Екатерина Москвина

Символическая реальность

статьи
о немецкой и австрийской литературе

переводы

Екатерина Москвина

Символическая реальность

Статьи
о немецкой и австрийской литературе

Переводы

Глобал Ком
Языки славянской культуры
Москва 2017

Ekaterina Moskvina

Die symbolische Realität

Beiträge
zur deutschen und österreichischen Literatur

Übersetzungen

Global Kom
Die Sprachen der slawischen Kultur
Moskau 2017

УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4)
М 82

Редактор О. С. Сухих

Корректор Н. В. Игошева

Москвина Е. В.

М 82 Символическая реальность: Статьи о немецкой и австрийской литературе. Переводы. — М.: Глобал Ком: Языки славянской культуры, 2017. — 316 с., ил.

ISBN 978-5-94457-278-3

В книгу вошли статьи Е. В. Москвиной, написанные в разное время, но объединенные интересом автора к немецкоязычным литературам и драматургии. В статьях рассматриваются различные аспекты творчества таких писателей, как Ф. Шиллер, Г. Бюхнер, К. Д. Граббе, А. Шницлер, Л. Перуц, А. Кубин, Ф. Кафка, Т. Манн и др. Также впервые на русском языке в книге представлены эссе Г. Бюхнера, Г. Бара, А. Польгара, А. Кубина, Ф. Кафки.

УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4)

В оформлении переплета использован фрагмент картины
Эгона Шилс «Автопортрет в рубашке» (“Selbstporträt mit dem Hemd”), 1910

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

© Екатерина Москвина, 2017

ISBN 978-5-94457-278-3

© Языки славянской культуры, 2017

От автора

Когда возникла идея собрать под одной обложкой статьи разных лет, посвящённые немецкоязычным литературам, материал очень логично объединился в две группы, которым нужно было дать названия. Его поиски шли вокруг концептуального понятия «реальность» по разным причинам, в том числе потому, что австрийцы — а им посвящен ряд статей в книге — воспринимают реальность символически, о чём, например, в эссе «Страна без свойств» говорит Роберт Менассе: «Мы не раз могли убедиться, что австрийский принцип реальности проявляется в этом государстве во всех сферах и действительность становится в нём недействительной, а ирреальное приобретает реальные черты»[1]. Неудивительно, что учёные-германисты отмечают именно эту особенность австрийской национальной литературы, о чём свидетельствуют вышедшие ранее работы Н.С. Павловой «Природа реальности в австрийской литературе», А.И. Жеребина «Абсолютная реальность: „Молодая Вена“ и русская литература» и др.

«Символическая реальность» — название на первый взгляд избыточное, ведь существуют устоявшиеся в литературоведении понятия первичной и вторичной условности художественного текста. Однако речь идёт не о поэтике произведения как таковой, хотя именно она является предметом анализа в предложенной читателю работе, а о некоем символическом пространстве, которое возникает на стыке жизнеподобных обстоятельств произведения и их символической интерпретации, которая либо проговаривается в тексте устами персонажей, либо выходит за его рамки и возникает в сознании реципиента. Символическая реальность — это зыбкая пространственно-временная структура текста, существующая на стыке реального и нереального,

[1] *Менассе Р.* Страна без свойств. СПб., 1999. С. 82.

где первое и второе часто меняются местами и знак реальности выдаётся за саму реальность, тогда как последняя становится чем-то виртуальным и эфемерным. Данная тема стала ключевой и помогла собрать под одной обложкой статьи, посвящённые произведениям разных жанров и авторов разных эпох и национальных литератур.

Хочется выразить благодарность моим родителям и преподавателям Московского педагогического государственного университета, передавшим мне свой человеческий и профессиональный опыт, особенно Г.Н. Храповицкой, С.Н. Травникову, С.В. Сапожкову, С.В. Тихомирову, А.В. Коровину.

Благодарю коллег, преподавателей Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, за дискуссии и помощь в научной работе, за ряд идей, воплощённых в статьях сборника: В.И. Мильдона, М.А. Ростоцкую, Т.В. Михайлову, М.И. Пущину. Благодарю Австрийское литературное общество в Вене (Österreichische Gesellschaft für Literatur) и лично Элизабет Гёттель и Урсулу Эбель за сотрудничество и предоставление материалов по творчеству Лео Перуца.

А также друзей — за поддержку и вдохновение: О.Ю. Шкарпеткину, Д.В. Кобленкову, С.Ю. Павлову, А.В. Попову.

ИГРОВАЯ ПОЭТИКА В НЕМЕЦКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — мистерия или фарс?

«Заговор Фиеско в Генуе» (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, 1783) — пьеса Ф. Шиллера, почти не привлекающая исследователей, достоинство которой, казалось бы, заключается только в том, что это первый опыт поэта в жанре исторической драмы. Но наше внимание приковано к этой пьесе потому, что в ней Шиллер единственный раз последовательно и на разных уровнях текста реализует метафору «политика как театр».

Обращение Шиллера к жанру исторической драмы обусловлено несколькими факторами. В первую очередь это выработанная мыслителями эпохи Просвещения философская концепция истории, которую сам Шиллер сформулировал в лекции «В чём значение и цель изучения мировой истории?» (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*), прочитанной в 1789 году при вступлении в должность профессора Йенского университета. Шиллер в ней говорил о прогрессивности и «справедливости» истории, изучение которой даёт возможность не только политического, но и нравственного преобразования общества. Метод изучения истории писатель видел в том, чтобы идти ретроспективным путём, выявляя причины значительных явлений современности.

Другой фактор был связан с театральной культурой Германии, требующей преобразований. Первым практиком нового направления был Йоганн Фельтен (Johannes Velten, 1640—1691/1692), который, будучи актёром и руководителем труппы, прозванной «знаменитой бандой» („berühmte Bande"), ввёл в репертуар классическую драматургию (Кальдерон, Мольер, Корнель), а теоретиком — Й.К. Готтшед. Поиск современных форм сценической и драматургической выразительности осуществлялся на протяжении всего XVIII века, вплоть до создания национального театра в Веймаре. Собственно театр мыслился как

сфера единых национальных интересов, перенесённых из политики в искусство, а образцом исторической драматургии в конце века стало творчество Шекспира, заново открытое Й.Г. Гердером и штюрмерами. Сочетание этих факторов повлияло на формирование ранней исторической драмы Шиллера.

Уже в заглавии и эпиграфе к «Заговору Фиеско» Шиллер задаёт два историко-культурных пространства, которые будут определять поэтику пьесы: 1547 — точно обозначенный год заговора, основного события драмы, и легендарное время истории Древнего Рима.

Первое действие пьесы полностью погружает читателя/зрителя в атмосферу карнавала, созданную посредством историко-бытовых деталей, характерных для культуры эпохи Возрождения. По мысли Себастьяна Франка, история — «фастнахтшпиль бога»[1]. Но постепенно в пьесе Шиллера карнавал редуцируется и трансформируется в бал-маскарад, по мере того как персонажи срывают маски в прямом смысле слова (*reißt/nimmt die Maske ab* — одна из самых частых ремарок в этой части) и в переносном: автор раскрывает истинные мотивировки поступков почти всех основных участников заговора. Сакко на грани разорения и считает, что смена власти поможет ему поправить дела. Кальканьо влюблён в жену Фиеско Леонору, и заговор — способ убрать соперника в любовной игре. Действия Веррины и Бургоньино мотивированы не только гражданскими идеалами, но и местью за честь дочери и невесты.

В классической драматургии функция первого действия — знакомство читателя/зрителя с героями, идентификация их облика с внутренним содержанием, как сказали бы актёры, определение их сверхзадачи. По этой логике идёт и Шиллер, создавая вышеуказан-

[1] В «Хронике, анналах и истории Библии» Себастьян Франк писал: «Далее, мне кажется, что мир, без сомнения, — это фастнахтшпиль Бога, что Бог насмехается над всеми нашими намерениями, силами, советами и усердием, что всё неустойчиво. Разве перед тобой не лес избранных историй, полных божественных тайн … в которых ты не видишь ничего, кроме нашей слепоты, нищеты и глупости, тогда как на странице Бога ты находишь мудрость, свет и закон». (*Franck S.* Chronica: Zeytbuch und Geschichtbibel von anbegin biß in diß gegenwertig tausent fünff hundert und fünff und sechtzigste jar verlengt, 1565. S. 15.)

ных персонажей. Зачем же тогда эта игра масками? Она связана с образом Фиеско, графа Лаваньи. Его экспонируют герои как освободителя Генуи: таким его рисует Леонора в разговоре со служанкой, а позже и Веррина, возлагающий на него единственную надежду на освобождение родины. После сформированных зрительских ожиданий герой появляется собственной персоной и проводит четыре следующих сцены, жонглируя масками: он — любовник в сцене с Джулией; эпикуреец, предпочитающий удовольствие гражданскому долгу, — с Верриной и другими заговорщиками; слабовольный муж, уклоняющийся от вызова чести, — с Бургоньино; господин и повелитель — с мавром Гассаном. К концу первого действия образ Фиеско не только не идентифицирован, но намеренно расщеплён автором на ряд противоречивых по отношению друг к другу образов-масок, которые выявляют в нём «сознательного актёра» на исторической сцене.

Если именно так сформулировать «ядро» образа Фиеско, то это заставляет нас провести историко-литературную параллель и вспомнить о «сознательных и бессознательных актёрах» в хрониках У. Шекспира. Л.Е. Пинский ввел эти термины, раскрывая основной конфликт между героем и историческим временем в пьесах английского драматурга. В них мы находим два сценария поведения персонажа: он либо согласует свою жизнь с историей, признавая за собой роль актёра в её режиссуре, как Генрих IV, либо, напротив, считает себя единственным создателем исторического спектакля, как Ричард III[1]. В поздних хрониках Шекспир закрепляет образно-контекстуальную связь между политикой и театром: для персонажей государство является подмостками, на которых они умело разыгрывают очередной спектакль. Метафора «мир — театр», реализуясь в жанровой модели хроники (исторической драмы), приобретает свой призматический вариант «политика — театр».

Как видим, Шиллер не только перенимает шекспировский жанровый образец, но и усиливает звучание метафоры на уровне языка и мизансцен пьесы, о чём речь впереди.

[1] *Пинский Л.Е.* Шекспир — основные начала драматургии. М., 1971. С. 64—65.

Завершая разговор о первом действии «Заговора Фиеско», нужно упомянуть его финал, решённый Шиллером тоже в театральном ключе.

С а к к о. Меч валяется в зале. У Веррины дикий взгляд. У Берты красные глаза...

К а л ь к а н ь о. Ей-богу, теперь и я вижу — Сакко, здесь случилось несчастье![1]

Вошедшие в дом Веррины Сакко и Кальканьо комментируют только что виденную/прочитанную сцену. Так Шиллер подчёркивает их отстранённость, создавая иллюзию сцены на сцене, усиливая условность предшествующего эпизода и определяя ключ к последующему. Далее Веррина проклинает собственную дочь на глазах у трёх участников сцены и зрителей одновременно.

В е р р и н а. Если я понимаю твой знак, вечный промысел, ты хочешь спасти Геную ценой моей Берты! (*Подходит к ней и, медленно снимая креп со своей руки, торжественно говорит.*) Прежде чем кровь сердца Дория не смоет отвратительного пятна с твоей чести, дневной луч не должен пасть на твои щеки! До тех пор (*набрасывая на неё креп*) ослепни! *Пауза. Остальные молча смотрят на него*[2].

