

## ЕВГЕНИЯ КОРОЛЬ

(Донецк)

### ЖЕНСКИЕ ПУТЫ В *KÜNSTLERROMAN* 1930-50-Х ГГ.

Применительно к немецкоязычным романам о художниках периода антифашистской эмиграции достаточно трудно говорить об арахнологии в том смысле, в каком это понятие применяет Нэнси К. Миллер: восстановление авторского женского субъекта в тексте.<sup>1</sup> Трудность связана с тем, что немецкоязычный роман о художнике в целом пишется мужчинами и о мужчинах (в литературе изгнанничества 1930-50-х гг. нам неизвестно ни одного произведения подобного рода, написанного женщиной, и лишь одна повесть, написанная о женщине-художнице – «Муся» Ф. Брукнера). Женские образы в анализируемых романах («Сервантес» Б. Франка, «Смерть Вергилия» Г. Броха и «Гойя, или Тяжкий путь познания» Л. Фейхтвангера) во многом имплицитно определяются патриархальными представлениями о женщине, что включает также и комплекс мужских страхов перед женским естеством.

Описывая сны одного своего пациента, К. Абрахам соглашается с З. Фрейдом в том, что паук как символ в сновидениях может представлять «злобную мать». Но Абрахам указывает также, что это существо, вызывающее у многих мистические чувства, может быть и более многозначным. Сам К. Абрахам связывает его со страхом перед инцестуальными отношениями с матерью.<sup>2</sup> С другой стороны, учитывая ассоциативное поле, в которое Г. Юнг помещает архетип анимы, женского начала в мужском естестве (от «ангельских» ассоциаций до злобных ведьмовских, подземных образов),<sup>3</sup> «материнский» символ паука с его мрачными и агрессивными коннотациями можно сопоставить с женским началом вообще. В данном докладе речь пойдёт, в частности, об опасных путях и сетях, которыми женщина способна оплести героя-художника. Этот мотив «женской опасности» достигает своего пика в конце XIX – начале XX веков, что не в последнюю очередь связано с исследованием О. Вейнингера «Пол и характер». В немецкоязычной художественной литературе наряду с образами «женщины-дитяти», «женщины-ребёнка» (хрупкой, психически нестойкой, уязвимой – как в новелле «Тристан» Т. Манна) появляются и образы «женщины-вамп», любовницы с властным «материнским» началом, которая губит мужчину (Л. фон Захер-Мазох,

<sup>1</sup> Nancy K. Miller, *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic* [in:] *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, ed. by Nancy K. Miller. New York, 1988, p. 80.

<sup>2</sup> Карл Абрахам, *Паук как символ в сновидениях*. Пер. с нем. О. Лежнина. Доклад 27 сентября 1922 г. на VII Международном конгрессе психоаналитиков в Берлине, режим доступа: [http://www.psychol-ok.ru/lib/abraham/pauk\\_kak\\_v\\_snov/pksvs\\_01.html](http://www.psychol-ok.ru/lib/abraham/pauk_kak_v_snov/pksvs_01.html) (дата обращения к странице: 10.01.2013).

<sup>3</sup> Карл Густав Юнг, *Душа и миф: шесть архетипов*. Пер. с англ. В.В. Наукманов. Киев, 1996, с. 198-200.

например). Вспомним также орнаментальные мотивы югендштиля, модерна вообще (книжные заставки, архитектурные элементы – орнаменты лепнины, решётки балконов, интерьерные композиции), где женское «паучье» начало прочитывается в длинных волосах женских головок, извивающихся, как змеи, уловляющих жертву, в длинных стеблях водных растений (лилии и пр.), в причудливых извивах фантазийных или узнаваемых флористических силуэтов (мак, например, опиумное, «сонное» растение).

