

ФГБОУ ВПО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ПОРУНЦОВ ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАЛОЙ ПРОЗЫ НЕМЕЦКОГО
ЭКСПРЕССИОНИЗМА 1910-Х ГГ.:
ГЕОРГ ГЕЙМ, АЛЬФРЕД ДЁБЛИН, ГОТФРИД БЕНН**

Специальность: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
ЖЕРЕБИН Алексей Иосифович

Санкт-Петербург – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Проблема субъекта и объекта в экспрессионизме.....	13
1.1. Категория телесности	13
1.2. К историко-литературной характеристике экспрессионизма	31
1.3. Поэтика экспрессионистской прозы (общие признаки)	54
Глава 2. Георг Гейм	68
2.1. «Безумец»	70
2.2. «Джонатан»	91
Глава 3. Альфред Дёблин.....	107
3.1. «Танцовщица и тело»	111
3.2. «Убийство одуванчика»	125
Глава 4. Готфрид Бенн	148
4.1. «Мозги».....	151
Заключение	180
Список литературы.....	185

ВВЕДЕНИЕ

Экспрессионизм как одно из центральных направлений в европейском искусстве первой четверти XX века является разнородным, многогранным и противоречивым феноменом. Нет единого мнения как в отношении вопроса о возникновении самого понятия «Expressionismus», так и в отношении области применения этого понятия (см. обзор проблемы в статье М. Леппера [230], также замечания Р. Фёрнес [197, с. 1-2]).

Немецкий литературный экспрессионизм разнообразен в родовом и жанровом отношении. Как отмечает Н.В. Пестова, «проза занимает в литературе экспрессионизма более скромное место, чем поэзия и драма» [130, с. 117]. В связи с этим в отечественном экспрессионизмоведении исследовательский (и издательский) интерес был направлен преимущественно на поэтические и драматические произведения.

В нашей стране период с 1917 по 1925 годы был отмечен кратким, но интенсивным интересом к экспрессионистской культуре, и «вопрос о существовании в русской литературе и искусстве первой трети XX века явлений, родственных немецкому экспрессионизму, многократно обсуждался» [532]. Среди важнейших событий следует отметить следующие. В начале 1920-х гг. появляются сборники переводов немецких поэтов-экспрессионистов: сборник В. Нейштадта «Чужая лира», 1923 [36]; две книги поэта-переводчика С. Тартаковера «Антология современной немецкой поэзии» (Берлин, 1922) [45] и «Певцы человеческого. Хрестоматия немецкого экспрессионизма» (Берлин, 1923) [46]; антология Г. Петникова «Молодая Германия» (Харьков, 1926) [33]). В 1923 вышел сборник статей по немецкому экспрессионизму (ред. Е.М.Браудо и Н.Э.Радлова) [144]. Также примечательна книга О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920)» (авторизованный перевод с нем. изд. 1920 г. О.М. Котельниковой под ред. В.М. Жирмунского, 1922) [102],

также небольшая работа М.А. Тронской «Новейшая немецкая литература», 1929 [140].

Затем долгое время, начиная с конца двадцатых годов и вплоть до шестидесятых годов XX века, экспрессионизм в нашей стране почти не изучался, так как «оставаясь едва ли не последним оплотом индивидуализма, экспрессионисты не вписывались в социалистическое искусство, основанное на жизнеподобии и стилевой унификации. Эти обстоятельства вместе с изменением общественно-культурной ситуации в конце 20-х годов обусловили постепенный уход экспрессионизма в России с тех позиций, на которых он существовал в качестве одной из ведущих тенденций эпохи» [532].

В период с конца 1940-х до середины 1950-х годов был защищён ряд кандидатских диссертаций, среди которых можно отметить работы Н.С. Востоковой «Социальная драма немецкого экспрессионизма» (1946) [103], З.Д. Чархалашвили «Вопросы творческой эволюции Иоганнеса Бехера» (1953) [142], П.Р. Биркан «Путь Иоганнеса Бехера к реализму» (1954) [99], Н.С. Травушкина «Путь развития Иоганнеса Бехера как революционного поэта (1911-1941)» (1954) [139].

60-е годы отмечены увеличением интереса к изучению экспрессионизма. Н.С. Павлова начинает серьёзное изучение литературного экспрессионизма. После выхода её работ 60-х годов (одна из значительных «Творчество Эриха Мюзама», 1965 год [124]) в отечественном литературоведении стал заметен рост исследовательской активности. В 1966 году выходит сборник статей «Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино» [145]. Среди исследователей в 60-80-е годы необходимо отметить Н. Павлову [124-128], Л. Копелева [145], Б. Михайловского [122], А. Дранова [111], И. Куликову [117], Т. Семёнову [137], Н. Ковригину [114-116], Л. Швецову [143], М. Попова [132]. Последние двадцать лет исследования по экспрессионизму появляются регулярно. На сегодняшний день важным достижением в области отечественного литературоведения являются работы Н.В. Пестовой [129-131; 531], крупного

русского экспрессионизмоведа. Также вклад в изучение экспрессионизма (на общем фоне европейского авангарда) сделали такие исследователи, как А. Гугнин [106-110], П. Топер [см. 104], Н. Сироткин [см. 356; 138], В. Седельник [135,136], и другие [101; 118; 141]. В 2008 году ИМЛИ РАН выпустил «Энциклопедический словарь экспрессионизма» [146], статьи для которого писались как некоторыми вышеупомянутыми авторами, так и многими другими исследователями экспрессионизма в изобразительном искусстве, музыке, кино. Примечательно, что экспрессионизм представлен в словаре как международное явление, авторы не ограничиваются родиной этого направления, Германией, стремясь показать многомерность и универсальность экспрессионистских художественных методов.

Регулярно защищаются кандидатские диссертации, посвящённые литературному экспрессионизму. Таковы работы О. Мартыновой «Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма» (1995) [120], Е. Микриной «Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма» (2001) [121], Е. Ивойловой-Кифер «Синтаксис немецкой экспрессионистской прозы как фактор формирования ее стилистического своеобразия» (2001) [112], Н. Бондаревой «Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм» (2005) [100], Е. Сакулиной «Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности» (2009) [134], А. Горожанова «Грамматические средства конституирования художественной реальности в немецкоязычном экспрессионистском дискурсе» (2009) [105].

Отечественному читателю до недавнего времени была известна преимущественно лирика немецких экспрессионистов. В частности, нужно отметить выход в 1990 году сборника «Сумерки человечества» (составитель и переводчик В.Л. Топоров [44]), который представляет собой вольную выборку из антологии «Menschheitsdämmerung» 1919 года [87], составленной Куртом Пинтусом и являвшейся первым фундаментальным собранием поэтических сочинений немецких экспрессионистов. Отдельно выходили сборники поэзии

Г. Бенна [5; 6], Г. Тракля [47-51], Г. Гейма [10; 11] и переводы отдельных стихотворений экспрессионистов.

Немецкая экспрессионистская проза почти незнакома отечественному читателю. Большим событием явилось появление в 2008 году книги «Двойная жизнь», в которой собраны проза, эссе и избранные стихи Готфрида Бенна [4]. Знаменательным был апрельский выпуск журнала «Иностранная литература» от 2011 года, полностью посвящённый экспрессионизму [24]. В нём собраны переводы стихотворений, прозы, критических заметок ярчайших представителей немецкого экспрессионизма. В журнале впервые были опубликованы переводы таких произведений, как «Убийство одуванчика» А. Дёблина, «Тубуч» А. Эренштейна, «Бебюкин или дилетанты чуда» К. Эйнштейна, «Кокаин» В. Райнера. В 2011 году вышел перевод романа А. Дёблина «Горы, моря и гиганты» [19], являющийся уже четвёртым после переводов романов «Берлин, Александрплац» [17], «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» [18] и «Три прыжка Ван Луны» [20]. В остальном произведения малой прозы выборочно переводились для сборников зарубежной прозы, к примеру, сборника «Искусство и художник» [25]. Хотя в 20-е годы осуществлялись переводы прозы некоторых писателей (к примеру, новелл К. Эдшмида [56], сборника рассказов Л. Франка «Человек добр» (позже были переведены некоторые его романы [53])), в остальном необходимо признать, что из богатого наследия экспрессионистской прозы на русский язык переведена лишь малая часть.

За рубежом изучение экспрессионизма представляет собой цельную картину. Уже со второй половины 1910-х годов XX века экспрессионизм начинает привлекать исследователей в самой Германии, а с 20-х годов его активно начинают изучать в Англии, Франции, Италии. Самыми значимыми можно считать ставшие уже хрестоматийными работы 1950-80-х гг.: В. Роте [253; 254], К. Эйкмана [190-192], Ф. Мартини [238; 239], В. Зокеля [262; 183], А. Арнольда [157; 158]), Т. Анца [88; 155; 156; 531], В. Круля [225; 226], С. Вьетты [271-273], Х.-Г. Кемпера [215; 216; 272] и некоторых других. Эти труды сформировали

классические понятийные и концептуальные основы для подхода к литературному экспрессионизму. Новейшие исследования характеризуются углублением в творческие системы конкретных писателей. Так, необходимо отметить труды Р. Анакер [151], Дж. Брокингтона [170], Т. Доктора [177], Т. Ганна [198], А. Кек [214], Д. Фос [275], О. Кляйн [218], У. Дронске [179], А. Нишиока [246], Н. Донахью [178], Х. Теварсон [148; 269], К. Лидерер [232], В. Зульцгрубера [266]. Интересными представляются историко-теоретические исследования Р. Богнера [167], С. Киора [227], Р. Мойрера [244], М. Баслера [162], В. Фендерса [193], Ю. Персон [248], М. Андреотти [153], Ф. Краузе [224], Д. Хоффмана [206], Т. Анца [155] и некоторых других современных литературоведов.

В Германии малая проза долго оставалась на периферии экспрессионизмоведения. Отчасти это оправдано тем, что многие из писателей были преимущественно поэтами и драматургами и к прозаическим жанрам обращались редко. Но, несмотря на то, что проза занимает относительно скромное место в литературном экспрессионизме, она представлена именами талантливых писателей и является интереснейшим явлением, обладающим своей спецификой (Альфред Дёблин, Готфрид Бенн, Георг Гейм, Казимир Эдшмид, Пауль Цех, Иоганнес Бехер, Эрнст Вайс, Франц Юнг и другие). Эта специфика диктуется самим жанровым характером.

В прозе экспрессионисты могли добиться того, чего не могли добиться в лирике и драме. Эмоциональность как важнейшая черта лирического дискурса заменяется в прозе не только, как утверждает Н. Пестова, сосредоточенностью и глубиной размышления и рефлексии [130, с. 117], но и существенно иным характером соотношений субъекта и объекта. И.П. Смирнов в книге «Смысл как таковой», рассуждая о субъектно-объектных отношениях в лирике, драматургии и нарративных жанрах, говорит о том, что в лирическом произведении субъект и объект эквивалентны. В нарративике же «повествовательная эквивалентность субъектов позволяет создателю нарратива демонстрировать объект с переменной

точки зрения» [359, с. 255]. Объект и субъект в повествовательных жанрах неэквивалентны, в результате чего объектная сфера произведения подлежит отграниченности от субъектной, приобретает самостоятельность, освобождается от обязательности присутствия эмоционального субъектного начала. И в этом смысле объектная сфера становится таким миром, в котором в свою очередь тоже различаются субъект и объект, так как этот мир является ближе всего к миру действительному, внехудожественному.

Термины «субъект» и «объект» на протяжении всей работы понимаются как встроенные по принципу матрёшки в более широкую классическую дихотомию, указывающую на наличие двух событий: события, о котором рассказано в произведении (это предметный мир, изображённый), и события самого рассказывания (субъектный мир, изображающий). Эта дихотомия была хорошо выражена уже в сочинениях М. Бахтина («Проблемы поэтики Достоевского», «Автор и герой в эстетической деятельности» [285; 289]), впоследствии она стала классической для западноевропейской нарратологии. М. Ямпольский кратко трактует это разделение следующим образом: Бахтин «старается построить свою эстетику на принципе формы, которая включает в себя две взаимосвязанные структуры. Первая связана с миром автора <...>. Это – субъективный мир автора, который сохраняет многие черты кантовского «трансцендентального эго», иными словами, он организует мир, но не включён в него на правах чего-то объективно данного, видимого извне. Вторая форма <...> связана с миром героя...» [517, с. 25].

Это – субъектная и объектная сферы произведения, формы организации художественного целого. Однако необходимо добавить, что внутренний мир произведения, соответствующий в этой дихотомии объекту, в свою очередь тоже разделяется на субъектную и объектную сферу. Субъект является носителем внутренней содержательности произведения (или, по Бахтину, формы композиции) – это чувственно-психическая реальность героев; объект является

носителем внешней содержательности – вещный мир, диспозиция предметов и людей по отношению друг к другу.

Актуальность данного исследования определяется необходимостью детального изучения малой прозы немецкого экспрессионизма как одного из важнейших, но малоисследованных по сравнению с поэзией явлений в истории европейского авангарда. Обращение к субъектной сфере избранных для анализа текстов, концептуализация их содержания в свете дихотомии субъекта и объекта отвечает повышенному вниманию современной теории и истории культуры к проблеме персональной идентичности и деконструкции бинарных отношений.

Научная новизна работы заключается в модернизации подхода к анализу экспрессионистской прозы на основе категориального аппарата, который активно разрабатывался в поэтике культуры последних десятилетий, на фоне таких понятий, как «телесность», «отчуждение», «кризис субъекта», «логоцентризм», «своё и чужое», «новое видение», «событие рассказывания», «внутренняя и внешняя речь».

Теоретической и методологической основой настоящей работы является принцип единства художественного произведения (стилистического, тематического, жанрового, идеологического), как и корпуса однородных произведений, которое обеспечивается соотнесённостью всех его структурных пластов, обуславливает возможность «идеологического полилога» (Лотман [326, с. 251]) и раскрывается в ходе интердискурсивного взаимодействия поэтики и философии. Автор работы опирался на исследования отечественных и западноевропейских ученых в области теоретической и исторической поэтики, в частности, структуры текста и нарратологии (Ю. Лотман, Б. Успенский, В. Шмид, Ж. Женетт, П. Рикёр), жанра и стиля (М. Бахтин, Ц. Тодоров, Н. Тамарченко, С. Бройтман, В. Тюпа, Ю. Тынянов, В. Шкловский, И. Смирнов, А.В. Михайлов, Е. Фарино, И. Силантьев, Р. Якобсон, Л. Гинзбург, Е. Эткинд). Особо следует подчеркнуть значение для данной работы эстетической категории «внутренний мир произведения», выдвинутой Д.С. Лихачевым, и связанных с этой категорией

понятий (художественное время, пространство, событие, ситуация и конфликт, сюжет и мотив). Обращение к анализу художественной функции телесности в экспрессионистской прозе повлекло за собой необходимость изучения широкого круга работ по философии и истории тела (Ф. Ницше, Ж. Батай, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, К.-Л. Стросс, Э. Левинас, М. Фуко, К.Л.Х. Ниббриг, Д. Кампер, М. Эпштейн, Г. Тульчинский, Ж. Вигарелло, Д. Арасс, Ж. Желис и другие), художественной функции телесности (Р. Барт, Ж. Старобинский, С. Зенкин, В. Подорога, М. Ямпольский, М. Энафф, А. Аствацатуров, В. Савчук, А. Уракова, Д.Иоффе, М. Золотоносов и другие), феноменологии (Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, Э. Гуссерль, К. Ясперс, М. Хайдеггер, Э. Кассирер и другие), психоанализу и психологии творчества (З. Фрейд, М. Кляйн, Ж. Лакан, Дж. Франкл, Э. Фромм, Г. Маркузе, Л. Выготский, В. Белянин, С. Есин, М. Мамардашвили и другие).

Материалом исследования являются стилеобразующие произведения эпохи раннего экспрессионизма: «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1910¹), «Танцовщица и тело» («Die Tänzerin und der Leib», 1910) А. Дёблина, «Безумец» («Der Irre», 1913), «Джонатан» («Jonathan», «1913») Г. Гейма, «Мозги» («Gehirne», 1916) Г. Бенна. Вместе с тем, к анализу привлекается в качестве фона и сопоставительного материала широкий круг произведений других авторов-экспрессионистов – К. Эйнштейна, Я. ван Годдиса, А. Лихтенштейна, А. Эренштейна, Ф. Юнга, К. Эдшмида, П. Цеха, О. Баума, И. Бехера, Э. Вайса, Л. Мауднера, Ф. Верфеля. Р. Вальзера и других.

Объектом исследования является поэтика экспрессионистской малой прозы. Предметом исследования являются субъектно-объектные отношения, представленные в художественном мире произведений.

Цель диссертации заключается в выявлении специфики соотношения субъекта и объекта, лежащего в основе художественного миростроительства

¹ Здесь и далее в списке приводится год первой публикации.

произведений. Для осуществления этой цели необходимо решить следующие задачи:

- охарактеризовать культурные, философские, эстетические аспекты проблемы соотношения субъекта и объекта;
- выявить содержание термина «телесность» и принципа ориентации на сознание применительно к экспрессионистскому дискурсу;
- последовательно проанализировать произведения (изучить композицию произведений, исследовать систему персонажей, выделить в каждой отдельной художественной системе ключевые художественные образы, символику и смыслообразующие категории);
- выяснить общие закономерности построения поэтики произведений.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Художественный мир малых прозаических произведений немецкого экспрессионизма строится на основе выдвижения на первый план значения человеческого тела и сознания, их сложных смысловых соотношений. Тело в экспрессионистских текстах Альфреда Дёблина, Георга Гейма, Готфрида Бенна семиотизируется, художественно осмысляется. В ходе этого осмысления раскрывается конфликт между сознанием и телом, между внутренними и внешними событиями, которым соответствует психофизическая реальность персонажа и характер вписанности человека в мир.

2. Сюжетный конфликт исследуемых текстов отличается предельной заостренностью и динамикой. Лежащее в его основе отклонение от нормы находит своё выражение в формах крайнего телесного и психического напряжения, характеризующего поступки и речевое поведение персонажей.

3. Авторы экспрессионистской прозы концептуализируют образ человека, опираясь на ряд смыслообразующих антропологических категорий, функционирующих в качестве ключевых сюжетных мотивов. Таковы категории телесности и сознания, безумия и экстаза, витальности и воли к смерти, психического и эротического возбуждения.

4. Все элементы художественного мира экспрессионистской новеллы подчинены задаче изображения психического события. В центре внимания ее авторов – аффектированное сознание персонажа, которое изображается путем развертывания в диегезисе психического и телесного аффекта, испытанного героем в «до-истории».

5. Дихотомия субъекта и объекта в экспрессионистской прозе релятивизируется, происходит взаимопротекание внутреннего во внешнее, которое раскрывается в процессе реконструкции психического события.

Диссертация соответствует содержанию паспорта специальности 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (немецкая литература)», в частности следующим его пунктам: п. 3 – Проблемы историко-культурного контекста, социально-психологической обусловленности возникновения выдающихся художественных произведений; п. 4 – История и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, поэзии, драмы и публицистики, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп; п. 5 – Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции; п. 7 – Зарубежный литературный процесс в оценке иноязычного и отечественного литературоведения и критики.

Апробация работы. Основные положения диссертационной работы изложены в 10 научных публикациях, в том числе 3 – в рецензируемых изданиях из списка ВАК, а также представлялись в докладах на следующих научных конференциях: «Зарубежная детская литература: поэтика и история» (СПб., 2009); «XXII Пуришевские чтения. История идей в жанровой истории» (М., 2010); «XIII международная научная конференция “Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики”» (Гродно, 2010); «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (СПб., 2011); «Межлитературные связи: Общее и

особенное» (СПб., 2011); «Зарубежная литература в университетском образовании» (СПб., 2012).

Настоящая работа состоит из Введения, четырёх глав и Заключения. Темой первой главы является конкретизация проблемы соотношения субъекта и объекта художественного мира в немецком литературном экспрессионизме. Во второй главе анализируются две новеллы Г. Гейма, в третьей главе два рассказа А. Дёблина, четвёртая глава посвящена анализу произведения Г. Бенна «Мозги». В Заключении подводятся итоги и формулируются основные выводы работы.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА И ОБЪЕКТА В ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ

1.1. Категория телесности

В экспрессионистской модели мира одной из важнейших смыслообразующих сил является противопоставление *своего* и *чужого*. Эту бинарность отмечали многие зарубежные исследователи-экспрессионизмоведа (Т. Анц, В. Зокель, К. Эйкман, С. Вьетта и другие), и, следуя этой традиции, Н.В. Пестова посвящает своё исследование концепту «чужести» [119, с.120]. Художественное единство экспрессионистского текста, согласно Пестовой, во многом определяется концептом «отчуждение» («*Entfremdung*»), «который окрашивает всю литературу этого периода небывалым трагизмом, а поэтику словно «сдвигает» в зону отстранения, очуждения («*Verfremdung*»)» [130, с. 152]¹.

Следует подчеркнуть, что в мировоззрении и поэтике экспрессионизма трагедия отчуждения неразрывно связана с попытками – более или менее успешными – её преодоления. С этим связаны такие существенные признаки экспрессионизма, как мессианский пафос, мечта о восстановлении связи между человеком и миром, культ «нового человека», стремление стать «друзьями человечества».

Содержание концепта чужести не исчерпывается литературным дискурсом. Оппозиция своё-чужое входит в более обширную по смыслу дихотомию субъекта и объекта. Субъект и объект – фундаментальные философские категории, которые, однако, имеют различную интерпретацию в историко-философской традиции. Для нашего исследования важен гносеологический аспект этих понятий, который вырабатывается в философии Нового времени, так как практика европейского авангарда, и немецкого экспрессионизма в частности, во многом основывается на полемике вокруг именно гносеологического противопоставления субъекта и объекта.

¹ Тему трагизма в экспрессионизме можно и необходимо дополнить. Г. Тульчинский, размышляя о творчестве Н. Бахтина, резюмирует: «Телесность – форма индивидуальности. Она преходяща и потому трагична» [515, с. 535].

Понятия субъекта и объекта у экспрессионистов неразрывно связаны с семиотическим расширением, смысловым обогащением образа человеческого тела. Связь проблемы свой/чужой с телесностью как таковая имеет логику: «Собственное бытие дано человеку прежде всего в телесной форме, как телесность. Именно тело очерчивает первичную границу «Я» и «не-Я»» [515, с. 221]. Размышление о теле является одним из центральных в тематике экспрессионистского творчества¹. Это характерно в первую очередь для творчества Г. Бенна, Г. Гейма, А. Дёблина, Ф. Верфеля, А. Лихтенштейна, Я. ван Годдиса, Э. Вайса; интерес к телесности организует поэтику многих художественных произведений экспрессионизма. В творческой системе каждого отдельного писателя тема человеческого тела приобретает индивидуальный, неповторимый характер. Чтобы постигнуть смысл появления темы телесности в экспрессионистской литературе, необходимо уяснить исторический характер этой проблемы.

Современная наука о человеке по праву замечает, что культура XX века является телесно ориентированной. Краткое и меткое суждение М. Золотоносова выражает глубинную суть этого явления: «На место Слова встало Тело, культура перестала быть логоцентричной и оказалась телоцентричной» [316, с. 4]². На сегодняшний день нет ни одного аспекта жизни и деятельности человека, который нельзя было бы рассмотреть с точки зрения связи с телом. Современный

¹ Разумеется, увеличение роли тела свойственно литературе модернизма вообще. Но надо отметить, что в сравнении с предыдущими литературными эпохами тема телесности еще больше заостряет проблему соотношения субъекта и объекта. Для иллюстрации приведём фрагмент из ключевого для литературы модернизма романа Пруста «В сторону Свана»: «Тело моё, слишком онемевшее для того, чтобы двигаться, старалось, по форме своей усталости, определить положение своих членов, чтобы заключить на основании его о направлении стены, о месте предметов обстановки, чтобы воссоздать и назвать жилище, в котором оно находилось» [39, с. 6]. Говоря непосредственно о немецком экспрессионизме, необходимо особо отметить фигуру Франка Ведекинда [96], чья эстетическая система разворачивалась в области эротико-сексуальной трансгрессии. Ведекинд разработал концепцию «духа плоти» (*Der Fleischgeist*), в которой отстаивается биологизм мира. На рубеже XIX-XX веков эротический и социальный аспекты телесности ярко затрагивались именно в творчестве Ведекинда, неслучайно некоторые произведения Ведекинда (драмы «Пробуждение весны» (1891), «Дух Земли» (1894-1895), «Ящик Пандоры» (1904) и некоторые другие драматические и прозаические фрагменты) считаются протоэкспрессионистскими.

² Спектр научно-философского освоения данного вопроса чрезвычайно разнообразен. Так, к примеру, коллектив авторов из Университета Глазго Каледониан (*Glasgow Caledonian University*) в сборнике «Тело, культура, общество. Введение» [529] выделяют следующие смысловые блоки, в которых ими рассматривается феномен тела: медиализированное тело, неполноценное тело, потребительское тело, старое тело, работающее тело, этическое тело.

отечественный философ Г. Тульчинский осваивает понятие «телоцентризм», появившееся в отечественной науке 90-х годов, и использует его для обозначения «общей телесно-визуалистской ориентации культуры конца века, выражающейся в потребительстве (консюмеризме), культе здоровья, сексуальной акцентуации, формировании и продвижении привлекательных имиджей в рекламе, политике, искусстве, даже религии и науке, роли новой образности в виртуальной реальности информационных технологий» [489, с. 38].

Однако отношение к телу в пределах «долгого двадцатого века»¹ неоднократно менялось, более того, являлось неоднородным в пределах одного временного отрезка, так как напрямую зависело от аксиологических ориентиров научного сообщества².

Следует отметить тенденцию к отказу от надления культуры XX века исключительным, особенным взглядом на тело (Ж. Вигарелло, Ж.-Ж. Куртин, А. Корбен [433; 434]). Этот подход инспирирован исследовательской деятельностью представителей таких новых направлений историографической мысли, как история повседневности, микроистория, школа анналов [449]. Подобные взгляды отказывают культуре модернизма и постмодернизма в притязаниях на первенство в уделении повышенного внимания человеческому телу. Содержание подобных исследований даёт основание заключить, что хотя эпоха XX века обладает, как и всякая эпоха, своими особенностями, всё же исключительный статус современной культуры в определённой степени релятивизируется. В отношении самих понятий «модернизм» и «постмодернизм» подобную относительность отметил уже Д. Затонский [310].

Такое разнообразие научно-философских подходов к феномену человеческого тела, которые делают неоднозначным понятие самого тела и телесности, основывается на текстуальном материале. Текст в данном случае –

¹ Понятие искусствоведа Г. Раунига [473].

² К примеру, в известной датской школе исследований по культуре тела («Kropskultur», начало 1980-х годов) концептуальное наполнение понятия тела формировалось под влиянием критики спорта (Эйхберг, Вестергард, Корсгард, Нильсен [518; 520]), что отразилось на особом понимании исследователями тела как культурного феномена. Одновременно с этим, критика спорта не повлияла столь кардинально на выработку терминологического аппарата исследователями «Международного института антропологии телесности» (Institut International d'Anthropologie Corporelle, был основан в 1987 году).

это особая сфера производства исторического смысла, в которой осуществляется создание, конструирование тела. На это убедительно указал К.Л. Харт Ниббриг [521]. Концептуальная важность исторической гибкости воспринимающего и познающего человека постулировалась уже в литературоведческом направлении историзма. Например, Д. Лихачёв был глубоко убеждён в том, что текстуальное познание мира является приоритетным: «Не будучи миром, человек с помощью науки и искусства познаёт этот мир во всём его многообразии» [324, с. 17]¹.

Современное исследование тела, делающее фрагментарные зарисовки, погружается всё больше в исследование быта, обращается к статистическим данным, данным эмпирического опыта. И, как правило, подобные исследования направлены на выявление скрытого «рычага влияния» на общество, что сближает прагматику этого влияния с биополитическими стратегиями (М. Фуко, Д. Агамбен, Ж. Бодрийяр).

Но подлинную историю тела (не того тела, что существует для власти, осуществляющей биополитику, а того, что ей противостоит, то есть культурного тела) невозможно написать без анализа текстуально зафиксированного телесного опыта. Во многом на этот постулат ориентируются современные *cultural studies*. Если наука стремится понять эпоху, найти скрытые смыслы, то художественное творчество создаёт эти смыслы. Как утверждал эстетик К. Фидлер, задача художника заключается не в том, чтобы выражать содержание своей эпохи, но, скорее, в том, чтоб дать эпохе содержание.

Более того, бытовое измерение личности не может постигаться без анализа языковой манифестации этого быта. Не случайно Ю. Тынянова, как и других формалистов, интересовала связь быта и литературы. Он замечал, что «речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об *обратной экспансии литературы в быт*. «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и отсюда идёт в быт» [369,

¹ Концепции пантекстуализации исторического опыта, постулирование радикальной взаимосвязи текста и истории были развиты в постструктуралистской (постмодернистской) философии (к примеру, концепция «мир есть текст» Ж. Деррида) и ярко выражены в неомарксистском литературоведении второй половины XX века. В частности, можно указать на концепцию американского философа Ф. Джеймисона. Джеймисон утверждает, что хотя история не является сама по себе текстом, она доступна нам только в текстуальной форме [387].

с. 279]. Очевидно, что телесная образность в художественном произведении также является речевой установкой литературы и проникает в быт. Высказывание о теле является более важным актом, чем обладание им, так как просто телесное существование не имеет смысла, если оно не осмысливается текстуально¹.

Ввиду этого тело и телесность являются отдельными, особыми предметами литературоведческого анализа. Значение тела для литературоведения становится очень важным. Симптоматично, что крупный современный отечественный исследователь телесности В. Подорога понимает под мимесисом, центральным понятием теоретической поэтики, «телесное сопровождение образа» [349, с. 16].

Тело как культурный феномен оказывается в фокусе внимания отечественной науки о литературе со времён выхода работы М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Последние 20 лет выходит много работ о телесности в литературе (А. Аствацатуров [280], В. Савчук [480], А. Уракова [372], Д.Июффе [302], М. Золотонос [315; 316], Б.Ямпольский [516], В.Подорога [348; 349; 470]). Защищаются кандидатские диссертации: «Категория телесности в акмеистическом дискурсе» (2009) [350], «Художественный мир новелл С.Д. Кржижановского: человек, пространство, коммуникация» (2009) [335], «Тело и телесность в немецком романтизме. Концепции и образы» (2012) [319]. Что касается европейского литературоведения, то уже хрестоматийными стали разборы Жаном Старобинским текстов Руссо, Монтеня, Флобера, в особенности анализ телесного языка в «Госпоже Бовари» [362, с. 432-463].

Телесность является не только объектом исследований частных поэтик, но также концептом, объединяющим поэтические системы разных эпох. Очень важным в этом отношении является сборник под названием «Организм и общество: тело в немецкоязычной литературе реализма (1830-1930)». Авторы заявляют, что ценность этого сборника заключается в том, что он предлагает

¹ Современный философ Алексей Грякалов даже считает, что «выступая как изначальные установления, настраивающие на бытие в мире, телесность и текстуальность приобрели статус своеобразных экзистенциалов – стали ориентирующими понятиями существования» [408;144].

первую попытку «прочитать тексты XIX столетия как полемику субъекта с телом» [389, с. 21]. Авторы показывают, что благодаря вчитыванию в тексты с точки зрения их репрезентации телесности возможна реконструкция истории реализма в литературе.

Нас в данном исследовании интересует репрезентация телесности в художественной литературе малой прозы немецкого экспрессионизма. Знаковыми в этом отношении являются книги К. Лидерер «Человек и его реальность. Антропология и действительность в поэтических работах экспрессиониста Роберта Мюллера» [232] и А. Нишиока «Поиск подлинного человека. К деконструкции современного субъекта в поэзии Георга Гейма» [246]. Для уяснения концептуальных для исследования моментов необходимо сказать, что анализ художественного текста в этом аспекте сталкивается с рядом трудностей, вытекающих из специфики самого предмета.

Во-первых, само одиночное понятие тела не может функционировать в качестве носителя какого-либо смысла, оно не имеет означаемого. Это голая основа, требующая для появления общественно значимой или научно значимой ценности комплиментарного элемента, того, что на языке структурализма называется «точкой пристёжки»¹. Только фразы типа «тело и душа», «тело и мозг», «тело и сознание», «тело и энергия» и т.п. могут иметь смысл, так как определяют ценностные установки человека, рассуждающего о теле. Рассуждать «просто о теле» или «о теле вообще» невозможно².

Во-вторых, сообразно дискурсивному разделению «общего тела» вырисовываются подходы к изучению тела. Закон единства предмета и метода не позволяет смешивать медико-биологические высказывания о теле с высказываниями религиозными, суждения криминологические с эстетическими. Статус же *художественного высказывания* о теле уникален, так как он может включать в себя высказывания другого типа.

¹ В философском творчестве С. Жижека лакановский термин «точка пристёжки» (point de capiton) рассматривается преимущественно в идеологическом смысловом поле, что на сегодняшний день приводит к употреблению этого термина именно в области политического дискурса [428].

² Знаковой в этом отношении является книга Д. Батлер [519], в которой автор отстаивает мысль о том, что мыслить тело вне дискурса невозможно.

И, в-третьих, таким образом, любая научная дисциплина имеет дело с одним образом тела, так как она ориентирована на свою, индивидуальную, но одну-единственную истину. В художественном дискурсе каждый раз речь идёт и об одном и том же, и одновременно с этим о различном. Потому что литература и идеология, литература и понятие истины несовместимы. Литература, как и культура вообще, противостоит власти, насилию, авторитету. По мнению Сергея Зенкина, культура и литература обладают релятивизирующим потенциалом. И власть, и церковь по этой причине всегда относились к литературе с подозрением, они не доверяли ей [314, с. 5-25]. Изучение тела в литературных текстах имеет три аспекта:

- художественный текст является документом эпохи, наравне с письмами, дневниками, мемуарами, историческими документами, плакатами и рекламными объявлениями. В художественном тексте мы можем найти указание на свойственное эпохе внехудожественное поведение (в данном случае телесное¹);
- в художественном тексте тело не только является способом выражения мысли, но также организует повествовательную структуру;
- в художественном тексте тело является не просто образом, взятым из действительности и ставшим предметом изображения, но раскрывает определённый писательский телесный опыт.

Соответственно, можно обозначить три подхода к телу в художественном произведении: исторический, структурно-функциональный, антропологический. Мы считаем, что сочетание этих трёх подходов даёт возможность постигнуть значимость телесности в художественном творчестве. Однако в данном исследовании акцент делается преимущественно на втором аспекте.

Интерес к телесности в искусстве экспрессионизма исторически обоснован². Искусство начала XX века развивалось на фоне неклассического философского понимания субъекта.

¹ Показательным с этой точки зрения является разбор Ж. Старобинским фрагмента из «Исповеди» Руссо [362, с. 217-277].

² Этот интерес также может быть обоснован этическим аспектом. Сквозная идея Ж. Старобинского о роли тела в литературе выражена им в статье «Шкала температур: Язык тела в «Госпоже Бовари»». Исследователь задаётся

В общих чертах классический подход характеризуется тем, что в нём присутствует чёткое противопоставление субъекта и объекта. Субъект определяет свои границы посредством идентификации мира объектного. Эта идентификация осуществляется только благодаря нахождению достоверности своего Я. Субъект знает, *что* он есть, и что он *есть*, он не может усомниться в этом. Для того чтобы познавать, нужно найти твёрдую почву, непоколебимую основу. Этой основой Декартом провозглашается, как известно, человеческое сознание. Картезианское соотношение между субъектом и объектом – не только отношение познающего и познаваемого, но также нападающего и подвергающегося нападению, подавлению, и, в конечном счёте, подчинению¹.

Однако, возвеличивая сознание, Декарт выносит за скобки человеческое тело: «Затем, внимательно исследуя, что такое я сам, я мог вообразить себе, что у меня нет тела, что нет ни мира, ни места, где я находился бы, но я никак не мог представить себе, что вследствие этого я не существую» [420, с. 51]².

Картезианское понимание субъекта-как-сознания развивалось далее, причём изучение такого субъекта состояло в связи с его созидательной активностью. Концептуальной основой классической философской традиции является понятие трансцендентального субъекта. Относительно проблемы телесности этот субъект характеризуется тем, что «взятый в качестве трансцендентального, представляет собой самопрозрачное «Я», лишённое пространственных и временных характеристик. Бесплотный и бессмертный субъект трансцендентальной философии является не просто гносеологической абстракцией, но понятием, полностью подменяющим собой действительного субъекта мысли. С помощью

вопросом: «...не составляет ли язык тела, в силу своей дословесной нечленораздельности, единственное человеческое проявление, не оравленное пошлостью и глупостью?» [362, с. 463].

¹ «Едва достигнув первых реальных успехов, научная рациональность западной цивилизации стала всё больше осознавать их последствия. «Я», предпринявшее рациональную трансформацию человеческого и природного мира, увидело в себе агрессивного по своему существу, воинственного субъекта, помыслы и дела которого направлены на овладения объектами. Субъект против объекта. Этот а priori антагонистический опыт определяет как ego cogitans так и ego agens. Природа (как внутренний, так и внешний мир) была «дана» «Я» как нечто, подлежащее завоеванию, даже насилию – и такова была предпосылка самосохранения и саморазвития» [463, с. 99].

² Д. Кемпер в связи с этим пишет следующее: «Первым следствием, вытекающим из этого образа своего Я, становится крайняя ограниченность этого Я, ибо о своём существовании оно узнаёт лишь в качестве мыслящего, в качестве «ges cogitans», в то время как все другие аспекты человеческого бытия, даже существование тела, выступают лишь как объекты этой мыслительной деятельности...» [439, с. 13].

ряда процедур из сознания последовательно «вымываются» все элементы чувственности и тем самым — все моменты его связи с миром» [450, с. 455].

Во второй половине XIX века стало окончательно¹ происходить отмежевание от основной классической традиции, процесс которого характеризовался введением в философскую проблематику таких феноменов, как смерть, аффект, перверсия, ужас, бессознательное и, в первую очередь, само тело (Кьеркегор, Ницше², Фрейд³). Этот процесс разрушил идеал самодостаточного и самоопределённого субъекта, обнаружив сегментарность человеческого сознания и обнажив такие участки этого сознания, которые не поддаются рефлексии⁴. Понятие «телесность» является понятием уже постнеклассической философии и связывается преимущественно с именами мыслителей эпохи постмодернизма (Батай, Левинас, Делёз, Фуко, Мерло-Понти, Деррида, Нанси).

Во введении в книгу «Диалектика тела в эпоху Гёте» М. Хенн и Х. Пауш пишут, что, на контрасте с восприятием тела средневековым человеком, «субъект XVIII столетия обнаружил для себя тело в качестве эвристического познавательного инструмента, обеспечивающего возможность продуцировать воображение, управлять им, воздействовать на него; обеспечивающего новый нарратив или новые виды сочленения актов понимания, относящегося к внутреннему и внешнему миру, мысли и материи. Другими словами, обеспечивающего внезапное озарение, осуществляемое дискурсивными сетями,

¹ Мы говорим «окончательно», так как ещё до середины XIX века стали вырабатываться такие тенденции мышления, которые в корне меняли представление о трансцендентальном субъекте (и это было свойственно не только романтизму). Так, П. Слотердаик замечает, что «по меньшей мере с конца XVIII века иллюзия прозрачности человеческого самосознания систематически разрушалась. Сомнамбулические проявления давали провокационные доказательства того, что сознание знает о себе не всё. <...> В процессе Просвещения люди всё больше проникались очевидностью загадки, состоящей в том, что «там есть ещё что-то другое». <...> оно следует за сознанием, словно тень или двойник, всегда уклоняющийся от встречи с первым Я, но неотступно идущий за ним, не выдавая своего имени. Его присутствие ощущается как безотчётная тревога и страх сойти с ума – отныне эти темы уже не являются монопольным владением романтизма» [484, с. 72-73]. Введение телесности в структуру мышления разрушает идеал самоопределённости субъекта, наделяя его «местом» и демонстрируя наличие в пространстве сознания образований, не поддающихся рефлексивному контролю.

² Заратустра у Ницше говорит: «Но пробудившийся, знающий, говорит: я – тело, только тело и ничто больше; а душа есть только слово для чего-то в теле» [469, с. 24].

³ Зигмунд Фрейд (а категория телесности возникла во многом на основе фрейдизма) недвусмысленно указывал, установив смычку «Wahrnehmung» - «Bewusstsein» («Восприятие» - «Сознание»), что сознательное «Я» является прежде всего «телесным Я» [497, с. 852].

⁴ В «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше мы читаем: «За твоими мыслями и чувствами, брат мой, стоит более могущественный повелитель, неведомый мудрец, - он называется Само. В твоём теле он живет; он и есть твоё тело. <...> Твое Само смеется над твоим Я и его гордыми скачками» [469, с. 24-25].

которые никто до этого не осознавал» [166, с. 20]. Литература при этом была «общим знаменателем, который предоставлял телу нарративное пространство, необходимое для установления этих дискурсивных сетей» [там же, с. 20].

В последней трети XIX века «обнаружение» тела становится важным фактором кризиса гуманитарных наук и философии. «Обнаружение» тела ведёт к децентрации субъекта, к развенчанию иллюзии его целостности и утверждению его множественности¹: его нет нигде, но он во всём. Признание человеком того факта, что у него есть тело, а также смущение, растерянность и порой ужас, граничащий с жгучим интересом, сопровождающие это понимание, неминуемо ведут к разрушению господства Логоса². Противопоставление субъекта и объекта рушится, так как телесное существование отрицает границу между ними³.

Децентрация смысла и его отрицание, разочарование в субъекте, декадентские тенденции и их преодоление, кризис позитивистского мышления – словом, ключевые черты эпохи модерна⁴ хоть и не исчерпываются проблемой телесности, однако неразрывно связаны с ней.

Литература не вступает полностью в спор о телесности, не поддерживает дискуссию в качестве полноценного участника коммуникации, литература откликается на неё. Философские⁵ и исторические высказывания о теле могут

¹ Ср. слова Ницше: «Мои гипотезы: Субъект как множественность» [467, с. 284].

² Однако, как утверждает Тульчинский, в постмодернизме это разрушение потеряло свою остроту, даже наоборот: «Телоцентризм не отменяет и не заменяет логоцентризм, а дополняет его и надстраивается над ним» [515, с. 217].

³ Подобное разрушение противопоставления ярко выражается тогда, когда речь идёт об одной из главных возможностей тела – вызывать отвращение. Отвратительное имеет при этом особый статус. Ю. Кристева пишет: «Отвратительное [abject] – не объект [object], который я называю или воображаю, когда он противопоставлен мне. <...> Отвратительное не то, что дало бы мне возможность опереться на кого-то или на что-то иное и быть свободным и независимым. От объекта в отвратительном – лишь одно свойство – противостоять Я. Но объект, в своём противостоянии мне, уравнивает меня на тонкой нити, направляющей к смыслу, отождествляет меня с самим собой, примиряя с бесконечностью и неопределённостью. Отвратительное, или абъект, наоборот, в своей радикальной отброшенности, в исключённости своей из числа объектов, со своей исключительностью, тянет меня к обрыву смысла» [442, с. 37]. То есть эффекту, вызываемому телом и заключённому в нём, чужда категоризация.

⁴ В данном случае под «эпохой модерна» подразумевается определённый период модерна как макроэпохи, который часто обозначают как «зрелый модерн» - период, включающий в себя и натуралистический модерн в Германии, и французский символизм, и венский модерн конца XIX – начала XX веков.

⁵ Философский и исторический дискурсы о теле следует сопоставлять с художественным дискурсом с осторожностью. Законы развития первых не совпадают с законом развития второго. У них разная логика. Художественный дискурс сочетает в себе ретроспективный взгляд и антиципирующее воображение, в силу того, что в основе художественности лежит сослагательное наклонение («как если бы»), оба взгляда в художественном дискурсе могут вступать в связь – новые измерения появляются как у прошедших событий, так и предстоящих. В этом смысле литература всегда шире своего времени, не только по значимости, но и по специфике своей внутренней работы. Тогда как статус философского и исторического знания ограничивается таким использованием языка, при котором нарушение правил уничтожает саму философскую или историческую речь (поэтому, к

послужить общим смысловым фоном, на котором разворачивается литература о телесности. В литературе человек имеет возможность предстать перед историей «в чистом виде», в том смысле, что литература ничего не добавляет к нему и не отнимает от него, в отличие от философии, которая, по выражению И. Смирнова, «не могла не стать антигуманной. Она удержала в себе архаическую идею бытия-из-инобытия, повернув ее проспективно» [483, с. 43], тогда как «фольклор и литература в высшей степени антропологичны – не в том смысле, что они безудержно гомофильны, но в том, что принимают человека по принципу «nobody is perfect»» [там же, с. 43]¹.

Философский фон экспрессионистской эпохи являлся постницшеанским (Ницше умер в 1900 году). Н. Пестова отмечала, что экспрессионисты находились под магическим влиянием Ницше, в первую очередь сочувствовали идеям иррационализма и алогизма, негативно относились к науке². Помимо Ницше, в то время среди литераторов ценились такие философы, как Э. Гуссерль, Г. Риккерт, Э. Мах, Р. Авенариус, Г. Зиммель, В. Дильтей, психолог Т. Липпс. Немногие писатели пристально вчитывались в сочинения этих философов, но многие запоминали отдельные максимы и положения, к тому же у них была возможность

примеру, Ницше пришлось прибегнуть к художественному языку, чтобы сохранить антиципирующий характер своей философии), художественное творчество обладает уникальной возможностью – предвосхищать действительность фикциональностью (а порой даже и влиять на неё – вопрос о влиянии языка и художественного слова на действительность стал одним из самых обсуждаемых в американском прагматизме; к примеру, Р. Рорти считал, что язык является созданным, а не данным изначально, и ввиду этого сам по себе создаёт действительность, а не пассивно описывает её [476, с. 22-44]). Поэтому явления и «открытия», происходящие в философии или истории в XIX и XX веках, могут имплицитно присутствовать в литературе намного раньше.

¹ Телесное переживание целостно и непрерывно. Поэтому возникает, по словам С. Зенкина, «спор между словом и телом» [313, с. 78]. Зенкин, опираясь на разграничение Ю.М. Лотманом «дискретного» и «континуального» в тексте, объясняет, что текст вступает в противоречие с живой телесностью (конкретным телесным опытом) в силу своей дискретности. Однако следует заметить, что степень дискретности текста варьируется в зависимости от способа раскрытия телесности. Философский текст рефлексивен, дискурсивен, передать телесный опыт он не в силах; исторический текст отказывает телесности в плане замалчиваемого, невысказанного – будучи нацеленным на фактичность, он стремится элиминировать наличие пустот и смысловых провалов, тем самым отрицая антидискурсивную работу телесности; наконец, художественный текст, будучи линейным, разворачивается как подражание телесного опыта через изображение. В этом отношении нужно сказать, что чем меньше текст содержит требований рефлексии, тем более полно он соответствует своему антропологическому измерению и тем более удачно передаётся телесный опыт, хотя, конечно, стоит признать, что слово не поспевает за чувством и определённый зазор между культурными знаками и телесным переживанием существует. В этом смысле многие тексты экспрессиониста имеют преимущество, так как имеют, по словам В. Зульцгрубера, «антипсихологическую установку» [266, с. 61].

² Однако, как показывает А. Нишиока, немаловажной для экспрессионистов была проведённая Ницше редукция человека к органическому телу, которая сочеталась с критикой идеалистической теории познания и снятием диалектики субъект-объект, «которая появилась в результате дуалистического раскола человека на дух и тело» [246, с. 83].

не только читать их книги, но также посещать их лекции. Влияние всех этих философов на экспрессионистов нельзя переоценивать, так как их философские системы очень индивидуальны, мало похожи друг на друга, к тому же достаточно сложны и с трудом применимы к художественному творчеству (за редким исключением творчество экспрессионистов нельзя причислить к разряду философского художественного дискурса), однако, как пишет исследователь европейского авангарда В. Турчин, при всём различии представлений философов «в них ощутима общая тональность, и ясно, что разговор идёт о внутреннем мире человека, сомневающемся в истинности реального окружения» [141, с. 72].

Можно говорить о сходных настроениях в письмах, эссе писателей (например, в эссе Якоба ван Годдиса «Обо мне и моём «Я»» [81, с. 60-66]) и в их творчестве. По словам Г. Кемпера и С. Вьетта, экспрессионисты переживают «структурный кризис субъекта» [272, с. 143] с небывалой остротой, одним из центральных мотивов является диссоциация «Я» – распад целостной структуры личности, утрата интегрирующего личность начала, при которых связь человека с самим собой и окружающим его миром реконструируются на основе иррационализации жизни. Более того, исследователи подчёркивают, что тема субъекта и объекта впервые глубоко поднимается именно в литературе экспрессионизма [там же, с. 21]. Следствием этого становится повышенный интерес к образу безумца и переоценке взаимоотношений между сознанием и телом, между субъектом и объектом (то есть возникает вопрос: тело это объект, это не-Я, иное Я? Или это часть Я, субъект? Вопрос феноменологического характера)¹.

Ежи Фарино, отмечая, что в европейской литературе XX века резко возрос интерес к телу, придаёт этой тенденции особый смысл: «Характерное для XIX века нарушение запрета на интимность относится преимущественно к

¹ Фиксирование этой тематики в художественном произведении – это работа текстуальная, связанная с реакцией читателя, воздействием на него, с суггестивной функцией. И это отличает художественную проработку этой тематики от философской. Таким образом, в данной работе принимается во внимание не столько философский фон проблематики телесности (он важен в отношении актуальности проблемы, однако не выходит за границы культурной контаминации), сколько внутрилитературное бытование тела (то есть его внутритуристическая реконструкция, без привлечения философских положений в качестве инструмента анализа).

психологической стороне этой интимности и приводит к открытию подсознания. На этом фоне поворот к телесному аспекту, наблюдаемый в искусстве XX века, получает смысл попытки *восстановить равновесие* (курсив мой – В.П.) между биологическим и идеологическим в человеке, вернуть его полноту, санкционировать естественные начала, уравнивать в правах интимное и общественное, биологическое и культурное и т.д.» [374, с. 206]. Фарино рассматривает «упрятанность» тела в рамках христианского и социологического дискурсов. Хочется обратить внимание на словосочетание «восстановить равновесие». Можно сказать, что биологическому и идеологическому у Фарино соответствует бессознательное (к примеру, либидинозные силы в Оно) и сознательное (разум, культура). Потеря равновесия есть не что иное, как обнаружение телесности. Этот конфликт входит в более широкое поле проблематики отношений субъекта и объекта¹.

Пестова отмечает, что дух экспрессионизма также исполнен идеей «гармоничного созвучия «я» и мира» [130, с. 18]. Действительно, экспрессионизму как знаковому художественному явлению XX века присуща тема восстановления равновесия. Но, в данном случае, правильнее говорить не о теме *восстановления* равновесия, а о фокусировании, задержке на теме *нарушенного* равновесия. Ошибочно полагать, что в экспрессионизме сложилось однозначное отношение к теме смены соотношений субъекта и объекта. И само это соотношение не одномерно².

¹ Так, действительно, проблема субъекта и объекта выступает на уровне самоопределения самого человека («Я» как субъект и «Я» как объект), на уровне социологической проблематики (личное и общественное), на уровне контакта с действительностью (гносеологический и эмпирический аспекты), на уровне художественной практики (художник и мир, художник и текст) и некоторых других.

² Потенциал экспрессионизма, как говорит Н. Пестова, кроется в «поле напряжённости между ускользающей гармонией и надвигающимся хаосом» [130, с. 18]. Экспрессионисты не стремятся сразу и безоговорочно обрушиться против хаоса, им нужно задержаться на этом хаосе, прочувствовать его перед тем, как идти дальше. Экспрессионисты по своей сущности были рефлексивными творцами. Как отмечает В. Седельник, «экспрессионизм <...> сосредоточивался на выражении переживаний личности и опирался на понятийный анализ и мировоззренческие категории» [135, с. 38]. Сферу мысли нельзя сковать общей и однородной моделью, поэтому наследие экспрессионистов не является одномерным. Это отображается как в явлении множественности стилей (Stilvielfalt), так и в вытекающем из него усложнении характера модернистской реакции экспрессионизма на вопросы современности. Исследователи пытаются упорядочить эту гетерогенную картину, в зависимости от объединяющего экспрессионистские тексты аспекта. Можно привести ряд примеров. Х.-Г. Кемпер и С. Вьетта основываются на связи между центральным для модернизма феноменом диссоциации «Я», разрушения действительности и формой выражения соответствующего стремления к обновлению. Они используют выражение

Так или иначе, в литературе экспрессионизма можно отметить две главных тенденции, и мы следуем здесь концепции Кемпера и Вьетта. Одну можно обозначить как спасительно-утопическую, другую как скептически-отрицающе-деструктивную¹. Иными словами, одни авторы посвящают своё творчество преимущественно темам дисгармонии, отчуждения, негативной множественности субъекта (Эренштейн, Гейм, Лихтенштейн², Тракль, Бенн), а другие авторы делают акцент на преодолении отчуждения и дисгармонии, на активности субъекта (Толлер, Рубинер, Штадлер, Хазенклевер, Штернхейм, Кокошка, Эдшмид, Дёблин, Юнг, Бехер³). В. Хофман, характеризуя художественный экспрессионизм, тоже замечает, что в сравнении с французским фовизмом «в Германии и Австрии реакция была более разнообразной: то энтузиастической и жизнеутверждающей, то пронизанной горечью и отвергающей как социум, так и вообще всё сущее» [511, с. 285].

Амбивалентность экспрессионистских взглядов на вопросы современности можно обнаружить на примере отношения экспрессионистов к технизации жизни и её урбанизации. Известно, что художественная практика 1900-1910-х годов была в тесной смысловой связи с понятием уличного движения (*Verkehr*), которое сближалось с понятием технического прогресса. Популярный в начале XX века

«диалектика между диссоциацией «Я» и обновлением человека, опытом отчуждения и призывом к перерождению человека» [272, с. 14]. Р. Хаман и Й. Херманд делают акцент на политически-активистском характере экспрессионизма, называя объединяющим фактором протест против устоявшегося порядка [202]. К. Штроемейер выявляет в экспрессионизме социологическую составляющую и ставит в центр марксистское понимание проблемы [265]. Т. Анц и М. Штарк систематизируют материал на основе программных документов движения [188]. Г. Руш и С. Шмидт объединяют различные характеристики эпохи посредством анализа рефлексии Георга Тракля по отношению к своему времени [255]. Хрестоматийный вариант систематизации экспрессионистских текстов – тематический. Примером такой работы с материалом может служить книга Т. Анца «Экспрессионизм» [155]. Также вызывает интерес книга Г. Кнаппа [220].

¹ Правда, можно выделить ещё третью тенденцию утопического характера – так называемое «словесное искусство» (*Wortkunst*), концентрирующееся не столько на человеческих проблемах, сколько создающее новую реальность посредством слова и тем самым слабо соотносимое с двумя другими тенденциями (в дальнейшем эта тенденция вылилась в дадаизм, см. статью Э. Филиппа [211, с. 313-326]).

² Вот показательный пример трагичного отчуждения человека от объекта из набросков А. Лихтенштейна к новелле «Кафе «Клёцка»»: «Как забавно все-таки устроена жизнь. В ней можно только прислониться: к чему-нибудь, как-нибудь; *никакой связи при этом не возникает* (курсив мой – В.П.); это ни к чему не обязывает; с тем же успехом ты мог бы двинуться дальше, куда-нибудь. Поскольку я это понимаю, я не могу быть счастливым» [24, с. 34].

³ Уже одна эмоциональная тональность отличает эту тенденцию от противоположной. К примеру, интенсивное и даже агрессивное речевое поведение нарратора в «*De profundis*» И. Бехера не позволяет усмотреть черты пассивного трагического настроения. Уместно в этом случае сказать, что оно часто затеняется благодаря социальной тематике, ключающей себя активную, деятельную позицию субъекта (т.е. в текстах активистского характера).

философ Георг Зиммель, современник экспрессионистов, даже ввёл понятие «Verkehrsleben», обозначающее жизнь в современном на то время мегаполисе [528]. Как говорит об экспрессионистах А. Крамер, «некоторые видели в новой жизни уличного движения (Verkehrsleben) в большом городе симптомы обнищания духовных ценностей, в то время как другие постигали движение как символ динамической современности и прославляли его возможности сделать жизнь более правдивой» [223, с. 48]. Крамер верно замечает, что двойное отношение к технизации, а тем самым к динамизации жизни вызвано общей темой – темой размывания границы между субъектом и объектом. «Если индивидуальная и социальная жизнь в большом городе принимает форму уличного движения, тогда прежние различия между внутренним и внешним, между субъектом и объектом исчезают» [там же, с. 47]. При этом Крамер семантизирует также иной смысл понятия Verkehr – «половое сношение», анализируя новеллу К. Штернхейма «Бузекон». Это яркий пример того, когда под объектом понимается весь окружающий человека мир, вещный и человеческий.

