

## ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. КАНЕТТИ

© 2022 Э.А. Радаева

*Радаева Элла Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы*

*<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>*

*E-mail: [ellrad@yandex.ru](mailto:ellrad@yandex.ru)*

Самарский государственный социально-педагогический университет  
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 01.05.2022

В данной работе автор ставит себе целью, во первых, доказать, что из всех модернистских школ австрийский писатель, нобелевский лауреат Элиас Канетти более всего тяготел к экспрессионизму, во-вторых, выявить траекторию развития экспрессионистского мировидения и метода в канеттиевских произведениях разных лет. В ходе исследования автор приходит к следующим выводам: в экспрессионистской стратегии творчества нобелевского лауреата XX в. происходило движение по нарастающей. Повороту к реалистическому методу освоения действительности априори не было места (не происходит этого и у соплеменника Э. Канетти – Лео Перуца, который в финале своего творческого пути погрузился в мистицизм). Э. Канетти же шел по пути абстрагирования. Всем произведениям в той или иной мере свойственна схематизация образов, карнавалистичность, циклический хронотоп («хронотоп петли»), апокалиптичность мировидения и миромоделирования. В пьесах Э. Канетти можем обнаружить черты «драмы возвещения» и драмы преобразования». Объектом исследования послужили три пьесы: «Свадьба» (1932), «Комедия тщеславия» (1934), «Ограниченные сроком» (1964), роман «Ослепление» (1935), книга «Масса и власть» (1962). Отчасти объяснение природы канеттиевского мироощущения находим в мемуарах «С факелом в ухе. История жизни 1921–1931» (1980).

*Ключевые слова:* экспрессионизм, традиции экспрессионизма, Элиас Канетти, «Ослепление», «Свадьба», «Комедия тщеславия», «Ограниченные сроком», «Масса и власть», «Факел в ухе»

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-84-71-83

В кандидатской диссертации и монографии, посвященной творчеству австрийского писателя, лауреата Нобелевской премии 1981 г. Элиаса Канетти (1905-1994), мы говорили о том, что он балансирует на грани между реализмом и модернизмом [19]. Поскольку ранее для нас не было целью определить, к какому именно из модернистских направлений можно отнести наследие Э. Канетти, постараемся восполнить этот пробел в данной работе. Объектом исследования послужит драматургия (три пьесы: «Свадьба» (1932), «Комедия тщеславия» (1934), «Ограниченные сроком» (1964), роман «Ослепление» (1935), книга «Масса и власть» (1962), «С факелом в ухе. История жизни 1921–1931» (1980). Как видим, хронологически размах творчества Э. Канетти позволяет нам говорить и о судьбе экспрессионистического мировидения в целом на протяжении почти всей второй половины XX столетия – на примере наследия австрийского писателя.

*История вопроса.* Традиционно в канеттиеведении сложилось несколько подходов. Кроме филологического, имеет место социологический

подход (М. де Бенедиттис, Дж. Шикель и др.), социально-психологический (Б. Бахманн, М. Куртиус, К.М. Михель, Д. Робертс, С.М. Казначеев и др.), а также биографический и автобиографический подходы (А.-М. Бишоф, М. Зальцманн, Ю. Архипов, В. Седельник и др.); литературно-исторический (культурологический) подход (Х. Фэт, Х. Кноль, Г. Штиг, К.-П.Зепп и т.д.), определяющий место творчества Э. Канетти в литературе XX в., указывающий на пророческую силу его произведений. Т.А. Федяева [20] рассматривает произведения Э. Канетти, кроме всего прочего, в русле полемики между экспрессионизмом и «новой деловитостью». Ленинградский ученый справедливо возражает С. Визенховеру, утверждавшему, что Э. Канетти не интересуется реальной действительностью, и указывает на то, что многосторонние связи мировоззрения Э. Канетти с действительностью и атмосферой его времени не обязательно должны выражаться непосредственно в тексте. Наиболее полный анализ поэтики произведений австрийского писателя представлен в монографии профессора Е.М. Шастиной [21],

вышедшей в Казани в 2004 г. Автор рассматривает труды Э. Канетти как единый текст и ведет исследование по хроникально-биографическому принципу. В качестве доминирующих черт поэтики Э. Канетти Е.М. Шастина выделяет автобиографизм, мифологизацию, индивидуальную мифологию, «акустическую маску», афористическое мышление и карнавализацию. Ввиду того что творчество австрийского писателя исследуется ею как неразрывное единство, Е.М. Шастина, учитывая жанровую специфику, делает акцент именно на объединяющее начало аспектов поэтики, а также тем власти, массы, смерти, превращений и т.д. в полижанровой системе Э. Канетти. Поэтому, большей частью соглашаясь с положениями Е.М. Шастиной касательно поэтики произведений Э. Канетти, мы обращаемся к несколько иным теоретическим аспектам творчества писателя. Подробнее об этом – в монографии автора данной работы [19]. Всё больше и больше исследователей склонны рассматривать постмодернистские тенденции в творчестве Э. Канетти (Е.М. Шастина, Н.В. Гладилин [4]).

*Методы исследования.* В данной работе мы будем опираться на филологический анализ произведений, использованный нами ранее [19], но уже в общекультурологическом контексте.

*Результаты исследования.* Подобно тому, как мы проследили траекторию художественных поисков соотечественника Э. Канетти Лео Перуца [18], рассмотрим движение литературного метода вышеупомянутого нобелевского лауреата.

При всей диффузности экспрессионизма как метода, обозначенные нами ранее его константы, обнаруженные в рецепции творчества художников XX-XXI вв., позволяют говорить о том, что из всех школ и течений модерна наследие Э. Канетти тяготеет именно к экспрессионизму. Но в каждом из его произведений используются разные кейсы этого направления.

Не должно смущать, что для прослеживания вышеуказанных тенденций выбраны столь разноплановые в жанровом отношении произведения: художественная проза, драматургия, полупублицистика. Напомним, что по словам того же Э. Канетти, в центре всего, что он делает, «лежит драматическая природа» [25].

Следует отметить, что по-разному и в разной палитре реализуются вышеупомянутые кейсы экспрессионизма в произведениях австрийского писателя на протяжении всей его жизни: от самой

концепции взаимоотношений человека и мира до отдельных художественных приемов.

Объединяет все произведения Э. Канетти в экспрессионистском дискурсе принцип, обозначенный Ю. Боревым, когда «художник стремился изобразить не реальность, а процессы ее осознания», когда «экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы», когда имеет место «парадоксальное сочетание гротеска и острых ритмов» [2, с. 544-545]. Э. Канетти последовательно и неустанно воплощал в своем художественном творчестве мысль о том, что «мир не следует более изображать так, как это делалось в старых романах, ибо мир распался» [цит. по: 5, с. 228]. Это связано и с тем, что Э. Канетти обращается к проблеме, которой посвящено творчество экспрессионистов, когда «позитивные утопии «нового человека» гибнут в крови коллективного саморазрушения» [17, с. 337].

