

УДК 821.112-31+791.43.05

«ЭМАНСИПАЦИЯ» ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ Г. МАННА «УЧИТЕЛЬ ГНУС» И ФИЛЬМЕ ДЖ. ФОН ШТЕРНБЕРГА «ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»¹

Ольга Ивановна Половинкина

д. филол. н., профессор кафедры сравнительной истории литератур

Российский государственный гуманитарный университет

125267, Москва, Миусская площадь, 6. olgapmail@mail.ru

Роман Г. Манна «Учитель Гнус» традиционно интерпретируется с точки зрения его политической актуальности. В статье предлагается новый взгляд на сущность «эмансипации» главного героя. На основе сопоставления романа с фильмом Дж. фон Штернберга «Голубой ангел» «эмансипация» представлена как символическое выражение процессов, происходящих на рубеже XIX–XX вв. в культурном сознании на этом этапе модернизации. Ключевую роль в конструировании смыслов, связанных с представлением о модерности, в романе и фильме играет образ Пьеро как персонажа «новой мифологии».

Ключевые слова: эмансипация; традиционализм; модерность; пьротистские мотивы; новая мифология.

Роман Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» («Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen», 1904) лег в основу фильма Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел» («Der blaue Engel», 1930), с которого началась широкая известность Марлен Дитрих. Суммируя мнение многих критиков, Гилберт Карр пишет о фильме: «...“едкая атака Манна на филистерский мир буржуазной Германии” разбавляется до “индивидуальной трагической истории”» [Carr 2007: 121]. По выходу фильма эту мысль выразил Зигфрид Кракауэр в берлинском журнале «Die neue Rundschau» (1930. №1), характеризуя историю главного героя как «сугубо личную трагедию, которая никого сегодня не интересует». Но и о романе он высказался как о «довоенной книге», утратившей свою актуальность [Kgsauer 1977: 46].

Политическая актуальность романа традиционно выдвигается на первый план в посвященной ему критической литературе, как отечественной, так и зарубежной. Основания для такого толкования дал сам Генрих Манн. Годы спустя, когда политическая ангажированность литературы стала насущной, о романе он высказался так: «Цель и задача “Учителя Гнуса” состоит в выявлении черт вильгельмовской империи, которые, как это подтвердилось на практике, создали почву для возникновения гитлеризма» [Манн 1958: 211]. Обыкновенно это произведение толкуют с точки

зрения его политического содержания, сатиры на вильгельмовскую монархию, систему образования и проч. Характерное суждение о главном герое высказывает С.Ю.Кривенцова: «Генрих Манн рисует тот общественный тип немца, который формировался в атмосфере Германии начала XX века...» [Кривенцова 2009: 36].

Из более сложных смыслов романа выделяют «сатиру на динамику взаимодействия авторитаризма и анархизма», «критику широкого распространения идеологии “воли к власти”» [Carr 2007: 119], создаваемую Манном «психограмму тирана» [Emrich 1981: 163–171]. Основная мысль настоящей статьи заключается в том, чтобы показать, что в романе «Учитель Гнус» смыслопорождение выходит гораздо дальше за границы политической актуальности, чем принято думать. Работая с романом, создатели фильма «Голубой ангел» не столько меняют историю, сколько выбирают между предложенными Манном возможностями.

Трансформацию, которая по ходу действия происходит с главным героем, учителем Нуссом, автор иронически обозначает словом «эмансипация»: «Andererseits gab es unzufriedene Bürger, die Unrats Emanzipation mit Freuden begrüßten, ihn für ihre dem Bestehenden feindlichen Werbungen als Bundesgenossen beanspruchten und Versammlungen einberiefen, wo über sein mutiges Auftreten gegen die Privilegierten der Stadt debattiert ward, und

