



УДК 821.112.2(436).09-32+929Шницлер

## ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В НОВЕЛЛЕ А. ШНИЦЛЕРА «КНЯЗЬ В ТЕАТРЕ»

Е. А. Зюбина

Марковский филиал Саратовского государственного социально-экономического университета  
E-mail: dudkova@rambler.ru

В статье рассматривается специфика жанра новеллы о художнике на примере произведения австрийского автора рубежа XIX–XX вв. Артура Шницлера «Князь в театре». Образ художника – центральный в творчестве данного писателя. В рассматриваемой новелле представлен очень интересовавший прозаика тип усталого, стареющего незначительного деятеля искусства, понапрасну растратившего свой дар. В статье рассматриваются образ главного героя, взаимоотношения художника и общества, мотивы смерти и игры и их роль в раскрытии образа художника.

**Ключевые слова:** новелла о художнике, австрийская литература рубежа XIX–XX вв., Артур Шницлер, «маленький человек» в искусстве.

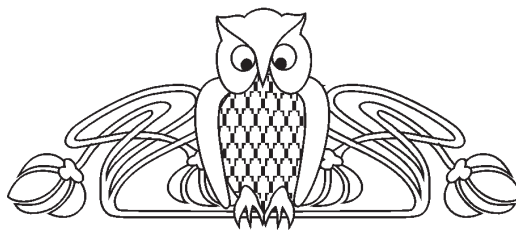
### The Image of the Artist in «The Prince in the Theatre» by A. Schnitzler

Е. А. Zyubina

The article studies the genre of the «Künstlernovelle» drawing on the short story *The Prince in the Theatre* by Arthur Schnitzler, the Austrian author of the turn of the XIX century. The images of artists are central to the writing of this author. This short story presents the type of a tired, aging, minor artist, who had wasted his talent in vain, the type that the author was very interested in. The article studies the image of the main character, the relationship between the artist and society, the motifs of death and game and their role in creating the image of the artist.

**Key words:** Künstlernovelle, Austrian literature of the turn of the XIX–XX century, Arthur Schnitzler, «little man» in art.

Новелла о художнике (Künstlernovelle) и роман о художнике (Künstlerroman) в справочной литературе часто определяются как произведения, главным героем которых является художник<sup>1</sup>. Однако это определение нуждается в уточнении. Обязательной составляющей этих жанров является проблематика, связанная с художественным творчеством: вопрос об особой миссии, призвании художника, проблема его самоопределения, самоутверждения как творческой личности, разлад между искусством и жизнью, борьба за «жизненную форму»<sup>2</sup> свободного художника, взаимоотношения творца и общества, вопрос соотношения творческого и человеческого начал в представителе искусства, определение сути творчества<sup>3</sup>. Иными словами, произведение можно назвать новеллой или романом о художнике только тогда, когда в нем представлен не просто человек, занимающийся каким-либо видом искусства, а художник в полном смысле этого слова, для которого



творчество является его реальностью, его жизнью, глубокой внутренней потребностью<sup>4</sup>.

Спецификой новеллы о художнике, отличающей её от романа, являются концентрация на одной или немногих сценах из жизни главного героя<sup>5</sup>, представление проблематики художественного творчества «в одном судьбоносном часе»<sup>6</sup> и символизм представленного эпизода, высветляющего, как молния, всю сущность изображенного протагониста<sup>7</sup>.

Тема художника и художественного творчества – одна из важнейших в немецкоязычной литературе. Она доминирует в творчестве немецких романтиков, являющихся создателями жанра романа о художнике, к ней обращаются немецкие писатели разных течений и направлений на протяжении XIX–XX вв. В конце XIX – начале XX в. произведения на эту тему создают Р. М. Рильке, Г. Бар, П. Альтенберг, Т. Манн, Г. Манн, А. Деблин, К. Эдшмид, Л. Фейхтвангер, Г. фон Гофмансталь, Ф. Кафка, С. Цвейг, Р. Музиль, Г. Гессе, Р. Вальзер<sup>8</sup>.

К концу XIX в. романтическая концепция божественности искусства и избранничества художника-пророка была полностью развенчана и нашла отражение лишь в немногих произведениях отдельных писателей (например, в драме «Смерть Тициана» Г. фон Гофманстала). На рубеже XIX–XX вв., в отличие от эпохи романтизма, предметом изображения становятся не только гениальные художники, но и незначительные деятели искусств, дилетанты (А. Шницлер, Т. Манн). Искусство перестало восприниматься как божественная сфера. В произведениях этого периода оно стало ремеслом (Р. М. Рильке, А. Шницлер), проклятием неполноценного, закомплексованного художника, неспособного реализовать себя в жизни, бегущего от нее в искусство (Т. Манн), бессмысленной выдумкой художника (Ф. Кафка). Художник рубежа веков творит не ради осуществления искусства-божества, а для самоосуществления, самореализации в сфере искусства.