Этому проклятию предшествует ремарка «Веррина в раздумье расхаживает по комнате, потом останавливается» („Verrina geht gedankenvoll auf und nieder, dann steht er still“)[3], далее, создавая атмосферу ритуального действия, Шиллер дважды вводит ремарку *feierlich* — «торжественно, церемонно, празднично», трижды указывает на неторопливый характер действий героя.

Перед нами сцена, с одной стороны, ритуальной природы, так как для Веррины и дочь, и родина священны: такое отношение героя подчёркивает ремарка «прерванный священным трепетом, продолжает» („Unterbrochen von Schauern fährt er fort“), с другой — природы театральной, так как у этого разыгранного Верриной жертвоприношения есть цель: он воздействует на своих зрителей, побуждая их к мести.

[1] *Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 663.

[2] Ebd., S. 665—666.

[3] Ebd., S. 666.

Таким образом, и Сакко, и Кальканьо, и Бургоньино — одновременно и зрители, и несознательные актёры разыгранной мистерии, которая завершается торжественным принесением клятвы. Вот реплика Бургоньино, по аналогии с которой, как три вариации одной музыкальной фразы, прозвучат и две другие:

> Б у р г о н ь и н о (*бросаясь к ногам Берты*). Он должен пасть, пасть во имя Генуи, как жертвенное животное! Я поверну меч в сердце Дория — это так же верно, как то, что я хочу запечатлеть поцелуй наречённого на твоих устах. (*Встает.*)[1]

Таким образом, Шиллер завершает первое действие, обозначив двух сознательных актеров: Фиеско и Веррину, между которыми и произойдёт решительная схватка в финале драмы.

Кстати, сцена клятвы на визуальном уровне рифмуется с картиной, которая появится всего на год позже пьесы Шиллера, — «Клятва Горациев» Жака-Луи Давида (1784). И Давид, и Шиллер отсылают зрителей к концептам Древнего Рима: бесчестие женщины, клятва и месть, атрибут которой — меч.

Римские параллели возникают неслучайно, введённый мотив бесчестия дочери республиканца Веррины имеет в тексте пьесы прямую отсылку к известному сюжету римской истории:

> В е р р и н а. <…> Скажи мне, Берта, как поступил тот седовласый римлянин, когда свою дочь… как это сказать... свою дочь нашел в таком же славном положении? Слушай, Берта, что́ сказал Виргиний своей падшей дочери![2]

Данная сюжетная линия вплетается в создаваемый Верриной спектакль, сцена из которого будет разыграна перед читателем/зрителем в конце следующего действия. Чтобы пробудить в Фиеско гражданские чувства, художник, подговорённый оскорблённым отцом, продемонстрирует графу Лаванья свою картину — историю Виргинии и Аппия Клавдия. Для усиления знаковости и значимости реакции Фиеско Шиллер вновь через ремарку и реплику отстраняет от действия участвующих в сцене персонажей, превращая их в зрителей:

[1] *Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 665—666.

[2] Ebd., S. 666.

С. Боттичелли.
История Виргинии, 1500—1504

Ж.-Л.Давид.
Клятва Горациев, 1774

«В е р р и н а (*делает знак остальным*). Внимание, генуэзцы!»[1]. Но сцена развивается так, что зрители и режиссёр вдруг превращаются в актёров другого спектакля. Шиллер снова меняет угол зрения с почти кинематографической быстротой: теперь в позиции наблюдателя, а затем зрителя и актёра оказывается Фиеско. Вот ремарка перехода его из одного качества в другое: «Величественной поступью (mit majestätischem Schritt) ходит по комнате и, кажется, погружён в раздумье о чём-то значительном. Временами смотрит на остальных быстро, но пронзительно»[2].

На протяжении всего второго действия Фиеско мастерски меняет маски: с оскорблёнными дворянами Синьории он говорит как эпикуреец (II, 5), с возмущённым народом — как мудрец, отстранившийся от суетной жизни (II, 8). Наконец, в финале он театрально срывает с себя маску и предстает перед заговорщиками как освободитель Генуи, но после их ухода выясняется, что Фиеско был в очередной маске, которую наедине с собой он меняет на новую — герцога-тирана. Уже в ремарке прилагательное *majestätischem* вызывает ассоциацию с *Ihre Majestät* (Ваше Величество), тем более закономерную, что в афише пьесы Шиллер характеризует героя: *freundlich mit Majestät* (величественно приветлив). В указанном монологе, отражающем мечту Фиеско о моменте, когда он без маски сможет появиться перед патриотами Генуи, автор единственный раз использует латинское слово *die Larve* (личина) вместо привычного заимствованного из французского языка *die Maske* и таким образом даёт понять, как Фиеско на самом деле относится к разыгрываемой им роли.

Для создания образа тирана Шиллер использует и другие средства. В патетическом монологе перед заговорщиками (II, 18) герой сравнивает себя со львом, образ которого отсылает к политической притче, озвученной им же несколькими сценами ранее (II, 8). В ней герой безвольную политику старшего Дория противопоставляет политике сильного монарха, способного создать сильное государство. Ког-

[1] V e r r i n a (*winkt den andern*). Nun merket auf, Genueser! (*Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 691.)

[2] Ebd., S. 692.

да же Мавр назовёт львом Фиеско, произойдёт идентификация образа с образом графа Лаваньи. «Лев-то не сглупил, что мышь помиловал, а?»[1] Но тот же Мавр говорит о сходстве Фиеско не только со львом, но и с лисом:

М а в р. <…> Один иезуит, кажется, учуял, что в шлафрок рядится лис.

Ф и е с к о. Один лис чует другого[2].

Образы льва и лиса в данном контексте недвусмысленно отсылают нас к следующему размышлению Никколо Макиавелли в трактате «Государь» (*Il Principe*, 1513): «Итак, из всех зверей пусть государь уподобится двум: льву и лисе. Лев боится капканов, а лиса — волков, следовательно, надо быть подобным лисе, чтобы уметь обойти капканы, и льву, чтобы отпугнуть волков… надо быть изрядным обманщиком и лицемером, люди же так простодушны и так поглощены ближайшими нуждами, что обманывающий всегда найдёт того, кто даст себя одурачить… надо являться в глазах людей сострадательным, верным слову, милостивым, искренним, благочестивым — и быть таковым в самом деле, но внутренне надо сохранить готовность проявить и противоположные качества, если это окажется необходимо»[3]. Фиеско Шиллера обладает указанными качествами вполне, что его опять-таки роднит с «сознательными актерами времени» в хрониках Шекспира.

«Государь» Макиавелли был написан в 1513 году, опубликован через двадцать лет и не потерял актуальности до сих пор, так как мыслитель, опираясь на существовавшие в то время принципы успешного политического управления, создал не только документ эпохи, но и инвариант поведения политика, варианты которого мы находим в хрониках Шекспира, пьесах Гёте и Шиллера и, если возможно столь широкое обобщение, в исторических драмах в целом.

В пьесе неоднократно возникает ситуация, которую можно определить как «сцена на сцене». Мавр и Фиеско инсценируют поку-

[1] *Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 701.

[2] Ebd., S. 674.

[3] *Макиавелли Н.* Государь: Сочинения. М., 2001. С. 95.

шение на жизнь графа Лаваньи (II, 9) и последующее великодушное прощение, причём Шиллер показывает нам и саму сцену, и реакцию зрителей, для которых она разыграна (II, 14), что создаёт наше дополнительное отчуждение: ещё один условный барьер увеличивает эстетическую нагрузку, редуцируя этическую. Другая сцена, о которой нужно упомянуть, — это любовная игра Фиеско с Джулией на глазах у спрятавшейся Леоноры и двух служанок. Театральные отношения с герцогиней нужны были герою как ширма при подготовке политического переворота, их разоблачение — как восстановление семейного мира и душевного спокойствия супруги (IV, 12—13).

* * *

Анализ лексико-семантической группы «игра-театральность»[1]

[1] Группа атрибутов театрального действия: маска (Maske, Larve, Heiligenmaske), реквизит (Spieltische, Komödienwaren, Theaterschmuck), определения актерства как лицедейства и роли (Heuchler, heimtückischer Heuchler, Rollen, „Ich habe hier euer aller Rollen zu Papier gebracht“, „warum ich meinen Verstand so verleugnen konnte, den tollen Roman mit Genuas größter Närrin zu spielen“, „mit dieser Harlekinsleidenschaft“), жанровые обозначения спектакля (Schauspiel, Auftritt, Possenspiel, Komödie, „Zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt“, Marionettenspiel, Spektakel, Lustspiel).
Семантическое поле слова *das Spiel*: 1) «карточная игра» — Spiel, „Frankreich in Genua noch starke Parteien hätte, die es ihm zum zweitenmal in die Hände spielen könnten“, „Ja, um Köpfe werden sie karten, und der Eure ist Tarock“, „was Phantasie und Natur miteinander abzukarten haben, mit kleinen Glückskarten“, „der verschlagene Spieler hats nur in einer Karte versehn“, „Er kalkulierte das ganze Spiel des Neides, aber der raffinierte Witzling ließ zum Unglück die Patrioten aus“; 2) «игра света» — „das blitzende Spiel der Perlen“, „Das Licht muß von der Seite spielen“; 3) «игра воображения» — „Mit erhabenem Spiel“; 4) «игра случая, судьбы, природы» — „denke, du spieltest um den Himmel“, „Sagst du das – und standest bei jenem geisterverzerrenden Spiele“, „Schielt nicht so geisterbleich auf dieses Spiel der Natur“; 5) «игра чувств» — „das emsige Wechselspiel“, „Was will mir mein Geiz für einen Teufelsstreich spielen“, „schon zu unglücklich hab ich gespielt, wir beide haben die Ehre nur einmal auf dem Spiel“; 6) «игра на музыкальном инструменте» — „Julia tritt zornig zu einem Flügel und spielt ein Allegro“; 7) «игра на сцене» — spielen, Gaukelwerk, „Mittag ist eine Gesellschaft florentinischer Schauspieler hier angekommen und hat sich erboten, in meinem Palaste zu spielen“, „Meisterlich spieltest du deine Rolle“; 8) «игра как метафо-

показал, что игровой характер действий и восприятия мира свойственен не только главным героям — Фиеско и мавру, но и второстепенным персонажам — Джонаттино, Джулии, Леоноре, Цибо, Цинтурионе, Кальканьо, Веррине. В большинстве случаев слова этой группы используются героями применительно к политической ситуации, только для Леоноры, Джулии и Кальканьо они связаны с любовной, светской игрой. Причём важно, что Веррина, Леонора и Джонаттино чаще используют слово *das Spiel* в значении либо карточной игры, либо игры с судьбой, между которыми есть известная общность — риск, возможность проигрыша. Игра с судьбой в рамках исторической пьесы может рассматриваться и как игра со временем, так как в этом случае признаётся существование над персонажем неподвластных ему сил. Другие герои и, главное, Фиеско используют указанное существительное и однокоренной глагол *spielen* именно в значении *игры на сцене*, предполагающем эстетическую отстранённость, а следовательно, соединение двух ипостасей: режиссёра-актёра (Фиеско) или актёра-зрителя (мавр, Цибо, Цинтурионе). И в этом смысле, конечно, Фиеско сам себе судьба и не признаёт над собой власти никаких других сил.

Как же воспринимают режиссёр Фиеско и его зрители разыгрываемый спектакль? Либо нейтрально (Schauspiel, Auftritt, Spektakel), либо комически (Possenspiel, Lustspiel, Komödie). Самое замечательное определение происходящего принадлежит Фиеско-дирижёру: «Все инструменты настроены для ужасного концерта» („Zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt“)[1]. Не значит ли это высказывание, что для Фиеско, как и для Веррины, заговор имеет мистериальные черты? Получается, что трагедия, которую все замалчивают, рядится в фарс.

