

ВЕСТНИК

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Серия 9
Выпуск 2

2015
Июнь

ФИЛОЛОГИЯ
ВОСТОКОВЕДЕНИЕ
ЖУРНАЛИСТИКА

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ. ИЗДАЕТСЯ С АВГУСТА 1946 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Васильева Э. В.</i> Готические конвенции и воспитательная интенция в «Рассказе старой няньки» Э. Гаскелл	4
<i>Горошкова Р. Р.</i> Память и чувства в рождественских повестях Ч. Диккенса 1840-х годов	11
<i>Климовская А. Я.</i> Гендерный аспект романов А. Брукнер «Родные и друзья» и «Заповздавшие»	18
<i>Куранда Е. Л.</i> «Король Лир» в переводе Михаила Кузмина и Анны Радловой	28
<i>Придорогина Е. А.</i> Миф о женщине в дилогии Франка Ведекинда «Лулу»	38

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Бацуева В. С.</i> Категоризация здорового образа жизни средствами фразеологии: аксиологический аспект	48
<i>Боднарук Е. В.</i> Классификация речевых актов с футуральной семантикой (на материале немецкого языка)	62
<i>Бузальская Е. В.</i> Функции концепта в современном эссе	76
<i>Генералова Е. В.</i> Лексико-семантические характеристики разговорного русского языка XVI–XVII вв.	85
<i>Горбов А. А.</i> Механизм семантического калькирования и его роль в восполнении дефектных парадигм числа абстрактных существительных в современном русском языке	96
<i>Емельянова О. В.</i> Об одной модели выражения ценностных представлений в современном английском языке (<i>Life is about people</i>)	105



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ОСНОВАН В 1724 ГОДУ
1824 – ГОД ВЫХОДА В СВЕТ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ УНИВЕРСИТЕТА

© Авторы статей, 2015

© Издательство

Санкт-Петербургского университета, 2015

<i>Куницына О. А.</i> Из опыта текстологического анализа представления катастрофы в новостном дискурсе (на материале газетных сообщений, освещающих тайфун Хайян).....	113
<i>Минченков А. Г., Горелова А. А.</i> Концепт DISRESPECT и возможности его изучения.....	122
<i>Нифонтова Д. Е.</i> Техники ориентации ранненововерхненемецкой драмы на рецептивные возможности ее зрителя (читателя).....	130
<i>Новожилова К. Р.</i> Лингвопрагматическая характеристика диалогичности в частной переписке И. В. Гёте.....	136
<i>Руднев Д. В.</i> История возвратных связочных глаголов со значением возникновения.....	144
<i>Соболева Н. П.</i> Влияние особенностей контекста на окказиональное использование фразеологических единиц в рекламных слоганах к фильмам.....	155
<i>Федорова М. А.</i> Орфография Мстиславова евангелия и проблема узкой датировки памятников раннедревнерусского периода.....	164
<i>Шарихина М. Г.</i> Однородные сказуемые в языке переводного Метафрастова Жития Николая Мирликийского (на материале русских списков XV–XVI вв.).....	177
<i>Смирнова Н. В., Щемелева И. Ю.</i> Роль письма в современном университете: анализ зарубежной практики обучения академическому письму.....	185

ЖУРНАЛИСТИКА

<i>Жилякова Н. В.</i> «Коммерческая пресса» дореволюционного Томска: рекламно-информационные газеты на рынке провинциальной периодики начала XX в.	198
<i>Олейников С. В.</i> Миротворческий потенциал и язык конфликта современной журналистики	208

На наш журнал можно подписаться по каталогу «Пресса России».

Подписной индекс 36319

Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-46846
от 30 сентября 2011 г. (Роскомнадзор)

Ответственный редактор Вестника СПбГУ
канд. биол. наук *Н. А. Гуляева*

Редактор *М. П. Соболева*
Компьютерная верстка *Ю. Ю. Тауриной*

Подписано в печать ответственным редактором серии 15.06.2015.

Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 00,00. Уч.-изд. л. 00,00. Тираж 165 экз. Заказ № 000

Адрес Издательства: 199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, 11/21.

Тел./факс 328-44-22

Е. А. Придорогина

МИФ О ЖЕНЩИНЕ В ДИЛОГИИ ФРАНКА ВЕДЕКИНДА «ЛУЛУ»

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья посвящена двум драмам немецкого драматурга Франка Ведекинда — «Дух земли» и «Ящик Пандоры», составившим позднее дилогию «Лулу». В центре внимания автора — образ главной героини, Лулу. В статье проводится анализ гендерных стереотипов, характерных для западноевропейской культуры конца XIX — начала XX в., их влияния на искусство и литературу *fin de siècle*, а также особенностей авторского мировоззрения писателя. Целью исследования является также попытка вписать созданный Ведекиндом новый миф о женщине в контекст феминистского дискурса XX в. Библиогр. 27 назв.

Ключевые слова: Ведекинд, Лулу, миф о женщине.

