

DOI: 10.15643/libartrus-2019.2.3

Рецепция образа Гете в литературе постмодернистской эпохи

© Г. Г. Ишимбаева

*Башкирский государственный университет
Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, улица Заки Валиди, 32.*

Email: galgrig7@list.ru

Статья посвящена вопросу осмысления в художественной литературе последней четверти XX века образа Иоганна Вольфганга фон Гете. Анализ произведений П. Хакса «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гете», М. Кундеры «Бессмертие», Х. М. Энценсбергера «Долой Гете! Объяснение в любви» позволил сделать общие выводы о специфике рецепции гетевского образа в литературе постмодернистской эпохи. В разных с точки зрения жанра сочинениях (монопъесе, романе, пьесе) дается портрет Гете-частного лица, воспринимаемого филистерским окружением и раскрываемого в его отношениях с женщинами. Используя дискурсы гетевских современников и опираясь на документальные источники, авторы создают неканонический образ Гете, иронически шаржируют его, десакрализируют. Дискурсивная стратегия создания текстов привела к разрушению традиционных стереотипов восприятия великого немецкого поэта.

Ключевые слова: *рецепция, Гете, Хакс, Кундера, Энценсбергер, постмодернистская ирония.*

Гете – знаковая фигура немецкоязычной и мировой литературы, на протяжении XIX–XX столетий снова и снова осмысляющей его личность, его наследие и использующей мифологемы его творчества.

Эпоха постмодернизма [3, 5–7] в этом смысле продолжает сложившуюся традицию, но решительно пересматривает устоявшиеся каноны восприятия великого немецкого поэта. И связано это с тем, что постмодернизм «выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире» [5, с. 259]. Поэтому гетеведение рубежа XX–XXI вв. ознаменовано появлением принципиально новаторских работ, среди которых выделим исследования И. Н. Лагутиной [16], В. А. Пронина [17], Г. В. Якушевой [23], Й. Гольца [1], С. Деринга [2], Д. Кемпера [14], Ф. Ханзена [19], Ж. Шмидта [20] и др. [4, 8–13]. Поэтому же изменяется художественное осмысление Гете в литературе постмодернистской эпохи.

Рассмотрим особенности рецепции его образа в произведениях трех писателей одного поколения – Петера Хакса (1928–2003) «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гете» (1974), Милана Кундеры (1929 г.р.) «Бессмертие» (1990), Ханса Магнуса Энценсбергера (1929 г.р.) «Долой Гете! Объяснение в любви» (1995), которые близки литературной биографистике в ее постмодернистской форме. Совмещая документальное и художественное начала, факты и вымыслы, авторы рассматриваемых сочинений демонстрируют открытую субъективность своих интерпретаций биографического материала и постмодернистскую иронию, которая обуславливает зримую тенденцию к дегероизации художественно исследуемой личности.

В пятиактной пьесе восточно-немецкого драматурга Петера Хакса «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гете» используется необычная стратегия, которая обуславливает необычность трактовки образа великого поэта. Пьеса представляет собой монолог Шарлотты фон Штейн, посвященный осмыслению десятилетней истории ее отношений с Гете.

Шарлотта фон Штейн (1742–1827) и Иоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832) познакомились, когда он по приглашению Саксен-Веймар-Эйзенахского герцога Карла Августа прибыл в Веймар. Она, замужняя женщина и придворная дама, стала его музой и попечительницей, и с 1775 по 1786 год их связывали дружеские и платонически любовные отношения, которые закончились после побега Гете из Веймара в Италию. Это было бегство от государственных и придворных обязанностей, от германских северных туманов, но прежде всего от госпожи фон Штейн с ее идеалом совершенной любви.

Хакс хронологизирует действие своей пьесы октябрём 1786 г. и предоставляет слово уязвленной, покинутой Шарлотте фон Штейн. Она пытается объяснить с собой и со всем миром, отвести от себя все упреки и доказать, что не из-за нее сбежал Гете в Италию. Обращаясь к чучелу своего мужа (в ремарке так и обозначено), она стремится утвердить мысль о том, что позиция ее – позиция человека, призванного к выполнению высокой миссии наставницы и руководительницы Гете, – безупречна, но тот, кого она должна была облагодетельствовать, оказался не в состоянии понять и оценить ее миссионерский подвиг. Этот рассказ, строящийся как речь защитника на суде, выслушивает кукла ее мужа, барона Готтлоба Эрнста Иосиаса Фридриха фон Штейна, штальмейстера Саксен-Веймар-Эйзенахского герцога.

