



РСТ

РУССКАЯ
ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК
РОССИЙСКОГО СОЮЗА
ГЕРМАНИСТОВ

ТОМ X

УДК 821.112.2.0

ББК 80

Р 88

*Посвящается десятилетию основания
Российского союза германистов*

Редколлегия:

Н. А. Бакиш (отв. редактор литературоведческой части),
Н. С. Бабенко (отв. редактор лингвистической части),
А. В. Белобратов, Г. И. Данилина, А. И. Жеребин, Д. Кемпер,
О. А. Радченко, Л. Ф. Нефедова, Н. В. Пестова, Л. Н. Полубояринова

Рецензенты:

д. ф. н. *Д. Б. Никуличева* (Институт языкознания Российской
академии наук)
д. ф. н. *Е. А. Зачевский* (Санкт-Петербургский государственный
политехнический университет)

Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 10. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 400 с.

ISBN 978-5-9551-0671-7

В настоящий ежегодник включены тексты докладов десятой (юбилейной) конференции Российского союза германистов «Гетерогенность и гибридность как предмет изучения в германистике», на которой были представлены исследования отечественных и зарубежных германистов — литературоведов и лингвистов. Ежегодник продолжает издание публикаций по материалам конференций, проводимых в рамках РСГ. Включенные в сборник статьи отражают проблематику, связанную с явлениями гетерогенности и гибридности таких объектов, как язык и текст. Материалы сборника дают представление о современных подходах, о возможностях и перспективах изучения немецкого языка и немецкой литературы в аспекте неоднородности процессов и явлений, определяющих их развитие.

ББК 80

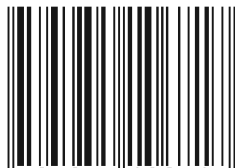
Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0671-7

© Авторы, 2013

© Языки славянской культуры, 2013

ISBN 978-5-9551-0671-7



9 785955 106717 >

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 7

Литературоведение

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

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

Лингвистика

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

Рецензии

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

HENDRIK BIRUS

(Bremen)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Vgl. Jauf 1977.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Silvestre de Sacy

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

⁷ künftig zitiert mit einfacher Seitenangabe.

Hier am Anfang, hier am Ende,
Oestlich, westlich, A und Ω .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und er fügt so ironisch wie selbstironisch hinzu:

Einer französischen Dame soll dieß Kunststück auch schon eingeleuchtet haben; sie läßt sich das Deutsche verständlich und ungeschmückt übersetzen und ertheilt ihm alsdann eine Anmuth, die ihrer Sprache und ihrem Geschlechte eigen ist. Dieß sind die unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur; die Nationen werden sich geschwinder der wechselseitigen Vortheile bemächtigen können¹⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Vgl. HB 1/1 u. 7/7.

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

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

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

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

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

Und er hat daraus die äquilibristische Konsequenz gezogen:

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

А. Д. ЖУК

(Московский государственный лингвистический университет)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

ZUSAMMENFASSUNG

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

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

А. Г. АСТВАЦАТУРОВ

(Институт иностранных языков, Санкт-Петербург)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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