

Екатерина Москвина

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ



статьи
о немецкой и австрийской литературе

переводы

Ekaterina Moskvina

DIE SYMBOLISCHE REALITÄT

Beiträge
zur deutschen und österreichischen Literatur

Übersetzungen



Global Kom
Die Sprachen der slawischen Kultur
Moskau 2017

Екатерина Москвина

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Статьи
о немецкой и австрийской литературе

Переводы



Глобал Ком
Языки славянской культуры
Москва 2017

УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4)
М 82

Редактор О. С. Сухих

Корректор Н. В. Игошева

Москвина Е. В.

М 82 Символическая реальность: Статьи о немецкой и австрийской литературе. Переводы. — М.: Глобал Ком: Языки славянской культуры, 2017. — 320 с., ил.

ISBN 978-5-94457-278-3

В книгу вошли статьи Е. В. Москвиной, написанные в разное время, но объединенные интересом автора к немецкоязычным литературам и драматургии. В статьях рассматриваются различные аспекты творчества таких писателей, как Ф. Шиллер, Г. Бюхнер, К. Д. Граббе, А. Шницлер, Л. Перуц, А. Кубин, Ф. Кафка, Т. Манн и др. Также впервые на русском языке в книге представлены эссе Г. Бюхнера, Г. Бара, А. Польгара, А. Кубина, Ф. Кафки.

УДК 821.112.2.0

ББК 83.3(4)

В оформлении переплета использован фрагмент картины
Эгона Шиле «Автопортрет в рубашке» (“Selbstporträt mit dem Hemd”), 1910

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

ISBN 978-5-94457-278-3

© Екатерина Москвина, 2017

© Языки славянской культуры, 2017

Когда возникла идея собрать под одной обложкой статьи разных лет, посвящённые немецкоязычным литературам, материал очень логично объединился в две группы, которым нужно было дать названия. Его поиски шли вокруг концептуального понятия «реальность» по разным причинам, в том числе потому, что австрийцы — а им посвящен ряд статей в книге — воспринимают реальность символически, о чём, например, в эссе «Страна без свойств» говорит Роберт Менассе: «Мы не раз могли убедиться, что австрийский принцип реальности проявляется в этом государстве во всех сферах и действительность становится в нём недействительной, а ирреальное приобретает реальные черты»¹. Неудивительно, что учёные-германисты отмечают именно эту особенность австрийской национальной литературы, о чём свидетельствуют вышедшие ранее работы Н.С. Павловой «Природа реальности в австрийской литературе», А.И. Жеребина «Абсолютная реальность: „Молодая Вена“ и русская литература» и др.

«Символическая реальность» — название на первый взгляд избыточное, ведь существуют устоявшиеся в литературоведении понятия первичной и вторичной условности художественного текста. Однако речь идёт не о поэтике произведения как таковой, хотя именно она является предметом анализа в предложенной читателю работе, а о некоем символическом пространстве, которое возникает на стыке жизнеподобных обстоятельств произведения и их символической интерпретации, которая либо проговаривается в тексте устами персонажей, либо выходит за его рамки и возникает в сознании реципиента. Символическая реальность — это зыбкая пространственно-временная структура текста, существующая на стыке реального и нереального,

¹ Менассе Р. Страна без свойств. СПб., 1999. С. 82.

где первое и второе часто меняются местами и знак реальности выдаётся за саму реальность, тогда как последняя становится чем-то виртуальным и эфемерным. Данная тема стала ключевой и помогла собрать под одной обложкой статьи, посвящённые произведениям разных жанров и авторов разных эпох и национальных литератур.

Хочется выразить благодарность моим родителям и преподавателям Московского педагогического государственного университета, передавшим мне свой человеческий и профессиональный опыт, особенно Г.Н. Храповицкой, С.Н. Травникову, С.В. Сапожкову, С.В. Тихомирову, А.В. Коровину.

Благодарю коллег, преподавателей Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, за дискуссии и помощь в научной работе, за ряд идей, воплощённых в статьях сборника: В.И. Мильдона, М.А. Ростоцкую, Т.В. Михайлову, М.И. Пущину. Благодарю Австрийское литературное общество в Вене (Österreichische Gesellschaft für Literatur) и лично Элизабет Гёттель и Урсулу Эбель за сотрудничество и предоставление материалов по творчеству Лео Перуца.