ра политики» — „die unbändigen Leidenschaften des Volks, gleich soviel stampfenden Rossen, mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen“. Примыкает к игровому полю слова со значением шутки как игры ума и языка (Spaß, spöttisch, Hauptspaß, Spötter) и слова, обозначающего персонажа игрового, карнавального и театрального пространства — шута (die Künste meines Harlekins, Tor, Dummkopf, der Narr, Hanswurst).

[1] *Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 690.

Как раз на стыке всех трёх смыслов (фарс — трагедия — игра судьбы) Шиллер создаёт сцену убийства Леоноры, переодетой в мужской костюм (фарсово-комедийный приём). Она погибает от руки любящего мужа, принявшего её за Джонаттино Дориа, плащ которого она случайно надела (игра судьбы). Фиеско накануне решительных действий заговорщиков стоял перед выбором: отказаться от власти ради любви к Леоноре или доиграть спектакль до конца. Он выбрал последнее (IV, 14), и фарс обернулся трагедией.

Как комедийно-фарсовый персонаж может быть рассмотрен мавр, составляющий с Фиеско пару «король — шут»: не только граф Лаванья называет Гассана *der Narr* (дурак), но и сам мавр так себя именует. Но те карнавальные черты, которые привносит этот персонаж острословием, возможностью говорить правду (привилегия шутов), редуцированы в первую очередь его нравственной маргинальностью. Вот одна из показательных сцен, где король и шут меняются местами:

> Ф и е с к о. <…> Что говорят о моём романе с графиней Империали? <…>
>
> М а в р (*отступив*). Что вы дурак.
>
> Ф и е с к о. Хорошо. Возьми цехин за эту весть. Вот я надел шутовской колпак, чтобы генуэзцы надо мной посмеялись; скоро я пожелаю побриться наголо, чтобы разыграть шута[1].

Далее мавр называет Фиеско дураком, чтобы получить ещё несколько цехинов. В приведённом отрывке особо замечательна самоидентификация Фиеско с шутом, выраженная в карнавальных формах. Во-первых, он упоминает непременный атрибут карнавального дурака — *Schellenkappe*, во-вторых, использует не слово «шут» (Narr, Hofnarr, Possenreißer), а именно *Hanswurst*, обозначающее карнавального шута, персонажа немецкого кукольного театра Хансвурста (показательное национально-пространственное нарушение по отношению к месту действия пьесы!), и, в-третьих, необычно сочетает активность и пассивность субъекта в одном предложении: модальный глагол *wollen* в

[1] „Die Schellenkappe hab ich nun aufgesetzt, daß diese Genueser über mich lachen; bald will ich mir eine Glatze scheren, daß sie den Hanswurst von mir spielen“. (*Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 674.)

первой части сложноподчинённого предложения указывает на активную волю говорящего, но вот глагол *spielen* относится к местоимению *sie*, и говорящий оказывается в пассивной позиции куклы театра марионеток: «…чтобы они играли из меня шута» („…daß sie den Hanswurst von mir spielen“).

Наконец, одна из последних сцен пьесы (V, 16) — разговор Верины и Фиеско перед убийством последнего — опять возвращает нас к мистериальной природе происходящего. Чтобы рассматривать сцену через призму театральности, нет лексических оснований. Она целиком выдержана в серьёзных тонах, но именно её пафос, её чрезмерная серьёзность противоречат фарсовой природе остального действия пьесы, и именно это усиливает её условность. Кроме того, читатель знает о намерениях Веррины убить Фиеско, поэтому он следит за формой: эстетическое усилено здесь уже на уровне рецепции. Пафос, исключительность жестов и поступков героев придают сцене театральность:

> В е р р и н а (*останавливается, с горечью*). Обними же меня ещё раз, Фиеско! Здесь нет никого, кто подглядел бы, что Веррина способен плакать, а государь[1] — чувствовать. (*Сердечно его обнимает.*) Определённо, никогда два столь великих сердца не бились рядом, мы ведь так горячо, по-братски любили друг друга. (*Рыдая на груди Фиеско.*) Фиеско! Фиеско! Ты оставляешь в моей груди пустоту, которую даже три поколения не в состоянии будут заполнить[2].

Как видим, Шиллер очень последовательно создаёт в пьесе театрально-игровое политическое пространство, в котором герои ощущают себя игроками или актёрами разыгрывающейся исторической пьесы, а в ней подчёркивается комедийный, фарсовый характер. Можно ли говорить о том, что Шиллеру история как смена политических парадигм представляется фарсом? Вряд ли. Такому предположению противоречит уже упомянутая лекция, написанная через шесть лет после создания «Заговора Фиеско в Генуе». В пьесе симпатии автора

[1] Шиллер использует существительное *Fürst*, которым на немецкий язык переводится «Государь» Макиавелли.

[2] *Schiller F.* Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. S. 750.

всецело на стороне Веррины, возвышающегося над всеми благодаря высокой нравственности и патриотизму.

«Приучая человека рассматривать себя в связи со всем его непосредственным прошлым и подготавливая его к выходам в отношении отдалённейшего будущего, изучение истории стирает границы между рождением и смертью, которые замыкают в столь тесные и столь гнетущие границы индивидуальную человеческую жизнь, и своей оптической иллюзией удлиняет его краткое существование до бесконечности, делая незаметным переход от индивидуума к роду. Человек изменяется и уходит со сцены; вместе с ним изменяются или исчезают его воззрения. Лишь одна история остаётся неизменно на сцене — бессмертная гражданка всех времён и народов»[1]. В этих рассуждениях писателя прослеживаются интонации его героя Веррины, интонации мистериального действия.

Тогда встает вопрос о природе созданной Шиллером театральности. Прямые и косвенные отсылки в культуре Древнего Рима, которые мы встречаем в пьесе, могут рассматриваться как детали эпохи, придающие её изображению историческую достоверность и колорит. Ведь итальянская культура эпохи Возрождения началась с провозглашённой Петраркой связи современных итальянцев с римлянами. Но можно посмотреть на последних в более далекой исторической перспективе и вспомнить, что Рим дал Европе образцы двух основных политических систем (империю и республику), а вместе с ними и форму политической жизни — публичность, граничащую с театральностью. Даже тот факт, что Шиллер, живший в Германии XVIII века, принадлежал мифологическому пространству Священной Римской империи, говорит о том, что и он был несвободен от влияния концептов этой культуры[2].

[1] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 тт. Т. 4. М., 1956. С. 27.

[2] На Шиллера в пору ученичества большое влияние оказал преподаватель Абель: «Согласно Абелю, гений отличается продуктивной страстью, наполняющей его высоким „сознанием собственной силы“ и ломающей „тюремные рамки“ предписанного поведения. Знаменитые мужи античности не обрели бы „величие духа“, „если бы томились под властью душащего всё живое деспотизма“. Шиллера

Исследовательница античного мира А.В. Карасева пишет: «Рим превращался в большой театр под открытым небом, в котором жест, слово, формула становились частью ритуализированного действа. <…> Язык тела и жеста активно использовался и в речах на форуме, и contiones в судебной практике при создании политически значимых образов и конструктов. Следствием было повышение семиотичности окружающего социокультурного пространства, превращение жизни политика и культурного деятеля и его близких в текст: стилизация жеста, поступка, образа жизни, повышенная театральность поведения». Далее не менее интересное замечание о Марке Антонии: «Характерно, что горожане воспринимали поведение Антония как игру, охотно в неё включались и оценивали поведение Антония, используя понятия из жизни театра: они говорили, „что для римлян он надевает трагическую маску, для них [греков] — комическую“»[1].

Римская ментальность соединяла в себе высокую гражданскую ответственность человека, подчинённого культу власти, с театральностью, проявлением игровой романской природы. Недаром в столь «театральной» пьесе Шиллера появляется и упоминание поразительного римского актёра — императора Нерона, с которым сравнивает себя Джаннатино, собравшийся любоваться пожаром Генуи. Впрочем, крылатую фразу Нерона: „Qualix artifex pereo!“ («Какой артист погибает!») с полным правом можно было бы вложить в уста тонущего Фиеско.

Театральность в пьесе Шиллера, как нам кажется, восходит к этому историческому праистоку. Возможно, этим и объясняется то, что Шиллер больше никогда не вернётся к метафоре «политика — театр», воплощённой в такой яркой форме, потому что больше, исключая

приводили в восторг абелевские „великие мужи“ и античный республиканизм; и то и другое он нашел в образцовом виде в „Сравнительных жизнеописаниях“ греческого историка Плутарха». (История немецкой литературы / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1985. Т. 1. С. 317.)

[1] *Карасева А.В.* Стилизация как элемент политической борьбы [Электронный ресурс] // Античное общество-IV: Власть и общество в античности. Материалы международной конференции антиковедов, проводившейся 5—7 марта 2001 г. на историческом факультете СПбГУ. СПб., 2001. URL: http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/2001-03/karaseva.htm (дата обращения: 15.01.2013).

«Мессинскую невесту», не будет писать об Италии. Хотя придворное и политическое лицедейство и актёрство найдут проявление и в последующих пьесах драматурга, в выражении которых он будет сдержаннее и ближе к Шекспиру, чем в рассмотренной нами пьесе.

Шекспировские традиции в драме К.Д. Граббе «Наполеон, или Сто дней»

Современники называли Кристиана Дитриха Граббе «пьяным Шекспиром» — „betrunken Shakespeare“ (Г. Гейне). Это ёмкое прозвище отражает разносторонность и силу драматургии Граббе, близкие традиции английского предшественника, а также романтическую амплитуду жизни немецкого драматурга и его недуг.

Отношение к Шекспиру у Граббе, безусловно, складывалось под влиянием общих процессов в культуре Германии, которые начались ещё в XVIII веке. Воплощение в жизнь идеи создания национального театра шло разными путями. Й.К. Готтшед предлагал ориентироваться на классицистический французский образец, что не имело плодотворного продолжения в его собственном творчестве и в целом не стало путём развития немецкой драматургии. А Лессинг и Гердер, штюрмеры, в том числе ранние Гёте и Шиллер, а затем и романтики увидели, что значительные возможности для национальной драмы открывает путь, предложенный Шекспиром. И действительно, его творчество стало стартовой точкой для драматургии «Бури и натиска». Позже Шиллер пойдёт иным путём, отмежёвываясь от английского классика, но идею национального театра, тесно связанную с созданием исторической драмы в его позднем творчестве, нельзя отделить от традиций Шекспира. С этого момента в немецкой литературе будет постепенно формироваться представление о «шекспиризации» и «шиллеризации». Вл.А. Луков замечал, что «в конце XVIII—начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была ещё осознана»[1]. Однако Граббе созна-

[1] *Луков Вл.А.* Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 14.

тельно противопоставляет их друг другу в статье «О шекспиромании» (*Über die Shakespearomanie*, 1827).

Граббе дебютировал в 1822 году «Принцем Теодором Готландским» (*Herzog Theodor von Gothland*), и первый драматургический опыт, безусловно, нёс на себе печать увлечённости Шекспиром. Автор создаёт пьесу как романтическую «трагедию рока», используя элементы и мотивы из «Отелло» и «Тита Андроника»: Бердоа — негр, раб и предводитель финнов, который поднимается по карьерной лестнице, как отважный Отелло; его ненависть к Готланду напоминает чувства не только Аарона из «Тита Андроника», но и Яго. Кроме того, в комедии «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьёзнее» (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, 1822) Граббе прославлял Шекспира как гения и издевался над идеализмом Шиллера.