Во-вторых, объектом в экспрессионизме выступает не только вещный и природный мир, но и общество¹. В определённом смысле экспрессионисты продолжают романтическую традицию, противопоставляющую художника бюргеру. При этом подобное противопоставление не является чем-то случайным, его характер имеет историческую глубину. Вальтер Зокель в этом отношении пишет: «В Германии, однако, ситуация была диаметрально противоположной... Немецкий писатель не только не имел благодарной аудитории, что хуже – общество не могло служить ему в качестве модели изображения...<...> он чувствовал себя далеко от общества с его мелочными интрижками и чёрствой самовлюблённостью» [262, с. 14-15]².

¹ Так проблему субъекта и объекта, к примеру, понимают марксистские авторы, в частности Георг (Дьердь) Лукач. И появление такой трактовки субъекто-объектных отношений также продиктовано общим фоном культурной и социально-политической мысли. Так, Лукач понимает уничтожение противопоставления границы между субъектом и объектом в понятиях индивида и общества. Отличие станет более ярким, если вспомнить, что вдохновитель модернистской идеи релятивизации границы объекта и субъекта, Эрнст Мах, понимал под объектом именно окружающий физический мир (ср. с миром движения как потоком впечатлений).

² Однако следует отметить, что в экспрессионизме меняется ситуация центрального субъекта, в силу чего социальная проблематика преобразуется – человек рисуется экспрессионизмом в ситуации самоопределения,

Экспрессионизм обращается к проблеме существования не только человека вообще как индивида, но и как человека творящего, создающего, волящего в высшем смысле этого слова (к примеру, если художественный акт связан с «художественной волей» («Kunstwollen» в понятийной системе А. Ригля)). Однако позиция писателя при этом является не всегда позицией избранного человека¹.

В фигуре Куно Коэна, альтер эго Альфреда Лихтенштейна, заостряется тема ущербности художника. Его литературное ремесло предстаёт в речах других героев как неполноценное, но, что самое интересное, эта неполноценность распространяется и на телесный облик самого писателя – у Куно Коэна физический недостаток, горб. Показательно, что Коэн делает акцент на трансцендентной сущности этого недостатка, ещё более радикально выделяя тему амбивалентности фигуры писателя: «Я буду избегать счастья. Быть счастливым означало бы: отказаться от тоски по неосуществимому, составляющее моё драгоценное содержание. Означало бы: допустить, чтобы мой *сакральный горб* (курсив мой – В.П.), которым меня наградила благожелательная судьба и благодаря которому я ощущаю бытие гораздо глубже, злосчастнее, многограннее, чем воспринимают его другие люди, – чтобы этот горб деградировал, став всего лишь обременительной внешней данностью» [24, с. 39]. Таким образом, Лихтенштейн углубляет телесную семантику, применяя её как к теме судьбы писателя, так и к теме субъектно-объектных отношений².

обращения к себе, своим началам, фиксируя в этом изображении моменты максимального напряжения, выражающего предел присутствия жизни.

¹ Ср. «Повесть о славном Касперле и пригожей Арнель» Клеменса Брентано: «Удивительно, почему это немец всегда стесняется сказать, что он писатель...» [23, с. 197-198]. Сочетание чувства исключительности с одной стороны, и приниженности с другой – характерная черта двойственности немецкого взгляда на фигуру писателя. Если Гофман в «Дон Жуане» пишет: «Лишь поэт способен постичь поэта, лишь душе романтика доступно романтическое» [14, с. 89], и в этих словах чувствуется возвышенный тон, подчёркивающий эзотеричность поэтической деятельности, которая затеняет проблему одиночества, то Тонио Крёгер, герой одноимённой новеллы Томаса Манна, основываясь на символистской теме «проклятого поэта», в разговоре с Лизаветой Ивановной высказывает мысли об обратной стороне «необычности» судьбы художника, связанной с тем, что он неспособен любить, обречён на одиночество и отсутствие человеческого счастья – иными словами, тоскует по «нормальному, добропорядочному, милому», тоскует по жизни. Тем самым, с позиций жизненной объективности, художник обладает чертами ущербности.

² Отсюда видно, что телесность может обладать значением в двух аспектах субъектно-объектных отношений: личностном и социальном.

В терминах социологии можно говорить об экспрессионистской тенденции к молодёжной «экслюзии» (понятие Н. Лумана [457, с. 34-48]), этим можно объяснить тягу экспрессионистов к созданию групповой субкультуры. Тенденция к самоизоляции и эскапизму (то есть подчёркиванию своего антисоциального статуса) таких художественных направлений начала XX века, как экспрессионизм, символизм, сюрреализм, позволила литературоведам-неомарксистам вывести общий признак модернистской культуры¹.

Однако неомарксистский подход к проблеме упускает важную сторону экспрессионизма. С другой стороны, экспрессионистам присущ авангардистский активизм, который пропагандировал их учитель Генрих Манн в статье «Дух и действие» («Geist und Tat»): он, осознавая специфику отношений «носителей духа в Германии» и народа (между ними очень большая дистанция, как пишет Манн), намечает необходимость преодоления этой негативистской позиции, наделяя народ разумом, той инстанцией, которая не может позволить твориться тирании и злу. Генрих Манн заключает, что «не только время, но и честь требует от писателя, чтобы он и в этой стране обеспечил наконец выполнение всех велений разума, чтобы он стал агитатором, вступил в союз с народом против власти, чтобы он всю силу слова отдал борьбе народа, которая и есть борьба разума» [35, с. 295].

Экспрессионисты требовали преобразования мира и социума, что отразилось, прежде всего, в их надеждах на появление «нового человека» или в стремлении быть сопричастными страданиям людей. Желание Франца Верфеля «Тебе родным быть, человек, моя мечта!» [21, с. 361] проходит красной нитью сквозь творчество многих экспрессионистов.

Желание интегрированности в живую социальную реальность послужило толчком для вхождения многих экспрессионистов в политику (особенно это

¹ Показательным является следующее суждение Т. Иглтона: «Помимо всего прочего, модернизм есть стратегия сопротивления искусства превращению в товар, отчаянной борьбы с теми социальными силами, которые превращают искусство в объект обмена. <...> Чтобы противостоять низведению на положение товара, модернистское произведение выводит за скобки референт или историческую действительность, уплотняет свою структуру и усложняет форму, чтобы воспрепятствовать немедленному потреблению, и окружает произведение особым защитным языком, чтобы оно воспринималось как непостижимый объект...» [361, с. 302-303].

показательно на примере сообщества журнала «Die Aktion»). С этим связан тот факт, что ряд поэтов и художников поначалу восторженно приветствовали Первую мировую войну¹. Тема воспевания экстатического состояния в литературе первой четверти XX века во многом связана с определённым культом молодости и интенсивного, всеразрушающего, очищающего движения. Бурную молодость воспевал Томазо Маринетти, выражение «молодой и нахальной дерзости» [301, с. 58] отстаивал некий А. Ундо в манифесте «Импертинентизм» (считается, что за этим псевдонимом скрывались Ф. Пфемферт, Ф. Юнг, Х. Керстен)².

Тот же А. Ундо в своём манифесте заявлял: «Мы не экспрессионисты! Выразаться может каждый болван! Важно, что ты хочешь выразить!» [там же, с. 58]. Когда Ундо говорит о том, что выражать себя могут все, он имеет в виду трансисторический характер экспрессионизма, который признавали Казимир Эдшмид («Экспрессионизм существовал во все времена» [35, с. 311]) и поздний Готфрид Бенн (в эссе «Признание в экспрессионизме» [4, с. 315]). Однако он несправедлив по отношению к экспрессионистам, когда намекает на то, что они не знали, что конкретно хотят выразить. Вопрос о выражении, а значит об отношении субъекта и объекта, неизбежно сталкивается с проблемой субъективности. Но, несмотря на то, что экспрессионизм часто традиционно связывается с субъективностью (как общей чертой модернистского дискурса)³,

¹ Сам Томас Манн признавался в том, что разделял «опьянение» судьбой, охватившее немецкий народ. Он пишет, что как писатель и человек был призван не государством, а временем («Биографический очерк», 1930). Также подобное милитаристское настроение красноречиво описывает Эрнст Юнгер на примере своего героя, лейтенанта Штурма: «И всё-таки что такое напало на него, на книжника, на завсегдастая кафе, на интеллектуала с нервным лицом? Что повлекло его в армию, оторвав от докторской диссертации? Что ещё, если не война, которая была у него в крови, как было свойственно каждому настоящему сыну своего времени, задолго до того как она огнедышащим зверем устремилась на арену явлений. Ибо интеллект надорвался в своём невероятном танце на канате между противоположностями, не позволяющими навести никакого моста. Рано или поздно он должен был разбиться, сорвавшись в пропасть сумасшедшего смеха» [57, с. 54-55]. Юнгер хорошо выразил здесь парадоксальное сочетание интеллектуализма и юношеского надрыва, желания взрыва (в прямом и переносном смысле).

² Несмотря на то, что в экспрессионизме не наблюдается последовательного культа молодости, тем не менее, война для экспрессионизма – одно из центральных переживаний. Некоторые экспрессионисты воспевали её как очистительную грозу, дионисийское преображение, а потом проклинали как бездушную кровавую машину. В дальнейшем ужасы войны оттолкнули от неё тех, кто выжил, но уход левых экспрессионистов в революцию свидетельствует о том, что образ очистительной грозы сохраняет своё влияние до конца 20-х годов.

³ Исследователи С. Броннер и Д. Келлнер в 1983 году отмечали, что, к сожалению, в их эпоху экспрессионизм часто рассматривается в нивелирующих его значимость и подлинную суть бинарных категориях рационализм-иррационализм, объективизм-субъективизм, материализм-идеализм [171, с. 4]. Несмотря на то, что традиционные академические интерпретации экспрессионизма как художественного явления с этой позиции уже давно были расширены (показательной является, к примеру, работа Х. Оэм [247]), тем не менее, понятие «субъективность» и

важным является не наделение этого художественного направления подобной чертой (ввиду того, что, как правило, подобные формулировки про субъективность приводят к заключениям слишком общего характера¹), а историческая конкретизация различных форм субъективности².

1.2. К историко-литературной характеристике экспрессионизма

Толкование сущностных особенностей экспрессионизма и экспрессионистской техники часто опиралось на их противопоставление импрессионизму (это противопоставление было популярным в 10-х и 20-х годах XX века). От Оскара Вальцеля идёт традиция сопоставлять экспрессионизм с импрессионизмом как искусство выражения и искусство отображения [102, с. 9]³. Одновременно с этим сам Вальцель отмечает, что «отдельные этапы угасающего импрессионизма кажутся иногда предвосхищающими задания экспрессионизма» [там же, с. 9].

Вальцель сопоставляет импрессионизм и экспрессионизм, в то время как тенденция противопоставлять их была более прочной. Курт Хиллер, один из центральных экспрессионистских деятелей, противопоставляет экспрессионизм импрессионизму как искусству «неактивному, реакционному, исключительно эстетическому» [188, с. 17]. Герман Бар в эссе «Экспрессионизм» высказывает мнение о том, что импрессионист, воспринимающий мир органами чувств,

на сегодняшний день применяется к экспрессионизму как слишком обобщённое, а поэтому, в принципе, бессодержательное.

¹ Как известно, субъективность присутствует и в классических вариантах исповеди (А. Августин, П. Абеляр и др).

² Интересно, что Вильгельм Воррингер, крупный теоретик искусства начала XX века, апологет экспрессионизма, в своей фундаментальной работе «Абстракция и вчувствование» («Abstraktion und Einfühlung», 1911) формулирует сущность кардинального перелома в интенциях художника следующим образом: «Современная эстетика, сделавшая решающий шаг от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму, в своих познавательных экспериментальных начинаниях исходит более не из формы эстетического объекта, но берёт начало в реакции эстетического субъекта» [530, с. 2]. Разделение Воррингером искусства на два типа является для него фундаментальным, но он не намечает демаркационную линию между теми искусствами, которые находятся в сфере «реакции субъекта». Формулировка Воррингера – характеристика эпохи, не конкретных течений в искусстве. Такая общая формулировка субъективной эстетики была необходима в начале XX века, но сегодня проводить различия внутри единой и при этом многообразной эпохи субъективистской эстетической ориентации, как бы это не представлялось трудным, крайне необходимо. В отношении экспрессионизма, как и в отношении многих художественных направлений, это является делом особой важности.

³ Так, Франц Ландсбергер в 1919 году формулирует различие между этими направлениями именно таким образом [228, с. 7].

пассивен, экспрессионист же творит свой мир [159]. Казимир Эдшмид категорично заявляет: «Экспрессионизм, заглавное слово сомнительной формулировки, ничего общего не имеет с импрессионизмом. Он вышел не из него. У него с ним нет никакой внутренней связи, нет даже связи с тем новым, что призвано прикончить старое» [35, с. 304]. Ф. Гюбнер писал, что несмотря на их сопоставление, «обе величины, противопоставляемые друг другу, в сущности говоря, совершенно несоизмеримы. Импрессионизм есть учение о стиле, экспрессионизм же – норма наших переживаний, действий и, следовательно, основа целого миропонимания» [144, с. 51]. Нельзя согласиться с тем, что импрессионизм не может быть основой миропонимания, однако, справедливым является указание на тот момент, что суть экспрессионизма как направления, основывающегося на активном «нервическом» переживании, а не на пассивном, созерцательном впечатлении, значительно шире, что влечёт за собой важные следствия в отношении перестройки субъективности¹.

Относительно литературного импрессионизма исследователи отмечают, что он тяготеет к углублению во внутренний мир героя. Е. Евнина считает, что «импрессионизм в литературе является углублением или особой формой психологизма, учитывающего вновь открытые подсознательные, текучие и трудноуловимые настроения и чувствования, связанность духовных процессов с телесными. Здесь как бы сделан еще один шаг к тому, чтобы зафиксировать необычайную сложность и подвижность внутреннего мира человека, шаг, связанный, несомненно, с кризисом позитивистских идей и развитием субъективизма в философских учениях конца XIX века» [303, с. 262].

В этом суждении мы отметим три пункта: психологизм, учитывающий связанность духовных процессов с телесными, подвижность внутреннего мира человека и связь импрессионизма с развитием субъективизма. Относительно первого пункта нужно указать на то, что нельзя отрицать углубления связей

¹ Также безусловно важными являются мысли Вальцеля о том, что экспрессионизм улавливает жизнь в движении, в тот момент, когда она уже перестала течь спокойно (тогда как в импрессионизме, согласно Вальцелю, запечатлевается чувственный мир спокойных движений), что отражается на специфике экспрессионистского языка – выкрики, резкие рывки, длинные периоды, сложность и неясность речи.

духовных и телесных процессов в литературе романтизма, символизма, акмеизма, экспрессионизма, сюрреализма. Далее, подвижность внутреннего мира человека может служить не только импрессионистским целям¹. Наконец, субъективизм в философии стал развиваться не в конце XIX века – строго говоря, его истоки нужно искать у Декарта и в учениях его эпохи. Как представляется, необходимо разграничивать *субъективизм* как относительно строгий термин гуманитарных наук, и *субъективность* как модус эстетического поведения и характерную черту смены культурных эпох. Исторический характер субъективности и её неоднородный характер требуют уточнения, а именно, необходимо ответить на вопрос, о какой именно субъективности может идти речь применительно к экспрессионизму.

В отношении вопроса о соотношении экспрессионизма и импрессионизма мы придерживаемся точки зрения, согласно которой импрессионизм не является антитрадиционным направлением в искусстве, течением, которое вырабатывает свои эстетические и идейные основы на совершенно иных предпосылках, нежели натуралистическое искусство. Т. Кудрявцева совершенно справедливо заявляет о том, что «если импрессионизм во многом можно рассматривать как результат расширения сферы художественной рефлексии натурализма, то другие течения fin de siècle основывали свои программы главным образом на его отторжении» [345, с. 36]. В рамках данной главы мы хотим очертить сходства и различия между, с одной стороны, экспрессионизмом и романтизмом и, с другой стороны, экспрессионизмом и символизмом, так как центральная для исследования проблема – соотношение субъекта и объекта в эстетической системе экспрессионизма – основательно затрагивается именно в этих направлениях².

¹ Примером может служить стихотворение Арно Хольца «Фантазус» («Phantasmus» (1898)), в котором автор стремится передать внутреннее чувство ритма, то есть внутреннее движение. Но при этом нельзя сказать, что Арно Хольц в своей «Революции лирики» (1899) разрабатывает импрессионистскую технику, его порыв вызван стремлением к расширению натуралистических идей.

² Современная исследовательница С. Киора, занимающаяся проблемами структуры повествования в новейшей немецкой литературе, в отношении изучения модернистской литературы и, в частности, экспрессионизма отмечает: «Романтизм, символизм и философия Ницше связаны не только с концептом начала. Рассматривая их, нужно принимать во внимание категории субъекта, языка и времени» [227, с. 41]. Что касается натурализма, то, безусловно, именно он инспирировал обращение писателей начала XX века к человеческому телу. К примеру, Вильгельм Бёльше в 1887 году в своей книге «Естественнонаучные основания поэзии» (написанной, конечно, под

О субъективности как основе художественного творчества можно с уверенностью говорить относительно эпохи романтизма¹. Новалис во «Фрагментах» писал: «Только индивидуум интересен, отсюда всё классическое не индивидуально» [321, с. 122]. Подобная ставка на индивидуальность не является одномерной, как если бы у романтиков индивидуалист был солипсистом или эгоистом – «Никак поэт не должен быть эгоистом» [там же, с. 125]. Романтическая трактовка индивидуальности стремится к универсальности. Так, у того же Новалиса поэт «представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира» [там же, с. 122], и далее Новалис продолжает: «Поэт через представления пророчествует о природе, в то время как философ через природу пророчествует о представлениях. Для одного весь смысл в объективном, для другого в субъективном» [там же, с. 125]. В основе романтической субъективности лежит идея о выражении всех возможностей бытия, с целью утвердить полноту мира и природы².

Субъективность в романтизме выступает в форме утверждения роли каждой отдельной индивидуальности в усовершенствовании первичного природного состояния. Ничто не является лишним. Всё обладает своей индивидуальностью. На эту безусловную ценность разнообразия Август Шлегель указывал в своих «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» (1808). В Журнале «Атеней» Фридрих Шлегель писал: «Именно индивидуальное является самым главным и извечным в человеке. Забота о своей индивидуальности, как о высочайшем признании, и её развитие есть божественный эгоизм» [цит. по 446, с. 315]. Позиция субъекта в романтизме такова, что он утверждает полноту мира через максимизацию возможностей индивидуальности, и в первую очередь творческой

сильным влиянием Золя) чётко указывал на необходимость подчёркивать именно телесную основу всего изображаемого в литературе [385, с. 30]. Однако, как пишет Нишиока, натурализм «анализирует физиологическое с моральной перспективы» [246, с. 82], тогда как экспрессионистам ближе самоценность телесности, виталистический аспект проблемы.

¹ Хотя известно, что глубокие основы для утверждения индивидуального начала были заложены в творчестве представителей «Бури и натиска». В литературоведческой традиции экспрессионизм часто диахронически сопоставляется именно с романтизмом, так как в немалой степени является продолжателем принципов национальной (немецкой) романтической эстетики.

² Английский философ А. Лавджой вписывает это стремление в контекст развития принципа изобилия, на его взгляд, центральную идею всей европейской культуры, и применяет по отношению к нему понятие «диверсификационизм» [446, с. 302].

индивидуальности. Отсюда особое внимание романтиков к мифу. Ведь «миф – максимальное развитие, зашедшее далеко вперед сравнительно с совершившимся на самом деле» [293, с. 47]¹. Субъект подражает не природе, а образу её будущего, того, чем она может стать. Поэтому художник уподобляется демиургу.

Концептуальный центр романтического творчества постепенно смещается – от природы к идеалу. Однако природа при этом не затеняется. Август Шлегель в отношении подобного смещения ценностных акцентов при сохранении первоначальных предпосылок писал: «Прежде мы прославляли исключительно природу, теперь же мы прославляем идеал. Слишком часто забывают, что эти вещи тесно взаимосвязаны, что в искусстве природа должна быть идеальной» [322, с. 124].

Центральное стремление романтизма – объективно постигать прекрасное. Отсюда парадоксальное, на первый взгляд, сочетание субъективности и объективности. Шеллинг формулировал этот вопрос таким образом, что в центре проблематики стояла «тождественность сознательного и бессознательного в Я» [321, с. 271]. Шеллинг показывал, что художник начинает творческий акт субъективно, заканчивает его объективно. Возведение творческого акта в сферу выхода к надличностной объективности (то есть объективности, которая стоит над иной объективностью, той, что зависит от воли человека) Шеллинг проводит с помощью понятия «гениальность», она «представляется здесь высшей объективностью, которая сама никак не объективируется, но служит причиной всякой объективности» [там же, с. 278].

В теории Шеллинга произведение искусства является синтезом природы и свободы, объективного и субъективного; последние, будучи противоположными, примиряются только благодаря высшему, объективному. Но необходимо заметить, что произведение не является объектом, оно тяготеет к субъектной сфере ввиду постепенной ориентированности не на природно-прекрасное, а на

¹ Р. Лахманн, в свою очередь, отмечает, что наличие фантастического в литературе не только романтизма, но и в литературе XIX-XX веков вообще часто вызвано желанием спасения – «фантастическая «псевдография» выступает в роли противоядия данной нам реальной, но на самом деле ложной, кажущейся действительности... <...> Шокирующий опыт неподлинности мира преодолевается в игре альтернативными вариантами действительности и в мистифицировании» [320, с. 39].

художественно-прекрасное (как это формулирует в своей эстетической теории Теодор Адорно) [391, с. 93-115]. Необходимость и неизбежность такого перехода высказывал Гегель в своей «Эстетике»: недостаток природно-прекрасного «подводит нас к необходимости идеала, который нельзя найти в природе и в сравнении с которым естественное прекрасное представляется второстепенным видом красоты» [411, с. 151], «...необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности действительности» [там же, с. 161].

В целом субъект в романтизме соотносится с объектом таким образом, что объект субъективируется¹. Прекрасное разделяется на два плана: естественное и художественное. Особенность такого разделения проявлялась в том, что романтики верили в возможность примирения этих двух планов, так как верили в существование естественного прекрасного. Отрыв от этого прекрасного возрастал прямо пропорционально увеличению свободы (так как природа противоположна свободе). Реальность для романтика обладала ценностью в той мере, в какой она могла быть утверждена вопреки наличности, данности (иллюстрацией этого являлось романтическое двоемирие). В. Луков утверждает, что романтическая мысль о том, что «прекрасно то, что не соответствует действительности, фантастично» [334, с. 512], подразумевает, что действительность антипоэтична.

Стремление к природе вызвано желанием расширения личностного опыта и духовного кругозора. В этом скрывается ядро романтического индивидуализма. 17 мая 1769 года страстно желающий путешествовать Иоганн Готфрид Гердер, садясь на корабль, произнёс: «Моё единственное намерение заключается в том, чтобы узнать мир моего Бога с разных сторон» [390, с. 17]. Как комментирует эту фразу Сафрански, встреча с природой становится встречей с самим собой [там же, с. 18]². «Мир моего Бога» («die Welt meines Gottes») – здесь в центре стоит духовный мир; желание повидать людей, изучить нравы и культуру иных народов

¹ Как известно, марксистская критика, в частности эстетическая теория Т. Адорно, усмотрела именно в эстетике рубежа XVIII-XIX веков начало фетишизации искусства. По мнению Адорно, это произошло задолго до тех явлений, что описывает В. Беньямин в своей теории «искусства в эпоху технической производительности» [391, с. 93-115].

² Примечательно, что многие романтики считали, что у природы, не только у культуры и человечества, есть история, с чем философия XX века, как известно, спорила.

вынесено «за скобки». Можно объяснить это тем, что социальные проявления личности не интересуют романтиков – это для них, как выразился В. Луков, «случайный наряд» [334, с. 560]. Романтиков интересует поток жизни, а не затвердевшие культурные формы, а этот поток уподобляет человеческую жизнь природному хаосу (братья Шлегели любили делать на этом акцент, выводя из этого важную для них категорию возможности)¹.

Н. Берковский резюмирует: «Искусство, преобразующее внешний мир, овладевающее им целиком в романтически абсолютном смысле, не удаётся романтикам» [293, с. 129]. Идеал остался идеалом, и социальная, и политическая история развивались по своим законам, чуждым художественной действительности. «Мечта не превращалась в предметный мир, как романтики того ожидали, она осталась в человеке, её значение свелось к раскрытию внутренней его жизни, к глубокому свидетельствованию о ней» [там же, с. 129]. Подобное усиление интериоризации творчества привело к появлению сюжетов и мотивов, отличающихся колоритом таинственности и враждебности внешнего мира, меланхолической лиричности субъекта².

Оба аспекта – социальный и личностный – в измерении проблемы субъекта и объекта *mutatis mutandis* были унаследованы экспрессионистами. Первый аспект заключается в том, что действительность для экспрессионистов была так же невыносима (если не в большей степени), как и для романтиков. Сменились культурно-тезаурусные формы, с филистера на бюргера, но суть конфликта осталась схожей. При этом, однако, художественный метод экспрессионистов не включает в себя иронического дистанцирования, от критики экспрессионисты двигаются в сторону «препарирования» человека, исследования его нервов, тем

¹ К примеру, в новелле Л. Тика «Руенберг» показательно описывается разрыв всех социальных связей и растворение человека в природном хаосе. Хотя нужно помнить, что «идея хаоса прошла у романтиков две стадии» [293, с. 26] – хаос как созидательная, положительная сила, и хаос как сила отрицательная, тёмная (в новелле Тика фигурирует второй аспект).

² Ср. показательный пример межкультурной рецепции: Вальтер Скотт в своей статье о Гофмане под названием «О сверхъестественном в художественном творчестве и в особенности о произведениях Е.Т.В. Гофмана» (1827) противопоставлял сдержанному английскому воображению (*imagination*) болезненное, эксцессивное воображение немецких романтиков (*fancy*) [539].

самым приближаясь к нему¹. Конечно, подобное движение является определённым возвратом к романтизму, строится на противопоставлении реалистическому искусству, отмечая рассудочность как фактор, сохраняющий противопоставление субъекта и объекта. Задача обнаружить бытийное тождество души и мира сближает модернистский художественный опыт и романтическую объективизацию творческого акта.

Но в новой, модернистской концепции тождество осуществляется внутри единого мира, тогда как романтическое искусство, по краткому, но ёмкому замечанию Л. Гинзбург, подвергало саму жизнь расчленению «на низшую, эмпирическую, и идеальную» [298, с. 28]. В результате «романтическое уподобление жизни искусству основывалось на том, что в самой жизни была отвоёвана сфера идеального, непроницаемая для низкой действительности» [там же, с. 29]. Модернистскому искусству и, в частности, экспрессионизму чуждо подобное пренебрежение действительностью. Мистический компонент нового искусства является не таким, как в романтизме². Мистическое переживание, разрушение границы между миром и человеком происходит не в сфере идеала, области природы, стоящей выше человека, а в самом человеке. То есть в художественном творчестве усиливается антропоцентрический момент, в том смысле, что человек соответствует этому миру в полной мере, нет такого элемента действительности, который был бы чужд человеку и в силу этого отвергаем им как лишний, недостойный включения в художественную систему.

В экспрессионизме социальное измерение человека (его погружённость в общественный быт, подразумевающая установление чётких и крепких связей с миром, автоматизацию восприятия жизни, в конце концов, угасание рефлексивной и чувственной способностей) хотя и не считается естественным

¹ Понятия «искусства нервов» («Nervenkunst»), «романтика нервов» («Nervenromantik») введённое Г. Баром (эссе «Кризис натурализма» (1890) и «Новая психология» (1891) [160]), является одним из центральных понятий, характеризующих особый художественный метод разнообразных культурных явлений модернизма (подробнее о применимости понятия нервозности к экспрессионизму см. книгу П. Шпренгеля [263, с. 23-35]).

² А.И. Жеребин замечает, что мистическая трактовка Баром махистского мировоззрения представляет большой интерес. Как он пишет, «в соответствии с ней игру наших ощущений, кажущихся бессмысленными и мимолётными, следует представлять себе как единый орнамент жизни, где *каждый* (курсив мой – В.П.) элемент, причудливо переплетаясь с другими, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом» [307, с. 51].

проявлением человеческого существования, как в реализме, но и не является несущественным для внимания художника предметом. Подобный человек, das Man, как его назвал бы М. Хайдеггер, погружается экспрессионистами в атмосферу, колеблющую его уверенность в прочности мира, в своей жизненной позиции и судьбе. Примечательно в этом отношении программное сочинение Карла Эйнштейна «О Романе» (1912): «Ценно в романе всё то, что порождает движение. Покоя кругом и так достаточно – потому что наш мир как целое в конечном счёте надёжно зафиксирован» [24, с. 199]. Колебание, даже разрушение уверенности, расшатывание основ мира и человека является темой, качественно характеризующей художественный метод экспрессионистов. «Искусство – техника, позволяющая производить новые, вполне реальные состояния и аффекты» [там же, с. 199]. При этом, как пишут Хаманн и Херманд, бюргер является для экспрессионистов не просто представителем определённой прослойки общества, а человеческим типом (Menschentypus) [202, с. 23]¹. В этой точке первый аспект, социальный, сопрягается со вторым, личностным.

Экспрессионизм по-своему развивает идею романтического монизма. А. Жеребин пишет, что узловым пунктом, «в котором линия романтизма соединяется с линией модернизма особо прочно», «является новое религиозное мирозерцание, основанное на принципе одухотворённого органического всеединства» [309, с. 264]. В определённой степени это верно и в отношении экспрессионизма. В стремлении воссоединиться с объектом, преодолеть свою отграниченность экспрессионистов отличает то, что речь у них всегда идёт о действительном мире, мире движения и буйной жизни, часто сопряжённой со смертью, болезнями и сумасшествием². Можно сказать, что идея монизма у экспрессионистов принимает грубые, даже жестокие черты, в своей органической откровенности экспрессионисты сделали акцент не на обожествлении земной жизни, а на «оземлении» всего божественного. Хотя, безусловно, граница между

¹ Б. Шеффер замечает, что редукция человека к типу, носителю идеи, то есть абстрактной функции особенно заметна в драме и прозе [257, с. 305].

² Показательно в этом отношении название одного из прозаических сборников Казимира Эдшмида «Бушующая жизнь» («Das rasende Leben»).

этими интенциями зыбкая, невозможно не заметить, что восставновление «великой цепи бытия» в романтизме и экспрессионизме осуществлялось по-разному. Йенский романтизм был полностью поглощён идеей изоморфности поэзии и жизни, и это определило метод «работы» романтиков. На наш взгляд, этот момент хорошо описал молодой Г. Лукач в эссе «О романтической философии жизни: Новалис» (1907): «Фактическая реальность ускользнула от их взоров и была заменена другой реальностью - поэтической, чисто душевной. Они сотворили гомогенный, единый в себе и органический мир, а затем отождествили его с фактическим. Вследствие этого он приобрел нечто ангелоподобное, парящее между небом и землей, нечто *совершенно бестелесное и светоносное* (курсив мой – В.П.); но в силу этого романтиками было утрачено чудовищное напряжение между поэзией и жизнью, которое придает им обоим настоящие силы, творящие ценности» [329, с. 99].

Отношение художника к природе в начале XX века приобретает новые характерные черты. Райнер-Мария Рильке в сочинении «Ворпсведе» (1902) поднимает этот важный для понимания модернистского отношения человека к природе вопрос. Говоря о том, что романтики любили природу так, как герой тургеневского «Гамлета из Щигровского уезда», то есть отворачиваясь от неё, боясь посмотреть ей в лицо, он подчёркивает, что природа является самым свирепым и чуждым человеку существом в мире: «Пускай человек общается с природой тысячелетиями – это мало что меняет, ибо общение здесь слишком односторонне» [40, с. 53]. Рильке испытывает одиночество наедине с природой, в его представлении природа бесконечно чужда человеку: «...какой бы таинственной ни была смерть, ещё таинственнее не принадлежащая нам жизнь, жизнь, безучастная к нам, не замечающая нас...» [там же, с. 53]. Многим экспрессионистам были близки чувства Рильке. Они развивают ту сторону романтической природы, которая характеризуется мрачностью и пугающей непознаваемостью. Но эта тема у экспрессионистов получает дополнительное

смысловое измерение под влиянием явления, которое Ютта Персон обозначила как «натурализацию человеческого облика» [248, с. 9-18]¹.

Человек у экспрессионистов является частью природы, он содержит её в себе, но это соединение природного и человеческого отображается в мрачных тонах. Слово «мрачных» здесь не является оценочным, любое явление экспрессионистами рассматривается как наличная данность и такое отношение к окружающей действительности определяет поэтику экспрессионистской литературы – не оценочное толкование, а описание через выражение. Выражение является универсальным принципом, оно охватывает весь комплекс реакций на действительность².

Тема природы в качестве вечной трансисторической внечеловеческой данности занимает в творчестве экспрессионистов не очень большое место, но, расширяясь (и, с другой стороны, сужаясь) до значения актуального мира³, окружающего человека, она приобретает важные для экспрессионистов значения. Она реализуется в двух аспектах.

Топика экспрессионистского творчества – это, в первую очередь, городская топка. Пространство города выступает в качестве сцены, на которой разворачивается столкновение природы и цивилизации. Цивилизация здесь – обобщённое понятие, объемлющее и общество, и урбанистические объекты (машины, заводы, дома), и человека, погружённого в ежедневный городской ритм. Движению цивилизации противостоит контрдвижение, подрывающее ценность первого. В качестве контрдвижения у экспрессионистов может выступать природное начало в человеке, которое проявляется в виде

¹ Под ней подразумевается такое дискурсивное взаимодействие литературы, науки и социологии, при котором новая трактовка человека характеризуется возвращением от просвещенческого идеализированного представления о человеке как обладателе свободной воли к представлению о человеке, «зависимом от своей животной сущности» [248, с. 9-10]. Хотя это явление в первую очередь проявилось в натурализме, исследовательница пишет, что экспрессионисты с большим интересом относились в этой теме, перерабатывая её.

² Важный принцип экспрессионизма, тотальность, по выражению Карла Эйнштейна, «никогда не исключает чего-либо, то есть, перед ней нет ни позитивного, ни негативного» [77, с. 316]. Также Василий Кандинский в сочинении «Вопрос о форме» писал об этой антиаксиологической позиции: «И всё стало возможным лишь потому, что мы постоянно в пути, мир таков, каков он есть, он не хочет приукрашивающей его интерпретации» [356, с. 269].

³ Г. Ионкис замечает, что экспрессионисты не воспринимают природу непосредственно, она является для них одним из способов истолкования жизни и выражения внутренней сути явлений [317, с. 252].

бессознательных, инстинктивных импульсов – повышения телесной активности, катастрофизации телесного существования¹.

В пределах городской топики проявление природы в человеке может осуществляться через эротизацию дискурса. В стихотворении Пауля Больдта «Взрослым девочкам» женское тело сравнивается с природными объектами: «Вы солнца юные! Плоть – свет из туч!» [24, с. 126]. У Людвиг Рубинера в стихотворении «Рождение» эротический смысловой компонент реализуется через сравнение с солнечной энергией: «Солнце опускалось всё ниже, жар заката пылал в мужчинах» [44, с. 125]. Такой приём является следствием мифологизации лирического универсума, характерной для творчества многих поэтов-экспрессионистов, таких как Георг Тракль, Георг Гейм, Готфрид Бенн, Пауль Больдт. Ситуация перенесения телесных атрибутов на окружающий мир, антропоморфизации природного и вещного мира и, наоборот, натурализации человека составляет первый аспект мифопоэтического кода экспрессионистского творчества.

Второй аспект заключается в том, что мифологизация экспрессионистской поэтики вписывается в контекст апокалипсиса. А. Заводны среди многих ключевых мотивов экспрессионизма (смерть, война, агрессия, физические и психические деформации личности, отчуждение категорий времени и пространства и др.) в контексте эсхатологической поэтики экспрессионизма выделяет мотив природных катастроф (Naturkatastrophen). Исследователь приходит к выводу, что «писатели воспользовались мотивом стихийного бедствия в целях изображения различных сфер жизни. При этом смешиваются элементы современной жизни и традиционная совокупность образов конца света. Так возникает экспрессионистская неоднородная, смешанная форма выражения, мотивы архаического катаклизма связываются с образным материалом нового жизненного мира» [277, с. 193]. Экспрессионисты, по выражению исследователя, «секуляризируют» тематику апокалипсиса, что даёт им возможность применять

¹ Для раннего творчества Дёблина (1900 – 1915гг.) характерно описание столкновения индивидуально-общественного аспекта человеческого бытия и аспекта биологического, природного.

тему конца света к критике современной жизни. Это позволяет рассматривать мотивы апокалипсиса в функции критики современной жизни, которая является по преимуществу жизнью городской¹. При этом само понятие катастрофы может пониматься и как разрушение человеческого субъекта [263, с. 176].

Особенно ярко тема апокалипсиса как разрушителя ненавистного состояния общества проявляется в раннем творчестве И. Бехера. В стихотворении «Берлин» важным симптомом всеобщего упадка мира, пространством которого выступает город, является овеществление природы, которое осуществляется посредством её уподобления типично урбанистическим объектам: «Моря над головой – жель, шифер, черепица. / Щебёнкой облетают наши тополя. / Из ржавых рощ летит напев скрипучей птицы. / Вся котлованами паршивеет земля» [44, с. 192].

На этом уровне тема природы является для экспрессионистов материалом для построения картины филогенеза современного человека. Природа теряет свою трансцендентность, она историзируется. Характерной иллюстрацией подобной историзации может служить рассказ П. Цеха «Берёза» («Die Birke», 1910) [97, с. 3-8]. Природный мир описывается в столкновении с машинным миром, несущим смерть и разрушение. Берёза у Цеха не является чистым объектом созерцания, она не самодостаточна. Берёза персонифицирует часть живого мира, которая, как и человек, при столкновении с бездушной машиной цивилизации страдает и умирает. Столкновение реализовано автором таким способом, что пародийное (вводящее искажённый пасторальный код и соответствующее ему прочтение) описание берёзы преодолевается ревушим голосом истории, чем эксплицитно отрицается романтическая трактовка природного мира в духе Каспара Фридриха и Отто Рунге, мира, далёкого от истории и пребывающего в безвременьи. Похожее контрастное столкновение присутствует в поэме Ивана Голля «Панамский канал» («Der Panamakanal», 1912): «И довлел ещё людям земли первозданный лик. / Но вот потянулись унылые вереницы унылых работников» [44, с. 168].

¹ К примеру, в программном для экспрессионизма стихотворении Я. ван Годдиса «Конец света» центральными являются объекты городской топики, подвергающиеся разрушению.

Второй аспект реализации темы природы основывается на комплексе монистических ощущений и мистических переживаний. Это может проявляться в сопряжении психосоматики человека и природы. Её мы наблюдаем в необычной метафоре Фердинанда Хардекопфа из стихотворения «Поздно» («Spät», 19): «Берёзы-нервы сучатся больно. / Бледнеет время и больно пространство» [79, с. 107]. Похожее сравнение есть у Альфреда Лихтенштейна в стихотворении «Точка» («Punkt», 19): «Я чувствую отчётливо: / Умру довольно скоро я – / О, не колите сильно так, / Шипы той розы, что есть плоть моя» [537].

У И. Бехера прямое уподобление тела окружающему природному миру подчёркивает единство происходящих изменений, монолитность апокалиптического неотвратимого, но необходимого очищающего процесса:

«Медлительное шествие – начало / Ленивой схватки из последних сил. /
Последних жил опущено забрало. / К костям прилип последних клеток ил. / Чело
подобно кочке на болоте. / В лесных чащобах падаль зацвела. / Протяжный
караван звучащей плоти / И чёрных рек холодные тела» [44, с. 194].

Уподобление человека природе или чувственное соединение с ней часто предстаёт в виде радостного экстатического порыва, знаменующего всеохватность экспрессионистского ощущения. В новелле Готфрида Бенна «Завоевание» («Die Eroberung», 1915) герой уподобляется поро, чувствует себя не человеком, а частью природы: «Он почувствовал раскрытие, он поднялся; он был порой, из которой хотел зазелениться, он чувствовал, что проникает во взмахи рук человека, стремительно шедшего через улицу, шедшего к цели, и поэтому чувствовавшего себя защищённым» [62, с. 22].

В стихотворении молодого Франца Верфеля «Умирание в лесу» («Sterben im Walde», 1912) смерть лирического героя сопровождается радостным чувством всеединства с окружающим миром. Гниение, разложение является сладостным («süße Verwesung»), по глазам умирающего ползут муравьи и гусеницы, на его лицо падают ветки, шишки, листва. Всё происходящее сравнивается с риголетто и

под конец герой восклицает: «И душа моя подхватывает: / Ты на земле! / И ликующе разделяется во все стороны» [95, с. 31].

Надо сказать, что мотив единства с природой характерен больше для раннего, довоенного экспрессионизма. Часто, помимо личностных переживаний, в основе стремления слиться с природой лежат левые настроения, которые распространяются порой не только на общество, но и на окружающий мир. Так, в раннем стихотворении Пауля Цеха «Не смей молчать» наряду с провозглашением необходимости освобождения закабалённых людей присутствует мотив не только друга человечества¹, но также и друга природы: «Со звездою во лбу и с тварью всей в родстве, / Зверю и камню руку протянем мы» [44, с. 139].

Однако не всегда природа представляется родной человеку. Порой она несоизмерима с ним. В стихотворении Пауля Больдта «Жеребята» («Junge Pferde! Junge Pferde!», 1912) природа противопоставляется человеку по признаку широты мира: «Их зрачки как звёзды будто – / В человечьих узких глазках» [24, с. 125]. Глаза-звёзды символизируют целый универсум, по сравнению с которым человек слишком мал. «По числу лексических единиц «Природа» превосходит все остальные фигуры, она представляет собой некий мир, в котором разворачивается действие стихотворения и по законам которого оно происходит. Миру природы со всеми его составляющими противостоит «человеческий» мир» [123, с. 73].

Тема человека и природы, субъекта и объекта имеет очень разнообразную смысловую реализацию в творчестве экспрессионистов, она варьируется от апокалипсического взрыва до визионерского откровения². Однако при всём разнообразии вырисовывается относительно стабильная характеристика субъекта – это субъект, имеющий телесное измерение. Субъект преодолевает границу, отделяющую его от объекта, благодаря «работе» тела, напряжению телесных

¹ «Друзья человечества» – так называлась поэтическая антология экспрессионизма, изданная в 1919 году Л. Рубинером. Название отражает важную черту, свойственную тем экспрессионистам, которые видели не «конец света», а светлое будущее – духовную и социальную утопию.

² Сходное поэтическое переживание воплощено в творчестве Райнер-Мария Рильке, который придумал своё название для этого переживания – Weltinnenraum: «Через все существа проходит единое пространство:/ внутреннее пространство мира. Птицы летят безмолвно, / сквозь нас. В моём желании расти я смотрю вовне / и вижу дерево, растущее мной!» [цит. по 402, с. 136]

ощущений. У экспрессионистов телесное существование человека всегда является напряжённым¹, что подчёркивает выведение человека из окружающего его быта, из всего того, что стало таким привычным и окаменевшим. Например, у Франца Юнга в ранних экспрессионистских новеллах из сборника «Книга простофиль» («Das Trottelbuch», 1912) такая привычная для литературы тема как любовь предстаёт в новом свете: она является определённой формой одержимости, формой концентрации аффективного телесного и психического состояния (при этом в новелле «Переживания Эммы Шнальке» Юнг использует смысловые связи, отсылающие к крайне популярным в то время темам обусловленного гендером поведения, женской истерии). В похожем виде она выступает в новелле Оскара Баума «Возлюбленный» («Der Geliebte», 1907), где автор изображает любовное чувство девушки, не желающей отпускать своего возлюбленного на войну, на грани отчаяния и сумасшествия. М. Бахтин подобные состояния в экспрессионизме называл «истерическими исступлениями» [289, с. 64].

Телесность является особым способом существования², способом, при котором человек устанавливает подлинное общение с окружающим миром и с самим собой, обнаруживает своё действительное существование, зачастую через боль, болезнь или даже смерть (как у Верфеля в «Умирании в лесу» – «Ты на земле!»). Ф. Краузе пишет, что, конечно, формы экспрессионистского языкового выражения уже частично появлялись в натурализме³, символизме и импрессионизме, но то новое, что отличает экспрессионизм, это особый пафос. Этот пафос заключается «в возрастающем волнении от ощущения этической

¹ Эта напряжённость идёт параллельно нервному и психическому напряжению, но имеет самостоятельное значение. К примеру, новелла В. Райнера «Кокаин» (1917) полностью построена на увеличивающемся телесном напряжении, которое не усиливает напряжение нервное, а формирует его. Очень важна повышенная напряжённость тела в прозе И. Бехера («Маленькая жизнь», «Идиот»), Г. Гейма («Корабль», «Вор», «Джонатан», «Безумец»), А. Дёблина («Танцовщица и тело», «Монахиня и смерть», «Убийство одуванчика», «Лунатичка»), К. Штернхейма («Бузекон», «Школьница»), Э. Вайса («Шов на сердце»), Ф. Юнга («Безумный Николай»), П. Цеха «Чёрный Баал» и многих других.

² Очень удачно к описанию экспрессионистской телесности подходит толкование литературоведа А. Горных: «телесность – сердцевина человеческого существа, пуповина, изначально связывающая его с вещами, другими, миром, и, следовательно, не выносимая за скобки, являющаяся существенным фактором смыслопорождения» [300, с. 167]. Здесь неслучайно важна формулировка литературоведа, так как применительно к художественному тексту приоритетной является проблема не самой телесности, её феноменологической реконструкции, а проблема связанного с ней процесса смыслопорождения.

³ Отметим здесь хотя бы наличие интересных с точки зрения обсуждаемой здесь проблемы мотивов растворения субъекта в природе у Иоганнеса Шлафа в его произведении «Весна» (1896) [538].

значимости человеческого страдания, сопереживание осуществляется в универсальной форме, имеющей утвердительную ценность» [224, с. 143].

Тему соотношения субъекта и объекта в экспрессионизме можно раскрыть полнее, обратясь к вопросу сопряжения символизма и экспрессионизма.

Рецепция экспрессионистами символизма протекала в двух перспективах. Образец европейского символизма – французский символизм – постигался немецкими читателями во многом благодаря переводам на немецкий язык сочинений Бодлера, Верлена, Малларме, Рембо, выполненным Стефаном Георге, главным представителем немецкого символизма. Во многом восприятие французского опыта сопрягалось с восприятием национального варианта символизма, через творчество Георге. Надо отметить, что в Германии символизм появился в качестве реакции на натурализм, что сближает его с иными художественными течениями, ставящими своей целью обновление принципов искусства – югендстилем, неоромантизмом, экспрессионизмом. Фигуру Стефана Георге высоко ценили очень многие немецкие литераторы, причём даже те, которые имели мало общего с символистской эстетикой¹.

Необходимо сказать, что символизм не воспринимался экспрессионистами только как направление, основывающееся на эстетико-теоретической базе, а, значит, имеющее более или менее строгие очертания. П. Брюнель замечает, что отправную точку для любого символизма, немецкого, французского, русского, найти трудно. Как справедливо пишет автор, символизм имеет очень глубокие эстетико-философские основы для того, чтобы не иметь предшественников. Среди таких предшественников он называет Гофмана: «Бодлеровская доктрина соответствий будет искать опору в немецком романтизме, в частности у Гофмана»

¹ По словам экспрессиониста Людвиг Рубинера, влияние Стефана Георге на немецких литераторов начала XX века было велико: «Там, где, начиная с 1900 г., в немецкой литературе встречаешь удачное с художественной точки зрения описание и образцовый литературный язык, очевидно влияние Георге» [цит. по 345, с. 40]. В первую очередь, экспрессионистам был важен тот факт, что Георге выработал свой собственный стиль, смог оторваться от гнёта натуралистической традиции. Смелая работа Георге со словесным материалом не могла не нравиться многим экспрессионистам (хотя необходимо отметить, что в Германии более известной была теория лирики Арно Хольца, нежели Стефана Георге. Сам Хольц атаковал позицию Георге, спародировав его в пьесе «Жестяной кузнечный цех» («Blechschieme», 1902)). Примечательно, к примеру, что даже Георг Гейм, испытывая глубокую антипатию к творчеству Георге ввиду реакционного, консервативного характера последнего, всё же признавал, что стиль символистской поэзии Георге обладает внутренней силой и строгостью [181, с. 199].

[295, с. 45]; связь романтизма с символизмом автор усматривает в присущим им обоим мистическим чертам¹.

Что касается творчества Стефана Георге, то следует сказать, что оно характеризуется наличием особого магического измерения². Приоритетным видом символики для Георге является герметическая символика. В этом он наследует системе Малларме, нежели другим символистам. Следствием подобного уклона, подобной тенденции является двойственность отношения к объекту. Подобную двойственность особенно характерно подчеркивает Г. Фридрих: «Прежде всего, устранение вещественного, и реального вообще, в отсутствие. Отсутствие означает здесь гораздо больше, нежели художественное осуждение действительности. Отсутствие хочет быть онтологически понимаемым процессом: объект устраняется посредством языка, дабы его чистая (от всякой вещественности освобождённая) сущность обнаружилась в слове» [376, с. 157].

С одной стороны, многим экспрессионистам с их неподдельным интересом к проблеме человека и общества такой проект разрушения объекта был чужд. Экспрессионисты так же высоко ценили слово, его суггестивную функцию, стремились найти сущность вещей посредством всеочищающей силы слова, однако эта цель достигалась ими движением к вещам³, а не от них. С другой

¹ Надо сказать, что мистицизм символизма особенный, он направлен на постижение скрытой идеи в вещах. Подобную специфику символа отметил Метерлинк, который в 1886 году писал о том, что символ современный является противоположностью символу классическому, так как он идёт от конкретного к абстрактному, а не наоборот, то есть он движется от отдельной наличной вещи к её идее («Сокровище смиренных», 1886). Процесс движения от вещи к её идее является процессом объективизации субъективного. Любая вещь, конечно, индивидуальна, единична, но идея этой вещи объединяет саму вещь с надындивидуальным её бытием. Мир в таком случае не является случайным, он оправдывается тем, что скрывает в себе нечто высшее, нематериальное, а значит вечное. В этом заключается кардинальное расхождение символизма с материалистическими принципами натурализма. Важно отметить, что активность творческого субъекта в этом случае значительно увеличивается, так как задача поэта заключается в открытии скрытых значений мира. Вещь, то есть объект, становится субъекту ближе и, если так можно сказать, роднее, когда из простого материального состояния выходит в область духа. Чуждость между человеком и вещным миром либо уменьшается, либо вовсе исчезает.

² М. Дурзак считает, что экспрессионистов (в частности, Г. Вальдена) и Георге сближает то, что они отделяют искусство от рациональных связей [181, с. 205]. Для Георге высшее является красотой, её постижение является главной целью поэзии. Поиск красоты осуществляется в пространстве сосредоточенного уединения. Действительность устраняется и заменяется миром фантазии, однако в этом мире тоже есть свои законы, он не является порождением неупорядоченного воображения, не знающего нормы и внутреннего порядка. В этом смысле можно говорить о некоторой объективности того субъективного мира, который создаёт Георге.

³ Подобное положительное отношение к движению и конкретной физической стороне вещей Малларме мог бы назвать вульгарным: «...вульгарное это то, в чём прямо видна непосредственность момента» [356, с. 628-629]. Следует помнить о том, что в эпоху экспрессионизма популярной была гуссерлианская идея возвращения назад к вещам.

стороны, как пишет далее Фридрих, собственные движения фантазии Малларме понимал «не в смысле прихотливой субъективности, но скорее как онтологическое событие, вызванное самодовлеющей необходимостью» [там же, с. 157]. Из подобной «необходимости», но с иных – авангардистских – позиций, исходил В. Кандинский¹. Онтологическая устремлённость и необходимость – эти два момента свойственны экспрессионизму².

Важным моментом является то, что символизм не представлял собой одномерное единство, ещё сам Поль Верлен говорил, что в зависимости от того, как писатель понимает символ, выстраивается его творческая система, поэтому, по мнению поэта, споры о том, что есть символизм, бессмысленны. Это справедливо и в отношении связей символизма с иными художественными направлениями – непозволительно формулировать абстракцию символизма и затем из этой абстракции выводить свойства, объединяющие символизм и иные модернистские художественные явления. Так, в разной мере экспрессионистами усваивается опыт Бодлера, Рембо, Малларме, но это усвоение является всегда конкретным, в том смысле, что в зависимости от стиливых ориентиров автора определяется внутреннее родство той или иной манере писателя-предшественника³.

Каждый отдельный экспрессионист проявляет интерес к конкретным индивидуальным творческим системам, а не к символизму вообще. Однако,

¹ «Важнейшее в вопросе о форме, выросла ли она или нет из внутренней необходимости», – пишет Кандинский [356, с. 266].

² Однако не стоит забывать, что этот аспект символизма – герметизм – причудливым образом отражается в творчестве некоторых экспрессионистов. Такие писатели, как Г. Бенн и П. Целан, питали повышенный интерес к герметизму, что, впрочем, объясняется их дистанцированностью от собственных многим экспрессионистам революционных настроений. Готфрид Бенн признавал, что французские символисты многое сделали для обнаружения магической, тотемической силы слова. И тут важно заметить, что магическую функцию слов Бенн воспринимал и через творчество Георге, отводя этой особенности центральную роль в его творчестве: «Они (слова, исполненные магической силы – В.П.) несут его мир» [цит. по 173, с. 49]. Р. Коломбат в этом отношении говорит о тяге к феномену «имманентности языка» (*Sprachimmanenz*), который определяет связь между символизмом и экспрессионизмом, и реализуется, к примеру, в абсолютных метафорах Георга Тракля и абсолютных словах Готфрида Бенна [там же, с. 46-48].

³ Готфрид Бенн, столь рано проявивший интерес к внутренней проблематике «Я», отражающейся в магически-архаической функции слова, нашёл родственные черты в творчестве именно Георге и Малларме, нежели Бодлера и Рембо (несмотря на то, что о подобной функции слов писал и Рембо в «Алхимии слов»). Георг Гейм наоборот увидел в манере «вулканической образности» («*eruptiven Bildlichkeit*») [173, с. 48] Рембо способ, каким можно передать inferнальность внешнего мира и его проникновение в сознание человека в виде онейрических фантомов. Молодой Франц Верфель был вдохновлён лексическими диссонансами Бодлера, создавая свои экспрессионистские сочетания «сладкое гниение», «величественный гной».

помимо пути поиска внутрииндивидуальных творческих контактных связей, можно проследивать общие тенденции, выводимые из базовых, но характерных, специфических, неотъемлемых от эстетической системы символизма аспектов¹.

Широта символистского проекта позволяет находить в творчестве экспрессионистов элементы общесимволистские, свойственные не какому-либо определённому варианту символизма, творческой системе конкретного писателя, а некому общему настроению, общей тональности². Поэтому в отношении французских символистов речь идёт не столько об их прямом влиянии на экспрессионистов (что, правда, в некоторых конкретных случаях можно доказать), сколько о том идейном эстетическом фоне, который роднит символистов и экспрессионистов и показывает исторический характер тех проблем и вопросов, которые были поставлены экспрессионистами.

Разбирая степень связи французского символизма с новейшей европейской лирикой, вопрос о литературном влиянии как таковом хорошо прокомментировал Фридрих, и его комментарий удачно подходит для описания проблемы связи символизма и экспрессионизма: «У выдающихся поэтов литературное влияние – отнюдь не пассивный процесс, но следствие некоего избирательного сродства: такие поэты, обращаясь к предшественникам, утверждают и усиливают собственные художественные позиции. И даже там где речи нет о каком-либо влиянии, прослеживается структурная близость современников к этим предшественникам, близость, которая свидетельствует о стилистическом и структурном прессинге эпохи» [376, с. 176]. И далее Фридрих пишет, что вместо поиска влияния исследователю лучше обратиться к анализу «совокупности

¹ Так обстоит дело с фигурой Георга Тракля, который не столько испытал литературное воздействие французских символистов, сколько внутренне, во многом подсознательно впитал в себя образ «les poetes maudits» («проклятого поэта»), что во многом определило его поэтический мир. Однако и здесь имеет место национальная специфика проблемы: «Но, конечно, он – «проклятый поэт» на сугубо австрийский манер: совсем особая разновидность. В Париже демонизм более публичен и агрессивен, в самой своей антисоциальности социален – и потому экстравертен; в Австрии он очень сильно интровертизируется» [318, с. 194].

