

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.21>

Придорогина Елена Александровна

[Бестиарная метафорика в дилогии Франка Ведекинда "Лулу"](#)

Статья посвящена анализу бестиарных образов в дилогии "Лулу" немецкого драматурга Франка Ведекинда (1864-1918). Особенное внимание уделено не традиционной мифологической трактовке отдельных образов, а их связи с философскими идеями Ницше. Определяется специфика понятия "зверь" и противопоставления "зверь" и "человек" в творчестве Ведекинда. В связи с заданной темой в работе исследуется мотив дрессуры, являющийся одним из ключевых в творчестве Ведекинда. На основе сделанных выводов предлагается более полная трактовка дилогии "Лулу", отражающая особенности авторских концепций.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/1/21.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 1. С. 100-104. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/1/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

**Tradition of Civil Servant Representation in the Chinese Literature
and Its Reinterpretation in the XX Century
(by the Material of Zeng Pu's Novel "A Flower in a Sinful Sea"
and Chang Eileen's Autobiographical Essays)**

Moshchenko Irina Aleksandrovna

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow
lotvin@mail.ru

The article is devoted to reinterpreting the traditional image of the Chinese civil servant in the XX-century literature. The paper describes evolution from the Confucian ideal through satire of the XVIII century and psychologism of the beginning of the XX century towards ironic, sympathetic or antagonistic attitude to the ruling elite representatives. The author traces how at the beginning and in the middle of the XX century, the Chinese people came to recognition of a human's helplessness, even if he belongs to power circles, in the face of historical perturbations and collapse of the traditional Chinese value system.

Key words and phrases: Chang Eileen; Zeng Pu; autobiographical essays; image of Chinese civil servant; Shanghai literature; Chinese literature of the 1940s.

УДК 821.112.2

Дата поступления рукописи: 15.12.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.21>

Статья посвящена анализу бестиарных образов в дилогии «Лулу» немецкого драматурга Франка Ведекинда (1864-1918). Особенное внимание уделено не традиционной мифологической трактовке отдельных образов, а их связи с философскими идеями Ницше. Определяется специфика понятия «зверь» и противопоставления «зверь» и «человек» в творчестве Ведекинда. В связи с заданной темой в работе исследуется мотив дрессуры, являющийся одним из ключевых в творчестве Ведекинда. На основе сделанных выводов предлагается более полная трактовка дилогии «Лулу», отражающая особенности авторских концепций.

Ключевые слова и фразы: Ф. Ведекинд; Ф. Ницше; бестиарные образы; дилогия «Лулу»; зверь; женственность; сверхчеловек.

Придорогина Елена Александровна, к. филол. н.
Санкт-Петербургский государственный университет
e.pridorogina@mail.ru

Бестиарная метафорика в дилогии Франка Ведекинда «Лулу»

В прологе к драме Франка Ведекинда «Дух земли» ("Erdgeist", 1895 г.), первой части его знаменитой дилогии «Лулу» (вторая часть дилогии – драма «Ящик Пандоры» ("Die Büchse der Pandora", 1902 г.), герои появляются на сцене в образах диких зверей, а сам автор выступает в роли Укротителя, умиряющего хищников перед «почтеннейшей публикой» [1, с. 9]. Бестиарные образы, проходящие лейтмотивом через все действие дилогии, а также мотив противостояния зверя и человека служат не только для репрезентации характеров героев, но и отражают особенности художественного мировоззрения немецкого драматурга.

Исследование бестиарных образов в дилогии Ведекинда позволит дать более полную трактовку характеров главных персонажей и произведения в целом, что составляет **актуальность** нашей статьи. **Целью** настоящей работы является анализ бестиарных образов в дилогии Ведекинда, который включает в себя несколько **задач**: исследовать и сопоставить бестиарные образы в дилогии «Лулу» и образы животных в творчестве Ф. Ницше, в частности в его романе «Так говорил Заратустра» ("Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen", 1883 г.), а также определить специфику понятия «зверь» и противопоставления «зверя» и «человека» на материале дилогии «Лулу» (в статье использован перевод драмы «Дух земли» на русский язык В. Э. Мейерхольда 1908 г. с переводом пролога С. Городецкого, а также перевод второй части дилогии «Ящик Пандоры» П. Гиберман [1]). **Научная новизна** статьи заключается в том, что автором подробно исследуются бестиарные образы в дилогии Ведекинда «Лулу», определяется их связь с ницшеанскими философскими идеями, на основании сделанных выводов выявляются особенности авторской трактовки проблемы взаимоотношения полов, составляющей центральную проблематику творчества немецкого драматурга.

