

УДК 82-3

**ЭСТЕТИКА И МЕДИЦИНА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДИСКУРСОВ
В РАССКАЗЕ АЛЬФРЕДА ДЁБЛИНА «ТАНЦОВЩИЦА И ТЕЛО»**

© 2015 г.

В.А. ПорунцовСанкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей,
экономики и права, Санкт-Петербург

Shartan1@yandex.ru

Поступила в редакцию 25.01.2014

Раннее творчество (1900–1912 гг.) крупнейшего немецкого писателя XX века Альфреда Дёблина примечательно тем, что в нём автор художественно отразил определённые медицинские знания своей эпохи (в области психиатрии и психоанализа). В рассказе «Танцовщица и тело» затрагивается также проблема искусства, ввиду чего возникает вопрос о взаимоотношении двух дискурсов – эстетического и медицинского.

Ключевые слова: жизнь и искусство, истерия, природа, танец, тело, эстетический смысл.

Взаимосвязь деятельности Альфреда Дёблина как писателя и как врача представляет определённую сложность для исследователя его художественного творчества. Сам немецкий писатель указывал на серьёзное отношение к обоим видам своей деятельности, заявлял о «единении двух душ в одной груди» [1, S. 103], однако признавался, что как врач он знаком со своей литературной деятельностью лишь издали и что как писатель он является прямой противоположностью себе как врачу. Несмотря на это признание, которое на первый взгляд исключает смысловую и дискурсивную контаминацию этих областей деятельности Дёблина, необходимо отметить, что такая «двойная роль» не может не учитываться при подходе к изучению его художественных произведений. Рассматривать его творчество следует от противного: исходя не из того, где и в каком виде в произведениях присутствует медицинский дискурс, а из того, как этот дискурс модифицируется и даже преодолевается. Подобно тому, как Дёблин отрицает прямое взаимодействие врачебной и литературной деятельности друг с другом, при этом имплицитно вписывая скрытый медицинский язык в свой нарратив, так же и медицинский дискурс не просто присутствует в произведениях, заявляет о своей значимости, но качественно изменяется под воздействием иной смысловой инстанции. Используя метафорическую фигуру Ролана Барта, можно сказать, что «дискурс лжёт», то есть предлагает второй план прочтения – за видимой доминантностью сухого медикалистского нарратива скрывается тайный язык эстетики.

Бьянка Ленерц и Зильке Петерс замечают: тот факт, что Дёблин в своих автобиографических заметках проявляет «высокую степень ре-

флексии» [2, S. 157] по отношению к этой двойственности, позволяет утверждать, что «сопряжение фигуры врача и писателя может быть обозначено как симптом отделения искусства от науки, которое на протяжении двадцатого столетия всё больше укреплялось» [2, S. 157]. Необходимо добавить, что это разделение окончательно произошло только после 30-х годов, тогда как применительно к эпохе раннего творчества Дёблина (1900–1910-е гг.) приходится говорить о столкновении писателей с явлением, которое Ютта Персон обозначила как «натурализацию человеческого облика» [3]. Под этим понятием подразумевается такое дискурсивное взаимодействие литературы, науки и социологии, при котором новая трактовка человека характеризуется возвращением от просвещенческого идеализированного представления о человеке как обладателе свободной воли к представлению о человеке, «зависимом от своей животной сущности» [3, S. 9–10].

При этом примечательно то, что Альфред Дёблин реагирует не на антигуманистическую тенденцию слияния дискурсов, а на то, что современная ему наука отделена от жизни. Действительно, лексический состав эссеистики Дёблина центрируется на семантическом гнезде слова «das Leben» и сопутствующих ему дериватах. «Духовность, интеллектуализм, изощрённое мастерство своих современников-романистов Дёблин хотел заменить в своих собственных книгах жизнью» [4, с. 99].

