лapidус 1980 — *Лapidус Б. А.* Обучение второму иностранному языку как специальности. М., 1980.

Н. Н. ТРОШИНА

(Москва)

**ГЕРМАНИЯ: Лингвострановедческий словарь:  
Свыше 5000 единиц / Н. В. Муравлева,  
Е. Н. Муравлева, Т. Ю. Назарова и др. М.:  
АСТ: Астрель, 2011. — 991, [1] с.**

Отечественную германистику можно поздравить с выходом исключительно содержательного лингвострановедческого словаря «Германия» (свыше 5000 статей!), подготовленного коллективом единомышленников под редакцией и общим руководством проф. Натальи Викторовны Муравлевой и явившегося логическим продолжением лингвострановедческого словаря «Культура Германии» (М., 2006), подготовленного под тем же руководством. В рецензируемый словарь включены статьи, содержащие основную информацию о культурной, общественно-политической и повседневной жизни Германии. Каждое заглавное слово сопровождается переводом и толкованием на русском языке. Отражены следующие темы: национальные традиции, праздники, фольклор, история, культура, политическая система и государственное устройство, образование, экономика, транспорт, наука и техника, средства массовой информации, природные и географические особенности, экология, воинские звания, выдающиеся представители немецкой нации.

В кратком предисловии к словарю Н. В. Муравлева называет концептуальные особенности лингвострановедческого словаря, отличающего его от других словарей:

1) «одновременной ориентированностью его толкований на систему представленной в словаре культуры (этноцентричностью) и на фоновые знания предполагаемого читателя, носителя другой культуры (антропоцентричностью)» (с. 4);

2) характером представленных в нем лексических единиц: они обозначают те фрагменты инокультурной действительности, которые отсутствуют в обычных двуязычных словарях: «Ведь за каждым словом лингвострановедческого словаря скрыт фрагмент иной, отличной от нашей, ... культурной памяти другого народа» (с. 3);

3) нередко весьма объемным толкованием словарной единицы, что объясняется необходимостью включать пояснения мотивов наи-

менования, «если они отсылают нас к национальной культурной памяти» (с. 3);

4) организацией словаря как многомерного гипертекстового пространства: словарь представляет собой одновременно единство и множество текстов, где «каждая лексическая единица связана с другими посредством отсылок, следуя за которыми пользователь словаря получает возможность не только увидеть слово и стоящее за ним явление в системе конкретной области знания, но и выйти за ее пределы в общий культурный контекст» (с. 3), например:

**Leipziger Lerchen** *pl* **ляйпцигские жаворонки**, сдобное песочное печенье с марципановой массой. Форму жаворонка и название избрели ляйпцигские кондитеры в конце XIX в. после запрета ловить живых птиц в лесах Саксонии → Leipzig, Leibniz-Keks

**Leibniz-Keks** *m* **печенье Лейбниц**, печенье из пшеничной муки с большим количеством масла (минимум 10 %). Типичной прямоугольной формы с 52 зубцами. В 1891 г. их начала производить ганноверская фабрика „Hannoversche Cakes-Fabrik H. Bahlsen“. Владелец фабрики Герман Бальзен заимствовал из английского языка слово „cake“ для обозначения своего продукта и назвал его в честь знаменитого ганноверца – философа, физика, математика, языковеда XVII — начала XVIII вв. Лейбница. Как универсальный ученый Лейбниц занимался и практическими вещами, в т. ч. обеспечением армии продуктами в полевых условиях. Он придумал способ изготовления сухарей длительного хранения (Dauerbackware Zwieback) → Hannover, Aachener Printen, Leipziger Lerchen

Таким образом, описываемый в словарной статье феномен раскрывается в рамках соответствующей культурной традиции, понимание которой может быть затруднено помехами в межкультурной коммуникации. Они «столь явно возникают именно на водоразделе между западной и русской культурами, а не между странами, которые традиционно относят к западноевропейской цивилизации» (там же).

Пользуясь этим словарем, читатель обязательно обратит внимание на то, что русскоязычная передача многих географических названий и личных имен максимально приближена к их звуковому облику в современном немецком языке (**Ляйпциг**, **Фрайлиграт**). Это связано не с новаторством авторского коллектива, а с соответствием современной тенденции, зафиксированной в «Географическом энциклопедическом словаре» (М., 2003) и в «Российском энциклопедическом словаре» (М., 2001). В сохранении исконного звукового облика имен собственных авторы словаря видят уважение к носителем этих имен и, следовательно, уважение к немецкой национальной культуре.

В общепринятом в русском языке написании оставлены имена собственные, особенно широко известные в русской культуре (**Ген-**

---

**рих Гейне, Тевтобургский лес).** В ряде случаев приводятся оба варианта написания: **Heidelberg Хайдельберг (Гейдельберг).**

Читатель обязательно обратит внимание и еще на одну особенность этого словаря: его можно использовать не только как справочник, но и как увлекательную книгу для чтения, как удобный путеводитель по немецкой культуре, знание которой необходимо всем, кто посвятил свою жизнь германистике!