Однако уже в 1827 году драматург сначала теоретически в статье «О шекспиромании», а потом и практически в дилогии «Гогенштауфены» (*Die Hohenstauffen*) пытается преодолеть влияние английского классика. Но самой значительной из пьес Граббе является драма «Наполеон, или Сто дней» (*Napoleon oder Die hundert Tage*, 1830), где писатель идёт «по прямо противоположному пути, нежели тот, который он сам расхвалил в статье „О шекспиромании“»[1].

Данная пьеса является далеко не первым опытом Граббе в жанре исторической драмы, популярность которого, бесспорно, можно возводить к заново открытому Шекспиру[2]. Но здесь Граббе отказывается от стихотворной формы, несмотря на то что в пьесах «Фридрих Барбаросса» (*Kaiser Friedrich Barbarossa*) и «Генрих VI» (*Kaiser Heinrich VI*) поэт использовал характерный для Шекспира, впрочем, как и для позднего Шиллера, белый стих (пятистопный ямб). Сам Граббе объяснял это в письме издателю Кеттембайлю так: «Я не могу осилить в стихах, не сделав их смешными, артиллерийские обозы, ракеты Конгрива и т. п.»[3]. И дальше пояснял, что исторический момент, который

[1] *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 279.

[2] Стоит добавить, что с 1826 года его полное собрание сочинений начал переиздавать Людвиг Тик.

[3] *Grabbe K.D.* Sämtliche Werke. In 4 Bdn. Berlin, 1902. Bd. 4. S. 287—288.

он выбрал материалом для своей пьесы, ещё слишком близок к настоящему (добавим от себя, что ещё были живы некоторые участники событий), то есть недостаточно отстранён, чтобы повысить степень условности, изложив события в стихах, что мог себе позволить Шиллер в «Валленштейне».

Однако можно посмотреть на прозаическую форму «Наполеона» под другим углом зрения. Тогда Граббе окажется наследником немецкой традиции: первые исторические драмы в прозе были написаны Гёте и Шиллером («Гёц фон Берлихинген» и «Заговор Фиеско в Генуе») в 1773 и 1783 годах соответственно. Но в рамках концепции «Бури и натиска» выбор такой формы тоже был неслучайным: желая добиться большей эмоциональности, немецкие писатели следовали за Шекспиром, который прибегал в трагедиях к использованию прозы, чтобы отразить переживания героев. «В трагедиях проза является одним из средств характеристики душевного состояния персонажа или его личности в целом. Вместе с тем Шекспир пользуется прозой и для другой цели. Она служит ему средством, обогащающим разнообразие тональностей в пьесе»[1]. Но в бóльшей степени форма «Наполеона» связана с шекспировской хроникой «Генрих IV», в которой, так же как и в комедиях, проза используется для создания комических, низовых персонажей[2].

С одной стороны, Граббе критиковал структуру «Генриха IV», указывая на то, что прозаические фальстафовские эпизоды, являющиеся побочными, своим комизмом подавляют главную линию действия. «„Король Генрих IV“ вовсе не имеет ни центра, ни сколько-нибудь удовлетворительного завершения первой части. Фальстафовские сцены — это эпизоды, которые при чтении и ещё больше на сцене

[1] *Аникст А.А.* Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974. С. 193.

[2] «Проза используется в этих пьесах для сцен обыденной жизни и для комических эпизодов. <…> В ранних комедиях даже весёлые, остроумные беседы и перебранки между лицами высокого звания имеют стихотворную форму. Только в речах персонажей „низкого“ плана Шекспир применяет в этих комедиях прозу. <…> В особенности же использует Шекспир прозу для острот и каламбуров». (*Аникст А.А.* Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974. С. 192.)

заглушают основное действие и совершенно не имеют с ним никакой внутренней связи»[1]. С другой стороны, именно желание исправить этот недостаток, связать основную политическую линию с фоном, который, разумеется, претерпит у Граббе значительные изменения, приведёт автора к новаторству в немецкой драматургии.

Итак, драма строится как череда сцен, не ограниченных рамками единства времени, пространства и действия. В мозаике эпизодов главным политическим персонам (Наполеону, Людовику, Блюхеру, Веллингтону и др.) отводится столько же места, сколько и персонажам фона, которыми в равной степени становятся исторические фигуры (Фуше, Карно, военачальники обеих враждующих армий и др.) и вымышленные персонажи (Жув, Витри, Шассекёр, берлинец и пр.). В пьесе двадцать четыре сцены, Наполеон появляется лишь в шести, Людовик — только в трёх. Всё первое действие и даже первые сцены второго — это экспозиция, созданная по образцу шекспировского фона в «Генрихе IV». Перед нами народная стихия с ярко выраженным карнавальным началом, которая по-своему оценивает и осмысляет существующую политическую ситуацию — реставрацию Бурбонов. Так, два глашатая борются за внимание публики, предлагая взглянуть то на картины из жизни правящей династии, то на зверинец с вымирающими дронтами и обезьянами. Монтажное соединение реплик создаёт контекстуальный код для восприятия образа зверинца как политической карикатуры.

Глашатай картинной галереи. Здесь, господа, нужно смотреть на Людовика Восемнадцатого Терпеливого, короля Франции и Наварры.

Глашатай зверинца (*напротив предыдущего*). Здесь, господа, вы видите последнюю вымирающую семью дронтов, отличающуюся слабой походкой и клювом, похожим на две ложки, долго ждущую возле Мадагаскара, когда натуралисты Иль-де-Франс и Бурбон, понаблюдав, её проанализируют.

Глашатай картинной галереи. Здесь, господа, нужно смотреть на монсеньора герцога Ангулемского, его сына, герцо-

[1] *Grabbe Ch.D.* Werke und Briefe. Bd. 4. Emsdetten, 1960—1970. S. 43.

гиню, его супругу, герцога Беррийского и весь дом Бурбонов.

Г л а ш а т а й з в е р и н ц а. Здесь вы увидите длинного орангутанга, укрощённого и благочестивого, правда всегда злого; павиана, похожего на настоящего; морского котика, несколько более глупого, чем два других, и так называемого потому, что они пришли к нам по морю; обычную обезьяну, названную Линнеем Simia Silvanus, и весь род обезьян, совсем не таких, какие есть в Тюильри или ботаническом саду[1].

В первой сцене, задающей ключ к дальнейшему развёртыванию действия фона, появляются персонажи, которые вполне могут быть соотнесены с шекспировскими шутами, именно такую функцию отстранения, позволяющую под иным углом зрения посмотреть на события, предлагают Витри и Шассекёр. Например, войны 1803—1814 годов Витри представляет игрой, где они, старые вояки, были крупье за столом Наполеона.

В и т р и. Веселей, Шассекёр, мир ещё не погиб, раз ещё здесь наверху, на втором этаже, ужасно шумят.

Ш а с с е к ё р. Да? Я ничего не слышу. Почему они шумят?

В и т р и. У тебя старая канонада застряла в ушах?! Неужели ты не слышишь, как катятся деньги, как они ссорятся? Они играют!

Ш а с с е к ё р. Чёрт возьми, мой карабин, твоим поршнем я мог бы снова разбивать ящики, словно мозги.

В и т р и. Да, да. Отец фиалок[2] на кон ставил мир, а мы были его крупье.

Ш а с с е к ё р. Кровь и смерть! Как бы не так!

В и т р и. Ну-ну, тихо, только тихо. В нашей прекрасной Франции этой весной снова зацветут фиалки, весёлый нрав и любовь,

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bd., 1874. Bd. 3. S. 16.

[2] Известно, что любимым цветком Жозефины была фиалка, которая стала не только залогом её отношений с Наполеоном, но и символом величия императорской власти Бонапарта, а позднее частью девиза его приверженцев («Фиалка Бонапарта»). Именно эти исторические факты остроумно обыгрывают герои, и не только в описанной сцене.

и отец фиалок тоже вернётся[1].

Кроме того, именно в их репликах возникает излюбленный карнавальный мотив еды, воплощённый у Шекспира в фигуре Фальстафа, олицетворяющей дух Масленицы[2]. Витри надевает на себя колпак дурака, демонстрируя жизнелюбие и бесшабашность, «фальстафовский аппетит к жизни»[3].

С т а р ы й о ф и ц е р. Он выглядит очень весёлым, несмотря на своё бедственное положение.

В и т р и. Это я, сударь. Теперь всё плохо. Но существуют возможности в будущем: у меня есть две руки, чтобы наносить удары, и это ещё не всё, у меня есть две ноги, чтобы танцевать.

Если придёт боль,
Испугай её — «ура!»
Убей утром короля,
Подумай об императоре за ужином!

Давай обнимемся, Шассекёр!

Ш а с с е к ё р. Ха, брось вечно дурачиться![4]

Шассекёр Граббе — это «Масленица в пост»: «Я тоже вынужден голодать, я хотел бы, чтобы весь мир и всё общество голодали. Витри, когда мы мародёрствовали и разоряли итальянцев, немцев, испанцев, русских и Бог ещё знает кого, в этих странах ласкали и насиловали тысячи и тысячи дам, выбрасывали на улицу и детям на игрушки кучу денег, зная, что в любую минуту получим новые, разве мы думали тогда, что теперь у нас на двоих не будет в кармане и четырёх су, что нас уволят и лишат жалования?..»[5] Замечательно рифмуется мотив вечно голодного Шассекёра с репликой Людовика, завершающей разговоры о возвращении Наполеона:

К о р о л ь Л ю д о в и к. Так давайте поедим.

---

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bd., 1874. Bd. 3. S. 15.

[2] *Семёнов Ю.* Внешний облик героев Шекспира // Шекспировский сборник. М., 1947. С. 249.

[3] *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989. С. 138.

[4] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bd., 1874. Bd. 3. S. 24.

[5] Ebd., S. 17.

Герцогиня Ангулемская (*про себя*). Есть теперь! Какой несокрушимый аппетит![1]

Показательно, что карнавал и у Граббе связан исключительно с площадью, с народным духом и персонажами, которые его воплощают. Ни в лагере Наполеона, ни в покоях Людовика, ни среди военной верхушки союзной армии мы не найдем ничего похожего, так как указанные пространства связаны с представителями официальной культуры и воплощают серьёзное начало драмы. Но даже в народных сценах карнавальное начало у Граббе значительно редуцировано и расщеплено, хотя не исчезает совсем. Лексика божбы и брани постоянно возвращает нас в мир «играющей природы»: Schufte (подлецы), Schurke (негодяи), Gesindels (сброд), Dreck (дрянь), alte Schachteln (старая карга), Canaille (мерзавец), Teufel (чёрт), Blut und Tod, o Gott, mein Gott, für Gott, bei Gott, durch Gott. Ещё одна существенная разница между «шутами» Витри, Шассекёром и Фальстафом в том, что если последний воплощает «антигосударственное начало»[2], как указывали разные исследователи[3], то герои Граббе не остаются в стороне от политических событий, каждый из них имеет определённую, ярко демонстрируемую позицию, всегда обусловленную их финансовым и социальным положением.

Приём «комментария», который выбирает Граббе для большинства сцен первой половины драмы, видимо, тоже уходит корнями в шекспировскую модель «театр в театре» в широком её понимании. О введении этого кода в первых же репликах Витри в драме Граббе уже упоминалось. Под указанной моделью понимается сцена, в которой обязательно присутствуют «герои-актёры» и «герои-зрители». В этом смысле как театральные можно трактовать у Шекспира сцены розыгрыша Мальволио в «Двенадцатой ночи» или разговора Яго и Кассио,

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bd., 1874. Bd. 3. S. 94.