В романе Б. Франка «Сервантес» представлена художественно обработанная биография Мигеля де Сервантеса Сааведры. Сервантес-герой романа Б. Франка в буквальном смысле слова идёт к своему главному произведению — «Дон Кихоту»: уже в завязке романа он отправляется из Мадрида в Рим, чтобы преподавать кардиналу Аквавиве испанский язык, а оттуда, будучи уже солдатом, плывёт на военном корабле, затем проходит через всю Италию, и, отплыв в Испанию, попадает в руки к пиратам и оказывается в Алжире. Вернувшись в Испанию, Сервантес искаживает дороги родной страны, совершая также небольшую вылазку в соседнюю Португалию.

Динамика странствий изредка прерывается эпизодами статичности, отмеченными любовными историями, в рамках которых в роман входит ряд женских образов. Это венецианка Джина в Риме, Анжелина в итальянском городке Лукка, Ана в Мадриде и Каталина в провинции Манча. Можно утверждать, что образы возлюбленных Сервантеса в романе Франка зеркально коррелируют (любопытно, что даже имена героинь находятся в определённом ритмическом и анаграмматическом соответствии: Джина — Ана, Анжелина — Каталина).

Любовная история с Анной Франкой повторяет отношения Сервантеса с венецианкой Джиной. В основе этих женских образов — ренессансный, флорентийский типаж. Золотые или рыжие волосы и зелёные глаза<sup>4</sup> напоминают картины Поллайоло, Беллини. Однако те же внешние характеристики связывают образы Джины и Аны с ведьмовским архетипом.<sup>5</sup> Их ведьмовское воздействие, «опутывание» чарами отражаются на главном герое: Джина и Ана заставляют Сервантеса в романе Франка пережить и глубокую страсть, и жесточайшее страдание. С другой стороны, женитьба на Каталине во многом повторяет жизнь на постоялом дворе Анжелины (спокойное существование, примитивность окружения, погружённость в быт – жизнь без жизни,

---

<sup>4</sup> Ср.: Bruno Frank, *Cervantes* [in:] Bruno Frank, *Ausgewählte Werke: Prosa, Gedichte, Schauspiele*. Hamburg, 1957, S. 226.

Или: *Ibid.*, S. 324.

<sup>5</sup> Ср. с ведьмовской символикой зелёных глаз: Władysław Kopaliński. *Oko* [в:] Władysław Kopaliński. *Słownik symboli*. Warszawa, 2001, S. 273.

жизнь как смерть, что особенно проявляется в описании поместья Каталины.<sup>6</sup>

Какими бы ни были отношения героя с той или иной женщиной, женское начало в романе Б. Франка определяется понятиями статичности и замкнутости, что отражается в организации художественного пространства. Так, с образом Джины связаны четыре типа пространственных координат: церковь, где она ищет новых поклонников, купеческий дом, в котором она живёт в качестве содержанки и куда приходит на свидания Сервантес, гетто, в которое Джина, как куртизанка, попадает после специального папского указа, и имажинативное пространство Венеции (Джина постоянно говорит о своём далёком городе). Все эти пространства имеют свои границы и замкнуты в себе. Пространство здесь тяготеет к локусности. Статичность пространства, к которому принадлежит Джина, контрастирует с динамикой пути, характеризующей образ Сервантеса. Пока продолжаются его отношения с Джинной, Сервантес всерьёз раздумывает о семейной жизни, о стабильных и узаконенных отношениях, то есть о том, чтобы и самому вписаться в мир статичного. Джина словно «улавливает» его в сети быта. То же удаётся и Ане Франке: время, проведенное с ней, отмечено для Сервантеса личностной и творческой стагнацией. Он готов мириться с ограниченностью своей избранницы, а также писать подражательную пасторальную поэму и унижительную для него хвалебную оду всем поэтам Испании, лишь бы заработать и обеспечить себе возможность оставаться рядом с любимой, которая постоянно упрекает его в бедности.