В центре внимания писателей эпохи декаданса оказываются вопросы морали: аморальные, эгоистичные, даже «демонические» (А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь) творческие личности опровергают или подтверждают мысль, что «гений и злодейство – две вещи несовместные».

Получает распространение тема славы, лишь вскользь затронутая романтиками. Слава



понимается как нечто не приносящее ни счастья, ни удовлетворения художнику (произведения А. Шницлера, Р. М. Рильке) и как возможность разбогатеть, возможность напрямую общаться с читателем (зрелое творчество А. Шницлера). Возникает новая проблема – творчество на заказ, произведение искусства как товар (Г. Манн, Г. фон Гофмансталь, Г. Бар, А. Шницлер).

На протяжении всей жизни австрийского новеллиста и драматурга А. Шницлера (1862–1931) интересовал вопрос психологии творчества. Считая себя всего лишь дилетантом как в сфере музыки, которой он чрезвычайно интересовался, так и в сфере литературы, Шницлер, всегда мучившийся из-за недостатка вдохновения, снова и снова в своем творчестве возвращается к образам художников с «фельетонистским состоянием души»<sup>9</sup>, то есть дилетантов («Welch eine Melodie!», «Traumnovelle»), литераторов («Die Weissagung», «Der letzte Brief eines Literaten», «Der Weg ins Freie»), комедиантов («Frau Beate und ihr Sohn»). Образы незначительных («Mein Freund Ypsilon», «Der Ehrentag»), стареющих и аморальных («Die kleine Komödie», «Der Empfindsame», «Exzentrik», «Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg», «Der tote Gabriel», «Spiel im Morgengrauen») деятелей искусства являются также немаловажными в его творчестве.

Дилетант для А. Шницлера – это «нечеловек», ему не свойственны ответственность за прошлое и будущее, духовное развитие, он живет одним мгновением, его судьбу определяет случай. Он – воплощение «формы» без «содержания», поэтому он не плодотворен. Дилетант, литератор, комедиант не являются личностями, у них нет стержня, лица, есть только маски. Их жизнь – комедиантство, они «сверхмарионетки»<sup>10</sup>. Дилетанты всегда аморальны.

Истинный художник в произведениях А. Шницлера тоже может быть аморальным, но он является личностью и, в отличие от дилетанта, обладает цельностью, энергетикой. Образы эгоистичных и «демонических» художников, «необходимость и опасность эгоцентризма»<sup>11</sup> деятеля искусства – еще одна из тем этого автора («Sterben», «Frau Berta Garlan», «Die griechische Tänzerin»).

Кроме того, значимым в его произведениях является вопрос психологии творчества: причины, роль творчества в жизни художника, творческий процесс, его расцвет и угасание. Художник в произведениях А. Шницлера ищет в творчестве успокоения, забвения, творчество очищает художника («Reichtum», «Der Sohn»).

«Патология»<sup>12</sup> творчества – другая грань, к которой обращается австрийский автор. А. Шницлер полагает, что уже в «материнском чреве», когда произведение только зарождается, может присутствовать патология, болезнь, обрекающая это творение на смерть<sup>13</sup>. В своих произведениях он противопоставляет болезненную фантазию,

вытесняющую реальную жизнь и являющуюся по своей сути патологией («Mein Freund Ypsilon», «Reichtum»), и воображение – дар, необходимый истинному художнику.

Вопрос реализации женщины в искусстве в ущерб семье, домашнему хозяйству, детям также очень важен для рассматриваемого писателя. Он раскрывается в большей степени в его драматических произведениях («Zwischenspiel», «Der grüne Kakadu», «Literatur», «Arzt und Schauspielerin», «Der einsame Weg»), но затрагивается и в прозе («Therese»). Важность этого вопроса определяется биографическими факторами: главные женщины в жизни писателя – Мария Рейнхард, Мария Глюмер и его жена Ольга – стремились к сценической деятельности, и А. Шницлер был однозначно против этих устремлений. Во-первых, женщина на сцене, особенно актриса, часто становилась легкой добычей для ловеласа или, по крайней мере, в глазах общества приравнивалась к падшей женщине: слишком многие богатые поклонники хотели ею обладать. Во-вторых, певица или актриса должна была постоянно гастролировать, что, с точки зрения А. Шницлера, было несовместимо с семейной жизнью.

