

УДК 821.112.2

Беларев А.Н.

(г. Москва)

ОБРАЗЫ ГЕНЕРАЛИЗАЦИИ В ПРОЗЕ ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

Аннотация. Статья посвящена мотивному анализу прозы немецкого фантаста Пауля Шеербарта. В ней выделяется ряд мотивов и образов, связанных с генерализацией, включением частного в общее. Это мотив рамы, проглатывания и растворения, превращения в планету и т. д. Прослеживается корреляция указанных мотивов и их связь с риторическими фигурами металеписа и метонимии. Особое внимание в статье уделено образу барона Мюнхгаузена в прозе Шеербарта. Все выделенные мотивы включаются в контекст «космического» мировоззрения писателя.

Ключевые слова: генерализация, Шеербарт, Мюнхгаузен, метонимия, металепис, планета, звезда.

A. Belarev

(Moscow)

GENERALIZATION IMAGES IN THE PROSE OF PAUL SCHEERBART

Abstract. The paper deals with analysis of the creative activity of Paul Scheerbart, a German fantast. The author singles out a number of motifs and images connected with generalization, inclusion of the particular into the general. This group includes the “frame” image, the motifs of “swallowing” and “dissolution”, the motif of “transformation into a planet”. The author tries to follow the correlation of the motifs mentioned and their connection with the rhetoric figures of metonymy and metalepsis. Special attention is focused on the image of baron Munchausen in the Scheerbart’s prose. All the motifs and images are included into the context of the writer’s «cosmic» world view.

Key words: generalization, Scheerbart, Munchausen, metonymy, metalepsis, planet, star.

Данная работа ставит перед собой задачу выявления в прозе немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915) определённого ряда мотивов, образов и тем. Эти мотивы будут группироваться вокруг семантики генерализации, включения частного в общее, взаимодействия и обратимости части и целого. Эта область значений создаёт фундамент для комплекса идей космической философии Шеербарта, открывающей, по мнению писателя, новую культуру. Литература призвана была стать, с его точки зрения, лабораторией новой эстетики, моделью будущего, где новая философия, эстетика и этика уже вступили в свои права.

Мотивы зеркала, окна, картины, рамы очерчивают в прозе Шеербарта границу между субъектом и объектом, наблюдателем и зрелищем, границу, которая постоянно иронически опровергается. Уровни текста способны к взаимопроникновению в результате использования конструкции «текста в тексте», рамочной конструкции. Происходит это в связи с тем, что рассказчик может выступать во вставном рассказе в роли героя. В других ситуациях вставные тексты декламируются, прочитываются рассказчиком, то есть он контролирует композиционное развёртывание текста. Мотив рамы присутствует даже в обобщающей характеристике Шеербартом произведения искусства: «Произведение искусства должно быть как опал, на каждой стороне которого нужно увидеть новую цветовую грань, обладающую собственной ценностью. Но все мерцающие пёстрые истории должны включаться в более простой массив. Я хочу всегда замыкать вокруг целого клубка произведений искусства идейную раму. Моя идея Мирового духа должна быть такой рамой» [4, S. 208–209]. Здесь образ рамы обладает генерализирующим значением, рама сплачивает разноголосицу текстов и произведений искусства. Рама символизирует границу, очерчивающую область, в которой возможно включение единичного, гетерогенного в тотализирующий контекст. Подобную функцию во многих текстах Шеербарта выполняет рассказчик. Не случайно Шеербарт воскресил образ Мюнхгаузена. Мюнхгаузен – герой металептический по своей сути, он и герой, и рассказчик, для него границы текстовых уровней проницаемы, он способен безбоязненно соскальзывать с одного уровня на другой. В данном случае мы ориентируемся на то толкование риторической фигуры металеписиса (латинское *transumptio*), которое приводит в своей работе «Об одном барочном повествовании» Жерар Женетт. Там этот тип метонимии характеризуется как фигура авторского вмешательства, представляющая автора как бы участником происходящего. «В действительности следует различать две степени того, что мы будем называть металеписисом повествования. При металеписисе первой степени повествователь делает вид, что он, как бы вдохновлённый свыше, является свидетелем изложенных или вымышленных им событий <...> При металеписисе второй степени рассказчик превращается, по словам Фонтанье, в одного из действующих лиц своего рассказа» [1, с. 407–408]. В этом контексте классическая сцена вытягивания Мюнхгаузенем себя самого за волосы из болота является почти эмблематической, напрямую иллюстрирует этот металеписис. Барон-герой вытягивает себя за волосы как барон-рассказчик. Наконец, барон легко преодолевает границы рамочного повествования и основного текста. В прологе романа Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса» („Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman“, 1906) он отвергает границу текста (изображения) и реальности. Сначала легендарный барон при-