Э. Канетти в своем **романе «Ослепление»**, написанном в 30-е гг. XX в., подобно своим великим современникам Т. Манну, Г. Броху и Р. Музилю, дает опосредованный анализ эпохи. У Э. Канетти очерченная еще Р. Музилом «бездна варварства и хаоса» уже раскрылась, а человек, который в финале романа Т. Манна «Доктор Фаустус» сходит с ума, у австрийского нобелевского лауреата изначально показан сумасшедшим, т.е. социально и духовно ослепленным. Он создает целый мир таких «фигур», внешнее поведение каждой из которых, напоминающее игру в театре масок, не подлежит объяснению с помощью разумных законов логики.

Между реализмом и экспрессионизмом поэтике Э. Канетти позволяет балансировать то понимание гротеска, которое дал венгерский прозаик XX века. Иштван Эркенъ: «Гротеск – это превращение невероятного в вероятное. Он (писатель. – Э.Р.) выдвигает некое абсурдное предположение и подчиняет его столь строгим законам, как и закономерности реального мира» [22, с. 10].

Для многих исследователей бесспорно, что Э. Канетти, пожалуй, теснее всего сближается с Ф. Кафкой, которого он поистине боготворил. Влияние Ф. Кафки на поэтику романа «Ослепление» несомненно (так, австрийский писатель утверждал, что написал восемь глав своей книги, когда прочел новеллы «Голодарь» и «Деревенский врач» и что «ни одно современное прозаическое произведение не повлияло» на него «так, как

«Превращение» [25, с.100]. Правда, он и здесь, как всегда в таких случаях, характера этого влияния не уточняет. У обоих художников есть сходство в разработке концепции человека и мира, несмотря на то что один из них - столп модернизма, другой же, по мнению Д. Затонского, всячески подчеркивал свою непричастность к этому лагерю [182]. Сатира в модернизме, по словам Ю. Борева, «становится иррациональной и гротесковой, а гротеск демоническим» [2, с. 145]. Э. Канетти не признает абсурдности и непознаваемости мира, однако ему, как и Ф. Кафке, свойственно «недоверие к данной нам в ощущение реальности» [11, с. 3], что иллюстрируется как системой образов «Ослепления», так и самим названием книги: сколько в ней основных действующих лиц, столько и мнимых «реальностей». Реальность истинная существует в романе также, однако она стоит за рамками художественного мира произведения. Она может войти внутрь романа, но только в том случае, если герои обретут утраченное ими «зрение». Мотив социальной и духовной декоммуникации в романе Э. Канетти своеобразно иллюстрирует представленную творчеством Ф. Кафки картину «феноменологической вселенной, где любая коммуникация ненадежна» [2]. У Ф. Кафки все персонажи вполне здравомыслящи («зрячие»), однако они бессильны в слепом хаосе бытия, они словно попали «...в крушение в длинном железнодорожном туннеле и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным» [45, 410].

Один из постулатов модернистской сатиры: «безумие – реальность. Безумие стало состоянием мира. Оно внушает ужас» [1, с. 145]. Тот же закон утверждается и в романе Э. Канетти: «Der Verstand ist ein Mißverständnis» («Разум – это недоразумение») [24, 419] / [9, 444].

Унаследовав от литературных представителей различных эпох доминирующие приемы создания «героев одной страсти», писатель XX в. логически развил тему фанатизма и нетерпимости. В его творчестве различные «идефиксы» уже неизменно оборачиваются глобальными катастрофами, и Э. Канетти как сын своего времени интересуется уже не только социальными и нравственными аспектами изображаемого; он погружается в область психики, что делает его творчество в какой-то мере связующим звеном между романтизмом, реализмом и экспрессионизмом.

Сюжет романа «Ослепление» трудно отнести к захватывающим. Фабула как таковая выглядит у Э. Канетти вынужденной необходимостью. Здесь действуют всего пять главных персонажей: это Петер Кин, крупный синолог, его служанка и впоследствии жена Тереза, отставной полицейский Бенедикт Пфафф, ныне привратник дома, где проживает Кин, горбатый карлик Фишерле, мошенник и сутенер собственной пенсионерки-жены и, наконец, брат профессора Кина – Георг, знаменитый парижский психиатр. Романисту удалось достичь высокой степени обобщения, но не за счет типизации обстоятельств, а за счет типизации характеров. При этом нарочитое сгущение, концентрация признаков, гротескная гипербололизация превратили эти характеры из личностей в некие условные «фигуры». Рассмотрим, каким образом автор создает портрет Терезы Крумбхольц: «Она открыла книгу, прочла вслух: – *«Штаны...»* – запнулась и не покраснела. Лицо ее слегка покрылось потом» [9, с. 40]; «Когда ей снилось что-нибудь хорошее, она рыгала и пускала ветры» [9, с. 155]; «Одной рукой привратник подавал ей книги, другой он приступил к делу и сильно ущипнул ее за ляжку. У нее слюнки потекли. ...Вслух она стыдливо сказала: *«Еще!»* Он ...сильно ущипнул ее еще и слева. Слюни потекли у нее изо рта» [9, с. 286]. Суммировав те фразы текста, где речь идет о данном женском образе, нетрудно заметить, что ключевыми словами здесь становятся «пот», «слюна» и т.д., т.е. то, что обозначает нелицеприятные отправления организма. Тем самым автор пытается усугубить отталкивающее впечатление, которое должна производить Тереза на собственного мужа, а следовательно, и усилить его женоненавистничество. В своем романе Э. Канетти уподобляется художникам-экспрессионистам, которые в создаваемых ими портретах старались зафиксировать какую-либо одну черту, одну эмоцию. У «фигур» австрийского писателя видим аналогичное: у Терезы – синяя юбка, у Фишерле – горб, у Пфаффа – кулаки, профессор Кин – просто тощий ученый.

«... Это уже не настоящие люди, – так отозвался Г. Брех о системе образов романа. – Они становятся чем-то абстрактным. Настоящие люди состоят из многого...» [цит. по: 5, с. 487]. «Это фигуры, – ответил ему на такие возражения автор. – Люди и фигуры – не одно и то же. Роман как литературный жанр начинается с фигур. Первым романом был «Дон Кихот». Что вы думаете о его главном герое? Не представляется ли он вам

достоверным именно оттого, что он – крайность?» [Цит. по: 180, 487].

Кроме того, в художественном мире «Ослепления» встречаем и закономерность, выделенную в экспрессионистской литературе Н. Пестовой: «...Смещение внимания на внутренний мир персонажей изменяет статус повествователя: всезнающий автор уступает место размышлениям и сомнениям рассказчика... Еще более специфическим приемом можно считать полное исчезновение прямой речи повествователя и ее замену на новые формы самовыражения героев. Важнейшей частью повествования становится подсознание персонажей, ...сны и видения, которые не поддаются рациональному контролю» [17, с. 336].

Помимо пяти упомянутых главных персонажей в книге действуют еще немногим более двух десятков персонажей второго и третьего плана, часть из которых попадает в поле читательского зрения совсем ненадолго. «Ослепление» выглядит книгой камерной, далекой от актуальных общественных проблем, сосредоточенной на индивидуальной человеческой психологии, на ее капризах и абсурдах.