В качестве доказательства объективности своего рассказа Шарлотта фон Штейн цитирует письма – свои к Гете и Гете к себе. Хакс досконально изучил эту переписку, которую включил в свой текст, однако нон-фикшн в его интерпретации получает художественное осмысление в духе и стилистике феминизма последней трети XX в. с его сексизмом.

Женщина-нарратор, как показывает Хакс, обладает определенной системой взглядов на отношения полов, связанных с ее негативным восприятием мужчины, которого она уподобляет «гигантскому жуку – лупоглазому, шумному и дурно пахнущему жуку, с жужжанием несущемуся к цели, которой никто не может понять» [18]. Шарлотта фон Штейн, воспринимающая бракосочетание «церемонией похорон» [18], а мужчину «человеком, который убивает» [18], с удовольствием повторяет каламбуры поклонников, рожденные ее фамилией, в переводе с немецкого означающей «камень», и готова к борьбе с сильным полом. Ее семейная жизнь не задалась, любые контакты с мужем вызывают только отвращение, и случай Гете для нее – лишнее доказательство того, что сама природа мужчины дурно устроена.

Обвинительные интонации и характер подачи материала таковы, что немецкий гений, демиург поэтической вселенной, перестает быть гением и демиургом, обращаясь в дерзкого, невоспитанного, несносного, бесстыжего молодого человека, который балуется сочинительством.

Нарратив пьесы пестрит оценками, которые не вписываются в традиционный оценочный канон Иоганна Вольфганга фон Гете: «знаменитый грубиян», «недоросль», «беспардонный мечтатель и бездельник», «спесивый индюк», «вдохновенный шантажист» [18] и т.д. Он, заявляет госпожа фон Штейн, «ругался, если не хныкал, а если не ругался, то хныкал» [18], «кошунствовал... оскорблял все устои» [18], «выбивал окна в домах почтенных бюргеров и из тех же соображений устроил кошачий концерт одному бедному чиновнику» [18], «валялся на голой

земле в назидание тем, кто скользит по натертому паркету» [18] и т.д. Героиня сравнивает Гете – не в его пользу – со своим пуделем Лулушем, смеется над его франкфуртским диалектом, считает, что он должен стремиться к переделке себя, и возмущается тем, что он этого не делает. Она пишет о «возмутительных и смешных намеках» [18] Гете на свою посмертную славу и утверждает, что его пьесы и в подметки не годятся даже самым проходным драмам фон Коцебу, что он потерпел неудачу во всем, за что брался, что он стал «ничем» – «сочинителем» [18]. Она с удовольствием фиксирует внешние изменения его внешности под воздействием рейнского вина: «Его щеки краснеют, на них становятся заметны некрасивые прожилки, глаза заплывают, лицо отекает, покрывается уродливыми складками, и он заплетающимся языком изрекает глубокие истины» [18].

Особое место в монологе Шарлотты фон Штейн занимают сердечные привязанности Гете, бывшие у него до приезда в Веймар. Героиня считает, что с женщинами ему всегда не везло и что победы его были жалкими над «пастушкой» Фредерикой, «резвухой» Лили, «кокоткой» Бранкони: «У меня с его мимолетными пассиями общее только одно: я благодарю судьбу, наконец-то освободившую меня от него» [18]. Но Шарлота фон Штейн, согласно логике текста Хакса, вовсе не освободилась от Гете, поэтому так мучительно прислушивается к почтовому рожку и готова бежать сломя голову за письмом из Италии, которого все нет.

Шарлотта фон Штейн рассматривает все пребывание Гете при веймарском дворе под знаком его «игры» [18] в поэта, министра, ученого-естествоиспытателя, философа, под знаком «сплошного маскарада» [18]. Во всех ее характеристиках звучит недобрый голос человека, который в течение десяти лет считался другом Гете, но не понимал его величия. Так постепенно происходит саморазоблачение Шарлотты фон Штейн: аристократка, баронесса, придворная дама, она в попытке рассказать о Гете демонстрирует филистерскую суть своей личности. Поэтому так многозначительно звучат ее слова, тайные смыслы которых остались не понятыми ей самой: «Однажды мне пришлось сказать ему, что его считают высокомерным. „Мокрицы наверняка так же судили о фениксе“, – возразил он. Это мы, стало быть, мокрицы, а он феникс. Своим пением он хотел сразу перенести нас в золотой век, а мы, как назло, вполне сносно чувствовали себя в том сплаве, из которого отлить» [18].