[2] *Аникст А.А.* Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974. С. 351.

[3] «Судьба Фальстафа развёртывается на стыке политического сюжета и мира частной жизни, но в отличие от доблестного Хела Фальстаф предпочитает перед лицом Истории насмешливо созерцательную роль „голоса Природы“». (*Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989. С. 142.)

когда их подслушивает Отелло. Ещё один шекспировский источник данного приёма — это трагедия «Гамлет», в которой всё действие пьесы, все оценки персонажей преподносятся через субъективное видение главного героя. Но если у Шекспира пьеса выглядит единым призматичным целым, то в драме Граббе ракурсы множественны и мозаичны. Например, Витри и Шассекёр являются свидетелями разговора двух эмигрантов, что позволяет его остранить, а через комментарии — вывернуть наизнанку (I, 1). Сцена появления короля в галерее Тюильри даётся сначала через призму восприятия старого маркиза и восторженной мадам де Серрé, а после и они, и король становятся объектами осмеяния двух горожан (I, 2). Встреча Людовика Восемнадцатого с маршалом Неем дана через двойную призму: сначала глазами дипломатов Бланса д'Ольса и д'Омбре, затем — герцогини Ангулемской (II, 4). Граббе в целом ряде сцен использует сложную рамочную конструкцию, благодаря которой столкновения субъективных видений ситуации складываются в некую объективную картину. Но автора интересует не столько политическая игра стоящей у власти верхушки, как у Шекспира, сколько неторопливое разворачивание самой истории, события которой отражаются не только на строе государства, но и на жизни маленького человека, да и прообразом самих событий являются сцены из жизни, малое уподобляется большому, и наоборот.

В Германии вплоть до постановок Ф.Л. Шрёдера в 1770-х годах пьесы Шекспира считались несценичными[1], в том числе из-за их ком-

[1] «До Шрёдера к Шекспиру подходили только с узколитературной стороны. Шрёдеру приходилось преодолевать широко распространённый в его время предрассудок, что пьесы Шекспира, по выражению Гердера, „не приспособлены для живого представления и являются лишь обломками колоссов или пирамид, которые вызывают у каждого удивление, но которых никто не понимает". Нужна была огромная энергия Шрёдера, чтобы разрушить это заблуждение и утвердить Шекспира в репертуаре немецкого театра». (История западноевропейского театра в 8 т. / Под общ. ред. С.С. Мокульского. Т. 2. М., 1957. С. 536.) «Совершенно исключительным было воздействие культа Шекспира на немецкого зрителя. Крупнейший немецкий актёр и режиссёр XVIII века Фридрих-Людвиг Шрёдер, захваченный в 1770-е годы предромантическими настроениями, поставил на сцене Гамбургского театра шекспировского „Гамлета" в своей переработке в 1776 г.

позиции, частой смены локаций. И если противопоставить организацию пространства в пьесах Шекспира и позднего Шиллера, то очевидно, что Граббе, несмотря на всё стремление преодолеть влияние английского драматурга, в этой драме всё-таки следует за Шекспиром, до предела расширяя список действующих лиц, который занимает почти три страницы, и в последних двух действиях разворачивая батальные сцены, воспроизвести которые может скорее кинематограф, чем современная Граббе сцена.

Вот примеры ремарок: «Высота Мон-Сен-Жан, на которой стоит армия Веллингтона. Пехота в каре в два ряда, между ними непрерывно стреляющая артиллерия. На фоне, ограниченном лесом Суаньи, кавалерия и резерв. Французские пушечные ядра гремят в самом центре войска. Веллингтон в окружении генерального штаба, рядом с ним лорд Сомерсет». Или: «Адъютант уезжает. Наполеон и гвардия маршируют дальше. Корпус графа Гобау бьётся с померанцами под предводительством Бюлова и постепенно заполняет сцену». Или: «Корпус Бюлова преследует графа Лобау. Остаются только четыре батальона и штурмуют французов, несмотря на их ожесточённое сопротивление. Некоторые из них стреляют из дверей и окон Белл-Альянс в течение следующей сцены»[1].

В «Наполеоне» очевидно также смешение «высокого» и «низкого» потоков жизни, характерное для Шекспира. О «низовых» персонажах и особенностях лексики уже было сказано, пласт «высокого» представлен в пьесе, прежде всего, фигурой Наполеона, который для Граббе, при всех неоднозначных оценках этой личности, — романтический герой, не теряющий своего величия даже в поражении. Сам Граббе в упомянутом письме Кеттембайлю писал: «„Наполеон“ теперь на последней сцене. В нём мне осталось — наиполнейшее бегство. Весь

Исполнитель главной роли ученик Шрёдера Иоганн-Франц Брокман создал целую эпоху в истолковании образа Гамлета». (*Лукov Вл. А.* Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. С. 7—8.)

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bd., 1874. Bd. 3. S. 225, 244, 245.

дух, все мои мысли должны быть в нём, насколько это возможно. Поэтому, как мне ни больно это делать, я его пишу прозой, но надеюсь, библейской, по-лютеровски сильной, как, например, „Разбойники“»[1]. Вершиной этого «высокого» стиля можно назвать последний монолог[2] Наполеона. Очевидно, что Граббе движется от доминанты комического в начале пьесы, от карнавального смеха, унаследованного от Шекспира, к трагической патетике, близкой к шиллеровской, в конце.

В хрониках Шекспира, как показывает Л.Е. Пинский, «время стоит … за людьми и событиями как внутренний порядок (order) живого целого, как строгая закономерность в динамике политических форм, как неумолимая воля истории»[3]. Говоря о «Наполеоне» Граббе, нельзя утверждать, что в нём, как и в пьесах Шекспира, часто используется слово *die Zeit* (время), оно регулярно появляется лишь в финале, когда изображается завершение битвы при Ватерлоо. Сама идея смены эпох, которая есть у английского драматурга, положена в основу пьесы Граббе. Наполеон, по мысли писателя, проиграл битву потому, что его время прошло; попытка вернуть власть не удалась не из-за частных причин, но из-за общего движения времени, то есть истории. Эта идея вложена в уста Наполеона и отражает трагическое мироощущение самого автора, живущего в переходную эпоху.

> Н а п о л е о н. Вот вражеские войска кинулись вперёд с победным ликованием, предполагая свергнуть тиранию, завоевать вечный мир, вернуть золотой век. Бедняги! Вместо одной великой тирании, как они любили называть меня, они скоро насадят сплошь маленькие; вместо вечного мира их попытаются убаюкать вечной духовной спячкой; вместо золотого века придёт хрупкий глиня-

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämtliche Werke. In 4 Bdn. Berlin, 1902. Bd. 4. S. 287.

[2] Важно сказать, что существительное *монолог* в данном случае употребляется с осознанием того, что данная драматургическая словесная форма почти не свойственна этой пьесе Граббе. Здесь полноценное высказывание героя, характерное для предшествующей традиции, редуцировано до обрывочной реплики. Привычной формы монолога, где в полной мере проявлялся бы внутренний мир героя, здесь почти нет, поэтому монолог Наполеона можно считать исключением.

[3] *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 49.

ный, полный половинчатости, глупой лжи и мишуры. Конечно, о значительных боевых действиях и героях будет совсем не слышно, всё больше — о дипломатических ассамблеях, оговорённых посещениях высоких особ, о комедиантах, игре на скрипке и оперных девках — пока не воскреснет мировой дух, не коснётся шлюзов, за которыми ждёт с нетерпением волна революции и императорская власть, которым он позволит прорваться, чтобы заполнить брешь, оставленную после моего ухода[1].

И.В. Гёте в статье «Ко дню Шекспира» писал: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: всё, что мы зовём злом, есть лишь обратная сторона добра, которая необходима для его существования, так же как то, что Zona torrida [тропическая зона] должна пылать, а Лапландия покрываться льдами, дабы существовал умеренный климат»[2]. Отмеченная им диалектика шекспировского мира, стремящегося к законченности и полноте, — это в потенции и диалектика «Наполеона» Граббе. Поверженная тирания Наполеона и ушедший вместе с ней век героев — тезис, реставрация Бурбонов, политически несостоятельная, ассоциирующаяся у писателя с властью германских князей, — антитезис. Затем должен был бы последовать синтез, которого Граббе не даёт, потому что не знает, что́ последует за кризисом романтической культуры. Шекспир, обращаясь к давним сюжетам, уже знал вектор, по которому развивалась история, часть её уже можно было осмыслить как завершённую. Именно это и позволило ему запечатлеть в цикле хроник, как писал Л.Е. Пинский, смену политических парадигм в английской истории[3]. Граббе выбирает для исследования недавнее прошлое, которое воспринимается скорее как современность, чем как история. Шекспир кодировал политическую ситуацию настоящего, облекая её в исторические костюмы, Граббе говорит о современности на современном материале, предлагая вопрос, на который сам тщетно ищет ответа.

[1] *Grabbe Ch.D.* Sämmtliche Werke in 4 Bdn., 1874. Bd. 3. S. 249.

[2] *Гёте И.В.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 264.

[3] *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 47—48.

Настойчивое противопоставление Шиллера и Шекспира, которое проводит Граббе в статье «О шекспиромании», свидетельствует, по всей видимости, не о неприятии самого Шекспира, творческую связь с которым не мог не осознавать писатель, но о неприятии романтического культа, абсолютизирующего значение наследия английского драматурга. Что же искал Граббе в творчестве Шиллера? В его драматургии писатель находил идею патриотизма и высокий моральный императив, народный дух и подлинную религиозность — ценности, утерянные в постромантическую эпоху, которые, как и синтез в драме «Наполеон», сам Граббе не мог найти.

Особенности времени и пространства в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона»

Формирование жанра исторической драмы произошло в Англии в эпоху Возрождения и наиболее полно представлено в творчестве У. Шекспира. Магистральный сюжет его хроник, как его определяет Л.Е. Пинский, — человек и время. Такой инвариант, по его мнению, связан с открытием иного характера времени, которое люди начали соотносить с жизнью государства, протекающей в историческом времени, так как статика Средневековья сменилась динамикой Ренессанса, что и привело к восприятию времени как бога истории, а истории как дочери времени[1].

В связи с этим в исторической драме особое место занимает семантическое поле, обозначающее время и его течение, а также отношения героя и времени. По законам жанра действие в произведении должно иметь ярко выраженный исторический колорит, чаще всего заданный уже в названии именем исторического персонажа, как у Шекспира — «Ричард III» или «Генрих IV», и в афише, где автор обозначает дату происходящих событий.

В основе драмы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» (*Dantons Tod*, 1835) лежат события первой французской революции. Но автор не дает точного указания на время действия, несмотря на заголовок и афишу, в которых появляются деятели и некоторые реалии именно этого исторического периода, но вводит его в сам текст произведения. Время действия драмы — это не вся Французская революция, а только десять дней 1794 года между казнью эбертистов (24 марта) и дантонистов (5 апреля). Выбор именно такого момента обусловлен переломом в ходе исторических событий, что позволило отразить в драме, во-первых, революцию как процесс, ход которого подчинён строгим законо-

[1] *Пинский Л.Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 48.

мерностям, а во-вторых, революцию как нечто цельное, дав панораму события.