Распад связей, декоммуникабельность и стала представлять как онтологическая ослепленность персонажей, превращение их в «людей толпы», в «массу», в феномен «безголового мира» (название второй главы). Мир реальный, то есть тот, что вне скорлупы их собственных представлений о нем, автора здесь мало интересовал, самооценку в романе – это закамуфлированные «идефикс» («Ты живешь своими безумцами, я – своими книгами. Что пристойнее?» [9, с. 451] – слова носителя одной из этих «скорлуп»). Подчас разговор героев напоминает диалог глухих, а поступки – поведенные слепых.

Но гораздо важнее иная слепота – та, которой страдает современный мир, не замечающий, что в нем зреют силы разрушения. Философский диалог, который ведут братья в конце романа, до предела обнажает эту опасность.

«Ослепление», по верному замечанию того же Д. Затонского, – «это царство теней, царство маний, царство вымыслов. С веселой дерзостью ставя рядом с вымыслами Терезы или Фишерле свой собственный, автор подчеркивает тем самым беззаконность, ненормальность всего происходящего в романе. И одновременно утверждает свое право, свою свободу» [5, с. 489].

Обратившись к роману «Ослепление» на языке оригинала, напомним и об элементах карнавализации – еще один отчасти экспрессионистский код. Кин отрезает себе мизинец. Человеку, более или менее знакомому с окружающим миром, нет необходимости отрезать себе мизинец, чтобы проверить остроту ножа. Фраза «зачем держат животных» (здесь: птиц в доме) вопреки заявленному в ней вопросу (wozu) не содержит соответствующего пунктуационного знака – это повествовательное предложение. Так, Э. Канетти подчеркивает, что его герою адресат не нужен, Кин и самого себя спрашивает о чем-нибудь очень редко. Здесь фраза лишь содержит утверждение, что в принципе глупо иметь домашних питомцев. Кроме того, и в приведенном эпизоде есть момент, прямо указывающий на то, что герой романа является некой «фигурой», мало напоминающей живого человека. Словосочетания «труп мизинца» и «трупы канареек» поставлены в один семантический ряд (отрезанный палец назван «пятым» трупом). Благодаря тому, что автор «переключается» на сознание и восприятие своего персонажа, возникает эффект отсутствия разницы между одушевленными и неодушевленными предметами. В «Комментариях» Т. Федяева указывает на «уникальные возможности интерпретации речи персонажей» [10, с. 574], которые открывает использование автором несобственно-прямой речи, что позволяет Э.Канетти строить образ «как сложное игровое начало».

Абсурд заложен не только в поступках и высказываниях героев «Ослепления», но и в сфере подсознательного, в «логике» их внутренних рассуждений. Надо думать, именно то, что лежит за чертой сознания, представляло для автора наибольший интерес – даже тогда, когда он выводил на сцену персонажей второго плана, поскольку у него они представляют собой феномен «безголового мира», иначе говоря, массу, толпу. А понятие массы в концепции Э. Канетти всегда так или иначе связано с областью бессознательного. Власть же – это не только то, что стоит над массой и управляет ею, но и каркас самой массы, связующий инструмент звеньев, ее составляющих, то есть каркас людей толпы.

Все творчество Э.Канетти обусловлено исходной посылкой: «Мне не казалось больше возможным охватить мир обычными средствами реализма. Он, так сказать, расступался во всех направлениях» [25, с. 93]. Но современному

читателю и литературоведу известно, чем чревата эта игра «обычными средствами» реализма. Именно с нее и начинается экспрессионизм.

Как известно, экспрессионистский герой первой половины XX столетия – человек вполне разумный, а действия и поступки его вполне осознанны. Он охотно идет на контакт с миром, пытается прийти к действительности. Исконная же враждебность мира к нему – главная причина конфликта героя с ним.

В романе Э. Канетти такого рода конфликтов нет. Здесь герои не бегут от мира, не отгораживаются от него своей извращенной психикой, они просто не видят его вовсе. Примечательно, что даже так называемый Слепой в «Ослеплении» оказывается на самом деле зрячим жуликом.

Нет здесь и ситуации холодности, отчуждения человека. Все по большому счету счастливы и довольны собой. В модернизме нет ни правых, ни виноватых. Виновата жизнь. У Э. Канетти же в романе виноваты все, и все получают по заслугам. С другой же стороны, в формальном отношении композиция романа представляет собой как раз модернистский принцип миропонимания: произведение состоит из трех частей, последовательно озаглавленных как «Голова без мира», «Безголовый мир» и «Мир в голове». Можно сказать, что это вариации на тему абсурдности мира и отчужденности человека от него. Однако, если вдуматься, эти понятия – мир и голова (идентифицируемая с человеком) – упорно не употребляются автором по отдельности.

В любом случае мы вправе возразить Д. Затонскому, утверждавшему, что Э. Канетти всячески «открещивался» от модернизма, якобы не желая принять абсурдное в качестве объяснения загадок бытия, что именно из этих соображений он никогда не называл Камю по имени. Потому и не принимал, что умел найти способ не ограничиваться одним модернизмом: по его законам автор вылепил своих кукол-героев, но поместил их в живую реальность и реалистическим способом решил судьбу каждого из них. Новелла Ф. Кафки «Превращение», под влиянием которой Э. Канетти написал восемь глав своего «Ослепления», тоже строится по тому же принципу: Замза превратился в насекомое – это единственный фантастический момент – но дальше все идет так, как должно или могло бы быть в жизни насекомого. Э. Канетти, создавая свой роман, не стал заходить столь далеко, чтобы вводить в него фантастические образы. Он всего лишь довел до абсурда гротескные черты, заложенные в характерах героев.

Феномен одержимости, как правило, тождествен феномену духовной слепоты.

Так или иначе, но мотив слепоты постоянно вторгается в повествование именно там, где речь идет об этом персонаже романа: слепота как наивность, слепота как один из симптомов заболевания, слепота как форма взаимодействия с окружающим враждебным миром.

Последний из названных нюансов открыто проявляется тогда, когда Кин, уже женатый, начинает жить с закрытыми глазами. Не желая, чтобы в поле его зрения попадали посторонние предметы, например, новая мебель, купленная женой и якобы резко сузившая полет его научной мысли в пределах занимаемой им комнаты, Петер научился передвигаться вслепую, открывая глаза лишь тогда, когда непосредственно оказывался за письменным столом, один на один со своими статьями.

В итоге все аспекты концепции ослепления концентрируются на главном герое и по большому счету сводятся именно к последней из названных граней этой проблемы.

Георг (Жорж), талантливый психиатр, безошибочно определяющий исходную доминанту любой личности, в отношении собственного брата поставил исчерпывающий «диагноз»: «...чуждо Петеру все, что касается его самого». Как слепец, погруженный в свои собственные ощущения и сентенции и измеряющий мир с помощью более чутких рецепторов, Кин не желает этот мир (во всем его многообразии) видеть. Он не желает видеть то, что выходит за рамки его бесподобных умозаключений. «Зрение» его избирательно. Позволим себе в этой связи не согласиться с А.М. Илюковичем, который в своей заметке об Э. Канетти определил «Ослепление» как роман, где повествуется «история жизни отчужденного от мира ученого-синолога, пытающегося укрыться и отгородиться от кошмара европейской повседневности в своей библиотеке, ...в которой и кончает жизнь самосожжением» [7, 444]. Исходя из такого резюме, можно предположить, что речь в произведении идет о некоем романтическом герое вроде байроновского Чайльда Гарольда или гетевского Вертера. Но дело в том, что собственно о кошмаре европейской повседневности, о злободневном вообще, здесь не говорится. С европейской повседневностью «отчужденный от мира» ученый почти незнаком. «Кошмар», по мысли Э. Канетти, есть сам Кин и ему подобные.