А также друзей — за поддержку и вдохновение: О.Ю. Шарпеткину, Д.В. Кобленкову, С.Ю. Павлову, А.В. Попову.

◆———— ИГРОВАЯ ПОЭТИКА
В НЕМЕЦКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ◆

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — мистерия или фарс?

«Заговор Фиеско в Генуе» (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, 1783) — пьеса Ф. Шиллера, почти не привлекающая исследователей, достоинство которой, казалось бы, заключается только в том, что это первый опыт поэта в жанре исторической драмы. Но наше внимание приковано к этой пьесе потому, что в ней Шиллер единственный раз последовательно и на разных уровнях текста реализует метафору «политика как театр».

Обращение Шиллера к жанру исторической драмы обусловлено несколькими факторами. В первую очередь это выработанная мыслителями эпохи Просвещения философская концепция истории, которую сам Шиллер сформулировал в лекции «В чём значение и цель изучения мировой истории?» (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*), прочитанной в 1789 году при вступлении в должность профессора Йенского университета. Шиллер в ней говорил о прогрессивности и «справедливости» истории, изучение которой даёт возможность не только политического, но и нравственного преобразования общества. Метод изучения истории писатель видел в том, чтобы идти ретроспективным путём, выявляя причины значительных явлений современности.

Другой фактор был связан с театральной культурой Германии, требующей преобразований. Первым практиком нового направления был Йоганн Фельтен (Johannes Velten, 1640—1691/1692), который, будучи актёром и руководителем труппы, прозванной «знаменитой бандой» („berühmte Bande“), ввёл в репертуар классическую драматургию (Кальдерон, Мольер, Корнель), а теоретиком — Й.К. Готтшед. Поиск современных форм сценической и драматургической выразительности осуществлялся на протяжении всего XVIII века, вплоть до создания национального театра в Веймаре. Собственно театр мыслился как

сфера единых национальных интересов, перенесённых из политики в искусство, а образцом исторической драматургии в конце века стало творчество Шекспира, заново открытое Й.Г. Гердером и штюрмерами. Сочетание этих факторов повлияло на формирование ранней исторической драмы Шиллера.

Уже в заглавии и эпитафе к «Заговору Фиеско» Шиллер задаёт два историко-культурных пространства, которые будут определять поэтику пьесы: 1547 — точно обозначенный год заговора, основного события драмы, и легендарное время истории Древнего Рима.

Первое действие пьесы полностью погружает читателя/зрителя в атмосферу карнавала, созданную посредством историко-бытовых деталей, характерных для культуры эпохи Возрождения. По мысли Себастьяна Франка, история — «фастнахтшпиль бога»¹. Но постепенно в пьесе Шиллера карнавал редуцируется и трансформируется в бал-маскарад, по мере того как персонажи срывают маски в прямом смысле слова (*reißt/nimmt die Maske ab* — одна из самых частых ремарок в этой части) и в переносном: автор раскрывает истинные мотивировки поступков почти всех основных участников заговора. Сакко на грани разорения и считает, что смена власти поможет ему поправить дела. Кальканьо влюблён в жену Фиеско Леонору, и заговор — способ убрать соперника в любовной игре. Действия Веррины и Бургоньино мотивированы не только гражданскими идеалами, но и мстостью за честь дочери и невесты.

В классической драматургии функция первого действия — знакомство читателя/зрителя с героями, идентификация их облика с внутренним содержанием, как сказали бы актёры, определение их сверхзадачи. По этой логике идёт и Шиллер, создавая вышеуказан-

¹ В «Хронике, анналах и истории Библии» Себастьян Франк писал: «Далее, мне кажется, что мир, без сомнения, — это фастнахтшпиль Бога, что Бог насмехается над всеми нашими намерениями, силами, советами и усердием, что всё неустойчиво. Разве перед тобой не лес избранных историй, полных божественных тайн ... в которых ты не видишь ничего, кроме нашей слепоты, нищеты и глупости, тогда как на странице Бога ты находишь мудрость, свет и закон». (*Franck S. Chronica: Zeytbuch und Geschichtsbibel von anbegin biß in diß gegenwertig tausent fünff hundert und fünff und sechtzigste jar verlenget*, 1565. S. 15.)