Дёблина волнует прежде всего отношение искусства к жизни, он крайне отрицательно относится к абстракциям и понятиям (не только научным), что отражается в его ярко выраженной склонности к антипсихологизму в искусстве. При этом жизнь Дёблином понимается не

как общее понятие, а как конкретное *телесное существование*, взятое в своей процессуальной репрезентации, не знающее этических, моральных и прочих определений, скорее являющееся тотальностью, нежели партикулярностью. Так, рассуждая о сексуальных психопатологиях, Дёблин пишет: «Я хочу рассеять тёмную неясность, окутывающую такого рода больных. Психический анализ, сдаётся мне, не сможет этого сделать. Нужно обратиться обратно к телесному, но не в мозги, а, возможно, к железам, к обмену веществ» [1, S. 33]. Именно этот акцент на телесном аспекте жизни, а следовательно, и искусства, способствует проникновению медицинского дискурса в творчество немецкого писателя.

Многие ранние художественные произведения Дёблина представляют собой сложное единство научного знания и нарратива, с этим знанием неразрывно связанного. Для Дёблина медицина и литература являются взаимодополняющими способами познания реальности, жизни, «он описывает два разных способа обработки и репрезентации реальности, оба из которых внутренне присущи его манере письма...» [5, S. 111]. Ввиду этой внутренней связи Вольфганг Шеффнер предлагает понятие «поэтологии психиатрического знания» («Poetologie psychiatrischen Wissens») [6].

Ранние литературные работы Дёблина (1900–1912 гг.), и, в частности, рассказ «Танцовщица и тело» (1905), представляют собой художественную рефлексию на сложившиеся в то время научные (медицинские) традиции изучения истерии и иных нервных заболеваний – психиатрическую (Э. Крепелин, Р. Волленберг, О. Бинсвангер, В. Гельпах, П. Мёбиус) и психоаналитическую (преимущественно ранние исследования Й. Брейера и З. Фрейда). Стефани Катани, характеризуя литературу рубежа XIX–XX веков, отмечает, что «фигуры истеричных женщин, неврастеники, ипохондрики и одержимые манией герои, равно как и литературные инсценировки психических пограничных ситуаций определяют современную литературу и ведут к самопониманию эпохи, которая получает свои существенные импульсы из сферы медицины, особенно из научных результатов неврологии, психиатрии и гинекологии» [7, с. 36].

Для раннего творчества Дёблина характерно влияние на него психиатрического и психоаналитического дискурсов, тем не менее ни один из них не преобладает, не является определяющим при толковании текста. Относительно «Танцовщицы и тела» Юлия Генц пишет, что «рассказ демонстрирует автономию и определённые притязания литературы на превосходство, при

этом методы Дёблина вырабатывают новые способы письма: посредством намёков на конкурирующие дискурсы они делают возможными многослойность и комплексность при одновременной краткости повествования» [8, S. 82].

Эстетический смысл рассказа одновременно вытекает из игры психиатрических и психоаналитических смыслов, при которой они преодолеваются. Отменяется сугубо медицинское, одностороннее и не терпящее противоречий толкование. Вкрапление медицинских дискурсов в текст рассказа имеет целью создание культурных смыслов, отражающих процесс интеллектуальной рефлексии, самоинтерпретации эпохи. Данная статья посвящена выявлению смыслов, проявляющихся поверх сплетения психоаналитического и психиатрического толкований.

Сюжет рассказа напоминает историю болезни, стилистически нарратив подражает тексту клинического диагноза. Это связано с ориентацией Дёблина не на описательность, а на структуру Bericht'a. Девочка одиннадцати лет по имени Элла становится танцовщицей, всем понятно, что она просто рождена для этой профессии. В 19 лет она заболевает малокровием, тело перестаёт подчиняться ей, она стремительно слабеет. По настоянию матери Элле кладут в больницу. Там её ежедневно обследуют врачи, в то время как злость Эллы по отношению к своему телу возрастает. Она отчуждается от него, что проявляется в её внутренних монологах. Однажды, после того как мимо окон больницы прошла рота солдат под громкую музыку, она просит принадлежности для вышивания. Изобразив на полотне три фигуры (нечто бесформенное на двух ногах, мужчину в очках с градусником, маленькую девочку, показывающую мужчине нос и вонзающую ножницы снизу в своё тело), она подзывает доктора, выкрикивает ругательства и совершает самоубийство, вонзив себе под левую грудь ножницы.