Этим противопоставлением «мы» и «он» Шарлотта фон Штейн произносит суровый приговор себе как музе поэта. Она находится в одном ряду с безликим «мы» мещанского мира «мокриц» и, значит, не выдерживает экзамена на дружбу и любовь Гете, значит, их десятилетняя история – случайная прихоть судьбы, а ее идеальная бестелесная любовь с культивированием искусственных страданий – несусветная глупость. И это тем более обидный вывод, что сразу по возвращении из Италии (это знают читатели пьесы, но не знает ее героиня) Гете обретет верную подругу и спутницу своей жизни простолюдинку Христиану Вульпиус, которая окажется в состоянии дать великому поэту настоящую любовь, хотя, как и Шарлотта фон Штейн, будет не в состоянии постичь масштаб его личности и гения.

Портрет Гете в пьесе «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гете» дан глазами женщины, несчастливой в семейной жизни, воспринимающей отношения между мужчиной и женщиной в терминах войны полов, выстраивающей тактику привязывания Гете к себе и потерпевшей поражение. Это служит психологическим объяснением магистральной линии нетрадиционного решения образа Гете в монопьесе Петера Хакса.

По-своему разрушает стереотипы массового восприятия классика немецкой литературы и Милан Кундера, французский писатель чешского происхождения, в романе «Бессмертие»

(1990), в котором Гете посвящена одна из сюжетных линий. Первая «гетевская» часть носит программное название, повторяющее романский заголовок, – «Бессмертие», что говорит о ее принципиальной значимости. Философская проблема вечности бытия объединяет основной современный сюжет романа, посвященный жизни, любви и смерти женщины на седьмом десятке лет, и гетевский – об исторической любви Беттины фон Арним (1785–1859) к Гете (1749–1832), который в двадцатитрехлетнем возрасте был влюблен в ее мать Максимилиану Ла Рош.

В 1807 г., будучи в Веймаре, Беттина попала в дом на Фрауенплатц и была представлена его хозяину. С этой первой встречи, когда ей было 22 года, а ему – 58 лет, началась их переписка: восторженная, многостраничная – с ее стороны, сухая, официальная – с его. Гете оказался идеальным адресатом для Беттины, не столько реальным человеком, сколько выкроенным ею по романтическим лекалам гомункулусом. Гете, которого она представляла себе по его произведениям, по его письмам к своей матери, по воспоминаниям матери, был для Беттины полностью вымышленным персонажем. Вымышленными оказались и история их отношений, и образ самой Беттины, которая выступила в амплуа трагистки, играя роль влюбленного ребенка в далеко не детском возрасте.

В 1811 г. случился скандал, разгоревшийся на веймарской выставке картин друга Гете Иоганна Генриха Мейера. Беттина позволила себе грубые высказывания по поводу творчества художника в ответ на восторженные слова Христианы Гете, озвучившей на вернисаже мнение своего мужа. Словесная перепалка двух женщин закончилась тем, что Христиана сорвала с Беттины очки и разбила их, а Беттина обозвала соперницу «бешеной колбасой», и салонный Веймар, не скрывавший своего неприязненного отношения к жене Гете, с радостью принял это определение. Гете после скандального инцидента отказал чете Арнимов от дома, а год спустя, встретив Беттину в Бад-Теплице, сделал вид, что не увидел ее, а ее многочисленные покаянные письма оставил без ответа.

В первой гетевской части романа Кундера довольно подробно воспроизводит историю возникновения «переписки Гете с одним ребенком» – с точным указанием дат и места действия, со множеством ярких деталей и с отдельными цитатами из сочинения Беттины. Но прежде всего его интересуют психологические импульсы, обусловившие желание Беттины создать мистификацию и готовность Гете до поры до времени играть роль, уготованную ему Беттиной.

И здесь Кундера вступает в область предположений, в чем-то сродняется с Беттиной, сочетая правду с домыслом и вымыслом. На уровне повествования метатеза проявляется в наличии трех дискурсов – гетевского, беттининского и авторского. Причем первые два очевидно вымышлены Кундерой на лингвистической основе реальной истории, а третий дискурс проявляется в том, что автор-повествователь то и дело выступает на авансцену текста, подчеркивая, что размышляет обо всем в конце XX столетия, и напрямую обращаясь к своим читателям.

Кундера воссоздает изощренно психологизированную картину противостояния Гете и Беттины, каждый из которых в его версии пытается реализовать собственный проект бессмертия. Гете, изображенный в подобном ракурсе, теряет величие олимпийца, мыслителя и творца, приобретая отчетливые черты недостойного бюргера. И происходит это, по мнению автора романа, из-за Беттины, которая опубликовала мистифицированную «Переписку». Эту книгу, которая была «великолепной данью почтения к Гете», «единой песней любви к нему» и «уроком любви, преподанным покойному поэту, который перед лицом великого чувства

повел себя как трусливый филистер и пожертвовал страстью ради убогого семейного покоя», книгу, которая была «одновременно и данью почтения, и оплеухой» [15, с. 89].

