

УДК 792.09

НА ПУТИ К ЛУЛУ: КОНЦЕПЦИЯ ДУХА ПЛОТИ (DER FLEISCHGEIST) В УТОПИЯХ ФРАНКА ВЕДЕКИНДА

©2013 А.О. Дунаева

Российский институт истории искусств

Статья поступила в редакцию 30.07.2013

На материале драматического фрагмента «Солнечный спектр» («Das Sonnenspectrum», 1894) и новеллы «Мине-Гага или о физическом воспитании молодых девушек» («Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen», 1903). В статье рассматривается эстетическая концепция немецкого драматурга Франка Ведекинда.

Ключевые слова: Ведекинд, «Мине-Гага», модерн, Ницше, Лулу.

° Франк Ведекинд (1864 – 1918) известен в России, главным образом, как автор пьес «Пробуждение весны» (1891) и «Дух земли» (1894 – 1895). Между тем, это классик немецкой литературы XX века, который стоит в одном ряду с Герхартом Гауптманом, Бертольтом Брехтом и Хайнером Мюллером. Его перу принадлежит более двадцати пьес, а также сборник рассказов, стихи, пантомимы, инсценировки и песни для кабаре, многочисленные драматические фрагменты и наброски, дневники. Самое известное «создание» Ведекинда – Лулу, героиня пьес «Дух Земли» и «Ящик Пандоры». Наряду с Саломеей, архетипический образ Лулу стал камнем преткновения в дискуссии о кризисе идентичности эпохи fin de siècle, который понимался в том числе как кризис сексуальной идентичности¹. За образом «зверя дикого», хтонического существа в теле молодой привлекательной женщины, стоит модернистская идея «реабилитации плоти», осуществляемая через реабилитацию «девы радости». Однако «плоть» (Fleisch) у Ведекинда трактуется глубоко оригинально. «Мою плоть зовут Лулу», – приоткрывает писатель завесу тайны устами своей любимой героини, имея в виду не тело как таковое, но биологическую конкретность тела, сущность Жизни в противоположность абстракциям разума.

Предвестие ведекиндовского Fleischgeist нужно искать в поле дискуссии вокруг ницшеанской критики морали. «Поскольку мораль, как это продемонстрировал прежде всего Ницше, готовится из поблекших теологических представлений, – говорит Т.Адорно в одной из

лекций «Проблемы философии морали»², – после того, как все теологические категории потускнели, были предприняты усилия создать что-то аналогичное им, и в результате пришли к тому, что нравственное стали непосредственно определять, исходя из чисто имманентных категорий, то есть из категорий природы, категорий чистого здесь-бытия, в котором все мы существуем, не прибегая к какой либо трансценденции, к тому, что превосходит нашу природную жизнь и природную ограниченность. Нравственное стало определяться природным»³.

Биологизм мира, на котором настаивает Ведекинд, отказ от абстракции в пользу бытия, поиски конкретного, осязаемого, ясного – это и есть мораль, особого, ведекиндовского толка. Вектор усилий Ведекинда-писателя направлен на разоблачение «трансцендентного» и через это – развенчание самообмана. «Das Fleisch hat seinen eigenen Geist»⁴ («Плоть обладает своим особым духом») – писал Ведекинд в 1910. Духовное, сконцентрированное в «плоти», и дает его новый, «варварский» идеал.

Основные постулаты концепции «духа плоти» и связанная с ней этико-эстетическая программа, были успешно «проверены» на образе Лулу. Но сложились они чуть раньше, еще «на пути к Лулу», в драматическом фрагменте

° Александра Олеговна Дунаева (Российский институт истории искусств, аспирантка).

E-mail: dunaeva.alexandra@gmail.com

¹См. например: *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. – СПб.: 2009; *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и findesiècle в России. – М.: 2008.

² *Адорно Т. В.* Проблемы философии морали / Пер. с нем. М.Л.Хорькова. – М.: 2000. – С.20. [Книга содержит 17 лекций по философии морали, прочитанных в 1963 году немецким философом Т.Адорно (1903 – 1969) и реконструированных по магнитофонным записям (1-е нем. изд. – 1996)].

³ См.: *Там же.* – С.20.

⁴ *Wedekind F.* Aufklärungen // *Pan*, 1910. 1. Jg., Heft 1. – S.11 – 16. [Доклад был представлен Ведекиндом 10.11.1910 в салоне издателя Пауля Кассирера (Salon Cassirer) на презентации общества журнала «Пан» (1910 – 1915)].