Искусство, ставшее товаром, – еще один распространенный мотив в произведениях А. Шницлера («Das neue Lied», «Der Ehrentag», «Der blinde Geronimo und sein Bruder», «Reichtum», «Frau Berta Garlan», «Der Fürst ist im Hause», «Der grüne Krawatte»). Прижизненная слава, скандалы, разгорающиеся вокруг его творчества, резкая критика его произведений, давление на него как на художника, сопротивление, желание отстоять свое право на свободное творчество – причины, побуждавшие А. Шницлера обращаться к этой проблеме.

В письмах, немногочисленных заметках об искусстве и современниках, в произведениях А. Шницлера вырисовывается его идеал художника. Это душевно чистая, духовно богатая, от природы гениальная, постоянно развивающаяся личность, способная долгое время находиться в состоянии эмоционального подъема, обладающая энергией, внутренней силой, воображением, внутренней потребностью творить и способностью делать это всегда и везде – в нужде, болезни, среди невыносимых внешних условий.

Как видно из представленного обзора, проблемам художественного творчества была посвящена значительная часть прозаических и драматических произведений австрийского автора. Несмотря на это и на весьма значительное количество научных исследований об А. Шницлере, данной теме уделялось мало внимания в отечественной и зарубежной науке. Отдельные аспекты темы освящены у Фриды Ильмер<sup>14</sup>, Кристофа Штескаля<sup>15</sup>, Ирене Линдгрэн<sup>16</sup>, Марка Вейнера<sup>17</sup>. Последний рассматривает и небольшую новеллу А. Шницлера «Князь в театре», которая интересует его с точки зрения отражения в ней общественной иерархии.



Новелла «Князь в театре» («Der Fürst ist im Hause») относится к ранним произведениям писателя. Она была написана в 1888 г., но впервые напечатана лишь после смерти автора, 15 мая 1932 г., в венской газете «Арбайтер цайтунг». Это произведение посвящено важнейшим для А. Шницлера аспектам существования художника: угасанию вдохновения, старости, неиспользованной возможности творить. Стареющий деятель искусства – довольно частый образ, особенно в драматических произведениях этого австрийского автора, отражающий размышления писателя о старости как итоге жизни, о сохранении творческой активности до самой смерти. В прозаических произведениях А. Шницлера также можно найти несколько образов стареющих художников: в повести «Доктор Грезлер, курортный врач» показан старый оперный певец, мечтающий снова вернуться на сцену; в романе «Тереза» выведен старый актер, зарабатывающий на жизнь частными уроками, если удавалось найти ученика, и одинокая пожилая оперная актриса; в новелле «Возвращение Казановы» встречаем старого музыканта, бывшего капельмейстера театра Сан-Самуэле, напоминающего Казанове, что их время прошло; отчасти художником можно назвать и Казанову – растратив юность на любовные приключения, он пытается спастись от старости, занимаясь сочинительством.

В данной статье мы рассмотрим новеллу «Князь в театре» с точки зрения отражения в ней проблематики художественного творчества. С этой целью охарактеризуем образ главного персонажа – флейтиста Флориана Вендельмайера – как творца и как человека, выделим точки соприкосновения этого образа с «исключительной личностью» в понимании литературы романтизма, рассмотрим взаимоотношения художника и общества, проследим развитие мотивов смерти и игры и их роль в раскрытии образа художника.

Если рассматривать образ Флориана Вендельмайера с точки зрения его творчества, то можно сказать, что в новелле представлена судьба обычного «маленького человека» в искусстве. А. Шницлеру, как и другим авторам рубежа веков, интереснее изображать рядовых деятелей искусства. Флориан – это один из многих таких же, как он, неприметных служителей искусства, он прошел путь от молодого вдохновенного композитора до старого незаметного флейтиста в провинциальном оркестре, подрабатывающего частными уроками. Автор создает образ профессионального музыканта, выполняющего свою работу без эмоций, «механически», хотя в начале жизненного пути все было иначе: «Как он любил раньше свое искусство!»<sup>18</sup>. Флориан сочинял песни и симфонии, которые даже исполнялись в концертных залах его городка. В юности музыкант знал вдохновение, музыка для него звучала повсюду. Но он упустил мгновение, «лишь немногое он записывал. Было невозможно удержать