Вторая гетевская часть романа «Бессмертие» носит название «Homo sentimentalis» и посвящена вечному суду над Гете, где прозвучало множество обвинительных речей и показаний по делу «Беттина».

Кундера вновь, как и в первой гетевской части романа, прибегает к излюбленному приему игры-домысливания ситуации через использование вынесенного в заголовок концепта «человек сентиментальный». Его существо формулируется следующим образом: «Homo sentimentalis может быть определен не просто как человек, испытывающий чувства, ибо на это способны мы все, но как человек, возводящий свое чувство в достоинство. А как только чувство признается достоинством, чувствовать хочет каждый; и поскольку мы все любим хвастаться своими достоинствами, то склонны и выставлять напоказ свое чувство» [15, с. 220].

Кундера датирует время возникновения «человека сентиментального» двенадцатым веком, когда трубадуры начали воспевать свою великую страсть к недостижимой Даме сердца, и считает, что глубже всех раскрыл суть homo sentimentalis Сервантес в образе Дон Кихота, который решает любить некую Дульсинею Тобосскую. Но, замечает повествователь, «когда мы *хотим* чувствовать... чувство уже не чувство, а имитация чувства, его демонстрация. То, что обычно называют истерией. Поэтому homo sentimentalis (то есть человек, который возвел чувство в достоинство), по существу, то же самое, что и *homo hystericus*» [15, с. 222].

«Человеком истерическим» и является в трактовке Кундера Беттина, решившая платонически любить Гете и ваять его образ из подручных средств: «Беттина интересовалась Гете много меньше, чем мы полагаем; поводом и смыслом ее любви был не Гете, а любовь» [15, с. 219]. Христиана же, которую Гете называл «„mein Bettschatz“, что можно перевести как „сокровище моей постели“» [15, с. 223], оказалась в «гетевской агиографии вне любви», ибо «сокровище любви и сокровище постели суть две вещи, которые исключали друг друга» [15, с. 223].

Христиана, в отличие от Беттины, «не страдала гипертрофией души и не мечтала играть на великой сцене истории» [15, с. 240], поэтому Гете никогда не колебался в выборе между Христианой и Беттиной. Показательно, что его последним словом во всей истории с истеричной поклонницей стало ее сравнение с «докучливым слепнем» [15, с. 82]. Так жаждавшая великого бессмертия Беттина обрела смешное бессмертие.

Кундера обыгрывает эту идею в двух мистических эпизодах, венчающих обе гетевские части романа, где речь идет о встрече в запредельном мире Гете, умершего 156 лет тому назад, и Хемингуэя, покончившего жизнь самоубийством 27 лет тому назад. Гете и Хемингуэй радуются обществу друг друга, интеллектуальному общению, гармонии отношений равновеликих. Они говорят о литературе и о бессмертии, которое есть вечный суд, а вечный суд, по определению Гете, – «розга в руке ограниченной учительницы» [15, с. 94]; они шутят.

В этой сцене обращает на себя внимание, что Кундера дает описание внешнего вида только одного из двух собеседников – это интимный облик Гете последних лет, который он в запределье принял по собственному почину: «...таким, кроме самых близких, его никто не знал: он носил на лбу прозрачную зеленую пластинку, привязанную шнурком к голове, чтобы защитить глаза от света; на ногах шлепанцы; а вокруг шеи толстый шерстяной полосатый шарф, потому что боялся простуды» [15, с. 98]. В ответ на реплику Хемингуэя о нелепом наряде он признается: «Я так вырядился главным образом из-за Беттины. Где она ни бывает, только

и говорит о своей великой любви ко мне. И я хочу, чтобы люди видели предмет ее страсти. Когда она издали замечает меня, то убегает прочь. И я знаю, она топает злобно ногами оттого, что я здесь прогуливаюсь в таком виде: беззубый, плешивый и с этой смехотворной штуковинной над глазами» [15, с. 98].

В итоговом эпизоде из запредельного мира Гете появляется в образе элегантно одетого молодого мужчины, «красивого, как Бог», замечает Хемингуэй [15, с. 240]. И речи о «назойливом слепне» Беттине больше нет, писатели снова обращаются к вопросу о творческом бессмертии, на которое осуждены в наказание за то, что писали книги; о том, что Гете, о котором все пишут и говорят, не имеет никакого отношения к реальному Гете; о том, что оба они, Гете и Хемингуэй, всего «лишь фривольная фантазия романиста» [15, с. 243].