Обращаясь в дилогии «Лулу» к бестиарной метафорике, Ведекинд, очевидно, обращается к философским идеям Фридриха Ницше, влияние которых на творчество писателя не вызывает сомнений [12]. Между обитателями «зверинца» Ведекинда, среди которых Укротитель представляет публике тигра, медведя, обезьяну, верблюда и змею, и зверями Заратустры Ницше существует тесная связь. Являясь, по сути, alter ego главных героев дилогии, хищники Ведекинда представляют собой авторскую трактовку ницшеанского бестиария. В образе змеи на сцене появляется главная героиня дилогии Лулу. За образами остальных хищников скрываются, по-видимому, Шен (тигр), Голль (медведь), художник Шварц (обезьяна) и Альва (верблюд). Отметим, что еще в прологе Укротитель выделяет змею – «истого, дикого и прекрасного зверя» – из остальных хищников,

укрошенных человеком, – «ручных зверей, исполненных смиренья» [1, с. 8]. Последние (в отличие от змеи-Лулу) «трепещут» «в рабском страхе» [Там же] перед Укротителем. Показательно, что в глазах Укротителя (автора) покорность одомашненных хищников сходна с пассивностью и слабостью публики (человека) – «эти звери, как вон тут в партере» [Там же]. При этом характеристики, которые Укротитель дает своим питомцам в прологе, аналогичны описаниям зверей в философском романе Ницше «Так говорил Заратустра». Так, за образом Шена – «тигр, в привычках клеткою стесненный» [Там же] – стоит, по-видимому, «тигр, которому не удался прыжок его», «не научившийся играть и смеяться» у Ницше [5, с. 254]. Шен – блестящий «светский человек» [13, S. 65], оказывается запертым в «клетке» собственных предубеждений: страсть к Лулу не только не позволила герою реализовать свои намерения, но и стала причиной его гибели. За образом доктора Голля скрывается «старый» «ученый медведь» [5, с. 210], пляшущий под песни Заратустры, чертами которого, без сомнения, наделена автором Лулу. Шварц – «маленькая обезьяна со скуки силы на забаву тратит рьяно, она талантлива, но все на пустяки» [1, с. 8] – очевидно, заимствует свой характер «обезьяны, ревуна морали» Ницше [5, с. 266]. Сознание Шварца сковано страхом и предрассудками. Герой не живет, а, подобно обезьянам Заратустры, «копирует» [2, с. 351] жизнь, пытаясь реализовать свои стереотипные представления о благополучии, что приводит героя к духовной и творческой деградации, а затем и к физической гибели. Альве, «навьюченному верблюду» [5, с. 19], никогда не обрести свободы. Попытки героя распоряжаться своей судьбой, вести жизнь свободного художника, сбросив с себя гнет прошлого, обязательств и собственных страстей, терпят крах.

Образ змеи, в котором «исполнительницу роли Лулу» [1, с. 9] под звуки ударов хлыста Укротителя вносит на сцену служитель зверинца, не только свидетельствует о мифологическом происхождении героини, но также отсылает нас к роману Ницше и образу «мудрой» змеи [5, с. 242], неизменной спутнице Заратустры и одному из его «почетных» зверей [Там же, с. 278]. Лулу – это дикий зверь, «бестия», которая по воле Укротителя вступила в смертельную схватку с тигром [1, с. 9], из которой ей, кстати, суждено выйти победительницей к финалу первой части дилогии. «Бестией» [Там же, с. 101] (“Bestie”, букв. «хищное животное, изверг, чудовище») называет Лулу (змею) ее любовник Шен (тигр), пытаясь дать выход своему отчаянию и бессилию, испытывая ужас перед той бездной, в которую его толкнуло влечение к героине. Змея-Лулу («бестия») ассоциируется в дилогии Ведекинда, прежде всего, с женственностью как с архаической, необузданной, пугающей и манящей силой, срывающей с героев все личины и заставляющей их обнажить свое естество. «Бестию» Лулу невозможно подчинить воле человека. Она живет по иным законам. Инаковость героини подчеркивает ее статус «почетного животного». «Бестия» является, очевидно, аллюзией на «белокурую бестию» Ницше: «В основе этих благородных рас просматривается хищный зверь, роскошная, похотливо блуждающая в поисках добычи и победы белокурая бестия» [4, с. 313]. В образе «белокурой бестии», виртуозной танцовщицы, хищницы Лулу раскрываются представления автора о сверхчеловеке. На «божественное» [1, с. 118] происхождение героини в пьесе прямо указывает Альва, мечтающий заполучить Лулу в свой спектакль «Далай-лама» (а в первой редакции пьесы «Ящик Пандоры. Трагедия о монстре» (“Die Büchse der Pandora. Eine Monstertragödie”) 1894 г. речь идет о спектакле «Заратустра» [14]). Стоит упомянуть, что в пьесе Ведекинда 1902 года «Весенние бури. Экзекуция» (“Frühlingstürme. Eine Exekution”) один из героев (Гастон) даже дает подробное описание сверхчеловека, воссоздавая в нем почти дословно портрет Лулу: «...воздушные локоны с румяными щеками, голубые глаза, цветущие губы, а внизу, там, где начинается шея, самое необходимое для того, чтобы, как говорит Ницше, устремиться вверх» [17, S. 628].