существует в тексте лишь как герой живописного полотна, изображающего его полёт на ядре. Но неожиданно Мюнхгаузен появляется на страницах романа уже во плоти, как бы сойдя с картины. Следует обратить внимание на то, как картина вводится в текст. Кларисса (главная героиня романа) отводит взгляд от «озёрного зеркала», поворачивается к зеркалу в комнате и потом обращает взгляд на картину, висящую над зеркалом. На самой картине изображён Мюнхгаузен, «верхом на ядре» (wie er auf einer Kugel ritt), несущийся высоко в воздухе (hoch oben in der Luft) с развевающейся косицей (mit fliegendem Zopf) [7, S. 7]. Картина венчает цепочку образов обрамления и очерчивания: озёрное зеркало – зеркало – картина. Описание картины вводит две важных для Шеербарта темы: соединение со сферическим телом (барон на ядре) и полёт в пространстве. В дальнейшем повествование будет строиться как череда рассказов Мюнхгаузена о своих впечатлениях от Всемирной выставки в Мельбурне. То есть герой наделяется ещё и функцией повествователя. Уровни текста переплетаются и метонимически смещаются. Значительную роль в этом смещении в прозе Шеербарта играют фигуры персонажей-рассказчиков. Они совмещают в одной точке создание текста, его композиционное развёртывание и интерпретацию. Подобный подвижный текст прежде всего характеризуется тем качеством, которое Л.И. Таруашвили в своей книге «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы» назвал «атектоничностью». Согласно теории автора, важнейшей характеристикой визуального образа в литературе является тектоника либо атектоничность. Тектоникой Таруашвили называет «чувственно-наглядный образ стабильности» и противопоставляет ей атектоническое как «чувственно-наглядный образ неустойчивости и, как следствие, особой подверженности внешним механическим воздействиям: силе тяготения, <...> силам течения, ветра» [2, с. 13].

В этом контексте проницаемость текста у Пауля Шеербарта включается в более широкий ряд мотивов и образов. С атектоническим также связаны такие темы шеербартовской прозы, как вращение, прозрачность и подвижность. Возможность полёта, парения (а именно как парящая и невесомая воспринимается стеклянная архитектура – совершенное зодчество будущего, по убеждению писателя), вечного движения являются для Шеербарта приметами, чертами, знаками идеального мира. Шеербарт был буквально одержим идеей создания вечного двигателя и долгое время работал над его конструкцией. Литературным памятником этой работе стал рассказ в форме дневника «Perpetuum mobile. История одного изобретения» („Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung“, 1910). Все аспекты мироздания должны прийти в движение, утратить тектонику. Это касается не только текста самого по себе, но и, прежде всего, архитектуры