Не только к сюжету этого рассказа, но и вообще к раннему творчеству Дёблина исследователи подходят как с точки зрения психиатрии (В. Шеффнер, Ю. Гранд, Г. Браунгарт, Б. Ленерц и З. Петерс), так и с точки зрения психоанализа (А. Кек, Т. Анц, Х. Штегеманн, Х. Т. Теварсон). Бьянка Ленерц и Зильге Петерс замечают: «Многочисленные симптомы расстройств подвигают читателя чуть ли не к тому, чтобы ставить предположительные диагнозы» [2, S. 162]. Основные диагнозы следующие: неврастения, шизофрения, хлороз, истерия. Чтобы раскрыть эстетический смысл рассказа, необходимо реконструировать логику медицинского дискурса.

Доминантным в тексте является истерический дискурс. Можно отметить удивительные параллели с настоящими историями болезни истеричек. Дёблин недвусмысленно отсылает к этому дискурсу. Во втором абзаце рассказа мы читаем об Элле следующее: «Она была холодна, спокойно глядела на своих коллег и скучала, когда они жаловались» [9, с. 23]. Элла не проявляет никакого интереса к любовным, эротическим ситуациям. Вот что сказано Й. Брейером в начале анализа истории Анны О., столь известного тогда случая: «...сексуальное начало у неё было не развито <...> пациентка... никогда не была влюблена...» [10, с. 39].

Фрейд в истории болезни Доры (1905) связывал истерию с нарушениями сексуальности. Эта смысловая связь появляется в рассказе в том месте, где Элла танцует вальс со своим телом, представляя его в качестве мужчины, а также там, где Элла открыто ведёт борьбу с мужской властью, с подавлением женской воли. Этот феномен можно обозначить как «мужской след». Связь с истерией здесь прямая, если учитывать, что истерия – это ещё и «протест женского тела, не имеющего своего дискурса», а фригидность – «это наказание, которому подвергается власть мужчины» [11, с. 407].

Говорить о женщине – это значит вписывать её в структуру желания, которое в данном случае может быть только мужским. Женская красота кодируется через женское тело, которое не является самодостаточным, так как оформляется внеположным ей желанием. «Мужской след» отменяет автономность женского тела, в остатке же ничего нет, вне женского эротизма есть лишь один способ обретения женскости – через сакрализацию, возведение в абсолют. Женщина является объектом именно мужского внимания. Неслучайно Ницше отмечал, что о женщине может говорить только мужчина, никоим образом не женщина.

Персонажи мужчины – врачи. Их можно рассмотреть через призму легитимации дисциплинарной власти посредством ограждения и исследования, выявления скрытого языка тела (то есть пользуясь языком анализа Фуко). Действительно, в больнице тело Эллы окончательно отчуждается от неё. Элла злится на то, что всё внимание приковано не к ней, а к её телу, а ведь она является его госпожой: «В острых чертах её лица мелькало возмущение от того, что с телом, с ним, порченным и повинным в порче, носились, словно она была мертва. Это оскорбляло её, повелительницу. Она заперла тело, заковала его в цепи. Это было только её тело, её собственность, которой она могла распоряжаться

Она жила в этом доме, её дом должны оставить в покое» [9, S. 26].

Врачи занимаются расшифровкой языка тела, в то время как героиня разучивается говорить. Элла не может разговаривать, иметь язык, адекватно описывающий её собственную идентичность, так как язык тела является результатом означивания со стороны другого. Врачи записывают всё в карточку, само записывание и есть фиксирование языка, классификация.

От Эллы отчуждается тело – объект не только медицинского анализа, но и мужского желания. В отношениях врач – пациент неизменно присутствует тема насилия. Тело пациента подчинено воле врача, его желанию, его возможности. Таким образом, размывается строгая граница между телом эротическим и телом физио-биологическим. Такое смещение может быть проиллюстрировано образами, вышитыми Эллой: «Это были три фигуры: круглое бесформенное тело на двух ногах, без рук и без головы, – какой-то большой двуногий шар. Рядом стоял большой кроткий мужчина в гигантских очках, который гладил тело градусником. Но пока он был всерьёз занят телом, скачущая босиком маленькая девочка в другой стороне картины показывала ему левой рукой нос, а правой вонзала снизу в тело острые ножницы; из раны струёй вытекала жидкость, как из бочки» [9, S. 29]. Термометр является символом совмещения обоих смыслов, будучи медицинским атрибутом и фаллическим символом.