«Солнечный спектр» («Das Sonnenspectrum»⁵, 1894) и новелле «Мине-Гага или о физическом воспитании молодых девушек» (1903)⁶ – произведениях тем более интересных, что они ни разу не попадали в поле зрения российской науки об искусстве.

В «Солнечном спектре» Ведекинд предлагает буколическую модель рая, совершенно «антикультурную» по своей сути. Если механизмы культуры, по убеждению писателя, направлены на уничтожение природного в человеке, угасание инстинкта в пользу «мертвого знания»⁷, то в его маленьком Эдеме все работает на реализацию инстинктивного. Действие происходит в борделе, который представляет собой прелестный, эстетизированный парк с домиком в стиле классицизма – картина⁸, созвучная полотнам немецкого импрессиониста Макса Либермана (1847 – 1935), друга Ведекинда, а также французских импрессионистов (Клода Моне, Поля Сезанна, Эдуарда Мане, Анри Тулуз-Лотрека), которые новаторски «визуализировали» тему, ввели ее в европейский культурный контекст. Героини отрывка – молодые девушки не старше девятнадцати лет, служащие в этом изысканном доме радости, другие герои – их спутники-клиенты, Мадам и Доктор. Ротэ пишет о культе солнца, пронизывающего парк, как о символе

Жизни⁹, тогда как девушки, блуждающие в этом волшебном парке – словно радуга, порождение этого солнца.

По Ведекинду, главное биологическое назначение женщины в том, что в ней активизируется основной инстинкт, тогда как мужчина выступает как стимул и объект радости. Бордель в логике писателя становится территорией свободы, местом, где «женщина может освободиться от установленных мужчинами законов буржуазного общества, оказывается центром радости жизни (Lebensfreude) <...> когда предпринимается все возможное, чтобы сделать другого сколь только возможно счастливым»¹⁰. Также бордель – точка пересечения Жизни и искусства. Эту мысль озвучивает, в том числе, и доктор Пусловски (Puslowsky), в форме диагноза одной из своих подопечных: «То, что есть истинное искусство, должно развиваться из себя самого. Все остальное, даже если оно блестяще ладит с законом, есть не что иное, как протитация». (С.679.)

У Ведекинда этическое всегда определяется эстетическим, а эстетическое, в свою очередь, невозможно без морального оправдания. Один из посетителей парка, композитор Теофил рисует бордель как картину нового культа:

– Здесь отдаюсь я течению аккордов. Я слышу музыку, хотя ни один звук не нарушает тишины. Эта освященная солнцем зелень, с яркими сорочками девушек в ней, белые руки, мелькающие в листве. Когда однажды я переложу все это на музыку, она станет моим самым любимым произведением. Это станет новым искусством, благоговейным культом упоительной красоты, полной тонкой чувственности...»¹¹.

Сразу необходимо оговориться: не стоит верить героям Ведекинда на слово. Язык его текстов «циничен» и «скепичен» (недаром такими эпитетами награждали и самого писателя) – он отвергает абсолютизацию какой бы то ни было идеи, ставит все под сомнение. Так, «Солнечный спектр» недаром фигурирует в библиографии писателя как «фрагмент». В нем не допи-

⁵ Здесь и далее цит. по: *Wedekind F. Das Sonnenspectrum // Wedekind F. Werke-Kritik.Studienausgabe: In 8 Bd.Bd.3.II. – S. 669 – 708.*

⁶ Здесь и далее цит. по: *Мине-Гага или о физическом воспитании молодых девушек. Из литературного наследия Елены Энгель. Издано Франком Ведекиндом / Пер. П.Б.Под ред. Э.Бескина. – М.: 1908.*

⁷ См.: *Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. – М.: 1990. – Т.1. – С.159 – 230.*