С одной стороны, Бюхнер стремился к максимальной художественной концентрации содержания путём создания новых структурных и семантических отношений между элементами текста. Он до предела сгущает время действия драмы и допускает сознательные хронологические нарушения, в частности, это касается некоторых выступлений Робеспьера (I, 3; речь от 5 февраля 1794 года, то есть до казни эбертистов). С другой стороны, Бюхнер пользуется преимуществами, которые ему предоставляет один из самых известных сюжетов мировой истории: автор может вводить в ткань произведения не описание событий, а лишь необходимые намёки на них, которые, взаимодействуя с данной сценической ситуацией, в сознании читателя должны выстраиваться в цельный, закономерный исторический процесс.

Таким образом Бюхнер расширяет время действия драмы почти до двух лет: с 10 августа 1792 года до 27 июня 1794 года. Характер отсылок у Бюхнера различен. Он использует прямое, но свёрнутое указание на событие: «Пара капель крови в августе и сентябре не сделали щёки народа более красными» (10 августа 1792 года — народное восстание, свергнувшее монархию, 2—6 сентября 1792 года — массовые убийства в тюрьмах лиц, обвинённых в контрреволюции); «одной из этих фракций больше не существует» (казнь эбертистов); «королевские войска уже в сорока часах от Парижа»; «я объявил войну монархии на Марсовом поле, я ударил по ней десятого августа, я убил её двадцать первого января и бросил вызов монархам, используя не перчатку, а королевскую голову»[1]. Второй тип исторических аллюзий — косвенный намек: «вернуть изгнанных депутатов» (оставшихся в живых жирондистов); «лионские братья послали нас» (восстание в Лионе сопровождалось разгулом контрреволюционного террора), «они умрут к обеду: спекулянтов подам как яйцо и иностранцев — как яблоко» (на скамью подсудимых вместе с дантонистами попали и несколько иностранных подданных, обвинённых в шпионаже); «невозможно, нам помешает принятый декрет» (декрет Конвента, аннулирующий неприкосновен-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 75, 77, 112.

ность депутатов); «кровь двадцати двух депутатов» (гильотинированных жирондистов)[1]. Наконец, Бюхнер использует словесные маркеры событий, закреплённых во фразеологических оборотах, таких как «маратовский счёт» (в 1790 году в газете «Друг народа» Марат призывал снести головы пятистам преступникам, чтобы сохранить головы пятистам тысячам невиновных), «фонарный прокурор» (Демулен настаивал на необходимости революционного террора в своём «Обращении фонарного столба к парижанам» в 1789 году и называл себя «главный прокурор фонаря»)[2].

В драме Бюхнера время имеет двойственный характер. Прежде всего, исторический, так как настоящее время героев драмы — время революции. В произведении большинство персонажей имеют политический статус, что подчёркивает автор в афише: депутаты Национального Конвента, члены Комитета общественного спасения, члены Комитета общественной безопасности и пр. Следовательно, все они находятся в исторической сфере, а значит, должны согласовывать свои действия с ходом истории, то есть угадывать его закономерности и отчасти подчиняться ему.

Историческое время принципиально отличается от времени частной жизни тем, что единица его измерения глобализуется: если человеческая жизнь измеряется днями, то историческая — десятилетиями и веками. В драме есть персонаж, который является носителем именно такого исторического мировоззрения: Сен-Жюст измеряет время столетиями, а человеческие жизни — поколениями. Он единственный персонаж, который сообразуется с историческим временем, подчиняется ему и, значит, умеет его использовать. «Человечество шагает медленно, и счёт можно вести столетиями; могилы поколений возвышаются после каждого сделанного шага. Миллионами жизней на этом пути оплачено достижение самых простых изобретений и законов. Разве не очевидно, что в то время, когда ускоряется ход истории, задыхается и больше людей?»[3] — так говорит Сен-Жюст на

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 71, 76, 89, 101, 108.
[2] Ebd., S. 70, 108.
[3] Ebd., S. 104.

одном из заседаний Конвента. В его «гегелевской» картине мира человек выполняет роль функционера истории, является только общественно-политической марионеткой. «Революция не споткнется об их трупы, но если Дантон останется жив и схватит её за платье — сдаётся мне, он способен изнасиловать вашу свободу!»[1] — Дантон здесь воспринимается как реальная угроза власти и террору, которую Сен-Жюст из лучших побуждений пытается нейтрализовать.

Именно он является вдохновителем и организатором заговора против Дантона, хотя появляется только в трёх сценах, но в них он показан исключительно как публичная фигура: в первых двух такая роль более чем оправдана местом действия (в Национальном Конвенте и в Комитете общественного спасения). Третья сцена — разговор Сен-Жюста с Робеспьером — монтируется встык с частным разговором Робеспьера и Дантона (противников!), поэтому читатель/зритель ожидает, но не находит подобной интимности в разговоре сторонников. Автор будто иронизирует над образом мыслей персонажа: проявив волю драматурга, он буквализирует их и делает Сен-Жюста «функционером» пьесы. Как уже было сказано, он является фабульным персонажем и в отличие от остальных героев, проявляющихся ещё и в частной жизни, ни одним намёком с этой сферой не связан.

Образ Робеспьера более объёмный, так как раскрывается не только в исторической, но и в частной жизни. Проявление последней Бюхнер запечатлевает в трёх фазах одной сцены (I, 6): разговор Дантона и Робеспьера, в котором сняты исторические маски и герои единственный раз смотрят в лицо друг другу, а после него во внутреннем монологе Робеспьера, разбитом приходом Сен-Жюста. Глава якобинцев как бы существует, соответственно специфике времени, в разных ипостасях, конфликт между которыми ведёт к разрушению идентичности. Намечая данную тему, обогащая образ Робеспьера, Бюхнер не раскрывает её до конца, и герой после сцены в Конвенте (II, 7) исчезает из драмы как сценический персонаж, хотя его имя звучит из уст других героев и в последующих действиях. Но его место занимает Сен-Жюст, который в данном случае воплощает в себе бездушное, неотвратимое

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 115.

движение исторического механизма, который он сам же сравнивал с природными катаклизмами.

Присутствие и активная сюжетная роль Сен-Жюста в третьем действии соотносятся с движением исторического времени, ускоренного, неумолимо бегущего. Причём Робеспьер и Сен-Жюст если и употребляют слова лексико-семантической группы *время*, то именно для характеристики скорости течения жизни: «Мы потеряем преимущество нападающих. Долго ты будешь медлить? Мы будем действовать без тебя. Мы решились»; «Тогда быстро, завтра! Без долгой агонии! Я в последнее время что-то чувствительный. Только быстро!»[1].

В лагере дантонистов тоже пытаются согласовать свои действия с ходом истории и времени. Филиппо, Эро, Лакруа, Лежандр, Камилл постоянно говорят Дантону о необходимости действовать, пока ещё не упущено время: «До каких пор нам быть в крови и нечистотах, будто новорождённым детям, вместо люлек лежать в гробах и играть человеческими головами? Мы должны двигаться вперед»; «Революция достигла новой стадии. Революцию нужно закончить и начать республику»; «Скорее, Дантон, нам нельзя терять время!»[2]. Именно с этими персонажами связан в драме мотив уходящего времени.

Антагонистом Робеспьера и особенно Сен-Жюста является Дантон, который в пьесе почти не проявляет себя как политик и общественный деятель. Немецкие исследователи отмечали очевидное противопоставление в драме двух сфер, к которым принадлежит Дантон: сферы общественной и частной жизни[3]. Герой оказывается перед выбором: подчиниться ли ходу истории и согласовать свои действия с ним, с его законами или же отказаться от общественной жизни и подчиниться другому, бытийному времени.

Наличие в жизни Дантона двух временных потоков обусловило и его конфликт с временем. Типичность этого конфликта Бюхнер подчёркивает также судьбой Камилла, образ которого во многом созда-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 88, 89.

[2] Ebd., S. 70—71, 71, 90.

[3] *Knapp G.P.* Georg Büchner. Stuttgart, 1984; *Poppe R.* Georg Büchner. Hollfeld, 2001; *Voges M.* Dantons Tod // Interpretationen Georg Büchner. Stuttgart, 1990. S. 7—56.

ётся теми же приёмами, что и образ Дантона. Для последнего важнее всего индивидуальное бытие любого человека, независимо от его социальной или политической роли. Время жизни человека ограничено, и в сравнении с историей оно очень коротко, поэтому вся ценность жизни — это ценность минуты, ценность настоящего, а не прошлого и будущего. Философская позиция Дантона в пьесе имеет параллели с философией стоиков и эпикурейцев и определяет его политическую позицию: он выступает против террора, его бессмысленного и неудержимого потока, уносящего сотни жизней. Если для Сен-Жюста каждая отрубленная голова — это статистика, то для Дантона — индивидуальная судьба. «Где заканчивается самооборона, начинается убийство; я не вижу оснований, вынуждающих нас убивать и дальше… пусть каждый наряжается как умеет и развлекается на здоровье, как ему нравится. <…> Каждый поступает согласно своей природе, то есть делает то, что ему приятно»[1].

Бюхнер намеренно подчёркивает пассивность Дантона в отношении исторических событий: герой выступает как частное лицо в большинстве сцен, где он появляется. Такая безучастность в контексте важнейших для страны событий воспринимается как активный протест против существующих методов государственной политики. Жизнь Дантона, независимо от него, имеет два разнонаправленных вектора, и его частная жизнь становится политической. Здесь, несомненно, просматривается амбивалентность двух сфер бытия.

Всё поведение Дантона, характер его жизни в пьесе представлены как смена ролей и временны́х координат: он то политический деятель, «вписанный» в историческое время, то частный человек, «выпадающий» из него. Герой не в состоянии остаться в рамках какой-то одной системы: жизнь, протекающая в историческом времени, ему полностью принадлежит, и частная жизнь оказывается связана с исторической помимо воли человека, и в этом проявляется «ужасающий фатализм истории» („gräßlichen Fatalismus der Geschichte“)[2].

Особенно ярким примером смены ролей Дантона является его

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 85, 86.
[2] Ebd., S. 288.

внутренний монолог в сцене *На свободном поле* (II, 4). Дантон тоже ведёт борьбу с внутренним врагом — с собственной памятью, напоминающей о его подвигах во имя революции, которые в рамках бытийного времени он осознаёт как преступления. Чувство вины связано с мыслями о смерти и самоубийстве, в них он видит избавление от бесконечности времени и единообразия обстоятельств. Монолог завершается неожиданно: герой вдруг снова ощущает себя причастным не только к экзистенциальному бытию, но и к историческому времени: «И всё это — пустой звук, они хотят запугать меня, они не посмеют»[1]. Мысль Дантона сопрягается с реальными угрозами якобинцев в его адрес, он снова ощущает себя частью историко-политического процесса.

Игра с временем в драме происходит на грани парадокса. Бесконечно длительное историческое время представлено как очень быстро текущее, ускоренное, необратимое. Ограниченная во времени человеческая жизнь дана замедленно, и создаётся впечатление замедленного кинокадра. На этом контрасте строятся многие сцены драмы: там, где присутствуют Робеспьер, Сен-Жюст и другие политические деятели, чувствуется скорость развития действия и течения исторического времени, где Дантон — время как будто исчезает, а каждая минута растягивается. В репликах Дантона отражается та или иная сторона обозначенного восприятия времени: «Во мне есть какое-то ощущение прочности (Bleibens), которое говорит мне: завтра будет как сегодня, и послезавтра, и всегда одно и то же»; «Я буду, ты будешь, он будет. Если доживём, как говорят старухи. За час истекают шестьдесят минут»; «Оно и хорошо, что время жизни будет чуть-чуть укорочено. <…> Жизнь станет эпиграммой — почему бы нет»[2].