всё это изобилие!» (36). Его вдохновение угасло, время оказалось упущенным. Из-за того что он не работал, не писал, не воплощал свои идеи, «все это было давно позади, также позади была и боль оттого, что всё ускользнуло, давно прошло. Теперь он играл на своей флейте и исполнял свой долг; спокойно и скудно текла его жизнь» (36). Автору интересна психология творчества с начала и до конца – зарождение вдохновения, его расцвет, но не менее интересна ему и причина его угасания. Флориан хранит в себе угасшую внутреннюю суть, след прежнего огня все-таки остался в нем. В новелле преобладает скучное внешнее действие, «форма». «Содержание» давно исчезло, не смогло развиваться, Флориан остановился на уровне флейтиста провинциального театра. Возможно, именно атмосфера провинции погасила его творческий огонь. Флориан – энтузиаст, который вспыхнул и погас, он не является истинным художником, а тем более гением.

Если рассматривать Флориана как человека, то можно сказать, что это человек пожилой, уставший от жизни и выживания: «...он был так измотан, он чувствовал себя старым» (36). Флориан, зарабатывающий на жизнь игрой в оркестре и частными уроками, – обычный человек и типичный представитель своей среды. Но что-то глубоко внутреннее (его человеческая сущность) остается скрытым как для окружающих его в новелле персонажей, так и для читателя за этикеткой «флейтист в оркестре». А. Шницлер показывает, что люди не знают друг друга по-настоящему, истинное внимание подменяется использованием ярлыков, определяющих социальную и профессиональную принадлежность, – «князь», «музыкант», «дирижер», «директор театра». Флориан так и остается незнакомцем. Интерес к личности внезапно просыпается после его смерти вместе с сожалением о навсегда упущенном шансе узнать его. Не только окружение не желает поближе узнать Флориана, но и он не стремится к этому, соглашаясь с приклеенным к нему ярлыком и превращаясь в «форму». Отчасти приоткрывая перед читателем внутренний мир этого персонажа, А. Шницлер показывает ему, что в каждом человеке скрыта своя загадка, иногда навсегда.

Флориан исключителен, в отличие от романтического гения, только в силу того, что каждый человек обладает своей неповторимой судьбой. Он является типичным представителем определенного сегмента общества – рядовых исполнителей оркестра. Автор дает маленькие характеристики индивидуальности Флориана и окружающих его таких же типичных, обычных музыкантов, черточки, скрывающие за собой непознанные личности. Контрабасист, например, – самый низкорослый в оркестре, он может пройти через низкую дверь оркестровой ямы, не наклоняя головы, а Флориану суждено умереть необычной смертью, всполошившей весь театр, – с флейтой



в руках и в присутствии князя. И в главном герое, и в каждом из остальных персонажей скрывается не похожий ни на кого человек со своей исключительной судьбой, о которой никто не знает в разобщенном обществе, где каждый сам по себе. Автор ищет в типичном индивидуальное, личное, отличное, исключительное.

Если анализировать взаимоотношения художника и общества в данной новелле, то можно отметить, что она продолжает длинный ряд тех произведений о художнике, где деятель искусства воспринимается только как слуга, не уважается и не ценится в обществе. Флориан, в отличие от романтического гения, не противопоставляет себя обществу. Он – гармоничная часть своей среды, своего слоя общества, представитель всех музыкантов, устало и скучно исполняющих свой долг (аналогичные образы музыкантов оркестра представлены в новелле А. Шницлера «Жена мудреца»). Флориан олицетворяет собой жителей провинциального города, ведущих изо дня в день давно устоявшееся и определившееся существование. Общество провинциального городка пребывает в полусне, представители сферы искусства не являются исключением. Флориан одинок, изолирован от других, но не из-за своей деятельности, не из-за искусства, а потому, что каждый человек в обществе одинок. Никому не нужны ни его жизнь, ни его смерть. Интерес к самочувствию Флориана со стороны дирекции обусловлен только тревогой по поводу нарушенного общественного порядка, производимые действия предписаны негласным законом общественного существования, а не искренним участием. Искусство и художник в обществе стали товаром, личность художника не имеет ценности, важно представить товар наилучшим образом, чтобы клиент (публика, князь) остался доволен<sup>19</sup>. Поэтому дирекцию, «продавца», так обеспокоило это происшествие, которое может отпугнуть или вызвать недовольство важного «клиента» – князя.