Так происходит закольцовывание всей гетевской части романа «Бессмертие», так обнажается авторская стратегия Кундеры, который синтезирует правду, вымысел и домысел, разрушая стереотипные представления о великом немецком поэте.

На наш взгляд, Кундера в известной степени повлиял на рисунок образа Гете в пьесе Энценсбергера «Долой Гете! Объяснение в любви». Близость установок проявляется как в способе осмысления личности великого поэта, классика немецкой литературы, так и в способе создания текста – через воспроизведение разных повествовательных дискурсов с использованием приема монтажа «чужих» текстов.

По просьбе редакции журнала «Иностранная литература», где в 2009 г. была опубликована в переводе Н. Г. Васильевой пьеса «Долой Гете! Объяснение в любви», Энценсбергер рассказал в открытом письме о своем отношении к Гете. Программно прозвучали слова драматурга: «Каждый сам для себя должен решить, как ему обходиться с Гете. Для многих он – фигура неприятная или даже зловещая, и это незачем замалчивать. Может быть, люди в большинстве своем не слишком жалуют гениев, потому что в сравнении с ними становится особенно заметно, как малы они сами?» [22, с. 51].

Энценсбергер подчеркивает в своем письме, далеко от академической серьезности, что «в Германии от этого писателя никуда не деться. Причиной тому – его колоссальная творческая энергия и выдающийся интеллект; в фигуре Гете беспрестанно открывают новые грани...» [22, с. 51], и делает важные выводы об идеологических и методологических подходах к личности поэта: «Гете при жизни отнюдь не пользовался всеобщей любовью, в фигуру культовую он превратился лишь через много лет после смерти; каждая эпоха, в угоду так называемому духу времени, разумеется, использовала его в своих интересах, если не сказать точнее – фальсифицировала его творчество: так было и во времена фашизма, и позднее в ГДР» [22, с. 51].

В «духе времени» постмодерна Энценсбергер и создает свою версию образа Гете в пьесе, уже в названии и подзаголовке которой провокационно сошлись *pro et contra* – модус отрицания с восклицательным знаком («Долой Гете!») и модус утверждения («Объяснение в любви»). Драматург сталкивает диаметрально противоположные точки зрения, исходя из документально засвидетельствованных презрительно-осуждающих слов, произнесенных в адрес Гете его современниками, представителями духовной элиты Германии, и из своего почтения Гете, основанного на восхищении возрожденческой и просветительской разносторонностью его интересов, поэтической мощью и творческой гениальностью.

Соединение несоединимого в реторте драматурга, который использует в качестве своего главного документального источника трехтомное комментированное издание «Гете в дове-

рительных письмах своих современников» (1918–1923, 1979–1982), проявляется и в том, что нелицеприятные высказывания веймарских знакомых Гете подаются в контексте его жизни и смерти, но в рамках телевизионного ток-шоу. Энценсбергер совмещает исторический и современный пласты времени, вводит в экспозицию пьесы экран с портретом Гете, на фоне которого движутся титры, а в финале – документальный фильм о похоронах Гете.

Среди действующих лиц этой странной сюрреалистической пьесы заявлены, с одной стороны, Лизелотта фон Шпилькельман, Каролина Гердерхен, профессор Фридрих Вервер, магистр Людвиг Дреубау. Это вымышленные персонажи, по воле драматурга, – современники Гете, имеющие очевидных прототипов (в авторском предисловии указаны Шарлотта фон Штейн, Каролина Гердер и Рахель Левин, Генрих Фоглер, Кехи, Пусткухен, Геце, молодой Берне). С другой стороны, – кинооператоры, ассистенты, телезрители, позвонившие в студию, дикторы и ведущий ток-шоу, которые словно по «кэрролл-алисиному» коридору вместе со всей современной техникой попали в Веймар 1810–1815 гг. и начала 1832 г.

Принцип построения пьесы, указанный в авторской ремарке, – «анахронизм» [21, с. 7], т.е. намеренное отнесение событий, явлений, предметов, личностей одного времени к другой эпохе. Поэтому лейпцигский профессор начала XIX в. Вервер хорошо знаком аудитории, собравшейся в студии, по радио- и телепрограммам, а сам Гете, «герой этого вечера» [21, с. 9], проигнорировал приглашение и отказался «предстать перед камерой и участвовать в дискуссии» [21, с. 9].