Хотя в прологе в образах животных представлены и мужские персонажи дилогии, в самой пьесе «зверем» считают только Лулу. «Зверем» ощущает себя и сама героиня, в чем признается в разговоре своему названному отцу Шигольху. Заявление Лулу не вызывает у последнего ни малейшего удивления. Шигольх убежден, что, лишь оставаясь «роскошным зверем» [1, с. 54], Лулу оправдывает свое существование: как только уйдут красота и молодость, вся ее жизнь, по словам Шигольха, обратится в тлен. «Терпение, девица! Твои поклонники не в спирту тебя сохраняют. Потом? В зоологический сад не возьмут. У милых бестий сделаются колики», – предостерегает он Лулу [Там же, с. 55]. Отметим, что в первой редакции пьесы Лулу называет себя зверем и в сцене убийства Шена. Пытаясь найти аргументы в свою защиту, героиня произносит бессвязные фразы, которыми фактически приравнивает себя (женщину) к зверю: «...почему я должна – звери – могут жить – звери – могут тоже – могут тоже – я поступала – как все – я женщина – я женщина» [14, S. 69]. Бестиарная метафорика, определенно, символизирует в дилогии женское начало, женскую сексуальность как примитивное проявление человеческой природы. Статус зверя свидетельствует о способности женщины быть «естественной», т.е. буквально вернуться к своему естеству, своей природе, вырваться за стены «клетки», в которую человек оказался загнанным законами морали и нравственности. Именно этого ждет от героини Укротитель, обращая к ней в прологе с призывом продемонстрировать публике «пра-образу женщины» (“Urgestalt des Weibes”). «Роскошный зверь» Лулу (женщина), воплотившая в себе, согласно Ницше, «невинную совесть хищного зверя», «неморальная как природа» [3, с. 655] – противопоставлена в дилогии буржуазному обществу и миру мужчин, принципы существования которых противны человеческой природе.

Отметим, что образ женщины-зверя, загадочного и таящего в себе угрозу, в контексте культуры рубежа XIX-XX веков отражает художественные тенденции, связанные с так называемым «кризисом мужского начала» [6, с. 151] и, как следствие, вирилизацией и демонизацией женственности. Бестиарные образы, мифологические существа, сфинксы, вампиры и призраки, ундины и библейские злодейки – литературные и художественные полуреальные и полувывмышленные персонажи – входят в амплуа роковой женщины *femme fatale*, ставшей поистине символом эпохи. Так, на картине Фердинана Кнопфа «Искусство» (“L’Art ou Des Caresses”, 1896 г.) женщина предстает в образе гибкой пантеры, которая, положив свою пушистую лапу на обнаженное тело юноши, льнет к его щеке. На рисунке австрийского писателя Альфреда Кубина «Паук»

(“Die Spinne”, 1902 г.) женщина изображена в виде огромного паука, расставившего свои сети на мужчин. А в романе Л. Фон Захер-Мазоха «Венера в мехах» (“Venus im Pelz”, 1869 г.) поцелуй главной героини сродни укусам хищного зверя, а объятия несут собой боль и кровь. Лулу Ведекинда – женщина-зверь, женщина-змея – занимает не последнее место в этом ярком калейдоскопе образов роковых красавиц эпохи модерн.