как рукотворной среды. Помещения способны передвигаться, очертания комнат и зданий резко меняются благодаря подвижности стен, перекрытий и перегородок (подобные мобильные здания писатель назвал в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» кулисной архитектурой – Kulissenarchitektur [7, S. 19]). Люди и обитатели иных планет в произведениях Шеербарта порывают с прямохождением, от ходьбы переходят к прыжкам, полёту и вращению. Сам текст способен обретать не только композиционную подвижность. В романе «Ливуна и Каидо» („Liwuna und Kaidoh. Ein Seelenroman“, 1902) главные герои-души во время своего полёта сквозь бесконечные миры попадают в фантастический Храм Звёздных Гигантов. Там они созерцают надписи, сложенные из самоцветов, пламени, снега, фонарей и щебечущих птиц. То есть сами буквы составлены из подвижных, изменчивых материалов: они горят и гаснут, вспыхивают разными цветами, рассыпаются и летают. Надписи, повествующие о величии и бесконечности мироздания, способны парить в пространстве или низвергаться в бездну [6, S. 47–59].

Рама, о которой пишет Шеербарт, переключается с другими мотивами включения, генерализации, а именно – проглатыванием и втягиванием в себя более массивным, а главное, более значительным телом других, менее существенных, подчинённых тел. Подобное втягивание простого в сложное, поглощение протекает в нескольких режимах. В романе «Морской змей» („Die Seeschlange. Ein See-Roman“, 1901) части мироздания представлены в виде чудовищ, органических монстров, затаившихся под видом суши и моря. Морской змей, заключающий в себе, наподобие вместилища, целый мир, способен поглощать окружающее. Конфликт стихий – воды, земли и воздуха – может быть осознан как конфликт органических существ, стремящихся захватить власть, поглотив остальных.

В среде космических тел одно из них – наиболее значительное (например, Солнце) – становится вместилищем для менее значительных планет и астероидов. В романе «Мюнхгаузен и Кларисса» сопровождающий барона во время его осмотра фантастической экспозиции профессор из Мельбурна сообщает ему об этой особенности космического существования: «Солнце похоже на земную губку. Но оно похоже на неё только снаружи, внутри имеются очень большие полости. Солнечные пятна, эти органы на коже, настолько велики, что сквозь них большие планеты могут с легкостью проникать внутрь Солнца и там продолжать своё существование» [7, S. 81–82]. Барон наблюдает за паразитической жизнью внутри Солнца. Он замечает крошечных существ, обитающих на поверхности планет, и спрашивает у профессора, становятся ли планеты, проникающие в недра Солнца, едиными с ним существами. Профессор отвечает следующее: «Величайшая тайна нашего видимого мира – это, конечно, взаимодействие живых существ в

общественной жизни. Бессчётные нити, связывающие между собой звёзды, а их обитателей между собой и со звёздами, образуют такую сложную ткань, что наш дух на данный момент кажется не настолько богатым, чтобы наглядно упорядочить эту ткань и явить её перед нами в организованном виде. Но это кардинальная задача нашей новой литературы» [7, S. 82–83]. В этом отрывке Шеербарт устами вымышленного австралийского профессора формулирует одну из основных тем собственной прозы. Не случайно он прибегает здесь к словам «нити» (Fäden) и «ткань» (Gewebe). Эти слова наряду со словом «паутина» (Spinngewebe) являются в текстах Шеербарта очень частотными. В разных контекстах эти «ткаческие» мотивы создают общее смысловое поле. Образ нити указывает на существование малозаметных или невидимых, хрупких, но существенных связей между разрозненными, на первый взгляд, явлениями, существами и предметами. Нити сливаются в ткань, пряжу, текстуру. Задача литературы – проявить эту ткань, сделать её зримой. В космических текстах писателя основными звеньями, сцепление которых нужно прояснить, являются: обитатель звёзды или планеты – «его» звезда или планета – другие звёзды или планеты.