Анахронизмом являются и многочисленные рекламные ролики, прерывающие передачу. Однако они при этом имеют историческое лицо, т.к. рекламируют предметы эпохи Гете, – румяна, белила, курительный табак, разнообразные щетки, кофеварку, касторовое масло, поделки из дерева, шпанские мушки, бумажные обои, зажигательное устройство нового типа и т.д.

Благодаря найденному приему происходит одновременное погружение в эпоху Гете и отчуждение эпохи от Гете. Это позволяет Энценсбергеру сделать особенно показательным свой суд над массоидным человеком, который находится под прессом расхожих истин и подвержен зомбированию пресловутым общественным мнением, навязываемым СМИ, категорически отказывается от любых интеллектуальных усилий и пытается низвести гения до своего уровня.

Поведение участников сюрреалистической дискуссии объясняется лилипутскими масштабами их личности. Дама высшего светского общества Веймара фон Шпилькельман с ее аффективной привязанностью к Гете разочарована тем, как сложились с ним ее личные отношения. Образованная провинциалка из среды мелких буржуа Гердерхен, злоупотребляющая вином во время ток-шоу, пытается предстать в образе тайной возлюбленной поэта, имеющей право давать оценку его деятельности на посту директора веймарского театра. Магистр государственного права Дреубаум испытывает агрессивную зависть к Гете, к его успеху и богатству.

Казалось бы, четвертый участник дискуссии всеведущий влиятельный критик профессор Вервер должен отличаться от прочих в силу своей высокой образованности. Он, действительно, претендует на некие обобщения и вынесение окончательного вердикта в отношении Гете. Но во всех его суждениях звучит мелкотравчатая недалекая мысль. Так, он заявляет, что «Страдания юного Вертера» надо было государственным органам в свое время конфисковать, а «Фауста» объявляет «издевательством над читателем», «заурядной, пошлой болтовней» [21, с. 22]. В словах Вервера очевидна не столько попытка постичь и оценить величие гетевского замысла, сколько желание скандала и саморекламы.

Ведущему ток-шоу, медийному лицу, скандалы также необходимы, и в «лучших» традициях жанра он ведет себя бесцеремонно, нахраписто, как и положено звезде шоу-бизнеса, чья задача – любой ценой завладеть вниманием миллионов телезрителей.

В полной мере соответствуют канонам массмедиа и те, кто являются потребителями подобной продукции. Их коллективный портрет создается на основе голосов телезрителей, позвонивших в студию. Энценсбергер издевается над обывательской толпой, которая имела возможность узнать нечто судьбоносное, но ограничилась сплетнями о беспутстве Гете с герцогом, о Христиане Вульпиус и ее стычках с Беттиной фон Арним и т.д.

Проведенный анализ позволяет сделать общие выводы о специфике рецепции гетевского образа в литературе постмодернистской эпохи. В разных с точки зрения жанра сочинениях П. Хакса, М. Кундеры и Х. М. Энценсбергера (монопье, романе, пьесе) дается портрет Гете-частного лица, воспринимаемого филистерским окружением и раскрываемого в его отношениях с женщинами. Используя дискурсы гетевских современников и опираясь на документальные источники, авторы создают неканонический портрет Гете, иронически шаржируют своего героя, десакрализируют его. Дискурсивная стратегия создания текстов приводит к разрушению традиционных стереотипов восприятия великого немецкого поэта. Ирония, ставшая фирменным знаком искусства эпохи постмодерна, служит в книгах П. Хакса, М. Кундеры и Х. М. Энценсбергера способом переосмысления устоявшихся концепций и образцов, пересмотра привычных культурных мифологем.