MYTH OF WOMAN IN FRANK WEDEKIND'S PLAY "LULU"

E. A. Pridorogina

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article looks at the two plays by the German playwright Frank Wedekind — “Earth spirit” and “The Pandora’s box”. The author discusses the conception of gender stereotypes in the epoch of the *Fin de Siècle* and their variations in the Wedekind’s “Lulu” plays. The article attempts to show the reflection of a typical woman’s portrait of the end of the 19th century in the modern art and literature. It also seeks to analyze the pioneering Wedekind’s character of Lulu coupled together the experience of his generation, his personal vision and philosophy as well as the new ideas in the culture of the 20th century. The author also attempts to demonstrate the myth of the woman created by Wedekind in the feminist discourse of the 20th century. Refs 27.

Keywords: Wedekind, Lulu, myth of woman.

Мифом о женщине назвала Симона де Бовуар представления о слабом поле, появившиеся, кажется, еще до сотворения мира и прочно укоренившиеся с тех пор в сознании людей. По мнению Бовуар, женщина всегда была особенной, иной, отличной от мужчины, непонятной, а значит — опасной и враждебной. Христианство подхватило эту идею и закрепило за женщиной «категорию Другой» [1, с. 28], превратив ее тем самым, по сути, в неполноценного мужчину — неравное ему, вторичное создание, предназначение которого — в служении и подчинении мужу (мужчине), в муках материнства как искуплении первородного греха. Во второй половине XIX в. в традиционном понимании природы женщины происходит перелом. Экономические и социальные потрясения, бурное развитие промышленности и окрепшее феминистское движение, медицинские и научные открытия в области психиатрии и сексологии нарушают привычную гендерную асимметрию и производят поистине революцию в сознании современников. На смену общепринятой модели патриархальной семьи приходит идея равенства полов и высвобождения плоти. Перераспределение гендерных ролей проявляет себя как в кризисе маскулинности, так и в новом осмыслении женственности. Постепенно формируется новый тип женщины. В литературе и искусстве эти изменения приводят к появлению «травматического образа *femme fatale*» [2, с. 99] — прекрасного, чувственного демона, лишаящего мужчину силы и воли к жизни. Символами времени становятся картины Гюстава

Моро, Эдварда Мунка, Густава Климта, Альфреда Кубина, на которых женщины изображены в образах «классических» злодеек, сфинксов, вампиров, пантер, готовых вцепиться в свою жертву, или паука, высасывающего кровь из незащитного тела. В литературе образы *femme fatale* являются потомками романтических героинь (Люсинда Фридриха Шлегеля¹). Они переворачивают идеализированные представления романтиков о женственности, о гармонии человека с природой и противопоставляют им новую эстетику — женственность как олицетворение демонической, мистической силы, источник эротики и власти, представляющий собой угрозу для мужского бытия. Чрезвычайную известность в контексте эпохи приобретают героини Оскара Уайльда, Станислава Пшибышевского, Габриэле д'Аннунцио, Феликса Дормана, покоряющие мужчин своей необузданной чувственностью. Статус *femme fatale* получают как вымышленные персонажи, так и реальные женщины. Границы между жизнью и искусством стираются. Нередко за художественными образами роковых красавиц эпохи «рубежа веков» проступают черты их экстравагантных современниц. И наоборот, богемные дамы подражают образам демонических соблазнительниц, созданных фантазией художников и литераторов. Например, французская актриса Сара Бернар превращает собственную биографию в своеобразную «художественную инсценировку» [3, S. 103], появляясь на публике в образах своих сценических героинь — Клеопатры, Фруфру, Маргариты, одетая в шокирующие наряды, в окружении любовников и в сопровождении пантеры, рептилий или льва.

Среди самых знаменитых *femme fatale* «рубежа веков» называют и главную героиню дилогии «Дух земли» и «Ящик Пандоры» немецкого драматурга Франка Ведекинда (1864–1918). В образе проститутки Лулу, практикующей промискуитет и окончившей свою карьеру под ножом неуловимого Джека Потрошителя, Ведекинду удалось не только точно передать особенности мировоззрения целого поколения, но и создать новый миф о женщине, предвосхитив во многом дискуссию об эмансипации, гендерных ролях и различиях, сексуальности и границах пола.

В конце XIX в. в обществе культивировалось представление о женщине как о воплощении «животного» начала в человеке. Стремительному развитию «биологического мышления» [4] в культуре способствовала публикация медицинских и философских трактатов Рихарда Крафт-Эбинга, Пауля Мёбиуса, Отто Вейнингера, Зигмунда Фрейда. Известно, что Ведекинд подробно штудировал «Половую психопатию» (1886) Крафт-Эбинга. Так, в дневнике он вспоминает о «забавном эпизоде из Крафт-Эбинга: парижская кокетка с бульдогом», настолько возбудившем его фантазию, что он «боится в конце концов сойти с ума» [5, с. 108–109]. Наверняка Ведекинд читал и бестселлер рубежа веков — книгу «Пол и характер» (1902) австрийца Отто Вейнингера. Фрейд же, по утверждению немецкого писателя Артура Голичера, друга и биографа Ведекинда, «до последних лет был ему неизвестен». «Я убежден, что он отверг бы его — из одного лишь упрямства, — хотя в его собственной жизни имело место многое, что могло бы служить подтверждением теории психоанализа», — добавляет Голичер [6, с. 231]. Однако другой биограф, Рольф Кизер, убежден, что Ведекинд познакомился с исследованиями Фрейда «после “рубежа веков”». Кизер разбирает в своем исследовании неопубликованный набросок Ведекинда (дата и место возникновения неизвестны), который называет «пародией на противостояние

¹ Роман Ф. Шлегеля «Люсинда» появился в 1799 г.