Итак, по требованию Укротителя, Лулу представляет на сцене «пра-образ женщины». В тексте оригинала Укротитель подробно объясняет, какие качества включает в себя это понятие: естественность, невинность и детскость (отметим, что в переводе Городецкого от этой части речи Укротителя осталась лишь одна фраза: «Не будь жеманницей такой!» [1, с. 9]). Реализовать эти представления о первозданной женственности («как до потопа» [Там же, с. 52]) способна Лулу – женщина-ребенок, не имеющая представления о вопросах нравственности и морали, инстинктивно (словно зверь) стремящаяся добиться расположения мужчины (своего «хозяина») и готовая ради этого «играть» любую угодную последнему роль. Образ женщины-ребенка вновь возвращает нас к полемике Ведекинда с идеями Ницше. В истории «О трех превращениях» Ницше ребенок знаменует собой наивысшую стадию развития человеческого духа: «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра...» [5, с. 18]. Ведекинд вслед за Ницше воспринимает «невинность ребенка» как высшее проявление свободы, искренности, подлинности и состоятельности личности, которые недоступны современному человеку, «испорченному» [15, S. 553] стандартным воспитанием и общественными ограничениями. Таким образом, Ведекинд повышает свою героиню (женщину) в статусе до сверхчеловека.

Бестиарный характер героини подчеркивает и ее безымянность. Лулу – это «феноменальный ребенок» (“Ich bin ein Wunderkind” [Ibidem, S. 467], в переводе Мейерхольда эта реплика выпала), человек без роду без племени, она вышла «из воды» [1, с. 35], подобно морской нимфе, ей незнакомы законы окружающего мира. Ее подобрали на улице, «вытащили гольшом из собачьей дыры» [14, S. 37] и передавали в руки каждого следующего «хозяина» под новым именем. В именах героини раскрываются мужские фантазии об идеальной женщине. Лулу искусно играет роли загадочной Миньон для Шена и Альвы, женщины-ребенка Нелли для Голля, искусительницы Евы для художника Шварца. Настоящим именем девушку называет только Шигольх, однако, в сущности, и ему безразлично, как называть Лулу. Женщина для Шигольха – это объект купли-продажи, а женская привлекательность – скоропортящийся товар, который необходимо во время реализовать. О расчетливости персонажа говорит его имя – “Schigolch”, которое, согласно исследованиям, можно трактовать не только как “Molch”, т.е. «саламандра» – древнее мифологическое существо (что, по-видимому, указывает на его «родство» с Лулу), но и как анаграмму от немецкого слова “logisch” («логический») [9, p. 83]. Шигольх бессовестно использует Лулу для получения собственной выгоды. За безымянностью героини стоит, таким образом, идея ее овеществления, превращения в абсолютный объект. Лулу «отзывается» на любое имя, «такой уж она создана» [1, с. 52]. Она воплощает собой, по сути, вейнингеровские представления о женщине как об абсолютном ничто и является, согласно Отруд Гутьяр, лишь проекцией мужских страхов и желаний [10]. В ее безымянности, пассивности, инертности, готовности полностью подчиниться желаниям мужчины раскрываются представления автора о природе женственности.

Мужчина в пьесе Ведекинда превращается в зверя, только вступив в любовную связь с женщиной. Появление полюбленной Лулу на сцене (III действие, сцена 2) вызывает у ее зрителей животный восторг. Разгоряченная публика встречает танцовщицу Лулу овациями, которые звучат «как в зверинце, когда перед клетками раскладывают корм» [1, с. 87]. Напомним, что реальную публику, пришедшую посмотреть пьесу, Укротитель сравнивает в прологе с одомашненными обитателями своего зверинца. Страсть превращает человека в дикое животное, готовое наброситься на свою добычу. Чувственная любовь изображается в пьесе Ведекинда исключительно как животное вождение, которое наполняет смыслом жизнь женщины (Лулу, согласно Шигольху, не «может жить любовью, потому что ее жизнь и есть любовь» [Там же, с. 210]) и которое как «неизлечимая зараза» [Там же, с. 123] терзает тело и душу мужчин, лишая их воли и сил к сопротивлению: их «мозг перестает работать» [Там же, с. 101], они «плачут как дети» [Там же, с. 102], у них «нет сил» бороться, они «дрожат как в лихорадке» [Там же, с. 118], становятся «падшими людьми», «мерзавцами» [Там же, с. 120]. Отношения полов представлены в пьесе Ведекинда только как животное соитие или прелюдия к нему, как проявление инстинктивного, примитивного начала, высвобождающего в человеке «зверя». Отметим, что женская сексуальность связывается автором исключительно с удовлетворением биологических потребностей, а не с материнством (по словам Шена в первой редакции пьесы, «любовь не выходит из тела животного» [14, S. 41]), сердечной привязанностью или партнерством.