Литература

1. Гольц Й. Фауст и фаустианское: актуальные аспекты одной полемики // *Балтийский филологический курьер*. №7. **2009**. С. 85–96.
2. Деринг С. Чудовища из незримого – Гомункулус в «Фаусте» Гете // *Балтийский филологический курьер*. №7. **2009**. С. 120–131.
3. Затонский Д. В. *Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств*. М.: АСТ, **2000**. 256 с.
4. *И. В. Гете: Pro Et Contra: личность и творчество Гете в оценках мыслителей, исследователей и деятелей российской культуры* / Сост. Р. Ю. Данилевский, Е. С. Роговер, Г. В. Стадников. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, **2015**. 946 с.
5. Ильин И. П. Постмодернизм // *Современное зарубежное литературоведение*. М.: Интрада, **1996**. С. 259–268.
6. Ильин И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М.: Интрада, **1996**. 252 с.
7. Ильин И. П. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. М.: Интрада, **1998**. 256 с.
8. Ишимбаева Г. Г. Проблема «Гете и Восток» в русскоязычной германистике // *Вестник Башкирского университета*. **2012**. Т. 17. №1 С. 521–523.
9. Ишимбаева Г. Г. Проблема «Гете и Восток» в немецкоязычной германистике // *Русская германистика. Сравнительно-сопоставительные подходы в германистике*. М.: Языки славянской культуры, **2012**. Т. 9. С. 44–51.
10. Ишимбаева Г. Г. Гетевский дивертисмент в «Книге смеха и забвения» М. Кундеры // *Доклады Башкирского университета*. **2016**. Т. 1. №1. С. 115–120.
11. Ишимбаева Г. Г. Функции портрета Гете в романе Г. Гессе «Степной волк» // *Доклады Башкирского университета*. **2017**. Т. 2. №2. С. 282–286.
12. Ишимбаева Г. Г. Финальная утопия трагедии И. В. фон Гете «Фауст» // *Вестник Башкирского университета*. **2018**. Т. 23. №1. С. 130–136.
13. Ишимбаева Г. Г. «Семеро спящих» И. В. Гете и 18 Сура Корана «Пещера. Аль Кахф» // *Уральский филологический вестник. Germanistische Studien: актуальные проблемы германистики*. Екатеринбург: УГПУ, **2018**. С. 4–9.

14. Кемпер Д. *Гете и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна*. М.: Языки славянской культуры, **2009**. 384 с.
15. Кундера М. *Бессмертие*. СПб.: Азбука-классика, **2006**. 284 с.
16. Лагутина И. Н. *Россия и Германия на перекрестке культур. Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII – первой трети XX века*. М.: Наука, **2008**. 342 с.
17. Пронин В. А. *Иоганн Вольфганг Гете, его современники и последователи*. М.: Московский государственный университет печати, **2014**. 208 с.
18. Хакс П. Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гете. URL: <https://www.litmag.me/br/?b=176961&p=1>.
19. Ханзен Ф. *Прямые и окольные пути к Гете: жизнь и творчество немецкого гения*. М.: РИЦ МГТУ, **2010**. 171 с.
20. Шмидт Ж. *Гете*. М.: Молодая гвардия, **2017**. 334 с.
21. Энценсбергер Х. М. Долой Гете! Объяснение в любви // *Иностранная литература*. **2009**. №8. С. 7–28.
22. Энценсбергер Х. М. ...Каждый сам для себя должен решить, как ему обходиться с Гете // *Иностранная литература*. **2009**. №8. С. 51–52.
23. Якушева Г. В. Русский Фауст периода Goethe-Zeit и после: в поисках человеческого, слишком человеческого // *Балтийский филологический курьер*. №7. **2009**. С. 145–154.

Поступила в редакцию 08.02.2019 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2019.2.3

Reception of Goethe's image in the literature of the postmodern era

© G. G. Ishimbaeva

Bashkir State University

32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.

Email: galgrig7@list.ru

The article is devoted to the question of understanding Goethe's image in the literature of the last quarter of the 20th century. The analysis of P. Hack's "A Discussion in the Stein Home about the Absent Mr. Goethe", M. Kundera's "Immortality" and H. M. Enzensberger's "Down with Goethe! A Declaration of Love" made it possible to draw general conclusions about the specificity of the reception of Goethe's image in the literature of the postmodern era. Different genre-related works (monoplay, novel, play) give a portrait of Goethe – a private person, perceived by the philistine environment and revealed in his relations with women. The heroine of the Hack's play Charlotte von Stein is unhappy in family life, she perceives the relationship between a man and a woman in terms of the war of the sexes, builds the tactics of Goethe's attachment to himself and defeats, which serves as a psychological explanation for the main line of the non-traditional Goethe image. In Kundera's novel Bettina von Arnim, a girl who is hysterically in love with Goethe, became famous for the poet's invented love story for her. On this basis, Kundera's own strategy was built, which synthesizes truth, fiction and speculation, destroying stereotypical ideas about German genius. Kundera to a certain extent influenced the image of Goethe in Enzensberger's play, where fictional heroines act. The proximity of attitudes is manifested both in the way of understanding the personality of the classic of German literature, and in the way of creating the text – through the reproduction of various narrative discourses using the method of editing "foreign" texts. As a result, using the discourses of Goethe's contemporaries and relying on documentary sources, the authors create a non-canonical image of Goethe, ironically caricature and desacralize it. The discursive strategy of creating texts has led to the destruction of traditional stereotypes of perception of the great German poet. The irony, which has become the hallmark of the art of the postmodern era, serves in the books of P. Hacks, M. Kundera and H. M. Enzensberger as a way of rethinking established concepts and patterns, revising traditional cultural myths.