с Фрейдом — одновременно ироническим автопортретом Ведекинда» [7, S. 271–273]. В дневниках Ведекинда есть и краткие упоминания о позиции «лагеря противников». Писатель читал брошюры феминисток Хелены Ланге, Меты фон Салис-Маршлинс, Ирмы фон Тролль-Боростани². Об одной из работ Хелены Ланге, посвященной проблеме обучения женщин, Ведекинд пишет: «Брошюра Хелены Ланге о женском образовании заставляет меня забыть об иронии. Она написана ясно и просто, содержит очень много доказательств, а характеристика английских школ вызывает у меня пока совершенно неуместное восхищение» [5, S. 47]. По свидетельству уже упомянутого выше Голичера, «в натуре писателя каким-то странным образом сочетались: презрение к женщине, страх перед ней и требование нравственного и политического равноправия женщины, которую он, в сущности, считал низшим, элементарным существом, чьи действия в противоположность мужским не подвержены контролю морального сознания» [6, с. 228]. Кроме того, Ведекинд утверждал, что самым большим его огорчением является тот факт, что он не родился женщиной, «так как в тяжелой жизненной борьбе женщина побеждает с гораздо большей легкостью», — когда у мужчины на исходе все средства к существованию и он «вынужден признать себя побежденным», женщина всегда может продавать свое тело [6, с. 228]. В пьесе «Смерть и дьявол» („Tod und Teufel“, 1905 г.) эта мысль находит подтверждение. «Если мужчина находится в беде, у него нет другого выбора, кроме как воровать или умереть с голоду. Если же женщина попадет в беду, то кроме этого выбора у нее остается еще возможность продавать свою любовь. Женщина пользуется этим только потому, что, занимаясь любовью, ей не нужно ничего чувствовать. Со времен сотворения мира женщина пользуется этим преимуществом», — говорит один из героев [8, S. 301]. В пьесе «Гидалла» („Hidalla. Karl Hetmann, der Zwergriese“, 1904 г.) в одной из сцен речь идет о «трех варварских формах существования» женщины: «изгнанная как дикое животное из человеческого общества девка», «приговоренная к физическому и духовному увечью, обманутая во всей своей любовной жизни старая дева» и «храняемая на случай возможного выгодного замужества девственность молодой женщины» [9, S. 226]. Общество так и не преодолело это «варварство». Подчиняясь законам общества, женщины лишены возможности обрести внутреннюю свободу и раскрыться как личность.

Замысел пьесы, или „Monstertragödie“ (нем. «ужасная трагедия» или «трагедия о монстре», «трагедия о женщине-вамп»)³ возник у Ведекинда в Париже в 1892 г. Работа над ней продолжалась два года. Пьеса в пяти актах получила название «Ящик Пандоры. Трагедия о монстре». Ее премьера состоялась лишь спустя 100 лет, в 1988 г., на сцене Гамбургского театра (постановка Петера Цадека). Из-за многочисленных запретов цензуры «обработка» текста первой редакции затянулась вплоть до 1913 г. В результате она распалась на две самостоятельные части — «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1902), а имя главной героини вошло в название, объединив-

² Хелена Ланге «Высшие школы для девушек и их предназначение» (1888 г.), «Женское образование» (1889 г.), «Развитие и состояние высшего образования для девушек в Германии» (1893 г.), Мета фон Салис-Маршлинс «Будущее женщины» (1886 г.).

³ Одним из возможных источников трагедии были произведения французского писателя Катьюля Мендеса (Catulle Mendès, 1841–1909). Будучи сотрудником порнографического журнала “Gil Blas”, он печатал там короткие эротические истории о женщинах, демонстрирующих чувственность и утонченную жестокость, так называемых *monstres parisiens* — «парижских чудовищах», или женщинах-вамп [12, с. 35–40].

шее обе части диалогии. В редакции «Лулу. Драматическое сочинение в двух частях. Часть первая: Дух земли. Трагедия в четырех актах» первая часть была опубликована в 1905 г., вторая — «Ящик Пандоры. Трагедия в трех актах» — в 1902 и 1906 гг.