⁸ *«Место действия: прохладная, тенистая платановая аллея. Земля покрыта золотым песком. Между широкими стволами деревьев – темнозеленые скамьи. Справа впереди маленькая ротонда с мраморной скамьей в форме полукрестья. Позади аллеи в ярком солнечном свете круглая лужайка с качелями и турником. На заднем плане ярко-белый фасад одноэтажного дома с четырьмя колоннами, которые поддерживают фронтон. Ступени спускаются к газону. Между колоннами в середине открытая дверь. Окна прикрыты зелеными ставнями. Жаркий полдень».* См.: *Wedekind F. Das Sonnenspectrum // Wedekind F. Werke-Kritik.Studienausgabe: In 8 Bd. Darmstadt: Häusser Media Vrlg. Bd.3.II. 1996. S. 669.* [Пер. с нем. А.Дунаевой]; см. также: *Дунаева А. Модель «Поворотной сцены» и «театр настроения» Макса Рейнхардта («Сон в летнюю ночь» 1905, «Пробуждение весны» 1906) // Сцена. – 2012. – №2(76). – С.6 – 9; Она же. Модель «поворотной сцены» в театре Макса Рейнхардта (На примере спектаклей «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, «Пробуждение весны» Ф.Ведекинда, «Фауст» И.-В. Гёте, «Пантесилея» Г. фон Клейста) // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т.14. – №2(6). – С. 1597 – 1601.*

⁹ См.: *Rothe F. Frank Wedekind's Dramen: Jugendstil und Lebensphilosophie. Stuttgart: Metzler, 1968. S.23.*

¹⁰ Höger A. Das Parkleben. Darstellung und Analyse von Frank Wedekinds Fragment Das Sonnenspectrum // *Text und Kontext: Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Scandinavien. 1983, Jg.11. Heft I. S. 35.S. 40.*

¹¹ Цит. по: *Wedekind F. Das Sonnenspectrum // Wedekind F. Werke-Kritik.Studienausgabe: In 8 Bd.Darmstadt: Häusser Media Vrlg.Bd.3.II. 1996. S. 674.* [Пер. с нем. А.Дунаевой. Оригинал фрагмента: «Ich schwelge hier in einer Fluth von Acorden. Ich höre Symphonienohne das ein Laut die Stilleunterbricht. Dieses Sonndurchleuchtetegrün, mit den bunten Mädchenhemden dazwischen, die weißen Arme, die durch die Blätterblinken, wennich das einmal in Musiksetze, das wird mein Lebenswerk, das wird eine neue Kunst, ein Andachtsvoller Cultus, volltraumhafter Schönheit, vollfeinernaiver Sinnlichkeit...»].

сан третий акт, который, по замыслу, предполагал символическое убийство одной из героинь собственного отца и вечернюю оргию в «доме радости». Можно только гадать, как собирался Ведекинд рисовать эту сцену, однако образ второй главной героини, Мелитты, заставляет думать, что не обошлось бы без гротеска.

Мелитта, о чьей судьбе мы узнаем из уст Мадам, с самого начала действия пребывает в процессе увядания – она умирает от избытка жизни. В пантомиме и диалоге второго акта сексуальная избыточность героини оборачивается фарсом: в изнеможении она клянчит у одной из своих товарок поцелуй – в противном случае угрожая умереть (в буквальном переводе – взорваться) от избытка желания или Жизни, что по Ведекинду одно и то же. Баланс на грани лирики, сатиры, эротики и порой даже порнографии, границы между которыми не так просто распознать, – один из постоянных признаков ведекиндовского стиля.

В рассказе «Liebestod»¹² Ведекинд, пользуясь тем же методом, выводит еще одну «сестру» Мелитты и предшественницу Лулу – Клару Фишер. «Клара была создана для любви», как и Мелитта, как и Лулу, которые не могут жить любовью, потому что жизнь их и есть любовь» (парафраз реплики Шигольха). В своем рассказе Ведекинд описывает гипертрофированную сексуальность Клары – пышная не по годам, полная жизни, она болеет, сгорает на глазах, вода в реке температурой одиннадцать градусов кажется ей парным молоком, а от их поцелуев с возлюбленным Рудольфом снег на деревьях тает. И уж совсем карикатурное изображение: «Сердце [Клары. – А.Д.] билось так, что, несмотря на ее сложение, пульсацию было видно сквозь платье»¹³. Не в силах дожидаться свадьбы, Клара сгорает на глазах, и лишь после ночного посещения Рудольфа умирает с ясной улыбкой на устах. Ее существование исчерпано актом творения – таково предназначение ведекиндовского женского, *Fleischgeist*. Гиперболизированная страсть Клары перерастает в акт смерти: *Sexus* трансформируется в *Tanatos*, они становятся единым драматическим событием. В женщине в равной степени заложена воля к созиданию и разрушению – недаром Лулу умоляет Джека остаться с нею на ночь и даже готова доплатить ему за это. У Ведекинда умирают Мелитта, Клара, Лулу, молит о смерти Лизиска («Пляска смерти»), эффектно пускает себе пулю в висок Елена («Придворный солист»), топится Молли («Маркиз