Изображённая на полотне девочка, которая показывает мужчине нос, является Эллой. Втыкание ножниц снизу в тело символизирует начало месячных, что говорит о желании Эллы вернуться в допубертатный период, начать всё сначала, но при этом избежать означивание со стороны, она сама хочет взять на себя эту функцию. В этом смысле можно также понимать отрывок из монографии Э. Бронфен под названием «Только о её трупе» («Nur über ihre Leiche»), который приводит Кек: «...самоубийство как само-текстуализация...» («...Selbstmord als Selbst-Textualisierung...») [12, S. 106]. Элла убивает не себя. В её сознании этот акт не предстаёт в качестве самоубийства, она лишь убивает тело в надежде на обретение возможности создания аутентичной автобиографии вне насилия, устанавливающего гендерную иерархию, зависимость (так называемого структурного насилия, выражаясь языком постмодернистской философии).

Фригидность Эллы подчёркивает ситуацию слабого различия субъекта и объекта. Не случайно, что болезнь, охватившая Эллу, есть не что иное, как малокровие. При малокровии у

лиц женского пола может прекращаться менструация, может быть нарушена функция деторождения. Аннета Кек вполне оправданно заявляет в связи с этим следующее: «История танцовщицы развивается в болезнь пола: Элла отвергает свой пол, что напрямую связано с утратой функции материнства, одной из особенностей болезни малокровия является нарушение функции деторождения» [12, S. 87].

Таким образом, на первый взгляд кажется, что Дёблин изображает кризис женской идентичности. Но смысл кризиса имеет в данном случае несколько измерений.

Во-первых, как уже было показано, имеется психоаналитическое и гендерное измерение проблемы кризиса (что помещает рассказ в контекст характерных для эпохи рассуждений на гендерную тему (Чезаре Ломброзе, Отто Вейнингер).

Во-вторых, психиатрическое, значение истерии дополняется: авторитетный в то время психиатр Эмиль Крепелин закрепил в психиатрической среде понимание истерии как «не очень резко очерченной группы расстройств, общая особенность которых состоит в их тесной зависимости от эмоциональных движений» [13, с. 341], а также выделял такую существенную особенность истерии, как «расстройство движений» (*Bewegungsstörungen*) и «расстройство воли» (*Willensstörungen*). Крепелин при этом считает, что подобные расстройства не позволяют больному овладеть (*Herrschaft zu gewinnen*) какой-либо профессией. В рассказе смысл расстройства воли получает двойное значение. Кажется, с одной стороны, что поведение Эллы противоречит этим симптомам, так как она определяется с профессией. Однако, с другой стороны, если внимательно посмотреть на структуру первого предложения (*sie wurde <...> bestimmt*), то станет понятно, что это решение является анонимным, не её волевым актом. Если истерическое тело в рассказе является символом насилия, ограничения действий, противодействия воле, то отмена этих ограничений, отмена диктата гендерной принадлежности, а значит, диктата определённого (даже идеологического) типа мышления, обозначает выход к подлинному искусству, искусству, реализующему свободу человека.

В-третьих, при смысловом сочетании с самоубийством, смертью танцовщицы, тема утраты воли и неудавшаяся попытка её обретения получает ещё одно измерение – философское и культурно-историческое (мотив пляски смерти, тема воли и насилия, тема смерти).

Наконец, в-четвёртых, (по порядку, но не по важности), рассказ содержит многоплановое эстетическое измерение. Тереза Винардель

Пуиг считает, что помимо того, что многие тексты модернизма и авангарда связаны с темами насилия и смерти, «при этом подчёркивается момент неподвижности или остановки, который, правда, выражает не просто прекращение, а является двусмысленным знаком, указывающим на апории художественного творения и рассуждения об искусстве» [14, с. 289].