В современном литературоведении творчество Ведекинда изучено достаточно подробно. Анализу диалогии «Лулу» посвящены многочисленные исследования западноевропейских авторов, по-разному интерпретирующие образ главной героини. Лулу — это «скачок мифа в цивилизацию» (Сильвия Бовеншен) [10], *femme fatale* (Карола Хилмес) [11], женщина-ребенок (Рут Флорак) [12], «змея», искушающая, травмирующая мужчин (Ханс Майер) [13] и т. д. В связи с образом Лулу важен материал, изложенный в книге Марио Праца “The Romantic Agony” (1933 г.), своего рода типологии демонических женщин в европейской литературе и искусстве XVIII–XIX вв., и работа Арианы Томалла “Femme fragile”, посвященная особенностям образов *femme fatale* и *femme fragile* в литературе «рубежа веков». В настоящей статье будут использованы тезисы, выдвинутые в культурологическом исследовании Сильвии Бовеншен „Die imaginierte Weiblichkeit“ (1979), которые во многом стали базовыми для последователей феминистских теорий и получили свое развитие в исследованиях Рут Флорак, Каролы Хилмес, Сандры Милдер, Элизабет Боа и других. В России творчество Франка Ведекинда почти не известно. Среди скудных материалов начала XX в. (время постановок пьес Ведекинда в театре Мейерхольда) можно выделить статью Льва Троцкого «Франк Ведекинд» (1908), в которой анализируется социальный подтекст образа Лулу [14]. В последнее время появилось несколько театральных рецензий и статей, свидетельствующих об оживлении интереса к драматической диалогии [15]. В целом количество исследований, опубликованных за последнее десятилетие, позволяет утверждать, что пьеса Ведекинда имеет потенциал для дальнейших научных поисков. А проблематика пьесы и фигура главной героини органично вписываются в контекст современной культуры. Несмотря на то, что со времени создания пьесы прошло уже более ста лет, ее постановки с успехом идут на знаменитых европейских сценах и в кино⁴.

Задачей настоящей статьи будет рассмотрение пьесы в целом и образа Лулу в частности в аспекте сочетания в них архаических мифологических структур, с одной стороны, и новых, появившихся в конце XIX века представлений о «сущности» женщины — с другой.

В основе истории Лулу лежит миф о Пандоре. На это указывает первоначальное название трагедии, перенесенное позднее на вторую часть диалогии. Миф о Пандоре позволяет раскрыть амбивалентный, полный противоречий характер женской природы. Пандора — по-гречески одновременно и «всем одаренная», и «всем дающая и дарящая». Созданная Гефестом из земли и воды, одаренная богами (мужчинами и женщинами), она является их «отображением, самой совершенной копией, моделью, говорящей куклой, безвольным инструментом» [16, S. 176]. В пьесе Ведекинда мифологическая Пандора — альтер эго главной героини, которая, по словам Силь-

⁴ Пьесы Ведекинда с успехом идут в крупнейших европейских театрах: в 2008 г. в театре «Талия» в Гамбурге состоялась новая постановка пьесы «Лулу», вызвавшая бурную полемику в прессе. В России также было несколько постановок: пьеса была поставлена в 2001 г. в Москве в Театре на Малой Бронной (постановка Андрея Житинкина), в 2008 г. в Санкт-Петербурге в театре «Приют комедианта» (постановка режиссера Анвара Либабова). В 2010 г. вышла новая экранизация «Лулу» немецкого режиссера и сценариста Уве Янсона.

вии Бовеншен, совершает «скачок мифа в цивилизацию» [10, S. 43]. Лулу не имеет семьи и привязанностей; она, как морская нимфа (Шигольх — ее названный отец и в прошлом сутенер — называет ее Мелузиной), «вышла из воды» [17, S. 576]. Она ничего «не знает» о любви, о душе, о Создателе [17, S. 572]. Ее настоящее имя звучит «как до потопа» [17, S. 581]. Она с легкостью «отзывается» [17, S. 580] на любое имя (Миньон, Ева, Мелузина, Катя, Лулу) и меняет свои амплуа. «Как будто бы это что-то меняет. Хрен редьки не слаще!» — комментирует смену ее имен Шигольх [17, S. 580]. Лулу послушно подстраивается под своих любовников: как глина в руках мастера, она принимает любую форму. Неизменной остается только ее чувственность, под власть которой попадают без исключения все — и мужчины, и женщины. Подобно Пандоре, выпустившей из сосуда все беды и несчастья, она одаривает, «отравляет» своей чувственностью любовников и приводит их к гибели, не давая надежды на спасение [17, S. 553]. В словаре разговорного немецкого языка слово „*Büchse*“ (нем. «ящик, сосуд») является также обозначением женского полового органа [12, с. 68]. На обложке берлинского издания пьесы 1906 г. была изображена «стилизованная открытая вульва» [18, S. 816]. Женский половой орган, квинтэссенция сексуальности, является источником жизни и смерти, удовольствия и боли, потенции и бессилия, власти и падения.