ных персонажей. Зачем же тогда эта игра масками? Она связана с образом Фиеско, графа Лаваньи. Его экспонируют героини как освободителя Генуи: таким его рисует Леонора в разговоре со служанкой, а позже и Веррина, возлагающий на него единственную надежду на освобождение родины. После сформированных зрительских ожиданий герой появляется собственной персоной и проводит четыре следующих сцены, жонглируя масками: он — любовник в сцене с Джулией; эпикуреец, предпочитающий удовольствие гражданскому долгу, — с Верриной и другими заговорщиками; слабовольный муж, уклоняющийся от вызова чести, — с Бургоньино; господин и повелитель — с мавром Гассаном. К концу первого действия образ Фиеско не только не идентифицирован, но намеренно расщеплён автором на ряд противоречивых по отношению друг к другу образов-масок, которые выявляют в нём «сознательного актёра» на исторической сцене.

Если именно так сформулировать «ядро» образа Фиеско, то это заставляет нас провести историко-литературную параллель и вспомнить о «сознательных и бессознательных актёрах» в хрониках У. Шекспира. Л.Е. Пинский ввел эти термины, раскрывая основной конфликт между героем и историческим временем в пьесах английского драматурга. В них мы находим два сценария поведения персонажа: он либо согласует свою жизнь с историей, признавая за собой роль актёра в её режиссуре, как Генрих IV, либо, напротив, считает себя единственным создателем исторического спектакля, как Ричард III¹. В поздних хрониках Шекспир закрепляет образно-контекстуальную связь между политикой и театром: для персонажей государство является подмостками, на которых они умело разыгрывают очередной спектакль. Метафора «мир — театр», реализуясь в жанровой модели хроники (исторической драмы), приобретает свой призматический вариант «политика — театр».

Как видим, Шиллер не только перенимает шекспировский жанровый образец, но и усиливает звучание метафоры на уровне языка и мизансцен пьесы, о чём речь впереди.



¹ Пинский Л.Е. Шекспир — основные начала драматургии. М., 1971. С. 64—65.

Завершая разговор о первом действии «Заговора Фиеско», нужно упомянуть его финал, решённый Шиллером тоже в театральном ключе.

С а к к о. Меч валяется в зале. У Веррины дикий взгляд. У Берты красные глаза...

К а л ь к а н ь о. Ей-богу, теперь и я вижу — Сакко, здесь случилось несчастье!¹

Вошедшие в дом Веррины Сакко и Кальканьо комментируют только что виденную/прочитанную сцену. Так Шиллер подчёркивает их отстранённость, создавая иллюзию сцены на сцене, усиливая условность предшествующего эпизода и определяя ключ к последующему. Далее Веррина проклинает собственную дочь на глазах у трёх участников сцены и зрителей одновременно.

В е р р и н а. Если я понимаю твой знак, вечный промысел, ты хочешь спасти Геную ценой моей Берты! (*Подходит к ней и, медленно снимая креп со своей руки, торжественно говорит.*) Прежде чем кровь сердца Дория не смоет отвратительного пятна с твоей чести, дневной луч не должен пасть на твои щеки! До тех пор (*набрасывая на неё креп*) ослепни! *Пауза. Остальные молча смотрят на него*².

Этому проклятию предшествует ремарка «Веррина в раздумье расхаживает по комнате, потом останавливается» („Verrina geht gedankenvoll auf und nieder, dann steht er still“)³, далее, создавая атмосферу ритуального действия, Шиллер дважды вводит ремарку *feierlich* — «торжественно, церемонно, празднично», трижды указывает на неторопливый характер действий героя.

Перед нами сцена, с одной стороны, ритуальной природы, так как для Веррины и дочь, и родина священны: такое отношение героя подчёркивает ремарка «прерванный священным трепетом, продолжает» („Unterbrochen von Schauern fährt er fort“), с другой — природы театральной, так как у этого разыгранного Верриной жертвоприношения есть цель: он воздействует на своих зрителей, побуждая их к мести.

¹ Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 663.

² Ebd., S. 665—666.

³ Ebd., S. 666.

Таким образом, и Сакко, и Кальканьо, и Бургоньино — одновременно и зрители, и несознательные актёры разыгранной мистерии, которая завершается торжественным принесением клятвы. Вот реплика Бургоньино, по аналогии с которой, как три вариации одной музыкальной фразы, прозвучат и две другие:

Б у р г о н ь и н о (*бросаясь к ногам Берты*). Он должен пасть, пасть во имя Генуи, как жертвенное животное! Я поверну меч в сердце Дория — это так же верно, как то, что я хочу запечатлеть поцелуй наречённого на твоих устах. (*Встаёт*).¹

Таким образом, Шиллер завершает первое действие, обозначив двух сознательных актеров: Фиеско и Веррину, между которыми и произойдёт решительная схватка в финале драмы.

