

УДК 821.112.2(436)-32 (Мюллер Р.)
ББК Ш 33(4 Авс)6-8,44

ГСНТИ 17.07.31, 17.07.51

Код ВАК 10.01.03

Мальцева Инга Геннадьевна,

кандидат филологических наук, доцент, кафедра немецкой филологии, Институт иностранных языков, Уральский государственный педагогический университет; 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26, к. 464; e-mail: inmalzeva@mail.ru

«НЕПОНЯТНОСТЬ» МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ: РАССКАЗ «DAS GRAUEN» (1912) РОБЕРТА МЮЛЛЕРА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: модернизм; авангард; непонятность; Роберт Мюллер (1887-1924); экспрессионистская проза; структура текста; безумие; моделирование.

АННОТАЦИЯ. Анализируется ранний рассказ австрийского экспрессиониста, активиста, журналиста и издателя Роберта Мюллера (1887-1924) «Das Grauen» (1912) с точки зрения моделирования безумия в текстуре рассказа как источника «непонятности» модернистского текста.

Maltseva Inga Gennadyevna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of German Philology, Institute of Foreign Languages, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg.

THE «INCOMPREHENSIBILITY» OF MODERNIST PROSE: THE STORY «DAS GRAUEN» (1912) BY ROBERT MULLER

KEY WORDS: modernism; avant-garde; incomprehensibility; Robert Muller (1887-1924); expressionist prose; text structure; insanity; simulation.

ABSTRACT. The article deals with the early story «Das Grauen» (1912) by Austrian expressionist, activist, journalist and publisher Robert Muller (1887-1924). The paper presents a model of insanity simulation in the story as a source of “incomprehensibility” of a modernist text.

Герметичность современной литературы для литературоведов и пытливых читателей часто становится приглашением к интерпретации и расшифровке самых до сих пор закрытых текстов модернизма.

«Непонятность» как системную категорию можно определить как сбой в процессе понимания, отказ освоенных методов понимания, предлагаемых герменевтикой. Очевидно, что перед непонятым текстом герменевтический круг между целостным предпониманием и объяснением для адекватного понимания через систематическую интеграцию отдельных фрагментов где-то блокируется. Здесь либо не формируется предпонимание, либо чаще всего элементы полностью или частично блокируют интеграцию общего смысла (Ср. [3, с. 1-6]).

Любой текст можно деконструировать, установить его интертекстуальность и дискурсы, которыми он создается. В связи с этим большинство текстов можно интерпретировать с помощью герменевтики, т. е. сначала понять на простом уровне. Однако в текстах «классического модернизма» непонятность выступает как историческая категория. И для интерпретации многих текстов «эмфатического модернизма» с 1910 года этого уровня очевидно недостаточно. «В узкой исторической связи с первыми абстрактными картинами (В. Кандинский, П. Мондриан, Ф. Купка, К. Малевич) в пуб-

ликациях увеличивается количество примеров той авангардистской манеры письма, которая до сих пор порождает впечатление непонятности» [3, с. 6] (здесь и далее перевод наш). В 1916 Герман Бар так описывает свое впечатление от чтения экспрессионистского журнала: «*Man sieht ein Bild, das man nicht versteht, und liest dann einen Text dazu, den man noch weniger versteht. – Видишь картину, которую не понимаешь, и читаешь текст к ней, который понимаешь еще меньше*» [2, с. 43].

Можно утверждать, что с 1910 года происходит смена художественной парадигмы, решительным образом изменившей манеру и сам способ создания художественного произведения. Это привело к тому, что герменевтическая интерпретация, неоднократно проверенная на традиционных текстах, с художественными произведениями, организованными согласно этому новому подходу, из-за их «другой» специфической манеры не срабатывает.

По этой причине такого рода исторически локализованная «непонятность» помимо формального анализа манеры повествования текстов нового типа, появившейся в ходе смены парадигмы в структуре художественного произведения, также требует определения места этих новых форм в текстуре дискурсов «классического модернизма».

В данном случае под «классическим модернизмом» мы понимаем «европейский

авангард от символизма и натурализма 19-го века до новой вещественности 20-х годов XX-го века» [3, с. 11]. Понятие «эмфатический модернизм» мы относим исключительно к «авангарду в годы перед Первой мировой войной, когда в модернизме XX-го века начались первые решительные эксперименты с формой» [3, с. 11].

К началу 1910 года с первой волной учреждения экспрессионистских журналов («*Der Sturm*», «*Die Aktion*», «*Der Brenner*», «*Saturn*» и др.) средства массовой информации подготавливали к восприятию нового образа мышления и повествования, которые уже давно заявили о себе в авангардистских кругах и теперь получили четкую направленность и контуры. Около 1912 года это движение, чаще всего называемое раннеэкспрессионистским, до некоторой степени упорядочилось в плане персоналий, организации и программ, и в этой форме определило немецкоязычный литературный авангард до начала Первой мировой войны, а также на несколько лет по ее окончании.