До сих пор большой интерес для исследователей представляет собой вопрос о возможном реальном прототипе Лулу. Черты сходства с героиней находят во многих близких писателю женщинах — матери, с которой у него были чрезвычайно теплые отношения, его кузине Минне фон Грейерц, его тетушке, писательнице и философе Ольге Плюмахер-Хюнервальд, с которой его связывала многолетняя дружба, знаменитой Луизе Андреас-Саломе и, наконец, его жене, актрисе Тилли Нойес, кстати, лучшей исполнительнице роли Лулу. Ведекинд мог встретить свою героиню, на улицах Парижа. В 1892 г. он писал в своем дневнике: «Я ищущ не икс. Я ищущ женщину (нем. „*das Weib*“). Икс представляет собой для меня целый элемент жизни; дипломатия, не любовь, является лейтмотивом. Она — жертва, а не божество. Она делает свою работу и ухаживает. Я ищущ женщину» [7, S. 194]. Дневник писателя передает атмосферу жизни в Париже, полную эротических переживаний. По утверждению Каролы Хилмес, «после прочтения дневников Ведекинда становится совершенно ясно, что автор инсценирует здесь [в пьесе] свои эротические фантазии» [11, S. 157]. В дневниках Ведекинд называет своих парижских подруг „*Tier*“ («животное»). «До трех мы сидим еще в кафе за Оперой. Наконец подходит прекрасное животное в шлафроке и пальто», — говорится в записи от 29 мая 1892 г. [5, S. 181]. „*Tier*“, „*ein ausnehmend hübsches Tier*“ («исключительно симпатичное животное»), „*ein wunderschönes Tier*“ («прекрасное животное») перейдут позже в диалогию о Лулу. „*Mein süßes Tier*“ («мое очаровательное животное»), — обращается к Лулу укротитель в прологе к первой части. Эту роль, кстати, зачастую исполнял сам Ведекинд. Лулу выносят на сцену по требованию укротителя («Вынесите сюда змею!») под удары хлыста и выстрелы из револьвера [17, S. 553]. Эта тема — мужчина (человек) дрессирует и укрощает женщину (животное), прибегая при этом к помощи плетки или хлыста — проходит лейтмотивом через всю диалогию⁵. Так, доктор Голль, первый супруг Лулу, берется за

⁵ Мотив, который Ведекинд, кстати, использует во многих пьесах, отсылает нас к знаменитому высказыванию Ницше: «Ты идешь к женщине — возьми с собой плетку!»

плетку, заставляя Лулу танцевать до изнеможения. Он держит жену под постоянным присмотром и вне дома, требуя беспрекословного подчинения. Желания и просьбы Голля превращаются в обязанность, в приказы: «Давай не терять времени! Хоп! Иди, Нелли. Хоп!» [17, S. 559]. Лулу настолько привыкает к контролю мужа, что признается после его смерти, что «грезит о плетке» [17, S. 586], и когда разногласия с любовником заходят слишком далеко, она сама призывает его взяться за плетку: «Ударьте меня! Где ваш кнут! Ударьте меня по ногам!» [17, S. 616].

Ведекинд называет Лулу „Freudenmädchen“ («проститутка, публичная женщина») и, очевидно, воспринимает это буквально, т. е. как «девушка, доставляющая, дарящая радость и наслаждение». Один из героев обращается к Лулу со следующими словами: «Вы — грандиозная натура — бескорыстная. Вы никого не можете видеть страдающим. Вы — это воплощение счастья. В качестве жены вы сделаете мужчину счастливейшим из смертных» [17, S. 609]. В отличие от героинь натуралистических романов, для Лулу проституция не способ заработать на жизнь, а единственная возможность существования. Ею управляет не алчность, а чувство самосохранения, инстинкт. Карл Краус, известный литературный критик эпохи модерна и близкий друг Ведекинда, очень точно назвал Лулу «лунатиком любви» [19]. Половой акт не связан для Лулу с привязанностью к партнеру или с нормами морали. Она отдается мужчинам бессознательно, следуя внутреннему импульсу, голосу своей природы. Поэтому деловое предложение «получить место» [20, S. 677] в борделе и продолжить там беззаботную, полную роскоши жизнь вызывает у героини бурный протест. Она с возмущением отвергает его: «Я поеду с тобой в Америку, в Китай; но я не могу продавать себя! Это хуже, чем тюрьма. Я не могу продавать единственное, что было моей собственностью» [20, S. 680–681]. «Она не понимает суть вещей. Она не может жить за счет любви, потому что любовь и есть ее жизнь», — подтверждает ее слова Шигольх [20, S. 714]. В отличие от проститутки Вейнингера, „Freudenmädchen“ Ведекинда — это положительный тип. Хотя так же, как у Вейнингера, он не предполагает возможности стать матерью. В первой редакции диалогии Лулу рассказывает своему любовнику Шену о желании ее мужа иметь ребенка. Шен отвечает: «Любовь не выходит из тела животного» [21, S. 41]. В окончательном варианте трагедии эта реплика, как и вообще тема материнства, исчезает. Однако в монологе принца Эжерни, наблюдающего за карьерой танцовщицы Лулу, появляется любопытная фраза: «Что такое благородство? Это странность, как у меня? — Или это физическое и духовное совершенство, как у этой девушки? Неужели дети этой женщины будут менее благородны душой и телом, чем дети, в матери которых иссякли жизненные силы, менее благородны, чем я был до сих пор. Танец облагородил ее тело» [17, S. 609]. Ведекинд придавал огромное значение проблеме физического воспитания. Танец, требующий от героини немалых физических усилий, смягчил проявление бестиарного, примитивного начала в ее характере, привел его в равновесие с внешним совершенством, превратив хаос в гармонию.