Ввиду высокой степени культурной контаминации, характерной для эпохи *fin de siècle*, связь тем женского тела, танца, художественного творения и воли в рассказе раскрывается на фоне концепций модернистской эстетики. Так, с позиций культурно-исторического анализа текст может рассматриваться как определённая пародия на культурный типаж декадентки и сложившийся к тому времени литературный образ женщины (который в немецкой и австрийской литературе представлен произведениями А. Шницлера, Г. Гауптмана, Г. Гофманстала, Р. Рильке, Т. Манна). Как пишет Стефани Катани, Элла «воплощает собой тип хрупкой женщины (*Femme fragile*), наряду с типом роковой женщины (*Femme fatale*), который был излюбленным в литературном декадансе, эстетизме и в особенности лирике югендстиля» [7, S. 40].

Установление связей рассказа с культурно-эстетическим контекстом *fin de siècle*, безусловно, является ценным. Образ главной героини совмещает в себе две связанные друг с другом смысловые фигуры. Первой является фигура женщины как определённого биологического целого. Телесная, физиологическая основа этой фигуры дополняется культурными значениями. Так главенствующий здесь медицинский дискурс (показ героини в биологической и гендерной перспективе) взаимодействует с культурно-эстетическим (аллюзия к типичным образам женщины в западноевропейском искусстве конца XIX века). Одновременно с этим взаимодействием телесного и культурного аспектов осуществляется и во второй фигуре – фигуре танцовщицы как определённого эстетического целого, где главенствовать начинает дискурс эстетики. Две фигуры в образе Эллы совмещаются автором так, что не происходит перевеса в сторону какого-либо из дискурсов. Медицинский дискурс не является самоценным, равно как и эстетический. Смысл рассказа возникает только в точке пересечения их обоих. Поэтому, чтобы понять, почему Дёблин выбирает объектом повествования жизнь именно танцовщицы, как эта профессиональная жизнь связана с её телесностью, необходимо от рассмотрения медицинского дискурса перейти к анализу эстетического. Другими словами, следует выяснить, каким образом семантика танца сопрягается с телесной

семантикой, как в этом сопряжении возникает художественный смысл рассказа.

Габриэль Брэндстеттер считает, что танец является ключевым символом модернизма [15, с. 35]. Несмотря на то что это утверждение с трудом можно считать справедливым, тем не менее относительно немецкого искусства можно говорить об особой исторической роли танца. Немецкая эстетика первой четверти XX века во многом определяется концептом «выражение» (Ausdruck), и танец модерн, который появился в Америке в конце XIX века, получил в Германии особое развитие. Принципы нового танца, заключавшиеся в отказе от противоестественности балетных форм и подчёркивавшие свободу самовыражения, хорошо сочетались с экспрессионистской эстетикой. Неслучайно немецкий тип танца модерн носил название «танец выражения» (Ausdruckstanz, понятие Мэри Вигман). Вольфганг Роте, исследуя фигуры танцовщиц в экспрессионизме, показал, что танец является по своей сути экспрессионистским действием. Фигуры преступников, танцовщиц, больных являются «центром того, что составляет специфическое экспрессионистское восприятие жизни и миропонимание» [16, S. 8]. Связывая фигуру танцовщицы с эротизмом и религиозностью, Роте замечает, что экспрессионистский танец основывается на понятии движения (Bewegung), которое, в свою очередь, связано с принципом акцентирования воли (Willensbetonung).

Объяснять интерес Альфреда Дёблина к танцу веянием моды недостаточно. И если, как пишет М.Б. Горбатенко, «в среде экспрессионистов <...> танец становится предметом эстетического анализа» [17, с. 73], то у Дёблина он становится объектом выражения его взгляда на соотношение искусства, тела и реальности, то есть и эстетического, и медицинского анализа.

Одновременно с этим, наличие в рассказе реминисценций к полемике о танце модерна не стоит преувеличивать. Как справедливо замечает Александра Колб, «в то время как американский танец модерна стал известен среди европейского зрителя, благодаря выступлениям Лои Фуллер, и чуть позже Айседоры Дункан, Руфь Сен-Дени и Мод Аллан, то, что мы обычно называем Немецким танцем модерна – то есть танцем выражения – появилось только в начале Первой мировой войны...» [18, р. 4]. Таким образом, рассказ, написанный в период 1904–1905 годов, нельзя полностью связывать с экспрессионистской концептуализацией танца. Однако одну контекстуальную связь нельзя не принять во внимание.