wo er reden sollte» [Mann 1930: 194] («Но нашлись и оппозиционно настроенные горожане; они от души приветствовали эмансипацию Гнуса, видели в нем своего единомышленника, восхищались его враждебным отношением к существующему порядку и устраивали собрания, где обсуждался его смелый выпад против привилегированного сословия» [Mann 1957: 138]). Как видно из контекста, «эмансипация» указывает на новообретенную «политическую» смелость Гнуса, который из «учителя, представляющего власть в рамках националистической и империалистической системы», превращается, по словам И.Р.Штоера, в «анархиста, подрывающего моральные устои» [Stoehr 2001: 41]. Происходящее с героем может быть понято в более общем смысле, как символически представленная трансформация культурного мышления, осознание перехода от традиционалистского типа культурного мышления к современному. В настоящей статье именно этот процесс подразумевается под словом «эмансипация», если иметь в виду, что само понятие, как замечает Ю.Хабермас, возникло «в XVIII столетии вместе с термином “время модерна” или “новое время”» наряду с понятиями «революция, прогресс, развитие, кризис, дух времени и т.д.» [Habermas 1998: 7]. На рубеже XIX–XX вв., когда писался роман, начинается эпоха, которую Х.Р.Яусс именуется «нашей модерностью» [Jauss 2005: 329]. Модернизация жизни западного сообщества резко ускоряется, многие элементы традиционалистской культуры, до той поры сохранявшие свое значение, уходят в прошлое. Этот процесс фиксируется в романе Г.Манна.

Учитель Нусс (Raas) по прозвищу Гнус (Unrat) преподает в гимназии классическую литературу, от Гомера и Тита Ливия до Шиллера. Являясь собой незабываемый образец, классика олицетворяет традиционность, власть авторитетов. Учитель чувствует себя оплотом общественных установлений. Окаменелые, лишённые всякого живого смысла сентенции составляют для него основу бытия, позволяют ловить бунтующих учеников «с поличным» и вдохновляют на ученый труд о партикулах Гомера. Увлечение «артисткой Фрелих» уничтожает этот мир. На листках с исследованием партикул Гомера пишутся записки к Розе, героя увлекает беготня по портным и мебельщикам, жизнь школьного класса, всегда одна и та же для многих поколений, сменяется каждодневным превращением Розы с помощью грима в «артистку Фрелих», теперь он «ловит с поличным» весь город благодаря постоянно обновляемому искусству оболыщения. Подчиненность общему порядку вещей сменяет самый

дерзкий произвол. Анархизм героя доходит до того, что, устраивая в своем доме фривольные вечера, провоцируя разгул низменных инстинктов сограждан, он воплощает в жизнь смысл своего прозвища «Unrat» (нечистоты), которое ранее, не имея под собой почвы, олицетворяло постоянство отношений учеников и учителя, незабываемость жизненного уклада. Прежде ненавидевший «это имя», Нусс «теперь сам себя так величает, носит его, как венок победителя» [Mann 1957: 174]. Фраза «Jetzt gab er ihn sich selbst; setzte ihn sich auf wie einen Siegerkranz» [Mann 1930: 247] акцентирует перемену с помощью выразительного слова Jetzt, означающего настоящее, текущее время в противоположность завершённому прошлому, и положенного В.Беньямином в основу понятия Jetztzeit, выражающего сущность модерности (см.: [Habermas 1998: 11]).

Если прежде «поймать с поличным» («fassen», «схватить») означало уличить в бунте против авторитета учителя и, следовательно, против установлений и правил вообще, и заключить в «каталажку» («ins Kabuff»), то теперь «каталажкой» именуется уборная «артистки Фрелих», где проводит свои дни взбунтовавшийся Гнус, а «схватить» означает отомстить за неповиновение ему лично. Особое значение приобретает определение «тиран», которое Г. Манн дает своему герою. С ним связан произвол власти, которая «теперь» отождествляется с выраженным личностным началом, с анархической индивидуализацией бытия, одной из самых выразительных черт модерности. Герой так определяет свою цель: «...Заставить людей служить себе, чтобы, презирая их, властвовать над ними» [Mann 1957: 53].

Анархизм Гнуса многократно подчеркнут. Он начинает ходить с Кипертом на антиправительственные собрания, на суде грозит аристократу Ломану положить конец «могуществу его касты» [там же: 132], разрушает моральные устои общества. «Эмансипация Гнуса» вызывает у «не признающего современной морали» [там же: 117] ученика Ломана «сострадание и даже известную симпатию к этому одинокому человеконенавистнику, против которого восстал весь город, к этому своеобразному анархисту, неожиданно себя обнаружившему» [там же: 139]. Упорная враждебность Гнуса к Ломану, казалось бы, основана на недоразумении, по крайней мере, частично. Подозрения Гнуса не оправданны, Ломан не является и не стремится быть возлюбленным Розы. Однако не Кизелак или Эрцум, а именно Ломан вызывает у бывшего учителя такую ярость, что он готов на убийство. С ненависти к Ломану

начинается его интерес к «артистке Фрелих». Эта ненависть, как замечает Штоер, «приводит в движение сюжет» романа [Stoehr 2001: 42]. Ломан олицетворяет анархическое начало, ускользающее от всякой власти. Анархизм Гнуса разрушает традиционность, смещает общественную иерархию, утверждая эгоистическую власть героя над миром, и потому противостоит анархизму Ломана, означающему внутреннюю свободу, отрешенность от власти и действия. Г.Манн создает эффект искаженного зеркального отражения, наделяя того и другого персонажа чертами Пьеро.