С 1916 в экспрессионистских группах и органах печати прослеживается содержательное и программное осмысление опыта войны. Новые художественные техники и манеры повествования усиливаются функциональными, гуманистическими, политическими и религиозными посланиями в соответствующей духу времени форме. Экспрессионизм становится «литературой убеждений» («*Gesinnungsliteratur*») с ключевым словом «новый человек» («*Der neue Mensch*») [3, с. 12], в этой связи массивные формальные заимствования у авангарда «эмфатического модернизма» не должны вводить в заблуждение, программный характер здесь уже совсем иной. Ему соответствует новая волна журналов 1918/19 года, и наконец, возвращение к консервативным, более соответствующим новым целям искусства формам новой вещественности.

В рамках данной статьи мы бы хотели сконцентрироваться на генеалогии модернистской структуры текста, т. е. на том случае, когда в структурированной, миметически мотивированной прозе появляются «текстурированные», т. е. «непонятные» пассажи, представляющие собой попытки моделирования в тексте безумия мыслей и речи. Так как само присутствие в тексте подобных текстурированных пассажей парализует структурные рамки (и тем самым собственную референциализацию) и делает невозможной герменевтически однозначную интерпретацию всего текста.

Экспрессионистское повествование противопоставило действительности, находящейся в вечном плену бессмысленной пустоты или превращающейся в лабиринт,

во враждебную и разрушительную силу, с одной стороны, сатиру и гротеск, а с другой стороны, этически-идеалистическую утопию, призванные подчеркнуть отречение от прежней натуралистической установки. «*Die neue Einstellung bedeutet Angriff auf die banale Atmosphäre des Reinäußerlichen, in der das Gefolge des Naturalismus – noch lebt er viel zu herrlich und betrachtsam vor sich hin – breit und lähmend gebietet. Sie heißt Kampf gegen den Selbstzweck der Materie, gegen die Herrschaft realer Einzelheiten, gegen die Physik des Alltags. Erstrebt ist die Verdeutlichung der seelischen Struktur. – Новая установка означает наступление на банальную атмосферу чисто внешнего, в которой свита натурализма, еще живет он крайне замечательно и созерцательно, прavit широко и подавляюще. Она означает борьбу против самоцели материи, против власти реальных деталей, против физики повседневности. Целью является выяснение структуры души*» [4, с. 15-16].

На первый план выходит принцип интенсивности: «*Und immer wieder muss gesagt werden, dass die Qualität dieser Dichtung in ihrer Intensität beruht. Niemals in der Welt dichtung scholl so laut, zerreißen und aufrüttelnd Schrei, Sturz und Sehnsucht einer Zeit. – И еще раз нужно подчеркнуть, что качество этого поэтического творчества основывается на его интенсивности. Никогда ранее в мировой поэзии не раздавался так громко, душераздирающе и потрясающе крик, крушение и страстное стремление времени*» [7, с. 59].

«Я» индивида, все еще верящее в свою субъективность, освобождается от оков истории и общества, восстает против их детерминации, тем сильнее, чем очевиднее оно осознает свои путы. Новое повествование отказывается признавать причинные связи внешних обстоятельств и событий с внутренними состояниями и процессами. Акаузальность соответствует ассоциативности, эруптивности и экспозивности повествовательных процессов, которые все отчетливее превращаются в особую манеру повествования.

Отражение и объяснение реальности становятся несущественными перед лицом продуктивной свободы выражения. Эта свобода рождается из фантазии, создающей свой собственный, автономный мир из расудочного воображения, сна, видений, эстетического возбуждения и игры озарений, из которого и в котором она повествует.

В связи с тем, что заданная действительность распадается на бессчетные части, ее цельность должна быть воссоздана в продуктивной субъективности «Я» индивида, если только оно само не становится

жертвой собственного распада в процессе общего разрушения действительности. В этой связи бросается в глаза тот факт, что в экспрессионистской прозе центральной фигурой повествования часто становится надломленный и обезумевший человек, саморасщепление которого призвано отразить общее разрушение мира.

Уничтожение актов сознания, их усиление или дробление становится дополнительной формой экспрессионистского повествования. Таким образом, видения в прозе экспрессионизма выступают либо как патологическая галлюцинация, либо как освобождающее познание, либо как то и другое. И безумие в экспрессионистской литературе становится не только темой, но и формально в ней ей моделируется (Ср. [1, с. 87]).