фон Кайт»). Отказ возлюбленного принадлежать женщине означает для нее невозможность реализации собственной природы, а значит бессмысленность ее биологического существования. Лишь те героини достойны жизни, которые научились цинично контролировать свою женскую сущность (*weiblichen*). В их природе само искусство находит свое наивысшее воплощение: Лулу прекрасно танцует, Анна (антагонистка Молли в пьесе «Маркиз фон Кайт») великолепная певица, ради которой Маркиз затевает свой фантастический проект «замок фей».

Снижающие приемы Ведекинда заставляют сомневаться в том, что жанром «Солнечного спектра» им была избрана «идиллия». Писатель, конечно, не предлагает бордель в качестве социального механизма, о чем всерьез рассуждает, допустим, Л.Д.Троцкий¹⁴, но видит в нем альтернативную культурную модель, эстетический и этический идеал, к которому стремится Художник и который воплощает собой «дева радости».

Рецепт создания этого идеала Ведекинд дает в мистификации «Мине-Гага или о физическом воспитании молодых девушек»¹⁵ – своеобразном манифесте, разворачивающем идеи «Солнечного спектра» в концепцию инстинкта и высшего его проявления, сексуальности, как основы индивидуальной морали. Суть ведекиндовского *Fleischgeist* уловил и озвучил Троцкий: «У Ведекинда – циника и скептика – есть свой культ, – разумеется, не социальный, не этический, а эстетический. Он боготворит красивое человеческое тело, вернее, женское тело, благородную посадку головы, плавность и законченность движений»¹⁶. Идеально развитое тело – свидетельство гармонии с природой, следования своему инстинкту, которое, по Ведекинду, предполагает высвобождение Эроса – то есть, сексуальности. Гармоничное тело оправдывает жизнь, ибо само и есть – жизнь. «Идеального человека» можно создать через тренировки, продуманную систему воспитания в гармонии с инстинктом – таково ведекиндовская «система реабилитации плоти» в действии. Именно «плоти» отдается ключевое место в «райском саду», Эдене – выдуманном мире прекрасного парка, в котором воспитываются «идеальные люди». Елена Энгель – автор мемуаров об Эдене, якобы опубликованных Ведекиндом, – признается: «Наше «я» было наше тело, а в особенности – ноги. Я не помню ха-

¹² В русских изданиях название дается без перевода либо как «Седой жених».

¹³ Ведекинд Ф. Обнаженная душа: Рассказы / Пер. Е.Маурина. – СПб.: [190?]. – С.37.

¹⁴ Троцкий Л.Д. Франк Ведекинд // Троцкий Л.Д. Литература и революция. – М.: 1991. – С.338 – 339.

¹⁵ Новелла «Мине-Гага» была закончена в 1903 году, но ранние материалы отсылают к 1895 году, периоду создания «Пандоры» и «Солнечного спектра».

¹⁶ Троцкий Л.Д. Франк Ведекинд – С.335.

рактера каждой девочки, но зато отлично помню походку». (С. 40.)

Главное условие воспитания нового человека – отрыв от традиционной патриархальной семьи и помещение в среду, можно сказать, социалистическую, где все девушки равны и все проходят через один и тот же круг поощрений и обязанностей. Воспитание младшего поколения лежит на старших и делится на два этапа: до семи лет, когда мальчики и девочки воспитываются вместе, и после – вплоть до полового созревания, когда их разделяют. Собственно, первый этап посвящен обучению походке, второй – плаванию, танцам, акробатике и музыке. «Прекрасная Гертруда учит их ходить, – иронизирует Троицкий. – О, это не простое искусство. Гертруда приподнимает слегка колено и выбрасывает вперед конец ноги; затем она медленно опускает пяту, но земли касается не раньше, чем ступня вплоть до большого пальца образует прямую линию с голенью. Ее полное, круглое, нежно оформленное колено распрямляется в тот самый момент, когда пятка касается земли»¹⁷. Ритмическое воспитание, «реабилитация плоти» через танец – одна из ключевых идей модерна. Достаточно вспомнить Айседору Дункан или Эмиля Жака-Далькроза. В воспоминаниях Сергея Волконского о его посещении уроков Далькроза в немецком Hellerau сохранилось замечание о походке, будто бы высказанное Ведекиндом: «Ценность походки как выразительного средства проистекает из ее свойства заражать делить пространство и время»¹⁸. Утопия Ведекинда созвучна веяниям его эпохи, проблематика «Мине-Гага» затрагивает как модернистские искания, так и идеи эстетизма. «Айседора, – пишет Волконский, – это пляшущее «Я». У Делькроза¹⁹ – это пляшущая музыка»²⁰. У Ведекинда, спешим добавить, – пляшущий инстинкт.