Образ Пьеро происходит из французского варианта итальянской *commedia dell'arte*, т.е. из балаганного, ярмарочного зрелища. Достоянием высокой культуры он делается в начале XVIII в., когда Пьеро появляется на полотнах Антуана Ватто. В XIX в. Пьеро становится все более и более популярен в живописи, театре, литературе. М.Суон и Дж.Грин, авторы книги «Триумф Пьеро» (1986), указывают, что увлечение этой фигурой *commedia dell'arte* достигает своего пика в 1890 – 1920-х гг. [Green, Swan 1986: 20]. В этот период черты одинокого меланхолика, парии дополняются акробатической ловкостью и гротескной безжалостностью «грустного и злого клоуна», а также тесной ассоциацией со смертью. В статье «Портрет художника в образе паяца» Ж.Старобинский выдвигает клоуна, вариантом которого является Пьеро, в качестве основного персонажа «новой мифологии», с эпохи романтизма приходящей на смену таким «традиционным источникам творческого вдохновения», как «приключения языческих богов и героев» и «библейские сцены» [Старобинский 2002: 507]. Если апелляция к «богам и героям» в рамках традиционалистской культуры означала причащение неизменному, торжество гармонии искусства над хаосом жизни, то обращение художника к «новой мифологии», напротив, освящает хаос, утверждая в правах актуальное, преходящее, случайное, сообщая ему эстетическую ценность.

Гнус играет роль одинокого шута, вызывающего смех «публики», хотя и не грустного, а сатурнического, человеконенавистнического, злобного. Чертами шута и парии он наделен с самого начала, но по мере «эмансипации» количество пьеротистских черт резко возрастает. Увлечшись Розой, Гнус начинает гримировать лицо (в историях Пьеро грим – постоянно подчеркиваемая деталь). С женьбой Гнус облачается в белый костюм, его лицо «покрывается бледностью» [Манн 1957: 167]. Мотив шутства усиливается, на морском курорте Гнус совершает прогулки на осле: «Уцепившись за ослиную

гриву, галопом пронесился мимо раковины для оркестра как раз во время концерта, сея вокруг веселость и возмущение» [Манн 1957: 151]. Свойство Пьеро, позволяющее усматривать в его изображениях иконографию Сатурна, – обжорство. Гнус «с неприличной жадностью уничтожал дорогие кушанья, как-то раз шлепнулся во время вечеринки с танцами» [там же]. Страдая от неверности Розы, он смотрит на ее пустую кровать «в слабом мерцанье луны» [там же: 166], постоянной собеседницы страдающего Пьеро. С женьбой Гнус как будто перемещается в некое театрализованное пьеротистское пространство. Он «выглядит ряженым» [там же: 151], его спутников Манн называет «труппой» – «seiner Gruppe» [Mann 1930: 224].

И все же в рамках пьеротистского мира Гнус больше напоминает старого Полишинеля, кузена, а иногда брата Пьеро. Собственно пьеротистские функции в романе выполняет мечтательный скептик Ломан. Весь в черном, с «небрежными и гибкими движениями», с «чисто выбритым лицом», отличающимся «люциферовой бледностью и на редкость выразительной мимикой», он «вслушивается в себя» [Манн 1957: 182, 56, 15, 88]. Безнадёжно влюбленный, Ломан сочиняет стихи, в которых есть все внешние знаки пьеротистской меланхолии: луна, несчастная любовь, плач влюбленного, насмешка звезд. Подобно Пьеро Лафорга, Ломан – «иронизирующий зритель», «его панцирь – насмешка» [там же: 61]. Он не пытается добиться успеха у предмета свой любви, хотя ему хорошо известен легкомысленный характер консульши Бретпот. Точно так же Розе Фрелих, сулящей всякому чувственные наслаждения, не удастся увлечь его. Ломан наделен своеобразной бесплотностью Пьеро, олицетворяющего современное рефлексирующее сознание, которое воспринимается в культуре модерна как отчужденное от телесной жизни. В историях Пьеро телесная жизнь выносится вовне, в парную фигуру Арлекина. В пьеротистском мире, созданном Г.Манном, есть свой Арлекин. Эту роль играет проказливый Кизелак, истинный любовник Розы и виновник смерти Гнуса.