С последним моментом (избирательность зрения) тесно связана в произведении идея

фашизма. Э. Канетти, как и многие другие его со-племенники - братья по перу, - никогда не проводит прямых аналогий. Его роман, по праву заслуживший присужденных ему регалий, чем-то напоминает знаменитый шедевр Малевича. «Ослепление» - тот же бездонный «черный квадрат», способный вместить в себя мировые катаклизмы всех времен и народов. Возможно, именно это обстоятельство дает основание некоторым критикам рассматривать роман «Ослепление» в первую очередь с точки зрения заключенных в нем неомифологических структур.

Многие критики, в частности Д. Затонский, склоняются к мнению, что истинным носителем авторской позиции в романе «Ослепление» является брат профессора Кина – знаменитый парижский психиатр Георг (Жорж) Кин. Это утверждение обосновано тем, что объективно данный персонаж в общей концепции произведения остается единственным благоразумным человеком. Однако это вопрос спорный.

То, что в жизни остальных героев (и в первую очередь, собственного брата) он расставляет все на свои места и воздаст каждому по делам его, еще не делает Георга исключением из ряда «фигур» романа и не спасает его самого от ярлыка «фигуры»: он в той же мере, что и все остальные, - герой «одной страсти». Правда, специфика его страсти все же противопоставляет данного героя другим «фигурам». Если у прочих персонажей их страсть эгоцентрична (у каждого на свой лад, в зависимости от характера их “ego”), то у Георга, наоборот, она центробежна. Особенность его страсти автором заявлена прямо (см. эпиграф).

Георг Кин был «социальным», т.е. достойным членом человеческого сообщества, живущим по общепринятым жизненным законам, но так было только внешне. Он делал свою работу, публиковал свои статьи и методические разработки. Больных он нередко вылечивал. Но как велико было его разочарование каждый раз, когда он встречался и общался с кем-либо из своих бывших пациентов тогда, когда они становились здравомыслящими. Он ждал, что кто-нибудь из них плюнет ему в лицо, за то что он вернул его в серую действительность, однако благодарные врачу люди выглядели «толстыми, здоровыми и обыкновенными», они не терзали себя виной за все человечество, не спасали вселенную, а, по выражению Георга, «в лучшем случае стояли у станка». Мир обыкновенных людей казался ему

не только скучным, но и неправильным. Доктор отказался от художественной литературы, окружив себя больными. Самой интересной книгой для него становится каждый отдельный сумасшедший, и Георг, как в книгу, погружался в его сознание, в бесконечное множество сознаний. Если Кин-синолог боготворил книги, то Кин-психиатр не только воспринимал каждого пациента как бога-демиурга, но и ставил его выше (брат банкира ведь не остановился на седьмой день после того, как «сотворил целый мир»).

Эта потребность и возможность погружаться в мир каждого человека (не только больных, но затем - забавы ради - и в миры своих ассистентов) позволила ему открыть истинную движущую силу истории - в противовес модному уже тогда фрейдизму, сводившему эту силу к жажде наслаждений: стремление человека «раствориться в некоем более высоком разряде животного мира, в массе, потерявшись в ней...» [9, с. 424]. Причина, по которой реальный мир кажется Жоржу недоразумением, заключается в том, что, по его словам, «мы все еще живем так, будто мы индивидуумы».

Как видим, Э. Канетти действительно делает Георга носителем своей теории. Но это лишь внешняя близость автора и героя. Оставаясь по отношению к этой философской проблеме «независимым экспертом», автор превращает ее в страсть своего героя. В доказательство данного факта приведем одну из заметок Э.Канетти о себе: «Я очень близко соприкасаюсь с людьми, но так, чтобы мне не приходилось их убивать. Может быть, это назовут позицией священника. Я нахожу ее человеческой» [29, с. 16]».

Не менее важно обратить внимание на то, чем заканчивается жизненный удел каждого персонажа в рамках произведения: Поли (забитая дочь привратника Пфаффа) умерла от чахотки (такие робкие и слабые натуры вне «массы» естественного отбора благополучно не проходят, поэтому Пфафф и Тереза соответственно более «живучи»); гибнет карлик Фишерле (его смерть была столь же нелепой, как и его жизнь, как и он сам): ему, как и Поли, также не под силу стать достойным атомом в сплаве массы – этому мешает его горб (вспомним сцену у ломбарда, когда толпа в жажде разрядки набрасывается на него только потому, что он урод, а следовательно, наверняка виновен во всем). Георг же вполне благополучно, благодаря способности перевоплощаться (здесь также

возникает игра парадоксов: возможно, он остается жив потому, что благодаря своей способности, вернее, способности своего сознания, перевоплощаться в сознания многочисленных пациентов, таким образом как бы «ускользает» от смерти, становится неуловимым для нее), возвращается к любимому делу (своим перевоплощениям), впрочем, как и художник, создавший этот образ.

**Экспрессионистский хронотоп романа «Ослепление».** Функция времени как такового в художественном произведении заключается в том, чтобы способствовать развитию героя, обретению новых нюансов художественного образа... Этого в «Ослеплении» не происходит. Здесь время не становится чем-то неповторимым и необратимым, оно в лучшем случае движется по кругу, если не стоит на месте. Это связано со спецификой художественных образов в романе Э. Канетти, персонажи которого не способны ни к развитию, ни к деградации. Каждый из них (вышеупомянутые Кин и Тереза, садист-привратник Бенедикт Пфафф, забитая безропотная его дочь Поли, пройдоха-карлик Фишерле) варится в собственном соку, будучи заключенным в капсулу сугубо индивидуальных (если это слово может быть применимо к абстрактным «фигурам» Э. Канетти) представлений о будничных реалиях и о мире в целом. Например, Кин, которого жена выгнала из дома, очутившись через какое-то время в швейцарской Пфаффа и получив от последнего приказ выслеживать через глазок бродячих торговцев и нищих, вошел во вкус этого занятия и утвердился в мысли, что это он сам является его инициатором, и резко кричит на привратника, чтобы тот ему не мешал и покинул «пост».