Разрыв с венецианкой Джинной провоцирует два события. Сначала Сервантес впервые за много лет переживает приступ особой лихорадки: недуг нервного свойства погружает Мигеля в состояние безболезненного бреда. Мотив лихорадки вводит в произведение элементы романтической эстетики пороговых состояний и ощущений (ср.: сон в «Голубом цветке» Новалиса, видения в «Эликсирах дьявола» Гофмана, пограничное состояние между жизнью и смертью в «Мцыри» Лермонтова или «Гяуре» Байрона), а также связывает образ Сервантеса в романе Франка с образом романтического художника.<sup>7</sup> Качества романтического художника – чувствительность и

---

<sup>6</sup> Ср.: Bruno Frank, *Cervantes* [in:] Bruno Frank, *Ausgewählte Werke: Prosa, Gedichte, Schauspiele*. Hamburg, 1957, S. 339.

<sup>7</sup> Имеется в виду образ художника в немецком *Künstlerroman* эпохи романтизма, где на первый план выходят такие качества главного героя, как исключительность и одиночество, конфликт с филистерами, а также чувствительность и богатое воображение, не направленные на познание реальной действительности, но приводящие к бегству от неё. Ср.: Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman* [in:] Herbert Marcuse, *Schriften, Bd.1. Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt am Main, 1978, S.17.

Или: Наталья Самойловна Лейтес, *Черты поэтики немецкой литературы нового времени*. Пермь, 1980, с.

богатое воображение – выражаются в том, что все переживания Мигеля гипертрофируются, становятся настолько осязаемыми, что могут даже привести к болезни. Разрыв с Джиной, таким образом, впервые заставляет Мигеля пережить проявления своей художественной натуры. С другой стороны, Сервантес именно после разлуки с Джиной вновь отправляется в путь. Аналогичное воздействие (правда, уже без лихорадки) провоцирует уход Аны Франки: пережив разрыв с нею, Сервантес вновь начинает странствие.

Несмотря на то, что Анжелина, хозяйка постоялого двора в Лукке, в целом образ положительный и её сущность, казалось бы, полностью соответствует её «ангельскому» имени, она также опутывает Мигеля в романе Франка соблазном статичной оседлой жизни. Мигель некоторое время поддается этому соблазну и уже даже почти согласен принять предложение руки и сердца Анжелины. Однако это означало бы для Сервантеса сделаться оседлым, отказаться от динамики пути, что подчёркнуто и пространственными отношениями. Локус постоялого двора, принадлежащего Анжелине, — это остановка на пути, прерванное движение. И находится постоянный двор в особом городе: Лукка — самоуправляемая община, словно страна в стране. Отгороженность усилена тем, что город обнесён высокой крепостной стеной. Замкнутый мирок не может стать пристанищем для героя, ведь Мигелю суждено познать все проявления реальности, чтобы однажды воплотить свой опыт в «Дон Кихоте» и получить право называться настоящим художником. В ту ночь, когда Анжелина заговаривает о свадьбе, да и сам Сервантес уже раздумывает о преимуществах оседлой мещанской жизни, ему снится вещий сон, пророчащий нечто великое. Сон заставляет Мигеля отказаться от мыслей о женитьбе и отправиться дальше, в путь, в погоню за неведомым. Позже Сервантес будет трактовать свои мытарства (пиратский плен, Алжир) как наказание за отказ от предложенной любви. Так что, по сути, закрепляется та же схема, которая действовала в случаях с Джиной и Аной: отношения с женщиной как путы оседлой жизни / разрушение этих оков как импульс к новому этапу на пути художника.

История с Каталиной внешне воспроизводит историю с Анжелиной. Но каждое последующее увлечение всё больше «заманивает» героя в семейную «ловушку», в «кокон» под названием «брак». Женившись на Каталине, Мигель становится материально обеспеченным и отгороженным от мирских бурь если и не крепостными стенами, то границами поместья, принадлежащего семье его жены. Образ Каталины так

же вписан в двойное замкнутое пространство: поместье Каталины находится в деревне Эскивиас, которая представляется Сервантесу чрезвычайно скучной в своей статичности. Однажды, понимая, что не в состоянии ни бороться, ни мириться с духовной ленью и ограниченностью своей жены и её окружения, Сервантес в романе Франка в очередной раз отправляется в путь. Он становится налоговым комиссаром и в этой должности искаживает вдоль и поперёк всю Испанию, чтобы однажды, оказавшись в тюрьме по несправедливому обвинению (теперь уже поневоле «оседлый» и пребывающий в совершенном одиночестве), приняться за создание «Дон Кихота». Парадокс: Сервантес в тюрьме физически локализован, но духовно уже свободен, в отличие от тех ситуаций, когда отношения с женщиной связывают его.