² Ф. Краузе в этом отношении считает, что экспрессионистам пригодилась техника символистского письма с целью передачи образов, возникающих в состоянии сна и опьянения. Общий знаменатель – опыт жизни в большом городе. Как пишет Краузе, именно отношение к понятию жизни – с одной стороны, монистическое, с другой стороны, покоящееся на метафизическом учении о жизни как нематериальной воли по ту сторону рационального опыта, которая создаёт постоянно изменяющуюся действительность, – сближает опыт экспрессионистского течения и символистского [224, с. 28].

признаков общей поэтической ориентации» [там же, с. 176]. Общая поэтическая ориентация в данном случае может быть обозначена как антинатуралистическая¹.

Антинатуралистическая ориентация, объединяющая символизм и экспрессионизм, предельно важна для понимания кардинального сдвига в европейской литературе в области субъектно-объектных отношений. Необходимо отметить ту тенденцию, которую экспрессионизм стал развивать и переосмыслять после символистов. Речь идёт о процессе объективизации субъективного. Жан Мореас в своём «Манифесте символизма» (1886) уточнял, что идея, к поиску которой должно стремиться символистское искусство, не должна доходить до идеи в себе [94, с. 151-152]. Это очень важный момент. С одной стороны, подобное требование говорит о неисчерпаемости символа, о его открытости и незаконченности. С другой стороны, такой аспект символа подчёркивает необходимость идеи оставаться в посюстороннем мире, отрицает её полную трансцендентность. Тем самым вещь и её идея не покидают диалектики субъектно-объектных отношений. Мир, подвергаемый посредством усилия субъекта «очищению» от бытового и автоматизированного восприятия, принимает статус объективного феномена, но при этом, будучи феноменом, не покидает полностью сферы субъективности.

В символистском проекте Гюстава Кана этот момент конкретизируется: «Важная цель нашего искусства заключается в объективизации субъективного (овнешнение идеи) вместо субъективации объективного (природа, рассматриваемая через призму темперамента)» [цит. по 274, с. 18]. Конечно, помимо всего прочего, в подобных интенциях кроется и иллюзионизм,

¹ Именно в рамках этой ориентации можно говорить о едином новом модернистском проекте, как его обозначал Герман Бар в 1891 году – постнатуралистический период модернизма. Место экспрессионизма в общем пространстве европейского модернизма характеризуется тем, что он усиливает, радикализирует, расширяет, по-своему дополняет тенденции символизма, импрессионизма, югендстиля. В первую очередь это относится к образам Апокалипсиса, они становятся «доминирующим кодом модернистской культуры, той первичной символической моделью, с помощью которой художники-модернисты создают в своём творчестве картину исторической действительности» [318, с. 28].

утверждение, что в состоянии того, что Мореас называл «субъективной деформацией», скрывается единственная реальность, иной нет¹.

Но принцип является более широким. Объективизация субъективного – это такой процесс, при котором субъект занимает вполне внятную позицию, позицию распространения, экспансии, короче говоря, экстернализации, а не интериоризации. Экстернализация всегда сопровождается активностью, созиданием. Этот момент акцентируется в понятии «деформация» у Бодлера². Однако необходимо учитывать, что мир, в котором субъект и объект соединяются в процессе творческой деформирующей активности, мир «комфорта» субъекта не подразумевает спокойствия и безопасности, наоборот, в этом мире много пугающего, таинственного, непознаваемого, но эта негативность качественно меняется по сравнению с негативностью отчуждённого мира, так как все элементы беспокойства питаются подлинным, живым миром. Символ в данном случае является не только выражением сущности внешнего мира, символом является и сам человек, обозначая единство символической структуры мира³.

Два основных момента сближают поэтику Бодлера с экспрессионизмом. Во-первых, процессы душевной жизни Бодлер воспринимает как явления материальные, вещественные, происходящие не в мире идей, абстракции, но в мире как целом. Во-вторых, отношение Бодлера к психической реакции, реакции субъекта, как сказал бы Воррингер, принципиально отлично от импрессионизма⁴. Это отличие чётко сформулировал Д. Обломиевский, объясняя, чем субъектный модус символизма Бодлера отличается от импрессионистского: «В

¹ Поэтому симптоматичной для символизма является замена мира действительности на мир фантазии, галлюцинации, сна, который и является подлинной действительностью.

² Под деформацией у него подразумевается разложение мира на части и затем собирание их в новом порядке, том порядке, который устанавливается волей поэта. Мир, рождающийся в итоге, является подлинным миром, в котором субъекту более-менее «комфортно», так как мир является его созданием и несёт на себе печать творческой созидательной активности, не отчуждается от человека.

³ «Природа – тёмный храм, где строй столпов живых / Роняет иногда невнятные реченья; / В ней лесом символов, исполненных значенья, / Мы бродим, на себе не видя взоров их» [7, с. 26]. Система соответствий, которую провозглашает Бодлер, распространяется не только на природный мир, но также и на человека, так как всё есть земное («краски, голоса, и запахи земные»).

⁴ Здесь, как и в других местах, под импрессионизмом подразумевается его французский вариант, ввиду того, что понятие «импрессионизм» в Германии имело довольно туманную трактовку. Импрессионистами называли, к примеру, раннего Гофманстала и раннего Рильке. Герман Бар имел своё употребление понятий «импрессионизм» и «символизм». Для него эти слова имели смысл революционности, антинатуралистичности.

импрессионизме субъективный аспект ограничивается поверхностным слоем психики человека, его душевной жизни, через которую и воспринимается, и раскрывается внешний мир. Не то у Бодлера, т.е. в символизме. Субъективный момент сосредоточен здесь не в поверхностном слое психики, а в его глубинном плане, не в восприятии наличного, существующего в настоящем времени, а в воспоминаемом, в том, что называется апперцепцией, или же в воображаемом, в том, что, возможно, ещё будет» [346, с. 107]. Пророческий и визионерский характер творчества экспрессионистов имеет с этой моделью субъективности очевидные параллели, однако экспрессионисты изменяют эту модель ещё глубже, подвергая деструкции память и апперцепцию, затеняя их работу аффективными состояниями.

Принцип разрушения границы между воспринимающим (активным) субъектом и воспринимаемым (пассивным) объектом осуществляется и в австрийской литературе, в частности, в творчестве Рильке и Гофманстала¹.

Принцип объективизации субъективного, экстернализации фактов сознания также определяет эстетическую систему экспрессионизма, являясь неотъемлемым признаком новой экспрессионистской поэтики. Этот принцип выразительно присутствует в теоретических сочинениях экспрессионистов.

Работа сознания, не просто бурного и не знающего границ воображения, зачастую оторванного от действительности, а сознания активного, проникающего в мир и изменяющего его – если не преобразующего (как в «драме преобразования» («Wandlungsdrama»)), то интенсивно воздействующего на него –

¹ Важный для Рильке образ «внутреннего пространства мира» («Weltinnenraum») образует модель перехода внешнего мира в «Я», поэтические грёзы не дистанцируют поэта от мира, а наоборот, последний спасается от гибели благодаря творческому усилию поэта, без этого «вмешательства» вещи обречены на гибель. Спасение двустороннее – человек также спасается от гибели посредством соединения с миром, преодолевается высокомерие «упавшего в мир» (Хайдеггер) цивилизованного, а значит оторванного от живой полноты мира, человека (здесь проявляются пути позитивного разрешения формулы философа Эрнста Маха ««Я» должно погибнуть», во многом определившей философско-художественный тон эпохи). Так же и у Гофманстала поэзия призвана спасти жизнь, но не ту жизнь, которая предстаёт в своей вещественности, а новую жизнь, создающуюся в процессе воздействия на человека формы [16, с. 504]. То есть хотя поэзия и не исходит от жизни, тем не менее, она не чужда понятию жизни. Этот двойственный характер жизни – старая вещественная жизнь и новая жизнь поэзии – определяет специфику отношений между субъектом и объектом. Согласно этому представлению, субъект не отделяется от объекта (старый объект его просто не интересует), но соединяется с ним в акте взаимопомощи, литературе нужна новая жизнь, новой жизни нужна литература.

яркая характерная черта литературы экспрессионизма¹. Применительно к экспрессионизму тем более верным является напоминание Д. Лихачева об особых условиях создания «внутреннего мира» произведения: «Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» [323, с. 76].

Экспрессионистский «опыт о сознании» отрицает историю. И одновременно с этим творит её – искусство экспрессиониста хочет утвердить в правах свою логоисторию. Как показывает И.П. Смирнов, литературу с её жанрами (как «Другое» литературы) должно понимать в её темпоральном плане, а именно через осознание того, как она утверждает себя в борьбе с социальной, политической историей, и с самой собой в минувшем. «Логоистория утверждает свою власть, объявляя несостоятельной некую, до того преобладавшую ментальность» [360, с. 47]. Какой тип ментальности утверждается в экспрессионизме и как он реализуется в поэтике произведений можно понять, обратив свой взгляд на некоторые теоретические сочинения и эссе экспрессионистов.

1.3. Поэтика экспрессионистской прозы (общие признаки)

М. Бахтин, сравнивая поэтику романов Достоевского с экспрессионистской прозой, писал: «Доминанта самосознания в построении героя верно уловлена экспрессионистами, но заставить это самосознание раскрыться спонтанно и художественно убедительно они не умеют. Получается или нарочитый и грубый эксперимент над героем, или символическое действо» [289, с. 64]. Для Бахтина важен социальный интерсубъективный диалог, а в экспрессионизме сознание героя тяготеет к налаживанию диалога с миром по ту сторону социальных связей. Сам Бахтин подчёркивает это различие: «Дальше провоцирования истерик и

¹ Это позволяет говорить о том, что литературное творчество экспрессионистов представляет собой своеобразную эпопею существования человеческого сознания в мире (именно в мире, а не самого по себе, так как отграниченность искусства от мира и человека глубоко чужда экспрессионизму как выразителю прогрессивных настроений эпохи модернизма, представляющему собой яркий пример европейского авангарда, хоть и не столь радикального, как футуризм и дадаизм).

всяческих истерических исступлений в большинстве случаев они не умеют пойти, так как не умеют создать той сложнейшей и тончайшей социальной атмосферы вокруг героя, которая заставляет его диалогически раскрываться и уясняться...» [там же, с. 64].

Для экспрессионистской прозы действительно важно изображение «истерических исступлений», которые несут символическую нагрузку. В построении героя, как заметил Бахтин, доминантно самосознание. Однако это главенство сознания предполагает иную функцию, чем создание диалогизма в понимании Бахтина. Необходимо уяснить роль сознания в художественном мире экспрессионизма.

Обратимся к статье Казимира Эдшмида «О литературном экспрессионизме» («Über den dichterischen Expressionismus» (1918)) и статье Пауля Хатвани «Опыт об экспрессионизме» («Versuch über den Expressionismus» (1918)).

К. Эдшмид подчёркивает примат визионерского акта в интенциях экспрессиониста: «Так всё пространство художника-экспрессиониста становится видением. Он не видит, он взирает. Он не описывает, он переживает. Он не воспроизводит, он сам создаёт. Он не берёт, он ищет. Отныне нет более тривиальной цепи фактов: фабрик, домов, болезней, шлюх, воплей и голода. Отныне есть их видение» [75, с. 54]. Одновременно с этим он заявляет: «Никто не сомневается, что не может быть истинным то, что предстаёт как внешняя реальность. Реальность должна быть создана нами» [35, с. 305]. Подобное заявление мы встречаем и у П. Хатвани: «Он (экспрессионизм – В.П.) чувственно воспринимает Вселенную и включает её в царство духа. Экспрессионизм не ставит сознание превыше всего, но всегда включает сознание во всё. В этом его единственное требование и единственный метод» [356, с. 844]. Вещи и люди, субъект и объект включены в единую монистическую реальность, не знающую дихотомии материи и духа, разделения на порядок мышления и порядок бытия.

К. Эдшмид пишет: «Его (экспрессиониста – В.П.) жизнь протекает не на основе ничтожной логики, следствия, постыдной морали и детерминированности,

а лишь посредством неистового регистра его чувства. Посредством извержения его внутреннего вовне он связан со всем. Он постигает мир, земля находится внутри него» [75, с. 58]; П. Хатвани: «Экспрессионизм заново восстанавливает априорный характер сознания. Художник говорит: сознание – это я, мир – это моё высказывание. Таким образом, искусство – это опосредующее звено между сознанием и миром; или, если угодно, искусство возникает в становлении сознания. Вот великий переворот, совершённый экспрессионизмом: для художественного произведения сознание является предпосылкой, а мир – следствием; это значит, что оно является более творческим, нежели когда-либо могло стать произведение искусства в импрессионизме. В импрессионизме произведение искусства «вводило» мир «в сознание»; экспрессионизм делает мир осознанным» [356, с. 844].

Таким образом, важнейшим принципом экспрессионизма с точки зрения Эдшмида и Хатвани является *экстериоризация сознания*. Подобный принцип экспрессионистского творчества (разумеется, речь идёт не всегда о замысле, творческой сознательной установке, но о тенденции) часто определяет поэтику произведений. Высказывание Н. Павловой о творчестве Дёблина периода «Трёх прыжков Ван Луны» справедливо и для произведений Гейма, Бенна, Годдиса и некоторых других экспрессионистов: «действуя согласно экспрессионистской эстетике, автор выводит внутреннее наружу, материализует душевное состояние в жесте, в движении, в одежде, в обстановке» [20, с. 573]. Этот принцип очень важен для понимания техники экспрессионистского творчества.

В основе поэтики экспрессионистской прозы лежит процесс *взаимопревращения, взаимообратимости внешнего и внутреннего*. Внешнее может быть внутренним, а внутреннее внешним. Эмиль Нольде, который определённое время являлся участником объединения экспрессионистских художников «Мост», в книге «Годы борьбы» так охарактеризовал своё творчество экспрессионистского периода: «Я рисовал изнанку жизни, с её дешёвыми румянами, скользкой грязью и порочностью, внешнюю мишуру жизни» [цит. по

141, с. 80]. Здесь «внешняя мишура» является наоборот сущностной частью жизни, её изнанкой. Переворот в соотношении внутренней, потаённой стороны жизни и её внешним проявлением меняется в сравнении с символистской установкой. Вместо того, чтобы отметить все ненужные внешние признаки жизни и искать за ними спрятанную истину, экспрессионизм занимается тем, что вглядывается в эти внешние признаки, проникает в них, признаёт за ними ценность. Неслучайно Кандинский определял центральное для своей эстетики понятие формы как «внешнее выражение внутреннего» [356, с. 265], подчёркивая, что душа формы действует «изнутри наружу».

Писатель Теодор Дойблер подчёркивал, что творение вещей не должно основываться на произвольном желании художника, во избежание оторванности от мира и погружения в герметичный мир фантазии, вещи «должны быть развиты не для нашего видения, но должны выкристаллизовываться из самих себя» [174, с. 25]. Дойблер при описании духовной сущности вещи употребляет слово *Sachgemäßheit*, которое невозможно точно перевести на русский язык и которое означает соответствие вещей порядку вещей. То есть вещь должна соответствовать самой себе, её не надо подвергать насилию, ей надо помочь стать собой. Суждения Дойблера связаны с философским и эстетическим контекстом эпохи, для которой лозунг «назад к вещам!» являлся одним из ключевых, но именно этот момент подчёркивает особенность экспрессионизма в отличие от дадаизма – желание спасти, освободить вещь, а не желание её уничтожить. Пристальное внимание к объекту, чуткое отношение к нему является важной характерной чертой экспрессионизма.

С тенденциями сохранить значимость объекта, не отрицать его и не уничтожать, связано употребление некоторыми экспрессионистами понятия «тотальность» («Totalität»). Карл Эйнштейн даже опубликовал в журнале «Акцион» статью под названием «Тотальность» (1914). Тотальность – это то, что «сводит вместе творения духовного мира и таким образом способствует их оформлению в определённое бытие» [77, с. 314]. «Эстетическая инициатива

Эйнштейна заключалась в деконструкции устоявшихся моделей восприятия» [388, с. 407], в результате которой главной фигурой становится реципиент. Предметом искусства отныне является не объект, а оформленное видение¹.

Карл Эйнштейн наполнил понятие «тотальность» своим особым смыслом, окружил его в достаточной степени витиеватым стилем изложения. Однако для иных экспрессионистов, не склонных к сложным философским построениям, тотальность представляет собой просто единство человека и мира, а также всего происходящего в мире. Но при этом такое единство не требует обязательной причинно-следственной связи, единство субъекта и объекта тут особое – оно проявляется в неподдающейся логике и рациональному суждению интенсивности столкновения человека и мира. Это столкновение аказуально. Оно сопровождается возбуждением (*Erregung*).

Например, в рассказах К. Эдшмида «Смертельный май» (1916) и «Лассо» (1915) всё происходящее с главными героями представляет собой сложную систему столкновений с окружающим миром, этот мир явлен не в обстоятельствах, а в физических состояниях, сочетаниях вещей. Рауль Пертен из рассказа «Лассо» совершает перемещения в пространстве (вызванные, кстати, тем, что он боится пресыщения жизнью), натывается на разные вещи и людей (со своим дядей он именно *неожиданно* столкнулся [74, с. 6]), и центральная вещь – собственно, лассо, подаренное ему девушкой Еленой – является не просто абстрактным символом захвата, удержания, усмирения дикости, а конкретным выражением связи человека и вещи (как пишет П. Шпренгель, «он должен сам себя захватить» [263, с. 176]). Неслучайно для Эдшмида так важно акцентирование линий, геометрических характеристик предметов и тел (к

¹ Под тотальностью Эйнштейн понимает не просто единство всего сущего, а рассматривает его с позиций гносеологии – образы становятся объектом познания только в своей тотальности. Цель познания, по Эйнштейну, не находится в области бесконечного, так как в этом случае цель становится неопределённой. Определяющей качественной характеристикой тотальности является интенсивность. Интенсивны те законы и, соответственно, объекты, подчиняющиеся этим законам, которые не возвращаются бесконечно, они находятся в постоянном изменении. Интенсивность связана с узнаванием, которое «творит конкретные организмы». Узнавание не есть «критическое поведение», но оно есть «творение упорядоченных содержаний». Таким образом, в сложной и непростой для понимания концепции Эйнштейна тотальность, как каждая конкретная индивидуальность, так или иначе связана с процессом узнавания как актом творения. Тотальность является единством субъекта и объекта в познании, в творческом усилии узнавания, которое обязательно должно обладать определённой степенью интенсивности.

примеру, при описании лица дяди) – они выражают внутреннее переживание героя через соприкосновение с ним¹.

Столкновение тел – ещё один важный элемент экспрессионистской поэтики². Тотальность немислима без столкновений, иначе она станет просто абстрактным безжизненным понятием, а не принципом мироощущения и миростроительства. Отто Флаке в статье «О молодой литературе» (1915) задаётся вопросом: «Как он (экспрессионизм – В.П.) теперь соотносится со старой немецкой тотальностью?» [185, с. 62]. Под «старой немецкой тотальностью» Флаке, скорее всего, подразумевает идеализм с его принципом «всё разумное действительно, всё действительное разумно» (Гегель), идеей диалектики, единства истории в абсолютном Духе. Флаке подчёркивает, что это решающий вопрос для понимания экспрессионизма. Ответ его следующий: «во-первых, так как он проходит через все чувства нервов, он обладает большими знаниями физиологических и животных тайн человеческой природы; во-вторых, так как он исходит из телесного, он становится, в противоположность старой немецкой душевности (Seelenhaftigkeit), не моральным, а виталистическим, ограниченно энергичным, и, в-третьих, следует предположить, что возбуждения всей индивидуальности имеют не такой «здоровый» характер, стихают не так приятно, то есть, что красивое глубокое самоупражнение³ всего процесса не происходит. Иными словами, возбуждение становится таким же элементарным, но более разрушительным, великое вхождение в Бога, или в мир, или в тотальность становится неполным» [там же, с. 62].

Три пункта важны в этом высказывании Флаке: нервы, телесность, разрушительность возбуждения. Тематика нервов имеет определённую

¹ «Рауль Пертен поехал на север. Он ехал и неожиданно вскинул руки вверх, словно хватал размах безграничной трапедии, присоединяясь к ней, и лассо крепко обвивалось вокруг его рук законченными эллипсами... и ехал он к той части неба, которая словно синий треугольник врезалась между двумя холмами и распускалась над горизонтом, громадная, полная вечности и кружащаяся мерцающими ротондами подобно шиту, пронзённому загадками» [74, с. 30-31]. Геометричность образов подчёркивает связь всего со всем, присутствует параллелизм кружащегося неба и лассо, обвивающего руку Рауля, при этом окружность сочетается с треугольником. Эта абстрактная сочетаемость вещей напоминает эксперименты в изобразительном искусстве. Тела сочетаются в необычных пропорциях и позициях.

² К примеру, в новелле Карла Штернхейма «Бузеков» («Busekow», 1916) конфликт главного героя с миром заканчивается тем, что его сбивает автомобиль.

³ Флаке здесь использует слово «Selbstaufhebung», что опять же наводит на мысль о полемике с Гегелем.

модернистскую традицию и отсылает нас к критическим работам Германа Бара, в этом отношении экспрессионизм имеет определённую преемственность, правда, понятие «нервы» он доводит до буквального, наглядного образа – безумца, преступника, беспокойного, даже агрессивного человека. Это нервы, реализующиеся через действие, воздействие на мир, а не через восприятие мира. Что касается второго момента, то связь экспрессионизма с философией жизни, с витализмом, является неоспоримым фактом. Наконец, элементарность возбуждения подразумевает как раз простое столкновение тел, их воздействие друг на друга. Оно необязательно приводит к каким-то результатам, часто оно просто есть, как событийный (или, точнее, ситуативный¹) факт. Тотальность в этом фрагменте у Флаке имеет смысл идеалистический, как завершённость развития человека и мира. Такой тотальности он противопоставляет незавершённость возбуждения «тотального человека» («Erregung des totalen Menschen» [там же, с. 61]). Это подчёркивает самоценность телесного и нервного напряжения, возбуждения, интенсивности протекания жизни.

Все эти смысловые комплексы увязаны в одно целое – семантическую связь между явлениями экстерииоризации сознания, диссоциации «Я», возбуждения нервов и телесностью. Процесс взаимообратимости внешнего и внутреннего, проникновение одного в другое может осуществляться только посредством телесного контакта, непосредственного прикосновения или напряжённой телесной активности, функционально связанной с работой сознания. В противном случае сознание отдалится от мира, вещей, и субъект опять вернётся в кантовский мир чистого сознания.

Экспрессионизм в определённом смысле продолжает европейскую традицию наделять тело различными смыслами: сакральными (религиозными), культурными, бытовыми, политическими и иными. Франсуа Рабле, Монтень, маркиз де Сад, романтики, натуралисты, французские символисты, среди них в первую очередь Бодлер, – все они представляли в своём творчестве определённый

¹ Событие относится к системе причин, ситуация к системе следствий.

тип функционирования тела, особый тип культурных и текстовых моделей, строящихся на основе (пере-)открытия и затем усиления смыслообразующей роли тела в области субъективного и intersубъективного бытия. Стоит отметить, что экспрессионистский дискурс во многом связан с библейской традицией отношения к телу¹.

Христианская тематика близка многим экспрессионистам, но реализуется она в их творчестве по-разному. Кто-то основательно опирался на религиозные формы утопизма (Газенклевер, Верфель, Кайзер, Зорге, Корнфельд), кто-то затрагивал их косвенно, соединяя их с формами социально-политического утопического мышления (Бехер, Толлер, Рубинер). Однако общая тональность заключалась в размышлениях на тему существования у человека трансцендентной сущности (подробнее см. книгу Л. Андерсон [152]). Эти размышления подчас носили полемический характер. К примеру, отражались в диссонансных образах человека и зверя («Безумец» Г. Гейма). Это тоже являлось одним из аспектов противостояния натурализму. Натурализм секуляризировал человека, исключил его из потаённой сферы существования, наделил его исключительно профанными качествами, «приземлил» его. Отто Ман в предисловии к книге «Экспрессионизм. Формы литературного движения» подчёркивал, что «экспрессионист ищет пути возвращения несекуляризированного человека» [186, с. 12]. Это означает, что экспрессионизм причастен не столько конкретному христианскому миропониманию, смежен с определёнными догмами, сколько содержит в себе общерелигиозный, конечно, в рамках европейского исторического развития, компонент – сочетание унижения и достоинства человека, боли и свободы. В экспрессионизме это сочетание фокусируется в тематике телесности.

Задача исследователя экспрессионизма в таком случае заключается в том, чтобы выяснить, какое тело он, экспрессионист, нам показывает. Художественной мир прозы экспрессионизма основан на сложном смысловом сочетании субъекта

¹ С. Аверинцев характеризует это отношение следующим образом: «...выявленное в Библии восприятие человека ничуть не менее телесно, чем античное, но только для него тело – не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объёмная пластика мускулов, а уязвляемые «потаённости недр»; <...> Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живёт такая «кровная», «чревная», «сердечная» теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета» [278, с. 67].

и объекта, сознания и тела. Все остальные элементы поэтики могут быть поняты через отношение к этому сочетанию.

Выражать (то есть быть экспрессионистом) значит уметь по-новому освоить, переоткрыть, переосмыслить телесное существование человека в мире. Экспрессионистское освоение тела тесно сопряжено с феноменом экстерииоризации сознания. Исследователю в этом случае необходимо декодировать механизмы сочетания внутреннего и внешнего, обнаружить за сложным, порой иррациональным и нелогичным соотношением телесного поведения персонажа и его сознания определённую экспрессионистскую логику выражения смысла.

Все элементы поэтики, связанные с телесностью, реализуются в событийном или ситуативном плане, то есть для изображения телесности необходимо событие или ситуация, так как возбуждение, воздействие тел друг на друга (контакт между субъектом и объектом), нервическая реакция на мир предполагают переход некой границы (что *mutatis mutandis* соответствует лотмановскому определению события). Поэтому реализация смысловых функций тела (которые, повторим, заключаются в колебании устойчивых границ между субъектом и объектом) ярче проявляются в нарративном плане, чем в эмоционально-лирическом. Так как материалом исследования являются прозаические произведения, необходимо в общих чертах обрисовать особенности, присущие экспрессионистскому повествовательному стилю. Особенности соотношения субъекта и объекта, описанные в этой главе, являются в большей или меньшей степени общими для экспрессионизма, они свойственны и лирике, и прозе, и драме, и изобразительному искусству. Но, разумеется, в разных родах литературы тема телесности и девалоризации границы между субъектом и объектом реализуется по-разному. Охарактеризуем моменты, которые непосредственно связаны с особенностью анализируемых текстов.

В нарративике обычно выделяются субъект и объект, они вступают в логико-эмоциональную связь, образуя событийную канву, тогда как в лирике преобладает эмоционально-субъективистский элемент. Соприкосновение не с

чувственным восприятием мира, а с самим миром возможно именно в прозе. То есть в эпических жанрах экспрессионисты могли достичь того, чего не могли достичь в лирике. А.В. Дранов пишет: «проза отвечает задаче, которую ставит экспрессионизм – прорваться сквозь кору реальности к движущим силам бытия, ибо в эпических жанрах эта «кора» несравненно более прочна, чем в лирике и драме» [111, с. 18].

Экспрессионист «провоцирует», по словам Дранова, объект. В этом отношении исследователь говорит о том, что экспрессионисту необходимо нарушить равновесие компонентов мира. Но, на наш взгляд, это нарушение заключается в де-приватизации объекта и субъекта, при которой субъект проникает в объект, а тот, в свою очередь, означает субъект. Иными словами, психическая реальность персонажа, его внутренний мир выходит из своих границ и «растекается» по объектному миру, граница между ними нарушена. Для нарушения границы экспрессионистам необходима определённая сила, достаточная, чтобы поколебать статичность человеческого бытия.

Р. Уильямс справедливо отмечает, что экспрессионисты понимали, что малая проза должна вобрать в себя «энергию дня и требования современности» для реформы жанра [147, с. 89]. Цель заключается, в отличие от натуралистических стремлений, в «схватывании сущности посредством интуиции» (the intuitive grasp of essence) [там же, с. 92]. Здесь Уильямс явно находит связь экспрессионистов с философией Бергсона. Но примечательно не это, а то, что Уильямс говорит о том, что эту «энергию дня» вбирает в себя именно проза. Н. Донахью также отмечает, что короткие повествовательные формы служат способом «концентрации и конденсирования аффектов» (way of concentrating and condensing affects) [там же, с. 9]. Ф. Мартини писал, что «на место эпической полноты выступил эстетический принцип интенсивности» [89, с. 6]. Т. Альтхаус, Ф. Бунцель, Д. Гётше говорят о возрастающем к началу XX века фасцинирующем эффекте малой прозы в немецкой литературе, используя для его описания термин из науки о взрывчатых веществах – «бризантность» («Brisanz») [219, с. IX-XXV].

А. Арнольд считает главными чертами экспрессионистской прозы краткость и стремительность развёртывания рассказывания. При этом «один из аспектов стремительности – это симультанность: вместо того, чтобы происходящее накладывалось одно на другое, всё происходит одновременно. <...> При этом из произведения исчезает личность и своеобразие рассказчика – он ничего не комментирует, он отказывается посвящать читателя в своё мнение относительно происходящего» [158, с. 14]. В отношении последнего суждения Арнольда необходимо вспомнить о разделении Вальтером Зокелем экспрессионистской прозы на два вида: не-рефлексивную и рефлексивную [183, с. 153-170]. Примером первой может служить художественная практика Альфреда Дёблина¹, другой – практика Карла Эйнштейна (оба писателя обосновывали свою повествовательную манеру в теоретических сочинениях). Рефлексивную прозу Вьетта и Кемпер также характеризуют как прозу познавательную-теоретическую [272, с. 153-154]. Главное отличие не-рефлексивной прозы от рефлексивной заключается в наличии/отсутствии повествовательного Я.

Э. фон Калер считает, что стиль экспрессионистской прозы обладает следующими особенностями: краткость (*Knappheit*), темп, смелость в точности описания (*Kühne Präzision*), скачкообразность повествования, сжатие (*Kontraktion*) [213, с. 157-178]. Э. Криспин отмечает такие моменты, как антитетичность, динамичность и риторичность прозы экспрессионизма [158, с. 10]. В. Зокель к этим характеристикам добавляет гротеск, излюбленную, по его словам, форму того времени [183, с. 167].

Таковы классические определения черт экспрессионистской прозы. Современные подходы к изучению прозы экспрессионизма признают важность

¹ Дёблиновский вариант прозы примечателен элиминированием повествователя (нарратора) из хода повествования (повествуемой истории), в нарратологии такой тип повествователя называется недиегетическим. В таком варианте не-рефлексивной прозы повествование представляет собой регистрацию фактов, в случае самого Дёблина – психограмму. В эйнштейновском варианте всё происходит наоборот. Нарратор неизменно присутствует в плане диегезиса. При этом внутренняя и внешняя фокализации взаимообратимы, сосуществуют, что вводит ситуацию разделения субъекта на познающего и познаваемого, поэтому такая проза и характеризуется как рефлексивная. С этих позиций особенности обоих видов повествовательного экспрессионистского стиля уже были исследованы [272]. Мы же, обращая внимание на то, что «обе позиции вместе являются отказом от психологии и детерминированности в пользу объяснения человека и мира, равно как и обнаруживают тенденцию к краткости, мощности и отточенности выражения» [174, с. 83], делаем акцент на динамизации события, которая содействует повышению телесной семантики в текстах.

этих характеристик и их центральное значение (В. Фендерс [193], С. Киора [227], П. Шпренгель [263], М. Басслер [162], Б. Шеффер [257], В. Круль [226]).

При всём многообразии суждений можно заметить определённую закономерность в толкованиях. Она заключается в том, что важнейшая черта прозы – это динамизм повествования и его сжатость, с которыми непосредственно связаны принципы симультанности и паратаксиса. Центральными характеристиками в данном случае являются быстрота, неистовость, мощь, порыв и другие, характеризующие динамизацию. При этом ритм прозы соответствует необходимому, подлинному ритму жизни, освобождая событие как экзистенциальную единицу из статичности, столь ненавистной экспрессионистам. Этот процесс динамизации амбивалентен. Так, Томас Анц обращает внимание на то, что экспрессионизм, в отличие от футуризма, реагирует на динамизацию жизни и мира двояким образом: «С одной стороны, эта динамика приветствуется как освобождение «неиствующей жизни» (Эдшмид, 1915) от порядка, вызывающего стагнацию; с другой стороны, содержит негативную сторону, имея дело с кризисным субъектом, суетливым и диссоциативным» [155, с. 174].

Быстро, стремительно – очень важные слова экспрессионистской нарративики. Растянутость повествования подвергается критике со стороны прогрессивных литераторов. Достаточно вспомнить призывы футуристов и дадаистов к скорости, к стремительности развития событий¹. Неприятие длинного развёрнутого повествования, отвлекающего от сути происходящего, свойственно также многим экспрессионистам. Например, П. Шпренгель пишет о том, что Курт Пинтус в 1913 году высоко оценивал важность рассказа Генриха Манна «Трёхминутный роман» («Drei-Minuten Roman», 1905), считая его выражением современного чувства жизни [263, с. 174]. Это чувство характеризуется ускорением (Beschleunigung) темпа человеческого существования [там же, с. 174].

Альфред Дёблин писал, что роман должен обладать таким свойством, чтобы все его части имели автономность. В «Замечаниях о романе» (1917), сравнивая

¹ В 1914 году в газете «Komets» Эмиль Альдор пишет пародию на роман, в которой на протяжении половины страницы описывается всё то, что происходит в типичном натуралистическом романе размером в 400 страниц.

роман с дождевым червём, Дёблин подчёркивал, что каждая отрезанная от него часть дожна обладать своей жизнью [71, с. 126]¹. Важным принципом является возможность описанного события произвести эффект, не давая читателю возможности продумать событие логически, начать размышлять о нём.

Экспрессионистская проза чрезвычайно разнообразна. Поэтому любая типизация является упрощением. В связи с проблемой, объединяющей анализируемые тексты, необходимо, тем не менее, избрать некоторые важные общие понятия, которые могут послужить в качестве инструментальных при разборе текстов. К ним относятся: аффект, возбуждение, напряжение, неистовость (имплицитно содержащая корреляты безумию и агрессивности). Эти понятия являются общими, и, конечно, в зависимости от специфики художественного текста их содержание варьируется. При анализе произведений их семантика конкретизируется и дополняется более точными определениями. Однако неизменной важностью обладает то обстоятельство, что аффектация героя, его возбуждение и связанная с ней динамизация повествования являются теми особенностями экспрессионистской прозы, которые отображают особый подход экспрессионистов к теме субъекта и объекта – он заключается в уделении особого, повышенного внимания к значимости телесного существования персонажа, его телесного напряжения, к влиянию телесности на сознание персонажа и тем самым на позицию субъекта и нарушение границы, отделяющей его от внешнего мира.

Предметом «психопозтики» Е. Эткинда является соотношение мысль-слово. При этом автор особенно подчеркивал: «термин «мысль» <...> означает не только логическое умозаключение <...>, не только рациональный процесс понимания <...>, но и всю совокупность внутренней жизни человека» [383, с. 18]. Одна из описываемых им моделей построения внутреннего опыта основывается на описании сложного соотношения физиологических ощущений и сознания. К примеру, Эткинд так описывает конфликт внутренней жизни Анны Карениной:

¹ Дёблин замечал, что Томас Манн не стал экспрессионистом из-за того, что любил детализированное описание (см. подробнее книгу О. Бернхардта [164]).

«сознательное решение явно отступило перед подавляемым всеми силами разума подсознанием, победили далекие глубины души, воля и разум потерпели поражение. Итогом оказалось торжество радости, овладевшей переродившимся для любви телом» [383, с. 279-280]. Описанная суть конфликта отчасти напоминает тот конфликт, который является центральным в избранных нами произведениях. Однако характер работы с материалом затрудняется ввиду того, что в этих текстах (за исключением «Мозгов» Бенна) нет такой пространной, внятной вербализации мыслей, как в текстах, которые анализирует Эткинд (хотя бы потому, что Гейм и Дёблин стремились к антипсихологизму, хотя и в разной степени).

Наконец, немаловажным является выбор правильного подхода к тем внутренним событиям, которые предстают в произведениях. Такой подход намечает Д. Лихачев, подчеркивая, что «в произведениях может быть и свой психологический мир, не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающие «психологическую среду», в которой разворачивается сюжет. Эти законы *могут быть отличны от законов психологии, существующих в действительности, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии или учебниках психиатрии* (курсив мой – В.П.)» [323, с. 77]. То есть работу сознания и восприятия персонажа нужно рассматривать не только с содержательной стороны (каковы типовые характеристики этого сознания, восприятия), но также с формальной (как оно изображено), в их единстве: «Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги» [323, с. 87].

ГЛАВА 2. ГЕОРГ ГЕЙМ

Георг Гейм (1887 – 1912) – немецкий поэт, прозаик, один из ярких представителей немецкого экспрессионизма. В творчестве Гейма отразились

многие темы и мотивы, нашедшие дальнейшее продолжение в экспрессионистской лирике и прозе.

С 1910 года Гейм выступал в «Неопатетическом кабаре» и «Новом клубе» в Берлине. Благодаря знакомствам он вошёл в круг литераторов, многие из которых сыграли важную роль в становлении новой немецкой литературы (К. Хиллер, Э.Бласс, Я. Ван Годдис). Гейм приобрёл славу прежде всего как автор стихов, ставших хрестоматийными для немецкого экспрессионизма. Почти все эти стихи были написаны им в период с 1910 по 1912 годы. Единственным сборником стихов, опубликованным прижизненно, является сборник «Вечный день» («Der ewige Tag», 1911). В 1912 году Гейм подготовил к печати свой второй сборник «Umbra Vitae», которому суждено было выйти уже после смерти поэта.

Центральными мотивами поэзии Гейма являются смерть и человеческие страдания. При этом писателя интересуют не частные случаи страданий, а судьба всего человеческого рода. Подобно символистам А.Рембо и Ш.Бодлеру Георг Гейм выражает в поэзии предчувствие страшной катастрофы, которую должен постигнуть мир. Отношение Гейма к смерти сходно с ницшеанским мироощущением, смерть не является типично потусторонним феноменом, она присутствует в этой жизни. Писатель находит лики смерти в ежедневной жизни. Напряжённость, проявляющаяся в поэзии Гейма (например, в знаменитом стихотворении «Демоны городов» (Die Dämonen der Städte)), реализуется через устранение динамики, что было несвойственно многим другими экспрессионистам. Образы, рисуемые Геймом, приобретают свою пугающую мрачность благодаря тому, что остановка развития, неподвижность изображаемого скрывает в себе некий страшный взрыв, интуитивно ощущаемый читателем. Гейм создаёт новую действительность, которая является трансцендентной по отношению к реальной действительности. Эта действительность дана для созерцания, прозревающего взгляда, поэтому так важна статика, в частности выраженная поэтом при помощи использования настоящего времени.

Новеллы, написанные Георгом Геймом в разные годы жизни, вошли в посмертно изданный в 1913 году сборник под названием «Вор» («Der Dieb»). Одной из важных тем новеллистики Гейма является тема выхода за границы нормальной жизни. Писателя интересует состояние изменённого сознания человека, утратившего дискурсивно-логическое измерение и открытого для нового, хотя и болезненного, восприятия действительности, что напрямую связано с визионерским, пророческим характером творчества Гейма. В его новеллах изображены люди, сталкивающиеся с критическими для их жизни ситуациями. Подобные ситуации в экзистенциалистской терминологии Карла Ясперса называются пограничными (Grenzsituationen). Суть их заключается в том, что человек переживает трагичность своего существования при столкновении со смертью, при ощущении хрупкости своей жизни, своего сознания.

Переживание критической ситуации у Гейма окрашено преимущественно в трагические, мрачные тона. Одновременно с этим событие страдания и смерти человека сочетается с чувством спокойствия, роковой предопределённости. Такая меланхолически спокойная тональность появляется в конце новеллы «Корабль» («Der Schiff»). Отсутствие динамики с одновременным введением скрытого «взрыва» в поэзии Гейма превращается в последовательное изображение напряжённости и успокоения в новеллистике. В отличие от художественных экспериментов Р. Вальзера с немотивированным сочетанием изображения тревоги и спокойствия¹, у Гейма смена настроения имеет чёткую логику: и само страдание, и избавление от него в смерти понимаются как следствие рока, общечеловеческой судьбы. Подобная установка писателя оправдывает доминантность темы кризисного существования. Также нужно отметить важную черту напряжённости, изображаемой Геймом. В поэзии и прозе Гейма визуально-предметное преобладает над понятийным и абстрактным. Ввиду этого тема безумия и страдания, последовательно разрабатываемая многими немецкими экспрессионистами, у Гейма разворачивается в аспекте телесной семантики,

¹ Показательными являются прозаические фрагменты «Пейзаж» («Die Landschaft», 1915), «Покинутая» («Die Verlassene», 1916).

включающей в себя множественные элементы соматического восприятия – осязания, обоняния, визуальной перцепции, – а также телесных движений, рывков.

2.1. «Безумец» («Der Irre»)

Перед тем как приступить к анализу произведения Гейма, необходимо отметить, что как в случае с этой новеллой, так и в случае с другими анализируемыми произведениями (кроме новеллы «Джонатан»), мы будем в некоторой степени прибегать к разбору перитекстуальных связей. Любой художественный текст вступает в структурно-семантические отношения с околотекстовыми образованиями. Подобные отношения, которые не всегда являются эксплицитными, Ж. Женетт предложил именовать паратекстуальностью. В книге «Паратексты: пороги интерпретации» (1987) Женетт высказывает мысль о том, что паратекст представляет собой совокупность элементов, лежащих на пороге текста – они должны подготовить и направить восприятие и интерпретацию реципиента текста в нужное русло [386, с. 2]. Женетт делит паратекстуальные элементы на две категории: перитекст и эпитекст. Под перитекстом учёный подразумевает заглавие произведения, названия глав, примечания, предисловие и послесловие, эпитафия и т.п. Анализ перитекстуальных связей помогает более полно раскрыть смысл тех или иных структурных, прагматических, стилистических элементов текста.

Новелла «Безумец» была написана Геймом в период с 1911 по 1912 год. Это произведение отличается прямолинейностью заголовка, его явственной тривиальностью. Однако такая поверхностная простота скрывает в себе глубину игры, которая заключается в смысловых сдвигах, располагающихся в пространстве безумие/разум. Эта игра лежит в основе конституирования мира произведения. Поэтому анализ следует начать с общих замечаний.

Заглавие новеллы задаёт её тему и точку зрения читателя – повествование ведётся о человеке с изменённым состоянием сознания. Причём любое действие персонажа рассматривается читателем с точки зрения нормальности/ненормальности, заведомо склоняясь ко второму. Следует тем самым отметить факт изначального *вхождения в сферу сознания персонажа*. Здесь понятие «сфера сознания» представляет собой не «достояние метатеории сознания», как у А.Пятигорского и М.Мамардашвили [461], то есть является не над-гносеологической и над-феноменологической категорией, а обозначает «антропоцентрическое» измерение дискурса, в отличие от «мироцентрического» (живущего по своим законам, независимо от человеческого фактора). Тогда «вхождение в сферу сознания» это такой способ развёртывания рассказываемой истории, при котором всё внимание повествования фокусируется на сознании персонажа.

Будучи заданным, состояние сознания определяет поступки персонажа. Рассмотрим, как это реализуется в тексте, и сначала отметим, что как в этом, так и в остальных исследуемых текстах («Убийство одуванчика», «Ганцовщица и её тело» А. Дёблина, «Мозги» Г. Бенна) повествование начинается с выдвигания на авансцену героя – носителя сознания, которое организует внешний мир, ставя его автономное существование под вопрос.

Первое предложение уясняет статус сумасшедшего. Слова «санитар» (Wärter), «привратник» (Türsteher) выполняют функцию пресуппозиции¹. Читатель догадывается, что безумие главного героя имеет социальный подтекст: он был принудительно заключён в больницу для душевнобольных (такой статус больница приобретает в сочетании с заглавием, а тот, кто в ней находится, приобретает статус совершившего что-либо, не соответствующего разумному поведению).

Так появляется неявная ссылка на прошлое, находящееся за границами текста. Это прошлое подсказывает, что настоящее представляет собой

¹ Санитар – индекс лексико-семантического поля «больница», привратник – индекс полей «заточение», «охрана».

последствие аффекта. Н. Пестова более мягко высказывается об этом, отказываясь рассматривать аффект как травму, заложенную в тексте: «Возвращающийся после лечения домой безумец <...> под *впечатлением* (курсив мой – В.П.) жестокости и садизма врачебного персонала, который олицетворяет «общество нормальных», убивает по пути женщин и детей» [130, с. 124]. Такое явление (событие повествования и содержание повествуемого события как результат аффекта) можно обнаружить при анализе многих прозаических произведений экспрессионистов, также с этих позиций иногда рассматривают начало романа «Процесс» Ф. Кафки [182; 250; 267]. Отправной точкой для изображения окружающего мира и других персонажей является сфера сознания. Не только состояние персонажа, повествуемое событие, но и всё повествование (событие повествования) следует рассматривать как состояние после аффекта. Повествовательный акт, совершаемый нарратором, также лежит в плоскости последствий аффекта.

Рассмотрим *действия* героя сразу после его освобождения. Они описываются с внешней фокализацией, «которая заключается в отказе от любого проникновения во внутреннюю жизнь персонажей, то есть в описании только их действий и поступков, наблюдаемых извне, без всяких попыток объяснить их» [305, с. 181], вне психологической точки зрения, не «когда авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие)» [373, с. 139]. В конечном счёте, важно то, что нарратор не знает, но *видит* – манера его восприятия и языковой репрезентации воспринятого.

Вычленим цепочку действий персонажа, описываемых нарратором: пошёл вдоль трамвайных путей (*ging die Straßenbahnschienen entlang*), бросился в заросли мака и болиголова (*warf sich in die Mohnblumen und den Schierling*), целиком погрузился (*verkroch sich ganz darein*), посидел (*saß*), сорвал пучок колосьев (*riß einen Büschel Kornähren ab*), взмахнул им (*schwenkte es*), поднялся на ноги (*stand auf*), подставил колосья ветру (*wehe ihr*), снова пошёл, маршируя (*setzte sich wieder in Marsch*), свернул в поле (*bog in die Felder ab*), закрыл глаза (*machte die*

Augen zu) [80, с. 217-219]. Далее конкретизируются особенности больного сознания – маниакальная страсть к уничтожению, сопровождающаяся приступами агрессии.

Если рассмотреть отдельно только действия персонажа, то, на первый взгляд, в таких вроде бы ординарных поступках нет никакой напряжённости. Конечно, можно сказать, что заданное посредством заголовка состояние сознания затеняет нормальность и закономерность поступков персонажа, но этого не достаточно, так как это только прагматическая составляющая дискурса, более важным является изображение повествования. Оно становится аффективным в силу неадекватно заданного сознания, лежащего в основе презентации истории¹. Разберём некоторые симптомы аффектации.

1. Выбор объектов и сочетаемое с этим действие.

«Герой **погрузился** в заросли **мака и болиголова** (выделение моё – В.П.)». Нарратор выбирает для формулирования увиденного выражение «sich verkriechen» (забиваться, залезать, погружаться куда-либо). «Мак» и «болиголов» не обязательно являются объектами знания нарратора, эти объекты могут быть либо фантазмом желаемого, либо реальным желаемого со стороны героя (то есть совпадают с его действительным желанием). Выбор растений делает акцент на одурманенности, затуманенности сознания, таким способом подтверждая аффективность. Погружение – показатель не только безумия героя, но также показатель особенностей восприятия нарратора.

2. Сравнения, выбранные нарратором.

А. Заросли как «зелёный ковёр» («der grüne Teppich»). Ковёр ассоциируется преимущественно с домом как символом покоя и защиты. Соответственно, заросли представляют собой среду комфорта для персонажа, но так, как если бы

¹ Говоря об аффекте применительно к данному случаю, можно воспользоваться понятием «символического формулирования» Э. Кассирера, который понимал под ним «не столько превращение чувственно воспринятого в слова, сколько любое превращение как таковое» [438, с. 198]; символическое формулирование обязательно связывает любой модус физического существования с языковой манифестацией этого существования. В нашем случае искаженное восприятие системно, не случайно, является изначальной безусловной точкой восприятия и интерпретации мира – искажение имеет характеристики трансцендентального. Поэтому весь языковой материал новеллы можно рассматривать как отражение определённой автономной системы познания до опыта, то есть безумия как самоценного режима существования.

этого хотел не он, а нарратор. Несмотря на иллюзорную дистанцированность нарратора при описании действий персонажа, сравнение зарослей с ковром отчасти принадлежит и самому герою. Это достигается несобственно-прямой речью после первого абзаца: «Так, а сейчас мир должен кое-что пережить» («So, und nun sollte die Welt etwas erleben» [80, с. 217]). При этом невозможно различить, кому принадлежат эти мысли: герою или нарратору, что в итоге приводит к наличию абсолютного знания у нарратора. Как справедливо отметил Р. Уильямс, в новелле Гейма «Сюжет сам по себе менее интересен, чем повествовательная техника: нарратор, повествуя от третьего лица, описывает события с точки зрения сумасшедшего, полностью входя в его сознание» [147, с. 104]. Многие исследователи отмечали эту особенность повествования, подчёркивая, что Гейму была необходима именно такая техника, чтобы не комментировать поступки героя, «вживаться» в его психику, а просто изображать события (Йенс, Зульцгрубер). Этот момент отличает текст Гейма от текстов визионерского типа, посвящённых теме безумия (к примеру, от рассказа Густава Зака «Рубин», романа Карла Эйнштена «Бебукин», новелле Франца Юнга «Телепаты», в которых на первом месте стоят возникающие в сознании персонажей образы и фантомы, то есть психические события, а не события физического порядка).

Б. «Лицо светило как луна» («Gesicht schien wie ein Mond»). Луна обозначает ночь, выстраиваются ассоциации с темнотой и плохой видимостью. Окружающий мир тогда предстаёт покрытым темнотой. Если нарратор видит лицо, подобное луне, то он видит это из темноты или на фоне темноты. Таким образом, для нарратора мир внешний относительно персонажа затенён, редуцирован, концентрация внимания идёт только в направлении героя, так, что происходит интерференция сознаний, при которой «доказательство» безумия героя реализуется посредством неадекватного символического выбора со стороны нарратора.

В. «Взмахнул словно палкой» («schwenkte es wie einen Stock in der Hand»). Пучок колосьев, если воспринимать его как физическую угрозу (так как герой «в ярости» (mit Wut) сорвал его), в действительности более похож на розги. Сравнение с палкой подчёркивает не только твёрдость, жёсткость, агрессивность персонажа, но также манеру образного восприятия нарратора.

Становится видно, каким способом сфера сознания организует изображаемый мир – заданное сознание и аффект, реконструируемый в до-истории, подвергают изменению *речь нарратора* и «сворачивают» возможные пути развития сюжета.

Если предположить, что таким образом мы имеем дело с упрощённым миром, то источник упрощения можно обнаружить в интерференции сознания нарратора и сознания самого персонажа. Г. Улиг писал: «Рассказы Гейма демонстрируют <...> зыбкую границу между реализмом и сюрреализмом. В них всегда реалистическое изображение обнажает одновременно сюрреалистическую символику, с помощью которой задние потаённые планы жизни становятся явными и наглядными. Это относится также к каждому из шести рассказов Гейма, в которых скрытое умопомешательство писателя психологически фиксируется разным способом по отношению к здесь-и-сейчас-бытию героя» [186, с. 105]. То, что И.П. Смирнов определил как «невозможность истории» в жанре новеллы (подразумевая под новеллой также и рассказ), «невосстановимость первоначального порядка в мире» [358, с. 9] реализуется здесь посредством заголовка. В рассказе Гейма мир не то чтобы редуцируется, его вообще как такового нет. Перед нами предстаёт мир исключительно сознания, так как провести различие между миром внешним, с людьми и вещами, и миром восприятия, миром чувств, воспоминаний, мыслей не видится возможным. Это представляет собой частный случай экстериоризации сознания. Но ключевым в этом случае является то, что сознание аффектировано и аффектация носит телесный характер. Выявление связи больного сознания и его телесной репрезентации является нашей задачей.

Следует согласиться с В. Зульцгрубером в том, что Георг Гейм далёк от желания обратиться при изображении безумия к психиатрическому знанию или выстраивать историю как заключение (Befund) о паталогическом случае [266, с. 54]. Поэтика новеллы Гейма позволяет открыть универсальное значение проблемы.

Безумец, как это явственно видно, сам себя таковым не осознаёт. В этом нет ничего удивительного, ведь истинное безумие заключается в том, что оно «проникает со своей подрывной деятельностью в самую чистую мысль, в полностью умозрительные объекты, в область математических истин, которые избежали естественного сомнения» [424, с. 86]. Но в данном случае, в произведении Гейма, безумец рефлексировал на тему безумия. Это очень примечательно. Его рефлексия сопровождается усмешкой, определённым дистанцированием и напоминает ситуацию из новеллы Эдгара По «Сердце-обличитель», где герой тоже убеждает себя в том, что он уж точно не сумасшедший, потому что последний не может быть таким умным и хитрым [38, с. 255]. Так же и у Гейма: безумец смеётся над сумасшедшими, тем самым утверждая, что он не таков. Таким образом, у безумца есть своя логика, его поступки и речи разумны, легитимируются достоверной необходимостью. Это усиливает сомнение читателя в его нормальности.

На первый взгляд ситуация этим исчерпывается – безумец сам для себя таковым не является, в то время как читатель наверняка знает, что он безумен. Моделируется ситуация знания, точка, в которой сходится линия текста и линия восприятия читателя. Эта ситуация схожа с детективом.

Однако дело обстоит намного сложнее. Неизвестно, читал ли Гейм Декарта, однако сама модернистская философская парадигма была направлена против картезианской формулы *cogito ergo sum*. По крайней мере, молодые писатели должны были быть знакомы с «Размышлениями о методе» Декарта, так как размежевание с его философией было типичным для эпохи того времени (Ницше, Дильтей, Гуссерль). Так или иначе, у Гейма в рефлексии безумца присутствует

если не аллюзия на самого Декарта, то аллюзия на тип картезианского философствования.

Безумец является как бы эпигоном картезианской философии. Возьмём два фрагмента для сравнения. Первым фрагментом является отрывок из Декарта, цитируемый Деррида в «Cogito и истории безумия»¹: «Всё, что я до сего дня принимал за самое истинное и наиболее достоверное, было воспринято мною из чувств или посредством чувств: но между тем я порой замечал, что эти чувства были обманчивы; осторожность же состоит в том, чтобы полностью не доверять тем, кто нас однажды обманул <...> Но, может быть, хотя чувства и обманывают нас иногда в отношении мало осязаемых или сильно удалённых предметов, встречается, всё же, много иных вещей, сомневаться в которых было бы неразумно, хотя мы знаем о них через посредство чувств <...> Например, продолжает Декарт, то, что я сижу здесь возле камина, одетый в халат, с бумагой в руках и т.д. Да и как я мог бы отрицать, что эти руки и это тело принадлежат мне? Если только не уподобиться тем безумцам, мозг которых настолько повреждён и помрачён тяжёлыми парами чёрной желчи, что они беспрестанно утверждают, будто они короли, когда они нищие, что они облачены в золото и пурпур, когда они попросту голы, или же вообще воображают себя кувшинами или обладающими телом из стекла...» [424, с. 76-77]. Вторым фрагментом, из «Безумца» Гейма, звучит следующим образом: «Он вдруг вспомнил о сумасшедшем, который считал, что у него стеклянные ноги и что он не мог бегать. Он целый день сидел на своём портновском столе, но сначала санитарам для этого всегда приходилось его туда отнести. Сам он и шага не делал. Когда они ставили его на ноги, он просто не шёл дальше. При этом его ноги были совершенно здоровы, это же каждый видел. Он даже в туалет ни разу не ходил один. Нет, каким же всё-таки чокнутым может быть человек. Просто умора» [80, с. 220].

¹ Этот отрывок Деррида разбирает вслед за Мишелем Фуко (см. книгу Фуко «Истории безумия в классическую эпоху», главу «Великое заточение» [500]).

Тело из стекла у Декарта, ноги из стекла у Гейма. Конечно, тело-стекло является распространённым образом в дискурсе сумасшествия и не обязательно отсылает к Декарту. Однако в данном случае нас интересует тип философствования, особая манера отношения к вопросу безумия – та манера, с которой текст Гейма ведёт полемику, – и фигура Декарта может помочь нам в разборе слабых сторон этого образа мыслей.