Что же касается цикличности времени, то мы можем наблюдать следующее: Кин, претерпев множество жизненных метаморфоз, как был, так и остался книжным червем: изначально он сидел в своем кабинете рядом с библиотекой, в котором единственное окно находилось на потолке, дабы уличные ландшафты не отвлекали ученого от работы, и писал статьи, потом женился на своей служанке, будучи уверенным, что только с ее бережливостью его библиотека будет в безопасности, далее Тереза выгоняет его из дома, а книги сносит в ломбард, Кин перебивается гостиницами, швейцарской Пфаффа, даже попадает в руки полиции, но вовремя приехавший из Парижа брат профессора Георг восстанавливает попранный справедливость, и благодаря ему Кин снова оказывается в своем доме наедине со своей

любимой библиотекой, после чего ставит брата перед фактом, что писать он ему не будет, ибо это оторвет его от общения с книгами. Неожиданным поворотом художественного времени здесь является то, что оно все-таки вырвалось из замкнутого круга вместе с пожаром в библиотеке и самосожжением Кина. Но и пожар, вернее, видения его не были столь неожиданными. Они преследовали профессора с самого начала повествования. Кстати сказать, «видение» в литературе также является укоренившейся формой художественного времени – будущего времени. В данном романе это особенно важно: если в воображении главного героя изначально возникает образ всепоглощающего пламени, то здесь само видение выступает в обычной для себя функции предсказания, а стало быть, в виде художественной формы будущего времени. Иными словами, в романе так же присутствует экспрессионистский «хронотоп петли», апокалиптический мотив огня.

Однако, как было указано ранее, в каждом произведении Э. Канетти, даже если они относятся к одному периоду (в данном случае мы говорим о 1930-х гг.) экспрессионистский метод реализуется по-разному.

**Драматургия Э. Канетти: экспрессионистские мотивы.** В драматургии так же, как и в романе «Ослепление», присутствует деиндивидуализация героев, схематизм в их обрисовке. И это тоже искусство, где художник сам определяет форму и образ. Так, явления, действия в пьесе «Свадьба» заменены пронумерованными «картинами».

В пьесах австрийского художника ощутимы даже отголоски драматургии немецкого экспрессионизма 1920-х гг., так и не получившей доступа в постоянный репертуар западного театра. Свидетельством тому лихорадочно активные персонажи, пытающиеся преодолеть свое одиночество, свои страхи и загнанность. Порой их характеризует плакатная схематичность («отец», «сын», «капиталист») или же раздвоенность сознания (действующие лица «Свадьбы» - «Анита, девушка из хорошей семьи», «Петер Хелль, молодой человек с букетом»). Автор широко использует игру слов: фамилия персонажа (Schon / Schön означает «красивый»). Некоторые другие фигуры комедии также носят говорящие фамилии (Царт - «нежная», Бок - «козел» (в пьесе – пожилой сладострастный), Розихь - «розоватый», Зегенрайх - «благословенный»), что в дальнейшем тоже будет обыгрываться в их диалогах (прим. Переводчика А.С. Бакалова). Как видим, Э. Канетти широко

использует прием «социальной маски», ставший сквозной чертой драматургии XX столетия.

В «Свадьбе» же обнаруживаем и экспрессионистское тяготение к камерности (подобно драматургии А. Стриндберга), когда действие ограничено замкнутым комнатным пространством с наэлектризованной атмосферой. Здесь конфликт развивается в пределах одного дома, а в каждой его комнате герои – попарно – занимаются взаимомучительством, направляя друг на друга острия психических атак.

Как и в экспрессионистской драме, наблюдаем минимум декораций: свадьба – стол, люстра; квартира профессора Тутта – маленькая детская кроватка; картина 3 – комната Аниты – зеркало; картина 4 – салон, два клубных кресла; картина 5 удостоена расширенной ремарки, но целиком в экспрессионистском духе: *«Картина 5. Франц Йозеф Кокош, кастелян, его умирающая Жена, его слабоумная дочка Пепи. Очень тесный кабинет, служащий одновременно кухней и спальней. В шаткой кровати лежит старуха. У нее череп мертвеца, и она хрипит. Редкие пряди седых волос безжизненно лежат на подушках. Рядом с кроватью, лицом к ее ногам сидит старый кастелян Кокош. У него борода «а ля Франц-Иосиф», он громко молится, держа перед собой библию. Взрослая дочь Пепи, 30-летняя девушка с толстым красным бессмысленным лицом, ходит по кабинету, безостановочно смеясь. Она натывается на все предметы, в том числе на кровать и на стул своего отца. При этом лицо ее не меняет смеющегося выражения»* [26, с. 24].

Кстати сказать, не изменяет автор этому своему принципу схематичности и в пьесе 1960-х гг. – **«Ограниченные сроком»**: если взглянем на состав действующих лиц, то найдем там персонажей, обозначенных как «Бабушка», «Внучка» «Мать, 32», «Мальчик, 70», «Мужчина-доктор, 46» и т.д. И совсем полная обезличенность персонажей – в обозначениях «Некто», «Другой». Как видим, этот принцип у Э. Канетти развивается до абсолюта.

Вернемся к пьесе «Свадьба». Теме смерти морально-нравственных, этических ценностей в мире подчинено и все действие пьесы в целом. Четырнадцатилетняя сестра невесты и их мать Йоханна наперебой пытаются соблазнить жениха, Галль любезно предлагает Розиху на ночь свою жену, старый Бок никогда не знает, «эти ли дети его». Нетрудно догадаться, что в данном

случае умирающая «старуха» символизирует собой умирающую Дунайскую империю, крах ее архаичной системы. Император же в это время, чтобы как-то оттянуть ее гибель, «кормит» своих подданных сказками, не предпринимая кардинальных мер по спасению государства. И при этом вокруг него (то есть в мире) бушует пьяная оргия бездуховности, свадебное пиршество разврата и корысти.

Персонажам «Свадьбы» свойственны патетические речи и вычурные жесты (особенно в финале комедии), некоторая механистичность. Неслучайно в ремарке *«Все куклы снова стали куклами и замолчали, они одеревенели. Дом начинает тяжело и медленно раскачиваться»* [26, с. 61].

В завершающих эпизодах пьесы развивается вполне классический комедийный элемент. Умирающая старуха-кастелянша, которая до этого в продолжение всего действия слезно умоляла своего мужа прервать чтение Библии и дать ей сказать что-то важное, оказывается, хотела лишь сообщить, что она на чердаке забыла метлу. Э. Канетти использует стилистическую фигуру классического бурлеска, когда текстовый принцип последнего «преобразуется в игровой и визуальный принцип: серьезная манера поведения противопоставляется ее неожиданной комической деструкции» [15, С. 30].

**«Комедия тщеславия»** – это метафорическая параболла на обстановку в гитлеровской Германии и на предвосхищаемые последствия деятельности нацистских идеологов. В первую очередь, на это указывает церемония публичного сожжения фотографий, реальным историческим прообразом которой стало сожжение книг в так называемую «кристальную ночь» 1934 г.

Содержание этой комедии гораздо более драматично. Как бы ни были комичны причины массовых репрессий и всеобщей подавленности населения изображенной в ней безымянной страны, репрессии остаются репрессиями и сломанные судьбы и надломленные души смеха вызвать не могут.

Данная пьеса не камерная, однако пространство в пьесе подвергается лишь незначительным изменениям (и это естественно, ведь экспериментирующий автор нуждается в достаточно компактной «лаборатории» со строго очерченными границами. Здесь таковой лабораторией стало некое островное образование, напоминающее провинциальный европейский городок

(часть персонажей и здесь разговаривает на венском диалекте). С другой же стороны, события, происходящие во второй и третьей частях, отнесены на двадцать лет от событий завязки, что тоже обусловлено темой эксперимента и его последствий. События, составляющие сюжет актов комедии, находятся во временной и логической связи, а хроникальный характер сюжета позволяет показать постепенное нарастание и усложнение моментов массового безумия.