Ведекинд представил в своей пьесе „die Urgestalt des Weibes“ («пра-образ женщины») — симбиоз проститутки и животного, „Freudenmädchen“ и „Tier“. Только внутри этого типа женщина может «обрести спонтанную наивность ребенка и животного в природе», дать волю своим инстинктам, чувствам и эмоциям, пренебрегая правилами морали и нравственности [5, S. 271]. В конце XIX в. проститутки или женщины, для которых эротика и сексуальность стали стилем жизни или ремеслом, имели особен-

ный статус. В обществе принципы патриархатной семьи соседствовали с ханжеством и двойной моралью. Брак и супружество исключали понятие эротики и сексуальности. С проституцией, напротив, была связана вся эротическая жизнь обывателя. «От рядовой проститутки до знаменитой гетеры — дистанция огромного размера, у этой лестницы множество ступенек» [1, с. 641], — писала Симона де Бовуар. Поскольку «грань между проституцией и искусством всегда была хрупка», в обществе «рубежа веков» правили дамы полусвета, актрисы, натурщицы и танцовщицы [1, с. 641]. Профессия позволяла маскировать проституцию как социальное явление. Возможность предложить мужчинам «женщину их мечты» гарантировала получение славы, денег и свободы, недоступной для остальных представительниц прекрасного пола. Но вне божьего мира связь с проституткой означала нравственное падение и была чревата риском заразиться венерическим заболеванием. Поэтому эротика «рубежа веков» всегда соседствует со страхом и фрустрацией. Сексуальность и женщина как ее воплощение демонизируются и приводят к кризису идентичности.

Лулу Ведекинда проходит все «ступени лестницы». Будучи содержанкой доктора Шена, она не испытывает нужды. Более того, она совершает «непостижимый», «мастерский ход» [17, S. 591] — выходит замуж за Голля и получает статус порядочной женщины и прочное положение в обществе. Смерть супруга приносит ей состояние, а повторные браки позволяют уйти от преследующих ее публичных скандалов. В отношениях с мужьями и любовниками она пытается соответствовать их представлениям об идеальной женщине. Она не играет роль, а проецирует все самые абсурдные и непристойные мужские фантазии. «Если бы я разыгрывала спектакли лучше, чем на сцене, что бы из меня могло получиться», — говорит Лулу своему любовнику Альве [17, S. 603]. Одаривая мужчину своим вниманием, Лулу подчиняет себе его сознание, «отравляет» его и «незаметно убивает» [17, S. 553]. Предчувствуя это, Шварц, склонившись над телом Голля, впадает в истерику от страха перед союзом с Лулу: «Я хотел бы с тобой поменяться местами, ты, мертвец! Я верну ее тебе. Я отдам тебе в придачу свою молодость» [17, S. 574–575]. «Теперь последует казнь», — мрачно произносит Шен после расторжения своей помолвки ради брака с Лулу [17, S. 617]. Пройдя через «воспитание» и «дрессуру» мира мужчин, Лулу усваивает их уроки и начинает мыслить мужскими категориями. Подобно Франциске («Франциска», 1912 г.), она «слишком много видела, слишком много слышала, слишком многое пережила, слишком многому научилась, слишком о многом размышляла» [22, S. 738]. «Парадоксально, но факт: те женщины, которые максимально используют свое женское начало, свою женскую природу, достигают положения, сходного с положением мужчины; отталкиваясь от своего пола, который отдает их во власть мужчин как объект, они становятся субъектом», — утверждала Бовуар [1, с. 643]. К концу первой части дилогии Лулу превращается именно в субъект, в истинную *femme fatale*. Жажда мщения и оскорбленное самолюбие заставляют ее действовать холодно и расчетливо. Она переживает свой триумф в отношениях с Шеном — «единственным мужчиной, которого она любила» [17, S. 635], и принуждает его, наконец, к браку: «Будьте же мужчиной. — Взгляните себе в лицо. — Вам так же, как мне, хорошо известно, что вы слишком слабы — чтобы порвать со мной» [17, S. 616]. В сцене его убийства героиня ни на мгновение не теряет самообладания. В то время как Шен, взбешенный изменами супруги, не владея собой, кричит и достает револьвер, Лулу сохраняет полное спокойствие: «Твой

кредит исчерпан! — Я могу пользоваться им еще многие годы. Как тебе нравится мое новое платье?» [17, S. 631].