Американская танцовщица и одна из основоположниц свободного танца Айседора Дункан в начале XX века побывала в разных европейских странах. Дебютировав в 1903 году в Будапеште, она до 1905 года не раз приезжала в Берлин, а затем в 1905 году прочитала там лекцию о танце, содержание которой в дальнейшем было отражено в статье «Танец будущего» (1906 год). Альфред Дёблин, мать которого вместе с ним переехала в 1898 году в Берлин, часто в нём бывал, несмотря на то что практиковал не только в нём, но и в Фрайбурге и Регенсбурге. Можно допустить, что Дёблин был знаком с мнением Дункан относительно искусства танца, либо присутствовал непосредственно на самой лекции, либо слышал о её содержании от знакомых или друзей.

Так или иначе, в «Беседах с Калипсо» («Gespräche mit Kalypso» (1910)), художественно оформленном теоретическом сочинении о музыке, Дёблин отразил поразительно похожие на позицию Дункан суждения относительно музыки и танца. Суть этих суждений сводится к тому, что балетный танец как танец противоестественный противопоставляется свободному танцу как танцу тела, в котором проявляется воля природы. Как пишет Дункан, школа балета учит движениям, которые «борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и с формами, созданными природой» [19, с. 10]. Альфред Дёблин определял балет как холодное (kaltes), бесполое (geschlechtlos) и сухое нечувственное (lieblos) искусство, которое «занимается приручением воли, порабощением тела волей» [20, с. 75]. Таким образом, балетный танец является отрицанием естественного телесного поведения, он направлен на «дрессировку» тела, то есть воля тела находится **в подчинении**, в то время как истинный танец предполагает принятие тела, растворение в теле; танец осуществляется через тело, а не вопреки ему. Главное, что в нём осуществляется два типа знания, связанные друг с другом: биологическое и эстетико-поэтическое.

Лейтмотив статьи Айседоры Дункан «танец будущего – в природе» созвучен представлениям Дёблина о роли природы в жизни человека и искусства. В них содержится ключ к эстетическо-биологическому измерению рассказа. Дёблин признавался, что вообще не очень серьёзно относился к искусству и литературе, он писал: «Я видел, что мир – природа, общество – похож на очень тяжёлый танк, стоящий над людьми, катящийся по людям» [21, S. 652]. В центре интереса Дёблина стоит человек, который стано-

вится буквально раздавленным силами природы, силами своих телесных инстинктов, если не может их признавать и противится им. Человек, который «осмеливается сопротивляться природе, подавлять свои «животные инстинкты», будет повержен в этой борьбе» [22, S. 15].

Возвращаясь к теме кризиса, произошедшего с Эллой, следует отметить художественное решение Дёблина. Рассказ построен таким образом, что всё происходящее с Эллой имеет характер роковой предопределённости и выступает в качестве испытания. Мотив неожиданной болезни деформирует клиническую картину, поэтика дополняет медикалистское изображение болезни. Подобно тому, как метаморфоза, согласно М. Бахтину, «начиная с Апулея, стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого» [23, с. 39], так и болезнь в пространстве культурного семиозиса маркирует некую границу, дающую понять, что предшествовавшая жизнь героя требует переоценки. Эта переоценка диктуется либо императивом исправления, подразумевающим «неправильную» жизнь героя, либо интенцией фатализации, введения трагического модуса. Причина наказания Эллы заключается в том, что она противится своему телу, она «дрессирует» его, отвергает свою сексуальность. «Нельзя пренебрегать ни одной частью тела, под угрозой тяжелейших заболеваний» [22, S. 15], – пишет Дёблин.