Самые яркие и приятные воспоминания главной героини «Мине-Гага», Гидаллы²¹, относятся именно к раннему периоду воспитания, наполненному красотой и грацией. («Вообще, столько проявления красоты и изящества, сколько я видела в детстве, мне не приходилось видеть потом в течение всей жизни». (С.53.) Ее

идеал – Гертруда, чьи «тесно сомкнутые ноги казались буквально художественным произведением природы. Я ничего подобного больше не видела». (С. 70) Гидалла сравнивает Гертруду с лошадкой, которую однажды заметила в парке, – та же естественность и грация. Эта природная грация закладывается, однако, порками – у Гертруды всегда при себе имеется ивовый прут и, если что-то не получается, она так бьет по ногам, что «отзывается во всей спине». По мысли исследователя, в системе «райского» воспитания сознательно культивируется садомазохистская модель отношений (заложенная на биологическом уровне), что в итоге и дает нужный продукт – идеально выдрессированное животное²².

Второй этап воспитания, собственно, сад Эден, вызывает у героини больше вопросов, хотя и он представляет из себя поистине райское место. Писатель с упоением рисует небольшие домики с просторными верандами, разбросанные по громадному парку, бурную реку с «копощащимися по берегам» девочками, одинаковые белые платица, желтые ботинки и банты. Уже через полгода девочки могут самостоятельно плавать, начинают играть на музыкальных инструментах и держаться на шаре²³. При этом никакого умственного развития Ведекинд воспитанницам Эдена не предлагает: «Мы жили животной довольной жизнью, – констатирует Елена Энгель, – и только и делали, что росли и полнели» (С.72); или: «Вследствие полной отчужденности нашей от жизни умственный горизонт наш был крайне ограничен» (С.72.) Странное для ведекиндовской героини заявление, учитывая, что животное существование в Эдене и должно воплощать собою «жизнь».

Здесь снова следует обратить внимание на «подвижность» ведекиндовского языка, неоднозначность его трактовок. В «утопии» Ведекинда (а именно так ее прочитали многие критики, в том числе Гиттельман²⁴, Хёгер²⁵, Троицкий) то и дело мелькает сатира и антиутопизм. Книгу можно и даже нужно прочитать тройко – в противном случае мысль Ведекинда становится плоской, однозначной. Райский парк хоть и скрыт от остального мира высокой позолоченной решеткой, но этот мир проникает туда через театр и некоторые странные ежегодные ри-

¹⁷ См.: Троицкий Л.Д. Франк Ведекинд – С.336.

¹⁸ Волконский С. Человек на сцене. – СПб.: 1912. – С.10.

¹⁹ В цитате приводится оригинальное написание фамилии балетмейстера С.Волконским – Делькроз. В настоящее время принята другая транскрипция – Далькроз.

²⁰ Волконский С. Человек на сцене. – С.10.

²¹ Имя не соответствует имени автора мемуаров, Елены Энгель. Ведекинд дает как бы тройное преломление этого текста: он якобы публикует мемуары, автор которых рассказывает о себе через историю вымышленной девочки.

²² См.: Voа E. Sexual Circus.Wedekind's Theatre of Subversion. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987. P. 167 – 203.

²³ Интересно, что образ девочки на шаре, который позже воплотил П.Пикассо, лейтмотивом проходит через весь текст «мемуаров».

²⁴ Gittleman S. Frank Wedekind: The man and his work. NY, 1969. 149 p.

²⁵ Höger A. Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekind, Kopenhagen-München: Fink,1981.208 s.