Убийство Шена стало началом стремительного падения и гибели героини: Лулу попадает в тюрьму, а затем, спасаясь от полиции, оказывается в лондонских трущобах, где над ней совершает расправу кровавый убийца Джек Потрошитель. Сцена убийства Лулу, без сомнения, является ключевым моментом всей пьесы. В качестве руки, «совершившей правосудие», Ведекинд выбрал исторический персонаж, неуловимого убийцу, которого некогда преследовала вся лондонская полиция. Преступника не поймали, его личность не была установлена. Полицейские отчеты, версии и мотивы преступления широко обсуждались в прессе того времени. Случай Джека Потрошителя также описан в «Половой психопатии» Крафт-Эбинга: «В 1887–1889 гг. в различных кварталах Лондона находили трупы девушек, своеобразным образом убитых и изувеченных. Убийцу не нашли. По всей вероятности, убийца совершал свое дело на почве скотской похоти, причем, прежде всего, перерезал им горло, затем вскрывал живот и рылся во внутренностях. Во многих случаях он вырезал наружные и внутренние половые органы и брал их с собой, очевидно для того, чтобы возбуждать себя их видом. В других случаях он удовлетворялся тем, что разрезал их на мелкие части. Можно предполагать, что убийца не совершал никакого полового акта с жертвами своего извращенного полового влечения, а убийство и изувечение трупов являлось для него эквивалентом полового акта» [23, с. 103]. До рокового свидания с Джеком Потрошителем героине Ведекинда удавалось выкарабкаться из любых ситуаций, пусть и оставляя после себя «кровать со своими жертвами» [17, S. 633]. Остановить «дух земли» смог тоже только «дух», фантом, призрак, существо, близкое ей по крови. Герои мгновенно «угадывают» друг друга: Джек по «манере двигаться» и по «красивому рту» определяет в Лулу свою жертву; Лулу сталкивается с женщиной, для которого, по ее словам, она была «создана», которому была «предназначена», о котором долгое время «грезил» [20, S. 678]. «Мне снится каждую вторую ночь, что я попала в руки убийцы-садиста», — «мечтательно» признается Лулу Альве во второй части диалогии [20, S. 678]. «Мечты» о половом акте с «убийцей-садистом» вызывают в Лулу сексуальное возбуждение. Она как нимфоманка привлекает к себе любовника: «Подойди, поцелуй меня» [20, S. 678]. Итак, встреча с Джеком обещает реализовать фрейдовское «невытесненное желание» [24] героини и воспринимается как своего рода знак судьбы. Он «предназначен» для нее, она — для него. Однако Джек Потрошитель — единственный мужчина, не заинтересованный в половом акте с ней. По Фрейду, садизм, жестокость и половое влечение «связаны самым тесным образом» [24, с. 384]. Ведекинд показывает, как у героя происходит «фиксация»: Джек видит «красивый рот» Лулу (он повторяет это словосочетание несколько раз, и до и после убийства) — символ женского полового органа и низводит свою жертву до абсолютного объекта — «рта», «ящичка», полового органа, который должен пополнить его коллекцию «феноменов».

Ведекинд изображает убийцу Лулу как персонажа из детских страшилок, неврастеника с «огненно-красными руками» мясника [20, S. 717]. При этом, подобно де Саду, писатель «отделяет секс от эмоций» и представляет сцену убийства как медицинскую процедуру. Джек скрупулезно, как врач, осматривает Лулу, по «манере двигаться» и «красивому рту» ставит диагноз и проводит операцию, затем моет руки и цинично рассуждает о своем успехе: «Что это была за работа! (*Моя руки.*): Мне чер-

товски повезло! (Оглядывается в поисках полотенца.) Здесь даже нет полотенца!» [20, с. 720]. В первоначальном варианте пьесы он добавляет к этому: «Никогда не думал о подобных вещах. Это феномен, который встречается раз в сто лет. Я счастливчик, нашедший эту редкость. Когда я умру, а моя коллекция будет продана с аукциона, Лондонский медицинский клуб заплатит триста фунтов за это чудо. Этой ночью я покорию мир. Профессоры и студенты скажут: это поразительно!» [21, S. 132]. «Монстр», убийца уничтожает «монстра», пожирающего мужчин.

В своей книге «Личины сексуальности» (2006) итальянская исследовательница Камилла Палья, сравнивая действия персонажей де Сада с убийствами Джека Потрошителя, называет их «женским аналогом кастрации», причины которой гаятся в «страхе перед союзом женщины с хтонической природой» [25, с. 302–303]. Безусловно, развязка пьесы Ведекинда отражает женоненавистнические настроения, характерные для культуры «рубежа веков». Женщина, которая, подобно Лулу, следуя принципам гетерических удовольствий, подрывает основы мирового порядка и общественной морали, представляет собой угрозу. Связь с женщиной, половой акт с женщиной ведут к ослаблению, деградации мужчины (человечества) и «вырождению». Сексуальность, животное начало природы женщины превращаются в болезнь, «феномен», «заразу» [17], которую следует изучать (медицинские исследования Чезаре Ломброзо, Германа Плосса, Ивана Блоха и др.) и научиться контролировать. Операции по удалению половых органов у «женщин из низших слоев общества или так называемых дегенераток», как метод контролировать рождаемость [26, S. 426], получили распространение в конце века и стали в определенной мере предвестниками фашистского сексизма и борьбы за чистоту расы (евгеника).