В раннем рассказе австрийского экспрессиониста и активиста Роберта Мюллера (1887-1924) «Das Grauen» («Ужас», 1912) представлена история врача Хайнца Хайлеманна, дом которого сгорел. После того как он обнаруживает в спальне своей молодой жены лишь ее обуглившиеся останки, он в шоке устремляется из дома и блуждает в ночи. После припадка на месте пожараща его отправляют в психиатрическую лечебницу, где он становится известным как человек, презирающий рассудок. После своей выписки он умирает от апоплексического удара из-за легкого запаха гари.

Уже этот краткий пересказ сюжета позволяет почувствовать замысел рассказа: «ужас» («das Grauen») в данном случае обозначает не какую-то неопределенную причину страха, а медицинское состояние шока. Текст дает литературное описание и понимание патологического симптома на уровне не только невропатологии, но и «прозы души» («*Seelenprosa*») рубежа веков с ее фокусировкой на состоянии духа. Данный симптом представлен в трех видах: а) как психофизическое описание, б) как интроспективное моделирование и в) как теоретическая рефлексия и обозначение.

При этом ни эти три вида, ни типы наррации (аукториальный и персональный), в которых эти виды представлены, в тексте четко не разграничиваются, психофизическое, интроспективное и совершенно рациональное аукториальное описание в большинстве случаев просто переходят одно в другое.

То, что больной Хайлеманн (в данном случае, возможно, говорящая фамилия, глагол *heilen* (лечить; излечивать, исцелять) + существительное *Mann* (мужчина; человек)) одновременно является врачом, делает аукториальный и персональный диагноз равнозначными. Так, например, можно наблюдать, как рассказ начинается с сентен-

ции рассказчика и завершается тождественной сентенцией протагониста. Однако если доктора Хайлеманна изменяющееся под влиянием шока восприятие приводит к теоретической консеквентности, к «краткому помутнению рассудка» («*Kurssturz der Vernunft*») [5, с. 254], то рассказчик действует с точностью наоборот: он иллюстрирует тезис о маргинальности человеческого повседневного рассудка, изображая восприятие сумасшедшего.

Психофизические пассажи представляют обе стороны, изображая психические процессы как безличные, не контролируемые осознающим себя субъектом, как например, в следующем отрывке: «*Er stürmte bergauf, bergab, merkte es nicht, seine Kniekehlen federten elastisch und mühelos, ein explosiver Bewegungstrieb pfpfote ihn rücksichtslos durch Gestrüpp und Laubwerk. Sein Gedächtnis lahmt, es sah keine zwei Sekunden hinter sich. Die Apperzeptionsspulen liefen ab wie ein Uhrwerk, der Zeiger glitt über die Eindrücke hin, die Feder schnappte ein, schnurrte ab, aber das Bewusstsein schlug nicht an. Der große Transmissionsriemen, der zum Zentrum führte, hing schlaff, nur die äußeren Bestandteile funktionierten in einem wirkungslosen Automatismus. Der Kleintrieb des Vorstellungsverlaufes vollzog sich sozusagen in einer Filiale der Erfahrung. Die von der Umgebung abzielten Impressionen reichten sich auf, Stück um Stück, kristallisierten sich nicht um die Kontinuität persönlichen Erlebens*» [5, с. 246].

По той причине, что протагонист (*Er* – он) не «замечал», что делал, он теряет свою значимость как действующий (и грамматический) субъект, и заменяется своими физическими органами (*Kniekehlen* – подколенные впадины) и психическими характеристиками (*Bewegungstrieb* – стремление к движению, *Gedächtnis* – память). Автоматизм этих органов представлен в образе механизма и в заключении обозначается как рецепционно-психологический. Это становится точной литературной реализацией современной психофизики, вполне понятной, несмотря на то что сами образы отличаются не медицинской, а литературной *смелостью*.

С языковой *смелостью* интроспективных пассажей, персонально передающих видения больного, дело обстоит по-другому: «*Der Boden unter den Füßen formte sich, wuchs, Schröbe wischten über die dämmerverhangenen Sträucher [...]. Sie flatterten auf, reichten sich an, eingesogen wie von einem rhythmischen Luftstrudel. Ein Strom gepferchter Gliedmassen ward von dem unsichtbaren Trichter glatt und stetig verschluckt. Es war das beständige Schließen und*

Schlucken eines runden Fischmaules, die langsam unaufhaltsame Kontraktion einer muskulösen Öffnung. [...] Plötzlich aber sprang es um. Über die Ränder des Trichters quoll es, unaufhörlich, unerschöpflich, spie einen glatten stetigen Strom gepferchter Gliedmassen aus, wuchs, überschwemmte, erstickte, weitete sich, wurde immer mächtiger und ungeheurer, und kam doch nicht näher, sondern löste sich in die Nacht hinein auf. Es schäumte über, flutete über mit einem stummen rhythmischen, behenden Brausen und brandete bis zu Heilemann heran, dem es die Brust abdrückte» [5, с. 250].