Заглавие рассказа расширяет и универсализирует конфликт. Конъюнкция «Танцовщица и тело» (не «Танцовщица и её тело», как перевела Березина) отражает общую связь искусства и тела, а не сводится к конкретному случаю, подобно сугубо медицинскому. Случай Эллы является симптомом упадка искусства, символом трагического разрыва искусства и жизни, против которого выступает Дёблин. Искусство, оторванное от естественной телесности жизни, является противоестественным, отрицает потребности эпохи в нахождении пульсации жизни в каждом явлении действительности и новых способов художественного выражения этой пульсации. Такой взгляд на искусство сближает эстетические взгляды Дёблина с экспрессионистским отрицанием принципа «Kunst an sich», при этом открывая новые возможности создания смысла – полемическое и одновременно взаимодополняющее взаимодействие двух важных для понимания смысловой парадигмы модерна дискурсов.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что привлечение метода анализа различных дискурсов к исследованию произведения начала XX века позволяет понять, что

колоссальное увеличение роли телесной семантики в литературе рубежа XIX–XX веков не является случайным, эфемерным феноменом художественной культуры; оно обосновано не столько внехудожественными процессами (научными, историческими), сколько напряжённой творческой рефлексией о судьбах и целях художественности в условиях кардинальной смены характера научного знания, биологического и техногенного ритмов эпохи. Подобная рефлексия оказалась свойственна не только писателям, непосредственно связанным с медициной (А. Чехову, А. Дёблину, Г. Бенну, Э. Вайсу, К. Дойлу, С. Моэму и др.), но всем литераторам, глубоко ощутившим связь искусства с ориентацией современной культуры и истории на телесность.

Список литературы

1. Döblin A. Schriften zu Leben und Werk. Olten – Freiburg: Walter-Verlag, 1986. 795 S.
2. Lenertz B., Peters S. Medizin und Poetik: Psychiatisches Wissen in Alfred Döblins Erzählung 'Die Tänzerin und der Leib' // Die Konstruktion von Wissenschaft? Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Kassel, 2008. S. 155–177.
3. Person J. Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 280 S.
4. Павлова Н. Типология немецкого романа. М.: Наука, 1982. 279 с.
5. Fuechtner V. 'Arzt und Dichter'. Döblins medical, psychiatric and psychoanalytical work // A companion to the works of Alfred Döblin. Rochester: Camden House, 2004. P. 111–129.
6. Schäffner W. Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie des psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin (Materialität der Zeichen 13). München: Fink, 1995. 419 S.
7. Catani S. Die Geburt des Döblinismus aus dem Geist des Fin de Siècle: Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin // Alfred Döblin: paradigms of modernism. Berlin – New York, 2009. S. 28–45.
8. Genz J. Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung: psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in Die Tänzerin und der Leib // Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Emmendingen 2007. Bern, 2008. S. 69–82.
9. Döblin A. Die Tänzerin und der Leib // Döblin A. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. München – Leipzig, 1913. S. 21–30.
10. Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии. СПб.: ВЕИП, 2005. 454 с.
11. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: Гуманитарная академия, 2005. 447 с.
12. Keck A. Avantgarde der Lust. Autorschaft und sexuelle Relation in Alfred Döblins früher Prosa. München, 1998. 256 S.
13. Крепелин Э. Введение в психиатрическую клинику. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2004. 493 с.

14. Puig T.V. Die innehaltende Tänzerin. Überlegungen zu Texten Franz Bleis, Robert Walsers und Alfred Döblins // *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren*. Berlin, 2012. S. 289–305.

15. Brandstetter G. Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. 495 S.

16. Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. Main: Klostermann, 1979. 285 S.

17. Горбатенко М.Б. «Танец будущего» в экспрессионистском театре О. Кокошки // *Немецкоязычное духовное наследие в мировой культуре: к 60-летию д-ра филол. наук Ю.Л. Цветкова*. Иваново, 2011. С. 60–77.

18. Kolb A. Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism, Series Cultural History and Literary Imagination. Oxford – Bern – Berlin –

References

Bruxelles – Frankfurt a. M – New York – Vienna: P. Lang, 2009. Vol. 12. 316 p.

19. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 452 с.

20. Döblin A. Gespräche mit Kalypso // Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten – Freiburg, 1989. S. 7–111.

