



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

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»<sup>1</sup>. 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,

---

<sup>1</sup> 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. Ростockую, 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. Шкарпеткину, 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 эпиграфе 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»<sup>1</sup>. 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-

<sup>1</sup> 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 герои 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 III<sup>1</sup>. 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.



---

<sup>1</sup> 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!<sup>1</sup>

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 Дориа 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*<sup>2</sup>.

Этому проклятию предшествует ремарка «Веррина в раздумье расхаживает по комнате, потом останавливается» („Verrina geht gedankenvoll auf und nieder, dann steht er still“)<sup>3</sup>, 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.

<sup>1</sup> Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 663.

<sup>2</sup> Ebd., S. 665—666.

<sup>3</sup> 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. (*Встает*).<sup>1</sup>

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!<sup>2</sup>

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:

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

<sup>2</sup> *Ebd., S. 666.*



*С. Боттичелли.  
История Виргинии, 1500—1504*