Фуко упрекает Декарта в том, что тот не погрузился в глубинную сущность безумия, для него возможность безумия исключена только потому, что он мыслит, а поэтому само безумие является чем-то противопоставленным мысли, разуму. Декарт достиг уверенности, «и она для него неколебима: безумие больше не имеет к нему касательства. Сумасбродство – предполагать, что ты сам сумасброд; как мыслительный опыт безумие компрометирует само себя и тем самым исключается из рассмотрения. Отныне безумие не грозит самой деятельности Разума» [500, с. 61]. Но, с точки зрения Фуко, Декарт не понимает, что при настоящем безумии нет никого ограждения, безумие живёт в самой мысли, и наоборот. Декарт здесь проявляет наивность – одной силой достоверной мысли он не защищён от возможности безумия. Такая ситуация, характеризующаяся взаимопроникновением разума и безумия, в психиатрии называется «системным бредом» [483, с. 13]. На основе этого феномена в литературе и культуре может появляться оксюморон «разумный безумец», развенчивающий представление о том, что безумие полностью противопоставлено разуму.

У Гейма эта связь особым способом обыгрывается. Игра реализуется простым способом – герой заявляет о том, что он не безумец. Но читателю известно обратное (он в этом убеждён). Однако разоблачает он не безумца, а собирательную фигуру человека, уверенного в том, что безумие ему не грозит. Тем самым в произведении имплицитно присутствует полемика с рационализмом и позитивизмом (выражающимся, по Фуко, в ограждении от безумия). В лице героя Гейма явлена разумность безумия, которая противопоставляется разумности

в общепринятом его понимании. Это является вызовом тем, кто уверен в том, что разумно, что нет; что хорошо, что плохо. Это подчёркивается прежде всего указанием на то, как вёл себя медицинский персонал в больнице.

Ряд исследователей (Пестова, Анц, Вьетта и другие), упоминая о больничном персонале, говорят о смысле-перевертыше: так называемое «нормальное общество» безумно не менее чем пациенты в «жёлтых» домах. Более того, в восприятии пациентов они являются самыми что ни на есть сумасшедшими. В столкновении восприятий обнажается конфликт и направленность критики экспрессионистов. Однако, несмотря на то, что социальный аспект в «Безумце» присутствует, всё же не стоит довольствоваться вскрытием противоречий между разумом и неразумием в категориях общественного конфликта. Ведь романтизированный образ «иррационала», исключительность слабоумного, раскрывающаяся в способности быть ближе к истине вещей и Богу, могут лишиться определенных значений, выходящих за рамки этой проблематики (у многих экспрессионистов безумие как особое состояние существования самодостаточно, оно может отсылать к себе самому, рассматриваться изнутри). Выйти за эти рамки сложно, но, чтобы не повторять результаты, сделанные исследователями в изучении фигуры безумца в экспрессионизме, мы постараемся сделать ряд дополнений, отталкиваясь от магистральной линии нашего исследования, согласно которой безумие как тема анализируется в смысловом пространстве тело/сознание.

С. Киора пишет, что Гейм выбирает такой тип безумия, который представлен в «Так говорил Заратустра» Ницше – безумие, которое «артикулируется в кровожадности убийства, которое нельзя проинтерпретировать в категориях разумности. На место дионисийского опьянения становится кровожадность» [227, с. 62]. Исследователь подчёркивает, что Гейм представляет внутреннюю сущность безумца («Innerlichkeit des Irren» [там же, с. 63]), минуя каузальную связь («umgeht kausale Verknüpfungen» [там же, с. 62]).

По прочтении «Безумца» становится видно, что многие элементы текста обладают определённой символичностью, что увеличивает его информативность. Ввиду этого пути трактовки фигуры сумасшедшего, как и самой темы сумасшествия, значительно расширяются. Через выявление и анализ символики, присутствующей в тексте, можно обнаружить проблему смысловой связи тела и сознания.

Когда безумец закрывает глаза, он вспоминает картину в кабинете директора, на которой был изображён священный мусульманский куб Кааба. На этой картине люди prostираются ниц перед сакральным артефактом. Тут же герою представляется, что он наступает на человеческие головы, склонённые перед ним, выдавливает им мозги. Визуальный образ (Кааба), представившийся безумцу, меняет перспективу таким образом, что он идентифицирует себя с предметом поклонения. Здесь важны обе стороны такого превращения – как перенос представления в действительность, так и маркирование безумца религиозным смысловым оттенком (сакрализация через демонизацию). Последнее проявляется в разных видах на протяжении всего текста. Ярче всего это можно проследить в сцене появления детей.

Дети появляются после того, как безумец засыпает. Его будят детские голоса. В данном случае важно сенсорное восприятие и его границы. Появление детей, а точнее приход детей как ознаменование события (в семиотическом плане) разворачивается в сфере акустической сенсорики. Сначала безумец слышит голоса и только потом видит детей. Это принципиально важно. Будучи безумцем, отрицающим своё безумие, он будет всегда бояться Другого, который, если рассматривать проблематику с точки зрения психоанализа, раскрывает его собственные бессознательные, иррациональные порывы.

Дети для него стали Другим, поэтому даже когда он открыл глаза и увидел, что это всего лишь маленькие беззащитные создания, для него они таковыми не являлись, вопрос о жалости здесь снимается. Когда они побежали, они тем самым подтвердили ему, что он больной, безумец, страшный человек, которого надо

бояться и от которого надо убегать. Сумасшедший предстаёт в данном случае для детей как олицетворение зла, возможно даже, как сам Дьявол. Но он становится таковым для себя только посредством их дискурса, дискурса Другого. Поэтому для него уже они — дьявольские создания. В его сознании именно они являются носителями зла, потому что говорят ему об этом.

Ввиду этого неслучайно, что когда он их догоняет и начинает бить голову одного ребёнка о голову другого, ему на ум приходит отрывок из хорала Мартина Лютера – «Наш Бог – нерушимая крепость» (XLVI Psalm. Ein feste Burg ist unser Gott).

В этом хорале, что поёт безумец, чётко противопоставляется Господь и его злой враг, который хоть и силен, и хитёр, но не устоит перед Богом. Таким образом, безумец считает себя Богом, а детей злым врагом (böser Feind), возможно даже Сатаной (в 3 части псалма мы читаем: «И если дьявол в свет проникнет...» («Und wenn die Welt voll Teufel wär...» [459, с. 120])). Поэтому он их убивает. Важно понимать, что дети могут рассматриваться не просто как враги (как в 1 части псалма), но также как абсолютное зло – Дьявол (Teufel), воплощение греховного и подлежащего наказанию человечества.

Вместе с тем убийство напоминает языческий ритуал (вызывания дождя или чего-либо другого), поэтому детей можно рассматривать как своего рода ритуальных жертв.¹ А поскольку идёт смысловая параллель с языческим ритуальным действием, мистерией, то безумец предстаёт кем-то вроде антихриста. С. Киора считает, что «Лютеровский хорал, под ритм которого безумец стучит головами детей друг о друга, действует в этой связи как акт богохульства» [227, с. 63]. Осознание себя Богом, даже в негативном смысле, подчёркивается экстатической пляской (тоже отсылка к ритуалам разного рода) безумца, так как он начинает размахивать руками как птица (Киора отмечает также важность музыкального ритма, который, по её мнению, отсылает к ницшеанской концепции

¹ П. Бриджуотер ссылается на дневниковую запись Гейма, где присутствует такая образность: «У меня раскалывается череп» («mir der Schädel kracht»), пишет Гейм [169, с. 263].

преодоления *principium individuationis*¹ [там же, с. 63]). Оппозиция верх/низ (безумец/дети) подчёркивает отношение Бог-Сатана (однако, как потом станет видно, им не исчерпывается). Осознание безумцем себя как Бога в негативном плане осуществляется также посредством того, что дети — это именно мальчик и девочка, представители противоположных полов. Возможно, что они символизируют собой гармонию, вечно взаимодействующие между собой мужское и женское начала и всегда остающиеся в диалектическом единстве. Разрушать это единство значит действовать от имени хаоса и, следовательно, олицетворять собой божество наподобие Диониса (см. далее в тексте сравнение героя с сатиром, пляшущим голым).

Далее после экстаза начинается некое подобие рефлексии. Безумцу становится жалко детей. Слезы сдавливают ему горло. Гипоманиакальная стадия сменяется депрессивной. Он пытается их оживить, вдыхая в трещины в их черепах воздух. Это также знак его «божественной» сущности (не только потому, что он примеряет на себя роль Христа, но и потому, что воздух в данном случае может рассматриваться как первопричина всего сущего (к примеру, в греческой метафизике [488, с. 154])). Когда у безумца «воскрешение» (*Auferweckung*) не получается, он бросает эту затею и идёт дальше². Смена аксиологических ориентиров характерна для поведения героя на протяжении всего текста, что тоже подчёркивает примат становления, перемены, случайности над статичностью (также и языковой состав текста подчёркивает важность неожиданной или резкой смены состояния, к примеру, наречиями «*plötzlich*», «*mit einem Male*», «*jetzt*»). И. Йенс в этом отношении пишет, что «Гейм изображает не визионерское состояние, он рассказывает о временных поступательных событиях» [212, с. 193] и что «связь, которую устанавливают эти наречия, является случайной встречей, но не исполненным смыслом следствием» [там же, с. 193].

¹ В целом Киора связывает фигуру безумца в новелле Гейма с нищенскими концептами, и мотив самообожествления (*Selbstvergötterung*) рассматривает исключительно в контексте понятия «сверхчеловек».

² А. Блунден считает, что Гейм здесь вводит параллель с фигурой Прометея, что подчёркивает контраст между силой и бессилием безумца, божественными и человеческими сторонами его сущности [165, с. 113].

В этом сакрализованном процессе, изображённом в тексте, примечательна строгая, выдерживающаяся на протяжении всего произведения, линия – противопоставление верха и низа. Безумец идентифицируется с верхом: лицо-луна, лицо-солнце, подсолнух, Кааба, парение над убитыми детьми, представление себя птицей¹, обрушение на стол в самом конце произведения. Оппозиция верх/низ заключается в имманентном противоречии, реализующемся благодаря расширению оппозиции до второй дихотомии свет/тьма.

Что касается идентификации с солнцем, то здесь можно усмотреть как связь с солярными хтоническими божествами, так и игру противопоставления ясное/неясное и день/ночь (вначале его лицо сравнивается с луной²), что опять говорит о смене, становлении в противовес статичности. Сама тьма как таковая является интересным смысловым элементом в произведении. Перед тем, как по дороге домой безумец бросается на женщину и впивается ей в горло, он чувствует, что в нём что-то рождается, то, чего он так боится и чему так противится. «Он чувствовал, что в нём снова хочет вспыхнуть ярость. Он впадал в ужас от этого тёмного помрачения» [80, с. 223]). Здесь примечательны два момента.

1. Тьма ассоциируется у героя с чем-то негативным, неприятным. В то же самое время она олицетворяет всплеск буйства, всеразрушающей агрессии. Когда безумец ощущает себя птицей, парит над толпой, он подмечает, что «там было что-то чёрное, что-то враждебное» («da war etwas Schwarzes, etwas Feindliches» [80, с. 232]). Однако это чёрное, враждебное заслоняет от него свет. То есть под ним, внизу, есть свет, к которому он стремится, но ему мешает тьма. Этой помехой являются, как видно, люди (женщину, которую он душит, он сравнивает с чёрной рыбой). Из этого можно вывести простой силлогизм. Тьма=агрессивное безумие, люди = тьма, люди=безумие.

¹ Надо отметить, что особенность безумия главного героя заключается в том, что человек в его представлении идентифицируется с вещным и животным миром [212, с. 165], то есть присутствует попытка преодолеть границу между субъектом и объектом, однако мотив снятия границы осуществляется здесь только в аспекте отхода от цивилизации и примирения с природой.

² Интересно в этом отношении, что Ф. Маутц отмечает, что и голова старого человека, принадлежащая жестокому директору больницы, и черепа, которые безумец проламывает, и лицо безумца – всё это отражения символа луны, который для Гейма означает тиранию и жестокость [241, с. 255].

Лакан пишет о том, что «сумасшедший желает навязать закон своей души тому, что он ощущает как беспорядок мира» [цит. по 444, с. 59]. Одновременно с этим, как утверждает Лакан, сумасшедший отвергает инвертированный образ своей сущности. Беспорядок мира можно представить как аллегория Другого, речь которого являет бессознательное сумасшедшего, которому он сопротивляется: «Ах, она думает, я тот свихнувшийся из дома номер 17. Если она меня узнает, то поднимет на смех. А я, чёрт побери, не позволю, чтобы меня высмеивали! Я скорее проломлю ей череп!» [80, с. 223].

Безумец у Гейма как раз и отвергает инвертированный образ *своей сущности*. Тьма находится в нём. Она в нём рождается, не приходит извне. Тьма, против которой в конце произведения борется герой, есть не что иное, как зеркальное отражение собственной негативной проекции. Дети, которых он сравнил с чёртом, дьяволом, тоже являются результатом этой проекции. Сам безумец и есть чёрт – «он выглядел словно ужасный чёрт» [80, с. 225].

Ему имманентна ошибка, которая является ошибкой тела. Здесь Гейм решительно противопоставляет своего героя гуманистическим воззрениям на человека, согласно которым превосходство человека заключается в его способности независимо мыслить и действовать.

2. Видно, что безумец агрессивен в результате умопомрачения, которое рождается в нём подобно зверю. «Неожиданно он снова почувствовал зверя, сидящего в нём» [80, с. 223]. Примечательно, что зверь маркируется анатомически – в подбрюшье. Мотив звериности здесь становится интересным в связи с темой безумия. Герой не раз сравнивается с животными – с рыбой, птицей, орангутангом. Когда безумец вылезает из пруда, он танцует голым, подобно сатиру. Гейм использует этот образ, чтобы подчеркнуть гротескность фигуры безумца, чья сущность является наполовину человеческой, наполовину животной¹. Ю. Персон вписывает этот образ человека, обладающего животными чертами, в историко-научный контекст. Она считает, что образ безумца у Гейма

¹ Х. Рёллеке отмечает, что в работах Гейма фигуры фавнов, сатиров, силен являются преимущественно негативными символами, к примеру, как они появляются в стихотворении «Демоны городов» [252, с. 176].

является продуктом рецепции криминалистических, физиогномических и атавистических теорий рубежа веков (в первую очередь, Цезаре Ломброзо и Макса Нордау). В этом отношении, как считает Персон, образ безумца следует рассматривать как филогенетический поворот назад, который «преобразует схожесть с животным в реальное обладание чертами животного» [248, с. 180]. Иными словами, Персон говорит о деметафоризации образа человека-животного у Гейма.

Однако можно найти иной, не менее важный аспект этого мотива. В конце XIX века стало очевидно, что цивилизация является необходимым условием для возрастания безумия, что раскрывалось в виде противоречия между объективизацией разума и его регрессией. Как подмечает Фуко, в таком случае оправданным будет понимание звериности, регрессии как снижения риска безумия [500, с. 441]. Экспрессионистские произведения создавались в контексте того времени, когда цивилизация осмыслялась как пагубная для сознания, тела, Духа среда. Многие модернистские деятели искусства критиковали цивилизацию, и чётко вырисовывались, по крайней мере, два пути побега из неё – смерть или безумие.

У Гейма противоречие между животными и человеческими началами становится предметом художественной игры. В безумце Гейма звериность одновременно говорит и о крайней степени безумия – буйстве, и об освобождении от оков среды. Негативность (всплеск агрессии) и позитивность (освобождение) создают апорию. Главный герой – человек социально опасный, это отличает его от многих безумцев, представленных европейской художественной традицией. Здесь стоит вспомнить классическую в экспрессионизмоведении модель анализа безумия как явления-приёма, направленного на критику общества. Опасность – вот критерий, по которому проявляет себя социальное: безумие в данном случае зависимо от формы суждения, выносимого общественным сознанием. Поэтому в этом смысле тело безумца – это также и социальное тело, фигурирующее в понятиях морали и общечеловеческого блага. Но дело не только в том, что

безумец находит своё отражение в обществе, как если бы первый был продуктом второго. Вопрос обстоит сложнее – также и общество отражается в теле безумца. Ибо его тело становится социальным в процессе социализации безумия. Это специфическое шизофреническое колебание и не даёт зафиксировать причинность и следствие. Функция безумия героя – вскрыть замаскированное безумие общества.

Известно, что безумие может описываться как ошибка. Эта ошибка может быть двух видов – телесная и логическая. «То оно (безумие – В.П.) обретается в восприятии или, по крайней мере, в содержащихся в восприятии элементах суждения и убеждений <...>, то гнездится в интеллектуальном понимании истины, в способе её распознавания, логического вывода или постижения» [500, с. 458]. Первая может выступать как телесный беспорядок (шизофрения, «тело-решето»), как неестественное напряжение частей тела (см. к примеру, Ц. Ломброзо, «Гениальность и помешательство», гл. 2 [454]). В произведении Гейма телесная ошибка выступает как контрутверждение сознанию (автономному и непоколебимому, картезианскому). Надо обратить внимание на то, что с чисто языковой точки зрения речь безумца вполне внятна, сама по себе она логична, направляет же её ошибочное сенсорное, психическое восприятие вещей и самого себя. Однако помимо ошибочной речи, выражающей сознательное и бессознательное, существуют также поступки, действия. Зверь, сидящий в герое и периодически из него вырывающийся, является проявлением бессознательного. В таком случае герой подтверждает популярное на рубеже веков представление о том, что в человеке есть животный рудимент, деструктивные интенции ему имманентны¹. Вместе с тем, именно деструктивность (или, как выражается С. Киора, кровожадность (Blutrausch)) и означает освобождение от «безумия» разума.

Основной конфликт новеллы определяется сложным соотношением между телом и сознанием. Герой обнаруживает невозможность контролировать телесное

¹ Вообще, сочетание животного и человеческого начал является в новелле лейтмотивом. Этот лейтмотив позволяет Гейму подчеркнуть тему неизбежности конфликта между телом и сознанием.

поведение, телесная ошибка первична, она влечёт за собой ошибку интеллектуальную. Проиллюстрировать это можно следующим примером.

После того, как герой убивает женщину, следует нелепый разговор между ним и пожилым человеком. Примечательно, что безумец говорит о себе отстранённо – «Он что, не видит, что здесь затаились гиены!» [80, с. 224]; «Здесь из хлебов в любую секунду снова могли выскочить гиены» [80, с. 225]. Однако если в первый раз он причисляет себя к одной из гиен (его сознание приняло телесный жест, когда он встал на четвереньки и уподобился гиене), во второй раз он отстраняется от них. Это знаменует постепенное возвращение в исходное состояние (до становления «гиеной»), хотя память к нему не возвращается. Он помнит на протяжении всего произведения только одно – ему нужно отомстить – герой считает, что попал в больницу по вине своей жены, которая пожаловалась на него из-за того, что он её бил. Между тем его жена вполне может быть фантомом, плодом его больной фантазии¹.

Когда пожилой мужчина убегает, герой замечает: ««Но тьфу, какой же я грязный». Он оглядывает себя. «Откуда взялась кровь?» И он, сорвав с женщины фартук, оттер с себя кровь, насколько получилось» [80, с. 225]. Следы крови на теле символизируют виновность тела в убийстве. Герой пришёл в себя, а следы преступления остались. Они говорят о проклятии телесной ошибки, которое он будет носить собой вплоть до смерти. Следует обратить внимание на то, что в конце его убивают, а не связывают. Причём убивают его выстрелом в голову, что является символичным – голова это единство плоти и сознания, пребывающее, тем не менее, в конфронтации.

Всё это непосредственно касается оппозиции верх/низ, представленной в символике солнца и тьмы. В произведении присутствует ещё один символ, символ белой птицы, «соседа солнца» [80, с. 231], с которой себя идентифицирует герой

¹ Возможно, жена представляет собой собирательный образ виновника травмы: не случайно герой путает жену с крысой. Здесь интересна параллель с так называемым «человеком-крысой», пациентом Фрейда (1907-1909), чей синдром навязчивости учёный описывал в своих трудах. Действия Человека-крысы не имеют смысла в настоящем, потому что его страх влечения относится к прошлому. Возможно, Гейм был знаком с этим анализом.

(«Он был большой белой птицей» [80, с. 231]). Расширить смысл этой оппозиции можно через разбор этого символа¹.

Под белой птицей, скорее всего, подразумевается альбатрос (хотя не исключена и языковая игра – «einen Vogel haben» значит «рехнуться»). В художественной европейской традиции можно вспомнить два произведения, которые могут быть близки по духу Георгу Гейму и в которых ярко и значимо представлен образ альбатроса. Это «Сказание о старом мореходе» С. Кольриджа и «Альбатрос» Ш. Бодлера.

У Кольриджа альбатрос представлен как владыка ветров. Тот, кто убивает его, становится проклятым. Так, являясь символом счастья, провозвестником удачи (удачного плавания), альбатрос олицетворяет позитивность сакрального (обещающего блага). Стихия альбатроса – ветер, воздух (можно заметить смысловую параллель со сценой, когда безумец пытается возродить детей дыханием). Если принять во внимание эту аллюзию к альбатросу Кольриджа, убийство безумца, являющегося носителем сакрального, является профанирующим актом.

Смысл убийства может быть расширен при обращении к стихотворению Бодлера. Приведём последнее четырёхстишие:

Поэт, как альбатрос, отважно, без усилия
Пока он – в небесах, витает в бурной мгле,
Но исполинские, невидимые крылья
В толпе ему ходить мешают по земле² [7, с. 24].

Здесь присутствует автобиографический контекст. П. Бриджуотер упоминает о том, что на Гейма произвело большое впечатление посещение психиатрической больницы в Берлине. После этого потрясения он начал глубоко размышлять о

¹ К сожалению, этот символ трактуется слишком абстрактно, как обозначение одурманивающего уничтожения пространственных границ (Rauschhafte Entgrenzung) [210, с. 106].

² Перевод Д. Мережковского.

состоянии сумасшедшего. При этом он размышлял и о своей судьбе как судьбе человека, стоящего на грани безумия. Бриджуотер приводит отрывок из дневника Гейма: «О боги, я практически схожу с ума» [169, с. 263]. Далее поэт связывает свою близость к умопомрачению с той писательской работой, которой он занимается, с теми «наводящими ужас» темами, над которыми он работает¹. Поэтому судьба безумца в произведении Гейма коррелирует с судьбой поэта², эту смысловую параллель Гейм провёл посредством образа белой птицы. Не лишним будет сказать о том, что сам Гейм боялся сойти с ума, что может говорить о вымещающей травму функции художественной практики Гейма. Подобное явление может быть рассмотрено и относительно произведения «Джонатан», и некоторых других.

Безумец-альбатрос, пикирующий на «чёрную рыбу», символизирует бунтующего поэта. Однако стоит обратить внимание на то, что это «пикирование» никем и ничем не вынуждается, безумец сам сознательно урезает себе «исполинские крылья». Общество не представляет для него никакой реальной опасности. Опасность эта появляется только в сфере воображения безумца (или, по Лакану, в сфере воображаемого). И символическое конституирование своего тела у него проходит по негативному сценарию. Об этом говорит характерное для него **бросание на объект**. Это бросание суть хватание, схватывание. Случай безумца у Гейма характеризуется острой нехваткой своей (цельной) субъектности, которую он постоянно пытается восполнить. Безумец отвергает самого себя, борется с самим собой – о такой инвертированности говорит сцена в пруду, где герой уподобляется большой белой рыбе. Рыба, на которую нападает альбатрос, и есть он сам. Удержание рыбы это на самом деле попытка овладеть своим телом, попытка переконструировать его (а такая интенция явно прослеживается – герой смотрит

¹ Современная исследователь творчества Гейма А. Нишиока тщательно анализирует дневники Гейма и приходит к выводу, что у писателя ярко выражены черты саморасщеплённости (Selbsspaltung), чем можно объяснить обращение к теме неуверенного в себе субъекта, субъекта, обнаруживающего в себе вторую, неконтролируемую сторону [246, с. 153-160].

² Контекстуальной применительно к этому мотиву является книга Ц. Ломброзо «Гениальность и помешательство». Совмещение фигуры безумца и поэта в полной мере вписываются в контекст рассуждений итальянского психиатра-криминалиста.

на своё отражение в пруду). Оппозиция «белая рыба-чёрная рыба» также подтверждает смысл противопоставления света и тьмы.

Характер разрешения конфликта здесь вполне соответствует теории напряжения и катарсиса у Л.С.Выготского [408, с. 207-229]. Действительно, материал и форма вступают в противоречие. В основе новеллы лежит история о человеке, нуждающемся в сострадании, он вызывает у читателя сочувствие, так как его метания наводят на мысль о том, что он тяжело и, возможно, безнадежно болен. Одновременно с этим благодаря введению вышеупомянутой смысловой оппозиции нарастает возмущение читателя. Взаимосочетание социального и личного неопределённо, вызывает диссонанс в ценностном восприятии, заключающемся в выборе симпатии.

Напряжение в конце новеллы всё же разрешается путём нивелирования как социальной, так и личностной проблематики. В области личного конфликта напряжение утихает, душевные и телесные порывы теряют какую-либо значимость – есть предопределение, которое, подобно року, стоит выше человеческих сил. Индивидуальная проблематика у Гейма, как и в экспрессионизме в целом, теряет свою значимость ввиду, как её называет В. Зульцгрубер, «антипсихологической установки» («antipsychologische Einstellung»): «Человек более не рассматривается как индивидуальность, связанная с долгом, моралью, обществом или семьёй» [266, с. 61].

Конфликт утихает со смертью героя, и его смерть приводит к осознанию того, что противостояние нормальности и ненормальности отсутствует. Это иллюзорное противопоставление. После того, как безумец вылезает из пруда и танцует голым, им овладевает страх, что может прийти санитар, который будет ругаться. Весь мир в данном случае предстаёт как психиатрическая больница. Пространство лечебницы расширяется, что говорит о безумии даже тех, кто доселе был вне её стен. И. Йенс пишет, что это говорит о космическом масштабе темы: «Грубая наглядность описания человеческого бедствия всегда упирается в образное представление об ущербе вселенной; сумасшествие отдельного

человека для Гейма представляется укоренённым в универсальном безрассудстве и ужасе» [212, с. 160].

Расширение принимает несколько иной смысл в момент смерти героя. Нет смысла бежать от того, что находится изначально в человеке, что имманентно ему. И смерть герой принимает, трепеща в беспредельном блаженстве. Ему открывается иная, высшая реальность, в которой нет никаких оппозиций, никаких конфликтов.

2.2. «Джонатан» («Jonathan»)

В «Джонатане» Георга Гейма (1911) повествуется о молодом человеке, попавшем в больницу после несчастного случая на корабле. У него переломаны ноги. Он очень сильно страдает от боли. В своей больничной палате он совершенно одинок. Только однажды медсестра забывает плотно закрыть дверь, и Джонатан в открывшейся для его взора соседней палате встречается глазами с девочкой. Он очень рад этому долгожданному избавлению от своего тотального одиночества. Однако этот спасительный для него «глоток воздуха» вскоре исчезает, так как затем сестра плотно закрывает дверь. По прошествии времени состояние Джонатана ухудшается, ему ампутируют обе ноги, и он умирает.

Главными смысловыми комплексами в «Джонатане» являются «боль» и «больница». В самом начале новеллы введен топоним больницы – это место, где больной оставлен сам с собой наедине, его одиночество ужасающе (*entsetzlich*). Характер этого одиночества особый – человек не просто остаётся в одиночестве, как мужчина без родственников, жены и детей (в таком случае его одиночество будет экзистенциальной проблемой), он остаётся один на один со своим *больным телом*. Именно больное, болеющее тело обладает большей способностью означивания связи человека с пространством (объектным и интерсубъективным) и самим собой – через боль. То есть боль выступает как онтологическая категория.

Больница становится образом большого болезненного тела, обретающего способность болеть и страдать (стены палат впитали многолетние страдания и даже, возможно, смерти). Здесь сказалось, как и во многих других произведениях Гейма, влияние Э. По (в данном случае можно отметить небольшое сходство с Родериком Ашером и его домом). Гейм действительно очень любил По и восхищался им, что не могло не отразиться на творчестве немецкого писателя.

Оказавшись в одиночной больничной палате, Джонатан поставлен в положение не только общения со своим телом, но также приобщения к опыту страдающего Другого. Если использовать понятие из философии К. Ясперса, можно сказать, что ситуация Джонатана – типичная «пограничная ситуация». Три дня, которые он проводит в больнице, сливаются в единый опыт переживания боли и смерти. Этот опыт характеризуется также общением (как вербальным, так и невербальным, как одностороннее, так и взаимное) с другими людьми: больничным персоналом, девочкой в соседней палате, пациентами больницы. Необходимо проанализировать, как происходит это общение, чтобы расширить значение страданий, которые переживает Джонатан.

1. Больничный персонал изображён в лице людей, исполняющих свой долг, заключающийся в заботе о теле¹. Этот акцент на теле пациента (а не на его переживаниях) механизмирует образы врачей и создаёт вокруг Джонатана атмосферу безучастности, экзистенциальной покинутости². Так, врачи не понимают, что Джонатану нужно общение, сопереживание. Врачи, призванные помогать герою, делают ему ещё хуже. Из, казалось бы, помощников они превращаются в противников³: мешают ему общаться с девочкой из соседней палаты, ампутуют ему ноги (что является своеобразным проявлением враждебности врачей).

¹ Примечательна в этом отношении как пример смыслового параллелизма реплика бенновского Рённе: «Как поживает ваше тело?» [91, с. 144].

² Тема покинутости позволяет вписывать некоторые экспрессионистские произведения в широкий контекст философии экзистенциализма (как делает, к примеру, В. Трещев [487]).

³ Такая номинация как помощники и противники, конечно, условна и никаким образом не отсылает к морфологии сказочных сюжетов. Мотив ложных помощников фигурирует, к примеру, у Ф. Кафки («Замок») и является не просто выдуманным сходством, а тенденцией – тенденцией смены восприятия, когда иллюзорно восприятие не только вещей, но и людей. Причём не самих людей, а, можно сказать, их функций.

В новелле центральной является тема смерти, точнее страха смерти. Из личных записей Гейма (и из его писем) видно, что сам писатель считал великим злом именно страх смерти. Некоторые исследователи отмечали даже схожесть между автобиографией Гейма и содержанием его творчества (Х. Хайткамп [204]).

Во многих своих произведениях Гейм тяготеет к изображению пограничной ситуации смерти (Tod-Grenzsituation). Такие ситуации изображены также в его новеллах «Корабль» («Das Schiff») и «Пятое октября» («Der fünfte Oktober»)¹.

Перемена функции врачей подчёркивает сущность того места, в которое попал Джонатан. После того, как врачи заметили, что дверь в палату была не заперта, возле Джонатана оставили сидеть санитарку, чтобы она следила за его покоем. Но вот как описывает её сам Джонатан: «... он смотрел в пожелтевшее лицо своей медсестры-сиделки, которое от бесчисленных ночных бдений постарело, потеряло гладкость, стало обычным. Но ведь он был не один. Он же совсем об этом забыл. Ему приставили стража, этого сатану в обличьи медсестры, этого старого сморщенного чёрта, от которого он зависел, который им повелевал» [80, с. 245].

Джонатан воспринимает санитарку негативно. Однако это связано не с тем, что ему плохо и что ему всё равно никто не может помочь. Джонатан боится анонимной смерти, смерти, которая осуществится в окружении безразличия, смерти, которая будет обычным делом. И носителем этой обыкновенности, обыденности смерти выступает санитарка. Её лицо названо обыкновенным (gemein). В отношении самого слова «сиделка» (Wärterin) можно заметить, что оно может принимать здесь не значение «ухаживать», а значение «ждать» (warten) – она ждёт (смерть). Ожидание смерти пациента подчёркивает негативность как того места, куда попал Джонатан, так и всей событийной линии.

Образ медсестры демонизируется. Она предстаёт уже как страж (Wächter), а затем её лицо становится похожим на лицо мертвеца. Её демоничность

¹ Один из подходов к этому явлению может быть заключаться в устранении травмы через повтор, посредством многочисленного воспроизведения (как в случае военных неврозов). Йенс считает, что Гейм пытался преодолеть своё несчастье и депрессии посредством письма [212, с. 160].

подчёркивается тем сильнее, чем всё более противопоставляется висящему напротив кровати распятию. Джонатан не верит в то, что кто-то может ему помочь. Христос воспринимается Джонатаном как «жалкий слабак» («armseliges Schwächling»). Христос загадочно улыбается, словно получает удовольствие от собственного страдания¹. Его лицо словно внушает Джонатану, чтобы он принял боль, смирился с ней². И Джонатан внимает этому императиву: «он закрыл глаза, он был побеждён». То, что Джонатан смирился со своей участью, связано и с другим важным моментом.

2. Помимо больничного персонала важнейшую роль в новелле играет образ девочки, имя которой в произведении не упоминается (что подчеркивает безымянность и анонимность как атрибуты топоса, кроме Джонатана в новелле вообще не упоминается ни одного имени).

Девочка появляется в новелле два раза, один раз до ампутации Джонатану ног, второй раз после. Общение происходит через открывшуюся дверь. Дверь открылась сама, случайно, по недосмотру – встречу Джонатана с девочкой следует считать случайной. Но, возможно, за этой случайностью стоит нечто большее – испытание.

В композиционной структуре новеллы разговор между Джонатаном и девочкой играет роль ретроспективы. Из этого разговора мы узнаём, при каких обстоятельствах Джонатан попадает в больницу. Он поверяет девочке свою историю, и разговор заканчивается надеждой на продолжение – на новую встречу. После того как врачи закрывают дверь, состояние Джонатана начинает ухудшаться. Это происходит не потому, что его разрушает одиночество, которое

¹ Образ распятого Христа нередко встречается в экспрессионистской прозе (Ф. Верфель «Богохульство сумасшедшего», Э. Вайс «Годин»). Этот образ встречается у Гейма также в новелле «Вор». А. Дирик связывает появление образа Христа у экспрессионистов с темой искупления грехов. Согласно исследователю, у Гейма, как и у Верфеля, Христос предстаёт неудачником, его неудавшаяся миссия делает его ответственным за возрастающее в мире зло. Герой, сошедший с ума, принимает на себя его роль, пытается сам искупить все грехи человечества, но также терпит неудачу [176, с. 94-95].

² Кстати, злая (bösaartig) улыбка Бога, возможно, отсылает к лютеровскому позднему толкованию Бога как безучастного к людским страданиям (а наоборот, карающего). Также не исключено, что Христос здесь вообще является противопоставлением христианской традиции, репрезентирует Диониса как бога безумия. Такие образы Христа появляются в стихотворении Гейма «Умалишённые». В контексте новеллы этот образ может подчёркивать связь темы болезни с сумасшествием как потерей чувства объективной реальности.

отнимает у него последние силы¹. Джонатан отчаивается потому, что не может продолжить рассказ о себе. Между прошлым и настоящим произошёл разрыв, поэтому будущего для Джонатана не существует. Он погребён в прошлом, в прошлом своей телесной травмы, и теперь, когда всё его естество срослось с этой травмой, становится понятным, что от неё не избавиться, излечения не последует. После двух часов сна боль в коленях необычайно усилилась, настолько, что он чуть ли не потерял сознание. После того, как дверь закрыли и рядом с Джонатаном посадили «ожидающего стражника», всё повествование плавно, еле заметно переходит в область неразличения яви и сна. Здесь можно снова усмотреть состояние аффекта главного героя – фатальную для него невозможность разрыва с тем, что произошло (то, что произошло, находится в предыстории). Джонатан отныне пребывает в туманности, сопряжённой с болью.

3. Боль сопряжена с криком. Это не безмолвная боль, которая переживается в темном углу на жёстких подушках. Экспрессионистский художественный концепт «крик»², ведущий свою генеалогию от одноимённой картины Э. Мунка (1894), предстаёт здесь в прямой связи с физио-биологической природой страданий человека. Иными словами, крик представляет собой не только эстетическую ценность, не является абстракцией состояния ужаса и отчаяния, выражающей трагичность индивидуальности в большом городе/мире (поэтому чаще именуется как крик-в-мир (Weltschrei)). Крик здесь не показатель душевного состояния, не просто знак, но само означаемое (вместе с напряжением мышц, глотки, живота и т.п.)³. Это гипостазирование невидимого, осязаемое выражение скрытого. Выдвижение вперед самой формы эмоции, а не предмета (явления), её вызвавшего, напоминает о популярной на рубеже веков психологии эмоций

¹ Также не потому, что Джонатан, возможно, влюбляется в неё. В действительности, сложно говорить о статусе этой влюблённости, но её можно было бы конкретизировать, только если рассматривать новеллу Гейма «Вскрытие» («Die Sektion») (которая в сборнике идёт после новеллы «Джонатан») как продолжение этой истории о Джонатане.

² О художественных концептах экспрессионизма подробно пишет Н. Пестова [131].

³ Г. Ионкис не учитывает эту дополнительную функцию «крика» у экспрессионистов, когда пишет: «Если у ранних экспрессионистов «крик» были стилистическим приемом, выражением экстаза, новой формой лирической свободы, то в годы войны он наполнился социальным содержанием: это был вопль боли, отчаяния, страдания» [317, с. 253]. Здесь исследовательница упускает тот факт, что «крик» может являться не только сигнификатом, но и денотатом, то есть он может быть самостоятельным автореферентным объектом действительности.

Уильяма Джемса. «По скандальным формулировкам Джемса, человек не потому плачет, что горюет, а потому горюет, что плачет» [383, с. 9].

Джонатан испытывает ужасные боли. Он выдавливает из себя протяжный крик: «Он приподнялся в кровати. Опёрся на руки. Он задержал дыхание от боли, глубоко вдохнул. И затем, затем он во всю глотку ужасающе закричал «аааа!»» [80, с. 246]. Приподнимается не Джонатан, возвышается боль. Как и в строках Франца Верфеля «В величественном гноище лежу / Дерьмом и кровью скрасив жизнь земную» [44, с. 143], здесь боль и натуралистические образы разлагающейся, болящей плоти эстетизируются, не теряя при этом своей физиологической основы.

Приподнимающийся Джонатан является образом возвеличивания боли. Более того, оппозиция выше/ниже может быть применена также к распятию. Страдания распятого Христа и Джонатана уравниваются. В этом жесте проявляется характерное для экспрессионизма преодоление двоemiрия – Дух и плоть, прекрасное и безобразное, проститутка и девственница и т.д. больше не являются оппозициями, структура бытия выстраивается таким образом, что всё оправдано. Отныне абсолютно всё является значимым, семантизируется. Также и в этом смысле нужно понимать слова современного исследователя авангарда Н. Сироткина о том, что авангард, и экспрессионизм в частности, стремится семиотизировать всё [356, с. 820-825].

Эта смысловая линия продолжается, и после того, как Джонатану ампутируют ноги, следует следующее описание: «Там, где прежде были его ноги, была толстая окровавленная связка из белых тряпок, из которых его тело торчало подобно телу какого-то экзотического бога из цветочной чашечки» [80, с. 248]. Бог боли, божество болящего тела – не сам Джонатан является Богом, но его окровавленные культы. Сочетание семантем «боль» и «Бог» является первым аспектом реализации в новелле художественных концептов «боль» и «крик».

Второй аспект заключается в описании находящихся в больнице пациентов. Конкретизация смысловой связи между ними и топосом больницы может быть

проиллюстрирована следующим отрывком. «Над домом неистовствовала смерть. Теперь она стояла высоко наверху, на крыше, и под её гигантскими костяными ступнями сидели в своих кроватях, в своих больших залах, в своих каморках – везде сидели больные в белых рубахах, в тусклом свете ламп подобно призракам... <...> Повсюду протискивался ужасающий рёв... <...> Его подхватывали раковые больные, которые едва смогли уснуть, у которых теперь по кишкам начал струиться белый гной; его подхватывали прокажённые, у которых прогнивали все кости, медленно, одна за другой; ему вторили и те, у кого на голове росла ужасная саркома, которая изнутри выедала, высасывала, пожирала их носы, верхние челюсти, глаза, и у которых на белоснежном лице проступали гигантские смердящие дыры, большие воронки, полные жёлтой жижи» [80, с. 246].

Экспрессионисты (как писатели, так и художники) часто обращались к категории безобразного (*Näßlichen*). К. Эйкман посвятил отдельный труд исследованию функции безобразного в немецком литературном экспрессионизме (на примере поэзии Тракля, Гейма, Бенна) [191]. Эйкман помимо анализа корпуса текстов трёх немецких писателей посвящает отдельную главу самой теории безобразного в экспрессионизме¹.

В целом, согласно Эйкману, главная цель введения категории безобразного – в обнажении сущего вещей, духовного элемента (*das Geistige*). Точнее, это один из методов борьбы с профанным миром, в котором отсутствуют духовные ценности (*entseelende Zeit*). Борьба с пошлой реальностью Другого (под которым подразумевается бюргер), с той реальностью, которая невыносима для экспрессиониста и которой он противопоставляет разорванную плоть, гной, кровь, смерть, страдания – дереализирует (*entrealisiert*) её, деформирует

¹ Исследователь выделяет основные характеристики категории безобразного:

- безобразное может служить в качестве «другой стороны» божественного умысла, когда безобразное оправдано в мире так же, как и прекрасное, в результате чего в их синтезе становится постижимым Бог;
- из этого вытекает, что безобразное предстаёт как данность (*gegebene Realität*), и в этом приятии обнаруживается тотальность (*Totalität*) всего сущего;
- безобразное может служить в качестве «пощёчины общественному (хорошему) вкусу», выступая в качестве оружия против общепринятой реальности;
- при этом «безобразное <...> должно выполнять художественную функцию в рамках духовно-душевной тематики, непозволительно, чтобы оно стало самоцелью» [191, с. 113]).

(deformiert), преодолевает (übersteigert), упрощает, редуцирует (vereinfachende Reduktion) – центральная мысль Эйкмана.

За волей к «уничтожению» действительности скрывается метафизический порыв. Но, с другой стороны, такая борьба оборачивается тем, что действительность становится ещё ужаснее, она угрожает человеку, **демонизируется**. В. Воррингер писал по поводу этой тенденции экспрессионистов следующее: «Генеральной линией их манеры выражения является не природа, истолкованная в категориях красоты, а напористая, бушующая, неартикулированная действительность, которая никогда не теряет угрожающего характера призрачности» [цит. по 191, с. 126]).

Дополнить и расширить эту проблематику возможно при анализе феномена безобразного в увязке с другими элементами художественного целого, не отвлечённо, рассуждая, зачем здесь или в ином месте автор прибегает к мотивам гниения тела, физической боли и т.п., а в раскрытии его связи с общим экспрессионистским мироощущением. Обращаясь к лирике Георга Гейма, Эйкман отмечает основные функции безобразного:

- уничтожение пространственных границ (Entgrenzung des Räumlichen);
- придание объективному миру характера сна, который в свою очередь связан с темами смерти и потустороннего мира. Образы транспонируются в мир безвременья и сверхисторичности, противостоящий исторической действительности. Объемлющим понятием при этом является демонизация;
- внедрение мотива «сущность за видимостью»;
- мотив разрушения;
- визуальная утрата реальности.

В общем и целом категория отвратительного эстетизируется в связи с кризисом переживания действительности, используется в качестве метода для выражения особенностей восприятия жизни. Центральное понятие Эйкмана – утрата реальности (Entrealisierung). Согласно Полю де Ману Entrealisierung – это, собственно, феномен утраты репрезентативной реальности, которая в

современной литературе со времён Бодлера «идёт рука об руку» с утратой «Я» (Entpersonlichung) [338, с. 228]. Таким образом, утрата реальности отражает специфику вкрапления структуры сна в общую синтагматику текста, реализуя смежные темы смерти, страданий, ужаса.

На примере новеллы «Джонатан» можно расширить толкование Эйкманом категории безобразного и дополнить его другими соображениями. Безобразное, отвратительное у экспрессионистов первично. Оно всегда «до», в том смысле, что с него всегда начинается восприятие; наравне с прекрасным, оно образует ту точку, где впервые происходит общение с явлением, то чистое событие, которое знаменует радостную и онтологически обусловленную встречу человека с миром¹. Это первичное и является сутью вещей. Кассирер это первичное называл термином «чистый феномен экспрессии» [438, с. 58].

Именно в таком аспекте безобразного можно усмотреть интенцию к обнаружению сущности вещей. Представляется, что для экспрессиониста сущность вещей заключается в этой чистой экспрессии. Оскаленное лицо, гнойники на теле, гниющие ноги, разmozжённая голова негра – вот чистое событие в явленности чистой экспрессии. Никаких после. Всё что после – шелуха, скрывающая сущность вещи. Сущность не за, не рядом с вещами, как что-то невидимое, но истинное, а здесь и сейчас, в чистой явленности, в резком запахе гноя и гниющей плоти, в разmozжённых мозгах и смердящих телах падших женщин, в столах ракового больного и роженицы. Прикосновение к сущности, таким образом, может осуществиться благодаря введению телесного аспекта существования человека, что и происходит в новелле Гейма.

Стоит отметить тенденцию к обновлению восприятия смерти и предсмертных состояний в новелле. Смерти возвращается её первоначальный смысл, преодолевается автоматизированное восприятие, при котором смерть является чем-то обычным и органически вписывается в порядок повседневного быта.

¹ Как отмечал Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», сначала человеку что-то нравится или не нравится, и лишь потом для анализирующего сознания появляется цвет, фактура и т.п. [465, с. 25-27].

Восстановление смерти в её правах продолжает генеральную экспрессионистскую линию обнаружения сущности за кажимостью. Смерть у Гейма является не просто событием, не блуждает в скопище эффектов, бестелесном вакууме (терминологическая фигура Делёза), а гипертрофируется, обретает тело, становится осязаемой на сенсорном уровне. Строго говоря, человек может посмотреть ей в лицо. Отсюда страсть Гейма к антропоморфизированию смерти.

В «Джонатане» смерть восседает на крыше больницы. Она образует как бы вертикаль, упирающуюся в горизонталь лежащих больных и умирающих. Абсолютно очевидна смысловая связь смерти с образом Христа, висящим напротив кровати Джонатана¹. Вертикаль смерти является телом, параллельным телу Христову: этим подчёркивается трансцендентность, вечность смерти в сравнении с тленными телами больных. Оба плана накладываются друг на друга, обнаруживая единство посюсторонности и потусторонности.

Больница представляет собой крест, она теперь не просто репрезентация боли и смерти, но символ всего бытия человеческого. Такая универсальность обретается благодаря тому, что Гейм радикализирует изображение, придавая смерти и трансцендентный план, и посюстороннее присутствие посредством создания некоего хора боли.

Музыкальный концерт, где в качестве инструментов выступают вырывающиеся из измученных глоток и напряжённых лёгких крики, является сильным экспрессионистским образом. Эффект усилен образом смерти-дирижёра.

Крики и стоны становятся музыкой. Эта музыка имеет свой специфический ритм. Ритм вибрирует вместе с синтагматико-парадигматическим измерением текста. Важно понять, зачем в новелле присутствует этот элемент. Музыка как вид искусства характерна тем, что она никогда не являет себя в непосредственной наглядности. Строго говоря, она реализуется в пространстве невидимого и таким

¹ Отвержение привычной эстетизации образа Христа практиковалось в экспрессионизме. Так, у М. Бекмана, К. Шмидт-Роглуфа и некоторых других художников Христос представлен как измученный окровавленный труп. Подобный образ ассоциируется с невозможностью чуда, спасения. У Гейма он подчёркивает безысходность существования, вводя при этом иронический модус (Христос улыбается).

образом предстаёт говорящей трансценденцией. Здесь уместно вспомнить про культ музыки у немецких романтиков: только музыка, в отличие от речи, способна передать чувства и мысли. Как пишет в связи с этим Е. Эткинд, ««Внутренний человек» нем – выражать себя он может звуками...» [383, с. 23]. Музыка способна выразить так называемого «внутреннего человека», то есть овнешнить внутреннее. У Гейма человек соприкасается с ней в телесном ритме и вибрации, что открывает также телесное измерение музыки – соприкосновение тел человека и музыки осуществляется на поверхности, продолжаясь в танце, определённого рода медиуме бестелесного и телесного, где нет простого движения и простой статики.

В новелле Гейма танец реализуется в ритме человеческой плоти, когда «белый гной начинает струиться по кишкам», «ужасная саркома растёт на голове» и т.д.¹ Всё изображено в действии, в раскручивании, и даже «большие воронки» [80, с. 246] на белых лицах, кажется, крутятся подобно водовороту. Можно сравнить «представление», которое дают смерть с пациентами больницы, с пляской смерти. Только аллегория универсальности смерти реализуется в пространстве ещё не умерших, но уже в известном смысле не живых. Эта трансформация призвана отобразить проклятие невозможности застать смерть, зафиксировать её. Она всегда будет летать в зазоре между посюсторонним и потусторонним. Так же, как невозможно схватить рукой, ощутить музыку, хотя она вот здесь, рядом, в определённом смысле никогда нельзя умереть. Фейербах писал: «Смерть – такое призрачное существо, что оно существует только тогда, когда его нет, и его нет тогда, когда оно существует» [цит. по 506, с. 18]. Эта невозможность застать смерть и является, собственно, лейтмотивом всей новеллы.

Уже было показано, какой символический жест заключается в приподнимании Джонатана на своих руках перед криком – это своеобразное богоборчество и одновременно с этим сопричастность страстям Господним.

¹ Интересно, что также И. Бехер мотив пляски смерти решил передать в образах плоти, а не скелетов: «Ударились кишки в последний пляс» [44, с. 196].

Однако такая амбивалентность смысла заключается также в противоборстве вертикали с горизонталью. Горизонтальное положение человека может ассоциироваться со смертью. Джонатан старается принять вертикальное положение, что, по сути, противоречит горизонтальной кровати, на которых страдают больные и умирающие. Таким образом, он противостоит смерти, борется с ней, хотя знает, что умрёт.

С другой стороны, он попадает в промежуточное пространство между низом и верхом, обрекая себя на существование в неопределённом мире, где-то между жизнью и смертью. В новелле представлен роковой синтез борьбы со смертью и принятия страдания. Результатом является уход от смерти не в сторону жизни без боли и страдания, но в пограничное пространство, в котором телесный аспект существования остаётся.

Джонатан не может умереть. Это становится понятно из того, как Гейм изображает его смерть. Во-первых, Джонатан всё-таки и не участвует в «шабаше смерти». Его роковая отдалённость от остальных страдающих отображена в специфике пространства, отгороженного дверью, в том, что после ампутации он не слышал того, что говорила ему девочка. Во-вторых, момент смерти ознаменован раздвижением пространства. «Он лежал в обширном, жутком зале, стены которого, казалось, отодвигались всё дальше и дальше, пока не исчезли, слившись со свинцовым горизонтом» [80, с. 249].

В конце произведения Джонатан оказался в поле, на своеобразных носилках. Безграничное поле с носилками – это аллегория невозможности умереть и проклятия скитания в бесконечной боли и страдании. Это данность, единственная универсальная данность. Появившиеся фигуры мужчины и женщины – это два разных телесных варианта человеческого существования, верх и низ. И Джонатан не реагирует на их призывы, не потому, что не хочет или не может, а просто знает, что третье – это его путь, и он идёт по нему – «и он побрёл по полям, по пустыням, в то время как призрак пролетал мимо него, всё дальше и дальше сквозь тьму, сквозь пугающую тьму» [80, с. 251].

Правомерен вопрос, собирался ли Гейм изобразить смерть? К.Л. Харт Ниббриг прав в том, что «желание зафиксировать в литературной инсценировке последний момент жизни – напрасный труд» [506, с. 10]. Гейм понимал это и поэтому изобразил не смерть, а нескончаемое умирание. В «Джонатане» нет намека на мотив *memento mori*. Изображение смерти в новелле связано с более глубокой мыслью Гейма. Писателя волновало неизвестное, навстречу которому шёл человек. Вся современная ему жизнь казалась пропитанной какой-то болезненностью, он очень глубоко прочувствовал кризисное состояние, в котором пребывало европейское и в частности немецкое общество и дух. В июне 1911 года, незадолго до своей смерти, в журнале «Акция» Гейм опубликовал небольшое эссе под названием «Гримаса» («Eine Fratze»). В нём Гейм выразил свой взгляд на современного ему человека, поднимая проблему его преобразования, перехода от старого состояния к новому. Этот мучительный переход Гейм обозначил как болезнь (*Krankheit*). В описании «симптомов» этой болезни определённое место занимает тема пути, пути в никуда, по дороге, у которой нет конца. «И мы бежали туда, с ужасной печалью в сердце, по осенней аллее, без конца тянущейся через мрачные горные районы облаков» [188, с. 204]. Путь в неизвестное, отмеченный печалью и ужасом, является не просто образом в новелле¹, он выражает мировоззрение писателя, у которого путь в неизвестное (*Unbekanntes*) является уделом человека, каким бы полным страданий он не был. Отправиться в такой страшный путь, с точки зрения Гейма, лучше, чем пребывать в спокойствии. Поэтому «здоровье» (*Gesundheit*) человечества он характеризует так: «трижды сказать «несмотря на это», трижды плюнуть на руки, как старый солдат, и затем пойти дальше, по нашей дороге, подобно гонимым западным ветром облакам, навстречу неизвестному» [там же, с. 204].

¹ Интересно, что в эссе этот путь в никуда является грёзой, что сближает данный мотив с новеллой.

Можно ли сказать, что Джонатан принял всё то, что происходило с ним?¹ Это не значит принять свою судьбу, подчиниться ей, вообще верить в её существование, также это не означает спокойного принятия своей брэнности. Можно сказать, что Джонатан наделил смыслом страдающее тело. Смысл художественного текста может быть понят только при обращении к проблеме тела, его исключительной связи с элементами художественного мира, созданного Геймом².

Невозможность смерти отражает в себе разбитое целое рождение-жизнь-смерть (в контексте событийной семантики – начало-процесс-конец). Проклятие Агасфера здесь радикализируется, тело не может умереть, а значит, боль будет присутствовать всегда, в том смысле, что иметь тело это по сути уже страдать. Иметь тело вечно – значит вечно производить какой-то смысл, который однако является автореферентным.

В «Джонатане» мы видим не работу сознания, но движение сознающего тела – порождающего сознание так, что смысл уже не является исключительно его достоянием.

Делая вывод о поэтике новелл Георга Гейма, можно сказать, что изображение телесности писателю необходимо для подчёркивания трагичности человеческого существования. Тело является роковой данностью, роль которой в жизни человека сознание не в силах преодолеть или умалить. Телесность является источником страдания. В определённом смысле Гейм продолжает бодлеровскую традицию отношения к телу, который считал, что тело – это абсолютное зло [363, с. 534]. Правда, Гейм снимает моральный аспект проблемы. Он изображает два варианта разрешения этой экзистенциальной катастрофы. В первом случае, как в

¹ Ж. Делёз рассуждал о негативности события следующим образом: «стать достойным того, то происходит с нами, а значит, желать и освободить событие, стать отпрыском собственных событий и, следовательно, переродиться, обрести вторую жизнь, порвать со своим плотским рождением» [421, с. 197]. Джонатан освобождает событие в вышеупомянутом смысле, однако плотское рождение как проклятие преодолевается негативно - посредством элиминирования самого понятия рождения, в результате чего тело теряет своё привычное значение и приобретает парадоксальный статус бессмысленного смысла.

² Тема невозможности умереть была очень близка для Франца Кафки, который однажды признался в том, что смерти нет, есть лишь «вечная мука умирания» [26, с. 244]. Эти муки испытывает егерь Гракх из одноимённого произведения Кафки.

новелле «Безумец», смерть избавляет человека от апоричности телесного существования, устраняет конфликт между сознанием и телом, между общественным и сингулярным. Однако в новелле «Джонатан» мы видим более мрачное заключение: Гейм полимизирует с христианским представлением об избавлении от страданий после смерти, показывая, что после смерти страдание остаётся, человек обречён на вечные муки умирания.

У Гейма страдание выступает как телесная категория, которая универсализируется, объемлет весь окружающий человека мир. В этом объятom ужасом мире человеку не найти места для уединения и успокоения. Гейм предчувствовал свой ранний конец. При этом, изображая безумие, страдание, смерть своих героев, он не ставил точку в своём повествовании о судьбах мира. Он был писателем по призванию, поэтому в основу своей жизни ставил видение, а не суждение. Трагическое мировоззрение Гейма имеет чувственную природу, не рациональную. В силу этого тело в прозе немецкого писателя приобретает иррациональное, даже метафизическое измерение, предлагающее не историческую трактовку человека, а универсальную, экзистенциальную – надысторическую. Тон прозы Гейма приобретает особую гуманистическую окраску, контрастирующую с гуманизмом эпохи Просвещения, так как вера в историчность человека уступает место состраданию его вневременному трагическому уделу.