туалы. Так, раз в год на занятия по танцам к девочкам десяти лет являются дамы в черных шелках, заставляют всех пройтись раздетыми, а также протанцевать и сыграть на музыкальных инструментах. Дамы выбирают трех самых красивых и грациозных девчушек и уводят навсегда. (Куда – остается загадкой. Не из них ли потом собирается идеальный «бордель» «Солнечного спектра»?) Елена описывает стыд и унижение, испытываемое ею и ее подругами от публичной наготы или когда проверяют их зубы, ногти, волосы. «Словно сама ее красота сопротивлялась этому досмотру», – говорит она о своей прелестной подруге, которую уводят черные дамы. Еще более унижительным зрелищем оказываются выступления в театре, за счет сборов от которых и существует Эден. Двусмысленная пантомима «Принц комаров», которую вынуждены играть Гидалла и все девочки нежного возраста нимфеток, оказывается настоящим «эротическим цирком», средством увеселения «безумной, пьяной от сладострастия и грубой толпы». В ведекиндовской «утопии» пугает именно безличность партера, отсутствие ответственных за этот детский «рай». Судя по тому, что в театр зрители приезжают на подземной железной дороге, мир, окружающий Эден, видится Ведекинду как индустриальная цивилизация будущего, где пикантный театр с выступающими в нем девочками приспособлен для нужд нового общества потребления. Девушки же выходят в свет, по признанию героини, «совершенно беспомощными» – эдакой «плотью жизни», *Lebensfleisch*, не умея даже различать букв. Читатель теряет их след в разгар городского праздника, когда их впервые выводят в город и оставляют там вместе с молодыми людьми (происхождение которых неясно). Ведекинд вновь, как и в «Солнечном спектре», не предлагает социальный проект переустройства общества, но рисует идеал, который обречен буржуазным обществом, его культурой, на поругание. «Невероятно сложившаяся

жизнь, – резюмирует Елена Энгель, – и привела меня к убеждению, что вся наша человеческая культура является приобретением сомнительного достоинства». (С.118.)

Елена Энгель, пожалуй, одна из самых любопытных женских персонажей Ведекинда. Из предисловия от самого Ведекинда мы узнаем об обстоятельствах обнаружения рукописи – якобы его восьмидесятилетняя соседка, Энгель, покончила жизнь самоубийством, боясь преследования. Перед этим передала писателю свои мемуары, надеясь, что он как автор «Пробуждения весны» найдет им достойное применение. Весь текст «мемуаров» выдержан в спокойном, не свойственном Ведекинду стиле, и действительно может заставить сомневаться в его авторстве. Ведекиндовская игра здесь довольно изощрена: он придумывает героиню, которая своей жизнью преодолевает свое назначение. Строго говоря, «идеалом» здесь становится не идеальное животное Гертруда, но Елена, простая учительница, которая смогла осознать ограниченность своего воспитания и выйти за пределы чистого инстинкта в область художественного созидания. Жизнь Елены Энгель при этом строится не в стандартах буржуазного общества, но сообразно природе. В ее биографии мы найдем и брак по любви, против родительской воли, и воспитание троих детей, «которые стали потом дельными людьми», и побег в Америку, и роман с гениальным музыкантом, и жизнь среди индейцев, и благородную миссию обучения молодых. Мине-Гага переводится с языка индейцев как «живая вода» – в этом смысле и следует, видимо, понимать ведекиндовскую «индивидуалистическую мораль», скрывающуюся за многими слоями провокаций. Это не победа «плоти» как таковая, но одинокий поиск сообразно собственной природе. Тем не менее, в основе этих поисков лежит *Fleischgeist*, воспитание в гармонии с собственными инстинктами, которое дает идеальная система Эдена.

ON THE WAY TO LULU: THE SPIRIT OF THE FLESH (DER FLEISCHGEIST) IN FRANK WEDEKIND'S UTOPIAS

© 2013 A.O.Dunaeva^o

Russian Institute of History of Arts

In this article we discuss the ethical and aesthetic program of German playwright Frank Wedekind as exemplified in his «Das Sonnenspectrum» (1894) dramatic fragment and the novella «Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen» (1903).

Key words: Frank Wedekind, «Mine-Haha», modern, Friedrich Nietzsche, Lulu.

^o Alexandra Olegovna Dunaeva, Postgraduate student.
E-mail: dunaeva.alexandra@gmail.com