Мотив проглатывания или его менее агрессивный аналог – втягивание через поры в коже или поверхности, который мы проиллюстрировали на примере Солнца и планет, используется и для описания взаимоотношений их обитателей. На астероиде Паллада, где разворачивается действие романа «Лезабендио» („Lesabendio. Ein Asteroidenroman“, 1913), существует процедура «растворения». Палладианин, ощущающий приближение смерти как особую усталость, обращается к более молодому жителю планеты с просьбой о поглощении. Шеербарт старается избежать аналогий с земными реалиями. Космическое поглощение не должно напоминать пожирание одних существ другими, сопровождаемое разрыванием и перемалыванием плоти. Эластичное тело молодого палладианина растягивается, достигая огромной высоты. Поры на его коже также растягиваются, и умирающий палладианин попадает внутрь, растворяясь в нём. Своеобразное всасывание не проходит бесследно, личность поглотившего обогащается за счёт «уставшего», его духовный кругозор расширяется, фактически рождается новая личность. Главный герой романа инженер Лезабендио – вождь, подвигнувший палладиан на возведение гигантской стальной башни. Башня призвана связать астероид с космосом и стать для палладиан своеобразной лестницей. Восхождение на башню должно прояснить связь астероида с парящим над ним загадочным облаком и кольцом планет. Главный оппонент Лезабендио, противник возведения башни – Пека – в финале романа растворяется в Лезабендио. После слияния с Пека инженер ощущает, что его личность преобразилась, поскольку он впитал в себя духовный мир архитектора Пека. Сам

же Лезабендио в финале романа сливается с собственной планетой в единое целое и начинает вращаться вместе с ней. Он пробуждается к новой жизни, жизни планеты: «Лезабендио чувствовал себя совершенно по-другому, чем прежде, он чувствовал, что постепенно целиком стал звездой» [5, S. 217].

Возвращаясь к прологу в романе «Мюнхгаузен и Кларисса», можно в свете вышесказанного по-новому прочитать некоторые его детали. Картина на стене в спальне главной героини, изображающая полёт барона Мюнхгаузена на ядре (тоже своеобразная эмблема атектонического), подчёркивает важную для Шеербарта метонимию. Барон не просто осёдлывает шар, словно космическое тело, но и способен сам превратиться в парящую сферу. Это и происходит в рассказе «Микозаи. История из Гренландии» („Mikosai. Eine Geschichte aus Grönland“) из цикла «Великий свет» („Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier“, 1912). Барон превращается в сферическую планету, астероид, то есть преодолевает границу между человеком и одушевлённым существом (Lebewesen) высшего порядка – звездой, космическим телом. Эта метонимия – один из главных тропов в поэтике Шеербарта. Причём акцент сделан не только на метафорическом и символическом аспекте сопоставления человека с планетой, а на метонимическом переходе по смежности, соскальзывании, сдвиге, перемещении с уровня на уровень.

Эти мотивы находят объяснение в тех идеях, которые Пауль Шеербарт развивал в своём творчестве. Он полагал, что человек должен пробудить в себе любовь к «мировому духу», оживляющему космос как целое. Индивидуализм должен быть преодолен. Земляне не являются самостоятельными существами. Земля, как и прочие планеты, наделена жизнью и сознанием, а люди в своих мыслях и поступках лишь воплощают мышление своей планеты. Люди – это «мысли» Земли. Основные принципы своего «космического» мировоззрения Шеербарт излагает устами героя романа «Лезабендио» философа Бибы. Истинная цель космической жизни заключается в подчинении обитателей планеты высшему предводителю, некоей великой силе [5, S. 68–69]. Биба также замечает, что «мы постоянно должны иметь перед собой что-то, что больше нас, только так мы снова и снова получаем представление о колоссальной величии мира» [5, S. 71]. Загадочная сила, управляющая судьбами космических существ, намеренно названа существительным «das Größere», образованным от сравнительной степени прилагательного groß (большой, великий). Употребление здесь сравнительной степени имеет для Шеербарта огромное значение. Космос в романах немецкого фантаста обладает «телескопической» структурой, горизонт в нём непрерывно сдвигается. То, что существам, находящимся на определённом уровне, кажется божественным, само подчинено существу или силе более высокого порядка. В этой относительности воплощается