Список действующих лиц пьесы составляют люди из разношерстной толпы: здесь три подруги, всегда готовые предать одна другую, грузчик со своей женой и своей любовницей, старый слуга со своей сестрой, которые не никак не могут друг друга узнать, шесть маленьких девочек (впоследствии повзрослевших девушек), тиран-учитель, влюбленная парочка, служанка, проповедник, торговка галантерейным товаром с дочерью, парикмахер, директор и др. По существу же главным действующим лицом здесь становится «масса», которая в драмах Э. Канетти пока еще персонифицирована. Примечателен тот факт, что масса здесь показана со всей свойственной ей атрибутикой: с глашатаем, призванным ее направлять и «разогреть», с разногласием мнений при тотальности и синхронности ее экстатических действий и ее эйфории в определенные моменты и пр. Пройдохи вроде парикмахера Бляйса, использующие ситуацию запретов в корыстных целях и торгующие возможностью посмотреть в одно из сохранных им зеркалец – первая ласточка предстоящей гибели Системы. Что самое важное, такой «товар», как зеркало начинает пользоваться у людей бешеным спросом. Здесь же – и коррупция должностных лиц, торгующих тем, что закрывают глаза на факты проявления «тщеславия». Таким образом, система начинает «трещать по всем швам», и все идет к ожиданию случая, небольшого толчка, в результате которого в финале вся тщательно насаждавшаяся идеологическая конструкция

рассыплется в прах (вновь экспрессионистский мотив апокалипсиса).

Что же касается «технической» стороны, мы также имеем дело с декорациями экспрессионистской драмы или даже экспрессионистского кино: «*ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Одна сторона улицы. Справа и слева несколько низких домиков. В середине впадает вторая улица, идущая издалека. У каждого дома свой цвет. Вдоль первой, как и вдоль второй улицы доносится разноголосица множества песен и соединяется на перекрестке в устойчивый шум. На улицах никого нет, и непонятно, кто поет. Вдруг во всех домах одновременно открываются все окна. Из каждого высовывается голова, и все кричат одновременно: «Тихо!» Окна опять закрываются. Едва головы скрываются, как пение возобновляется, причем еще сильнее. Очевидно, у каждого из этих людей своя песня, и каждый заучивает ее изо всех сил. Инструменты здесь, кажется, популярностью не пользуются, слышны одни лишь голоса. Через какое-то время окна снова открываются, но теперь энергичнее, несколько стекол дребезжат. Головы на этот раз не едины» [27].*

Подобно Ф.М. Достоевскому, точкой отсчета Э. Канетти делает массовое, а не индивидуальное сознание (отсюда такое количество массовых сцен в каждой пьесе), австрийский писатель движется к тому, чтобы масса и стала главным персонажем произведений.

В пьесе «**Ограниченные сроком**» Э. Канетти делает особый акцент на феномене массового сознания. Именно сила последнего не позволяла никогда и никому усомниться в разумности всего происходящего. Возможно, это свойственно и реальной истории вообще. Ведь когда-то вслед за Аристотелем все считали, что у мухи четыре лапки, пока не нашелся чудак, который невзначай пересчитал их и пришел к иному выводу. Массовые сцены и речевки также входят в дискурс трибуны:

*Капсулан: Вы счастливы, ибо вы знаете Момент.  
Хор Неравных: Мы его знаем. С тех пор как мы знаем Момент, мы не боимся ничего.  
Капсулан: Довольны! Довольны!  
Хор Неравных: Довольны! Довольны! Довольны!*

Знаменательным представляется следующее: несмотря на то что драма «Ограниченные сроком» лишена социальной заостренности и посвящена более философской дилемме – что лучше:

знать или не знать дату своей смерти – она также «выполнена» в экспрессионистском ключе. И в обозначении действующих лиц, как мы упомянули выше, и в наличии акустических масок,

трибун и глашатаев. В этой связи «Ограниченные сроком» содержит в себе черты, характерные для экспрессионистских драм «возвещения» и «преображения». По О. Мартыновой, в первой «сценическое пространство уподоблялось трибуне на площади или кафедре проповедника» [13, с. 204]; во второй «характер и структура ...определяются актом «преображения» героя, трактуемым с различных <...> философских позиций [14, с. 205]. Данную пьесу Э. Канетти, как и «Комедию тщеславия» можно трактовать как драму возвещения с ее трибуной, и отчасти – как драму преобразования («разумный» герой в финале не уверен в своей правоте, обнаруживает, что его благими намерениями людям была выстлана дорога в ад).

Таким образом, во всех трех пьесах Э. Канетти, как 1930-х, так и 1960 гг., обнаруживается поэтика экспрессионистской драматургии, выделенная В. Копелевым: 1) отказываясь от правдоподобия в построении сюжетов и в развитии отдельных образов, они утверждают открыто выраженные социально-философские ... или нравственные идеи; 2) большинству пьес присущ обнаженный схематизм коллизий, представленных нередко в фантастически условных, аллегоричных сюжетах; 3) персонажи почти лишены конкретной индивидуализации; 4) язык чаще всего поэтически «приподнят», напряжен, условен, далек от обиходной живой речи [12, с.72].

**Книга «Масса и власть».** И, наконец, коронное произведение нобелевскому лауреата, благодаря которому он, по его собственному выражению, «взял столетие за горло» - роман-эссе **«Масса и власть»**. Напомним, что Э. Канетти называет свои образы «фигурами». Действительно, это архетипы, квинтэссенция реальных людей. Однако объединяет их то, что все они – носители массового сознания. Изучение творчества Э. Канетти позволяет прийти к заключению, что его художественная манера эволюционировала по мере создания им персонажей своих книг. И финалом такого процесса и становятся у него образ массы и образ властителя. Иначе говоря, образ массы и образ власти – результат развития канеттиевского художественного образа по пути его абстрагирования и схематизации. И если, к примеру, в комедии «Свадьба» мы имеем дело пока что с массой как с коллективным образом, то в самом позднем и самом большом труде писателя масса выступает уже как нерасчлененный и неделимый живой организм, как один человек. В

отличие от Р. Музиля, попытавшегося создать «человека без свойств» (без характера), его соплеменник создает, напротив, массу со свойствами человека.

Так, образ властителя приобретает у Э. Канетти разные ипостаси и лишь в отдельных своих проявлениях обнаруживает конкретно-чувственные характеристики. Властителем может, на его взгляд, оказаться и знахарь, и прохожий, спрививший у вас, как пройти туда-то или туда-то, и человек, плохо отозвавшийся о чем-либо.