Данный пассаж приближается (как и аналогичный, с. 246-247) к непонятности настолько, что читатель уже не представляет, что же здесь собственно описывается. Хотя его и информируют о том, что Хайлеманн испытывает страх и тошноту, однако этот пассаж не дает в отличие от предыдущего, психофизического, описания этого состояния, а моделирует восприятие протагониста, то, как он и только он (поэтому персональный тип наррации) мог бы его описать. Тем не менее, новым и сбивающим с толку здесь становится то, что моделируется именно внутреннее видение субъекта, образ действий которого первый пассаж представил в образе (бессознательного) механизма, т. е. мы наблюдаем здесь персональное повествование деперсонализованного переживания.

В то время как в первом пассаже смелые образы являются легитимными средствами повествования для описания патологического душевного состояния, здесь они служат для моделирования этого состояния. Насколько его можно понять. Однако не понятно, что это за «навеянные окрестностями впечатления» («*von der Umgebung abgezielten Impressionen*») [5, с. 246], превращающиеся в специфическую «серию образов» («*Folge der Bilder*») [5, с. 248], т. е. неясным остается «содержание» этого видения пасти рыбы («*Fischmaul*»). Это видение задается как интроспективный мимесис безумия, но тем самым в своей специфической текстуре, в противоположность пассажи с автоматизмом, становится непонятным.

При переживании шока, как утверждается в рассказе, пострадавшему и тому, кто его понимает, открывается правда, ускользающая от обычного рассудка. В романе Роберта Мюллера «Тропен» («Тропики», 1915) эта правда приписывается «прими-

тивным расам»: «*Bei ihnen ist das Bewusstsein noch nicht im Gehirn vergesellschaftet, und Ihr erkennt es nicht, weil es keine Großstadt bildet, sondern als Provinzialismus in den einzelnen Gliedern sitzt. Dabei haben sie sich ein Element der Lust bewahrt, das Ihr drangegeben habt. Das Grauen*» [6, с. 87].

В традиционной прозе эта правда может только утверждаться, но не демонстрироваться. По этой причине расширение понятия действительности с помощью психофизики требует появления в фикциональной прозе новых видов текстуры именно потому, что она хочет и дальше выполнять свою миметическую функцию отображения мира. При этом почти незаметно проявляется сбой этой миметической функции там, где наблюдается попытка моделирования отклоняющихся от нормы душевных состояний.

Роберт Мюллер интегрирует в свой текст текстуру, не только непонятную в смысле вопроса, что же здесь описывается, но и способную функционировать одновременно в виде более чем целого пассажа из всего рассказа, хотя и не в своей специфической форме.

Таким образом, можно утверждать, что совершенно непредумышленно и, вероятно, сначала незаметно определенное расширение описательного инструментария модернистской литературы рубежа веков стало стремиться к появлению текстур, препятствующих реализации миметической функции и герменевтической интерпретации и пониманию.

Стоит отметить, однако, что в данном тексте необычная текстура «серии образов» («*Folge der Bilder*»), свойственная экспрессионистской прозе, вызывается «невыразимо ужасной картиной» («*unsäglich entsetzlichen Bilde*»), традиционной для рубежа веков: «*Da stand er, hatte einen bewegungslosen noch warmen Arm in seiner Hand und vor ihm lag ein unkenntlicher Frauenkörper, mit einem winzigen, unversehrt gebliebenen Restlichen Leinwand, an dem noch die Glut fraß, bedeckt, während Haupt und linke Brust und Schulter, verbrannt und stellenweise ganz verkohlt, zerbröckelnd am Boden schleiften*» [5, с. 245]. Поэтому можно утверждать, что это не только описание душевных состояний, свойственное литературе декаданса, так необычно проявляющейся в раннем австрийском экспрессионизме, но и ее тенденция к эстетизации ужасных картин и образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Anz Th. Literatur des Expressionismus. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2010.
2. Bahr H. Expressionismus. München : Delphin, 1916.
3. Baßler M. Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen : Niemeyer, 1994.
4. Krell M. Über neue Prosa. Berlin : Erich Reiß, 1919.

5. Müller R. Das Grauen // Phantastische Erzählungen der Jahrhundertwende / Michael Winkler (Hrsg.). Stuttgart : Reclam, 1982.
6. Müller R. Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. ngiyaw eBooks, 2007.
7. Pinthus K. Zuvor (Einleitung zur «Menschheitsdämmerung») // Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920: Expressionismus / Thomas Anz; Michael Stark (Hrsg.). Stuttgart : Metzler, 1982.

Статью рекомендует д-р филол. наук, проф. Н. В. Пестова.