Кстати, сцена клятвы на визуальном уровне рифмуется с картиной, которая появится всего на год позже пьесы Шиллера, — «Клятва Горациев» Жака-Луи Давида (1784). И Давид, и Шиллер отсылают зрителей к концептам Древнего Рима: бесчестие женщины, клятва и месть, атрибут которой — меч.

Римские параллели возникают неслучайно, введённый мотив бесчестия дочери республиканца Веррины имеет в тексте пьесы прямую отсылку к известному сюжету римской истории:

В е р р и н а. <...> Скажи мне, Берта, как поступил тот седовласый римлянин, когда свою дочь... как это сказать... свою дочь нашел в таком же славном положении? Слушай, Берта, что сказал Виргиний своей падшей дочери!²

Данная сюжетная линия вплетается в создаваемый Верриной спектакль, сцена из которого будет разыграна перед читателем/зрителем в конце следующего действия. Чтобы пробудить в Фиеско гражданские чувства, художник, подговорённый оскорблённым отцом, продемонстрирует графу Лаванья свою картину — историю Виргинии и Аппия Клавдия. Для усиления знаковости и значимости реакции Фиеско Шиллер вновь через ремарку и реплику отстраняет от действия участвующих в сцене персонажей, превращая их в зрителей:

◆
¹ *Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 665—666.*

² *Ebd., S. 666.*

«В е р р и н а (*делает знак остальным*). Внимание, генуэзцы!»¹. Но сцена развивается так, что зрители и режиссёр вдруг превращаются в актёров другого спектакля. Шиллер снова меняет угол зрения с почти кинематографической быстротой: теперь в позиции наблюдателя, а затем зрителя и актёра оказывается Фиеско. Вот ремарка перехода его из одного качества в другое: «Величественной поступью (*mit majestätischem Schritt*) ходит по комнате и, кажется, погружён в раздумье о чём-то значительном. Временами смотрит на остальных быстро, но пронзительно»².

На протяжении всего второго действия Фиеско мастерски меняет маски: с оскорблёнными дворянами Синьории он говорит как эпикурец (II, 5), с возмущённым народом — как мудрец, отстранившийся от суетной жизни (II, 8). Наконец, в финале он театрально срывает с себя маску и предстает перед заговорщиками как освободитель Генуи, но после их ухода выясняется, что Фиеско был в очередной маске, которую наедине с собой он меняет на новую — герцога-тирана. Уже в ремарке прилагательное *majestätischem* вызывает ассоциацию с *Ihre Majestät* (Ваше Величество), тем более закономерную, что в афише пьесы Шиллер характеризует героя: *freundlich mit Majestät* (величественно приветлив). В указанном монологе, отражающем мечту Фиеско о моменте, когда он без маски сможет появиться перед патриотами Генуи, автор единственный раз использует латинское слово *die Larve* (личина) вместо привычного заимствованного из французского языка *die Maske* и таким образом даёт понять, как Фиеско на самом деле относится к разыгрываемой им роли.

Для создания образа тирана Шиллер использует и другие средства. В патетическом монологе перед заговорщиками (II, 18) герой сравнивает себя со львом, образ которого отсылает к политической притче, озвученной им же несколькими сценами ранее (II, 8). В ней герой безвольную политику старшего Дориа противопоставляет политике сильного монарха, способного создать сильное государство. Ког-

¹ V e r r i n a (*winkt den andern*). Nun merket auf, Genueser! (*Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 691.*)

² Ebd., S. 692.

да же Мавр назовёт львом Фиеско, произойдёт идентификация образа с образом графа Лаваньи. «Лев-то не слупил, что мышь помиловал, а?»¹ Но тот же Мавр говорит о сходстве Фиеско не только со львом, но и с лисом:

М а в р. <...> Один иезуит, кажется, учуял, что в шлафрок рядится лис.

Ф и е с к о. Один лис чует другого².