Разный характер течения времени создаётся не только на лексическом и идейном уровнях пьесы, но и на уровне синтаксиса. Общественные сцены и публичные речи персонажей ритмически организованы иначе, чем сцены в тюрьме, в ожидании казни, в доме Дантона и пр. Речь Робеспьера, например, представляет собой сухое изложение фактов посредством нагромождения малораспространённых предло-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 98.
[2] Ebd., . S. 98, 71, 92.

жений: «Чтобы говорить, мы ждали лишь криков возмущения, раздающихся со всех сторон. Наши глаза были открыты, мы видели, что враг вооружается и наступает, но мы не давали сигнала; мы позволили народу самому защищать себя, и он не спал, он взялся за оружие. Мы позволили врагу выползти из засады, мы позволили ему приблизиться, теперь, открыто стоя в свете дня, он встретит любой удар и умрёт, не успев его рассмотреть»[1]. Синтаксические конструкции фрагмента похожи, в них прямой порядок слов определяет энергичный, чеканный ритм: местоимение (*wir/er*) или существительное + вспомогательный или модальный глагол (*haben/lassen*) + смысловой глагол: *Wir warteten zu sprechen, wir sahen, wir haben... nicht gegeben, wir ließen... bewachen, Wir ließen... hervorbrechen, wir ließen... anrücken.* Создаётся ощущение быстро тикающих часов, стремительного хода предшествующих и последующих исторических событий.

Совершенно иное течение времени отражают синтаксис и поэтика речи Дантона. Она насыщена метафорами, недоговорённостями и намёками, требующими пауз и замедляющими её. «Для чего? На самом деле мне было смертельно скучно. Всегда ходить в одном и том же сюртуке и поправлять одни и те же складки! Это ужасно. Быть убогим инструментом, на котором единственная струна издаёт всегда один и тот же тон — совершенно невыносимо![2] Я хотел устроиться поудобнее и добился своего: революция отправит меня на покой, но только несколько иным способом, чем я думал. Впрочем, на что опереться? Я ничего не знаю, разве только то, что наши шлюхи могли бы ещё потягаться с гильотинными богомолками. <…> При нашем творении была сделана ошибка: нам чего-то не хватает, у меня нет для этого имени, но мы не откопаем его друг у друга в кишках. Раз так, стоит ли ради этого вспарывать плоть? Из нас получаются жалкие алхимики!»[3]

---

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 77.

[2] Явная отсылка к метафоре из «Гамлета» Шекспира: в разговоре с Гильденстерном и Розенкранцем Гамлет сравнивает себя с музыкальным инструментом: „Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me“. (The Complate Works of William Shakspeare. The Wordsworth Poetry Library, 1994. S. 693.)

[3] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 91.

Стоит обратить внимание на интересную типологическую параллель, видимо, продиктованную самим ходом истории. В начале 1830-х годов Бюхнер в Германии работает над драмой «Смерть Дантона», а Томас Карлейль в Англии — над трудом «Французская революция» (*The French Revolution: A History*). Английский философ, описывающий тот же исторический период, тоже обращает внимание на специфическое восприятие времени, ускоренного, стремительного, бешеного: «Энергичный министр юстиции потребовал этот декрет вчера вечером и получил его, а сегодня вечером декрет уже приводится в исполнение». Или: «Два ли столетия или только два года прошло с тех пор, как вся Франция гремела и ликующие крики: „Да здравствует восстановитель французской свободы!“ — неслись по небу во время праздника Пик?»[1] Факт создания Трибунала ярче всего демонстрирует описанное мироощущение, образ исторического времени символически закреплён за образом «скорого правосудия»: «Так пусть же он будет скорым, отвечают все патриоты, — скорым и верным»[2]. Карлейль, осмысляя данную особенность, объясняет её мигом страха, который в конечном счёте определяет победителей и проигравших.

Несомненно, в «Смерти Дантона» бытийное время, время жизни связано с этической и философской проблематикой. Ситуация ожидания смерти непосредственно соотносится с категорией времени. Она возникает в первой же сцене и сопряжена с экзистенциальным отчаянием Дантона, признающего тотальное одиночество любого человека в мире и фатальную неизбежность смерти. Дантон говорит Жюли: «Что я знаю? Мы мало знаем друг о друге. <…> Мы очень одиноки. <…> Знать друг друга? Мы должны вскрыть черепа и вырывать из мозговых волокон наши мысли. <…> Нет, Жюли, я люблю тебя, как могилу. <…> Люди говорят, в могиле спокойно, могила и покой — одно. Если так, я лежу у тебя на коленях, будто уже под землей»[3].

Позже этой философской теме придаёт остроту реальная угроза смерти, приближающая развязку: «Неужели часы не хотят отдохнуть?

[1] *Карлейль Т.* Французская революция. История. М., 1991. С. 375, 404.
[2] Там же. С. 372.
[3] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 69.

С каждым ударом они стискивают стены вокруг меня, пока не станет тесно, как в гробу. <…> Да, ты прав, в необходимости умереть есть что-то убогое! Смерть обезьянничает, передразнивая рождение; умираем мы такими же беззащитными и нагими, как новорождённые дети. Правда, вместо пелёнки мы получаем саван. Для чего? Чтобы хныкать в могиле так же, как в колыбели»[1].

Таким образом, герои Бюхнера от теоретического «ожидания-смерти-вообще» приходят к конкретному «ожиданию-смерти-завтра» (IV, 5) и к переживанию самой смерти (IV, 7). По сравнению с классицистической и романтической драмой и театром, где время сжималось до сценического правдоподобия, в данной пьесе время растягивается, и благодаря указанному мотиву повышается степень условности описываемых сцен, расширяется их семантическое поле: отрезок жизни персонажа (Дантона) предстает здесь как квинтэссенция жизни любого человека, её суть.

Помимо уже описанных приёмов создания быстротечности исторического времени, Бюхнер использует и частую смену пространства. В предшествующей литературе подобное построение встречалось в произведениях Шекспира, например, такова организация места действия в «Антонии и Клеопатре». Эта особенность композиции трагедии, как отмечает А.А. Аникст, связана со спецификой театра эпохи Возрождения. В театре того времени почти не было декораций, поэтому место действия обозначалось лишь минимальными деталями реквизита. Драматургу было важно не место как таковое, а само происходящее действие. Пространство у Шекспира закреплено за героем: там, где Цезарь, — Рим; где Клеопатра — Египет[2].

В XVII—XVIII веках под сильным влиянием классицистических поэтик шекспировские пьесы считались несценичными и воспринимались как «драмы для чтения»[3], что способствовало популяризации жанра. Мода на Шекспира приходит в Германию благодаря Гердеру и распространяется молодыми поэтами-штюрмерами. Первой экспе-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 123—124.

[2] *Аникст А.А.* Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 84—85.

[3] *Пинский Л.Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 555.

риментальной пьесой в стилистике шекспировского «Генриха IV», построенной как ряд сцен в разных, чередующихся пространствах, был «Гёц фон Берлихинген» (*Götz von Berlichingen*, 1773) И.В. Гёте. Показательна ремарка афиши комедии Я.М.Р. Ленца «Новая Меноза» (*Der neue Menoza*, 1774): «Действие происходит там и сям» („Der Schauplatz ist hie und da")[1]. Использование подобной композиции, во-первых, являлось формой протеста против классицистических единств, во-вторых, способом отразить волнующие писателей темы и конфликты. Людвиг Тик в своих ранних романтических комедиях «подвижное» пространство соединял с унаследованным от К. Гоцци сказочным сюжетом, диктующим быструю смену места действия. Таким образом Тик воплощал принцип романтического произвола автора, свободно нарушающего любые читательские ожидания, меняя структуру произведения.

Бюхнер, напротив, подчиняет композицию пьесы строгой логике чередования закрытого и открытого пространств, последовательно выдержанной во всей драме. Например, первое действие делится на шесть сцен, происходящих в разных местах: помещение, улица, якобинский клуб, улица, комната Дантона, комната. Подобное членение наблюдается и в остальных трёх действиях. Характер пространства отражает оппозицию общественной и частной жизни, о которой уже говорилось в связи с категорией времени. К разным сферам бытия в драме принадлежит не только Дантон, но и Камилл Демулен, они составляют некую пару, их двойственность и «двойничество» подчеркивают образы жён (Жюли и Люсиль), находящихся рядом с ними и воплощающих в пьесе сферу человеческого, личного, бытийного[2]. Но, как и в случае с мужскими образами, женские тоже выходят за рамки отведённой им сферы: в финале драмы указанные персонажи оказываются жертвами не частной, а общественной, исторической жизни. Сравнение судьбы жены Дантона и героини пьесы только подчёркивает художественную функцию персонажа: в действительности Жюли вторично вышла замуж в 1797 году и ещё была жива в момент написания драмы. Бюхнер, переосмыслив и изменив реальный факт, прово-

[1] *Lenz J.M.R.* Werke. Stuttgart, 2001. S. 101.

[2] *Voges M.* Dantons Tod // Interpretationen Georg Büchner. Stuttgart, 1990. S. 50—56.

дит мысль о взаимообусловленности двух описываемых миров.

Следует также отметить и специфику обозначения пространства в драме. Бюхнер стремится максимально обобщить место действия, используя неопределённый артикль: он подчёркивает, что действие происходит в любом переулке в Париже, в одной из комнат, в одном из залов и т.д.: *eine* Gasse, *ein* Zimmer, *eine* Promenade, freies Feld, *ein* Saal mit Gefangnen, *ein* Koridor, *ein* Kerker. И только места, связанные со спецификой исторической ситуации, даются точно: *der* Nationalkonvent, *das* Revolutionstribunal, Platz vor *dem* Justizpalast, *der* Revolutionsplatz.

Помимо «реалистического» хронотопа в драме существует ещё и «над-реалистический», или театральный. Он связан с множеством аллюзий на историю Древнего Рима и христианскую мифологию. «Античная тема»[1] драмы имеет несколько семантических уровней. Во-первых, отражает исторический факт, запечатлённый в литературе XVIII века, — увлечение историей республиканского Рима и намеренное подражание её эпизодам — и служит созданию исторической достоверности. Во-вторых, с «античной темой» связана философия истории автора. Рим и Иерусалим времени жизни Христа представляются нам двумя параллельными хронотопами по отношению к «реальному» хронотопу пьесы. Они то появляются, то исчезают из речи персонажей, соотносящих себя с историческими деятелями древности. Отрезок античной истории, «втиснутый» в драму, велик: его нижняя граница — 500-е годы до н. э. (правление Аристида), а верхняя — 60-е годы н. э. (правление Нерона). Несмотря на столь существенный временной разброс, можно выявить специфику используемых автором образов, и все они в основном связаны с проблемой революционных переворотов и их проявлений в античной истории: тирания и республика в Риме — две основные политические модели, присутствующие в сознании героев драмы. Например, Сен-Жюст, заимствуя фразу «Мы должны похоронить драгоценный труп с почестями — как жрецы, а не как убийцы»[2], как будто становится Марком Юнием Брутом, но и

[1] *Koopmann H.* „Dantons Tod“ und antike Welt. Zur Geschichtsphilisophie Georg Buchner // Zeitschrift für deutsche Philisophie 84 (1965), Sonderheft, S. 22—41.

[2] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 88.