21. Poetik der Prosa und Romantheorie. Einleitung // *Manifeste und Dokumente zur Deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart, 1982. S. 650–653.

22. Döblin A. Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke. Olten: Walter-Verlag, 1981. 326 S.

23. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.

11. Ehnaff M. Markiz de Sad: Izobretenie tela libertena. SPb.: Gumanitarnaya akademiya, 2005. 447 с.

**AESTHETICS AND MEDICINE: INTERACTION OF THE DISCOURSES
IN ALFRED DÖBLIN'S SHORT STORY «THE DANCER AND THE BODY»**

V.A. Poruntsov

The early works (1900–1912) of German writer Alfred Döblin are remarkable for their depicting particular medicine knowledge of the epoch in the realm of psychiatry and psychoanalysis. The short story named «The Dancer and the Body» also addresses the subject of art, thus raising the question about interaction of both discourses.

Keywords: life and art, hysteria, nature, dance, body, aesthetic sense.

1. Döblin A. Schriften zu Leben und Werk. Olten – Freiburg: Walter-Verlag, 1986. 795 S.

2. Lenertz B., Peters S. Medizin und Poetik: Psychiatrisches Wissen in Alfred Döblins Erzählung 'Die Tänzerin und der Leib' // *Die Konstruktion von Wissenschaft? Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte*. Kassel, 2008. S. 155–177.

3. Person J. Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870–1930. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 280 S.

4. Pavlova N. Tipologiya nemeckogo romana. M.: Nauka, 1982. 279 с.

5. Fuechtner V. 'Arzt und Dichter'. Döblins medical, psychiatric and psychoanalytical work // *A companion to the works of Alfred Döblin*. Rochester: Camden House, 2004. P. 111–129.

6. Schäffner W. Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie des psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin (Materialität der Zeichen 13). München: Fink, 1995. 419 S.

7. Catani S. Die Geburt des Döblinismus aus dem Geist des Fin de Siècle: Döblins frühe Erzählungen im Spannungsfeld von Ästhetik, Poetik und Medizin // *Alfred Döblin: paradigms of modernism*. Berlin – New York, 2009. S. 28–45.

8. Genz J. Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung: psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in Die Tänzerin und der Leib // *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Emmendingen 2007*. Bern, 2008. S. 69–82.

9. Döblin A. Die Tänzerin und der Leib // Döblin A. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. München – Leipzig, 1913. S.21–30.

10. Frejd Z., Brejer J. Issledovaniya isterii. SPb.: VEIP, 2005. 454 с.

12. Keck A. Avantgarde der Lust. Autorschaft und sexuelle Relation in Alfred Döblins früher Prosa. München, 1998. 256 S.

13. Krepelin Eh. Vvedenie v psichiatricheskuyu kliniku. M.: BINOM. Laboratoriya znaniy, 2004. 493 s.

14. Puig T.V. Die innehaltende Tänzerin. Überlegungen zu Texten Franz Bleis, Robert Walsers und Alfred Döblins // *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren*. Berlin, 2012. S. 289–305.

15. Brandstetter G. Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. 495 S.

16. Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt a. Main: Klostermann, 1979. 285 S.

17. Gorbatenko M.B. «Tanec budushchego» v ehkspressionistskom teatre O. Kokoshki // *Nemeckoyazychnoe duhovnoe nasledie v mirovoj kul'ture: k 60-letiyu d-ra filol. nauk Yu.L. Cvetkova*. Ivanovo, 2011. S. 60–77.

18. Kolb A. Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism, Series Cultural History and Literary Imagination. Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt a. M – New York – Vienna: P. Lang, 2009. V. 12. 316 p.

19. Dункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 452 с.

20. Döblin A. Gespräche mit Kalypso // Döblin A. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten – Freiburg, 1989. S. 7–111.

21. Poetik der Prosa und Romantheorie. Einleitung // *Manifeste und Dokumente zur Deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart, 1982. S. 650–653.

22. Döblin A. Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke. Olten: Walter-Verlag, 1981. 326 S.

23. Bahtin M.M. Ehpos i roman. SPb.: Azbuka, 2000. 304 s.