Образы льва и лиса в данном контексте недвусмысленно отсылают нас к следующему размышлению Никколо Макиавелли в трактате «Государь» (*Il Principe*, 1513): «Итак, из всех зверей пусть государь уподобится двум: льву и лисе. Лев боится капканов, а лиса — волков, следовательно, надо быть подобным лисе, чтобы уметь обойти капканы, и льву, чтобы отпугнуть волков... надо быть изрядным обманщиком и лицемером, люди же так простодушны и так поглощены ближайшими нуждами, что обманывающий всегда найдёт того, кто даст себя одурочить... надо являться в глазах людей сострадательным, верным слову, милостивым, искренним, благочестивым — и быть таковым в самом деле, но внутренне надо сохранить готовность проявить и противоположные качества, если это окажется необходимо»³. Фиеско Шиллера обладает указанными качествами вполне, что его опять-таки роднит с «сознательными актерами времени» в хрониках Шекспира.

«Государь» Макиавелли был написан в 1513 году, опубликован через двадцать лет и не потерял актуальности до сих пор, так как мыслитель, опираясь на существовавшие в то время принципы успешного политического управления, создал не только документ эпохи, но и инвариант поведения политика, варианты которого мы находим в хрониках Шекспира, пьесах Гёте и Шиллера и, если возможно столь широкое обобщение, в исторических драмах в целом.

В пьесе неоднократно возникает ситуация, которую можно определить как «сцена на сцене». Мавр и Фиеско инсценируют поку-

◆
¹ *Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 701.*

² *Ebd., S. 674.*

³ *Макиавелли Н. Государь: Сочинения. М., 2001. С. 95.*

шение на жизнь графа Лаваньи (II, 9) и последующее великодушное прощение, причём Шиллер показывает нам и саму сцену, и реакцию зрителей, для которых она разыграна (II, 14), что создаёт наше дополнительное отчуждение: ещё один условный барьер увеличивает эстетическую нагрузку, редуцируя этическую. Другая сцена, о которой нужно упомянуть, — это любовная игра Фиеско с Джулией на глазах у спрятавшейся Леоноры и двух служанок. Театральные отношения с герцогиней нужны были герою как ширма при подготовке политического переворота, их разоблачение — как восстановление семейного мира и душевного спокойствия супруги (IV, 12—13).

* * *

Анализ лексико-семантической группы «игра-театральность»¹

¹ Группа атрибутов театрального действия: маска (Maske, Larve, Heiligenmaske), реквизит (Spieltische, Komödienwaren, Theaterschmuck), определения актерства как лицедейства и роли (Heuchler, heimtückischer Heuchler, Rollen, „Ich habe hier euer aller Rollen zu Papier gebracht“, „warum ich meinen Verstand so verleugnen konnte, den tollen Roman mit Genuas größter Närrin zu spielen“, „mit dieser Harlekinsleidenschaft“), жанровые обозначения спектакля (Schauspiel, Auftritt, Possenspiel, Komödie, „Zum schauernden Konzert alle Instrumente gestimmt“, Marionettenspiel, Spektakel, Lustspiel).

Семантическое поле слова *das Spiel*: 1) «карточная игра» — Spiel, „Frankreich in Genua noch starke Parteien hätte, die es ihm zum zweitenmal in die Hände spielen könnten“, „Ja, um Köpfe werden sie karten, und der Eure ist Tarock“, „was Phantasie und Natur miteinander abzukarten haben, mit kleinen Glückskarten“, „der verschlagene Spieler hats nur in einer Karte versehn“, „Er kalkulierte das ganze Spiel des Neides, aber der raffinierte Witzling ließ zum Unglück die Patrioten aus“; 2) «игра света» — „das blitzende Spiel der Perlen“, „Das Licht muß von der Seite spielen“; 3) «игра воображения» — „Mit erhabenem Spiel“; 4) «игра случая, судьбы, природы» — „denke, du spieltest um den Himmel“, „Sagst du das – und standest bei jenem geisterverzerrenden Spiele“, „Schielt nicht so geisterbleich auf dieses Spiel der Natur“; 5) «игра чувств» — „das emsige Wechselspiel“, „Was will mir mein Geiz für einen Teufelsstreich spielen“, „schon zu unglücklich hab ich gespielt, wir beide haben die Ehre nur einmal auf dem Spiel“; 6) «игра на музыкальном инструменте» — „Julia tritt zornig zu einem Flügel und spielt ein Allegro“; 7) «игра на сцене» — spielen, Gaukelwerk, „Mittag ist eine Gesellschaft florentinischer Schauspieler hier angekommen und hat sich erboten, in meinem Palaste zu spielen“, „Meisterlich spieltest du deine Rolle“; 8) «игра как метафо-