В романе Г. Броха «Смерть Вергилия» многозначный образ Плотии также в некоторой мере включает коннотации статичности. Женское начало в романе связано со стихией земли и, в противовес мужскому, обращено в воспоминание: оно ретроспективно и оппозиционно мужскому устремлению к будущему.<sup>8</sup> Умиравший Вергилий в романе Броха испытывает не только потребность в человеческом тепле, в земной любви, но и раскаяние перед Плотией, девушкой, которая когда-то любила его и которую он отверг, посвятив себя поэзии. Потому он позволяет Плотии, чей образ начинает являться Вергилию за несколько часов до его смерти, опутать себя сетями воспоминаний. В своих видениях он видит себя в объятиях Плотии.

Близость поэта и Плотии должна состояться в рамках воображаемого хронотопа видений, открывающихся внутреннему взору Вергилия. Поэту чудятся первозданные ландшафты, заполненные гигантскими растениями и мифологическими существами (нимфами, фавнами). Элементы видения находятся в нерасторжимом единстве. Сам человек отныне представляет цельность. Теперь целостно, находится в слиянии то, что прежде существовало как разрозненные феномены: кожа и одежда, душа и тело.<sup>9</sup> Благодаря снятию границ между самыми противоположными явлениями возникает картина всеохватывающего синтеза. Вспоминается положение Г. Броха о том, что рациональное и иррациональное сливаются в высшее единство в мифе, так что миф превращается в средство преодоления распада ценностей и целостного, синтетического познания мира.<sup>10</sup> Высшее (в смысле – не механистическое) слияние, обеспечивающее

---

<sup>8</sup> Ср.: Walter Hinderer, *Grundzüge des „Tod des Vergil“: Die Sinnarchitektur* [in:] Hermann Broch: *Perspektiven der Forschung*. Hrsg. von Manfred Durzak. München, 1972, S. 132.

<sup>9</sup> Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main, 1976, S. 273.

<sup>10</sup> Roberto Rizzo, *Mythengestaltung bei Broch und Mann* [in:] *Moderne und Mythos*. Hrsg. von Silvio Vietta, Herbert Uerlings. München, 2006, S. 179.

целостность в романе «Смерть Вергилия», и происходит в рамках мифологического (языческого) мышления (участие мифологических существ, упоминание богов, но в первую очередь здесь проступает подоплёка генезиса, свойственная любому мифу, возникновение нового ландшафта, нового мира).

Один из базовых элементов этого мира – эротический. Уже в начале Вергилию видится золотое изваяние Приапа, погружённое в водоём из молока. После того, как листья одного из вязов на берегу окунулись в воду/жертвенное молоко, из его ствола появляется Плотия.<sup>11</sup> Увлажнение листы освящённой жидкостью прочитывается как метафорический акт оплодотворения, благодаря которому Плотия рождается из дерева. Затем, сам Вергилий, взявший Плотию за руки, представляется себе как вяз, оживший и «чудом обретший дар речи от прикосновения к женщине».<sup>12</sup> Эта цепочка оплодотворяющего оживления (от озера из жертвенного молока Приапа – к дереву, из которого возникает Плотия, от Плотии – к Вергилию в образе вяза) задаёт эротически-витальную тональность, в которой разворачивается действие данного эпизода. В этом контексте, в пределах «над-реальных» пространственно-временных координат, что доступны поэту, протекает диалог Вергилия и Плотии, развёрнутое взаимное признание в любви, которое должно завершиться их телесным слиянием.