Один из важнейших мотивов в творчестве А. Шницлера – мотив игры – в данной новелле проявляется в виде игры по принятым в обществе правилам. Общество – это игра в высших и низших, игра во «все хорошо», в которой нарушение правил обходится дорого всем. И князь, и общество, которое на него смотрит, и всем безразличный Флориан знают эти правила. Каждый член общества обезличивается, надевая в обществе маску, становится марионеткой, действующей по схеме. Человек спрятан и не может выглянуть из-за маски, сорвать ярлык. Высшие слои общества разыгрывают спектакли для низших: князь, опоздав, «передвинул кресло поудобнее, причем совсем тихо, почти неслышно, он всегда был очень тактичным» (35), затем отправляет лакея узнать о самочувствии музыканта, хотя ему это на самом деле мало интересно. Низшие разыгрывают спектакли для высших – князь спешит убедить, что музыкант чувствует себя превосходно. И эта игра, эта ложь устраивает всех, сохраняет общественное

спокойствие, общий баланс. Главный спектакль разыгрывается не на сцене театра, а в театральных ложах и партере, зрители – главные актеры.

Смерть – центральное символическое событие в данной новелле, раскрывающее сущность данного образа художника. Как уже было сказано, это произведение посвящено важнейшим аспектам существования художника – угасанию вдохновения, старости деятеля искусства, неиспользованной возможности творить. Поэтому оно является новеллой о художнике, несущей в себе проблематику художественного творчества, соседствующую, однако, с социальной проблематикой. Исходя из определения новеллы о художнике, данного выше, следует подчеркнуть, что внезапная физическая смерть Флориана, случившаяся в то время, когда он играл на флейте, – это символ, внешнее проявление его духовной, творческой смерти. Флориан давно мертв как художник и как человек. Он мертв как для окружающих, так и для себя самого. Флориан живет механически, по инерции и по инерции исполняет свою партию в оркестре, потому что искусство – его жизнь, его «содержание» – давно в нем угасло. Его духовной смерти никто не заметил, а он смирился, принял ее. Физическая смерть настигает его во время представления, на глазах у князя, вопреки приличиям и желаниям театральной дирекции, боящейся скандалов. Но она никого глубоко не взволновала, несмотря на поднявшийся шум, к ней относятся так же безразлично, как и к личности Флориана. Флориан Вендельмайер занимает нижнюю ступеньку социальной иерархии, поэтому врач позволяет себе презрительную ремарку, узнав имя умершего: ««Ах, верно, Вендельмайер», – сказал доктор, по интонации было понятно, что он совершенно успокоился, как будто хотел сказать: «Вендельмайеры могут спокойно умирать, это не важно»» (38–39). Творческая смерть – не меньшая потеря, чем физическая смерть человека. Но и первая и вторая остаются без участия равнодушных, сконцентрированных только на себе окружающих. В обществе, согласно точке зрения А. Шницлера, замечается все и все остается незамеченным.

Наше исследование позволяет сделать следующие выводы. В новелле «Князь в театре» представлен «маленький человек» в искусстве, энтузиаст, который вспыхнул и погас. Он не является истинным художником и гением. Он мертв как творец, «содержание» в нем угасло. А. Шницлер полагал, что отличительной чертой истинного художника являются постоянный труд, работа над собой и своими замыслами, непрекращающееся развитие. Любовь к музыке угасла во Флориане именно из-за отсутствия этой не всегда заметной, но крайне важной для художника работы.

Для общества художник – слуга, который находится на низшей ступени социальной иерархии, искусство в обществе оценивается как товар. Художник участвует в обезличивающей его общественной игре, и его человеческая сущность



скрыта за маской, навязанной ему обществом, за «фасадом» старого, усталого, незначительного флейтиста, но он, как и каждый человек, больше, чем эта «форма». В отличие от романтической концепции исключительного гения А. Шницлера, как и его современники, подчеркивает исключительность судьбы, неповторимую и непознаваемую индивидуальность каждого человека, в типичном ищет индивидуальное. Художник в данной новелле не противопоставляет себя обществу, является гармоничной частью своего слоя, одним из многих таких же. Он одинок, потому что каждый человек одинок и изолирован от других.

Смерть выполняет тройную функцию в произведении: пробуждает интерес к личности Флориана, неинтересной при его жизни, раскрывает схему общественных отношений, становится логическим завершением творческого угасания художника. Она также является ключевым символическим событием данной новеллы, раскрывающим сущность Флориана как художника: истинный художник мертв без своего творчества.