Уже упоминался тот факт, что Георга Гейма не интересовали психиатрические аспекты измененного сознания, искажения взаимоотношений человека со своим телом; он не изображал те или иные ситуации как патологические случаи, требующие строгого анализа. В поэтике Гейма совмещаются умеренный антипсихологизм и трагическая тональность, нацеленная на пробуждение в читателе в первую очередь определенного чувства, эмоциональной реакции, нежели мысли. В отличие от Гейма, Дёблин использует иные способы раскрытия темы телесности, взаимоотношений субъекта со своим телом и окружающим миром, отказываясь от хотя бы минимального затрагивания

чувственного аспекта проблемы и стремясь к максимальному дистанцированному показу (Darstellung) симптомов кризиса субъективности, ориентированному на побуждение читателя к аналитической работе.

ГЛАВА 3. АЛЬФРЕД ДЁБЛИН

Альфред Дёблин (1878 - 1957) – немецкий романист, драматург, эссеист. У Дёблина была долгая творческая жизнь. Дебютом писателя является художественно-эссеистическое произведение «Модерн. Картина из современности» («Modern. Ein Bild aus der Gegenwart», 1896). Оно было написано после прочтения книги А. Бебеля «Женщина и социализм». В центре повествования жизнь швеи Берты, которая мучается от противоречия между любовной страстью и религиозным чувством. Уже в этом произведении намечается тема, которую Дёблин развивает в экспрессионистский период своего творчества – конфликт между биологической, телесной жизнью человека и его личными убеждениями, социальными конвенциями, носителями которых он является.

В период 1900-1905 гг. Дёблин пишет два романа: «Мчащиеся кони» («Jagende Rosse», 1900) и «Чёрный занавес. Роман о словах и случайностях» («Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen», 1901-1904)¹. Также в этот период он пишет ряд рассказов, вошедших в сборник «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume», 1913). В 1905 году Дёблин защищает диссертацию на соискание степени доктора медицинских наук «Нарушения памяти при корсаковском психозе» («Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose»).

В 1910 году Дёблин начинает сотрудничать с Г. Вальденом, издателем журнала «Штурм». Как раз это событие является началом появления Дёблина на экспрессионистской литературной сцене: в этом журнале уже в 1910 году Дёблин

¹ Правда, публикуются они намного позже. Роман «Мчащиеся кони» уже после смерти автора, роман «Чёрный занавес» в 1912 году.

опубликовывает рассказ «Убийство одуваничка», который стал классическим образцом ранней экспрессионистской прозы. Помимо сборника рассказов «Убийство одуваничка» (1913), к экспрессионистскому периоду относится так называемый «китайский» роман «Три прыжка Ван Луня» («Die drei Sprünge des Wang-lun»), написан в 1912-1913 годы, опубликован в 1915 году), роман «Борьба Вадцека с паровой турбиной» («Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine», 1918, написан в 1914) и сборник рассказов «Лобенштайнеры едут в Богемию» («Die Lobensteiner reisen nach Böhmen», 1917). 1910-е годы ознаменованы продуктивной критической деятельностью. Дёблин стремится чётко обозначить свою писательскую позицию, полемизируя с тенденциями абстрактного изображения, психологического реализма. Дёблин стоит на позиции представления, выражения события, а не его толкования. Важными программными текстами являются «Берлинская программа» («Berliner Programm», 1913), «Футуристическая техника письма: открытое письмо Т. Маринетти» («Futuristische Worttechnik: Offener Brief an F.T. Marinetti», 1913), «Заметки о романе» («Bemerkungen zum Roman», 1917).

Исторический роман «Валленштейн» («Wallenstein», 1920) и утопический роман «Горы, моря и гиганты» («Berge, Meere und Giganten», 1924) ещё сохраняют экспрессионистскую манеру. Постепенно Дёблин находит новые техники повествования. Так, в своём самом знаменитом романе «Берлин Александрплатц» («Berlin Alexanderplatz», 1929) он использует технику монтажа, потока сознания, в романе есть черты «новой вещественности». Правда, сам писатель признавался в том, что и в этом романе он обязан своим экспрессионистским корням, в особенности это проявилось в установке Дёблина на поиск скрытой сути вещей в столкновении сознания человека и разворачивающейся перед ним бурной жизни.

Дёблин плодотворно занимался литературной деятельностью все 1930-е и 1940-е годы. С начала 1930-х годов Дёблин интересуется преимущественно исторической тематикой (трилогия «Амазония» («Amazonas», 1937-1948), тетралогия «Ноябрь 1918» («November 1918. Eine deutsche Revolution», 1938-

1950)), при этом принципы экспрессионистской эстетики уже не играют главенствующую роль в его творчестве.

Взаимосвязь деятельности Альфреда Дёблина как писателя и как врача представляет определённую сложность для исследователя его художественного творчества. Сам немецкий писатель указывал на серьёзное отношение к обоим видам своей деятельности, заявлял о «единении двух душ в одной груди» [72, с. 103], однако признавался, что как врач он знаком со своей литературной деятельностью лишь издали и что как писатель он является прямой противоположностью себе как врачу. Несмотря на это признание, которое на первый взгляд исключает смысловую и дискурсивную контаминацию этих областей деятельности Дёблина, необходимо отметить, что такая «двойная роль» не может не учитываться при подходе к изучению его художественных произведений. Подходить к его творчеству следует от противного: исходя не из того, где и в каком виде в произведениях присутствует медицинский дискурс, а из того, как этот дискурс модифицируется и даже преодолевается. Подобно тому, как Дёблин отрицает прямое взаимодействие врачебной и литературной деятельности друг с другом, при этом имплицитно вписывая скрытый медицинский язык в свой нарратив, так же и медицинский дискурс не просто присутствует в произведениях, заявляет о своей значимости, но качественно изменяется под воздействием иной смысловой инстанции. Используя метафорическую фигуру Ролана Барта, можно сказать, что «дискурс лжёт», то есть предлагает второй план прочтения – за видимой доминантностью сухого медикалистского нарратива скрывается тайный язык эстетики.

Б. Ленерц и З. Петерс замечают: тот факт, что Дёблин в своих автобиографических заметках проявляет «высокую степень рефлексии» [229, с. 157] по отношению к этой двойственности, позволяет утверждать, что «сопряжение фигуры врача и писателя может быть обозначено как симптом отделения искусства от науки, которое на протяжении двадцатого столетия всё больше укреплялось» [там же, с. 157]. Необходимо добавить, что это разделение

окончательно произошло только после 30-х годов, тогда как применительно к эпохе раннего творчества Дёблина (1900–1910-е гг.) приходится говорить о столкновении писателей с «натурализацией человеческого облика» (Ю. Персон [248, с. 9–10]), о которой мы уже писали.

При этом примечательно то, что Альфред Дёблин реагирует не на антигуманистическую тенденцию слияния дискурсов, а на то, что современная ему наука отделена от жизни. Действительно, лексический состав эссеистики Дёблина центрируется на семантическом гнезде слова «das Leben» и сопутствующих ему дериватах. Как пишет Н. Павлова, «духовность, интеллектуализм, изощённое мастерство своих современников-романистов Дёблин хотел заменить в своих собственных книгах жизнью» [125, с. 99].

Дёблина волнует прежде всего отношение искусства к жизни, он крайне отрицательно относится к абстракциям и понятиям (не только научным), что отражается в его ярко выраженной склонности к антипсихологизму в искусстве. При этом жизнь Дёблином понимается не как общее понятие, а как конкретное телесное существование, взятое в своей процессуальной репрезентации, не знающее этических, моральных и прочих определений, скорее являющееся тотальностью, нежели партикулярностью. Так, рассуждая о сексуальных психопатологиях, Дёблин пишет: «Я хочу рассеять тёмную неясность, окутывающую такого рода больных. Психический анализ, сдаётся мне, не сможет этого сделать. Нужно обратиться обратно к телесному, но не в мозги, а возможно к железам, к обмену веществ» [72, с. 33]. Именно этот акцент на телесном измерении жизни (и искусства) способствует проникновению медицинского дискурса в творчество немецкого писателя.

Многие ранние художественные произведения Дёблина представляют собой сложное единство научного знания и нарратива, с этим знанием неразрывно связанного. Для Дёблина медицина и литература являются взаимодополняющими способами познания реальности, жизни, «он описывает два разных способа обработки и репрезентации реальности, оба из которых внутренне присущи его

манере письма...» [148, с. 111]. Ввиду этой внутренней связи В. Шеффнер предлагает понятие «поэтологии психиатрического знания» («Poetologie psychiatrischen Wissens») [256].

Многие ранние литературные работы Дёблина (1896-1912 гг.), и, в частности, рассказ «Танцовщица и тело» (написан в период 1904-1905, опубликован в 1910 году в журнале «Штурм»), представляют собой художественную рефлексию на сложившиеся в то время научные (медицинские) традиции изучения истерии и иных нервных заболеваний – психиатрическую (Э. Крепелин, Р. Волленберг, О. Бинсвангер, В. Гельпах, П. Мёбиус) и психоаналитическую (преимущественно ранние исследования Й. Брейера и З. Фрейда). С. Катани, характеризуя литературу рубежа XIX–XX веков, отмечает, что «фигуры истеричных женщин, неврастеники, ипохондрики и одержимые манией герои, равно как и литературные инсценировки психических пограничных ситуаций определяют современную литературу и ведут к самопониманию эпохи, которая получает свои существенные импульсы из сферы медицины, особенно из научных результатов неврологии, психиатрии и гинекологии» [149, с. 36].

Для раннего творчества Дёблина характерно влияние психиатрического и психоаналитического дискурсов, тем не менее, ни один из них не преобладает¹, не является определяющим при толковании текста.

3.1. «Танцовщица и тело» («Die Tänzerin und der Leib»)

Относительно «Танцовщицы и тела» Ю. Генц пишет, что «рассказ демонстрирует автономию и определённые притязания литературы на превосходство, при этом методы Дёблина вырабатывают новые способы письма: посредством намёков на конкурирующие дискурсы они делают возможными

¹ Само отношение Дёблина к Фрейду и его методу является неоднозначным, неясным. Т. Анц характеризует высказывания Дёблина о психоанализе как «раздражающе противоречивые» («irritierend widersprüchlich») [533]. Несмотря на то, что невозможно назвать Дёблина абсолютным апологетом психоаналитического метода, необходимо отметить его интерес к этому новому направлению в науке, особенно на ранних этапах (1900-1920-е годы).

многослойность и комплексность при одновременной краткости повествования» [199, с. 82].

Эстетический смысл рассказа одновременно вытекает из игры психиатрических и психоаналитических смыслов, при которой они преодолеваются. Отменяется сугубо медикалистское, одностороннее и не терпящее противоречий толкование. Вкрапление медицинских дискурсов в текст рассказа имеет целью создание культурных смыслов, отражающих процесс интеллектуальной рефлексии, самоинтерпретации эпохи.

Синтагматическая структура этого заглавия образуется конъюнктивной логической операцией, при которой тело является дополнением, чем-то вторым, внеположным танцовщице. Однако не конкретизируется, что это именно её тело (как это сделано в переводе А. Березиной). Тем самым ситуация усложняется, так как в варианте Березиной можно бы было констатировать обычный шизоидный дискурс. Заглавие новеллы допускает двоякую интерпретацию: либо тело представлено кем-то другим, либо имеет место противоположность тела не-телу. Объектом противоборства является конкретный аспект тела, который, ввиду того, что в процессе развёртывания истории первый вариант трактовки отклоняется, необходимо подвергнуть анализу.

Особенность вариативного представления инвариантной тематики (смысловое сопряжение танца и смерти) у Дёблина можно выявить при сравнении этого произведения с рассказом французского писателя Катюль Мендеса «Жизнь и смерть одной танцовщицы» [43, с. 246-254]. Исполненное в натуралистическом стиле, формальное тематическое разрешение заключается в следующих значениях, стоящих на пересечении внутренней и внешней перекодировки (термины Лотмана [327, с. 47-48]): верх и низ «социальной лестницы», обеспеченность и нужда, порок и добродетель. Во все эти оппозиции вклинивается значение танца, образуя главную бинарность – высокое искусство и пошрое ангажированное ремесло. Тема профанации танца решается в социальном аспекте.

В отличие от этого у Дёблина смысл всего текста формируется вокруг сложного и многопланового слова «тело» («*der Leib*»). Для Дёблина важна не смерть танцовщицы и не её путь к смерти (как у Мендеса), а её борьба с телом. В произведении важно коннотативное различие между словами «*Körper*» и «*Leib*». Слово «*Körper*» обозначает тело с точки зрения его физико-биологических свойств, это тело, подвергаемое логической и анатомической абдукции, тогда как слово «*Leib*» акцентирует аспект иррационального эротизма, страсти, желания (согласно формулировке Г. Тульчинского *Körper* – «целостная форма, осмысленная и отрефлектированная, результат рефлексивной деятельности сознания», *Leib* – «некое непросвещенное естество, греховная природа человека» [515, с. 236]).

В 1903 году Франк Ведекинд написал новеллу «Мине-Гага или о телесном воспитании молодых девушек». Любопытно, что в ней Ведекинд, отстаивая концепцию сексуальности и инстинкта как высшего проявления индивидуальной морали, описывает воспитание девочек/девушек в отрыве от традиционной среды, патриархальной и сексистской, погружая их в пространство единства телесности и искусства (девочек обучают походке, танцам, акробатике, музыке). Мотив возврата к плоти через танец реализуется в рамках темы воспитания, выхолащивания тела, что противоречит взглядам Дёблина на искусство и женскую сексуальность. Поэтому новеллу Дёблина можно считать определенным полемическим диалогом с новеллой Ведекинда, а образ Эллы своеобразной пародией на образ Гертруды.

В раннем творчестве Дёблина (собственно, экспрессионистского периода) очень важной фигурой является женщина. Женщина, взятая в аспекте сексуальности, является предметом как научного («Подруги-отравительницы», 1924), так и художественного интереса немецкого писателя. Многие произведения малой прозы Дёблина («Парусное путешествие» («*Segelfahrt*»), «Монашенка и смерть» («*Stiftsfräulein und der Tod*»), «Лунатичка» («*Die Nachtwandlerin*») и другие), а также его ранние работы («Модерн» («*Die Moderne*», 1896)) посвящены

теме герменевтики женщины как объекта желания и как социального субъекта¹. Это относится и к рассказу «Танцовщица и тело», но этот рассказ отличается от других тем, что в нём Дёблин поднимает проблему искусства.

Сюжет рассказа напоминает историю болезни, стилистически нарратив подражает тексту клинического диагноза. Это связано с ориентацией Дёблина не на описательность, а на структуру Bericht'a. Девочка одиннадцати лет по имени Элла становится танцовщицей, всем понятно, что она просто рождена для этой профессии. В 19 лет она заболевает малокровием, тело перестаёт подчиняться ей, она стремительно слабеет. По настоянию матери Элли кладут в больницу. Там её ежедневно обследуют врачи, в то время как злость Эллы по отношению к своему телу возрастает. Она отчуждается от него, что проявляется в её внутренних монологах. Однажды после того, как мимо окон больницы прошла рота солдат под громкую музыку, она просит принадлежности для вышивания. Изобразив на полотне три фигуры (нечто бесформенное на двух ногах, мужчину в очках с градусником, маленькую девочку, показывающую мужчине нос и вонзающую ножницы снизу в своё тело), она подзывает доктора, ругается на него и совершает самоубийство, вонзив себе под левую грудь ножницы.

При подходе не только к сюжету этого рассказа, но и вообще к раннему творчеству Дёблина высказываются трактовки как с точки зрения психиатрии (В. Шеффнер, Ю. Гранд, Г. Браунгарт, Б. Ленерц и З. Петерс), так и с точки зрения психоанализа (А. Кек, Т. Анц, Х. Штегеманн, Х.Т. Теварсон). Б. Ленерц и З. Петерс замечают, что «Многочисленные симптомы расстройств подвигают читателя чуть ли не к тому, чтобы ставить предположительные диагнозы» [229, с. 162]. Основные диагнозы следующие: неврастения, шизофрения, хлороз, истерия. Чтобы раскрыть эстетический смысл рассказа, необходимо реконструировать логику медицинского дискурса.

Доминантным в тексте является истерический дискурс. Можно отметить удивительные параллели с настоящими историями болезни истеричек. Дёблин

¹ Ещё одним важным экспрессионистским текстом на эту тематику является небольшая драма Оскара Кокошки «Убийца, надежда женщин» (1907).

недвусмысленно отсылает к этому дискурсу. Во втором абзаце текста рассказа мы читаем об Элле следующее: «Она была холодна, спокойно глядела на своих коллег и скучала, когда они жаловались» [69, с. 23]. Элла не проявляет никакого интереса к любовным, эротическим ситуациям. Вот что сказано в начале анализа Й. Брейером истории Анны О., довольно известного тогда случая: «...сексуальное начало у неё было не развито <...> пациентка... никогда не была влюблена...» [494, с. 39].

Фрейд в истории болезни Доры (1905 год) связывал истерию с нарушениями сексуальности. Эта смысловая связь появляется в рассказе в том месте, где Элла танцует вальс со своим телом, представляя его в качестве мужчины, а также там, где Элла открыто ведёт борьбу с мужской властью, с подавлением женской воли. Связь с истерией здесь прямая, если учитывать, что, как пишет М. Энафф, истерия – это ещё и «протест женского тела, не имеющего своего дискурса», а фригидность «это наказание, которому подвергается власть мужчины» [514, с. 407].

Говорить о женщине – это значит вписывать её в структуру желания, которое в данном случае может быть только мужским. Женская красота кодируется через женское тело, которое не является самодостаточным, так как оформляется внеположным ей желанием. Такое явление мы будем называть «мужским следом». «Мужской след» отменяет автономность женского тела, в остатке же ничего нет, вне женского эротизма есть лишь один способ обретения женскости – через абсолют, сакрализацию. Женщина является объектом именно мужского внимания. Неслучайно Заратустра у Ницше говорит о том, что о женщине может говорить только мужчина [469, с. 47].

Мужчины в рассказе представлены в фигурах врачей. Их можно рассмотреть через призму легитимации власти посредством ограждения и исследования, выявления скрытого языка тела (пользуясь языком анализа Фуко). Действительно, в больнице тело Эллы окончательно отчуждается от неё. Элла злится на то, что всё внимание приковано не к ней, а к её телу, а ведь она является его госпожой:

«В острых чертах её лица мелькало негодование от того, что её телу, испорченному и портящему все окружающее, оказывали почтение, а на неё не обращали внимания, словно она была мертва. Это оскорбляло её, повелительницу. Она заперла тело, заковало его в цепи. Это было только её тело, её собственность, которой она могла распоряжаться. Она жила в этом доме, её дом должны оставить в покое» [69, с. 26].

Врачи занимаются прочтением языка тела, в то время как героиня разучивается говорить. Элла не может разговаривать, иметь адекватный себе и месту язык, так как язык тела является результатом означивания со стороны другого. Врачи записывают всё в карточку, само записывание и есть фиксирование языка, классификация.

От Эллы отчуждается тело-объект не только медицинского анализа, но и мужского желания. В отношениях врач-пациент неизменно присутствует тема насилия. Тело пациента подчинено воле врача, его желанию, его возможности. Таким образом, размывается строгая граница между телом эротическим и телом физио-биологическим. Такое смещение может быть проиллюстрировано образами, вышитыми Эллой: «Там были изображены три фигуры: круглое бесформенное тело на двух ногах, без рук и без головы, какой-то большой двуногий шар. Рядом стоял большой кроткий мужчина в гигантских очках, который гладил тело градусником. Но пока он был всерьёз занят телом, в другой стороне картины скачущая босиком маленькая девочка показывала ему левой рукой нос, а правой втыкала снизу в тело острые ножницы, так что из него как из бочки мощной струёй вытекала жидкость» [69, с. 29]. Термометр является символом совмещения обоих дискурсов, будучи медицинским атрибутом и фаллическим символом.

Девочка, которая показывает мужчине нос, является Эллой. Втыкание ножниц снизу в тело иллюстрирует начало менструации, что говорит о желании Эллы вернуться в допубертатный период, начать всё сначала, но при этом избежать означивания со стороны, она сама хочет взять на себя эту функцию. В

этом смысле можно также понимать отрывок из монографии Э. Бронфен под названием «Только через её труп» («Nur über ihre Leiche»), который приводит А. Кек: «...самоубийство как самотекстуализация» («...Selbstmorde als Selbst-Textualisierung...» [214, с. 106]). Элла убивает не себя. В её сознании этот акт не предстаёт в качестве самоубийства, она лишь убивает тело, в надежде на обретение возможности создания аутентичной автобиографии, по ту сторону насилия разделения.

Фригидность Эллы подчёркивает ситуацию слабого различения субъекта и объекта. Не случайно, что болезнь, охватившая Эллу, есть не что иное, как малокровие. При малокровии у лиц женского пола может прекращаться менструация, может быть нарушена функция деторождения. А. Кек вполне оправданно заявляет в связи с этим следующее: «История танцовщицы развивается в болезнь пола: Элла отвергает свой пол, что напрямую связано с утратой функции материнства, одной из особенностей болезни малокровия является нарушение функции деторождения» [214, с. 87].

На первый взгляд, кажется, что Дёблин изображает кризис женской идентичности. Но смысл кризиса имеет в данном случае несколько измерений.

Во-первых, как уже было показано, имеется психоаналитическое и гендерное измерение проблемы кризиса (что помещает рассказ в контекст характерных для эпохи рассуждений на тему пола (Чезаре Ломброзе, Отто Вейнингер¹)).

Во-вторых, он может пониматься в психиатрических терминах, значение истерии дополняется: авторитетный в то время психиатр Э. Крепелин закрепил в психиатрической среде понимание истерии как «не очень резко очерченной группы расстройств, общая особенность которых состоит в их тесной зависимости от эмоциональных движений» [441, с. 341], а также выделял такую существенную особенность истерии, как «расстройство движений» (Bewegungsstörungen) и «расстройство воли» (Willensstörungen). Крепелин при этом считает, что подобные расстройства не позволяют больному овладеть

¹ Порой Дёблин рассуждает так же, как и знаменитый австрийский философ: «Я не думаю, что возможны два варианта – мужчина и женщина. Наверняка должен быть третий и четвёртый» [19, с. 50].

(Herrschaft zu gewinnen) какой-либо профессией. В рассказе смысл расстройства воли получает двойное значение. Кажется, с одной стороны, что поведение Эллы наоборот противоречит этим симптомам, так как она определяется с профессией. Однако, с другой стороны, если внимательно посмотреть на структуру первого предложения (sie wurde <...> bestimmt), то станет понятно, что это решение является анонимным, не являющимся её волевым актом. Если истерическое тело в рассказе является символом насилия, ограничения действий, противодействия воле, то отмена этих ограничений, отмена диктата гендерной принадлежности, а значит диктата определённого (даже идеологического) типа мышления, обозначает выход к подлинному искусству, искусству, реализующему свободу человека.

В-третьих, при смысловом сочетании с самоубийством, смертью танцовщицы, тема утраты воли и неудавшаяся попытка её обретения получает ещё одно измерение – философское и культурно-историческое (мотив пляски смерти, тема воли и насилия, тема смерти).

Наконец, в-четвёртых, (по порядку, но не по важности), рассказ содержит многоплановое эстетическое измерение. Т.В. Пуиг считает, что помимо того, что многие тексты модернизма и авангарда связаны с темами насилия и смерти, «при этом подчёркивается момент неподвижности или остановки, который, правда, выражает не просто прекращение, а является двусмысленным знаком, указывающим на апории художественного творения и рассуждения об искусстве» [251, с. 289].

Ввиду высокой степени культурной контаминации, характерной для эпохи fin de siècle, связь темы женского тела, танца, проблемы художественного творения и воли в рассказе раскрывается на концептуальном фоне модернистской эстетики. Так, с позиций культурно-исторического анализа текст может рассматриваться как определённая пародия на культурный типаж декадентки и сложившийся к тому времени литературный образ женщины (который в немецкой и австрийской литературах представлен произведениями А. Шницлера,

Г. Гауптмана, Г. Гофмансталя, Р. Рильке, Т. Манна). С. Катани считает, что Элла «воплощает собой тип хрупкой женщины (*Femme fragile*), наряду с типом роковой женщины (*Femme fatale*), который был излюбленным в литературном декадансе, эстетизме и в особенности лирике югендстиля» [149, с. 40].

Здесь необходимо кое-что добавить. Чрезвычайно интересны параллели с представлениями Ш. Бодлера о танцовщице. Отношение Бодлера к женской телесности проанализировал Ж. Старобинский в работе «Портрет художника в образе паяца». «Женщина в представлении Бодлера есть чистая материя», – пишет Старобинский [363, с. 533]. В «Фанфарло» Бодлер высказывает мысль о том, что женщина избавляется от своей материальности благодаря преображению себя художественным значением (в данном рассказе именно *танцем*). Однако, как считает Бодлер, женщина не может постоянно придавать себе символическое значение и рано или поздно возвращается к своему низкому женскому естеству.

Дёблин устраняет этический, моральный аспект вопроса, для него материальность женщины не является негативной характеристикой, наоборот, через материальность он стремится сделать женщину подходящей для новых художественных установок. В «Заметках к «Горам морям и гигантам»» (1924) Дёблин прямо обозначает свою позицию: «Стоит в романе появиться женщине, как к ней тут же прилипает нечто идиллическое, или психологическое, или приватное; женщины стерилизуют эпическое повествование. К ним нужно подходить совсем по-другому, если хочешь притянуть их к эпическому тексту. Им нужно выбить их ядовитые зубы: для начала расколошматить все, что в них есть сладенького, тщеславного, мелочно-склочного, пикантного. Тогда останется настоящая женщина. Уже не «оригинальная штучка», не аутсайдер, а простое элементарное животное...» [19, с. 49]. То, что действительно для романа Дёблина, действительно и для его малой прозы. Он старается обнажить животную сущность женщины, обозначая по ту сторону бинарных *femme fatale* и *femme fragile* новый тип женщины, который можно назвать *femme bestiale*. Но, несмотря

на свою видимую трансисторичность, этот тип является культурным типом, рождаясь и реализуясь в диалоге между декадансом и натурализмом.

Установление связей рассказа с культурно-эстетическим контекстом *fin de siècle*, безусловно, является ценным. Образ главной героини совмещает в себе две связанных друг с другом смысловых фигуры. Первой является фигура женщины как определённого биологического целого. Телесная, физиологическая основа этой фигуры дополняется культурной основой. Так главенствующий здесь медицинский дискурс (показ героини в биологической и гендерной перспективе) взаимодействует с культурно-эстетическим (аллюзия к типичным образам женщины в западноевропейском художественном искусстве конца XIX века). Одновременно с этим взаимодействие телесного и культурного аспектов осуществляется и во второй фигуре – фигуре танцовщицы как определённого эстетического целого, где главенствовать начинает дискурс эстетики. Совмещение двух фигур в образе Эллы выполнено автором таким образом, что не происходит перевеса в сторону какого-либо из дискурсов. Медицинский дискурс не является самоценным, равно как и эстетический таковым не является. Смысл рассказа возникает только в точке пересечения их обоих. Поэтому, чтобы понять, почему Дёблин выбирает объектом повествования жизнь именно танцовщицы, как эта профессиональная жизнь связана с её телесностью, необходимо от рассмотрения медицинского дискурса перейти к анализу эстетического. Другими словами, следует выяснить, каким образом семантика танца сопрягается с телесной семантикой, как в этом сопряжении возникает художественный смысл рассказа.

Г. Брэндстеттер считает, что танец является ключевым символом модернизма [168, с. 35]. Несмотря на то, что это утверждение с трудом можно посчитать применимым к общей парадигме модернизма, тем не менее, относительно немецкого искусства можно говорить об особой исторической роли танца. Немецкая эстетика первой четверти XX века во многом определяется концептом «выражение» (*Ausdruck*), и танец модерн, который появился в Америке в конце

XIX века, получил в Германии особое развитие. Принципы нового танца, заключавшиеся в отказе от противоестественности балетных форм и подчёркивавшие свободу самовыражения, хорошо сочетались с экспрессионистской эстетикой. Неслучайно, что немецкий тип танца модерн носил название «танец выражения» (Ausdruckstanz, понятие Мэри Вигман).

В. Роте, исследуя фигуры танцовщиц в экспрессионизме, показал, что танец является по своей сути экспрессионистским действием. Фигуры преступников, танцовщиц, больных являются «центром того, что составляет специфическое экспрессионистское восприятие жизни и миропонимание» [254, с. 8]. Связывая фигуру танцовщиц с эротизмом и религиозностью, Роте замечает, что экспрессионистский танец основывается на понятии движения (Bewegung), которое в свою очередь связано с принципом акцентирования воли (Willensbetonung).

Объяснять интерес Альфреда Дёблина к танцу веянием моды недостаточно. И если, как пишет М. Горбатенко, «в среде экспрессионистов <...> танец становится предметом эстетического анализа» [345, с. 73], то у Дёблина он становится объектом выражения его взгляда на соотношение искусства, тела и реальности, то есть и эстетического, и медицинского анализа.

Одновременно с этим, наличие в рассказе реминисценций к полемике о танце модерна не стоит преувеличивать. Как справедливо замечает А. Колб, «в то время как американский танец модерна стал известен среди европейского зрителя, благодаря выступлениям Лои Фуллер, и чуть позже Айседоры Дункан, Руфь Сен-Дени и Мод Аллан, то, что мы обычно называем Немецким танцем модерна – то есть танцем выражения – появилось только в начале Первой мировой войны...» [221, с. 4]. Таким образом, рассказ, написанный в период 1904-1905 годов, нельзя полностью связывать с экспрессионистской концептуализацией танца. Однако одну контекстуальную связь нельзя не принять во внимание.

Американская танцовщица и одна из основоположниц свободного танца Айседора Дункан уже в самом начале XX века побывала в разных европейских

странах. Дебютировав в 1903 году в Будапеште, она до 1905 года не раз приезжала в Берлин, а затем в 1905 году прочитала там лекцию о танце, содержание которой в дальнейшем было отражено в статье «Танец будущего» (1906 год). Альфред Дёблин, который вместе с матерью переехал в 1898 году в Берлин, часто там бывал, несмотря на то, что практиковал не только в Берлине, но и в Фрайбурге и Регенсбурге. Можно допустить, что Дёблин был знаком с мнением Дункан относительно искусства танца, либо присутствовал непосредственно на самой лекции, либо слышал о её содержании от знакомых или друзей.

Так или иначе, в «Беседах с Калипсо» («Gespräche mit Kalypso» (1910)), художественно оформленном теоретическом сочинении о музыке, Дёблин отразил поразительно похожие на позицию Дункан суждения относительно музыки и танца. Суть этих суждений сводится к тому, что балетный танец как танец противоестественный противопоставляется свободному танцу как танцу тела, в котором проявляется воля природы. Как пишет Дункан, школа балета учит движениям, которые «борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и с формами, созданными природой» [426, с. 10]. Альфред Дёблин определял балет как холодное (*kaltes*), бесполое (*geschlechtlos*) и сухое нечувственное (*lieblos*) искусство, которое «занимается приручением воли, порабощением тела волей» [71, с. 75]. Балетный танец является отрицанием естественного телесного поведения, он направлен на «дрессировку» тела, то есть воля тела является подчиняемой. Здесь можно найти прямую параллель с высказываниями Стефана Малларме о балете: «Танцовщица не равна танцующей женщине, по двум причинам сразу: во-первых, она не женщина, а метафора, сжато представляющая вариацию какой-нибудь простейшей фигуры: меч, чашу, цветок и т.п.; во-вторых, она не танцует, а иносказательно составляет из телесных письмен, из этих шажков и взлётов, то, что можно было бы пересказать лишь с помощью длинной последовательности прозаических абзацев, как диалогических,

так и описательных...» [цит. по 363, с. 535]. Созвучие темы рассказа этому суждению поразительно. Малларме оправдывает балетный танец, зрелищность. Дёблину же ненавистна искусственная эстетизация тела. Истинный танец предполагает принятие тела, растворение в теле, танец осуществляется через тело, а не вопреки ему. Главное, что в нём осуществляется два типа знания, связанные друг с другом – биологическое и эстетико-поэтическое.

Лейтмотив статьи Айседоры Дункан – «танец будущего – в природе» – созвучен представлениям Дёблина о роли природы в жизни человека и искусства. В них содержится ключ к эстетическо-биологическому измерению рассказа. Дёблин признавался, что вообще не очень серьёзно относился к искусству и литературе, он писал: «я видел, что мир – природа, общество – похож на очень тяжёлый танк, стоящий над людьми, катящийся по людям» [188, с. 652]. В центре интереса Дёблина стоял человек, который был буквально раздавлен силами природы, силами своих телесных инстинктов, если не мог их признавать и противился им. Человек, который «осмеливается сопротивляться природе, подавлять свои «животные инстинкты», будет повержен в этой борьбе» [70, с. 15].

Возвращаясь к теме кризиса, произошедшего с Эллой, следует отметить художественное решение Дёблина. Рассказ построен таким образом, что всё, что происходит с Эллой, несёт характер роковой предопределённости и выступает в качестве испытания. Мотив неожиданной болезни деформирует клиническую картину, поэтика дополняет медикалистское изображение болезни. Подобно тому, как метаморфоза, согласно М. Бахтину, «начиная с Апулея, стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого» [290, с. 39], так и болезнь в пространстве культурного семиозиса маркирует некую границу, дающую понять, что предшествовавшая жизнь героя требует переоценки. Эта переоценка диктуется либо императивом исправления, подразумевающим «неправильную» жизнь героя, либо интенцией фатализации, введения трагического модуса. Причина наказания Эллы заключается в том, что она противится своему телу, она «дрессирует» его,

отвергает свою сексуальность. «Нельзя пренебрегать ни одной частью тела, под угрозой тяжелейших заболеваний» [70, с. 15], – пишет Дёблин.

Заглавие рассказа расширяет и универсализирует конфликт. Конъюнкция «танцовщица» и «тело» отражает общую связь искусства и тела, а не сводится к конкретному случаю, подобно сугубо медицинскому. Случай Эллы является симптомом упадка искусства, символом трагического разрыва искусства и жизни, против которого выступает Дёблин. Искусство, оторванное от естественной телесности жизни, является противоестественным, отрицает потребности эпохи, нуждающейся в нахождении пульсации жизни в каждом явлении действительности и новых способов художественного выражения этой пульсации. Такой взгляд на искусство сближает эстетические взгляды Дёблина с экспрессионистским отрицанием принципа «Kunst an sich», при этом открывая новые возможности создания смысла – полемическое и одновременно конструктивное взаимодействие двух важных для понимания смысловой парадигмы модерна дискурсов.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что привлечение метода анализа различных дискурсов к исследованию произведения «Танцовщица и тело» позволяет понять, что колоссальное увеличение роли телесной семантики в литературе рубежа XIX-XX веков не является случайным, эфемерным феноменом художественной культуры; что оно обосновано не столько внехудожественными процессами (научными, историческими), сколько напряжённой творческой рефлексией о судьбах и целях художественности в условиях кардинальной смены характера научного знания, биологического и техногенного ритмов эпохи. Надо отметить, что подобная рефлексия оказалась свойственна не только писателям, непосредственно связанным с медициной (А. Чехову, А. Дёблину, Г. Бенну, Э. Вайсу, К. Дойлу, С. Моэму и др.), но всем литераторам, глубоко ощутившим связь искусства с телесным характером современной культуры и истории.

3.2. «Убийство одуванчика» («Die Ermordung einer Butterblume»)

Н.В. Пестова отмечает, что в названии этого рассказа присутствует остранение [130, с. 125]. Остранение по В. Шкловскому это преодоление автоматизированного восприятия, приводящее к новой номинации. Использование слова *Ermordung* вместо, например, *Zerstörung* в отношении неодушевлённого объекта – одуванчика – нарушает логико-семантическую сочетаемость слов, и происходит антропоморфизация объекта. Такая номинация маркирует бредовый дискурс. Р. Маркс уточняет: «Выбор особенно плодоносного, широко распространённого и едва ценного цветка, который растёт почти везде и буйно разрастается, усиливает противоречие между ужасным поступком <...> и недостойным и неподходящим объектом этого поступка» [240, с. 54].

Самое главное в остранении – новая номинация, так как именно она создаёт фактуру текста. Но в данном названии мы не наблюдаем названия чего-либо по-другому. Слово *Ermordung* означает именно убийство, а не уничтожение (*Zerstörung*). В отношении неодушевлённого объекта – одуванчика – использование слова *Ermordung* представляется нарушающим привычную логику. Действительно, происходит антропоморфизация объекта, но не путём сравнения двух объектов (вспомнить, к примеру, приводимый Томашевским пример из стихотворения А. Блока, где дым из трубы называется змеем [365, с. 53]), а путём нарушения логико-семантической сочетаемости слов. Одуванчик тогда предстаёт как одушевлённый. В этом художественном мире все цветы выступают в качестве людей: «Он убьёт столько цветов, сколько захочет, в радиусе тысячи миль, на севере, юге, западе, востоке, если они дальше будут над этим смеяться» [69, с.119]. Глагол *umbringen* употребляется, как правило, в отношении одушевлённых объектов.

Также следует обратить внимание на некоторые особенности слов *Ermordung* и *Butterblume*. В отличие от глагола *töten*, глагол *ermorden* означает убийство

предумышленное. Человек, совершающий убийство предумышленно, является не просто убийцей, а опасным преступником, и поэтому понятие Ermordung носит более криминогенный характер. Существительное Butterblume в немецком языке женского рода, поэтому смысловая связка убийца-жертва вводит трактовку преступления с точки зрения сексуального насилия.

Выделим 3 уровня, на которых может быть рассмотрен смысловой потенциал заглавия, реализующийся в тексте.

1. Аффект.
2. Антропоморфизация объектного мира.
3. Убийство на сексуальной почве.

Теперь рассмотрим каждый по порядку, так как порядок выделения этих уровней не произволен, а подчинён логике.

1. Аффект.

Как и в рассказе Г. Гейма «Безумец», аффект в «Убийстве одуванчика» заложен в до-истории. Господин Михаэль Фишер будто чем-то сильно взбудоражен, шокирован, об этом говорят его нервные подёргивания. Причина его нервного состояния лежит во временном пространстве, которое предшествует рассказываемому времени (Erzählte Zeit). «Этот шок был вызван событием, которое предшествует времени рассказывания» [536].

Помимо того, что аффект можно обнаружить во время чтения рассказа, он также обнаруживается уже в названии рассказа – задаётся системность бреда. Понимание события как убийства, вектор именно такой интерпретации события выдвигает на первый план нарушение логических связей.

Говоря о том, кому атрибутируется так называемая «кривая логика» [483, с. 13], можно отметить схожую с рассказом Гейма ситуацию: невозможно точно сказать, что безумие относится к плану повествуемому. Так как бредовый дискурс с таким же успехом может быть приписан нарратору – в любом случае нарратор обладает знанием, которое может быть представлено в заглавии. Если снова вернуться к мысли И.П. Смирнова о постэкзистентной позиции нарратора [359, с.

256], то в данном случае можно дополнить, что эта позиция суть знание не просто истории, не просто адекватное расположение отправителя сообщения в пространстве отправляемого материала (по сути, уверенное владение им), но знание и пост- и пред-истории. Соответственно, это знание говорит не только о том, что есть в истории, но косвенно обрисовывает черты до-истории, не могущей быть до конца понятой и расшифрованной, но обнаруживающей себя в системе бреда.

Эффект интерференции сознаний, пока что обнаруживаемый на уровне заглавия, размывает дихотомию двух планов – повествуемого и изображаемого. Р. Мёрфи рассматривает эту ситуацию в рамках двуголосого дискурса (*double-voiced discourse*) и понятия «двойное послание» («*double bind*»). Как утверждает исследователь, комментируя тот фрагмент, где Фишер отсчитывает шаги, «с самого начала повествования перед нами предстаёт указание той степени, до которой дискурсивный хаос вошёл в собственную дискурсивную организацию текста: диегетическое уже полностью «заражено» миметическим» [245, с. 117]. Мёрфи пишет о том, что сознание персонажа невозможно отделить от сознания нарратора. По его мнению, этот приём является контрдискурсивным по отношению ко всем реалистическим и натуралистическим текстам.

Дёблин помещает героя в *мир абсолютного безумия*, эта всеохватность характеризует внутренний мир произведения. Р. Маркс в отношении заглавия замечает, что оно «ложно утверждает эксплицитную объективность, которая поневоле упирается в имплицитную субъективность» [240, с. 54].

Также в заглавии присутствуют два кода. Первый из них детективный. Но этот код как таковой не содержит в себе набор существенных атрибутов – таких как убийца, жертва, расследователь преступления. Точнее в самом произведении они являются в виде своеобразных рудиментов. Убийца не совсем убийца, жертва не совсем жертва, а следователя вообще нет. Такая модификация реальных актантов детективного сюжета связана не только с тем нарушением логико-семантической сочетаемости, что продуцирует сферу бреда либо абсурда, но также с

присутствием второго кода. Этот второй можно обозначить как необычно-фантастическое-невероятное. Такую схему идентификации фантастического в литературе предложил Ц. Тодоров [366].

Одушевлённый цветок скорее всего можно отнести к области невероятного. Михаэль Фишер находится в замешательстве, он не может до конца и чётко определить, реально ли всё происходящее. Такое пограничное состояние между невероятным и необычным, невозможность внятно охарактеризовать происходящее либо с точки зрения здравого смысла (руководствуясь детерминированностью), либо с позиции подтверждения наличия необъяснимого маркирует область фантастического. Но такой элемент фантастического как таковой не воспринимается. Ведь не только герой, но и читатель должен находиться в ситуации выбора. Читателю же открывается такое положение героя по отношению к предметному миру, при котором фантастическое полностью элиминируется из последнего. Обычно атмосфера фантастического распространяется на внешний по отношению к герою мир, в «Убийстве одуванчика» ничего фантастического в окружающем Фишера мире не находится. Непосредственно до события, маркирующего фантастическое (бурение почвы головой одуванчика, поток слизи) уже произошло колебание, расшатывание изображаемой событийной линии, указующее на то, что Михаэль Фишер психически не здоров. Это расшатывание производят два момента. Во-первых, Фишер сильно раздражён, его нервное состояние приводит его к припадку. Во-вторых, до «убийства» одуванчика событийная структура расщеплена. И расщеплён сам субъект. Первый субъект убивающий, второй субъект созерцающий убийство.

Событие прогулки Фишера расщеплено. Начав прогулку, он практически сразу забывает обо всём («...затем он забыл об этом» [69, с. 107]), то есть непосредственно о том, что он гуляет, отсчитывает шаги, виляет бёдрами и т.д.¹

¹ То, как ведёт себя Фишер во время прогулки (размахивание руками, виляние бёдрами), подчёркивает, что перед нами человек, который является другим, нежели в обычной жизни, на работе. После того, как он покидает пространство жизни в обществе, его бессознательные импульсы начинают раскрепощаться. Как отмечает Теварсон, «социальное существование представлено как не имеющее никакого смысла и ценности» [148, с. 48].

Здесь можно отметить первое расщепление. Акт забывания затеняет всё происходящее потом. Далее описывается непосредственно его попадание на поле сорняков, возникновение агрессии, сбивание цветов тросточкой. Фишер идёт дальше, и тут проявляется второе, более существенное расщепление: «Неожиданно господин Михаэль Фишер, пока его взгляд бесцельно блуждал по обочине дороги, увидел, как приземистая фигура, он сам, отходит назад от газона, бросается на цветы и начисто сносит голову одному одуванчику. Вполне ощутимо произошло перед ним то, что только что случилось на тёмной дороге» [69, с. 109-110].

Г. Швиммер усматривает в этом не что иное, как шизофрению. «Я становится шизофреническим; своего рода видения становятся независимыми от этого Я» [261, с. 38]. Такой подход к явлению расщепления подчёркивает роль сознания Фишера в деструкции пространства. Иными словами, мы здесь можем усматривать не нарушение логики пространства, в которое попадает герой, а искажение восприятия героя.

Необходимо понять логику раздвоения сознания героя. Для удобства выделим двух героев, которые будут соответствовать двум состояниям сознания одного героя – Фишер 1 (Ф1) и Фишер 2 (Ф2). Ф1 соответствует сознанию до забывания. Ф2 презентирует состояние беспамятства, умопомрачения, буйства. Саморефлексия («В городе становятся нервными. Город нервирует меня» [69, с. 109]) маркирует границы этого беспамятства, Ф2 плавно возвращается к Ф1 и далее, уже являясь Ф1, видит себя, Ф2, совершающего убийство. Таким образом вводится ситуация зеркального отражения, часто используемая Дёблином. Но эта зеркальность указывает не на романтическое двоemiрие, а в первую очередь на наличие разных инстанций в человеческом сознании (ср. с теорией «стадии зеркала» Лакана). Поэтому данная зеркальность отсылает не к пространству, но к сознанию.

Убийство одуванчика происходит в пространстве действий Ф2. Состояние Ф2 являет собой буйство, чрезмерную агрессию. А такие поведенческие аспекты

неминуемо говорят о безумии (Фуко). Стоит обратить внимание, что как в «Безумце» Гейма, так и в этом произведении Дёблина безумие обнаруживается *прежде всего в буйстве главного героя.*

Если бы было совершено убийство не одуванчика, а человека, в таком случае аффект центрировался бы на персонаже, был бы сугубо человеческим. С введением такой жертвы, как одуванчик, аффект отражает весь диегезис.

В новелле Гейма мы обнаружили стратегию изначального введения в сферу сознания, имея в виду такое расположение героя и окружающих его людей и объектов, при котором затеняется естественное бытие мира вне этого героя, затушёвывается закономерность действий окружающих его людей, их бытовая составляющая. Окружающий героя мир вещей и людей не имеет своей самостоятельной формы, потому что её некому дать, кроме самого героя. О. Кляйн пишет, что само по себе убийство одуванчика становится событием только благодаря реакции Фишера. Герой индивидуализирует растение именно через своё сознание, но таким образом, что смысл персонификации приобретает явный смысл – абстрактный акт насилия становится подлинным и позволяет утверждать, что природа является вторым главным героем в рассказе [218, с. 99-101].

Разобрав первый смысловой потенциал заглавия, в «Убийстве одуванчика» Дёблина можно констатировать экстерниоризацию сознания героя. Конкретизировать сущность распространения сознания героя на объектный мир поможет анализ второго смыслового уровня.

2. Антропоморфизация объектного мира.

Фишер сомневается не в действительности того, что он напал с тростью на кучу сорняков, взял в руку одуванчик и отсёк ему голову. Он сомневается в том, было ли совершено *убийство*. При этом сам факт того, что акт насилия относился к *растению*, полностью устраняется из его сознания. Для Фишера чужда дифференциация человеческого и нечеловеческого мира. В тексте нет ни одного указания на то, что его посетила мысль об абсурдности такого отношения к

неодушевлённому объекту. В его дискурсе отсутствует фраза типа «это же всего лишь цветок».

Это позволяет говорить о том, что антропоморфизация объектного мира имеет своим источником сознание персонажа. Чтобы уяснить, какие важнейшие смыслы несёт в себе эта стратегия, нужно сначала вообще перечислить, с какой целью может происходить антропоморфизация.

Антропоморфизация может помочь изображённому предмету выйти на уровень символа. Удачным в данном случае представляется определение символа у Е. Фарино: «символ – это понятийная система, свёрнутая (или: редуцированная) до одного элемента, обладающего статусом реального объекта» [374, с. 90]. Учитывая то, что смысл символа как таковой неисчерпаем и вообще непознаваем до конца, то помимо того, что в самом обычном предмете посредством символизации можно раскрыть потаённую и даже метафизическую сущность (никогда не одну единственную и непреложную), текст аккумулирует в себе всё большие смыслы и поэтому становится более ценным и в плане концентрации в себе общекультурной информации, и в плане продуцирования большего эстетического удовольствия.

Также антропоморфизация может ввести в смысловое поле текста какой-либо код – религиозный, мифологический, исторический, культурный и другие. Осуществляться это может необязательно посредством символизации.

Третья функция антропоморфизации может заключаться в наделении пространства теми или иными свойствами. Тогда источник этого процесса исходит из моделирования вообще художественного пространства, а затем и мира в целом. Другими словами, антропоморфизация в данном случае – свойство и характеристика пространства.

Можно, безусловно, ещё выделить некоторые другие функции антропоморфизации, но мы ограничимся вышеперечисленными, так как четвёртая функция – выявляемая как раз в произведении «Убийство одуванчика» – помимо

того, что является самостоятельной, тем не менее может вбирать в себя иные в качестве факультативных.

Эта четвёртая функция заключается в отображении сознания персонажа. Но такое состояние героя, при котором происходит оживление вещного мира, может рассматриваться вне особенностей физиологического аспекта действительности сознания, то есть когда причина антропоморфизации кроется не в психиатрическом смысловом поле, а психологическом¹ (что неприемлемо для Дёблина).

Дёблина интересует прежде всего то сознание, которое вступает в конфликт с необъяснимыми и нерелефлируемыми самим этим сознанием влечениями и склонностями. Душевные переживания персонажа не в поле его интереса. Как подмечает Х.Т. Теварсон, Дёблин уже в своей диссертации делал акцент на «физиологическом базисе» в объяснении человеческого поведения [269, с. 31]. Как во врачебной практике, так и в области художественного творчества психологическое толкование того или иного явления трактуется Дёблином как неоправданное, слишком субъективное и поэтому не могущее претендовать на исчерпывающую экспликацию причины состояния. Дёблину чужд разбор душевных переживаний и мыслей пациента/персонажа, в той мере, в которой они приводят всего лишь к пустословию. Стоит ещё раз вспомнить высказывание Дёблина при рассуждениях о сексуальных психопатологиях: «Я хочу рассеять тёмную неясность, окутывающую такого рода больных. Психический анализ, сдаётся мне, не сможет этого сделать. Нужно обратиться обратно к телесному, но не в мозги, а возможно к железам, к обмену веществ» [72, с. 33]. Очень примечателен поворот Дёблина к области психиатрии и психопатологии, к тому, что вырабатывает свой дискурс о теле, нежели об окрашенных моральным императивом душевных переживаниях. Примечателен он потому, что эти взгляды

¹ К примеру, если причину видеть в отчуждении человека от мира, то тогда феномен отношений человек-мир будет либо в ведении философии и социологии, либо психологии и психиатрии. Такой тип одиночества, как космическое («соотнесённость человека с природой и миром, самоотчуждённость» [407, с. 240]), трактуется в терминах психологии тогда, когда хотят обратиться к душевному расстройству. Психопатологический (психиатрический) подход к состоянию человеческого отчуждения апеллирует к телесным, органическим дисфункциям (несмотря на то, что в самом именовании дисциплины есть корень «психе», и некоторые врачи-психиатры заявляют, что работают чисто с душевной структурой пациента).

Дёблина-врача непосредственно сочетались с его художественными практиками. «Дёблин имел обыкновение использовать свои знания в области психиатрии при написании произведений» [148, с. 38]. Он всячески пытается избежать психологизма и, в конечном счёте, приходит к технике отсутствующего нарратора, которая могла обеспечить ему объективность в том смысле, что поведение, мысли, переживания героя не детерминируются нарратором. Рассуждая о романе и прозе вообще, Дёблин пишет: «Исчезновение автора в романе так же радикально, как в драме и в лирике; в романе всё должно идти само собой...» [187, с. 348].

Подобных рассуждений о технике повествования у Дёблина довольно много. Дёблин вырабатывает свой стиль, антианалитический стиль наррации. В своей так называемой «Берлинской программе» (1913) он пишет, что объективность рассказчика служит целью изображения «живой тотальности» [71, с. 120]. У. Дронске, рассуждая об антипсихологизме Дёблина, пишет, что Дёблин отказывается от «наивной психологии» и выбирает метод «записывания хода событий и движений» ввиду «действительной дезинтерграции, ввиду действительного бессилия индивидуальности, ввиду реальной бессвязности действий» [179, с. 77]. В ранних произведениях Дёблина можно наблюдать только представление симптомов той или иной болезни, описание внешности (*Aussehen*) и действий (*Handlungen*) при отсутствии какого-либо объяснения. Дёблин, как и в своём экспрессионистском романе «Три прыжка Ван Луны», передаёт все события, не заявляя о себе, авторе, «без описаний, без раскрытия внутреннего мира героев, без разрушения поверхности жизни» [20, с. 571].

Такая техника очень показательна в отношении акцентирования феномена телесности в «Убийстве одуванчика». Как пишет Р. Мёрфи, «этот текст примечателен не сюжетом, а своей дискурсивной организацией» [245, с. 114]. Дёблин показывает, как может влиять на сознание та или иная телесная дисфункция. Сознание не предоставлено самому себе, на его работу может влиять сбой в плоскости сугубо плотской рецепции (в случае Фишера это, прежде всего,

галлюцинации и деперсонализация в смысле распада целостности телесных функций). В конечном счёте, психиатрический подход Дёблина стремится обнажить противоречия между сексуальностью и душевными стремлениями, между индивидуальным, интимным и социальным. Именно обнаружение телесности ставит этот вопрос острее, чем когда бы то ни было.

Отсюда становится понятным, что причину антропоморфизации нужно искать в поле психопатологии. Возвращаясь к вопросу об отчуждённости, представляется недостаточным сказать, что «отчуждение человека от вещей приводит к тому, что вещи в свою очередь становятся самостоятельными и приобретают своего рода автономное существование. В противовес овеществлению и анонимизации человека мир вещей стремительно антропоморфизируется» [261, с. 47]. Необходимо понимать, что отчуждение Фишера имеет не психологическую причину. Можно доказать это такими моментами, как галлюцинации (обонятельные, оптические, осязательные, слуховые), шизофрения на уровне распада централизирующих функций тела («Между тем его ноги шли дальше» [69, с. 114]), такие симптомы как обильное потовыделение (Schweissausbrüche), сухость во рту (Mundtrockenheit), сильное биение сердца (Herzrasen) и некоторые другие. Т. Хоффман в своей статье о проблеме автономности частей тела в работах Дёблина и Бенна отмечает, что у Дёблина эта тематика присутствует с целью акцентирования зависимости разума от тела [149, с. 46].

Антропоморфизация, как второй смысловой пласт, реализующийся в тексте и заявленный в названии, очень сильно связан с первым – аффектом, заложенным в до-истории. Четвёртая функция антропоморфизации реализуется благодаря тому, что состояние Фишера должно рассматриваться в первую очередь с позиции изменения сознания, вызванного телесными дисфункциями. Мир оживает только потому, что герой изначально пребывает с состоянием аффекта, но как этот самый аффект является организующей силой художественного мира, так и антропоморфизация, подчиняясь этой конституирующей интенции, «играет» на

мир, дополняет его, расширяет его смысловую целостность, органично вписывается в тот мир, который можно назвать «миром симптомов повреждённого сознания», смысл которых действительно невозможно обнаружить в учебниках (Лихачёв), так как цель Дёблина – не показать клинический случай, а сопоставить элементы художественного мира таким образом, чтобы читатель получил особый опыт прочтения-анализа, чтобы наделить художественный модус исключительным, неповторимым смыслом.

3. Убийство на сексуальной почве.

До сих пор речь шла об определённом аффекте, лежащем в до-истории и организующем диегетический универсум. Было выявлено, что изменённое сознание Михаэля Фишера определённо связано с его телесным состоянием. У него наблюдаются симптомы шизофрении, диссоциации «Я», повышенная раздражительность. Всё это отражается на характере мира, что говорит о примате сознания над окружающей действительностью, о доминантности бредового дискурса персонажа. Для уяснения смысловой глубины созданного в произведении мира следует от обнаружения аффективности и бредового дискурса двинуться в сторону конкретизации соотношения между безумцем и его окружением. Осуществить это можно путём такой экспликации смыслов отношения между Фишером и Еленой, которая будет руководствоваться аппаратом психоанализа¹. Этот тип анализа здесь необходим, так как Дёблин в этом рассказе, как и в некоторых других своих ранних произведениях, закодировал не только психиатрические смыслы, но также и психоаналитические. То, что во фрейдовском и постфрейдовском учениях некоторые смыслы, представленные в рассказе, появились значительно позднее, говорит в пользу антиципирующего характера художественной литературы, а также профетических способностей Дёблина. Расширение семантики аффекта осуществляется на уровне противоборства принципа удовольствия с принципом реальности.

¹ Х. Штегеманн пишет, что цветок, несомненно, является не только символом природы, но также и символом женщины [264, с. 107]. М. Татар считает, что Штегеманн, формулируя тему рассказа как невозможность потери контакта между «Я» и природой, упускает тот момент, что убийство одуванчика является маркером умышленного убийства на почве полового извращения (Lustmord) [268, с. 201].