Духовное и телесное слияние мужчины и женщины, радостная витальность природы в видении Вергилия воплощают земную любовь, представление о платоновской андрогинной целостности и истине, доступных земному пониманию до того, как смерть откроет герою самые дальние горизонты познания. А само имя Плотии, совпадая с именем друга Вергилия, Плотия Тукки, человека земной стихии, тёплого и сострадательного, андрогинно объединяет двух персонажей, которые дают Вергилию в романе Броха возможность приобщиться к миру земной любви, откуда открывается путь в высшему познанию и любви небесной.

И всё же для художника и избранника духа земная любовь, любовь женщины и к женщине – это лишь промежуточный этап на пути к его высокой цели. Однажды поэту необходимо освободиться от пут этой привязанности, которая прежде питала его, но теперь препятствует духовному росту. На это Вергилию в романе Броха указывает раб, ещё один персонаж, появляющийся на уровне видений. Раб пытается

---

Или: Тетяна Євгенівна Пічугіна, *Концепція «нового міфу» в теоретичній рефлексії Германа Броха* [в:] *Вікно в світ*. 2008, № 2(23), с. 10.

<sup>11</sup> Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main, 1976, S. 274.

<sup>12</sup> Герман Брох, *Смерть Вергилия*. Пер. с нем. Ю. Архипов, А. Карельский [в:] Герман Брох, *Избранное*. Москва, 1990, с. 430.

воспрепятствовать близости Вергилия с Плотией: «Нет для тебя передышки и воспоминанья; вот твой посох, зажми рукоятку в кулак – и иди!». <sup>13</sup> Раб навязывает художнику посох (эмблема пути, библейские коннотации образа Моисея, ведущего свой народ) и напоминает Вергилию о его духовной миссии — стать вождём человечества, прокладывая путь к высшей истине.

В романе Л. Фейхтвангера ключевая роль Каэтаны Альба в жизни Гойи намечается уже в завязке. В этом отношении примечательна организация пространственных отношений при первой встрече Гойи и Альбы. Гойя разглядывает герцогиню Альба, стоя в галерее, через дверной проём, ведущий в парадный зал. Дверная рама выполняет здесь функцию рамы для картины. Герцогиня в парадном зале возникает перед Гойей, словно художественное полотно. Так метафорически передана специфика отношений между Франсиско и Каэтаной: они – не только двое влюблённых, но также художник и модель, мастер и вдохновительница.

Кроме того, художник предстаёт перед читателем на одном уровне с другими гостями (уравненным с ними), а герцогиня сидит на возвышении. С одной стороны, это объяснено старинным испанским обычаем. С другой же, организацию художественного пространства в эпизоде встречи на приёме можно интерпретировать и как метафору положения героев на социальной лестнице: Гойя, выходец из народа, – внизу, Каэтана, представительница знатного и гордого рода, – на возвышении. Любовную линию в романе многие исследователи <sup>14</sup> в целом рассматривают как проекцию отношений Гойи с аристократией, представительницей которой является Каэтана. Кроме того, пространственно доминирующее положение герцогини Альба с самого начала указывает на то, что в отношениях с Гойей она будет задавать тон, а художник станет исполнять все причуды своей возлюбленной. Недаром маркиза де Вильябранка (свекровь Каэтаны), наблюдая за разговором невестки с Гойей, вспоминает картину Рубенса «Геракл у Омфалы». <sup>15</sup> В этой любви-ненависти герою будет казаться, что Каэтана опутывает его своими сетями и заставляет жертвовать ради неё тем, что ему дорого. Он будет обвинять герцогиню в попытке разрушить его карьеру, в наступлении

---

<sup>13</sup> Ibid., с. 431.

<sup>14</sup> Ср.: Frank Dietschreit, *Lion Feuchtwanger*. Stuttgart, 1988, S. 132.

Или: Lothar Kahn, *Der arge Weg der Erkenntnis* [in:] *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work. A Collection of Critical Essays*. Ed. by John. M. Spalek. Los Angeles, 1972, p. 208.