показал, что игровой характер действий и восприятия мира свойственен не только главным героям — Фиеско и мавру, но и второстепенным персонажам — Джонаттино, Джулии, Леоноре, Цибо, Цинтурионе, Кальканьо, Веррине. В большинстве случаев слова этой группы используются героями применительно к политической ситуации, только для Леоноры, Джулии и Кальканьо они связаны с любовной, светской игрой. Причём важно, что Веррина, Леонора и Джонаттино чаще используют слово *das Spiel* в значении либо карточной игры, либо игры с судьбой, между которыми есть известная общность — риск, возможность проигрыша. Игра с судьбой в рамках исторической пьесы может рассматриваться и как игра со временем, так как в этом случае признаётся существование над персонажем неподвластных ему сил. Другие герои и, главное, Фиеско используют указанное существительное и однокоренной глагол *spielen* именно в значении *игры на сцене*, предполагающем эстетическую отстранённость, а следовательно, соединение двух ипостасей: режиссёра-актёра (Фиеско) или актёра-зрителя (мавр, Цибо, Цинтурионе). И в этом смысле, конечно, Фиеско сам себе судьба и не признаёт над собой власти никаких других сил.

Как же воспринимают режиссёр Фиеско и его зрители разыгрываемый спектакль? Либо нейтрально (*Schauspiel, Auftritt, Spektakel*), либо комически (*Possenspiel, Lustspiel, Komödie*). Самое замечательное определение происходящего принадлежит Фиеско-дирижёру: «Все инструменты настроены для ужасного концерта» („Zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt“)¹. Не значит ли это высказывание, что для Фиеско, как и для Веррины, заговор имеет мистериальные черты? Получается, что трагедия, которую все замалчивают, рядится в фарс.

◆ —————

ра политики» — „die unbändigen Leidenschaften des Volks, gleich soviel stampfenden Rossen, mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen“. Примыкает к игровому полю слова со значением шутки как игры ума и языка (*Spaß, spöttisch, Hauptspaß, Spötter*) и слова, обозначающего персонажа игрового, карнавального и театрального пространства — шута (*die Künste meines Harlekins, Tor, Dummkopf, der Narr, Hanswurst*).

¹ *Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 690.*

Как раз на стыке всех трёх смыслов (фарс — трагедия — игра судьбы) Шиллер создаёт сцену убийства Леоноры, переодетой в мужской костюм (фарсово-комедийный приём). Она погибает от руки любящего мужа, принявшего её за Джонаттино Дориа, плащ которого она случайно надела (игра судьбы). Фиеско накануне решительных действий заговорщиков стоял перед выбором: отказаться от власти ради любви к Леоноре или доиграть спектакль до конца. Он выбрал последнее (IV, 14), и фарс обернулся трагедией.

Как комедийно-фарсовый персонаж может быть рассмотрен мавр, составляющий с Фиеско пару «король — шут»: не только граф Лаванья называет Гассана *der Narr* (дурак), но и сам мавр так себя именует. Но те карнавальные черты, которые привносит этот персонаж острословием, возможностью говорить правду (привилегия шутов), редуцированы в первую очередь его нравственной маргинальностью. Вот одна из показательных сцен, где король и шут меняются местами:

Ф и е с к о. <...> Что говорят о моём романе с графиней Империами? <...>

М а в р (*отступив*). Что вы дурак.

Ф и е с к о. Хорошо. Возьми цехин за эту весть. Вот я надел шутовской колпак, чтобы генуэзцы надо мной посмеялись; скоро я пожелаю побриться наголо, чтобы разыграть шута¹.

Далее мавр называет Фиеско дураком, чтобы получить ещё несколько цехинов. В приведённом отрывке особо замечательна самоидентификация Фиеско с шутом, выраженная в карнавальных формах. Во-первых, он упоминает неперменный атрибут карнавального дурака — *Schellenkappe*, во-вторых, использует не слово «шут» (*Narr*, *Hofnarr*, *Possenreißer*), а именно *Hanswurst*, обозначающее карнавального шута, персонажа немецкого кукольного театра Хансвурста (показательное национально-пространственное нарушение по отношению к месту действия пьесы!), и, в-третьих, необычно сочетает активность и пассивность субъекта в одном предложении: модальный глагол *wollen* в

¹ „Die Schellenkappe hab ich nun aufgesetzt, daß diese Genueser über mich lachen; bald will ich mir eine Glatze scheren, daß sie den Hanswurst von mir spielen“. (*Schiller F. Sämtliche Werke*. Bd. 1. München, 1962. S. 674.)