Описывая мир, пришедший в движение, Манн апеллирует к новинке времени – кинематографу. Не исключено, что кино способствовало распространению моды на Пьеро, поскольку «великий немой» был по своей сути разновидностью пантомимы. Но страсти, разыгрывавшиеся на экране, воспринимались как принадлежащие реальности. Так, первая постановочная комедия «Полиный поливальщик» («L'Arroseur arrosé»), входившая в показ братьев Люмьер на бульваре

Капуцинов 28 декабря 1895 г., представляла собой клоунаду, но ее особая прелесть заключалась в том, что комическая ситуация была вынесена на улицу и выглядела как сценка из жизни. В романе Г. Манна этот фильм цитируется несколько раз, в том числе в сцене шутовской смерти Гнуса, когда струя, пущенная из шланга, ударяет героя в рот, как в «Поливальщике» струя ударяла садовника, поливающего растения. Манн активно использует пантомиму в повествовании; приносимое героями, в особенности самим Гнусом, всегда более убедительно выражается жестом и мимикой, как в эпизоде, где он описывает гимназиста Ломана: «Гнус жестом дописал картину. Ненависть сделала из него портретиста» [Манн 1957: 56]. Как в немом кино, «рот Гнуса кривится от жажды мести», его лицо «внезапно озаряется наивным счастьем» [там же: 72, 84]. Когда кафешантанная певичка Роза игриво просит познакомиться ее с Ломаном, дотрагиваясь до подбородка Гнуса, выражение его лица становится таким, «словно эти тонкие пальчики сдавили ему глотку» [там же: 58]. Манн указывает на кинематограф как на источник увлечения мимикой и жестом, когда говорит о Розе Фрелих: «И ее лицо, веселое и приветливое, внезапно, как в кинематографе, принимает огорченное, злое выражение» [там же: 82] («Und jetzt geschah es allerdings, daß ihre wohlauferlegte, dienstfertige Miene ganz unvorbereitet in eine bittere und böse hinüberglitt, mit einem kleinen Ruck, wie beim Kinematographen» [Манн 1930: 113]).

Кинематографичность «Учителя Гнуса» была замечена и оценена создателями фильма «Голубой ангел». Эту сторону романа с блеском воспроизводит играющий профессора Рата Эмиль Янингс. Сатира на вильгельмовскую монархию в фильме отбрасывается, но пьротистское начало в сюжете усиливается. В романе Пьеро-Ломан – все же персонаж второго плана, в фильме история изменена так, что образ Пьеро выдвигается на первый план, хотя гимназист Ломан исчезает из сюжета. Профессор Рат, покинув кафедру, становится грустным и неуклюжим клоуном Августом, его счастливый соперник – силач Мазепа, вариант Арлекина.

Как в «Поливалальщике», пьротистский мир перешагивает в фильме границы условной театральности. Пьротистские мотивы работают на реалистичность происходящего. Начиная с пудры, которая сыпется на костюм профессора Рата в уборной певички Лолы-Лолы, и до попытки убийства жены (весьма распространенный пьротистский сюжет), осуществляемой в костюме клоуна, пьротистские мотивы акцентируют трагедию человека, утратившего

свое место в мире, а вместе с ним и всяческую опору, под влиянием любви обретшего человеческую слабость, превратившегося в «дурака». Невыносимая боль героя выражена клоунским гримом с «плачущим» веком, пересеченным черной тушью. Лицо становится асимметричным, выраженное на нем страдание граничит с умопомешательством, разрушением личности. Превращение Рата в страдающего Пьеро отмечено двумя эпизодами, в которых он издает петушиный крик: свадьбой героя и Лолы-Лолы и выходом на сцену в образе Августа перед финалом. В сцене свадьбы этот крик напоминает торжествующее кудахтанье Пьеро, которым заканчивается вторая часть «Пьеро-трепача» Ж.Лафорга «Брачная ночь» («*Pierrot fumiste*», 1882). Петушиный крик Рата-Августа в финале звучит как вопль обнаженной боли.