«Современная женщина — это то, чего еще не существует, что не соотносится еще с этим столетием; для чего нет еще названия и нет мужчины, нет места в обществе», — писала немецкая феминистка Хелена Штекер [27, S. 1215]. Ведекинд создает именно такую женщину. Он выводит на сцену фантастический персонаж — «замешанное из божественных, человеческих и звериных качеств существо» [16, S. 176], «пра-образ женщины» [17]. В образе Лулу, как в золотом сечении, соединилось все, что отвергают разум и воспитание и чем заполнено подсознание мужчины. Писатель переносит свое «творение» в реальный мир, заставляет пройти через социализацию современного человеческого общества — подчиниться руке дрессировщика (мужчине) и перемерить все отведенные женщине маски и роли. Но Лулу лишь рефлектирует мужские желания, подстраивается под них, но не изменяет своей природе. За прозрачными одеждами Пьеро, изящными negligé и костюмами ослепленные, одуроченные красотой мужчины не способны разглядеть ее сути или сопротивляться ее силе. Имитируя образ идеальной возлюбленной, Лулу дарит своим партнерам ощущение счастья и полноты жизни. Заполучив их в свою власть, она по-мужски манипулирует ими, «коррумпирует» и «незаметно убивает» [17]. В образе Лулу Ведекинду удалось передать двойственный, гистрионский характер женской природы, о котором писал Ницше, и уловить идеи, получившие развитие в феминистском дискурсе XX в. Кроме того, представления о «естественности», эмоциональной и чувственной свободе, безусловно, реализуют мечты писателя о будущем человечества в целом, в котором гендерные границы — это условность.

Литература

1. *Бовуар С.* Второй пол / пер. с франц.; общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой, коммент. М. В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетея, 1997. 832 с.
2. *Жеребкина И.* Прочти желание мое. М.: Идея-Пресс, 2000. 256 с.
3. *Balk C.* Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler — Sarah Bernardt — Eleonora Duse. Frankfurt a.M.: Strömfeld Verlag, 1994. 247 S.
4. *Fischer M.* Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler, 1978. 298 S.
5. *Wedekind F.* Tagebücher. Ein erotisches Leben. Herausgegeben von Gerhard Hay. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1986. 362 S.
6. *Голочер А.* Жизнь современника. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. 574 с.
7. *Kieser R.* Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich: Arche. Verl., 1990. 199 S.
8. *Wedekind F.* Tod und Teufel / Werke: in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd II. S. 293.
9. *Wedekind F.* Karl Hetmann / Werke: in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd II.
10. *Bovenschen S.* Die imaginierte Weiblichkeit: exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. 279 S.
11. *Hilmes C.* Femme Fatale. Stuttgart: Metzler, 1990. 263 S.
12. *Florack R.* Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen: Niemeyer, 1994. 283 S.
13. *Meyer H.* Lulu und andere Weibsteufel / Meyer H. Außenseiter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981. S. 127–137.
14. *Троцкий Л. Д.* Франк Ведекинд. // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 326–345.
15. *Дунаева А. О.* На пути к Лулу: Концепция духа плоти (DER FLEISCHGEIST) в утопиях Франка Ведекинда // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15, № 2 (4). URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2013/2013_2_1078_1082.pdf (дата обращения: 10.07.2014).
16. *Panofsky D. u. E.* Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythologischen Symbols. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 1975. 199 S.
17. *Wedekind F.* Erdgeist / Werke: in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd I. S. 549–635.
18. *Weidl E.* Anmerkungen. Erdgeist / Die Büchse der Pandora // Wedekind F. Werke in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd. I. S. 814–833.
19. *Kraus K.* Die Büchse der Pandora / Literatur und Lüge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. S. 9–16.
20. *Wedekind F.* Die Büchse der Pandora / Werke: in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd. I. S. 638–720.
21. *Wedekind F.* Die Büchse der Pandora. Eine Monstertragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894 / Herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay von Hartmut Vincon. Darmstadt: Verl. Jurgens Häusser, 1990. 233 S.
22. *Wedekind F.* Franziska / Werke: in 2 Bd. München: Deutscher Taschenbuch Verl. GmbH, 1996. Bd II. S. 639–744.
23. *Крафт-Эбинг Р.* Половая психопатия с обращением особого внимания на извращение полового чувства / пер. с нем. М.: Республика, 1996. 591 с.
24. *Фрейд З.* О сновидении // Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. Минск: ООО «Попурри», 2003. С. 343–393.
25. *Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Уральского ун-та, 2006. 871 с.
26. *Schmidt D.* Geschlecht unter Kontrolle: Prostitution und moderne Literatur. Freiburg i. Br.: Rombach, 1998. 345 S.
27. *Stöcker H.* Die Frauenfrage: Männerfrage // Die freie Bühne. 1893. N 4. S. 1215–1217.

Статья поступила в редакцию 26 января 2015 г.

Контактная информация

Придорогина Елена Александровна — старший преподаватель; elena_pridorogina@yahoo.com
Pridorogina Elena A. — Senior lecturer; elena_pridorogina@yahoo.com