Сквозная тема в книге Э. Канетти - тема смерти; она возникает в главе, названной «Переживший других» - писатель вновь «погружается в глубины человеческого подсознания. Пессимизм автора в отношении нравственного потенциала человека чувствуется еще и потому, что его авторский слог, благодаря повторам и особому лаконизму последних фраз главы, приобретает эмоционально-экспрессивную окраску: *«Каким-то образом чувствуешь себя лучшим потому, что ты еще тут. Ты утвердил себя, поскольку ты жив. Ты утвердил себя среди многих, поскольку все, кто лежат, уже не живут. Кому пережить других удастся часто, тот герой. Он сильнее. В нем больше жизни. Высшие силы благосклонны к нему»* [28, с. 260].

Оставим «за скобками» жанровую природу данного произведения (об этом мы говорили в других работах), напомним лишь, что вопрос «художественности» и «публицистичности» объясняется тем, что многие художники слова - особенно это характерно для XX века - пытались стереть грань между наукой и искусством, и Э. Канетти – один из таких авторов.

Важно иное: ужас перед действительностью породил это осмысление эпохи. По словам Л.Г. Ионина: «В поисках основы тех ужасов, что пережило человечество в 20 в., Канетти использует исключительно исторический материал (записи древних историков, разнообразные и богатейшие этнологические данные). Он выявляет архетипические структуры взаимоотношений власти и массы «в силовом поле смерти», и современность оказывается «частным случаем» закономерности, справедливой для всех эпох». И здесь же сугубо экспрессионистская противоречивость, если не тупик, в поисках выхода из кошмара цивилизации (экспрессионисты, как известно, четкого ответа на этот вопрос так и не дали): «Личная позиция Канетти по отношению к власти (выраженная

в художественных произведениях, публицистике и афористике) – интеллектуальный анархизм. Власть смертоносна и отвратительна, борьба против нее – это борьба против смерти. Говоря о необходимости вырвать из себя «жало приказа», т.е. ликвидировать тот психологический отпечаток, который оставляет диктат власти, Канетти фактически призывает не подчиняться приказам. В то же время анализ психологической динамики отдачи и исполнения приказов, данный в «Массе и власти», показывает, что призыв этот по сути дела неисполним, т.к. является апелляцией к гуманизму в мире, который антигуманен по глубинному устройству» [8].

И поистине мунковским криком пронизаны воспоминания Э. Канетти в мемуарах «**Факел в ухе**», где писатель, по справедливому утверждению А.Н. Гильмановой, «пропустив всё увиденное и услышанное через себя, выдвигает на первый план чувство страха и собственные слуховые, зрительные и обонятельные ощущения» [3, с. 29]. Заметим, что пишет он об этом в 1980-м г., а значит, на протяжении более полувека не мог вынуть

этот «шип из сердца». Отправной точкой всего его творчества можем назвать поджог здания Дворца правосудия 15 июля 1927 г. Возможно, это и породило в Э. Канетти экспрессионистское мировидение как таковое.

*Выводы.* Таким образом, можем утверждать, что в парадигме экспрессионистской стратегии творчества нобелевского лауреата XX в. произошло движение по нарастающей. Повороту к реалистическому методу освоения действительности априори не было места (и, как показали наблюдения, не происходит этого и у других писателей, изначально «инфицированных» подобным мировидением, в частности у соплеменника Э. Канетти – Лео Перуца, который в финале своего творческого пути погрузился в мистицизм). Э. Канетти же шел по пути абстрагирования. Всем произведениям в той или иной мере свойственна схематизация образов, карнавалистичность, циклический хронотоп («хронотоп петли»), апокалиптичность мировидения и миромоделирования.

1. Боров, Ю. Комическое. - М.: Искусство, 1970. – 272 с.
2. Боров, Ю. Экспрессионизм / Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. – М: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
3. Гильманова, А. Н. Жанровые особенности автобиографической книги "Факел в ухе" Элиаса Канетти // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. - №3. – С. 28-30.
4. Гладилин, Н. В. Постмодернистские тенденции в творчестве Элиаса Канетти // Преподаватель XXI век. - 2012. - № 2-2. - С. 396-404.
5. Затонский, Д. Автор «Ослепления» Элиас Канетти // Канетти Э. Ослепление / Предисл. Д.Затонского. - М.: Панорама, 1992. -С. 481-494.
6. Затонский, Д. Нобелевская премия полвека спустя: штрихи к портрету [австрийского писателя] Э.Канетти // Иностранная литература. - 1988. - №7. - С. 220-230.
7. Илюкович, А. М. 1981. Элиас Канетти / Согласно завещанию: Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. - М., 1992. - С. 442-445.
8. Ионин, Л. Г. Канетти // Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия»: Канетти. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH015cc06735a444848ea5d95c> (дата обращения: 30.04.2022).
9. Канетти, Э. Ослепление. Пер. С. Апта / Предисл. Д.Затонского. - М.: Панорама, 1992. – 496 с.
10. Канетти, Э. Ослепление / Предисл. Д.Затонского; Комментар. Т.Федяевой. - С.-Пб.: Симпозиум, 2000. – 597 с.
11. Кафка, Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене / Авт. предисл. Д.Затонский. - М.: Издательство политической литературы, 1991. – 576 с.
12. Копелев, Л. Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм. Сборник статей. - М.: Издательство «НАУКА», 1966. - С. 36-83.
13. Мартынова, О. «Драма возвещения» / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - 736 с. - С. 204-205.
14. Мартынова, О. «Драма преобразования» / Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - 736 с. - С. 205-206.
15. Пави, П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
16. Павлова, Н. С. Масса в персонажах романа Канетти "Ослепление" // Вопросы философии. – 2007. - №3. – С.15-21.
17. Пестова, Н. Литература и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. - М.: ИМЛИ РАН, 2008. - С. 330-339.

18. Радаева, Э. А. Модель развития экспрессионистской стратегии в творчестве писателя (на примере произведений Лео Перуца) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. - 2021. - Т. 23. - № 78. - С. 59-63.
19. Радаева, Э. А. Элиас Канетти: Диапазон творчества. – Saarbrücken: LAP Academic Publishing Lambert, 2012. – 175 с.
20. Федяева, Т. А. Творчество Элиаса Канетти романиста и драматурга: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Т.А.Федяева; Ленинг. ордена Ленина и ордена Труд. Кр. Знамени гос. ун-т. - Л., 1990. - 21 с.
21. Шастина, Е. М. Творчество Элиаса Канетти: Проблемы поэтики: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. – Казань, 2004. – 44 с.
22. Эркень, И. Путь к гротеску: Рассказы. - М.: «Известия», 1984. – 194 с.
23. Canetti, E. Die Befristeten / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964.
24. Canetti, E. Die Blendung: Roman. - Frankfurt am M., 2002. – 510 с.
25. Canetti, E. Gespräch mit Horst Bienek // Canetti, Elias. Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche. München, cop. 1972. - S. 93-103.
26. Canetti, E. Hochzeit / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964. - S. 7-74.
27. Canetti, E. Komödie der Eitelkeit. Drama in drei Teilen / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964.
28. Canetti, E. Masse und Macht / E. Canetti. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981. - 555 s.
29. Canetti, E. Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971. – München, 1994. – 207 s.