В «Учителе Гнуса» пьротистские мотивы, наоборот, сообщают персонажу высокую степень условности, двухмерности и непотопляемости балаганного паяца. Разница была тут же замечена. В рецензии на фильм журнала «*Die Weltbühne*» (1930. №18) говорилось, что в картине Рат сделан «человечески близким» («*menschlich näher*») [Carr 2007: 122]. Взять хотя бы эпизод, в котором директор гимназии беседует с героем по поводу его неподобающего поведения. В фильме Рат растерянно молчит, пока директор предлагает ему подать в отставку. В романе директор растерянно замолкает и решает «сохранить беседу в тайне» [Манн 1957: 124], когда Гнус с абсурдным торжеством сравнивает себя и Розу Фрелих с Периклом и «распутной Аспазией», как именует эту героиню античности Бен Джонсон. Гнус говорит директору буквально следующее: «Я потерял бы право на самоуважение, если бы преподносил ученикам классические идеалы лишь как досужую выдумку» [там же]. В этих абсурдно звучащих словах история из классической древности, давно застывшая в веках, переносится в пределы текущего времени.

В американском варианте фильма фон Штернберга Рат преподает английскую литературу. Его ученики должны отвечать по-английски монолог Гамлета «Быть или не быть», т.е. тот самый текст, в котором наиболее внятным образом выражено представление о сущности современного рефлексирующего человека, одержимого меланхолическим страхом смерти. И хотя профессор, требующий двести раз переписать артикль «the», превращает пьесу Шекспира в такую же бессмыслицу, какую делал Нусс из «Орлеанской девственницы» Шиллера, все же противопоставление традиционализма и акту-

альности теряет свою силу. Однако в фильме на первый план выдвигается другая черта, определяющая самосознание современного человека в эпоху «нашей модерности». К 1930-м гг. значение ее стало уже вполне очевидным. В XX в. сексуальность становится основой самосознания и самоидентификации современного человека. По мысли М.Фуко, «в современных [modernes] западных сообществах сложилась такая “форма опыта”, где индивиды должны признавать себя в качестве субъектов определенной “сексуальности”...» [Фуко 1984: 6]. До этого в течение многих веков «западный человек приводился к тому, чтобы признавать себя в качестве субъекта желания» [там же: 9].

Власть сексуальности символически выражается в пьerotистском сюжете о бессилии героя перед коварной женственностью, его пример можно найти в романе Пьера Луиса «Женщина и паяц» (1898) или в «Улиссе» Джеймса Джойса. Особенно этот сюжет полюбился кинематографу, роман Пьера Луиса многократно экранизировался, от фильма Штернберга «Дьявол – это женщина» (1935) до фильма Л.Бюнюэля «Этот смутный объект желания» (1977). Сюжет «женщина и паяц» разворачивается и в «Голубом ангеле», возможно, под влиянием не столько Пьера Луиса, сколько модного в Германии начала века Франка Ведекинда. На это указывает имя героини фильма Лола-Лола, напоминающее о Лулу Ведекинда. В пьесе «Дух земли» (1895) это имя подается как выражающее истинную сущность героини, олицетворяющей сексуальность – всепоглощающее начало, действие которого подобно действию злого рока или буддистской майи. Мужчины предпочитают называть Лулу «безопасными» именами Нелли, Ева, Миньона (см.: [Ведекинд 1908]).

В «Голубом ангеле» именно сексуальность выступает как освобождающая и уничтожающая сила. Сравним два эпизода. В романе Манна Нусс узнает о существовании Розы Фрелих из неприличного стишка Ломана, содержащего, впрочем, только самый невинный намек на секс (речь идет об «интересном положении»). Ломан возмущает профессора тем, что вопиюще нарушает «установления», легкомысленно и безнравственно рифмуя, вместо того чтобы погружаться в «Орлеанскую девственницу». После знакомства с Розой Нуссу очень долго не приходит в голову видеть в ней сексуальный объект. Иное дело герой фильма. Он находит в гимназистских тетрадах не стихотворение, а порнографическую открытку с изображением Лолы-Лолы. И вот профессор уже дует тайком на юбочку из перьев, чтобы увидеть ее обнаженные ноги. Напомню,

что обнаженные ноги являются символом сексуальной притягательности героини в пьесах Ведекинда о Лулу. В «Голубом ангеле» ноги героини в чулках и без них превращаются в лейтмотив, в котором выражается вся мера ее притягательности и порочности. Первые кадры показывают нам афишу, на которой Лола-Лола изображена с вызывающе расставленными ногами, которые видно почти целиком. Она появляется на сцене в «рокайльном» платье с прозрачной юбкой, сзади отсутствующей, в юбочках-пачках. Наивысшей точки этот мотив достигает в знаменитом «танце» героини Марлен Дитрих со стулом.