Михаэль Фишер является торговцем, «типичным буржуа», и может показаться, что в «Убийстве одуванчика» представлен процесс угнетения человека сетью капиталистических по своей сути механизмов, что приводит к деформации сознания, и это зло неизменно имманентно самой структуре общественно-экономического уклада начала XX века. Но известно, что Дёблин интересовал не столько историко-экономический аспект отчуждения, сколько конфликт между природой и культурой. Поэтому отчуждение здесь предстаёт, как пишет К.-Д. Бергнер, в несколько иных тонах: «Дёблин показывает <...> *отчуждение городского человека от его природных* (курсивы мои – В.П.) *корней*» [163, с. 67].

С позиций психоанализа можно вполне оправданно говорить о развитии понятия «отчуждение труда», и одним из серьёзных сочинений в этом плане является работа немецко-американского философа и социолога Герберта Маркузе «Эрос и цивилизация» (1955). Конфликт между принципом удовольствия и принципом реальности, который Фрейд начинает разрабатывать в работе «По ту сторону принципа удовольствия» и далее в «Недовольстве культурой» и «Моисее и монотеизме», транспонируется Маркузе на проблематику отчуждения труда. Но всё же, будучи социально окрашенным, у Маркузе этот конфликт не теряет своей психоаналитической основы. Эту основу необходимо учитывать при анализе «Убийства одуванчика», если говорить о каких-то социальных смыслах рассказа. К тому же нельзя не согласиться с тем, что «интерес Дёблина не столько лежит в сфере социальной сатиры на буржуазный уклад жизни, сколько устремляется в сторону внутренних психических процессов в герое, которые проектируются на социальный мир в качестве симптомов патологических отклонений в психике» [147, с. 105].

Та действительность, что окружает Михаэля Фишера, вполне может называться *репрессивной*. Весь репрессивный натиск осуществляется в доистории, и мы встречаем Фишера уже в процессе реагирования – в отсчитывании шагов. Отсчитывая шаги, Фишер концентрируется как на чётком,

отмеренном процессе, так и на самом числе. Число – символ объективной вселенской гармонии (пифагорейцы, Аристотель, Кант), а акт отсчитывания чисел представляет в таком случае объективацию своей деятельности, а точнее гарантию безошибочности; отсчёт уберегает Фишера от ошибки, тем самым утверждая негативность любой ошибки и соответственно виновность совершившего её. Осуществляется чёткое отделение ошибки от сферы верного (разумно достоверного), так, как если бы она была *другим* в своей генеалогии. Это, по сути, соответствует тому процессу, который Фуко охарактеризовал как вывод неразумия из разума, что позволило разуму отстраниться и судить, проводить репрессию. Таким образом, отсчитывающий шаги Фишер репрезентирует репрессивную культуру.

Дёблин часто подмечает социальный статус героя – Herz des Kaufmanns (сердце торговца), но это выделение говорит не о частном социальном статусе, а о сущности вообще любого социального статуса. Дёблина интересует не тот или иной человек, но человек вообще.

Фишер сам не осознаёт репрессивного характера той действительности, в которой он присутствует. «...Индивид осознаёт репрессию весьма смутно, так как подвергается регулируемому ограничению, и этот процесс трансформирует само содержания понятия «счастья»» [461, с. 94]. Согласно позднему учению Фрейда, история европейского человечества шла по пути от принципа удовольствия к принципу реальности. Но ввиду того, что принцип удовольствия лежит в основе психического аппарата человека, в пространстве такой истории был открыт путь для всевозможных сублимаций. Агрессия может рассматриваться как один из видов такой сублимации, но, как пишет Маркузе, «агрессивный порыв падает в пустоту, или скорее ненависть наталкивается на улыбающихся коллег, деловых конкурентов, предупредительных лиц, готовых к услугам работников социальных служб – все они лишь выполняют свои обязанности и все являются невинными жертвами» [там же, с. 90]. Надо отметить, что по такому пути шёл и Михаэль Фишер. После нападения на одуванчик он проводит сравнение ударов своей

палки с его «развлечениями» на работе: «замахивался весомо и с верным прицелом, как когда раздавал оплеухи ученикам, если в конторе те недостаточно ловко ловили мух и не предъявляли ему, рассортировав по величине» [24, с. 257].

Х.Т. Теварсон заявляет о том, что, с точки зрения психонализа, характер Фишера является анальным [148, с. 46]. Следует добавить, что на самом деле этот характер подтверждается не только агрессивностью и садистскими склонностями (так как обратная причинность не выдерживает критики, поэтому непонятно, как Теварсон приходит к этому), но также такими двумя моментами, как педантичность и аккуратность Фишера, а также его занятия в денежной сфере¹. Такой характер объясняет специфику направленных эротических импульсов Фишера в сторону одуванчика. В отношении подтверждения анального характера и именно **негативных** анальных проекций можно привести отрывок, где Фишер, отвечая на вопрос, что является его любимым блюдом, отвечает, что это одуванчики. Это желание поглощения явно перекликается с так называемым эффектом каннибализма, рефлекса покусывания, пожёвывания. Тем самым можно отметить, что Фишер неудачно прошёл оральную стадию развития, что привело к негативным, отрицательным анальным проекциям.

Агрессия Фишера являет собой попытку разрыва репрессивности действительности и высвобождения либидонозных сил. Именно ввиду того, что эта агрессия проявляется в виде резкого «взрыва», а не скрытого процесса высвобождения, реализующийся в латентных фантазиях и перверсиях, позволительно говорить об обратном пути, по которому пытается пойти психический аппарат Фишера. Он хочет вернуться в дорепрессивные времена, времена без отца и господина. Но для этого ему нужно пройти путь устранения отца.

Здесь мы можем выявить двойственность смысла убийства одуванчика.

¹ О соотношении кала с золотом и деньгами вообще Фрейд указывает в статьях «Характер и анальная эротика» и «О превращении влечений, в частности анальной эротика». Из классической репрезентации этой темы могут служить примеры Босха (правая створка триптиха «Сад земных наслаждений», правая нижняя часть картины) или сны М.Лютера (см., к примеру, фундаментальную работу Э. Эриксона «Молодой Лютер», а также работу Дж. Франкла «Цивилизация: утопия и трагедия»)).

А. С одной стороны, убийство символизирует порыв освобождения от социальных (с этим разрушением коррелирует одна из особенностей несвоевольных действий безумца), моральных и сексуальных запретов. Образ одуванчика в рассказе обладает семантикой женщины. Та «кровь», которая истекает из останка одуванчика, является в данном случае кровью от разрыва девственной плевы. Белый цвет крови (*weisses Blut*) в таком случае также может указывать на то, что это вытекающее из тела одуванчика семя Фишера. Так скрыто показанное «возмужание» Фишера одновременно являет перед нами попытку перехода к генитальной стадии, обретения пениса. Следует обратить внимание на явную фаллическую символику трости Фишера (которая в связи с событием «убийства» встаёт в один ряд с оружием как агентом патриархального насилия).

Б. С другой стороны, в убийстве можно увидеть символ устранения отца. Примечательно, что не наблюдается интерес исследователей к выбору Дёблином именно такого цветка, как одуванчик. Единственно, было замечено, что история с одуванчиком является вариацией на тему баллады Гёте «Дикая роза» [24, с. 255]. На деле же этот момент может объяснить нам более детально возникновение комплекса вины у Фишера.

В словаре символов Д. Тресиддера мы находим следующую информацию об одуванчике: «Эмблема Страстей Христовых – символизм, вероятно, связан с горечью его листьев. В Израиле и некоторых других странах их используют в пищу. Одуванчик иногда встречается в нидерландской живописи в сценах Распятия» [486, с. 113]. Можно, с одной стороны, предположить, что одуванчик как горькая трава мог олицетворять горе как таковое. Но, с другой стороны, судя по картинам старых фламандских и немецких мастеров¹, где рядом с фигурой распятого Христа (или события распятия), либо в сюжетах с его участием

¹ Мы приведём несколько самых значимых картин, которые нам удалось найти в отношении этой темы. Робер Кампен, «Дева Мария во славе» (первая треть XV века) – форма облаков = форма одуванчика; Рогир ван дер Вейден, «Алтарь Иоанна Крестителя» (центральная часть, изображение «солнца-одуванчика-духа св.), он же – «*Diptych of Jeanne of France*»; Ганс Мемлинг, «Мадонна со св. Антонием и донатором» (1472), «Мадонна на троне с двумя ангелами»; Хуго ван дер Гус, «*Magy Triptych*» (1478) – одуванчик в руке младенца; Альбрехт Дюрер, «Мадонна с канарейкой» (1506). Одуванчик также можно видеть в сюжетах, родственных Страстям, таких, как "Noli me tangere" и посвящённых Св. Веронике.

присутствует одуванчик, можно высказать сомнение в том, что одуванчик указывает исключительно на горе или страсти Господни. Сложно понять, почему одуванчик либо как символ чего-то негативного (что выведено из свойства горечи) стал сопровождать муки Христовы, либо как символ (возможно предвосхищения горя) присутствовал в сценах с его участием (к примеру, когда он был младенцем), но для нас важным является само это смысловое и образное сопряжение¹.

Мы считаем, что одуванчик, которого «убивает» Фишер, может являться символом либо страстей Христовых, либо самого Христа, и тем самым характеризует действие Фишера как богоубийство и принятие на себя величайшего греха после первородного. Одуванчик предстаёт в таком случае как устранившийся Отец (Бог как Отец). Таким образом, ещё раз подтверждается следование Фишером пути от репрессии к высвобождению инстинктов.

Выявление христианского кода бесполезно – возникновение чувства вины имеет истоком архаическое событие убийства братьями отца и занятие его места. Без этого невозможно понять такие действия Фишера, как открытие в банке для одуванчика личного счёта, кормление и уход за «дочерью» Елены и т.п. В произведении производится чёткий акцент на чувстве вины и на том, что он хочет именно искупить (sühnen) свою вину. «Он каялся, каялся в таинственном грехе» [69, с. 123]. Глагол büßen несёт религиозную коннотацию, обозначает именно покаяние.

После убийства одуванчика психические конфликты Фишера идут следующим путём. Он осознаёт свою вину, и одуванчик становится для него Богом. Очень информативным в этом смысле является следующий отрывок: «Этот прежде невозмутимый коммерсант воздавал одуванчику божественные почести и утверждал теперь, что каждый человек имеет свою религию; что необходимо, дескать, вступать в персональные отношения с непостижимым божеством. Мол, существуют вещи, которые понимает не всякий... В его

¹ Религиозный код также подсказывает упоминание о том месте, по направлению к которому направлялся Фишер – Гора Святой Одиллии. См. комментарий переводчика Т. Баскаковой [24, с. 256].

обезьяньем личике, когда он рассуждал о столь серьёзных материях, появлялось что-то страдальческое; к тому же он похудел, глаза ввалились. Убитый цветок, словно совесть, незримо присутствовал абсолютно во всех его делах, начиная с важнейших и кончая мелкими, повседневными» [24, с. 264].

Происходящее с Фишером удивительным образом иллюстрирует нам событие из новозаветного сюжета и его влияние на человеческую психику: наподобие того, как в Христе не был принят Сын Божий, а было это сделано только *post factum*, так и Фишер после убийства одуванчика принимает на себя чувство вины и несёт грех за совершённое (надо помнить о том, что изначальная греховность человека диктуется не только первородным грехом, но также и убийством Христа). Но этот грех, эта вина тяготит Фишера. Стоит обратить внимание на сравнение одуванчика с совестью (*Gewissen*). Одуванчик здесь олицетворяет собой вообще всё Сверх-Я. Цензура должна трактоваться здесь не только как подобие христианской морали, но намного шире – как вообще вся система запретов и удержаний.

Эта универсализация смысла борьбы Фишера с одуванчиком делает данное произведение не просто отражением современных Дёблину проблем человека, не сужает пафос до сугубо личных травм, транспонирующихся на общее, но вообще проводит ревизию взглядов на историю.

Фишер проходит два этапа в борьбе с репрессивными силами. Первый этап – это всплеск деструктивных бессознательных интенций, второй – борьба с одуванчиком (психологическая). Фишер целенаправленно пытается удалить одуванчик из области Сверх-Я. «Такую партизанскую войну он вёл с нею непрерывно: он непрерывно балансировал на грани смертной муки и восторга; со страхом наслаждался гневными её выкриками, которые, как ему казалось, иногда слышал. Он каждодневно измышлял новые козни; и нередко на полчаса прибегал из конторы домой в крайнем возбуждении, лишь для того чтобы без помех обдумать план дальнейших действий. Так – в тайне – и протекала эта война, о которой никто не знал» [24, с. 265].

Фишер не желает чувствовать вину, хочет избавиться от греха и от одуванчика как надзирающего над ним, напоминающего, осуждающего (Сверх-Я). Его цель – получить возможность убивать столько одуванчиков, сколько ему заблагорассудится. Может показаться, что такое желание является чем-то невообразимым и болезненным. Но ведь за этим гротеском стоит и такая метафорика, которая обозначает перманентную борьбу с репрессией.

В качестве искупления вины он выкапывает на месте убийства дочь убиенной и ухаживает за ней дома. Но делает он это не столько ради искупления вины, сколько ради устранения Елены. «Если он, Михаэль, выкопает какой-нибудь одуванчик, дочку покойницы, и посадит у себя дома, будет растить и лелеять, то у старой карги появится молодая соперница. Да, теперь, когда он обо всём поразмыслил, ему кажется, он мог бы вообще искупить смерть старухи. Ведь он спасёт этому цветку жизнь, компенсируя таким образом смерть его матери: вполне вероятно, что здесь дочь попросту захирела бы» [24, с. 265].

Далее при не зависящих от него обстоятельствах погибает дочка Елены и Фишер чувствует себя освобождённым. Теперь он может убивать. Лес – это пространство бессознательного, которое поглощает его.

Мы уяснили, каков глубинный смысл борьбы Фишера с одуванчиком. Но теперь необходимо установить связи между характером этой борьбы и логикой изображения художественного мира. Иными словами, подытожить наш анализ связыванием воедино трёх рассмотренных смысловых пластов.

Дёблин показывает нам, что сознание не едино, если понимать здесь под единством неразложимость – если оно и может быть понято как единое, то это единое противоречащих инстанций. Это видно, прежде всего, в способе реализации в тексте зримой процессуальности таких инстанций сознания, которые в психоанализе обозначены как Оно, Я и Сверх-Я. Сознание человека представлено в произведении таким образом, что объектный мир получает свой смысл только посредством этого сознания. Никакой элемент художественного мира невозможно рассмотреть вне связи с этим системно-бредовым сознанием.

Собственно, именно благодаря этому стягиванию к сознанию и реализуется системность. Получается, что художественный мир «Убийства одуванчика» имеет свою логику конструирования, он не распадается на независимые автономные части, но стягивается в одно. Экстериоризация сознания реализуется по такой схеме, что не к сознанию стягиваются атрибуты мира вне-Фишера, но само сознание растекается, обнимает внешний мир, «разбрасывает» себя в последний таким образом, что устанавливается подобие между устанавливающим фактичность протекающего бытия сознанием и протеканием этого бытия – по сути происходит самораспад субъекта, снимается его противопоставление объекту, единое больше не противостоит множественному. Но здесь вводится важнейшая тема, тема взаимоотношения сознания и тела.

Тело является проводником между миром и сознанием. Именно тело выполняет функцию коммуникации. Дёблин показывает нам, каким образом тело может играть роль означивания для сознания. Мы приведём важнейший в этом отношении отрывок, тем самым дополнив рассуждения о характере антропоморфизации и конкретизировав явление центрированности на сознании. После «убийства» Фишер приходит к себе домой, размышляя о происшедшем. При этом он говорит себе: «С судорожным усердием уговаривал он себя, что всё это, скорее всего, ему приснилось; однако царапины на лбу были настоящими. Значит, и впрямь существуют вещи, в которые невозможно поверить. Деревья гнались за ним, они взбеленились из-за этой мёртвой» [24, с. 263].

Что такое царапина на лбу Фишера? Это и есть та информация, которую тело посылает сознанию (и в определённом смысле сознание телу). Тело Фишера семиотизировано в высшей степени. Благодаря царапине Фишер начинает верить в то, во что невозможно поверить. Деревья действительно били его, они мстили ему за убитую. То есть тело имеет такую означающую силу, при которой сознание дешифрует знак таким образом, что означаемое играет в пользу необъяснимого, иррационального, мифологического и наоборот отрицает законы логики и разума. Тело меняет взаимоотношение субъекта и объекта, не человек

познаёт действительность, придавая значение вещам, ставя предикаты к каждому объекту, но вещи, взятые в своей действительности, означивают человека. Посредством этого человек преодолевает свои границы, растворяет себя в мире.

М. Фуко, размышляя о роли фигуры Дон Кихота как важнейшего модуса представления, обнажающего распад подобия, пишет: «После того как разъята связь подобия и знаков, могут возникать два вида практики, столкнуться два персонажа. Сумасшедший, понимаемый не как больной, но как установленное и поддерживаемое отклонение от нормы, как необходимое проявление культуры, стал в практике западной цивилизации человеком необычных сходств. Этот персонаж, в том виде, в каком он изображался в романах или в театре эпохи барокко и в каком он постепенно институционализировался вплоть до психиатрии XIX века, сходит с ума в аналогии. Он безалаберный игрок в Тождественное и Иное. Он принимает вещи за то, чем они не являются, путает людей, не узнает своих друзей и узнает незнакомцев; ему кажется, что он срывает маски; но он же их налагает. Он переворачивает все ценности и все пропорции, так как каждое мгновение ему кажется, что он расшифровывает какие-то знаки... <...> ...везде он видит одни лишь сходства и знаки сходства; все знаки для него похожи друг на друга и все сходства значимы в качестве знаков» [499, с. 83-84].

Не является ли Михаэль Фишер фигурой, указывающей на возврат к единству слова и вещи? Он прочитывает знак своего тела таким образом, что его мышление об этом знаке не владеет способностью распознавания игры слов, так как для Фишера слово не коренится исключительно в пространстве власти мысли, оно не зависит от индивидуальной субъективной манеры предикации. Царапина на лбу только однозначно именуется, не отсылает к игре значений, она прочитывается только один раз; манера этого прочитывания принадлежит не мысли, а внешнему, неподвластному, предлагающему себя к прочтению и при том априорно задающему правила. Сумасшествие Фишера действительно есть желание схватить то, что находится вне. Весь окружающий его мир – соблазн хватания или хотя бы прикосновения.

Необходимо подчеркнуть, что для Дёблина здесь предстаёт безусловно негативный опыт. Отчуждение Фишера не преодолевается. Высвобождение инстинктов происходит явно с отрицательным знаком. Несмотря на снятие границы между субъектом и объектом ощущение страха растёт ещё больше. Это не позитивное снятие границы, предполагающее отказ во имя экстаза – насилие упраздняется, но насилие возвращается к насилующему, и поэтому оно присутствует. Поток слизи, бьющие деревья, одуванчик как Сверх-Я и т.п. являются для Фишера миром страха, неуверенности, случайности со знаком «минус». Фишер так и не преодолел страх перед миром, страх этот собственно и был причиной его агрессии, ибо Фишер застрял на анальной стадии, его анальные проекции негативны. То, что Фишер под конец освободился от гнёта Сверх-Я и обрёл возможность убивать, характеризуют его «освобождение» явно не в положительном смысле. Его агрессия маркирует отчуждённость, страх, неуверенность.

Поэтому негативным является как поворот от принципа реальности к принципу удовольствия, так и поворот учреждающей и формующей познавательной деятельности от субъекта к объекту. Тело и сознание взаимодействуют в «Убийстве одуванчика» таким образом, что снятие границы между *res extensa* и *res cogito* оборачивается углублением чувства страха и неуверенности. Такая экстерииоризация сознания является в корне негативной, так как сознание обнимает мир не с итогом определённой гармонии, но приводит к усугублению отчуждения человека от мира. Если в романтизме цветок – это символ живой связи человека с миром (Новалис), норма романтического мировоззрения заключается в представлении о человеке как части природного мира, где цветы и деревья – его родственники. У Дёблина эта норма ломается, история Фишера является извращением романтической мечты. В этом мире нет места любви, она получает форму перверсии.

Симптоматично, что Сильвио Вьетта в своей монографии «Литературный модерн» один из двух факторов, развивших поэтику экспрессионистского

творчества в противовес натурализму, обозначает как динамизацию перспективы восприятия. Комментируется это следующим образом: «Лирическое я не остаётся по отношению к городу внешним, как действующее к подвергаемому действию, оно само аффицируется, даже диссоциируется, динамикой происходящего. Наоборот, таинственным образом динамизированным является объектный мир. Субъект и объект переходят друг в друга, меняются ролями. Объект действует, субъект кажется, напротив, застывшим, овеществлённым» [271, с. 297]. Вьетта выделяет особый аспект литературного модернизма – аспект социальный, и иллюстрирует его экспрессионистской лирикой. Но трактовка «Убийства одуванчика» в аспекте социальных противоречий, ужаса перед большим городом, вызывающим сумасшествие и вводящим мотивы демонизации (как у Гейма) не исчерпывает проблемы, так как необходимо различать подлинную «лирику большого города» и прозу, в которой тема специфики городского топоса присутствует, но не является главной в смыслообразовании (ещё примерами могут послужить «Завоевание» («Die Eroberung») Г. Бенна или «Бузеков» К. Штернхейма). Если молодого Дёблина и интересовал город, то преимущественно с технической точки зрения [19, с. 40-41].

Раннего Дёблина, как он сам признаётся в «Заметках к «Горам морям и гигантам»» (1924), не интересовала природа. Городская топика в его раннем творчестве является второстепенной. И социальный мир практически элиминирован из художественного мира, так как социальные отношения создают ненавистный писателю психологизм. Таким образом, объектный мир теряет у Дёблина привычные очертания и читатель сталкивается с описанием критических моментов жизни человека, когда психические и телесные аспекты являются основополагающими. Субъект очищен от каких-либо переживаний, связанных с окружающим миром. Конфликт происходит в нём самом. В отличие от Гейма у Дёблина телесное существование не является злом, проблема, которую поднимает писатель, заключается в катастрофическом отказе от телесности, в невежестве, проистекающем от этого отказа и приводящим к трагическим последствиям.

Субъект не является субъектом-в-себе, самодостаточным и прозрачным. Он всегда расщеплён из-за своей телесности. Признать это и научиться с этим жить – один из главных посылов Дёблина современному человеку.

Ещё один подход к художественному изображению телесности, помимо геймовского и дёблинского, предлагает Готфрид Бенн. Его прозу характеризует глубокая рефлексивность, решительно порывающая с рациональной аналитикой, и одновременно с этим отсутствие превалирующей трагической тональности, сопровождающей привычный для литературы модернизма кризис идентичности.

ГЛАВА 4. ГОТФРИД БЕНН

Имя Готфрида Бенна (1886–1956), поэта, прозаика, эссеиста, драматурга, связано не только с немецким экспрессионизмом, он является крупной фигурой в истории немецкой литературы и культуры XX века. Будучи мыслителем, обращающим свой взгляд на вопросы философии, истории, антропологии, писатель выработал свой особый стиль, характеризующийся введением в художественный мир плана глубокой рефлексии. Примечательно то, что Бенн по роду профессиональной деятельности являлся врачом, и это, как и в случае А. Дёблина, в определённой степени определяло поэтику его произведений и стиль его мышления. Рефлексия, экзистенциальные вопросы сопрягаются у писателя с проблематикой тела, биологического аспекта человеческого существования. Но это сопряжение, характер которого является антипозитивистским, насыщено метафизическим, даже мистическим колоритом.

1910-е годы были первым этапом популярности Бенна как писателя. Прославившийся, прежде всего, как автор поэтических сборников «Морг» («Morgue», 1912) и «Плоть» («Fleisch», 1917), ставших классикой экспрессионистской лирики, Бенн внес важный вклад в развитие экспрессионистской прозы. К «жемчужинам» этой прозы относится сборник

прозаических произведений «Мозги» («Gehirne», 1916). Можно наблюдать различие общего тона лирики и прозы. Если в «Морге» человек опредмечивается, теряет свою человеческую уникальность, являясь лишь органической массой, лишённой духа, иными словами, его образ дегуманизируется, то в «Мозгах» проблематика расширяется – от темы овеществления человека и его деятельности писатель идёт к теме роковой роли мышления в биологической и исторической жизни человека.

Произведения Бенна с 1920-х годов выходят за пределы экспрессионизма, но наблюдается развитие темы, поднятой в «Мозгах». Бенна всё больше занимает не столько предметный мир и связь человека с этим миром, сколько феноменологическая проблематика, вопрос о самоидентичности человека, когда окружающий мир и события являются вторичными по отношению к определяющему себя сознанию. Мысль и действие для Бенна представляют собой оппозицию, они всегда расходятся, не совпадают. Бенн осмысляет этот конфликт и пытается найти выход из него во фрагменте «Роман фенотипа» («Roman des Phänotyp», 1944) и произведении «Птолемеец» («Ptolemäer», 1947). Многочисленные эссе, написанные Бенном в 1920-е и 1930-е годы, его письма затрагивают темы противопоставления общественной, государственной истории и истории надындивидуального сознания, того архетипического вечного, что позволяет искусству существовать и не погибнуть, отвернувшись от политики и истории. В эссе «Признание в экспрессионизме» (1933) Бенн высказывается в пользу экспрессионистов именно потому, что они «живя в тени, делают искусство» [4, с. 323].

Бенн не верит в историю, как не верит и в индивидуальность, в том смысле, что каждая индивидуальность связана с идеологемами, а идеология несостоятельна уже потому, что «мировая история в целом в высшей степени фрагментарна», как Бенн сказал однажды Йоганнесу Р. Бехеру, знаменитому активистскому экспрессионисту, в радиобеседе [там же, с. 249]. Бенн находит опору в том, что не является прихотью сиюминутности или «фактом личного

пристрастия» [там же, с. 251] – в теле. Поэзия для Бенна является феноменом церебральным. Она выше истории ввиду того, что принадлежит области вечного, надындивидуального. В эссе «К проблематике поэтического» (1930) Бенн утверждает, что «тело – самое властное и глубинное проявление необходимости, хранитель предчувствия, оно видит сон. Творение живёт бурным кровотоком, это совершенно очевидно: в теле создаёт оно свои корреляты и в упоении чеканит образ. Всё выводится из этого иероглифа: стиль и познание; всё заложено в нём: смерть и желание» [там же, с. 264].

Определяя тело как необходимость, кодируя его как смысловой знак, Бенн перефразирует максимум идеализма, заключающуюся в том, что разум есть необходимость. Таким образом, Бенн меняет смысл разума, он снабжает тело разумом по ту сторону от просвещенческих определений разума: «Нет, мозг – не маленький полигон, выбранный Просвещением, чтобы обозначить свою цивилизаторскую миссию» [там же, с. 263]. Он снимает дихотомию разума и тела. Эта тематика, волновавшая Бенна всю его жизнь, впервые была затронута им в прозе «Мозги». «Именно с этой прозы начинается путешествие Бенна внутрь себя, его герой <...> ищет и находит выход в ирреальности сна, в уходе за пределы опыта, в мир вне времени и пространства, в глубины себя. Это путешествие в пространстве и времени собственного интеллекта» [там же, с. 18]. Также немаловажным является то, что новеллы имеют выраженный автобиографический характер (приезд Бенна в качестве главного врача в больницу в городе Байройте летом 1914 года).

«Рённианский принцип» («Rönnische Prinzip») это «принцип иррациональности» («Irrealitätsprinzip»), как сам Бенн его характеризует [64, с. 37]. Этот принцип Бенн выработывал длительное время, начиная с периода написания «Мозгов», и окончательно представил его в «Птолемейце». Сновидение, грёза (Traum) – метафора, которой Бенн часто пользуется при описании спасительного способа существования человека в современном мире – является центральным моментом данного принципа. Будучи определённой

формой эскапизма, подобная художественная позиция содержит своеобразную интенцию – соединить смысл творческого акта с телесной семантикой. Необходимо выявить особенность этого соединения.

4.1. «Мозги» («Gehirne»)

Новелла «Мозги» была включена в одноимённый сборник прозаических произведений Готфрида Бенна, вышедший в 1916 году. Сборник представляет собой цикл прозаических фрагментов¹, посвящённых доктору по имени Рённе (возможно, аллюзия к Рентгену), alter ego писателя. Обычно говорят о так называемом цикле «новелл о Рённе» («Rönne-Zyklus»). Ф. Хальбе, занимаясь вопросом циклизации в творчестве Г. Бенна и Э. Штадлера, показывает, что весь сборник содержит в себе цельную программу экспрессионистского модернизма, которая заключается в «тематике утраты действительности и идентичности, в критике логического мышления и принятии регрессивных виталистических образов, в новой экспериментальной языковой и стилистической форме, проявившейся, к примеру, в технике монтажа и наслаивания ассоциаций, отказа от референциальной функции искусства, в распаде традиционных образцов повествования, в фрагментарных набросках трагических фигур или индивидуалистов, в обесценивании фабулы и замене её на накладывающиеся друг

¹ Сам Бенн назвал свои произведения новеллами, но все без исключения исследователи по праву отмечают, что произведения о Рённе не соответствуют классическому определению жанра новеллы в немецкой литературе. О жанровом характере этих произведений сложно говорить, это является отдельным вопросом, требующим подробного изучения, поэтому в исследовании мы будем придерживаться того наименования, которое сам Бенн предположил своим произведениям. Бенн сознательно ввёл такое противоречие жанра содержанию. Тексты Бенна содержат вопрос: «Что может быть нового?». Автор имплицитно подразумевает, что сам жанр новеллы обманчив, так как строится на иллюзорных принципах реальности. Иными словами, то, что до сего времени именовалось новеллами, не содержало никакого события, принцип конструирования действительности ни на чём не основан, поэтому следует отметить устаревшие представления о событии и новом, предложив новую форму *абсолютной прозы*. Абсолютная проза предполагает, что внешний мир теряет характер автономной действительности, на его место приходят чистые проекции внутренних видений. Похожую программу развивал Карл Эйнштейн, называя новую прозу *автономной*. Исследовательница С. Кифер пишет о том, что Бенн предлагает иную концепцию новизны, подразумевая под «неслышанным событием» прорыв в область нового постижения действительности (*neue Wirklichkeitserfassung*), когда Рённе, несмотря на то, что фрагментирован как личность, способен внять чему-то до сих пор неизвестному [217, с. 258].

на друга воображаемые пласты, в динамизации перспектив восприятия и многом другом» [201, с. 235]¹.

При этом исследовательница отмечает, что мотив человеческого мозга играет решающую роль. Новелла «Мозги», открывающая сборник, содержит в себе все смыслы, которые развиваются в последующих новеллах. Проблема поднимается именно в первой новелле. Мотив мозгов появляется в каждой из пяти новелл и, как справедливо отмечает Хальбе, в них на передний план выходят разные аспекты, которые затрагиваются в первой новелле. Сборник имеет определённую линию развития. «Если в «Мозгах» человеческий мозг воспринимается не только как материя, но как символ «Я», рационально осмысляющего себя в состоянии распада, то в «Дне рождения» (последняя новелла сборника – В.П.) становится ясно, что не просто что-то разрушается, но при этом нечто другое активизируется: творчески-ассоциативная, образная функция мышления» [там же, с. 228]².

Цель новелл о Рённе заключается в том, чтобы читатель вместе с автором пришёл к проблеме, исследовал её с нерационалистических позиций и каким-то образом разрешил её. Эта книга требовала непривычного для немецкого читателя режима чтения – чтения-углубления, чтения-путешествия по лабиринтам ассоциаций и образов. Ввиду одновременной автономности каждой новеллы и её связи с другими новеллами цикла при анализе новеллы «Мозги» мы будем изредка обращаться к другим новеллам, чтобы дополнить смысл некоторых трудных для понимания образов, проследить развитие идеи.

Заглавие новеллы задаёт двойной смысл. С одной стороны, мозги представляют собой важнейший орган человеческого тела, без которого невозможно помыслить существование человека (тогда как без ноги, руки, одного лёгкого и т.п. человек может существовать и одновременно оставаться человеком), они качественно отличают человека от не-человека. С другой

¹ Подробнее о степени присутствия в творчестве Бенна духа Модерна см. сборник статей «Новшество Готфрида Бенна» [200].

² Т. Хомшайд даже распределил новеллы по доминантным тематикам с точки зрения медицинского дискурса: «Мозги» – диссоциация «Я» и аутовивисекция, «Завоевание» – аутотерапия и восстановление, «Путешествие» – реинтерграция и энтропия, «Остров» – укрепление в официальных науках, «День рождения» – медицина конца света и синтез [207, с. 21-46].

стороны, человеческий мозг маркирует наличие *разума*. Первый смысл слова «мозги» – кусок серой субстанции, жалкий и ничтожный, тленный и противный; второй смысл – европейский Логос, достояние эпохи Просвещения, идеал и идол рационализма. Этот двойной смысл понятия «мозг» как материальной части человеческого организма и как средоточия (вообще гарантии, единственной причины) сознания (и самосознания) организует весь текст, определяя образ главного героя, врача Рённе. Здесь скрывается трагедия: «Мозг с точки зрения Бенна является центром западной катастрофы, здесь происходят события поражения, обрушения и депрессии, которые приводят к полному разрушению «Я»» [205, с. 3]. Пограничная тематика разума как Абсолюта и его плотского воплощения, сознания и тела вводит элемент иррационального в смысловую ткань произведения.

Сюжет новеллы, точнее, фабульное событие, предельно прост. Рённе, молодой врач, направляется из южной Германии на Север, чтобы на несколько недель заменить там в больнице главного врача. Но когда он приезжает, то обнаруживает в себе неспособность заниматься работой. С Рённе происходят странные вещи, он переживает глубочайший кризис, связанный с углублением в себя, поиском оснований для существования в данном ему миропорядке. Мы выделим несколько смысловых уровней. Эти уровни не отделены строго друг от друга, смыслы перетекают из одной области в другую, образуя сложное целое.

А. Индивидуальная история.

В самом начале о Рённе сообщается следующее: «молодой врач, который раньше много занимался вскрытиями» [62, с. 13]. *Sezieren* означает не только анатомирование, не только вскрытие в сугубо медицинском плане, но также доскональное изучение, разбирание чего-либо/кого-либо. Рённе – тот, кто **вскрывает**. Само вскрытие уже несёт двойное значение: анатомическая практика и практика поиска причин, последних оснований бытия, сущности, занятие *метафизикой*, которая являлась многовековым стилем философствования и мышления. Бенн вводит здесь нигилистические мотивы, так как мозг и является, и

не является частью тела, его невозможно познать так, как познаёшь тело. Говоря о корнях «медицинского нигилизма» Бенна, Х.-Д. Бальзер пишет: «Хотя медик может обнаружить ряд химических соединений в качестве субстанции-основы человеческого тела, но отношение их упорядоченности к человеческому организму, законы их сохранения и затем, в конце, распада, остаются для него неподдающимися исследованию» [161, с. 32].

До описываемых событий Рённе занимался только плотью: «через его руки бездумно прошло приблизительно две тысячи трупов, и это его странным и необъяснимым образом исчерпало» [62, с. 13]. Наречие «бездумно», «неосмысленно» подчёркивает именно первый аспект «вскрытия», то есть Рённе видел в плоти только плоть, не раздвинул завесу материи. Материя подвержена энтропии, она конечна, жизненная энергия постепенно в ней иссякает, поэтому и Рённе, связав себя только с материальной субстанцией, теряет энергию, чувствует, что исчерпан (*erschöpft*).¹

Но «ohne Besinnen» означает также «не помня себя». Тема утечки событий, забвения индивидуальной истории² развивается далее, в следующем фрагменте. Рённе наблюдает за поездкой, смотря, скорее всего, в окно (не указано, сидит ли он в машине, или в поезде), он размышляет на тему индивидуальной истории: «Так много лет я живу и все кануло в воду. Когда все начиналось, оставалось ли это со мной? Я больше этого не помню» [62, с. 13]. Бенн затрагивает тему взаимоотношения слова и события – Рённе раздумывает о том, чтобы всё записывать (в «Путешествии» («Die Reise»)) затрагивается также тема образа и вещественного его запечатления (фотография) в отношении к разворачиваемому человеческому опыту). События (*Vorgänge*) протекают в живой связи с

¹ Фигуру врача небесполезно в данном случае соотнести с контекстом эпохи. За измождённостью Рённе можно слышать глубокий вздох, схожий с мудрым приятием судьбы врачом Флюршюцем, одним из героев новеллы Германа Броха «Лейтенант Ярецки»: «Чего же вы хотите от нас? Мы выросли в эпоху хирургии. И эпоха эта увенчалась мировой войной, пушечными выстрелами... Теперь мы переучиваемся, становимся знатоками желёз, и, когда новая война начнётся, мы уже будем прекрасно справляться с этим проклятым отравлением газами. Лечить научимся... А пока суд да дело, нам и в самом деле ничего не остаётся делать, как только резать и резать» [9, с. 40].

² Под индивидуальной историей здесь подразумевается нарративно манифестированная область рефлексии человека, которая тем не менее не ограничена критериями рациональной связности и трансцендентальной целостности (полагающей границу между субъектом и объектом).

переживающим события человеком, вне последнего нельзя помыслить не только значимость события, но и само событие как таковое¹.

Рёнке столкнулся с ситуацией забвения собственной истории. Поэтому у него возникает желание купить блокнот и по возможности записывать многое, что происходит с ним, чтобы «все так просто не исчезло» («nicht alles so herunterfließt» [62, с. 13]). Тем самым, подчёркивается *необходимость индивидуальной истории*, которая противопоставляется всеобщей истории, в которой растворяется индивид². Подобное растворение окрашено негативным смыслом – это не достижение состояния гармонии при преодолении *principii individuationis*, а нивелировка всякой значимости частного во всеобщем. При таком опыте вырабатывается и прочно закрепляется чувство страха и враждебности.

Индивидуальная история даёт возможность приобщиться к потоку синкретического индивидуального опыта, который не знает замкнутости, но всегда разомкнут и открыт. Формирование индивидуальной истории тесно связано с искусством. Готфрид Бенн, как известно, выделял два типа людей: «носителей культуры» (*Kulturträger*) и «носителей искусства» (*Kunstträger*) (эссе «Жизненный путь интеллектуала» (1934), «Должна ли поэзия улучшать жизнь?» (1955)), где первые связаны с понятием традиции и поэтому верят в общепринятые принципы строительства истории (есть начало, есть движение, есть прогресс – «он верит в историю, он позитивист» [4, с. 449]), а последние не принимают таковые на веру, отрицают историю и видят её становление в себе. Б. Аллеманн отмечает, что тот внутренний материал, с которым работает *Kunstträger*, «не является историческим в узком смысле этого слова, он не

¹ Согласно распространённой в классической семиотике точке зрения, происходит только то, что кем-то воспринимается.

² Эта тема связана с популярной в первой половине XX века «философией другого». Переведя речь или мысль о чём-либо релевантном для себя на уровень «вторичной моделирующей системы» (Лотман) тем самым можно, во-первых, добиться удержания, фиксирования события, во-вторых, противостоять девалоризации частного переживания жизни, когда отсутствует диалог с Другим. Писать в данном смысле значит наделять ценностью переживание себя посредством себя самого. Это по сути акт соединения в человеке воспринимающей и воспринимаемой инстанций. Другой в данном случае и есть «я», только отстранённый от «меня» посредством слова. Невозможность не писать вызвана не в последнюю очередь потребностью в Другом.

горизонтально выстроен» [150, с. 34], но это не говорит об экстремальной индивидуализации, радикальной субъективности современного искусства. Искусство непрестанно утверждает индивидуальную историю, которая выходит на уровень всеобщий – путь искусства лежит через творца в мир, если под миром понимать «мир выражения», мир, который для Бенна был правдивее исторической действительности.

Примечательно, что Рённе хочет купить себе карандаш (Stift), а не ручку. Это не случайно. Индивидуальная история – это, прежде всего, история сознания, а последняя не знает категорий начала, конца и прогресса. Поэтому она всегда случайна, как случайно и единство индивидуальных историй. Написав историю карандашом, человек всегда может её стереть и написать новую. Карандаш – аллегория бесконечности, отрицание застывшей формы.

Примечательно описание того, что наблюдал Рённе во время поездки: «он заметил, что двигался через область виноградников, достаточно ровную, мимо скарлатинно-красных полей, дымящихся маками» [62, с. 13]. Р. Уильямс отмечает, что вино и мак маркируют интоксикацию, которой подвержен Рённе [147, с. 98]. Мы, в свою очередь, отметим здесь всё ту же ситуацию аффектации героя. Хотя аффект лежит уже в плоскости актуально рассказываемой истории, всё же он определённым образом связан с опытом Рённе, лежащим в предыстории, а конкретнее с медицинской, патологоанатомической и, возможно, хирургической практикой, которая подразумевает ряд дурманящих веществ (анестезия, возможно, трупный яд), обрисовываются возможные обстоятельства аффектации героя. Также мак указывает на область неизведанных глубин архаических времён, куда Рённе предстоит погрузиться навсегда. Такой контекст подтверждается в конце сборника, в новелле «День рождения»: «Но там, над ребристым стеблем стеклянным, на столе слезоточивой мамзели, пылал огромный, легендой овеванный мак, храня безмолвие заповедной земли, рыжеватой и мёртвой, посвящённой богам. Туда, – почувствовал он, глубоко, – отныне ведёт его путь вовеки» [4, с. 63].

Когда Рённе приезжает на место, он думает: «Жизнь так всемогуща, думал он; эта рука не сможет под неё подкопаться – и посмотрел на свою правую руку» [62, с. 13]. Тематика обретения индивидуальной истории делает сцену с рукой более понятной. Ведь подорвать жизнь рукой не значит здесь буквальное использование руки в целях разрушения, насилия и т.п. Имеется в виду не только рука хирурга, рассекающая плоть, но и рука, каким-то образом связанная с актом письма. Скальпель и перо могут быть объединены под функцией вскрытия плоти мира, с целью обнажить органы действительности. К.Н. Харт Ниббриг показывает на примере программного стихотворения «Астрочка» из сборника «Морг», насколько для Бенна важна наглядная метафора вскрытия (Sezierung) [521, с. 65]. Сам Готфрид Бенн считал, что только искусство может стать альтернативой истории, так как «биологическое напряжение заканчивается в искусстве» [64, с. 129]. Религиозная вера в наличие скрытой жизни за видимой, внешней жизнью у Бенна преобразовалась в эстетическое кредо. «Я вижу, что искусство вытеснило религию. В рамках всеобщего европейского нигилизма, в рамках отрицания всех ценностей я усматриваю только один вид трансцендентности – трансцендентность творческого упоения» [65, с. 289].

Возникает вопрос: если плоть, материя являются ошибочным путём (в данном случае – для Рённе), каково место мозга? В раннем стихотворении «Метрополитен» (1913) есть знаменитые строчки, характеризующие настроение лирического героя того периода: «Ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen. / Ich bin der Stirn so satt» [5, с. 82]. Герой называет себя «armer Hirnhund», что невозможно точно перевести на русский язык (приблизительный перевод «жалкий пёс, мозгляк»), но важно то, что значение мозга здесь принижается, мозг не даёт человеку привилегию, человек уподобляется собаке. «Умом я сыт по горло», – говорит герой. В новелле «Завоевание» мы видим жест, символизирующий отказ от ума: «Он обмахнул рукой свой лоб...» [62, с. 27]. Слово «Stirn» может обозначать не только лоб, но и ум, разум.

В небольшом драматическом произведении «Итака» (1914) тоже фигурирует врач Рённе. Он беседует с профессором Альбрехтом и двумя студентами. Когда речь заходит об уме, Рённе говорит: «Мозг это ложный путь. Обман для людей среднего сословия. То, что человек ходит прямо или плавает вертикально – это всего лишь дело привычки» [66, с. 25]. Эти фрагменты говорят о том, что мозг как орган, дающий человеку способность логически мыслить и совершать поступки, Бенну безразличен, если не отвратителен. Мозг как ценность для Бенна – это вместилище тайны, напластований коллективной памяти, иррационального желания, не имеющие ничего общего с дискретным осмысленным историческим существованием. Рённе предстоит пройти путь от одного восприятия к другому. Проблему, с которой он сталкивается, можно условно обозначить как «проблему мозга».

Б. Эпиграф.

Эпиграф звучит следующим образом: «тот, кто верит, что словами можно солгать, может подумать, что это происходит здесь» («wer glaubt, daß man mit Worten lügen könne, könnte meinen, daß es hier geschähe»). Приём Бенна оригинален – ситуационный контекст в эпиграфе опущен, и фраза приобретает особый, самостоятельный смысл. Когда мы читаем эпиграф к этому произведению, мы не знаем, в какой ситуации употреблена данная фраза, более того – мы не знаем ещё, что эта фраза затем повторяется в тексте новеллы. Тем самым, смысл эпиграфа может раскрываться в двух направлениях: до чтения самого текста и после чтения, оба направления дополняют друг друга.

Находясь только в рамках самого текста эпиграфа, как и в рамках всего текста, невозможно постичь те множественные значения, которые скрываются за этими словами. *Нам необходимо очертить определенный художественно-философский контекст, на фоне которого может проводиться тарктовка эпиграфа.* Сначала рассмотрим смысл эпиграфа до чтения текста. Бенн играет с перспективизацией восприятия человека, который осознаёт, что слова могут лгать. Заметим сразу, что сначала данное предложение рассматривается с той

точки зрения, что тот, кто верит, сталкивается с речью того, кто что-то говорит. Иными словами в расчёт берётся контекст моделирования диалогической ситуации. Действительно, можно бы было ожидать такого следствия: тот, кто верит, что словами можно солгать, мог бы подумать, что это происходит *не* здесь. То есть сам факт лжи хочет навязать её отрицание. Разумеется, речь идёт об игре с ожиданиями, связанными с разворачиванием смысла предложения, когда консеквент «диктуется» самой логикой построения смысла. Лгать можно в отношении того, что есть, то есть ложь направлена в сторону утверждения, а не отрицания (и через отрицание мы утверждаем). Ведь «отрицание отличается от утверждения в собственном смысле слова тем, что является утверждением второй степени: оно утверждает нечто об утверждении, которое само утверждает что-либо о предмете»¹ [400, с. 277]. То есть отрицание связано с предметом через утверждение, само по себе оно его не имеет. Итак, лжецу мы ответим следующим образом: «всё на самом деле (было) не так, как ты сказал». Этим «не так» мы косвенно признаём утвердительную силу лжи. Разумеется, не является удивительным и сложным другой консеквент, но речь идёт о переходе от элементарного предположения к более сложному, требующему налаживания других связей и вывода из них смысла.

Если в эпиграфе написано «что это происходит здесь», тогда лживые слова утверждают, что это не происходит здесь. Если под лживыми словами имеется в виду художественное фикциональное слово, то таким образом утверждается, что искусство вообще питается только ложью. Но следует обратить внимание на то, что эта «ложь» является условием полагания человеком контрутверждения. А в таком случае устанавливается неразрывная связь человека с литературой, его позитивное утверждение ничто без негативного утверждения литературы, поэтому последнее приобретает окраску позитивного и тем самым конструктивную значимость в жизнеустройении. Только таким путём толкования можно избавиться от негативности литературы и утвердить литературу в правах.

¹ Эта мысль не принадлежит исключительно Бергсону, пропозиционный статус отрицания широко обсуждался представителями школы аналитической философии (Фреге, Рассел, Витгенштейн и др.).

Но в толковании эпитафия можно пойти и другим путём. Если рассматривать текст эпитафия вне диалогической ситуации, то устанавливается связь между вербализацией мысли и самим мышлением. Слова относятся к действительности так, что могут обойти её, даже не соприкоснуться с ней (это проявление аутопойезиса в художественной деятельности). Тем самым присущая слову потенция отказа от связи с действительностью оборачивается сущностной связью с мышлением. Обостряется соотношение мышления и действительности, между ними ставится некая ширма.

Этим обнажается решительный разрыв не только с так называемой морально-риторической системой, но в определённой степени и с реалистическим методом, для которого, по мысли А.В. Михайлова, характерно жертвование словом ради достоверного отображения мира и возвращение слова к самому себе после соприкосновения с действительностью, прежде всего социальной. «...Реалистическое произведение не может возникнуть без того, чтобы у писателя и его эпохи не существовал фундаментальный общий слой «реалистического» видения и толкования действительности – своего рода исходное и от писателя уже не зависящее «взаимосогласие» с эпохой. Подлинное и поэтому высокое слово реалиста отражает усреднённость мыслей, чувств и речей современного ему общества. Эта усреднённость выливается в его произведение широким потоком» [341, с. 122].

Важным словом здесь является «усреднённость». Именно в этом смысле в контексте наших рассуждений можно говорить о разрыве с реализмом. Литература XX века не может мириться с усреднённостью. Экспрессионизм стремится как раз к крайним явлениям, они являются краями мира, в которых жизнь проявляется ярче, чем в центре. Морис Бланшо, размышляя о специфике пребывания писателя в уникальном топосе, характеризующемся присутствием отсутствия, работает с опытом таких художников (Малларме, Кафка, Рильке), которые в своей рефлексии о судьбе своего слова *уже* стоят вне представления об усреднённости. «... Нельзя ли сказать, что художник, тот человек, которым Кафка

тоже хотел быть, – «поэт», поглощённый заботой о своём искусстве и поиском его истока, это тот, для кого даже одного мира не существует, ибо для него есть лишь внешность, поток внешнего *вне*» [402, с. 80]¹.

Следует указать на то, что разрыв, который в эпиграфе обрисовывается, одновременен с утверждением замкнутости – замкнутости слова, искусства, мира писателя на себе. Однако в этой замкнутости нет негативности. На самом деле это радикализация того процесса, который Мишель Фуко усматривал во всё большей укоренённости слова в мышлении. Мысль – это чистое слово (так Бланшо по сути резюмирует итог движения к этому неразличению).

Мысль это слово, слово это мысль. Эти отношения, не требующие никакого опосредования и лишних медиаторов между ними, в своей чистоте открывают дорогу неограниченности, а значит, свободе. Конечно, такая свобода может стать негативной, как для самого человека, так и для слова: «Писатель с лёгкостью углубляется во внутренний мир человека, но между тем неподконтрольность внутреннего мира идёт навстречу литературности его слова и позволяет ему ставить на место подлинного, реального, – мнимое и надуманное; нарочитые «копания» в душе, ставшие распространёнными ещё с конца XIX века, с увлечения психологией подсознательного, сами по себе уже способствовали разложению личности, утрате контакта человека с действительностью; тем самым возникавшее новое качество – литературность слова – уже создавало, наряду с другими, наиболее мощными историческими факторами, предпосылки той переусложнённой, перенасыщенной действительности, воссоздать которую в её реальных координатах не было затем в состоянии само это слово» [341, с. 132]. Следует разобраться в природе негативности, которая в этом суждении отчётливо вырисовывается.

Невозможно совладать с внутренним миром человека, который не поддаётся систематизации. Ситуацию замкнутого круга при борьбе с подчинением слова

¹ Ещё показательный пример из немецкой литературы начала XX века. Ганс Гейнц Эверс пишет в финале романа «Альрауне: история одного живого существа», обращаясь к своей сестре: «Прими, сестра, эту книгу. Прими её от безумца – высокомерного глупца – и тихого мечтателя... От человека прими, сестра моя, от человека, который шёл возле жизни – мимо неё» [55, с. 331].

систематизированному объектному миру – отрицание системы и её же производство – отмечал Поль Рикёр, говоря, правда, о жанре романа [354], – власть условностей должна была возрастать пропорционально претензиям романа на изображение реальности, в этом парадокс. Если немного повернуть понятие «реальность» и отнести её к внутреннему миру человека, то мы увидим всё тот же парадокс. Ведь изображать внутренний мир человека нужно так, чтобы это было правдоподобно для читателя. Можно привести показательный пример. Когда мы читаем «Барышню Эльзу» Артура Шницлера, мы склонны утверждать, что он мастерски изображает внутренние переживания и противоречия в душе героини, имея в виду, что его манера изображения соответствует изображаемому, иными словами, изображение правдиво. Поэтому безошибочным будет утверждение о том, что внутренний мир человека должен быть реальным. Поскольку это требование реальности имеет какие-то смежные места с психологией восприятия и перспективизации, то оно порождает свои условности.

Корень проблемы можно обнаружить в том, что слово, опирающееся на материал внутреннего мира, одновременно и имеет опору, и не имеет её. Только здесь мы и видим то пространство, в терминологии Э. Левинаса пространство *il y a*, в котором суждено жить такому слову и художнику вместе с ним. Чтобы найти опору, нужна субстанциализация, которая приводит к какой-то системе. А система ненавистна, поэтому слову опять сложно найти какое-либо субстанциальное основание.

Это не говорит о том, что нужно отказаться от данного замысла. Переосложнение действительности приносит и боль, и удовольствие. Необходимость и невозможность вместе создают художника. И нельзя согласиться с тем, что негативность заключается в утрате контакта человека с действительностью. Это то общее место, на котором спекулировало официальное советское литературоведение, западный марксизм и некоторые представители неомарксизма. Происходит не утрата этого контакта, но перекройка позиций и, соответственно, всего характера соотношения.

Действительно, в эпитафии можно отметить перспективизацию позитивного в этом повороте к внутреннему миру человека – внутреннему опыту времени, истории. Известно, что на Готфрида Бенна очень сильно повлиял Ницше. Их объединяло стремление в преодолении нигилизма. Это особенно заметно в статье Бенна «После нигилизма» («Nach dem Nihilismus» (1932)). Как отмечает Г. Лоосе, для Бенна самой любимой мыслью Ницше было утверждение, что мир может быть оправдан только как эстетический феномен. Преодоление нигилизма для Бенна было неотрывно от интенций искусства. Альтернатива общепринятому понятию истории, бенновская геология (*Geologie des Ich*) зиждилась на представлении о так называемом биологическом напряжении (*biologische Spannung*), которое является инстинктом к формообразованию, инстинктом творения. Важной для Бенна была также работа Ницше «Последний философ» («Der letzte Philosoph» (1872)). Главная мысль, которую усвоил для себя Бенн, заключалась в том, что «творческий инстинкт противостоит всякому уничтожению, искусство есть действительность и смысл, противостоящий Ничто» [цит. по 235, с. 13].

Бенн преодолевает негативное, заключающееся в обращении слова к внутреннему миру. Согласно мысли самого Бенна, мир как таковой есть «мир выражения» («Ausdruckswelt»). Позиция творца содержится в эпитафии – это позиция человека с индивидуальной историей, не боящегося и даже жаждущего случайности, антисистемности; она не вне этого мира, так как последнего в противном случае просто нет. Тем самым снимается негативность противопоставления и отрыва. Как в диалогической ситуации, так и в монологической, смысл эпитафии заключается в утверждении значения искусства.

Уже в тексте, когда Рённе провожает взглядом удаляющегося пациента, слова, вынесенные в эпитафию, дополняются: «Но если бы я мог лгать словами, я был бы не здесь. Везде, куда я ни посмотрю, требуется слово, чтобы жить» [62, с. 15]. Не здесь, то есть не рядом с этим пациентом, так как он несёт в себе смерть. Слово противостоит смерти, оно обеспечивает побег из тюрьмы анонимной

смерти, которая является событием далёкого другого. Однако смерть может являться и собственным событием человека.

Рённе, смотрящий на удаляющегося пациента, показывает этот процесс дистанцирования от анонимности, который делит единое пространство смерти. Рённе не там, он здесь. Пространственно-экзистенциальная игра «там-тут» обладает такой особенностью, при которой «там» всегда оправдано, так как обладает той силой неведомости для нас, что растворяется в объективной правде анонимности (в трансцендентной, божественной истине). Тогда как «здесь» всегда хрупко, оно постоянно норовит ускользнуть от Рённе.

Жить не значит в данном случае избежать смерти, а значит сделать смерть приватной, сделать её событием своей жизни, для Рённе это возможно посредством слова. Его личное пространство есть пространство искусства, где общение со смертью хоть и остаётся на «Вы», но необычайным образом пытается соскользнуть на «ты». Эта перемена в Рённе резко контрастирует с его отношением к смерти до прибытия в больницу. Тогда смерть действительно предстала во всём своём ужасе анонимности.

Надо сказать, что, тем не менее, Рённе охватывает чувство зыбкости своего Я (тема диссоциации Я, которую Вьетта и Кемпер считают самой главной в цикле новелл о Рённе). Его бытие действительно ненадёжно, неопределённо, он задаёт себе вопрос «Куда я пришёл? Где я?», и сам же отвечает: «Маленькое развевающееся по ветру существо, разнесённое подобно сухим листьям» [62, с. 16]. Его разметённость характеризует его выход из оболочки «Я», до этого имевшей своё определённое место, хотя и явленное этому «Я» в виде иллюзии. Посредством разрушения факта самосознания как утратившего актуальность гаранта псевдоэкзистенциального пространства «Я» осуществляется шаг в сторону разрешения «проблемы мозга».