Keywords: Goethe, Hacks, Kundera, Enzensberger, reception, postmodern irony.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Ishimbaeva G. G. Reception of Goethe's image in the literature of the postmodern era // *Liberal Arts in Russia*. 2019. Vol. 8. No. 2. Pp. 118–128.

References

1. Gol'ts I. *Baltiiskii filologicheskii kur'er*. No. 7. 2009. Pp. 85–96.
2. Dering S. *Baltiiskii filologicheskii kur'er*. No. 7. 2009. Pp. 120–131.
3. Zatonskii D. V. *Modernizm i postmodernizm: mysli ob izvechnom kolovrashchenii izyashchnykh i neizyashchnykh iskusstv [Modernism and postmodernism: thoughts on the eternal rotation of fine and non-fine arts]*. Moscow: AST, 2000.
4. I. V. Gete: Pro Et Contra: lichnost' i tvorchestvo Gete v otsenkakh myslitelei, issledovatelei i deyatelei rossiiskoi kul'tury [J. W. Goethe: Pro et contra: the personality and work of Goethe in the assessments of thinkers, researchers and Russian cultural figures]. Comp. R. Yu. Danilevskii, E. S. Rogover, G. V. Stadnikov. Saint Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, 2015.
5. Il'in I. P. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie*. Moscow: Intrada, 1996. Pp. 259–268.

6. Il'in I. P. Post-strukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [*Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism*]. Moscow: Intrada, **1996**.
7. Il'in I. P. *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa* [*Postmodernism from the beginnings to the end of the century: the evolution of the scientific myth*]. Moscow: Intrada, **1998**.
8. Ishimbaeva G. G. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. **2012**. Vol. 17. No. 1 Pp. 521–523.
9. Ishimbaeva G. G. *Russkaya germanistika. Sravnitel'no-sopostavitel'nye podkhody v germanistike*. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, **2012**. Vol. 9. Pp. 44–51.
10. Ishimbaeva G. G. *Doklady Bashkirskogo universiteta*. **2016**. Vol. 1. No. 1. Pp. 115–120.
11. Ishimbaeva G. G. *Doklady Bashkirskogo universiteta*. **2017**. Vol. 2. No. 2. Pp. 282–286.
12. Ishimbaeva G. G. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. **2018**. Vol. 23. No. 1. Pp. 130–136.
13. Ishimbaeva G. G. *Ural'skii filologicheskii vestnik. Germanistische Studien: aktual'nye problemy germanistiki*. Ekaterinburg: UGPU, **2018**. Pp. 4–9.
14. Kemper D. *Gete i problema individual'nosti v kul'ture epokhi moderna* [*Goethe and the problem of individuality in the culture of the modern era*]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, **2009**.
15. Kundera M. *Bessmertie* [*Immortality*]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, **2006**.
16. Lagutina I. N. Rossiya i Germaniya na perekrestke kul'tur. Kul'turnyi transfer v sisteme russko-nemetskikh literaturnykh vzaimodeistvii kontsa XVIII – pervoi treti XX veka [*Russia and Germany at the crossroads of cultures. Cultural transfer in the system of Russian-German literary interactions of the end of the 18th – the first third of the 20th century*]. Moscow: Nauka, **2008**.
17. Pronin V. A. *Iogann Vol'fgang Gete, ego sovremenniki i nasledovateli* [*Johann Wolfgang Goethe, his contemporaries and followers*]. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet pechati, **2014**.
18. Hacks P. Razgovor v semeistve Shtein ob ot-sut-stvuyushchem gospodine fon Gete. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=176961&p=1>.
19. Hansen F. *Pryamye i okol'nye puti k Gete: zhizn' i tvorchestvo nemetskogo geniya* [*Straight and roundabout paths to Goethe: the life and work of the German genius*]. Moscow: RITs MGGU, **2010**.
20. Schmidt J. *Goethe*. Moscow: Molodaya gvardiya, **2017**.
21. Entsensberger Kh. M. *Inostrannaya literatura*. **2009**. No. 8. Pp. 7–28.
22. Entsensberger Kh. M. *Inostrannaya literatura*. **2009**. No. 8. Pp. 51–52.
23. Yakusheva G. V. *Baltiiskii filologicheskii kur'er*. No. 7. **2009**. Pp. 145–154.

Received 08.02.2019.