## **EXPRESSIONIST STRATEGY IN THE WORK OF E. CANETTI**

© 2022 E.A. Radaeva

*Ella A. Radaeva, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature*

<https://orcid.org/0000-0003-4209-1951>

*E-mail: ellrad@yandex.ru*

**Samara State University of Social Sciences and Education  
Samara, Russia**

In this article, the author aims, firstly, to prove that of all the modernist schools, the Austrian writer, Nobel laureate Elias Canetti most of all gravitated towards expressionism, and secondly, to identify the trajectory of the development of the expressionist worldview and method in Canetti's works of different years. In the course of the study, the author comes to the following conclusions: in the expressionist strategy of the creativity of the Nobel laureate of the twentieth century, there was an upward movement. A priori, there was no place for a turn to a realistic method of mastering reality (this does not happen with E. Canetti's fellow tribesman - Leo Perutz, who at the end of his creative path plunged into mysticism). E. Canetti, on the other hand, followed the path of abstraction. To some extent, all works are characterized by schematization of images, carnivalism, cyclic chronotope ("loop chronotope"), apocalyptic worldview and world modeling. In the plays of E. Canetti, we can find features of the "drama of the proclamation" and the drama of the transformation." The object of the study was three plays: "The Wedding" (1932), "The Comedy of Vanity" (1934), "Limited" (1964), the novel "Blinding" (1935), the book "Mass and Power" (1962). In part, an explanation of the nature of Kanetti's worldview can be found in the memoirs "With a torch in my ear. History of Life 1921-1931 (1980).

*Keywords:* expressionism, expressionist traditions, Elias Canetti, "Dazzling", "The Wedding", "Comedy of the Vanities", "Limited by Time", "Mass and Power", "Torch in a Ear"

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-84-71-83

1. Borev Yu. Komicheskoye (Comic). - М.: Iskusstvo, 1970. – 272 s.
2. Borev, Yu. Ekspressionizm (Expressionism) / Borev Yu.B. Estetika. Teoriya literatury. – М: ООО «Izdatel'stvo Ast-rel'»: ООО «Izdatel'stvo AST», 2003. – 575 s.
3. Gil'manova, A. N. Zhanrovyye osobennosti avtobiograficheskoy knigi "Fakel v ukhe" Eliasa Kanetti (Genre features of the autobiographical book "Torch in the Ear" by Elias Canetti) // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. – 2008. - №3. – S. 28-30.
4. Gladilin, N.V. Postmodernistskiye tendentsii v tvorchestve Eliasa Kanetti (Postmodern trends in the work of Elias Canetti) // Prepodavatel' XXI vek. - 2012. - № 2-2. - S. 396-404.

5. Zatonский, D. Avtor «Oslepleniya» Elias Kanetti (Author of "Blinding" Elias Canetti) // Kanetti E. Oslepleniye / Predisl. D.Zatonskogo. - M.: Panorama, 1992. - S. 481-494.
6. Zatonский, D. Nobelevskaya premiya polveka spustya: shtrikhi k portretu [avstriyskogo pisatelya] E.Kanetti (Nobel Prize half a century later: strokes to the portrait of [Austrian writer] E. Canetti) // Inostrannaya literatura. - 1988. - №7. - S. 220-230.
7. Ilyukovich, A. M. 1981. Elias Kanetti / Soglasno zaveshchaniyu: Zametki o laureatakh Nobelevskoy premii po literature. - M., 1992. - S. 442-445.
8. Ionin, L. G. Kanetti // Elektronnyaya biblioteka IF RAN «Novaya filosofskaya entsiklopediya»: Kanetti. - URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH015cc06735a444848ea5d95c> (data obrashcheniya: 30.04.2022).
9. Kanetti, E. Oslepleniye (Blinding) Per. S. Apta / Predisl. D.Zatonskogo. - M.: Panorama, 1992. - 496 s.
10. Kanetti E. Oslepleniye (Blinding) / Predisl. D.Zatonskogo; Komment. T.Fedyayevoy. - S.-Pb.: Simpozium, 2000. - 597 s.
11. Kafka, F. Zamok: Roman; Novelly i pritchi; Pis'mo ottsu; Pis'ma Milene (Castle: A Novel; Novels and parables; Letter to father Letters to Milena) / Avt. predisl. D.Zatonskiy. - M.: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1991. - 576 s.
12. Kopelev, L. Dramaturgiya nemetskogo ekspressionizma (Dramaturgy of German Expressionism) // Ekspressionizm. Sbornik statey. - M.: Izdatel'stvo «NAUKA», 1966. - S. 36-83.
13. Martynova, O. «Drama vozvshcheniya» ("Drama of the Announcement") / Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma / Pod red. P.M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - 736 s. - S. 204-205.
14. Martynova, O. «Drama preobrazheniya» ("The drama of transformation") / Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma / Pod red. P.M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - 736 s. - S. 205-206.
15. Pavi, P. Slovar' teatra (Dictionary of the theater). - M.: Progress, 1991. - 504 s.
16. Pavlova, N. S. Massa v personazhakh romana Kanetti "Oslepleniye" (Mass in the characters of Canetti's novel "Blinding") // Voprosy filosofii. - 2007. - №3. - S.15-21.
17. Pestova, N. Literatura i ekspressionizm (Literature and Expressionism) // Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma / Pod red. P.M. Topera. - M.: IMLI RAN, 2008. - S. 330-339.
18. Radayeva, E. A. Model' razvitiya ekspressionistskoy strategii v tvorchestve pisatelya (na primere proizvedeniy Leo Perutsa) (Model of the development of expressionist strategy in the writer's work (on the example of the works of Leo Perutz)) // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. So-tsil'nyye, gumanitarnyye, mediko-biologicheskiye nauki. - 2021. - T. 23. - № 78. - S. 59-63.
19. Radayeva, E. A. Elias Kanetti: Diapazon tvorchestva (Elias Canetti: The range of creativity). - Saarbrücken: LAP Academic Publishing Lambert, 2012. - 175 s.
20. Fedyayeva, T. A. Tvorchestvo Eliasa Kanetti romanista i dramaturga: Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk (Creativity of Elias Canetti novelist and playwright: Abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences) / T.A.Fedyayeva; Lening. ordena Lenina i ordena Trud. Kr. Znamen gos. un-t. - L., 1990. - 21 s.
21. Shastina, Ye. M. Tvorchestvo Eliasa Kanetti: Problemy poetiki: avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk (Creativity of Elias Canetti: Problems of Poetics: abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology). - Kazan', 2004. - 44 s.
22. Erken', I. Put' k grotesku: Rasskazy (The way to the grotesque: Stories). - M.: «Izvestiya», 1984. - 194 s.
23. Canetti, E. Die Befristeten / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964.
24. Canetti, E. Die Blendung: Roman. - Frankfurt am M., 2002. - 510 s.
25. Canetti, E. Gespräch mit Horst Bienek // Canetti, Elias. Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche. München, cop. 1972. - S. 93-103.
26. Canetti, E. Hochzeit / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964. - S. 7-74.
27. Canetti, E. Komödie der Eitelkeit. Drama in drei Teilen / Canetti, Elias. Dramen. - München, cop. 1964.
28. Canetti, E. Masse und Macht / E. Canetti. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981. - 555 s.
29. Canetti, E. Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971. - München, 1994. - 207 s.