Или: Reinhold Jaretsky, *Der Künstler als Held* [in:] *Lion Feuchtwanger Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. von Wilhelm von Sternburg. Frankfurt am Main, 1989, S. 226.

<sup>15</sup> Lion Feuchtwanger, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Berlin, 2007, S. 18.

Здесь примечательны пространственные отношения на этом полотне. Омфала у Рубенса также находится на возвышении и оттуда протягивает руку вниз, чтобы оттащить за ухо героя, сидящего за прялкой.

глухоты, в смерти своей дочери.

Гойя в романе Фейхтвангера даже представляет себе свою возлюбленную в виде ведьмы, считает что она «ведьма или само зло, посланное дьяволом в мир».<sup>16</sup> Атмосфера ведьмовства и колдовства создаётся вокруг герцогини также благодаря дополнительным деталям. Каэтану сопровождают её любимицы – кошки, которые, по поверьям, являются спутниками ведьм.<sup>17</sup> Во время их первой прогулки с Гойей Каэтана заводит разговор о ведьмах и колдовстве. Здесь же Гойе впервые во плоти является эль-янтар – полуденный демон,<sup>18</sup> так что видение совпадает с присутствием герцогини.

Учёные, рассматривающие отношения Гойи и Каэтаны в романе Фейхтвангера как метафору отношений художника, выходца из низов, с высшим классом, утверждают, что вершины своего искусства («Капричос») Гойя может достичь лишь тогда, когда полностью избавляется от пиетета к аристократии. Это выражается в обретении художником независимости от пут страсти, которыми обволакивает его герцогиня Альба.<sup>19</sup>

И всё же любовная линия в романе не только препятствует, но и способствует становлению Гойи-художника. Например, благодаря Каэтане Гойя обнаруживает в себе смелость обратиться к теме обнажённого тела («Маха обнажённая»), запрещённой инквизицией и неслыханной для испанской живописи начала XIX века. Если для броховского Вергилия любовь обретает ценность лишь под конец жизни, принимая черты идеальной любви в духе Платона, любви, без познания которой невозможно познание высшей истины, то фейхтвангеровский Гойя любит Каэтану земной любовью, которая подпитывает его творчество.

В свою очередь, ссора, вызванная ревностью Гойи к гостю Каэтаны, становится причиной глухоты и отмечает начало пути художника к созданию «Капричос». Уже первая попытка нарисовать «демонов» связана с Альбой и приходится на ту самую первую прогулку с герцогиней (объектом изображения оказывается эль-янтар). Гойя называет этот рисунок *Capricho*,<sup>20</sup> предвосхищая цикл «демонических» офортов,

---

<sup>16</sup> Лион Фейхтвангер, *Гойя, или Тяжкий путь познания*. Пер. с нем. Н. Касаткин, И. Татаринев, Л. Гинзбург. Москва, 2003, с. 219.

<sup>17</sup> В.Н. Топоров, *Кот, кошка* [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия*. В 2 т. Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2: К – Я. Москва, 1972, с. 11.

<sup>18</sup> Lion Feuchtwanger, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Berlin, 2007, S. 142.

<sup>19</sup> Аналогичной линии придерживаются и создатели экранизации романа «Гойя, или Тяжкий путь познания» (К. Вольф, 1971). В фильме связь Гойи и Каэтаны обрывается до создания «Капричос». Затем до герцогини, вызвав её недовольство, доходят офорты Гойи. Больше Каэтана не появится в картине, не будет также и сцены её смерти. С учётом того, что в создании фильма в качестве консультанта участвовала вдова Л. Фейхтвангера, можно предположить, что такой подход справедлив.

<sup>20</sup> Lion Feuchtwanger, *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Berlin, 2007, S. 148.