Роман и фильм рассказывают две совершенно разные истории. Однако то и другое произведение искусства комментирует модернность как особое культурное состояние, концентрируясь на его основных проявлениях. Важную роль в конструировании смыслов, связанных с представлением о модерности, играет образ Пьеро. Шутовская маска ассоциируется с «эмансипацией» героя от заданной социальной роли, двусмысленность маски ввергает его в «анархию», порождает неустойчивость и хаос. Вместе с тем пьerotистские мотивы выводят действие за пределы социально-политического содержания в одном случае и мелодраматического в другом, сообщая роману и фильму дополнительное измерение.

Примечание

¹Статья написана при поддержке гранта РГНФ, проект № 6.5885.2011.

Список литературы

Ведекинд Ф. Лулу. Драматическое произведение: в 2 ч. Ч. I. Вампир (Дух земли). Ч. II. Ящик Пандоры / пер. с нем. Вс. Мейерхольда, С. Городецкого, П. Гиберман. СПб.: Изд-во Шиповник, 1908. 220 с.

Кривенцова С. Ю. Контрапункт в историко-теоретических воззрениях Генриха Манна и Томаса Манна: дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2009. 224 с.

Манн Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2: Учитель Гнус, или Конец одного тирана. В маленьком городе / пер. с нем. Н. Ман; под ред. Н. Касаткиной. М.: Худож. лит., 1957. 583 с.

Манн Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8: Литературная критика и публицистика / пер. с нем.; ред. Г. Н. Знаменская и др. М.: Худож. лит., 1958. 743 с.

Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры / сост., отв. ред. и авт. предисл. С. Н. Зенкин; пер. с фр.

Е.П.Васильевой. М.: Языки слав. культуры, 2002. Т.2. С.501–579.

Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2. / пер. с фр. В.Каплуна. М.: Акад. проект, 1984. 430 с.

Carr G. «Mit einem kleinen Ruck, wie beim Kinematographen». From the Unmaking of Professor Unrat to an Unmade Der blaue Engel // Processes of Transposition: German Literature and Film / ed. by C.Schönfeld, H.Rasche. N.Y.: Rodopi, 2007. 384 p.

Emrich E. Macht und Geist im Werk Heinrich Manns: Eine Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires. Berlin: de Gruyter, 1981. 392 S.

Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. N.Y.: Macmillan, 1986. 336 p.

Habermas J. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve lectures. Cambridge: Polity Press, 1998. 430 p.

Jauss H.R. Modernity and Literary Tradition //Critical Inquiry. 2005. Vol.31, No.2. Winter. P.329–364.

Kracauer S. Der blaue Engel // Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland / ed. by R.Werner. Tübingen: Niemeyer, 1977. S.122–125.

Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1930. 280 S.

Stoehr I.R. German Literature of the Twentieth Century. From Aestheticism to Postmodernism. Rochester (N.Y.): Camden House, 2001. 543 p.

**“EMANCIPATION” OF THE MAIN CHARACTER
IN “SMALL TOWN TYRANT” BY HEINRICH MANN
AND “THE BLUE ANGEL” BY JOSEF VON STERNBERG**

Olga I. Polovinkina

**Professor of Comparative Literature Department
Russian State University for the Humanities**

The novel “Small town tyrant” by Heinrich Mann is traditionally interpreted as a kind of political satire. The article suggests a new vision of “emancipation” of the main character. On the basis of the comparison of the novel with J. von Sternberg’s film “The Blue Angel” “emancipation” is regarded as a symbolical expression of the processes taking place on the verge of the XIX–XX centuries in cultural consciousness at this stage of modernity. The key role in sense construction, related to the concept of modernity, both in the novel and the film is played by the image of Pierrot as a character of “new mythology”.

Key words: emancipation; traditionalism; modernity; pierrotic motives; new mythology.