#### Примечания

- 1 См., например: *Künstlerroman* // *Der Literatur Brockhaus* : in 8 Bd. Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich, 1995. B. 5. S. 76.
- 2 *Marcuse H.* Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. Springe, 2004. S. 27. Здесь и далее перевод автора статьи.
- 3 См.: *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 489 ; *Marcuse H.* Op. cit. S. 30–31.
- 4 См.: *Marcuse H.* Op. cit. S. 37.
- 5 См.: *Wilpert G. von.* Op. cit. S. 489.
- 6 *Marcuse H.* Op. cit. S. 19.

УДК 94(47).084.3+070(430)+929Паке

## РЕВОЛЮЦИОННАЯ РОССИЯ ГЛАЗАМИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИНТЕЛЛЕКТУАЛА: «ПИСЬМА ИЗ МОСКВЫ» (1918) АЛЬФОНСА ПАКЕ

О. В. Козонкова

Саратовский государственный университет  
E-mail: kozonkova@rambler.ru

В статье впервые в отечественной науке рассматриваются статьи журналиста Альфонса Паке, написанные им из России для газеты «Франкфуртер цайтунг» с июля по ноябрь 1918 г. Паке был первым немецким журналистом, допущенным в Россию после выхода страны из войны. Его публикации представляют собой важные свидетельства о бурном периоде российской истории, а также помогают понять точку зрения европейской буржуазной интеллигенции на происходящие в России кардинальные изменения в политической и общественной жизни.

**Ключевые слова:** история России, 1918 год, немецкая журналистика, немецко-российские культурные связи.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Представительная подборка новелл о художнике XIX–XX вв. представлена в следующих антологиях: *Искусство и художник в зарубежной новелле XX века* : сб. произведений / сост. И. В. Ковалева. СПб., 1992 ; *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века* : сб. произведений / сост. И. В. Ковалева. Л., 1986.

<sup>9</sup> *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt a.M., 1983. S. 158.

<sup>10</sup> Ibid. S. 14.

<sup>11</sup> *Steskal Ch.* Literarische Gestalten als Selbstreflexion. Arthur Schnitzlers Künstlertum im Kontext seiner Dichter- und Literatenfiguren. Marburg, 1997. S. 129.

<sup>12</sup> *Lindgren I.* «Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!» Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt a.M. ; Wien [u. a.], 2002. S. 14, 97–99 ; *Schnitzler A.* Op. cit. P. 369.

<sup>13</sup> См.: *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen. P. 369.

<sup>14</sup> *Ilmer F.* Die Gestalt des Künstlers bei Schnitzler. Baltimore. Johns Hopkins Univ. Diss. 1933.

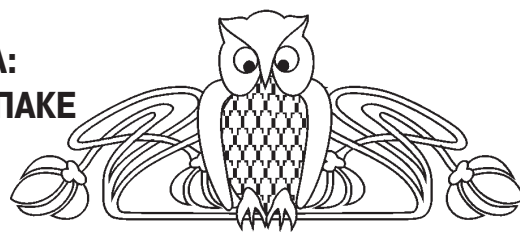
<sup>15</sup> См.: *Steskal Ch.* Op. cit.

<sup>16</sup> См.: *Lindgren I.* Op. cit.

<sup>17</sup> См.: *Weiner M.A.* Arthur Schnitzler and the crisis of musical culture. Heidelberg, 1986.

<sup>18</sup> *Schnitzler A.* Das erzählerische Werk. Bd.1. Frankfurt a.M., 1961. S. 36. В дальнейшем новелла цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в скобках.

<sup>19</sup> Соотечественник и коллега А. Шницлера Герман Бар так писал в дневнике об отношении общества к художнику в начале XX века: «Немец смотрит на деятеля искусства так: он думает, что за те деньги, которые он заплатил за его произведение, он купил его самого со всеми потрохами. Художник больше не имеет права располагать своей душой, все принадлежит публике» (*Bahr H.* Tagebuch 1905–1908. Berlin, 1909. S. 172).



**Revolutionary Russia from the Western Intellectual's Point of View: «Letters from Moscow» (1918) by Alfons Paquet**

O. V. Kozonkova

It is the first time when the articles of Alfons Paquet are studied in the Russian academic humanities. The articles were being written in Russia for *Frankfurter Zeitung* newspaper from July till November of 1918. Paquet was the first German journalist, which was allowed an admission to Russia after the country withdrew from the war. His publications are valuable testimonies of the turbulent period of Russian