Образ зверя определяет в дилогии и гендерную идентичность, и социальный статус главной героини. Лулу, девушка легкого поведения, занимает в условиях патриархального общества низшую ступень социальной лестницы. «Есть ли что более печальное, чем публичная женщина», – сокрушается Лулу в конце дилогии, оказавшись на самом дне лондонских трущоб, вынужденная продавать свое тело за гроши, чтобы прокормить себя и своих попутчиков [1, с. 196]. В восприятии общества образ жизни «публичной женщины» соотносится исключительно с криминальной средой, венерическими заболеваниями и, наконец, вырождением и дегенеративными расстройствами. Исследования современников Ведекинда, Отто Вейнингера, Макса Нордау, Чезаре Ломброзо, посвященные в том числе проблеме проституции, получили на фоне мизогинных настроений эпохи «рубежа веков» широкий резонанс и положили начало евгеническим теориям XX века. Показательно, что Ведекинд пытается реабилитировать проституцию в своем творчестве, расценивая ее как альтернативу легитимному буржуазному браку. Его героини – Лулу, Франциска («Франциска» (“Franziska”), 1911 г.), Эффи («Замок Веттерштайн» (“Schloss Wetterstein”), 1910 г.) и др. – интуитивно или вполне осознанно делают

выбор в пользу гетерических удовольствий и промискуитета, надеясь обрести таким образом свободу от общественных запретов и возможность самореализации. Неслучайно для характеристики своей героини (Лулу) автор выбирает эвфемизм “Freudenmädchen” (вместо расхожего “Prostituierte”), т.е. буквально «девушка-радость», по-видимому, дарящая радость и живущая за счет радости. Желание ощутить «радость жизни» является для героев драматурга (и женщин, и мужчин) вопросом жизни и смерти.

Женщине-зверю в дилогии противопоставлен мужчина-укротитель, а в основе отношений полов лежит борьба зверя и человека: «То человек, то зверь, сраженный на земле лежит» [Там же, с. 7]. Герои дилогии выступают в роли укротителей Лулу, пытаются ее воспитать, «выдрессировать» на свой манер: Шигольх преподавал девушке первые уроки, «подвешивая ее за руки и избивая по заду брючными подтяжками» [14, S. 37], Шен обучил Лулу «правильному тону» [1, с. 62], сделав ее своей любовницей, доктор Голль довел ее мастерство танцовщицы до совершенства, стимулируя жену с помощью плетки: «Хоп, Нелли!» [Там же, с. 21]. Согласно Голлю, Лулу, как хорошо выдрессированная зверушка, должна быть «мастером своего ремесла» [Там же] и беспрекословно выполнять все по команде. Лулу настолько привыкла к дрессуре, что после смерти мужа начинает «скучать по плетке» [Там же, с. 60]. Во второй части дилогии атлет Родриго (потенциальный новый «хозяин» Лулу), мечтающий сделать из нее «великолепнейшую гимнастку нашего времени» [Там же, с. 148], заказывает «кнут в два дюйма толщиной» [Там же, с. 147], намереваясь «выбить из нее дурь» [Там же, с. 132]: «Любовь ли это или побои – об этом женское мясо не спрашивает; было бы ему только развлечение, оно остается бодрым и свежим. <...> Я найму помещение на улице Лафонтен и буду там дрессировать ее» [Там же, с. 147]. Не подвергают Лулу дрессировке только художник Шварц, Альва и графиня Гешвиц. Первый, не имея опыта общения с женщинами, испытывает перед ними страх и не способен на жестокость. Альва восхищается Лулу, обожествляя ее как высшее существо. Он сам готов подчиниться Лулу: «Ты выше меня, как солнце выше пропасти... Губи меня в конец! Покончи со мной!» [Там же, с. 120]. Графиня Гешвиц отчаянно влюблена в Лулу и сама страдает от жестокости своей подруги.