В. Наука и искусство.

Теперь необходимо вернуться к образу руки Рённе. Примечателен следующий фрагмент: «Он дал им возможность все делать самим: поворот

рукоятки, укрепление лампы, приведение мотора в действие, освещение того или иного объекта с помощью зеркала – ему было приятно видеть, как наука растворяется в ряду движений руками <...> Тогда он брал свои руки...» [62, с. 14]. Сначала Рённе наблюдает, как наука растворяется в чужих руках, точнее в их движениях. Но потом он использует собственные руки. Он не только настраивает приборы, так же растворяя движение своих рук в науке, он также «прочитывает» чужие тела. Далее Рённе, после одного несчастного случая, смотрит на свой перебинтованный палец и воспринимает его, палец, как дальнего («Ferner»), или ушедшего («Entlaufener»). Рассмотрим внутреннюю связь между этими событиями в их последовательности.

Нетрудно проследить линию развития: наблюдение-интегрирование-отказ. Растворение науки в движениях руки есть не что иное, как слияние человеческого тела с естественнонаучным дискурсом. При таком положении дел то взаимодоверие и обоюдное движение друг к другу, какое сложилось в отношении науки и самого учёного, изучаемого и изучающего, для Рённе открывает всю катастрофичность «растворения».

На роль главного героя Бенну нужен был именно врач так же, как А. Чехову в рассказе «Палата №6» и М. Булгакову в рассказе «Морфий». Во всех этих произведениях герои переживают определённого рода «перелом», ввиду чего вступают в пространство иррационального. У Бенна этот «перелом» связан с критикой европейского рационализма и позитивизма.

Х.-Д. Бальзер обращает внимание на один фрагмент из произведения Бенна «Генрих Манн. Закат» («Heinrich Mann. Ein Untergang» (1913)), который созвучен многим ранним произведениям Бенна и даже может являться важным ключом для понимания его творчества: «Раньше у меня в деревне каждая вещь была связана только с Богом или со смертью, но никогда не была просто земным объектом, тогда вещи твёрдо стояли на своих местах и устремлялись прямо в сердцевину земли. Пока меня не поразило, словно страшная болезнь, осознание того, что

ничего нигде не происходит, все события имеют место лишь в моём мозгу» [62, с. 9].

Этот фрагмент действительно примечателен в отношении анализируемого вопроса. В области научного знания (в особенности, эпохи позитивизма) известно, что в упрощённом, но всё же не меняющем суть виде есть объект, вещь (Ding), а есть понятие (Begriff). Фридрих Ницше проницательно замечал, что «наука есть подражание природе в понятиях» [469, с. 266]. Учёный работает только с понятиями, но и повседневный дискурс тоже имеет дело с понятиями. Однако учёному понятие необходимо для поддержания существования научной деятельности как таковой. Возникает ощущение, что объектный мир, познаваемый мир толкуется, побуждается наукой к говорению. Языку вещей и явлений насильственно навязывается язык научного толкования. Так, о первом совсем забывается – время, в котором он может быть зафиксирован, совпадает с моментом научного насилия. В итоге имеется только один язык. Однако это всего лишь иллюзия. Бенн это прекрасно понимает. В приведённом отрывке из «Heinrich Mann. Ein Untergang» отчётливо видна критическая мысль Бенна: «опустошённый человек смог в итоге прийти к сокрушающей мысли о том, что любая связь между событиями, происходящими в мире, и мыслительным процессом разрушена раз и навсегда» [161, с. 41].

Центральный блок смыслов вращается вокруг темы критики западноевропейского рационализма. Эту тему можно увидеть в одном его письме, которое проливает свет на всю проблематику его творчества 10-х годов. Это письмо к Э. Фляйшман-Флеминг от 25 июня 1921: «Я слишком сильно подвергаю сомнению любые слова о детерминированности, чтобы ещё спрашивать о причинах и следствиях; я обдумал такой стиль мышления, и я не верю ни в науку, ни в познание, в частности я считаю, что каждый, кто занимается естественными науками, это статист, поднимающий серьёзные проблемы, и я, в конце концов, не верю ни в развитие, ни в успех как отдельного, так и целого» [цит. по 161, с. 46-47]).

Конфликт, который мы усматриваем между индивидуальной и общей историей, Бальзер обозначает как конфликт между «опытом о сознании» и чем-то надындивидуальным. В «Мозгах» этот конфликт тесно связан с проблемой науки¹ и не может быть рассмотрён отдельно от неё. В этой связи и усматривается та двойственность, которая заключается в заглавии произведения и которая является ядром «проблемы мозгов».

Последовательность наблюдение-интеграция-отказ иллюстрирует осознание Рённе невозможности науки для себя. Отчуждение пальца от самого Рённе говорит о невозможности тождества действующего и наблюдаемого. Действительно, по прибытии в больницу Рённе всё больше обнаруживает кризис своей индивидуальности, заключающийся в противоречии между его собственным существованием и его деятельностью, спецификой места и окружения. Н. Донахью подмечает не только тот факт, что «он входит в состояние сродни кататоническому оцепенению, и окружающие не в силах помочь ему» [178, с. 175], но также определённую связь с прошлым Рённе: «Прошлое не только влияет на него, но руководит всей его жизнью» [там же, с. 175]. Последний вывод Донахью делает из следующего отрывка: «...и что-то упругое и восковое долго покрывало его, как будто снятое с тел, бывших с ним в общении» [62, с. 17].

В этом отношении также примечательны следующие фрагменты текста: «Он же хотел бы всего лишь тихо наблюдать и отдыхать в своей комнате» [там же, с. 17]; «Даже в дальнейшем его много занимали собственные руки» [там же, с. 17]; «Он лежал все время в одном положении: на спине. Он лежал на спине, на вытянутом стуле, стул находился в прямой комнате, комната была в доме, а дом на холме. Кроме нескольких птиц он был животным, находящимся выше всех» [там же, с. 18].

¹ Рённе как врач конечно отсылает к личному опыту Готфрида Бенна. Но помимо этого врач, как представитель естественнонаучного подхода, выбран Бенном не в последнюю очередь потому, что он непосредственно связан с другими людьми, с Другим. В этой связи его научный дискурс лучше обнажает интенции насилия в собственной сущности. Представляется, что Э. Левинас, когда раскрывал суть насилия и несправедливости по отношению к Другому, имел в виду также и науку как источник насилия. Действительно, по Левинасу «Самотождественный» уподобляет Другого себе, тем самым унижая его, отрицая его «Абсолютную Инаковость». В принципе, это преобразованная в новых терминах философская концептуализация науки как насилия [448, с. 50-150].

Рённе хочет только наблюдать, он не может сам взяться за работу. Дело тут не в желании, а именно в невозможности. Эта невозможность диктуется прошлым, в котором около двух тысяч трупов прошло через его руки. Рённе интересуется своими руками именно потому, что не понимает, как он может даже *прикасаться* к другим. Вернее, как он мог это делать. В разговоре с медсестрой он говорит: «...они жили по законам, которые нам неподвластны, и их судьба столь же чужда нам, как и судьба реки, по которой мы плывём» [62, с. 17].

Рённе действительно приходит в состояние подобное кататоническому. Он лежит на спине¹. Последовательное развёртывание перспективы (кушетка в комнате, комната в доме, дом на холме) отсылает к ницшеанскому Заратустре, особенно учитывая упоминание птиц (у Ницше Заратустра отшельничал в горах, где летал орёл). Эта реминисценция вводит мотив затворничества, провидения и визионерства.

Г. Двойственность Рённе.

Можно выделить другие сцены, характеризующие позицию Рённе как стороннего наблюдателя. Разобщение с тем местом, куда попал Рённе, подчёркивается визуальным и сенсорным рядом восприятия как его самого, так и по отношению к нему.

«Когда я иду по больничным палатам – это занимало его более всего – я бросаюсь человеку в глаза, воспринимаюсь и осмысляюсь. Меня связывают с дружественными и серьезными объектами, <...> и у меня были глаза, которые смотрели назад...» [62, с. 15]. В этом фрагменте видно как бы противопоставление – чужие глаза и глаза Рённе. Врач для стороннего воспринимающего вписан в контекст, связан с окружением, он вполне соответствует тому пространству, в котором находятся и тот, и другой. Его присутствие оправдано, легитимируется статусом места, где есть врачи, а есть пациенты. Конечно, воспринимающим может быть пациент, либо другой врач (не Рённе), но важно то, какую степень обезличенности создаёт Бенн. В таком случае

¹ Б. Хиллебранд сравнивает положение Рённе на спине с началом «Превращения» Кафки, подчёркивая, что это говорит о беспомощности героя, невозможности действовать [205, с. 11].

врач, Рённе, предстаёт как конвенциональный знак, насильственным образом превращающийся в знак иконический. Наблюдающий – это наблюдающий **вообще**, любой, кто под врачом подразумевает только врача, не думая о том, что он вообще таковым может не быть. Но что же с Рённе? Его глаза бегут назад, в обратном направлении, в том же направлении, что и глаза наблюдающего анонимного человека. Понять этот путь назад можно, только осознав имманентную амбивалентность в Рённе. Назад – это и в то прошлое, когда Рённе «познакомился» с двумя тысячами трупов; назад – это и смотря на того, другого Рённе, который не может больше быть врачом; назад – это туда, куда Рённе провожает себя самого.

Исключение Рённе из всего контекста обустроенного бытия подтверждается также в той сцене, когда медсестра застаёт его за странным занятием и вспоминает движения рук Рённе (однажды, когда во дворе больницы забили животное, Рённе подошёл к нему, взял в руки его мозг и стал делать разгибающие движения). «Тогда медсестру осенило, она поняла, что это было за движение, которое она наблюдала до этого в коридоре. Однако она не установила никакой связи и вскоре об этом забыла» [62, с. 16]. То, что она не установила связь, свидетельствует о непреодолимой пропасти между её восприятием и его. Проблема не в том, что медсестра оказалась настолько нечуткой к проблемам своих коллег и потому не интересующейся их душевными проблемами, что не спросила Рённе, что с ним происходит. Суть в том, что данное действие просто не заинтересовало её, она в самом разгибании половинок мозга не увидела символического акта. Разгибание мозга на два полушария в этой сцене вводит проблему мышления и языка.

Больница является метафорой естественнонаучного дискурса. Врач это тот человек, кто смеет изменять естественный процесс в теле, искусственно направлять его в нужное русло. От химика, физика, математика его отличает то, что в своём отношении к изучаемому и подчиняемому материалу он ему тождественен (то есть он изучает то, чем является сам). Рённе поэтому

отчуждается не от общества вообще, а от больничного персонала, не от пространства как такового, а от пространства, где царит насилие в отношении тела и безразличие к индивидуальному сознанию. Но от относительно замкнутого пространства отчуждение распространяется далее, вовне, так как Рённе знает, что тот же самый стиль мышления присутствует и вне этих стен, он успел проникнуть в любую точку повседневности.

Человеческое тело, с которым работают анатомы, похоже на логическую схему. Оно действительно может быть упорядочено в понятиях. Однако с эротическим телом, равно как и с любым объектом, не поддающимся схватыванию в прямом смысле этого слова, дело обстоит совсем иначе¹.

В точке соприкосновения прочитываемого тела и непрочитываемого также может проявляться проблема двойственности, о которой говорилось в начале этой главы (материя – прочитываемое тело, сознание – непрочитываемое). Рённе сам являет собой эту двойственность, она не находится где-то вне его, не фиксируется на расстоянии. Он несёт её в себе.

Его «перелом» становится ещё более очевидным тогда, когда он понимает, что «распалась та кора, что несла меня» [62, с. 16]. Под Rinde, конечно, имеется в виду кора головного мозга. Фрейд считал, что кора головного мозга является как бы защитным механизмом, предотвращающим переизбыток воспринимаемой через возбуждение информации. Она отправляет всю неактуальную информацию вглубь, где и образуется бессознательное. В оболочке же остаётся всё самое необходимое, требуемое для реализации привычки. Если представить себе, что эта защита снята, то человеческий мозг будет подвержен огромной перегрузке от впечатлений и раздражений. Начнётся своего рода хаос, но хаос этот будет обнаруживаться в механизме вербализации. Другими словами, он изменит язык. В самом конце произведения это проявляется с особой отчетливостью.

Итак, двойственность Рённе несёт в себе самом. Он, врач, призван лечить, общаться с телом Другого, прочитывать его. Но ввиду того, что этот Другой

¹ Это понимал Ролан Барт. Он утверждал, что от физиологического тела мы никогда не ждём ничего нового. Мы его уже знаем. Этот текст нам доступен, открыт для чтения.

представляет собой абсолютную инаковость, не даёт себя насилию, Рённе признаёт, что не может этого делать. Его взгляд обращается к самому себе. Он не перестает быть врачом, хотя бы потому, что, будучи обладателем своего тела, остаётся сам в себе объектом изучения, что абсолютизирует и метафоризирует профессию, делая из Рённе «врача-в-себе». Как «врач-в-себе» он должен изучать себя. Но его руки, которые манифестирует образ пальца, отчуждаются от него, не дают ему изучать себя, потому что изучать должно не тело. Точнее, не прочитываемое тело. В «Острове» Рённе отмечает характер двойственности: «Во мне нераздельно срослись реальность и грёза» [4, с. 51]. Что стоит за понятиями «реальность» и «грёза»?

Иррациональный контакт с миром, его прочтение, осуществляется через погружение в телесные ощущения. При этом тело перестаёт ощущаться как своё, но, тем не менее, оно остаётся единственным способом создания новой иррациональной жизни. Тело становится объектом грёзы, теряет своё объективное значение: «Понимает ли автор, что означает его постулат, что чувства не зависят от раздражений? – Зависят, – учили его, Рённе; но автор называет чувство тёмным потоком, унёсшимся прочь от тела? Непредсказуемым?» [4, с. 53]. Одновременно с этим погружение в глубины образов и ассоциаций невозможно без помощи тела, только статус этого тела подобен статусу мозга: нельзя точно сказать, является ли ощущение конкретным проявлением телесной активности, или это всего лишь факт сознания. Отсутствие тела – это факт сомнения Рённе, но в самих новеллах мы встречаем противоречивый характер этого отсутствия. Реальность, тело – эти понятия релятивизируются, но приобретают какой-то особый, непривычный смысл. Рённе отказывается от тела, символизирующего разум, он отвергает разумное тело, тело как объект мысли, осмысленного наслаждения или боли: «...ничего реального нет. Сам он реален? Нет; он – лишь возможность, любая. Плотней прижался затылком к майской траве, в ней запахи тирсов и ночи Вальпурги. Журчащим ручьём плещется мозг, расплавленный полднем. Он отдал свой разум: свет, мощное солнце неудержимо хлынуло в мозг» [4, с. 60].

Неизвестность – вот что стоит в центре этой двойственности. Рёнке рассуждает так: «В конечном счёте, личность определяется конкуренцией наших ассоциаций, – и он направился к больнице, стоявшей на холме у моря. – Допустим, у меня из кармана торчит журнал, феномен книготорговли, моим знакомым этим дан повод для двигательных процессов, так сказать, для взаимодействия индивидов. В словах коллеги «позвольте взять ваш журнал» налицо раздражитель, его воздействие, и воля, устремлённая к цели, моторика и конкуренция; однако никогда не знаешь, чего можно ожидать от индивидуальной психической организации» [4, с. 51].

Двойственность мозга как абстракции (ум, разум) и как конкретной физиологической и неврологической данности проявляется во всех текстах сборника. Новая жизнь Рёнке проявляется на стыке реальности (телесный контакт или телесное напряжение, раздражение¹) и грёзы (представление о теле). Ряд фрагментов из других новелл подтверждает значение мозга как одновременно телесного и образного проводника в мир.

К примеру, в «Путешествии» мы читаем: «Шумно вторгся в сумерки синема, в бессознательное собравшейся публики. Широкие чашечки с плоскими лепестками наполнены тускло-розовым светом. Он стекает со скрипок, тёплый и мягкий, на полушария мозга Рёнке, изощрённо нежно ласкает слух» [4, с. 41]. В «Завоевании»: «Теснившееся в мозгу развесил плющом на плюще колонн» [там же, с. 43]. Образ действия субъекта соответствует объекту действия, эта когерентность подчёркивает интенциональный характер мозговой активности.

Помимо обозначения двойственности как выхода за границы привычной субъектно-объектной дихотомии мотив мозга обладает иными функциями. Конечно, такая репрезентация проблемы позволяет Бенну выйти за пределы темы шизофрении (подобная вульгаризация иногда свойственна современным исследованиям) и расширяет тему диссоциации «Я». Так, Г. Ирле подчёркивает, что «у Бенна картины побега в безумие не происходит. Конец бесконечной

¹ «Больное колено! Вот плотный сгусток реальности!» [4, с. 52].

борьбы за объединение обоих миров, сознания и окружающего мира, не обязательно приводит к сумасшествию. Существуют другие возможности разрешения проблемы или бегства» [210, с. 108]. Рассмотрим, какую возможность предлагает Бенн.

Д. Мозг и язык.

Рёнке в самом конце произведения говорит главврачу: «Теперь я всё же держу свой собственный мозг в своих руках и должен изучать, что может быть со мной» [62, с. 18]. К этой ситуации можно применить метафору бесконечной книги, у которой нет последней страницы, но само перелистывание происходит в надежде на познание.

О. Сакс в своей работе «Человек, который перепутал жену со шляпой» замечает, что картографический метод в изучении соотношения человеческой деятельности и функций мозга стал преодолеваться довольно поздно; такие явления, как афазия, афония, афемия, апраксия и др. ещё в середине XX века рассматривались как результаты повреждения в определённом участке левого полушария мозга. «В некотором смысле всю историю неврологии и нейропсихологии можно рассматривать как историю исследования лишь одной половины мозга. К правому полушарию долгое время относились снисходительно – оно считалось второстепенным и не привлекало должного внимания» [481, с. 24]. Тем не менее, во времена написания Бенном «Мозгов» научное сообщество признавало, что работа правого и левого полушарий мозга различается (ср. предположения, высказанные врачами XIX века – А. Ваган, Ф. Галль, П. Брок, К. Вернике)¹. На сегодняшний день является общеизвестным, что левое полушарие отвечает за обработку вербальной информации, аналитическое мышление, поэтапную обработку информации; правое полушарие специализируется на обработке невербальной информации (причём не поэтапно, а в целом) и воображении. Для врачей начала XX века функции правого полушария

¹ Однако следует сказать, что в XIX веке ещё не было выработано представление об асимметрии, считалось, что каждое полушарие мозга это как бы отдельный мозг.

мозга представляли собой определенную тайну, так как в основном нормальная жизнедеятельность человека нарушалась при повреждении левого полушария.

Что касается Бенна, то можно сказать, что он сделал акцент именно на тайне, скрывающейся в человеческом мозге, на его неоднородности, на том иррациональном, что присутствует в человеческой жизни¹. Деля жизнь человека на рациональную, неистинную, основанную на позитивистских принципах и логике, и иррациональную, подлинную тайную жизнь, что дремлет глубоко внутри человеческого естества, Бенн использует конкретный вещественный образ мозга, чтобы сделать эту дистинкцию одновременно наглядной и подчёркивающей не абстрактные понятийные предпосылки разделения, но его телесную детерминированность. Можно сказать, что Бенн интуитивно, символически предвосхитил те открытия, которые были сделаны впоследствии.

В «Мозгах» это различие играет важнейшую роль. Жест разгибания мозга несёт на себе огромную символическую нагрузку. В этой точке, от простого установления различия между мышлением Рённе и мышлением общепринятым (оппозиция, являющаяся одной из центральных в творчестве экспрессионистов), от поверхностной констатации тривиальной борьбы иррационального поэтического с рациональным, понятийным, научным, становится возможным перейти к теме языка и его употребления человеком. Вопросы телесности Бенн воспринимал только в тесной связи с художественным творчеством.

Уже было выяснено, что есть чёткое различие между способом установления смыслового ценностного (устойчивого) пространства Рённе для самого себя и способа его установления другими. Анализ образа руки, сцен двустороннего восприятия, значения «коры» намекает на то, что эта демаркация зиждется в плоскости языка. Противопоставление может появиться при выходе на сцену адептов разных подходов к вопросу о том, что человек ждёт от языка и в каких отношениях с ним состоит. Уяснить это можно из анализа сцены разгибания мозга и последнего монолога Рённе.

¹ О научных спорах в отношении работы мозга, о которых Бенн был хорошо осведомлён, см. главу в любопытной книге Т. Ганна [198, с. 39-57].

В самом деле, в лице Рёнке можно видеть борца с логикой высказывания. С этой логикой вели «войну» многие экспрессионисты. Ярким примером может служить фигура поэта и драматурга Августа Штрамма, который ввёл понятие «словесное искусство» («Wortkunst»). Штрамм ломает синтаксис языка, изменяет формы слов, чтобы не только обновить художественную речь, но также открыть доступ в новую реальность, посредником которой должен выступать новый, освобождённый от рационального автоматизма, язык. Также и В. Круль замечает, что для стиля Бенна характерно взламывание конвенционального синтаксиса [226, с. 23].

Сам факт неоднородности человеческого мозга важен с точки зрения подхода к сущности «воли искусства» («Kunstwollen»), важного понятия немецкоязычной эстетической теории начала XX века. Известно, что сам Бенн видел исток этой воли в человеческом мозге. Тем самым он отмечал биологическую необходимость искусства. В этом пункте воззрения Бенна во многом соотносятся с эстетической теорией В. Воррингера. Р. Анакер показывает, что Бенн во многом осмыслял искусство в понятиях физиологии, делал акцент на телесных основаниях эстетического поведения, утраченных современным человеком; он считал, что примитивный человек был ближе к состоянию опьянения, иррациональному чувству единения с миром [151, с. 369-475].

В «Мозгах» акт разделения мозга на два полушария открывает особый смысл, связанный с искусством. В чём может заключаться этот смысл? Визуальные образы не продиктованы устоявшейся языковой формой, они учреждают новые возможности языка, а не просто увязываются с выработанной системой вербализации. Если взять классическую дихотомию язык/речь, то можно сказать, что подлинная работа правого полушария заключается в речи, речи как индивидуальной творческой деятельности. Подлинный творческий процесс имеет опору и начало не в языке как надиндивидуальной системе, а в образах и свободных ассоциациях. Последние вырывают нас из оков собственной самосознающей индивидуальности, пролагают тропу в область

сверхиндивидуального. М. Бланшо говорил, что они нас туда утягивают. Именно поэтому истинный творец всегда выше себя, будь он пророк, или аскет во имя чего-то большего, чем он сам. Такой путь возможен лишь исходя из той точки, где совершается решительное размежевание насилия и подчинения, устанавливающее только один тип связи. Это побег из тюрьмы языка. Разгибание мозга определяет Рёнке как этого беглеца. Проблема асимметрии разрешается здесь романтически, минуя медицинскую сторону дела. Порыв искреннего желания, игнорирующий упрямые факты и назойливые «но» – это чистое желание объединяет Бенна со своим alter ego. Бенн сам признаётся, что на вопрос о том, есть ли всеобщий принцип, объединяющий жизнь и познание, историю и мышление, действие и Дух, Рёнке бы ответил «да», и сказал бы, что это искусство [64, с. 37]. Нельзя утверждать, что Рёнке осуществляет радикальный подход, полностью разграничивая функции мозга. Просто его жест намечает новый путь жизни, осмысления в истории, во всём общечеловеческом пространстве, и этот путь напрямую связан с искусством. Тем самым провозглашаются и новые пути творчества. «В то время как Рёнке дистанцируется от нормированной веры в божественность разума, <...> на её место становится вера в искусство» [201, с. 229].

Фразы Рёнке в конце произведения разграничены не запятыми, не точками с запятой, а тире – Бенн вводит паратаксис. Н. Донахью отмечает: «Переход от точек с запятой при передаче последовательности образов на протяжении всего предыдущего текста к тире в конце произведения отмечает движение Рёнке от простого запечатления внешних образов к спонтанной, свободной ассоциативности, которая может напомнить откровение и прозрение лорда Чэндоса у Гуго фон Гофмансталя или Тёрлеса у Роберта Музиля. Рёнке движется от исключаящего одномерного восприятия к дискретным, поражающим открытиям, каждое из которых охватывает целый ряд мыслительных операций без какой-либо логической их верификации. Рёнке объединяет интеллект и интуицию под сенью фантазии, возвышенных галлюцинаций, впадает в состояние

прозрачности сна, в форму такого режима сознания, который характеризуется ясностью грёзы, отсутствием в ней шерховатостей» [178, с. 180]). Свобода, к которой стремится Рённе, реализуется в свободном запечатлении образов. «Рённе подчиняет логику языка области визуальных ассоциаций, каждая прерывистая ассоциация выкристаллизовывает случайность экзистенции, которая открывает Рённе возможность пребывать в трансценденции» [там же, с. 180].

У. Виртц посвятила монографию вопросам новой языковой структуры, предложенной Бенном. В отношении «Мозгов» она отмечает, что «у Бенна выносятся за скобки функция глагола, нацеленная на установление связи между действиями. Глагол несёт у него только вспомогательную функцию динамического средства выражения и активного элемента предложения» [276, с. 55]. Характеризуя язык Бенна, исследователь пишет, что он «в равной степени интеллектуальный, как и магический, и стиль движется от чистого овеществления к сказочной иррациональности» [там же, с. 36]. Исследователи отмечают двойственный характер языка у Бенна. Ш. Хетер постулирует связь между языком опьянения и фактическим, даже ироническим, изображением [203, с. 50]. У. Майстер отмечает двойственность рефлексивной и эстетической сфер [243, с. 29].

Прерывистость, невозможность интегрировать части в целое опыта — характерная черта состояния Рённе, подчёркнутая речевой формой. Бенн пишет в отношении новеллы «Die Eroberung»: «Мы наблюдаем здесь человека, чья психология отныне теряет свойство продолжительности» [64, с. 36]. В «Мозгах» мы видим то же самое. Ничего не остаётся с Рённе. Он просто не обладает способностью запоминать, ибо запоминать значит оставлять след в душе (ср. например метафору восковой дощечки в философии древней Греции): «...я иду по улице и вижу дом, и вспоминаю замок, наподобие того, как я видел во Флоренции, но они проходят видением и угасают» [62, с. 16].

Сам Готфрид Бенн пишет о Рённе, что это «врач, который знает только разомкнутость и сомкнутость себя и своей личности, постоянный внутренний надлом; врач, который непременно верит в миф и соответствующую ему картину

мира, ведь он поставлен в ситуацию переживания глубочайшей безграничной мифической отчужденности человека от мира» [64, с. 30]. Скрывающе-раскрывающая сущность Рёнке роднит его с темой неисчерпаемости возможностей языка, а значит и бытия¹.

Задавая самому себе вопрос, как может жить Рёнке в ситуации разлада с миром, писатель отвечает, что помочь может только новая действительность искусства, новая художественная действительность, наполненная галлюцинациями. Он резюмирует: «Это его внутренняя установка, его субстанция: он способен сохранить и восполнить то, что во внешнем мире трагически потеряно навсегда. Возвышение через слово, сакраментация слова, его освящение, феномен спасения с помощью поэтического слова – это Рёнке» [60, с. 203].

Подводя итоги анализа, необходимо сказать, что после ранних художественных опытов, к которым относится произведение «Мозги», Бенн в своей поздней прозе, эссеистике, автобиографических произведениях систематизировал мысли относительно искусства и истории (конец 20-х годов). В «Мозгах» видны многие философско-эстетические элементы, которые Бенн впоследствии стал развивать.

Бенн обрисовывает нужный в условиях тотального сомнения путь для человека нового времени – иррационализация. «На примере творчества Готтфрида Бенна можно довольно неплохо изучить, как такие центральные понятия эпохи Просвещения, как критика претензии метафизики на господство или абсолютное главенство трансцендентального субъекта, модифицируются и переходят в новую метафизику иррационального...» [272, с. 175]). «Метафизика иррационального» покоится не только на уровне диссоциации Я, но также на тех уровнях, которые были нами выделены и которые разворачиваются не только в содержательном плане, но также и в формальном (центрирование на сознании,

¹ Рассуждая о теме языковой свободы в принципе, Г. Гадамер пишет: «Познав скрывающее-раскрывающее существо языка, уже нельзя довольствоваться пределами, полагаемыми логикой высказываний. Необходим более широкий горизонт» [409, с. 59].

текстовая игра сознание/тело – гипостазирование оппозиций акциденции/субстанция и невидимое/видимое).

Погружение в скрытый мир, содержащийся в человеческом мозге, основывается на вчувствовании в тело. Иррациональность, к которой призывает Бенн, всецело содержится в человеческом теле, поэтому путь Рённе не является приключением только сознания, Рённе идёт по направлению к бесконечному познанию иррациональности телесного бытия в мире. Писатель утверждает: «Человеческое тело – это метафизический массив, из него проистекают все тайны, вне его нет ни свободы, ни ауры, ни познания, в нём одном правит смерть» [64, с. 411].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значимость прозы немецкого экспрессионизма для истории европейской литературы чрезвычайно велика. Являясь одним из прогрессивных течений в европейском искусстве начала XX века, экспрессионизм выделялся на фоне иных направлений – футуризма, дадаизма, сюрреализма. Художественные задачи, которые ставили перед собой экспрессионисты, во многом имели мировоззренческие, философские предпосылки. В этом смысле экспрессионизм сохранил определённую историческую детерминированность, связь с историей идей, тогда как дадаизм, футуризм и некоторые другие авангардистские течения получили своё рождение преимущественно в противоборстве форм, революционном столкновении старого конвенционального способа смыслообразования и новой грамматики взрывного самопорождения слова.

Новаторский пафос экспрессионистского творчества обнаруживает родство с древней литературной традицией, согласно которой художественный акт является результатом «божественного безумия», состояния, дарующего поэту возможность разглядеть сущность вещей за иллюзорной оболочкой повседневности (в дальнейшем эту интенцию подхватили сюрреалисты). Поэтому для

экспрессионизма настолько важно понятие «видения». Однако сущность вещей не является для экспрессионистов платоновскими идеями, трансцендентными по отношению к материальности вещи, её конкретной физической данности. Наоборот, экспрессионисты стремятся оживить материальную сторону жизни. Именно в движении, в усилении ритма телесного существования они видели путь к освобождению жизни от автоматизации, омертвления.

Одновременно с этим экспрессионисты признавали противоречивость телесной жизни человека, стремились обнажить эту противоречивость, изобразить её в ситуациях столкновения сознания человека, его «Я» с телом, статус которого колеблется между субъектом и объектом – тем, что является частью «Я» и тем, что ему противостоит. Ввиду этого понятие «телесность» является важнейшим для экспрессионизма. Эта тематика была очень популярной в философии рубежа XIX-XX веков.

Помимо философского контекста вопрос о субъектно-объектных отношениях имеет и историко-литературный контекст. Особенности поэтики немецкого экспрессионизма вытекают из осмысления экспрессионистами отношений между человеком и миром, человеком и обществом, человеком и природой. В этом случае понятия «субъект» и «объект» теряют свою философскую абстрактность и обретают конкретность, выраженную в литературных образах и сюжетах. Проблема субъектно-объектных отношений имеет два аспекта: личностный и социальный. Для всех предыдущих направлений (романтизм, символизм, натурализм) в той или иной мере характерно стремление разрушить границу между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом, иными словами, преодолеть отчуждение человека от мира. Экспрессионизм обнаруживает с ними как сходства, так и различия.

Подобно романтикам, экспрессионисты желают преодолеть социальную действительность, однако, в отличие от позднего романтизма, они не делят её на высшую и низшую, на сферу идеала и низменности. Человек и мир принимаются

экспрессионистами в своей полноте. Вместо субъективизации объективности они стремятся объективизировать субъективность.

В целом, символистский проект Шарля Бодлера и Артюра Рембо более близок экспрессионистам, чем герметический символизм Стефана Малларме и Стефана Георге. Символистская модель пансубъективности у экспрессионистов находит развитие на уровне профетических и визионерских мотивов, но к экспериментам с сознанием и воображением они добавляют тему телесности, усиливая значение психического аффекта.

С точки зрения экспрессионистов, художественные возможности натуралистов со своим интересом к проявлению человеческой телесности ограничены. Это связано с тем, что, преследуя научный интерес, имея позитивистские установки, они дистанцируются от своего предмета, воспринимают его больше в качестве наблюдаемого объекта. Помимо этого они излишне морализируют проблему человеческой телесности. Экспрессионисты позволяют телесности высказываться самой, дают ей право голоса, не объясняют, а изображают её. Тем самым она теряет статус объекта.

Тема преодоления границы между субъектом и объектом реализуется у экспрессионистов в принципе экстерииоризации сознания, взаимообратимости внутреннего и внешнего. Художественный принцип выражения, лежащий в основе всего экспрессионизма, заключается в процессе овнешнения внутреннего и наоборот. В малой прозе экспрессионизма реализации этого принципа способствует особая манера повествования, которая может быть описана понятиями динамизации, напряжения, аффекта, возбуждения.

Художественный мир произведений Альфреда Дёблина, Георга Гейма и Готфрида Бенна основывается на таких отношениях внутреннего и внешнего, при которых сознание персонажа, взятое в своей психосоматической конкретике, распространяется по всей ткани текста. Отказываясь от психологической объясняющей установки, они минимизируют присутствие нарратора, позволяя главенствовать сознанию персонажа. Основное событие в их произведениях – это

столкновение человеческого сознания с собственной телесностью. Это событие служит у авторов разным художественным целям.

У Георга Гейма тело является трагической данностью. Телесность – это способ существования мира. Даже неживая материя приобретает у Гейма тревожную витальную силу. Тело для Гейма является злом. Оно объединяет человека со страдающим миром, характер этого объединения трагичен. Сознание при этом является страдающим сознанием, приобретая телесные качества. Гейм рисует два разных варианта завершения человеческой судьбы. Согласно первому, выраженному в новелле «Безумец», сознание освобождается от страдания после смерти тела, все противоречия снимаются. Второй вариант, представленный в новелле «Джонатан», окрашен глубоким трагизмом. Страдание даже после смерти тела остаётся. Гейм изображает универсальность, метафизическую сущность страдания, полемизируя с христианскими представлениями о спасении.

Альфред Дёблин в рассказах «Убийство одуванчика» и «Танцовщица и тело» ставит задачей изобразить роковую важность биологической жизни человека. При этом автор не позволяет себе вульгаризации проблемы. Искусно используя в текстах медицинские дискурсы своей эпохи, он показывает самостоятельность темы тела в художественном произведении. Дёблин стремится изобразить полноту жизни, чистую действительность, без внесения в неё рефлексии. Ему позволяет это сделать, во-первых, отказ от психологизма, во-вторых, акцент на чистом движении, телесных реакциях, напряжении. Телесные проявления жизни человека и представляют для Дёблина действительность.

Как и у Гейма, телесность у Дёблина представлена в трагических тонах. Однако Дёблин не считает, что тело это зло. Писатель пытается показать, что сознание не должно дистанцироваться от тела, оно должно принимать его. Разлад между сознанием и телесностью, автономизация сознания, отказ от желаний приводит к трагическим последствиям – отчуждение усиливается, приводит человека к краху, смерти. В проблеме отчуждения Дёблин переносит акцент с отношения человека и мира на разлад человека с самим собой.

У Готфрида Бенна событие столкновения человеческого «Я» с телесностью окрашено глубокой рефлексией. Писателя интересует поиск иррациональности в жизни, так как рациональный подход к событиям делает мир мёртвым, искусственным, он лишает его витальных импульсов. Иррациональность устраняет присущее действию рассудка разделение мира на то, что происходит с человеком и то, что происходит не с ним. Эту иррациональность Бенн находит в человеческом теле. Он отказывает сознанию в автономном существовании, окрашивает любое умственное усилие проявлением соматической природы человеческого мышления.

Отчуждение человека от мира исчезает в воображении, в глубинах архетипической памяти. Бенн призывает к уничтожению субъективности, индивидуальности. Тем самым разрушается существование мира как некоего пространства, которое осмысливается индивидуальностью. Телесное желание, человеческий мозг для Бенна являются источниками неожиданных, непредсказуемых событий, которые не являются более событиями индивидуальными. Непредсказуемость, необъяснимость, безындвидуальность событий является материалом художественного творчества.

Художественный мир проанализированных произведений обнажает сердцевину экспрессионистского мироощущения. Трагическое в своей основе восприятие конфликта человеческой телесности может преодолеваться через осознание сущности человеческой жизни – витального импульса, обнажающего правду телесного существования человека в мире.

Перспективным будет дальнейшее исследование поэтики других произведений малой прозы немецкого экспрессионизма, а также произведений крупной прозы, ведущееся с позиций анализа изображения субъектно-объектных связей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

РАЗДЕЛ 1

Литературно-художественные источники, автобиографические материалы, иные работы писателей

1. Австрийская новелла XX века / Пер. с нем.; сост. и предисл. Ю.И. Архипов. – М.: Художественная литература, 1981. – 519 с.
2. Андреев, Л. Избранное / Леонид Андреев; сост. и авт. предисл. А.П. Ланщиков. – Л.: Лениздат, 1984. – 491 с.
3. Белый, А. Петербург. Роман / Андрей Белый; вступ. ст. А.С. Мясникова, послесл. П.Г. Антокольского, коммент. Л.К. Долгополова. – М.: Художественная литература, 1979. – 389 с.
4. Бенн, Г. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи / Готфрид Бенн; пер. с нем.; сост. И. Болычёв и В. Вебер; предисл. В. Вебера. – М.: Lagus-Press, 2008. – 600 с.
5. Бенн, Г. Собрание стихотворений. / Готфрид Бенн; пер. с нем., сост., предисл. и примеч. В. Топорова. – СПб.: Издательская группа "Евразия", (Ultima Thule), 1997. – 512 с.
6. Бенн, Г. Перед концом света / Готфрид Бенн; пер. с нем., сост., вступ. ст. и коммент. В.Б. Микушевича. – СПб.: Владимир Даль, 2008. – 292 с.
7. Бодлер, Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер; пер. с фр. – М.: Эксмо, 2006. – 304 с.
8. Борхес, Х.Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения / Хорхе Луис Борхес; пер. с исп.; вступ. ст. В. Багно, коммент. Б. Дубина. – СПб.: Северо-Запад, 1992. – 638 с.
9. Брех, Г. Новеллы / Герман Брех; пер. с нем.; сост., вступ. ст. и примеч. А.Г. Березиной. – Л.: Художественная литература, 1985. – 437 с.

10. Гейм, Г. Избранные стихотворения / Георг Гейм; пер. с нем.; сост. А. Прокопьев. – М.: Carte blanche, 1993. – 72 с.
11. Гейм, Г. Вечный день; *Umbra vitae*; Небесная трагедия / Георг Гейм; пер. с нем.; изд. подгот. М.Л. Гаспаров и др.; примеч. Н. С. Павловой и др. – М.: Наука, 2002. – 527 с.
12. Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии XVIII-XX вв / Пер. с нем.; вступ. ст., пер., сост., примеч. Г.И. Ратгауза; грав. Л.П. Дурасова. – М.: Книга, 1993. – 447 с.
13. Гоголь, Н. В. Избранные сочинения / Николай Васильевич Гоголь; вступ. ст. П.А. Николаева, примеч. Г. Фридлиндера. – М.: Правда, 1985. – 670 с.
14. Гофман, Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. / Эрнст Теодор Амадей Гофман; пер. с нем.; сост. А. Ботникова и А. Карельский; вступ. ст. А. Карельского. – М.: Художественная литература, 1991. – 1 т. – 514 с.
15. Гофман, Э.Т.А. Эликсиры сатаны / Эрнст Теодор Амадей Гофман; пер. с нем. Н.А. Славятинского; подгот. Н.А. Жирмунская и др., отв. ред. Н.А. Жирмунская. – Л.: Наука, 1984. – 286 с.
16. Гофмансталь, Г. Избранное. Драмы. Проза. Стихотворения / Гуго фон Гофмансталь; пер. с нем.; предисл. Ю. Архипова, ред. и коммент. Э. Венгеровой. – М.: Искусство, 1995. – 846 с.
17. Дёблин, А. Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе / Альфред Деблин; пер. с нем. Г. Зуккау под ред. Н. Португалова; стихи в пер. В. Зуккау и Н. Португалова. – СПб.: Амфора, 2000. – 569 с.
18. Дёблин, А. Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу / Альфред Дёблин; пер. с нем. Л. Черной; предисл. Д. Затонского. – М.: Художественная литература, 1983. – 574 с.
19. Дёблин, А. Горы моря и гиганты / Альфред Дёблин; пер. с нем. Т.А. Баскаковой; коммент. Т.А. Баскаковой и А.В. Маркина. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 792 с.

20. Дёблин, А. Три прыжка Ван Луны. Китайский роман / Альфред Дёблин; пер. с нем. Т. Баскаковой; коммент. А. Маркина и Т. Баскаковой. – Тверь: Митин журнал; Kolonna Publications, 2006. – 688 с.
21. Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв: Сборник / Пер. с нем.; сост. В.В. Вебер и Д.С. Давлианидзе; предисл. А.В. Михайлова. – М.: Радуга, 1988. – 816 с.
22. Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. / Пер. с нем.; сост. и предисл. А. Дмитриева; коммент. М. Рудницкого. – М., 1979. – 1 т. – 397 с.
23. Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. / Пер. с нем. – М., 1979. – 2 т. – 430 с.
24. Иностранная литература: Литературно-художественный журнал. Специальный номер. Немецкий экспрессионизм. – 2011 – №4.
25. Искусство и художник в зарубежной новелле XX века: Сборник произведений / Пер. с иностр. яз.; сост. И.С. Ковалёвой; вступ. ст. В.Е. Балахонов. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1992. – 688 с.
26. Кафка, Ф. Дневники 1910-1923. Путевые дневники. Письмо отцу. Завещание / Франц Кафка; сост., пер. с нем., вступ. ст. и примеч. Е. Кацева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 512 с.
27. Кафка, Ф. Мастер пост-арта: рассказы / Франц Кафка; пер. с нем. Г. Ноткина. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 382с.
28. Кафка, Ф. Процесс. Замок / Франц Кафка; пер. с нем. Ю. Архипова и др.; предисл. Ю. Архипова. – Москва: Эксмо, 2008. – 718 с.
29. Келлерман, Б. Туннель / Бернгард Келлерман; пер. с нем. П.С. Берштейна. – Донецк: Донбас, 1984. – 264 с.
30. Кольридж, С.Т. Избранное / Сэмюэль Тэйлор Кольридж; сост. А. Н. Горбунов. – М.: Прогресс, 1981. – 447 с. – Текст на англ. яз.
31. Майринк, Г. Голем / Густав Майринк; пер. с нем. Д. Выгодского. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 328 с.

32. Майринк, Г. Кабинет восковых фигур: Рассказы / Густав Майринк; пер. с нем. И. Алексеевой и др. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 315 с.
33. Молодая Германия: антология современной немецкой поэзии: / Пер. с нем.; под ред. Г. Петникова. – Харьков: Государственное издательство Украины, 1926. – XIV, 424 с.
34. Музиль, Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса / Роберт Музиль; пер. с нем. и послесл. С. Апта. – СПб.: Азбука, 2000. – 215 с.
35. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Пер. с иностр. яз.; сост. Л.Г. Андреев и др.; под ред. и с предисл. Л.Г. Андреева; коммент. Г.К. Косикова и др. – М., 1986. – 637 с.
36. Нейштадт, В. Чужая лира: переводы из одиннадцати современных немецких поэтов. Заметки об экспрессионизме. Биографические и библиографические примечания / Пер. с нем. и сост. В. Нейштадта. – М.; СПб.: Круг, 1923. – 160 с.
37. Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830-1870): Тексты и интерпретации / Сост. проф. Й. Шмидт, проф. А.Г. Березина – СПб.: Бельведер, 2003. – 808 с.
38. По, Э. Избранное. Сборник. / Эдгар По; сост. и комм. Е.К. Нестеровой; предисл. А.М. Зверева. – М.: Радуга, 1983. – 416 с. – Текст на англ. яз.
39. Пруст, М. В сторону Свана / Марсель Пруст; пер. с фр. А. Франковского. – Л.: Советский писатель, 1992. – 480 с.
40. Рильке, Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи: Пер. с нем. / Райнер Мария Рильке; науч. ред. И.Д. Рожанский; сост. Е.В. Головин. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.
41. Рильке, Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге / Райнер Мария Рильке; пер. с нем. Е. Суриц. – М.: FreeFly Флюид, 2005. – 190 с.
42. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терехина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 512 с.

43. Соната дьявола: Малая французская проза XVIII-XX веков / Пер. с фр. А. Андрес. – Л.: Лениздат, 1991. – 411 с.
44. Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма / Пер. с нем.; сост., пер. В. Л. Топорова, А.К. Славинской; вступ. ст. В.Л. Топоров. – М.: Московский рабочий, 1990. – 271 с.
45. Тартаковер, С.Г. Антология современной немецкой поэзии. Переводы / Савелий Григорьевич Тартаковер; пер. с нем С. Тартаковера. – Берлин: Мысль, 1922. – 128 с.
46. Тартаковер, С.Г. Певцы человеческого: Хрестоматия немецкого экспрессионизма / Савелий Григорьевич Тартаковер; пер. с нем., вступ. ст. С. Тартаковера. – Берлин: Книгоиздательство писателей в Берлине, 1923. – 125 с.
47. Тракль, Г.. Песня закатной страны. Стихи; Гейм, Г. Umbra vitae. Стихи / Георг Тракль, Георг Гейм; пер. с нем., сост. и примеч. А. Николаева. – М.: Аллегро-пресс, 1995. – 78 с.
48. Тракль, Г. Стихи / Георг Тракль; пер. с нем. и вступ. ст. С. Аверинцева // Иностранная литература, 1989. – № 11. – С.171-176.
49. Тракль, Г. Избранное / Георг Тракль; пер. с нем., сост., предисл. и примеч. О. Бараш. – М.: Catallaxy, 1994. – 221 с.
50. Тракль, Г. Полное собрание стихотворений / Георг Тракль; пер. с нем. В. Летучего. – М.: Фазис, 2000. – 192 с.
51. Тракль, Г. Стихотворения. Проза. Письма / Георг Тракль; пер. с нем.; сост., ред. пер. и коммент. А. Белобратова; вступ. ст. В. Метлагля. – СПб.: Симпозиум, 1996. – 639 с.
52. Флобер, Г. Саламбо: Роман / Гюстав Флобер; пер. с фр. – Л.: Лениздат, 1988. – 271 с.
53. Франк, Л. Шайка разбойников; Оксенфуртский мужской квартет; Из трех миллионов трое: Романы / Леонгард Франк; пер. с нем.; предисл. Г. Знаменской. – М.: Худож. лит., 1970. – 496 с.

54. Шницлер, А. Барышня Эльза: Новеллы / Артур Шницлер; пер. с нем.; вступ. ст. А. Жеребина. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 332 с.
55. Эверс Х.Х. Альрауне: История одного живого существа / Г.Г. Эверс; пер. с нем. М. Кадиша. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 384 с.
56. Эдшмид К. Тимур: Новеллы / Казимир Эдшмид; пер. с нем. – М.: Гос.изд-во, 1923. – 166 с.
57. Юнгер Э. Рискующее сердце / Эрнст Юнгер; пер. с нем., сост., вступ. ст. и коммент. В.Б. Микушевича. – СПб.: Владимир Даль, 2010. – 328 с.
58. Baum, O. Zwei Erzählungen / Oskar Baum. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1918. – 29 S.
59. Becher, J.R. Verfall und Triumph. Zweiter Teil. Versuche in Prosa / Johannes Robert Becher. Berlin: Hyperionverlag, 1914. – 118 S.
60. Benn, G. Ausgewählte Briefe / Gottfried Benn; Nachwort von M. Rychner. Wiesbaden: Limes, 1957. – 400 S.
61. Benn, G. Gesammelte Werke. B. I. Essays. Reden. Vorträge / Gottfried Benn; Hg. von D. Wellershoff. – Wiesbaden: Limes, 1959. – 645 S.
62. Benn, G. Gesammelte Werke. B. II. Prosa und Szenen / Gottfried Benn; Hg. von D. Wellershoff. – Wiesbaden: Limes, 1958. – 490 S.
63. Benn, G. Gesammelte Werke. B. III. Gedichte / Gottfried Benn; Hg. von D. Wellershoff. – Wiesbaden: Limes, 1960. – 631 S.
64. Benn, G. Gesammelte Werke. B. IV. Autobiographische und vermischte Schriften / Gottfried Benn; Hg. von D. Wellershoff. – Wiesbaden: Limes, 1961. – 519 S.
65. Benn, G. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. II: Prosa und Autobiographie / Gottfried Benn; Hg. von B. Hillebrand. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. – 701 S.
66. Benn, G. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. IV: Szenen und Schriften / Gottfried Benn; Hg. von B. Hillebrand. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 498 S.

67. Café Klößchen. 38 Grottesken. – Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1988. – 352 S.
68. Die Entfaltung. Novellen an die Zeit. – Berlin: Rowohlt, 1921. – 288 S.
69. Döblin, A. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen / Alfred Döblin. – München und Leipzig, 1913. – 210 S.
70. Döblin, A. Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke / Alfred Döblin. Olten: Walter-Verlag, 1981. – 326 S.
71. Döblin, A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur / Alfred Döblin. – Olten und Freiburg im Breisgau, 1989. – 763 S.
72. Döblin, A. Schriften zu Leben und Werk / Alfred Döblin. – Ölten und Freiburg im Breisgau, 1986. – 795 S.
73. Edschmid, K. Das rasende Leben: zwei Novellen / Kasimir Edschmid. – Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915. – 41 S.
74. Edschmid, K. Die sechs Mündungen. Novellen / Kasimir Edschmid. – Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915. – 217 S.
75. Edschmid, K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung / Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919. – 78 S.
76. Ehrenstein, A. Tubutsch. Mit zwölf Zeichnungen von O. Kokoschka / Albert Ehrenstein. – Wien; Leipzig: Jahoda und Siegel, 1911. – 67 S.
77. Einstein, C. Totalität / Carl Einstein // "Die Aktion", 1911-1918: Woch.-Schr. für Politik, Lit. u. Kunst, hrsg. von Franz Pfemfert / Eine Ausw. von Thomas Rietzschel. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1986. – S. 314-316.
78. Frank, L. Gesammelte Werke. B I. Erzählungen / Leonhard Frank. Berlin: Aufbau-Verlag, 1957. – 629 S.
79. Hardekopf, F. Spät / Ferdinand Hardekopf // Die weissen Blätter 3, I Heft, 1916. – S. 107.
80. Heym, G. Dichtungen / Georg Heym. München, Kurt Wolff Verlag, 1922. – 308 S.
81. Hoddis, J. van. Dichtungen und Briefe / Jakob van Hoddis. Zürich: Arche, 1987. – 597 S.

82. Hofmannsthal, H. von. Gesammelte werke in zehn Einzelbänden. Band VII. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen / Hugo von Hofmannstahl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1979.
83. Holz, A. Das ausgewählte Werk / Arno Holz. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong&Co, 1919. – 382 S.
84. Holz, A. Revolution der Lyrik / Arno Holz. Berlin: Johann Saffenchach, 1899. – 118 S.
85. Jung, F. Das Trottelbuch / Franz Jung. Berlin-Wilmersdorf: Verlag der Wochenschrift Die Aktion, 1918. – 122 S.
86. Kokoschka, O. Der brennende Dornbusch: Schauspiel; Mörder: Hoffnung der Frauen: Schauspiel / Oskar Kokoschka. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917. – 45 S.
87. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hg. K. Pinthus. Leipzig: Reclam, 1968. – 438 S.
88. Phantasien über den Wahnsinn: expressionistische Texte / Hg. Th. Anz. München; Wien: Hanser, 1980.
89. Prosa des Expressionismus / Hg. F. Martini. Stuttgart: Reclam, 1970. – 318 S.
90. Prosastücke von Robert Walser. Zürich: Rascher, 1917. – 50 S.
91. Sekunde durch Hirn. 21 expressionistische Erzähler / Hg. T. Rietzschel. Leipzig: Reclam, 1982. – 377 S.
92. Sternheim, C. Die drei Erzählungen / Carl Sternheim. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1916. – 106 S.
93. Sternheim, C. Vier Novellen: neue Folge der Chronik vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts / Carl Sternheim. Berlin: Heinrich Hochstim, 1918. – 125 S.
94. Symbolist art theories. A critical anthology / Ed. H. Dorra. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. – 396 S.
95. Werfel, F. Der Weltfreund. Gedichte / Franz Werfel. Berlin-Charlottenburg: Axel Juncker, 1911. – 116 S.

96. Wedekind, F. Erzählungen / Frank Wedekind. München, W. Goldmann, 1961. – 182 S.
97. Zech, P. Der schwarze Baal. Novellen / Paul Zech. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1917. – 96 S.

РАЗДЕЛ 2

Работы, посвящённые исследованию экспрессионизма, творчеству отдельных писателей

98. Биркан, П.Р. Оружием слова. Эстетические взгляды и творчество И. Бехера / Биркан Павел Рувимович. – Л.: Сов. писатель, 1959. – 286 с.
99. Биркан, П.Р. Путь Иоганнеса Бехера к реализму: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Биркан Павел Рувимович. – Л., 1955. – 16 с.
100. Бондарева, Н.А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Орел, 2005. – 205 с.
101. Борев Ю.Б. Экспрессионизм: отчуждённый человек во враждебном мире / Борев Ю.Б. // Теория литературы. Том IV. Литературный процесс / Ю.Б. Борев (гл. ред), И.П.Ильин, Е.Г.Местергази и др.. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 297-304.
102. Вальцель, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / О. Вальцель; авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О.М. Котельниковой, под ред. проф. В.М. Жирмунского. – СПб.: Academia, 1922. – 94 с.
103. Востокова, С.И. Социальная драма немецкого экспрессионизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Востокова Софья Ивановна. – М., 1946. – 445 с.
104. Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / Ред.-сост. В.Ф. Колязин.– М.: РОССПЭН, 2008. – 607 с.

105. Горожанов, А.И. Грамматические средства конституирования художественной реальности в немецкоязычном экспрессионистском дискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Горожанов Алексей Иванович. – М., 2009. – 143 с.
106. Гугнин А.А. Австрийская поэзия от экспрессионизма до конца второй мировой войны / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополоцк: Институт славяноведения РАН, 1999. – Вып. 7. – С. 90-111.
107. Гугнин А.А. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры / А.А. Гугнин // Белорусская литература и мировой литературный процесс. Международный научный сборник / Отв. ред. А.А. Гугнин. – Новополоцк: УО «ПГУ», 2005. – Вып. 1. – С. 357-367.
108. Гугнин А.А. Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия). Часть первая / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей. / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополоцк: Институт славяноведения РАН, 2000. – Вып. 11. – С. 103-146.
109. Гугнин А.А. Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия). Часть вторая / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополоцк: Институт славяноведения РАН, 2001. – Вып. 13. – С. 125-144.
110. Гугнин А.А. Немецкий экспрессионизм / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополоцк: Институт славяноведения РАН, 2002. – Вып. 15. – С. 61-70.
111. Дранов, А.В. Немецкий экспрессионизм и проблема метода: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Дранов Александр Васильевич. – М., 1980. – 27 с.
112. Ивойлова-Кифер, Е.А. Синтаксис немецкой экспрессионистской прозы как фактор формирования ее стилистического своеобразия:

- автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ивойлоа-Кифер Елена Александровна. – М., 2001. – 18 с.
113. Ковригина, Н.В. Иоганнес Р. Бехер – прозаик / Н.В. Ковригина // Краткие сообщения о научно-исследовательских работах за 1960 г. – Иркутск: Иркут. гос. ун-т им. А.А. Жданова, 1962. – С. 230-233.
114. Ковригина, Н.В. Иоганнес Р. Бехер – прозаик: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ковригина Надежда Владимировна – Иркутск, 1969. – 26 с.
115. Ковригина, Н.В. О некоторых особенностях развития левого экспрессионизма в Германии (по страницам журнала "Die Aktion") / Н.В. Ковригина // Труды Иркутского государственного университета. Т. 71. Серия литературоведение и критика. Вып. 7. – Иркутск: Иркут. гос. ун-т им. А.А. Жданова, 1969. – С. 27-57.
116. Ковригина, Н.В. Художественная проза И.Р. Бехера: К вопросу об эволюции творческого метода / Н.В. Ковригина – Иркутск: Иркут. гос. ун-т им. А.А. Жданова, 1973. – 236 с.
117. Куликова, И.С. Экспрессионизм в искусстве / Куликова И.С. – М.: Наука, 1978. – 183 с.
118. Кусков, С. И. Экспрессионизм – дух и почерк / С.И. Кусков // От конструктивизма до сюрреализма. – М.: Наука, 1996. – С. 117-192.
119. Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. Графика / Ю. П. Маркин. – М.: РИП-холдинг, 2014. – 365 с.
120. Мартынова, О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Мартынова Ольга Сергеевна. – М., 1995. – 219 с.
121. Микрина, Е.А. Структура образа в поэзии раннего немецкого экспрессионизма: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Микрина Елена Андреевна. – М., 2001. – 176 с.