которые появятся через много лет. На более позднем этапе «пути познания» глухота, спровоцированная ссорой с герцогиней, научит Гойю бороться с «привидениями» посредством искусства и в итоге позволит художнику создать «Капричос». Справедливым представляется мнение М. Кёппена, усматривающего в любовной связи Гойи и Каэтаны важный фактор творческого и политического развития художника.<sup>21</sup> Становление Гойи в романе переплетается с любовной линией, зависит от любви к Каэтане и той страстности, которую несёт в себе эта связь. При этом полюс страсти не имеет значения – для мастера она в любом случае продуктивна.

Таким образом, женское начало в немецкоязычном *Künstlerroman* 1930-50-х гг. предстаёт как нечто такое, что таит опасность для художника. Это проявляется на уровне имплицитных связей с символом паука как воплощением мужского страха перед женским началом. Женщина очаровывает героя, опутывает его сетями, которые могут помешать его творческому или духовному становлению. Это могут быть путы оседлости и статичности, удерживающие Сервантеса в романе Б. Франка от странствий, столь необходимых для вызревания его таланта. Или оковы прошлого, воспоминаний, земных привязанностей, удерживающие Вергилия в романе Г. Броха от выполнения его высокой духовной миссии. В романе Л. Фейхтвангера угроза, исходящая от женского начала, реализуется во власти Каэтаны Альба над художником, которую она получает словно с помощью колдовских чар. Однако отношения между героем романа и женщиной двойки: испытывая страх перед путами женской любви, художник в то же время нуждается в них, чтобы творить (Сервантес в романе Франка, которому каждая любовная история даёт новый импульс к странствиям, что ведут его к «Дон Кихоту», или Гойя в произведении Фейхтвангера, для которого любовь-ненависть к Каэтане становится творческим стимулом) и достигать новых духовных горизонтов (Вергилий в романе Броха должен сначала познать земную любовь, чтобы ему открылся путь к небесной любви и высшему познанию).

---

<sup>21</sup> Manuel Köppen, *Goya – Lebensentwürfe aus der Fremde: von Lion Feuchtwanger bis Konrad Wolf* [in:] *Die andere Stimme*. Hrsg. von Alexander Honold, Manuel Köppen. Köln [u.a.], 1999, S. 247.

## **Женские пути в *Künstlerroman* 1930-50-х гг.**

**Евгения Король (Донецк)**

### **Аннотация**

В статье рассматриваются женские образы в немецкоязычном романе о художнике периода антифашистской эмиграции. Анализируются элементы патриархальных представлений о женщине и женском начале, в том числе и мужские страхи перед женским естеством (ср.: символ паука в психоанализе), имплицитно отображающиеся в поэтике романов Б. Франка «Сервантес», Г. Броха «Смерть Вергилия» и Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания». В результате исследования делается вывод о том, что отношения, связывающие героев анализируемых романов с женщиной, амбивалентны. С одной стороны, пути женской любви сдерживают художника в его развитии, и он стремится избавиться от них. С другой стороны, избраннику духа необходимо побывать в женских тенетах, чтобы получить новый импульс на пути своего творческого становления (Сервантес в романе Франка и Гойя в произведении Фейхтвангера) или духовного прозрения (Вергилий в романе Броха).

## **Women`s net in *Künstlerroman* of the 1930-50s**

**Yevgeniya Korol (Donetsk)**

### **Summary**

The article concentrates on some women images in the artist-novel by German-speaking authors of the antifascist exile. It gives an analysis of some androcentric notions about the woman including male fears of woman nature (cf. the symbol of spider in psychoanalysis) that are implicitly reflected in the poetics of the novels “A Man Called Cervantes” by B. Frank, “The Death of Virgil” by H. Broch, “It is the Hour” by L. Feuchtwanger. As a result of the research it is concluded that the relationships of the main characters in the analyzed novels with women are ambivalent. On the one hand, the nets of women`s love restrict the artist in his development and he longs for casting them off. On the other hand, the chosen one in spirit must once be in women`s snare in order to get a new impulse on the way of his creative coming-to-be (Cervantes in the novel by Frank or Goya in the Feuchtwanger`s work) or his spiritual enlightenment (Virgil in the novel by Broch).