Отметим, что мотив дрессуры с использованием кнута или плетки переходит в творчестве Ведекинда из пьесы в пьесу, например, в пьесах «Цензура» (“Die Zensur”, 1907/1908 гг.), «Любовный напиток» (“Liebestrank”, 1899 г.) и др. В дилогии «Лулу» он, с одной стороны, очевидно, возвращает читателя к знаменитому афоризму Ницше: «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетку!» [5, с. 56]. С другой – поведение героев Ведекинда – доминирование и агрессия со стороны мужчины и добровольное подчинение женщины – вполне соответствует получившим распространение на рубеже XIX-XX веков теориям Зигмунда Фрейда и Рихарда Крафт-Эбинга, с работами которых Ведекинд был, без сомнения, знаком. Сцены «воспитания» героини (женщины) ее любовниками (мужчинами) являются не чем иным, как попыткой автора переосмыслить известные идеи о природе женской сексуальности, а также о садомазохизме, описанные в трудах обоих авторов. История Лулу, попавшей ребенком в руки к бродяге и сутенеру Шигольху, пережившей психологическую травму и, по-видимому, физическое насилие [11], и «грезящей» о плетке, могла бы стать материалом исследований Фрейда и Крафт-Эбинга. «Фантазии битья» героини Ведекинда, связанные в дилогии (вслед за Фрейдом), с «весьма ранним периодом ее детства» [7, с. 324], носят «подчеркнуто гедонистический» и «несомненно мазохистский характер» [Там же, с. 325]. Показательно, что к середине первой части (действие III, сцена 10) происходит смена ролей между Лулу и ее любовником Шеном, подтверждающая тезис Фрейда о том, что садизм и мазохизм находятся в тесной взаимосвязи [8, с. 34]. Сцена объяснения Лулу с Шеном позволяет проследить, как покорность героини перерастает в очевидное желание доминировать, унижить своего партнера и заставить его страдать: «Вы боитесь самого себя! Вы не нужны мне! Прошу вас уйти!» [1, с. 100]. Лулу, впервые перехватив инициативу в своих отношениях с мужчиной, настолько увлекается ощущением собственной власти, что, бросая обвинения в лицо любовника, провоцирует его на ответное насилие: «Хочешь, чтобы я ударил тебя? – Да! Да! Что мне сказать, чтобы вы сделали это? Бейте меня! Где ваша плетка! Бейте меня по ногам...» [Там же, с. 101]. Напор и агрессия, с которыми действует героиня, лишают Шена остатков самообладания, заставляя капитулировать, подчиниться воле «бестии», которую он сам и «воспитал». Эта сцена является продолжением смертельной схватки, в которую хищники (змея и тигр) вступили еще в прологе перед публикой и Укротителем: «Вдруг тигр ее хватает. Вой и стон. Он сжал ее. – Но победит ли она?!» [Там же, с. 9]. Однако исход битвы проясняется лишь в финале первой части дилогии. Лулу (женщина) застреливает Шена (по ее словам, «единственного, кого любила» [Там же, с. 126]) из револьвера и одерживает, таким образом, абсолютную победу над своим противником (мужчиной).

Итак, в результате исследования мы пришли к следующим **выводам**. Бестиарная метафорика в дилогии Ведекинда «Лулу» позволяет раскрыть особенности авторского восприятия ницшеанской идеи сверхчеловека. Противостояние «хищников» и «ручных зверей», а также «зверя» и «человека» и связанный с ними мотив укрощения (дрессуры) зверя получили в драме Ведекинда характер гендерного конфликта, отражающего авторский взгляд на проблему взаимоотношения полов.

Список источников

1. Ведекинд Ф. Вампир (Дух земли): трагедия в 4-х действиях с прологом / пер. с нем. изд-я Вс. Мейерхольда; пролог и эпигр. в пер. С. Городецкого. Ящик Пандоры: трагедия в 4-х действиях: драматическое произведение: в 2-х ч. / пер. П. Гиберман. СПб.: Шиповник, 1908. 220 с.
2. Делез Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. 389 с.
3. Ницше Ф. Воля к власти // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн. – М.: Харвест; АСТ, 2000. С. 573-919.

4. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн. – М.: Харвест; АСТ, 2000. С. 288-434.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн. – М.: Харвест; АСТ, 2000. С. 4-286.
6. Ридер Ле Ж. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Т. Баскаковой. СПб.: Галина Скриптсит, 2009. 720 с.
7. Фрейд З. «Ребенка бьют»: к вопросу о происхождении сексуальных извращений // Захер-Мазох Л. фон, Делез Ж., Фрейд З. Венера в мехах / пер. с нем. и фр. М.: РИК «Культура», 1992. С. 317-349.
8. Фрейд З. Садизм и мазохизм // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. Мн.: Попурри, 2003. С. 32-34.
9. Finney G. Woman in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at Turn of the Century. L.: Cornell University Press, 1989. 248 p.
10. Gutjahr O. Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900 // Rößling I. Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus – Verl. – Ges., 1989. S. 45-71.
11. Gutjahr O. Lulu oder die Last mit der Lust. “Die Urgestalt des Weibes” – ein Männertrauma [Электронный ресурс]: Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspieldialoge am 18. August 2010. URL: <https://www.yumpu.com/de/document/read/3491269/lulu-oder-die-last-mit-der-lust-freunde-der-salzbuerger-festspiele> (дата обращения: 06.12.2019).
12. Riedlinger S. Aneignungen: Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption [Электронный ресурс]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/35095665.pdf> (дата обращения: 06.12.2019).
13. Seehaus G. Wedekind. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1974. 159 S.
14. Wedekind F. Die Büchse der Pandora. Eine Monsterttragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894 / hrsg., kommentiert und mit einem Essay von H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1990. 233 S.
15. Wedekind F. Erdgeist // Wedekind F. Werke. Mit einem Nachwort und Anmerkungen: in 2 Bänden / hrsg. von E. Weidl. München: Deutscher Taschen Verlag, 1996. Bd. I. S. 549-637.
16. Wedekind F. Frühlingstürme // Wedekind F. Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit 3 Doppelbd / hrsg. unter der Leitung von E. Austermühl, R. Kieser, H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1996. Bd. III: in 2 Teilen. Teil 1. S. 618-637.
17. Wedekind F. Nach “Der Erdgeist”, II. Aufzug // Wedekind F. Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit 3 Doppelbd / hrsg. unter der Leitung von E. Austermühl, R. Kieser, H. Vinçon. Darmstadt: Häusser, 1996. Bd. III: in 2 Teilen. Teil 1. S. 641-650.

Bestiary Metaphorics in F. Wedekind’s Dilogy “Lulu”

Pridorogina Elena Aleksandrovna, Ph. D. in Philology
Saint Petersburg University
e.pridorogina@mail.ru

The article is devoted to analysing bestiary images in the dilogy “Lulu” by the German dramatist Frank Wedekind (1864-1918). The study focuses not on the traditional mythological interpretation of certain images but on their interrelation with F. Nietzsche’s philosophical conceptions. Specificity of the “beast” notion and peculiarities of the opposition “beast – human being” in Wedekind’s creative work are revealed. Within the framework of the research, the paper examines the motive of animal training, which is a key one in Wedekind’s creative work. Relying on the findings, the researcher suggests deeper interpretation of the “Lulu” dilogy taking into account specificity of the author’s conceptions.

Key words and phrases: F. Wedekind; F. Nietzsche; bestiary images; “Lulu” dilogy; beast; femininity; superman.

УДК 82.0

Дата поступления рукописи: 14.12.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.22>

В статье рассматривается творческая деятельность Ч. Паланика. Процесс творчества трактуется в широком контексте как внутриличностная и межличностная коммуникация творца с миром и социумом. Автор проводит анализ последовательности этапов объективации творческой интенции Ч. Паланика: от отбора жизненного материала, принадлежащего определенной социокультурной и исторической реальности с точки зрения индивидуального восприятия, до воплощения его в художественном тексте, а также последующей процедуры восприятия художественного произведения читателем. В результате делается вывод о механизме художественного творчества Ч. Паланика.

Ключевые слова и фразы: творческая деятельность; Ч. Паланик; авторская интенция; творчество и личность; коммуникативность художественного произведения.

Сёмченко Раиса Анатольевна

Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь
raisasemchenko@yandex.ru

Творческий процесс Ч. Паланика: от абстрактного представления к материальному воплощению

Процесс создания художественного произведения привлекал внимание мыслителей, исследователей и ученых разных эпох. Первые попытки изучения данного феномена не принесли должного результата.