Einleitung	5
Spielpoetik in deutschen Geschichtsdramen	7
Schillers „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“: Geheimnis oder Farce?	9
Die shakespeareschen Traditionen in „Napoleon oder Die hundert Tage“ von C.D. Grabbe	25
Die Besonderheit der Zeit- und Raumbildung im Drama „Dantons Tod“ von G. Büchner	37
Marions Bild im Drama „Dantons Tod“ von G. Büchner	50
Das Problem der Identität und die Bildung der Symbolhaftrealität	61
Die nachromantische Poetik des „Lenz“ von G. Büchner	63
Das Erlebnis des Todes als Strukturbestandteil in A. Schnitzlers Novellen von 1890 bis 1900	77
Die Welt zwischen Traum und Wirklichkeit im Roman «Die andere Seite» von A. Kubin	92
Die Dionysische und Apollinische Tonpartitur in „Der Tod in Venedig“ von T. Mann und L. Visconti	165
Selbstmord des Offiziers: die Variationen von A. Schnitzler und L. Perutz	190
Das Konzept „das Eigene/das Fremde“ in „Kriegsgedichte“ und „Feldpostbriefe“ von W. Heymann	209
Franz Kafka als Gestalt in der Literatur 20. und 21. Jahrhunderts	233
Übersetzungen	247
Büchner G. Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer	249

Büchner G. Über den Selbstmord	259
Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus	264
Bahr H. Impressionismus	269
Altenberg P. Don Guan	276
Altenberg P. Café	283
Polgar A. Theorie des „Café Central“	284
Klimt G. Kommentar zu einem nicht existierenden Selbstporträt	289
Kubin A. Die Kunst der Irren	290
Kafka F. Die städtische Welt	294
Anmerkungen	299
Register	305

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Игровая поэтика в немецкой исторической драме	7
«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — мистерия или фарс?	9
Шекспировские традиции в драме К.Д. Граббе «Наполеон, или Сто дней»	25
Особенности времени и пространства в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона»	37
Образ Марьон в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона»	50
Проблема идентичности и формирование условной реальности	61
Постромантическая поэтика рассказа Г. Бюхнера «Ленц»	63
Переживание смерти как структурный элемент новелл А. Шницлера 1890—1900-х годов	77
Мир между мечтой (сном) и реальностью в романе А. Кубина «Другая сторона»	92
Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Т. Манна и Л. Висконти	165
Самоубийство офицера: варианты А. Шницлера и Л. Перуца	190
Концепт «своё/чужое» в военных произведениях В. Хайманна	209
Франц Кафка-персонаж в литературе XX—XXI веков	233
Переводы	247
Бюхнер Г. Героическая смерть четырѐхсот защитников Пфорцхайма	249

Бюхнер Г. О самоубийстве	259
Бар Г. Преодоление натурализма	264
Бар Г. Импрессионизм	269
Альтенберг П. Дон Жуан	276
Альтенберг П. Кафе	283
Польгар А. Теория кафе «Централь»	284
Климт Г. Комментарий к несуществующему автопортрету	289
Кубин А. Искусство безумных	290
Кафка Ф. Городской мир	294
Примечания к переводам	299
Указатель имён и произведений	305

Екатерина Москвина

Символическая реальность
Статьи о немецкой и австрийской литературе
Переводы

Редактор О. С. Сухих

Корректор Н. В. Игошева

Подписано в печать 08.02.2017. Формат А5.

Бумага офсетная. Гарнитура Baskerville.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,1.

Тираж 400 экз. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».

№ государственной регистрации 1037739118449.

Phone: 8 (495) 624-35-92. E-mail: lrc.phouse@gmail.com.

Site: www.lrc-press.ru, www.lrc-lib.ru.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография».

Филиал «Чеховский Печатный Двор».

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1.

Site: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, phone: 8 (499) 270-73-59.

ООО «ИТДК "Гнозис"».

Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00).

Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: 8 (499) 255-77-57.

itdgkgnosis@gmail.com.

Оптовый отдел

Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: 8 (499) 793-58-01.

sales@gnosisbooks.ru

www.gnosisbooks.ru

vk.com/gnosisbooks