122. Михайловский, Б.В. Предшественники современного абстракционизма / Б.В. Михайловский // О литературно-художественных течениях XX века: Сб. ст. Под ред. Л. Г. Андреева, А. Г. Соколова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1966. – С. 61-98.
123. Наумова В.С. Чувственность в лирике П. Больдта (на примере стихотворения «Junge Pferde! Junge Pferde!») / В.С. Наумова // Germanistische Studien: Сборник научных трудов кафедры немецкой филологии. Вып. 4. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2010. – С. 61-80.
124. Павлова Н.С. Творчество Эриха Мюзама / Н.С. Павлова. – М.: Наука, 1965. – 134 с.
125. Павлова Н.С. Типология немецкого романа, 1900-1945 / Н.С. Павлова. – М.: Наука, 1982. – 279 с.
126. Павлова Н.С. Экспрессионизм / Н.С. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. – М.: Наука, 1968. – 4 т.: 1848-1918. – С. 536-564.
127. Павлова Н.С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе / Н.С. Павлова // Реализм и его соотношения с другими творческими методами: сб. статей. – М.: Издательство АН СССР, 1962. – С. 271-302.
128. Павлова Н.С. Экспрессионизм и реализм / Н.С. Павлова // Вопросы литературы. – М., 1961. – №5. – С.120-140.
129. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма. Профили чужести / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: УГПУ, 1999. – 464 с.
130. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: уч. пособие / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: УГПУ, 2004. – 335 с.
131. Пестова Н.В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм / Н.В. Пестова. – Екатеринбург: УГПУ, 2009. – 297 с.

132. Попов М.Н. Некоторые стилистические особенности языка немецкой экспрессионистской драмы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Михаил Николаевич Попов. – М., 1977. – 24 с.
133. Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терехина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 510 с.
134. Сакулина Е.А. Художественный мир Г. Тракля. Принцип музыкальности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Сакулина Елена Александровна. – Нижний Новгород, 2009. – 157 с.
135. Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты: монография / В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 551 с.
136. Седельник В.Д. Экспрессионизм и дадаизм / В.Д. Седельник // Свободный взгляд на литературу: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 60-летию научной деятельности академика Н.И. Балашова. – М., Наука, 2002. – С. 322-326.
137. Семёнова Т.В. Экспрессионизм и современное искусство авангардизма / Т.В. Семёнова. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
138. Сироткин Н.С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм / Н.С. Сироткин // Вестник Челябинского университета. – 1999. – № 2 (9). – С. 119-128.
139. Травушкин Н.С. Пути развития Иоганнеса Бехера как революционного национального поэта (1911-1941): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Николай Сергеевич Травушкин. – М., 1954. – 12 с.
140. Тронская М.А. Новейшая немецкая литература / М.А. Тронская. – Л.: Красная газета, 1929. – 58 с.
141. Турчин В.С. Экспрессионизм. Драма личности / В.С. Турчин // Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – Стр. 70-88.
142. Чархалашвили З.Д. Вопросы творческой эволюции Иоганнеса Бехера: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Зураб Давидович Чархалашвили. – Тбилиси, 1954. – 20 с.

143. Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму / Л.К. Швецова // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М: Наука, 1975. – С. 252-283.
144. Экспрессионизм: Сб. ст.: Пер. с нем. / Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – Пг.; М., 1923. – 236 с.
145. Экспрессионизм: Сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: сборник статей / Под ред. Г. Недошивина. – М.: Наука, 1966. – 156 с.
146. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 734 с.
147. A companion to the literature of German expressionism / ed. by Neil H. Donahue. Rochester: Camden House, 2005. – 373 p.
148. A companion to the works of Alfred Döblin / ed. by Roland Dollinger. Rochester: Camden house, 2004. – 309 p.
149. Alfred Döblin: paradigms of modernism / ed. by Steffan Davies and Ernest Schonfield. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. – 420 p.
150. Allemann, B. Gottfried Benn. Das Problem der Geschichte / Beda Allemann. Pfullingen: Neske, 1963. – 60 S.
151. Anacker, R. Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk / Regine Anaker. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – 605 S.
152. Anderson, L.M. German Expressionism and the Messianism of a Generation / Lisa Marie Anderson. Amsterdam; New York: Rodopi, 2011. – 210 S.
153. Andreotti, M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung: Erzählprosa und Lyrik / Mario Andreotti. Bern; Stuttgart; Wien, 2000. – 440 S.
154. Anthology of German expressionist drama: a prelude to the absurd / Ed. W.H. Sokel. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963. – 365 p.

155. Anz, Th. Literatur des Expressionismus / Thomas Anz. Stuttgart: J.B. Metzler, 2002. – 258 S.
156. Anz, Th. Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus / Thomas Anz. – Stuttgart: Metzler, 1977. – 223 S.
157. Arnold, A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen / Armin Arnold. – Stuttgart: W. Kohlhammer, 1966. – 200 S.
158. Arnold, A. Die Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar / Armin Arnold. – Stuttgart: W. Kohlhammer, 1972. – 210 S.
159. Bahr, H. Expressionismus / Hermann Bahr. München: Delphin-Verlag, 1920. – 152 S.
160. Bahr, H. Studien zur Kritik der Moderne / Hermann Bahr. Frankfurt am Main: Rütten & Loenig, 1894. – 325 S.
161. Balsler, H.-D. Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns / Hans-Dieter Balsler. Bonn: H. Bouvier, 1965. – 242 S.
162. Baßler, M. Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916 / Moritz Baßler. Tübingen: Niemeyer, 1994. – 250 S.
163. Bergner, K.-D. Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus: dargestellt an ausgewählten Prosabeispielen von Alfred Döblin, Gottfried Benn und Carl Einstein / Klaus-Dieter Bergner. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: P. Lang, 1998. – 348 S.
164. Bernhardt, O. Alfred Döblin und Thomas Mann. Eine wechselvolle literarische Beziehung / Oliver Bernhardt. Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2007. – 218 S.
165. Blunden, A. Notes on Georg Heym's novelle "Der Irre" / Blunden Allan // German Life and Letters, 28 (1974-1975). – S. 107-119.
166. Body Dialectics in the age of Goethe / ed. by Marianne Henn and Holger Pausch. Amsterdam; New York: Rodopi, 2003. – 437 p.

167. Bogner, R.G. Einführung in die Literatur des Expressionismus / Ralf Georg Bogner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. – 160 S.
168. Brandstetter, G. Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde / Gabriele Brandstetter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 495 S.
169. Bridgwater, P. Poet of expressionist Berlin. The life and work of Georg Heym / Patrick Bridgwater. – London: Libris, 1991. – 305 p.
170. Brockington, J.L. Vier Pole expressionistischer Prosa : Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm / Joseph L. Brockington. New York: P. Lang, 1987. – 216 S.
171. Bronner S., Kellner D. Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage / Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner. New York: Universe Books, J.F. Bergin Publishers, 1983. – 468 p.
172. Cardinal R. Expressionism / Roger Cardinal. London: Paladin, 1984. – 151 p.
173. Colombat, R. Expressionismus und französischer Symbolismus im Zusammenhang der lyrischen Moderne / Rémy Colombat // Frankreich und der deutsche Expressionismus / Hrsg. Frank Krause. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. S. 45-58.
174. Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Bd.14: Expressionismus und Dadaismus. / Hrsg. Otto F. Best. – Stuttgart, 1972. – 336 S.
175. Die Modernität des Expressionismus / Hg. Thomas Anz, Michael Stark. Stuttgart: Metzler, 1994. – 170 S.
176. Dierick, A. P. Christ on the Cross: The theme of redemption in some short expressionist prose // Neophilologus, 65, January 01, 1981. – p. 94-106.
177. Doktor T., Spies C. Gottfried Benn – Rainald Goetz: Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie / Thomas Doktor, Carla Spies. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. – 277 S.

178. Donahue, Neil H. Forms of disruption. Abstraction in Modern German Prose / Neil H. Donahue. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. – 257 p.
179. Dronske, U. Tödliche Präsens/zen: über die Philisophie des Literarischen bei Alfred Döblin / Ulrich Dronske. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. – 185 S.
180. Dube, W.D. Expressionists and expressionism / Wolf Dieter Dube. Geneva: Skira, 1983. – 170 p.
181. Durzak M. Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George / Manfred Durzak. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1974. – 208 S.
182. Eschweiler, C. Kafkas Dichtung als Kosmos. Der Schlüssel zu seinem Verständnis / Christian Eschweiler. – Bonn: Bouvier, 1993. – 227 S.
183. Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hrsg. W. Rothe. Bern; München: Francke, 1969. – 797 S.
184. Expressionism as an international literary phenomenon / Ed. by Ulrich Weisstein. Paris: Didier; Budapest: Akadémiai Kiado, 1973. – 360 p.
185. Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. Paul Raabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965. – 318 S.
186. Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. H. Friedmann, O.Mann. Heidelberg: W. Rothe Verlag, 1956. – 375 S.
187. Expressionismus. Literatur und Kunst: Сборник / Сост. Н. С. Павлова. М.: Raduga, 1986. – 464 S.
188. Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920 / Hrsg. T. Anz, M. Stark. Stuttgart: Metzler, 1982. – 741 S.
189. Expressionistische Prosa / Hrsg. Walter Fähnders. Bielefeld: Aisthesis 2001. – 248 S.
190. Eykman C. Denk- und Stilformen des Expressionismus / Christoph Eykman. München: Francke, 1974. – 192 S.

191. Eykman C. Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns / Christoph Eykman. Bonn: Bouvier, 1965. – 306 S.
192. Eykman C. Geschichtspessimismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts / Christoph Eykman. Bern; München: Francke, 1970. – 139 S.
193. Fähnders W. Avantgarde und Moderne 1890-1933 / Walter Fähnders. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2010. – 350 S.
194. Fellmann F. Phänomenologie und Expressionismus. Freiburg; München: Alber, 1982. – 155 S.
195. Franz Kafka. A collection of criticism / Ed. by Leo Hamalian. New York: McGraw-Hill, 1974. – 151 p.
196. Frois-Wittmann J. Moderne Kunst und Lustprinzip. Versuch einer psychoanalytischen Rechtfertigung von Expressionismus und Surrealismus / Jean Frois-Wittmann // Die psychoanalytische Bewegung. II Jahrgang, Mai-Juni. Heft 3 / Hrsg. J.R. Storfer. – Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. – S. 222-241.
197. Furness R.S. Expressionism / Raymond Furness. London: Methuen, 1973. – vi, 105 p.
198. Gann T. Gehirn und Züchtung. Gottfried Benns psychiatrische Poetik 1910-1933/34 / Thomas Gann. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007. – 237 p.
199. Genz J. Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung: psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in Die Tänzerin und der Leib / Julia Genz // Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Emmendingen 2007. Bern: P. Lang, 2008. – S. 69–82.
200. Gottfried Benns Modernität / Hrsg. F. Reents. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. – 219 S.
201. Halbe V. Zyklische Dichtung im Expressionismus: Gottfried Benns Gehirne und Ernst Stadlers Der Aufbruch. Diss. / Verena Halbe. Siegen, 1999. – 363 S.

202. Hamann, R., Hermand, J. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. B.V: Expressionismus / Richard Hamann, Jost Hermand. München: Nymphenburger, 1976. – 243 S.
203. Heather, S. Gottfried Benn / Barbara Schulz Heather. Bonn: Bouvier, 1979. – 246 S.
204. Heitkamp H. Poesie der Depression: Untersuchungen zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms / Helmut Heitkamp. Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1989. – 295 S.
205. Hillebrand B. Interpretation. Gottfried Benn: Gehirne / Bruno Hillebrand. Stuttgart: Reclam, 2001. – 24 S.
206. Hoffmann D. Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1880 – 1916: vom Naturalismus bis zum Expressionismus / Dieter Hoffmann. Tübingen: Francke, 2001. – 468 S.
207. Homscheid T. Zwischen Lesesaal und Lazarett. Der medizinische Diskurs in Gottfried Benns Frühwerk / Thomas Homscheid. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. – 96 S.
208. Hornbogen H. Jakob van Hoddis: die Odyssee eines Verschollenen / Helmut Hornbogen. München: Allitera, 2001. – 225 S.
209. Ihekweazu, E. Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa / Edith Ihekweazu. Frankfurt am Main; Bern: Peter Lang, 1982. – 177 S.
210. Irle G. Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym. Zum psychiatrischen Roman / Gerhard Irle // Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets. Tübingen, Niemeyer, 1977. – S. 104-112.
211. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880 – 1918. Bd. 8. Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte / Hg. F. Trommler. Reinbek: Rowohlt, 1982. – 410 S.

212. Jens I. Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle. Diss. / Inge Jens. Tübingen, 1954. – 318 S.
213. Kahler, E. Die Prosa des Expressionismus / Erich von Kahler // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. – S. 157-178.
214. Keck A. Avantgarde der Lust. Autorschaft und sexuelle Relation in Alfred Döblins früher Prosa / Annette Keck. München: Fink, 1998. – 256 S.
215. Kemper, H.-G. Georg Trakls Entwürfe; Aspekte zu ihrem Verständnis / Hans-Georg Kemper. Tübingen: Niemeyer, 1970. – 222 S.
216. Kemper, H.-G. Vom Expressionismus zum Dadaismus: eine Einführung in die dadaistische Literatur / Hans-Georg Kemper. Kronberg: Scriptor Verlag, 1974. – 242 S.
217. Kiefer S. Die deutsche Novelle im 20 Jahrhundert: eine Gattungsgeschichte / Sascha Kiefer. Köln; Weimar: Böhlau, 2010. – 585 S.
218. Klein O. Das Thema Gewalt im Werk Alfred Döblins. Ästhetische, etische und religiöse Sichtweise / Otto Klein. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 1995. – 316 S.
219. Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne / Hrsg. T. Althaus. Tübingen: Max Niemeyer, 2007. – 378 S.
220. Knapp G.P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung, Bestandsaufnahme, Kritik / Gerhard P. Knapp. München: Verlag C. H. Beck, 1979. – 230 S.
221. Kolb A. Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism, Series Cultural History and Literary Imagination / Series Cultural History and Literary Imagination, Volume 12. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Vienna: P. Lang, 2009. – 316 p.
222. Kovach, Thomas A. Hoffmansthal's «Ein Brief»: Chandos and his crisis / Thomas A. Kovach // A companion to the works of Hugo von Hofmansthal. Rochester, New York: Camden House, 2002. – P. 85-95.

223. Kramer A. The traffic of gender in expressionist prose writing / Andreas Kramer // Expressionismus und Geschlecht / Hg. F. Krause. Göttingen: V&R unipress, 2010. – P. 45-60.
224. Krause F. Literarischer Expressionismus / Frank Krause. Paderborn: Fink, 2008. – 254 S.
225. Krull W. Politische Prosa des Expressionismus: Rekonstruktion und Kritik / Wilhelm Krull. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1982. – 355 S.
226. Krull W. Prosa des Expressionismus / Wilhelm Krull. Stuttgart: Metzler, 1984. – 135 S.
227. Kyora S. Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens / Sabine Kyora. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. – 317 S.
228. Landsberger F. Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst / Franz Landsberger. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1919. – 48 S.
229. Lenertz B., Peters S. Medizin und Poetik: Psychiatrisches Wissen in Alfred Döblins Erzählung 'Die Tänzerin und der Leib' / Bianca Lenertz, Silke Peters // Die Konstruktion von Wissenschaft. Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte / Hg. Groß Dominik, Cepl-Kafumann Gertrude, Schäfer Gereon. Kassel: Kassel University Press, 2008. – S. 155–177.
230. Lepper M. Expressionismus 1960. Der literarische Expressionismus: Bestandsaufnahme / Marcel Lepper // Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58, 2011. H. 2. Göttingen: V&R unipress, 2011. – S. 120-132.
231. Leyen F. Expressionismus / Friedrich von der Leyen // Leyen F. Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena: Diederichs, 1922. – S. 250-272.
232. Liederer C. Der Mensch und seine Realität: Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller / Christian Liederer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – 389 S.

233. Links R. Alfred Döblin. Leben und Werk / Ronald Links. Berlin: Volk und Wissen, 1979. – 251 S.
234. Links R. Auflehnung und Resignation. Alfred Döblins Erzählungen / Ronald Links // Döblin A. Erzählungen / Hg. von R. Links. Leipzig: Reclam, 1967. – S. 302-316.
235. Loose G. Die Ästhetik Gottfried Benns / Gerhard Loose. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1961. – 200 S.
236. Machońko M. Überlegungen zur expressionistischen Prosa im Kontext des expressionistischen Epochenbegriffs / Machońko Maria // Studia Germanica Posnaniensia XIX. Poznan, 1993. – S. 81-92.
237. Machońko M. Überlegungen zu der artistischen Prosa Gottfried Benns / Machońko Maria // Studia Germanica Posnaniensia XX. Poznan, 1993. – S. 81-90.
238. Martini F. Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn / Fritz Martini. Stuttgart: E. Klett, 1954. – 529 S.
239. Martini F. Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik / Fritz Martini. Urach: Port, 1948. – 243 S.
240. Marx R. Literatur und Zwangsneurose, Eine Gegenübertragungs-Improvisation zu Alfred Döblins früherer Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* / Reiner Marx // Internationales Alfred Döblin-Kolloquium / Hg. V. Gabriele Sander. Leiden, 1995, Bern u.a., 1997. – S. 49-60.
241. Mautz K. Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik / Kurt Mautz // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41, 1957. – P. 198-240.
242. Mautz K. Georg Heym; Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus / Kurt Mautz. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. – 387 S.
243. Meister U. Sprache und lyrisches Ich: Zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn / Ulrich Meister. Berlin: Erich Schmidt, 1983. – 144 S.

244. Meurer R. Gedichte des Expressionismus: Interpretationen / Reinhard Meurer. München: Oldenbourg, 2002. – 119 S.
245. Murphy R. Theorizing the Avant-Gard. Modernism, Expressionism and the problem of Postmodernity / Richard Murphy. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. – 325 p.
246. Nishioka A. Die Suche nach dem Wirklichen Menschen: zur Dekonstruktion des neuzeitlichen Subjekts in der Dichtung Georg Heyms / Akane Nishioka. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. – 279 S.
247. Oehm H. Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus / Heidemarie Oehm. München: Fink, 1993. – 294 S.
248. Person, J. Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik, 1870 – 1930 / Jutta Person. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003. – 281 S.
249. Pfister, O. Expressionism in Art. Its psychological and biological basis / Oskar Pfister, Barbara Low, Maximilian A. Mügge. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1922. – 272 p.
250. Politzer H. Franz Kafka. Parable and paradox / Heinz Politzer. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962. – 398 p.
251. Puig T.V. Die innehaltende Tänzerin. Überlegungen zu Texten Franz Bleis, Robert Walsers und Alfred Döblins / Teresa Vinardell Puig // *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren* 28. Berlin: Frank & Timme, 2012. – S. 289–305.
252. Rölleke H. Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl / Heinz Rölleke. Berlin: Erich Schmidt, 1966. – 274 S.
253. Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Wolfgang Rothe. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1977. – 467 S.
254. Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus / Wolfgang Rothe. Frankfurt am Main: Klostermann, 1979. – 285 S.

255. Rusch G., Schmidt S. Das Voraussetzungssystem Georg Trakls / Gebhard Rusch, Siegfried Josef Schmidt. Braunschweig: F. Vieweg, 1983. – X, 345 S.
256. Schöffner W. Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie des psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin (Materialität der Zeichen 13) / Wolfgang Schöffner. München: Fink, 1995. – 419 S.
257. Scheffer B. Expressionistische Prosa / Bernd Scheffer // Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 8: Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918. Hrsg. von Frank Trommler. Hamburg: Reinbek b., 1987. – S. 297-312.
258. Schnider I.S. Die Verzerrung des verzerrten Bildes. Studien zu Alfred Lichtenstein Kuno-Kohn-Zyklus. Diss. / Ines Siegfried Schnider. Freiburg, 2005. – 284 S.
259. Schröder, J. Gottfried Benn: Poesie und Sozialisation / Jürgen Schröder. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer, 1978. – 220 S.
260. Schulz Heather, B. Gottfried Benn: Bild und Funktion der Frau in seinem Werk / Barbara Schulz Heather. Bonn: Bouvier, 1979. – 246 S.
261. Schwimmer, H. Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. Diss. / Helmut Schwimmer. München, 1960. – 102 S.
262. Sokel, W.H. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature / Walter Herbert Sokel. Stanford, California: Stanford University Press, 1968. – 251 p.
263. Sprengel P. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918: von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs / Peter Sprengel. München: C.H. Beck, 2004. – 924 S.
264. Stegemann H. Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit: die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen / Helga Stegemann. Bern; Las Vegas: P. Lang, 1978. – 205 S.
265. Strohmeyer K. Zur Ästhetik der Krise : die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus: eine

- theoretische Skizze, gestützt durch Interpretationen ausgewählter Literaturbeispiele / Klaus Strohmeier. Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1984. – 330 S.
266. Sulzgruber W. Georg Heym, "Der Irre": Einblicke in die Methoden und Kunstgriffe expressionistischer Prosa: Erzählen aus der Perspektive des Wahnsinns / Werner Sulzgruber. Wien: Edition Praesens, 1997. – 93 S.
267. Szanto G. H. Narrative consciousness. Structure and perception in the fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet / George H. Szanto. Austin: University of Texas Press, 1972. – 216 p.
268. Tatar M. Lustmord: Sexual murder in Weimar Germany / Maria Tatar. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995. – 213 p.
269. Tewarson H.T. Alfred Döblin: Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung, 1900-1933 / Heidi Thomann Tewarson. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas: P. Lang, 1979. – 133 S.
270. Theorie des Expressionismus / Hg. O. F. Best. Stuttgart: Reclam, 1982. – 296 S.
271. Vietta S. Die literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard / Silvio Vietta. Stuttgart: Metzler, 1992. – 361 S.
272. Vietta S., H.-G. Kemper. Expressionismus / Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper. München: Fink, 1997. – 464 S.
273. Vietta, S. Lyrik des Expressionismus / Silvio Vietta. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag; Tübingen: Niemeyer, 1976. – 274 S.
274. Vincent T. «Subjective Deformation»: Expressionism and the Modernist Child / Timothy Vincent // Red Feather Journal 2 (1), 2011. – P.16-29.
275. Voss D. Ströme und Steine: Studien zum symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin / Dietmar Voss. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – 278 S.

276. Wirtz U. Das Sprachstruktur Gottfried Benns. Ein Vergleich mit Nietzsche. Göppinger Arbeiten zur Germanistik / Ursula Wirtz. Göppingen: A. Kümmerle, 1971. – 196 S.
277. Zawodny A. «... erbau ich täglich euch den allerjüngsten Tag»: Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik. Diss. / Angelica Zawodny. Köln, 1999. – 589 S.

РАЗДЕЛ 3

Общие литературоведческие работы

278. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
279. Асписова О.С. Жанровая специфика цикла комедий Карла Штернхайма «Из героической жизни бюргера»: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Асписова Ольга Станиславовна. – М., 2008. – 179 с.
280. Аствацатуров А.А. Генри Миллер и его «Парижская трилогия» / А.А. Аствацатуров – М.: НЛЮ, 2010. – 339 с.
281. Аствацатуров А.А. Феноменология текста. Игра и репрессия / А.А. Аствацатуров. – М.: НЛЮ, 2007. – 282 с.
282. Аристотель. Политика: Пер. с древнегреч. / Аристотель. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 400 с.
283. Бальбуров Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий / Э.А. Бальбуров // Критика и семиотика. Вып. 5. – Новосибирск, 2002. – С. 71-78.
284. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М., 1989. – 615 с.
285. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин; вступ. ст. С.Г. Бочарова; примеч. С.Г. Бочарова и С.С. Аверинцева. – СПб.: Азбука, 2000. – 332 с.

286. Бахтин М.М. Антропологистика: Избранные труды / М.М. Бахтин, В.Н. Волошинов; сост. и авт. предисл. К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2010. – 255 с.
287. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М.М. Бахтин (под маской); коммент. В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 2000. – 625с.
288. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса; Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) / М.М. Бахтин; ред. И.Л. Попова. – М.: Языки славянских культур, 2010. – Т.4 (2). – 747 с.
289. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Проблемы поэтики Достоевского; Работы 1960-х – 1970-х / М.М. Бахтин; ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили. – М.: Языки славянских культур, 2002. – Т.6. – 799 с.
290. Бахтин М.М. Эпос и роман. [Сборник] / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 300 с.
291. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. [Сб. избр. тр.] / М.М. Бахтин; прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.
292. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя / В.П. Белянин. – М.: Генезис, 2006. – 319 с.
293. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука, 2001. – 510 с.
294. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 420 с.
295. Брюнель П. Литература // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка: Пер. с фр. / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и другие; науч. ред. и авт. послеслов. В.М. Толмачёв;

- пер.с фр. И.В. Кисловой, Н.Т. Пасхарьян. – М.: Республика, 1999. – с. 39-46.
296. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; вступ. ст. И.К. Горского; коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
297. Гинзбург Л.Я. К вопросу об интерпетации текста / Л.Я. Гинзбург // Структура текста-81. Тезисы симпозиума. – М., 1981. – С. 106-109.
298. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1977. – 443 с.
299. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
300. Горных А.А. Формализм: от структуры к тексту и за его пределы / А.А. Горных. – Минск: Логвинов, 2003. – 311 с.
301. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. Тексты, иллюстрации, документы: Пер. с нем. / Под ред. К. Шумана. – М.: Республика, 2002. – 558 с.
302. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма. Сборник статей / Под ред. Дениса Г. Иоффе. – М.: Ладомир, 2008. – 518 с.
303. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX – начала XX века // Импрессионисты: Их современники, их соратники / Под. ред. А.Д. Чегодаева и др. – М.: Искусство, 1976. – С. 254-286.
304. Есин С. Писатель в теории литературы. Проблема самоидентификации / С. Есин. – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2005. – 323 с.

305. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т.: Пер. с фр. / Ж. Женетт; пер. Е. Васильевой и др.; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 471 с.
306. Жеребин А.И. Абсолютная реальность. «Молодая Вена» и русская литература / А. И. Жеребин. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 155 с.
307. Жеребин А.И. Вена versus Берлин. Спор о модернизма на фоне петербургского мифа / А.И. Жеребин // Две империи – три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX вв / Ред., предисловие С. Дюла. – Будапешт: Венгерский институт русистики, 2006. – С. 47-60.
308. Жеребин А.И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе / А.И. Жеребин. – СПб.: Мирь: ИД СПбГУ, 2004. – 302 с.
309. Жеребин А.И. От Виланда до Кафки: очерки по истории немецкой литературы / А.И. Жеребин. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2012. – 480 с.
310. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств (от сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста) / Д.В. Затонский. – Харьков; М.: Фолио; АСТ, 2000. – 255 с.
311. Зельцер Л.З. Выразительный мир художественного произведения / Л.З. Зельцер. – М.: Некоммерч. изд. группа Э. Ракитской, 2001. – 451 с.
312. Зенкин С.Н. Работы о теории: Статьи / С.Н. Зенкин. – М.: НЛЮ, 2012. – 560 с.
313. Зенкин С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 317 с.

314. Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе / С.Н. Зенкин. – М.: РГГУ, 2002. – 288 с.
315. Золотоносов М.Н. Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX-XX веков / М.Н. Золотоносов; предисл. В.Н. Сажина. – М.: Ладомир, 1999. = 827 с.
316. Золотоносов М.Н. Телоцентризм / М.Н. Золотоносов // Вечерний Петербург. – 1996. – № 42. – С.4-8.
317. Ионкис Г.Э. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры. Очерки и эссе / Г.Э. Ионкис. – СПб.: Алетейя, 2011. – 431 с.
318. История австрийской литературы XX века. Том 1. Конец XIX - середина XX века / Отв. ред. В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 629 с.
319. Куличихина М.А. Тело и телесность в немецком романтизме. Концепции и образы: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Марина Алексеевна Куличихина. – М., 2012.
320. Лахманн Р. Дискурсы фантастического: Пер. с нем. / Р. Лахманн. – М.: НЛО, 2009. – 379 с.
321. Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Ред., вступ. ст., коммент. Н.Я. Берковского; пер. Т.И. Сильман и И.Я. Колубовский. – Л., 1934. – 333 с.
322. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собрание текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. – М.: МГУ, 1980. – 638 с.
323. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
324. Лихачёв Д.С. О филологии / Д.С. Лихачёв / вступ. ст. Л.А. Дмитриева. – М.: Высш. шк., 1989. – 206 с.

325. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 319 с.
326. Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: Искусство, 2003. – С. 237-252.
327. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман; вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля; послесл. М.Ю. Лотмана. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.
328. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 703 с.
329. Лукач Г. Душа и формы. Эссе / Г. Лукач; пер. и предисл. С.Н. Земляного; послесл. А.С. Стыкалина. – М.: Логос-Альтера, Ессеново, 2006. – 264 с.
330. Лукач Д. К истории реализма. Статьи 1934-1936 гг.: Пер. с нем. / Д. Лукач. – М.: Гослитиздат, 1939. – 372 с.
331. Лукач Д. Своеобразие эстетического: в 4 т.: Пер. с нем. / Д. Лукач. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 2. – 467 с.
332. Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78.
333. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 2005. – 559 с.
334. Луков В.А. Предромантизм / В.А. Луков. – М.: Наука, 2006. – 682 с.
335. Лунина И.В. Художественный мир новелл С.Д. Кржижановского: человек, пространство, коммуникация: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирина Валерьевна Лунина. – Красноярск, 2009. – 19 с.
336. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». [Лекции] / М.К. Мамардашвили; общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – СПб.: РХГИ, 1997. – 568 с.

337. Ман, П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. / П. де Ман; пер., примеч., послесл. С.А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 1999. – 368 с.
338. Ман, П. де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики: Пер. с англ. / П. де Ман. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2002.— 255 с.
339. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
340. Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика /А.В. Михайлов; сост. С.Ю. Хурумов; отв. ред. М.Я. Малхазова. – СПб.: СПбГУ, 2006. – 557с.
341. Михайлов А.В. Методы и стили литературы / А.В. Михайлов; ред., сост., послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 175 с.
342. Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конференции «Эпоха «модерн»: нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX-XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / Отв. ред. Н.С. Павлова, О.В. Павленко. – М.: РГГУ, 2004. – 526 с.
343. Моретти Ф. Буржуа: между историей и литературой: Пер. с итал. / Ф. Моретти. – М.: Издательство Института Гайдара, 2014. – 264 с.
344. Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм; отв. ред. И.П. Смирнов и др. – СПб.: СПбГУ, 2001. – 547 с.
345. Немецкоязычное духовное наследие в мировой культуре: к 60-летию д-ра филол. наук Ю.Л. Цветкова. / Отв. ред. И. С. Киселева, П. В. Николаева. – Иваново: ИвГУ, 2011. – 375 с.
346. Обломиевский Д.Д. Французский символизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 303 с.

347. Петровский М.А. Морфология новеллы / М.А. Петровский // *Argroetica*. Сборник статей / Под ред. М.А. Петровского. – М.: Государственная Академия художественных наук, 1927. – Вып. 1. – С.64-82.
348. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В.А. Подорога. – М.: Культурная революция, 2006. – 685 с.
349. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2, Ч. 1: Идея произведения. *Experimentum crucis* в литературе XX века. А.Белый, А.Платонов, группа Обэриу. / В.А. Подорога. – М.: Культурная революция, 2011. – 608 с.
350. Полтаробатько Е.Д. Категории телесности в акмеистическом дискурсе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Дмитриевна Полтаробатько. – М., 2009. – 19 с.
351. Потebня А.А. Теоретическая поэтика: Учебное пособие / А.А. Потebня; сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2003. – 384 с.
352. Ревзина О.Г. Память и язык / О.Г. Ревзина // *Критика и семиотика*. – Новосибирск: НГУ, 2006. – Вып. 10. – С. 10-24.
353. Рикёр П. Время и рассказ. Том 1. Интрига и исторический рассказ: Пер. с фр. / П. Рикёр. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 313 с.
354. Рикёр П. Время и рассказ. Том 2. Конфигурации в вымышленном рассказе: Пер. с фр. / П. Рикёр. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 217 с.
355. Семиотика: Антология / Сост., общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
356. Семиотика и авангард: Антология / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Академический проект, 2006. – 1166 с.

357. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев; [отв. ред. Е.К. Ромодановская]. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.
358. Смирнов И.П. О смысле краткости / И.П. Смирнов // Русская новелла: проблемы теории и истории. Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: СПбГУ, 1993. – С. 5-11.
359. Смирнов И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – СПб.: Академический проект, 2001. – 342 с.
360. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И.П. Смирнов. – СПб.: РХГА, 2008. – 262 с.
361. Современная литературная теория. Антология / Сост., пер., прим. И.В. Кабановой. – М.: Наука, 2004. – 342 с.
362. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: в 2 т.: Пер. с фр. / Ж. Старобинский; сост., отв. ред. и авт. предисл. С.Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т.1. – 496 с.
363. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: в 2 т.: Пер. с фр. / Ж. Старобинский; сост., отв. ред. С.Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т.2. – 600 с.
364. Структурализм: «за» и «против». Сборник статей: Пер. с иностр. яз. / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова; предисл. В.П. Крутоуса. – М.: Прогресс, 1975. – 468 с.
365. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б.В. Томашевский; коммент. С.Н. Бройтмана. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
366. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Пер. с фр. / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
367. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров; ред. В.П. Руднев. – М.: Прогресс; Культура, 1995. – 621 с.

368. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю.Н. Тынянов; сост., вступ. ст., коммент. В. Новикова. – М.: Аграф, 2002. – 494 с.
369. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История. Кино / Ю.Н. Тынянов; предисл. В. Каверина. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
370. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. – 189 с.
371. Тюпа В.И. Идеологическая реальность художественного текста как предмет познания / Тюпа В.И. // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа: Межвуз. сб. науч. трудов. – Кемерово: Изд-во Кемеровского ун-та, 1979. - С. 3 - 15.
372. Уракова А. Поэтика тела в рассказах Эдгара По / А.П. Уракова. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 251 с.
373. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
374. Фарино Е. Введение в литературоведение. Учебное пособие для студентов вузов / Е. Фарино. – СПб.: РГПУ, 2004. – 639 с.
375. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму: Пер. с фр. / Пер., сост. и вступ. статья Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
376. Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия: Пер. с нем. / Г. Фридрих. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 341 с.
377. Хрулёв В.И. Романтизм как тип художественного мышления. Учебное пособие / В.И. Хрулёв. – Уфа: БГУ, 1985. – 80 с.
378. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 383 с.

379. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.
380. Эйхенбаум Б.М. Литература. Теория. Критика. Полемика / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Прибой, 1927. – 300 с.
381. Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум; вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддес. – М.: Советский писатель, 1987. – 540 с.
382. Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сборник статей / Б.М. Эйхенбаум; сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. – Л.: Художественная литература, 1969. – 503 с.
383. Эткинд Е.Г. Психопозитика / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.
384. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова; вступ. ст. В.В. Иванова. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
385. Bölsche W. Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Aesthetik / Wilhelm Bölsche. Leipzig: Verlag von Carl Reissner, 1887. – 93 S.
386. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation / Gérard Genette. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – XXV, 427 p.
387. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act / Fredric Jameson. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 1981. – 305 p.
388. Landwehr M.J. Modernist Aesthetics in Joseph Roth's Radetzkyarsch: The Crisis of Meaning and the Role of the Reader / Margarete Johanna Landwehr // The German Quarterly 76 (4), 2003. – P. 398-410.
389. Organismus und Gesellschaft: der Körper in der deutschsprachigen Literatur des Realismus (1830-1930) / Hg. Christiane Arndt, Silke Brodersen. Bielefeld: Transcript, 2011. – 213 S.
390. Safranski R. Romantik. Eine deutsche Affäre / Rüdiger Safranski. München: Carl Hanser Verlag, 2007. – 415 S.

РАЗДЕЛ 4**Работы по философии, культурологии, психоанализу,
иные работы**

391. Адорно Т.В. Эстетическая теория: Пер. с нем. / Т. В. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 526 с.
392. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт: Пер. с англ. / Ф.Р. Анкерсмит. – М.: Европа, 2007. – 612 с.
393. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти: Пер. с фр. / Ф. Арьес; общ. ред. С.В. Оболенской; предисл. А.Я. Гуревича. – М.: Прогресс, 1992. – 526 с.
394. Барт Р. Сад. Фурье. Лойола: Пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Праксис, 2007. – 252 с.
395. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология: Пер. с фр. / Ж. Батай; сост. С.Н. Зенкин. – М.: Ладомир, 2006. – 742 с.
396. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе: Пер. с нем. и фр. / В. Беньямин; сост., предисл. и прим. А.В. Белобратова. – Спб.: Symposium, 2004. – 478 с.
397. Беньямин В. О понятии истории: Пер. с нем. / В. Беньямин; коммент. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. – 2000. – №46 – С. 81-90.
398. Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. Сб. статей: Пер. с нем. / В. Беньямин. – М.: РГГУ, 2012. – 288 с.
399. Бергсон А. Творческая эволюция; Материя и память: Пер. с фр. / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1407 с.
400. Бергсон А. Творческая эволюция: Пер. с фр. / А. Бергсон. – М.: Кучково поле, 2006. – 193 с.
401. Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. Избранные статьи. Нидлмен Я. Критическое введение в экзистенциальный психоанализ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1999. – 336 с.

402. Бланшо М. Пространство литературы: Пер. с фр. / М. Бланшо. – М.: Логос, 2002. – 282 с.
403. Буйон К., Вигарелло Ж. Твоё тело: Пер. с фр. / К. Буйон, Ж. Вигарелло. – М.: АСТ Астрель, 2006. – 128 с.
404. Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование: Пер. с нем. / О. Вейнингер; [вступ. ст. А. Волынского]. – М.: Академический Проект, 2012. – 392 с.
405. Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней: Пер. с фр. / Ж. Вигарелло. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 428 с.
406. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. / Дж. Вико; пер. и коммент. А.А. Губера; вступ. ст. М.А. Лифшица. – М.: REFL-book; Киев: ИСА, 1994. – 617 с.
407. Волкова А.И. Психология общения. Учебное пособие для студентов образовательных учреждений среднего профессионального образования / А.И. Волкова. – Ростов н/Д., 2007. – 509 с.
408. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 2010. – 352 с.
409. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер; послесл. В.С. Малахова; коммент. В.С. Малахова и В.В. Бибихина. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
410. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа: Пер. с нем. / Г.В.Ф. Гегель; вступ. ст. К.А. Сергеева, Я.А. Слинина. – Спб.: Наука, 2006. – 448 с.
411. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т.: Пер. с нем. / Г.В.Ф. Гегель; ред., предисл. М. Лифшица. – М.: Искусство, 1968. – 1 т. – XVI, 312 с.
412. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т.: Пер. с нем. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1969. – 4 т. – 328 с.
413. Гоббс Т. Сочинения: в 2 т.: Пер. с лат. и англ. / Т. Гоббс; [сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. В.В. Соколова]. – М.: Мысль, 1989. – 1 т. – 624 с.

414. Гольдман Л. Сокровенный Бог: Пер. с фр. / Л. Гольдман. – М.: Логос, 2001. – 480 с.
415. Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода: Пер. с фр. / А.Ж. Греймас. – М.: Академический проект, 2004. – 367 с.
416. Грякалов А. Культура: телесность и текстуальность. Глубина и плоскость / А. Грякалов // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 5: Культурология как она есть и как ей быть. – СПб.: ФКИЦ «ЭЙДОС», 1998. – С. 144-166.
417. Гуревич П.С. Расколотовость человеческого бытия / П.С. Гуревич. – М.: ИФ РАН, 2009. – 199 с.
418. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая: Пер. с нем. / Э. Гуссерль; вступ. ст. В.А. Куренного. – М.: Академический Проект, 2009. – 489 с.
419. Гуссерль Э. Картезианские размышления: Пер. с нем. / Э. Гуссерль; вступ. ст. Я.А. Слинина. – 2-е изд., стереотип. – М.: Наука, 2006. – 320 с.
420. Декарт Р. Сочинения: Пер. с фр. / Р. Декарт; ред.-сост. Т. Г. Тетенькина. – Калининград: Янтар. сказ., 2005. – 353 с.
421. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. / Ж. Делёз. – М.: Академический проект, 2011. – 472 с.
422. Делёз Ж. Ницше и философия: Пер. с фр. / Ж. Делёз. – М.: Ad Marginem, 2003. – 390 с.
423. Деррида Ж. О грамматиологии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
424. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с фр., послесл. Д.Ю. Кралечкина; вступ. ст. В.Ю. Кузнецова. – М.: Академический проект, 2007. – 495 с.
425. Дильтей В. Описательная психология: Пер. с нем. / В. Дильтей. – СПб.: Алетейя, 1996. – 155 с.

426. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным / А. Дункан, И. Шнейдер. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 452 с.
427. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века / М.Я. Либман. – М.: Искусство, 1972. – 240 с.
428. Жижек С. Возвышенный объект идеологии: Пер. с англ. / С. Жижек. – М.: ХЖ, 1999. – 236 с.
429. Иванов В.И. Родное и вселенское / В.И. Иванов; сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
430. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1. Знаковые системы. Кино. Поэтика / В.В. Иванов. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 913 с.
431. Иванов В.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем / В.В. Иванов. – М.: Советское радио, 1978. – 185 с.
432. Иванов В.В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество / В.В. Иванов // Бессознательное. Сборник. Т.1. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – С.168-173.
433. История тела: в 3 т. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения: Пер. с фр. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 480 с.
434. История тела: в 3 т. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 384 с.
435. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т 2: Критика чистого разума: в 2 ч. / И. Кант; под ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой. – М.: Наука, 2006. – Ч. 1. – 1081 с.
436. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т 2: Критика чистого разума: в 2 ч. / И. Кант; ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой. – М.: Наука, 2006. – Ч. 2. – 936 с.

437. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление: Пер. с нем. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 279 с.
438. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания: Пер. с нем. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 397 с.
439. Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна: Пер. с нем. / Д. Кемпер. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
440. Кондильяк Э. Сочинения: в 3 т.: Пер. с нем. / Э. Кондильяк. – М.: Мысль, 1982. – 2 т. – 541 с.
441. Крепелин Э. Введение в психиатрическую клинику: Пер. с нем / Э. Крепелин; послесл. С.А. Овсянникова. – М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2004. – 493 с.
442. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении: Пер. с фр. / Ю. Кристева; вступ. ст. М. Николчиной, И. Жеребкиной. – СПб.: Алетейя; Ф-Пресс; ХЦГИ, 2003. – 251 с.
443. Кроче Б. Антология сочинений по философии. История. Экономика. Право. Этика. Поэзия: Пер. с ит. / Б. Кроче; пер., сост. и коммент. С. Мальцевой. – СПб: Пневма, 2003. – VIII, 469 с.
444. Куюнжич Д. Воспаление языка: Пер. с англ. / Д. Куюнжич. – М.: Ad Marginem, 2003. – 320 с.
445. Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. / С. Кьеркегор. – М.: Культурная революция, 2010. – 488 с.
446. Лавджой А. Великая цепь бытия: История идеи: Пер. с англ. / А. Лавджой. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 373 с.
447. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-1954). – М.: Гнозис; Логос, 2009. – 431 с.

448. Левинас Э. Избранное: тотальность и бесконечное: Пер. с фр. / Э. Левинас; [отв. ред. Г.М. Тавризян]. – М., СПб: Университетская книга, 2000. – 416 с.
449. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в средние века: Пер. с фр. / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон. – М.: Текст, 2008. – 198 с.
450. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607.
451. Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности: Пер. с фр. / Ж. Ле Ридер; [послесл. А.И. Жеребина]. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2009. – 720 с.
452. Логический анализ языка. Между ложью и фантазией: сборник статей и очерков / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2008. – 671 с.
453. Ломброзо Ч. Женщина – преступница или проститутка: Пер. с ит. / Ч. Ломброзо. – М.: Астрель, 2012. – 320 с.
454. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство (репринтное воспроизведение издания Ф. Павленкова. СПб., 1892): Пер. с ит. / Ц. Ломброзо – М.: ТПО ТАМП, Международный Центр Михаила Чехова, 1990. – 256 с.
455. Лоренц К. Так называемое зло: Пер. с нем. / К. Лоренц; под. ред. А.В. Гладкова; сост. А.В. Гладкова, А.И. Федорова; послесл. А.И. Федорова. – М.: Культурная Революция, 2008. – 616 с.
456. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев; вступ. ст. А.А. Тахо-Годи. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
457. Луман Н. Дифференциация: Пер. с нем. / Н. Луман; [общ. ред. А. Антоновского, О. Никифорова]. – М.: Логос, 2006. – 320 с.
458. Луман Н. Самоописания: Пер. с нем. / Н. Луман; послесл. А. Антоновского. – М.: Логос; Гнозис, 2009. – 320 с.
459. Лютер М. 95 тезисов / М. Лютер; сост., вступ. ст., примеч. и коммент. И. Фокина. – СПб.: Роза мира, 2002. – 720 с.

460. Магун А.В. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта / А. Магун. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 416 с.
461. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. (Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке) / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М.: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – 288 с.
462. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии: Пер. с фр. / Ж. Маритен. – М.: РОССПЭН, 2004. – 399 с.
463. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества: Пер. с англ. / Г. Маркузе; пер., послесл., примеч. А.А. Юдина; сост., предисл. В.Ю. Кузнецова. – М.: АСТ, 2003. – 526 с.
464. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому: Пер. с нем. / Э. Мах. – М.: Территория будущего, 2005. – 301 с.
465. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: Пер. с фр. / М. Мерло-Понти. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 606 с.
466. Нанси Ж.-Л. Corpus: Пер. с фр. / Ж.-Л. Нанси; сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
467. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей: Пер. с нем. / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 448 с.
468. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. : Пер. с нем. / Ф. Ницше; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьян. – М., 1990. – Т. 1. – 831 с.
469. Ницше Ф. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. / Ф. Ницше; сост., ред. и примеч. К.А. Свасьян. – М., 1990. – Т. 2. – 830 с.
470. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
471. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное: Пер. с фр. / Ж. Рансьер; сост., пер. и послесл. В.Е. Лапицкого. – СПб.; М.: Machina, 2004. – 128 с.

472. Рассел Б. Избранные труды: Пер. с англ. / Б. Рассел. – Новосибирск: Сибирское университетское издание, 2009. – 259 с.
473. Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке: Пер. с нем. и англ. / Г. Раунинг. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. – 366 с.
474. Рикёр П. Память, история, забвение: Пер. с фр. / П. Рикёр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 726 с.
475. Рикёр П. Я-сам как другой: Пер. с фр. / Рикёр П.; общ. ред, вступ. ст. И.С. Вдовиной. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.
476. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность: Пер. с англ. / Р. Рорти. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 280 с.
477. Руднев В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 429 с.
478. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
479. Руднев В.П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы / В.П. Руднев. – М.: Территория будущего, 2007. – 527 с.
480. Савчук В.В. Конверсия искусства / В.В. Савчук. – СПб.: Петрополис, 2001. – 288 с.
481. Сакс О. Человек, который принял жену за шляпу, и другие истории из врачебной практики: Пер. с англ. / О. Сакс. – М.: АСТ, 2010. – 318 с.
482. Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии: Пер. с фр. / Ж.П. Сартр; предисл. В.И. Колядко; примеч. В.И. Колядко, Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
483. Семиотика и безумие. Сборник статей / Ред. и сост. Н. Букс. – Париж; М.: Европа, 2005. – 312 с.

484. Слотердайк П. Критика цинического разума: Пер. с нем. / П. Слотердайк. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 583 с.
485. Современное искусствознание. Методологические проблемы: Сборник статей / Отв. ред. А.Я. Зись. – М.: Наука, 1994. – 255 с.
486. Тресиддер Д. Словарь символов: Пер. с англ. / Д. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 444 с.
487. Трещев В.В. Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900-1970 гг. / В.В. Трещев. – Спб.: Алетейя, 2008. – 154 с.
488. Трубецкой С.Н. Метафизика в Древней Греции / С.Н. Трубецкой; прим. И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 2003. – 591 с.
489. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г.Л. Тульчинский // Вопросы философии. – 1999. – № 10. – с.35-53.
490. Фигуры Танатоса: Искусство умирания: Сборник статей / Под общ. ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. – Спб.: Издательство СПбГУ, 1998. – 220 с.
491. Франкл Дж. Цивилизация. Утопия и трагедия: Пер. с англ. / Дж. Франкл. – М.: АСТ Астрель, 2007. – 255 с.
492. Франкл Дж. Неизведанное «Я»: Пер. с англ. / Дж. Франкл. – М.: АСТ Астрель, 2007. – 317 с.
493. Фрейд З. Влечения и неврозы: Пер. с нем. / З. Фрейд. – М.: Академический Проект, 2007. – 232 с.
494. Фрейд З., Брейер Й. Собрание сочинений в 26 томах. Т.1. Исследования истерии: Пер. с нем. / З. Фрейд, Й. Брейер; гл. ред. М. Решетников, пер. с нем. и примеч. С. Панкова, послесл. В. Мазина. – Спб.: ВЕИП, 2005. – 454 с.

495. Фрейд З. Психика. Структура и функционирование: Пер. с нем. / З. Фрейд. – М: Академический Проект, 2007. – 230 с.
496. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т.4. Навязчивые состояния. Человек-крыса. Человек-волк / Пер. с нем. С. Панкова. – Спб.: ВЕИП, 2007. – 320 с.
497. Фрейд З. Я и Оно: Сочинения: Пер. с нем. / З. Фрейд; сост., вступ. ст. М.А. Блюменкранца. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2008. – 864 с.
498. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности: Пер. с англ. / Э. Фромм; вступ. ст. П.С. Гуревича; примеч. Т.В. Панфиловой. – М.: Республика, 1994. – 447 с.
499. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. – Спб.: А-сad, 1994. – 408 с.
500. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко; пер. с фр. И.К. Стаф. – М.: АСТ МОСКВА, 2010. – 698 с.
501. Фуко М. Рождение клиники: Пер. с фр. / М. Фуко; науч. ред., предисл. А.Ш. Тхостова. – М.: Смысл, 1998. – 309 с.
502. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций: Пер. с нем. / Ю. Хабермас; ред., послесл. Е.Л. Петренко. – 2-е изд., испр. – М.: Издательство «Весь Мир», 2008. – 416 с.
503. Хайдеггер М. Бытие и время. / М. Хайдеггер; пер. с нем. В.В. Бибихина. – Спб.: Наука, 2006. – 452 с.
504. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер; сост., пер. с нем. и комм. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
505. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина: Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – Спб.: Академический Проект, 2003. – 319 с.
506. Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти: Пер. с нем. / К.Л. Харт Ниббриг. – Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. – 422 с.

507. Шеллинг Ф. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. / Ф. Шеллинг; сост., ред., вступ. ст. А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1987. – 1 т. – 637 с.
508. Шеллинг Ф. Сочинения в 2 т.: Пер. с нем. / Ф. Шеллинг; сост., ред. А.В. Гулыга; прим. М.И. Левиной и А.В. Михайлова. – М.: Мысль, 1989. – 2 т. – 636 с.
509. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2 / Ф. Шлегель; сост., вступ. ст., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. А.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
510. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта / Г.Г. Шпет. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1999. – 305 с.
511. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы: Пер. с нем. / В. Хофман. – СПб.: Академический Проект, 2004. – 560 с.
512. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
513. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко; пер. с итал. Ю. Ильина, пер. с лат. А. Струковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
514. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена: Пер с. фр. / М. Энафф; отв. ред. Д. Я. Калугин. – СПб.: Гуманитарная Академия, 2005. – 447 с.
515. Эпштейн М.Н. Философия тела; Тульчинский Г.Л. Тело свободы / М.Н. Эпштейн; Г.Л. Тульчинский; – СПб.: Алетейя, 2006. – 431 с.
516. Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис / М.Б. Ямпольский. – М.: НЛО, 1996. – 335 с.
517. Ямпольский М.Б. Пространственная история. Три текста об истории / М.Б. Ямпольский. – СПб.: Книжные мастерские; Мастерская «Сеанс», 2013. – 344 с.

518. Body Cultures: Essays on Sport, Space and Identity / Ed. by John Bale and Chris Philo. London; New York: Routledge, 1998. – Xi, 166 p.
519. Butler J. Bodies that matter: On the Discursive limits of «Sex» / Judith Butler. New York: Routledge, 1993. – Xii, 288 p.
520. Eichberg H. The People of Democracy. Understanding Self-Determination on the Basis of Body and Movement. Århus: Klim, 2004. – 207 p.
521. Hart Nibbrig C.L. Die Auferstehung des Körpers im Text / Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. – 208 S.
522. Jaspers K. Was ist der Mensch? Philosophische Denken für alle / Karl Jaspers. – München, Piper Verlag, 2000. – 397 S.
523. Mayreder R. Geschlecht und Kultur: Essays / Rosa Mayreder. – Jena: Diederichs, 1923. – iV, 331 S.
524. Mayreder R. Zur Kritik der Weiblichkeit: Essays / Rosa Mayreder. – Jena; Leipzig: Diederichs, 1910. – 297 S.
525. Nitschke A. Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte / August Nitschke; Peter Dinzelbacher. Stuttgart: Kreuz, 1989. – 399 S.
526. Payne S.M. Zur Auffassung der Weiblichkeit // Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. XXII Band. – Wien, 1936. – S. 19-39.
527. Rabinbach A. The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity / Anson Rabinbach. New York : BasicBooks, 1990. – Xii, 402 p.
528. Simmel G. Die Großstädte und das Geistesleben / Georg Simmel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. – 47 S.
529. The body, culture, and society: an introduction / Ed. by Philip Hancock (and others). Buckingham; Philadelphia: Open University Press, 2000. – X, 146 p.
530. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie / Wilhelm Worringer. – München, Piper Verlag, 1911. – 150 S.

РАЗДЕЛ 5**Электронные источники**

531. Пестова Н.В. Экспрессионизм – взгляд 100 лет спустя [Электронный ресурс] / Н.В. Пестова. – Режим доступа: <http://www.prostory.net.ua/ru/expressionismus/56----100-->
532. Терёхина В.Н. Чужая лира? О восприятии немецкого экспрессионизма в Советской России [Электронный ресурс] / В.Н. Терёхина // Новые российские гуманитарные исследования. – 2011. – № 6. – Режим доступа: <http://www.nrgumis.ru/articles/248/>
533. Anz T. Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf [Электронный ресурс] / Thomas Anz. – Режим доступа: <http://staff-www.uni-marburg.de/~anz/psamarb4.html>
534. Fota L. Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Kritik einer Welt, in der das Wunder unmöglich geworden ist [Электронный ресурс] / Laura Fota. – Режим доступа: <http://reviste.ulbsibiu.ro/gb/GB1718/Fota.pdf>
535. Fuchs T. Neuromythologien. Mutmaßungen über die Bewegkräfte der Hirnforschung [Электронный ресурс] / Thomas Fuchs. – Режим доступа: https://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/fuchs/Neuromythologien_01.pdf
536. Kleinholdermann H. Kommentar zu Alfred Döblins Erzählung ‘Die Ermordung einer Butterblume’ [Электронный ресурс] / Hans Kleinholdermann. – Режим доступа: <http://www.literatur-kommentare-online.de/doebelin.html>
537. Lichtenstein A. Punkt [Электронный ресурс] / Alfred Lichtenstein. – Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/alfred-lichtenstein-gedichte-5161/6>
538. Schlaf J. Frühling [Электронный ресурс] / Johannes Schlaf. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/40733/40733-h/40733-h.htm>

539. Scott W. On the supernatural in fictitious composition and particularly on the works of Ernst Theodore William Hoffmann [Электронный ресурс] / Walter Scott. – Режим доступа: http://www.itsosgadda.it/sito1/progetti/programma5a/gotico/scott_supernatural.pdf
540. Weinbacher H.K. Sexualmedizinisches im Werk des Arztes und Schriftstellers Alfred Döblin (1878-1957). Diss. München: Faculty of Medicine, 2011 [Электронный ресурс] / Hannah Kristina Weinbacher. – Режим доступа: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12687/1/Weinbacher_Hannah_Kristina.pdf