бесконечность космоса. Прозрачность является одним из образов этой бесконечности. Замкнутая структура мира обретает проницаемость, и глазу открывается более высокий уровень мироздания. Условием космических метаморфоз является «концентрация». Для философа Бибы она предполагает стремление к восхождению на более высокий уровень, к сближению с «Великим Незнакомцем», к растворению в нём. «Концентрация» – это также сосредоточенность сознания на одной великой идее или великом плане (подобно строительству башни в романе «Лезабендио»). Другой важной особенностью космической жизни, по мнению Бибы, является сближение космических тел и обитателей. Объяснить этот процесс потребностью в коммуникации невозможно, так как системы передачи информации среди планет очень хорошо развиты. Следовательно, цель сближения не коммуникативная. Цель сближения состоит в «формулировании новых свойств» [5, S. 161–162], звёзды и планетные обитатели сближаются, чтобы трансформироваться, сущностно измениться. Трансформация (*Umwandlung*) происходит под влиянием более могущественных звёзд или существ. Но процесс космической трансформации не односторонний. Солнце также меняется под влиянием многочисленных спутников или проникающих в него звёзд, а палладианин, втягивающий своего умирающего собрата, ощущает обогащение своего духовного мира.

Принципы концентрации и трансформации определяют динамику описанных выше образов и мотивов. Различные варианты мотива рамы воплощают идею концентрации и объединены общим принципом включения совокупности явлений, текстов, фактов в некий обобщающий контекст. Рама может очерчивать и границы более частных областей, которые будут преодолеваются в ходе трансформаций и метаморфоз. Принцип трансформации раскрывается в постоянном перемещении с одного уровня текста, мира, общества на другой. Здесь особое значение приобретают принципы атектонического. Драматичное взаимодействие иерархически организованных уровней космоса, парадоксальная обратимость части и целого воплощаются в фигуре метонимии. С ними связаны сюжетные мотивы превращения героя в планетную сферу. Проницаемость границ текста реализуется в фигуре героя-рассказчика. Мотивы проглатывания и поглощения демонстрируют, как более примитивные уровни мироздания включаются в более совершенные и как происходит взаимовлияние этих уровней.

В данной статье на материале фантастической прозы Пауля Шеербарта выделен и проанализирован ряд взаимосвязанных мотивов, существенных для понимания проблематики прозы писателя. Речь идёт о мотиве рамы, мотиве космической ткани, мотиве поглощения, мотиве превращения в живую планетную сферу. Эти мотивы соотнесены с композицией и сюжет-

ной структурой произведений Шеербарта. Все вышеупомянутые мотивы проанализированы как образы генерализации. Особое внимание обращено на то, как указанные мотивы и образы структурируют соотношение целого и части или указывают на обратимость и относительность этих категорий в художественном мире Шеербарта. В этом контексте указанные мотивы соотношены с риторическими фигурами: металепсисом и метонимией. Особое внимание уделено образам, связанным с понятием атектонического. Все перечисленные мотивы рассмотрены в контексте особого «космического» мировоззрения Пауля Шеербарта.

Литература:

1. *Женетт Ж.* Об одном барочном повествовании // Женетт Ж. *Фигуры*: в 2 т. Т.1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 470 с.
2. *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденого зодчества. М.: Языки русской культуры, 1998. 373 с.
3. *Scheerbart P.* Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier // Scheerbart P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt am Main, 1987. 185 s.
4. *Scheerbart P.* Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. Siegen, 1988. 359 s.
5. *Scheerbart P.* Lesabendio. Ein Asteroidenroman. Kehl, 1994. 219 s.
6. *Scheerbart P.* Liwuna und Kaidoh. Ein Seelenroman // Liwuna und Kaidoh. Ein Seelenroman und Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen. Frankfurt am Main, 1990. 127 s.
7. *Scheerbart P.* Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman // Scheerbart P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt am Main, 1987. 185 s.