Дантон, о котором идёт речь, соответственно становится Цезарем; Робеспьера прямо сравнивают с Нероном, Тиберием, Аристидом. По аналогии с децемвиратом создаётся Комитет общественного спасения, членов которого называют децемвирами, и т.д. и т.п. Конечно, сопоставление Сен-Жюста с актёром, исполняющим роль Брута, даёт право соотнести и других персонажей с сознательными или несознательными актёрами на исторической сцене. Однако здесь есть и более глубокая связь героя с античной культурой. В «Истории» Геродота читаем: «Он [Артабан] облачился в царские одежды, воссел на трон, и, когда после этого отошёл ко сну, явился ему во сне тот же самый призрак, как и Ксерксу»[1]. Переодевание служит в этой истории знаком перевоплощения, замены, но не театральной, а ритуальной. Исходя из этого, «словесное переодевание» у Бюхнера тоже можно трактовать как мифологическое, а значит, замыкающее время в цикл. Автор рассчитывал на прочные читательские ассоциации с римской историей и, проводя параллель между разведёнными во времени событиями, он утверждает закономерную повторяемость истории.

Иерусалимские аллюзии задают несколько иной аспект осмысления проблемы: Христос на Голгофе и в Гефсиманском саду должен вызывать ассоциации с духовным переворотом, с новым учением, построенным на любви и жертвенности. Этот образ соотносится с этической и философской проблематикой драмы, которая в контексте всех элементов текста оказывается органично связанной с революционным временем, которое её и актуализирует.

Таким образом, Бюхнер, следуя традиции и открывая новые возможности использования пространства и времени, подчиняет их основной задаче, которую ставит перед собой, — выявить и отразить «страшный фатализм истории».

[1] *Геродот.* История в девяти книгах. Л., 1972. С. 320.

Образ Марьон в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона»

В исторической драме особенно значимыми для понимания идейно-философского высказывания автора являются образы, не имеющие реальных исторических прототипов, — таким в драме Бюхнера «Смерть Дантона» (*Dantons Tod*, 1835) является образ куртизанки Марьон. С одной стороны, в системе персонажей он объединён с образами двух других гризеток из Пале-Рояля: Розалией и Аделаидой, с другой — очевидно, что все три куртизанки противопоставлены Люсиль и Жюли, женам Камилла и Дантона, по семейному и социальному статусу.

Важно, что при создании образов Люсиль и Жюли, имеющих прототипов, Бюхнер сознательно искажает факты их биографий: смерть Люсиль — совершённое в аффекте (безумии) опосредованное самоубийство, тогда как в действительности её, вполне здоровую, казнили по обвинению в заговоре через пять дней после дантонистов. Жюли не только не покончила жизнь самоубийством, но ещё и вторично вышла замуж и была жива во время создания произведения. Такое искажение, безусловно, подчинено художественному замыслу: судьбы обеих героинь похожи, они своего рода двойники, в этих женских образах автор подчёркивает способность к жертвенной любви. Кроме того, если мужчины оказываются жертвами системы, ими самими созданной, то женщины — жертвы безвинные.

В художественном пространстве пьесы гендерное различие отражает различие социальное: мужчины принадлежат к общественно-политической сфере жизни, женщины — это и Марьон, и другие гризетки, и Люсиль, и Жюли — к частной, что неоднократно отмечалось бюхнероведами[1].

[1] *Knapp G.P.* Georg Büchner. Stuttgart, 1984; *Poppe R.* Georg Büchner. Hollfeld, 2001;

Если Люсиль и Жюли появляются в «Смерти Дантона» в ряде сцен, то Марьон присутствует в ней лишь однажды (I, 5). С помощью развёрнутой ретроспективы Бюхнер углубляет образ второстепенной героини: куртизанка рассказывает Дантону о некоторых эпизодах своей юности. Это не единственный случай, когда автор использует приём ретроспекции, однако бросается в глаза, что другие отсылки к прошлому максимально редуцированы и вводятся только для того, чтобы подчеркнуть психологическое состояние персонажа в момент действия: особенно показателен разговор Дантона и Жюли, когда Дантон вспоминает сентябрьские события (II, 5). Бюхнеру важно не столько указать на событийный ряд, сколько раскрыть внутренний мир Дантона, осмысление героем событий через призму настоящего. Для чего же автору нужна предыстория Марьон, которая больше не появится в драме и о которой даже Дантон ни разу больше не вспомнит? Какова функция этого образа в произведении?

Предположим, что каждая мысль Марьон или даже фраза должна находить внутритекстовую параллель и интерпретироваться самим текстом драмы. Монолог Марьон важен нам не с точки зрения прошлого этого персонажа, а с точки зрения сути образа, которая проявляется в данной речевой форме. Весь её рассказ — это отражение её индивидуального бытия. Её внешняя жизнь, таким образом, полностью обусловлена её внутренним содержанием, конфликтом между воспитанием и природной склонностью героини. Марьон вспоминает: «Моя мать была умной женщиной и всегда повторяла, что целомудрие — прекрасная добродетель. Когда люди приходили к нам в дом и начинали говорить о некоторых вещах, она приказывала мне уйти из комнаты; когда я спрашивала, чего они хотят, мать сильно стыдила меня; если она давала мне читать книги, то я почти всегда пропускала некоторые страницы»[1]. Сама манера рассказа свидетельствует об ограниченной наивности Марьон, которая незамысловато передаёт своё детское непонимание жизненных обстоятельств. Само понятие «добродетель», которое здесь возникает, в драме сопрягает-

Voges M. Dantons Tod // Interpretationen Georg Büchner. Stuttgart, 1990. S. 7—56.

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 80—81.

ся с фигурой Робеспьера и с той республикой добродетели, о которой он мечтает. Представление матери Марьон о добродетели, как можно предположить по рассказу, родственно представлению Робеспьера: аскетический идеал строгой христианской морали, а всё, что не укладывается в его рамки, — порок, подлежащий уничтожению. В жизни Марьон, как выясняется далее, добродетель — такая же абстрактная величина, как и грех. Язык христианской морали не является структурообразующим языком её мира, так же как и мира Дантона, который отрицает не только добродетель, «но и порок» („Und das Laster“)[1].

В пьесе неоднократно ставится вопрос о принципах жизни и их связи с революцией. Если человек абсолютно уверен в своей правоте и берётся ломать уже существующую, не им созданную жизнь, тирания — единственный способ борьбы с неизбежным сопротивлением. Робеспьер мыслит гегелевской категорией абстрактно-всеобщего (Weltgeist), а Дантон исходит из частного, из отдельной экзистенции, удовольствие для которой — жизненная необходимость.

Р о б е с п ь е р. Ты отрицаешь добродетель?

Д а н т о н. И порок. Существуют только эпикурейцы, грубые и утончённые, Христос был самый утончённый из них; это единственное различие, которое можно обнаружить между людьми. Каждый поступает сообразно своей природе, то есть делает то, что ему приятно[2].

Идея естественности — одна из важнейших в драме. Марьон, наряду с дантонистами и самим Дантоном, является тем персонажем, который живёт в соответствии с ней. «Люди показывали на меня пальцами. Глупо! Всё сводится к одному: приносят ли тебе радость тело, иконы, цветы или детские игрушки, чувство остаётся тем же; кто больше всех наслаждается, тот больше всех и молится»[3]. Стоит остановиться на последнем глаголе *молиться* (beten), которое, видимо, употребляется Марьон не в привычном (христианском) понимании этого слова. Если поставить это высказывание в эпикурейский контекст некоторых

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 86.

[2] Ebd., S. 86.

[3] Ebd., S. 82.

мыслей Дантона, то получается, что молитва — своего рода принятие жизни, раскрытие в себе природных задатков, жизнь, сообразная природе в положительном её аспекте, синонимом которому может быть ненасилие над личностью. Более того, и в репликах Дантона, и в реплике Марьон, данных по контрасту с философской позицией Робеспьера, читается их вполне христианская, новозаветная позиция: не суди. Они оба отказываются если не от оценки человека вообще, то от категоричной оценки определённо.

Марьон, как и Дантон, воспринимает мир через ощущения, через удовольствие или неудовольствие, и это действительно очень близко к эпикурейству: «Наконец, нам показалось странным, почему мы так же хорошо не можем лежать друг с другом под простынями, как и сидеть рядом на стульях. Это доставило мне больше удовольствия, чем его разговоры, и я не могла взять в толк, почему мне разрешали такое незначительное удовольствие, а такого значительного хотели лишить. <…> Потом вечером я села у окна, очень возбуждённая и связанная со всем вокруг меня только благодаря ощущению; я тонула в волнах вечерней зари»[1]. У Эпикура читаем: «Итак, когда мы говорим, что удовольствие есть конечная цель, то мы разумеем не удовольствие распутников и не удовольствия, заключающиеся в чувственном наслаждении… но мы разумеем свободу от телесных страданий и от душевных тревог»[2].

Важно обратить внимание на то, что для Бюхнера в пьесе нет положительных и отрицательных героев, в драме нет ничего, что позволило бы нам трактовать образ Марьон как аморальный и выдавать её за распутницу, как это бывало в критике[3]. Для Марьон, как и для других персонажей, действует установленный Бюхнером закон: «Высшая задача — это история, как она протекает в действительности, задача подойти к ней насколько возможно близко. Его [драматического поэта] книга не должна быть ни *нравственнее*, ни *безнравственнее самой истории.* <…> Поэт — не учитель морали, он задумывает и создаёт

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 82.

[2] Антология мировой философии: В 4 т. Т. 1. М., 1969. С. 357.

[3] *Voges M.* Dantons Tod // Interpretationen Georg Büchner. Stuttgart, 1990. S. 51.

образы, он снова оживляет прошедшие времена, и люди могут учиться по ним так же хорошо, как на занятиях истории или при наблюдении того, что происходит вокруг них в человеческой жизни»[1].

В образе Марьон можно увидеть и мифологический архетип, связанный с женским космогоническим и эсхатологическим началом. Пробуждение в ней нового восприятия бытия связано с весной и естественным, природным началом: «Так пришла весна, и вокруг было что-то, чего я не разделяла. Я очутилась в странной атмосфере, она почти душила меня, я наблюдала за своими членами, иногда мне казалось, что я раздваиваюсь и потом снова сливаюсь воедино»[2]. Очевидно, что весна здесь обозначает не только привычное пробуждение природы-женщины, но и вместе с природой — пробуждение женщины в Марьон. Обратим особое внимание на метаморфозу, которую она ощущает в себе, — раздвоение и слияние воедино как рождение новой жизни, которое сопровождается одновременным разделением и целостностью. Глагол *verschmelzen* в немецком языке, как правило, обозначает «плавление метала или стекла», хотя есть переносное значение «сливать воедино, сплачивать», в котором его и использует Бюхнер[3]. Но семантический перенос вполне возможен: слияние воедино, ощущаемое Марьон, — это изменение кристаллической структуры, изменение формы, раскрепощение, превращение в другое существо. Здесь возникает вполне закономерная параллель с платоновским пассажем об андрогинах, в котором встречаем тот же корень -*schmelz*-: «Я [Гефест] могу вас сплавить (zusammenschmelzen) и сварить так, что вы из двух станете одним… каждый подумал бы, что услышал то, к чему всегда стремился, — быть рядом и слиться (Verschmelzung) с возлюбленным, чтобы из двух стать одним»[4].

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 305.

[2] Ebd., S. 81.

[3] Duden. Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2002. S. 992—993.

[4] *Platon.* Das Gastmahl (Symposion) [Электронный ресурс] // Projekt Gutenberg URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/platons-werke-zweiter-theil-7315/17 (дата обращения: 18.09.2016). Как в приведённом переводе Ф. Шлейермахера, так и в переводе Й.Г. Шультесса в данном пассаже использованы либо указанный гла-

Слова, связанные с семантикой воды, постоянно присутствуют в монологе Марьон: море (das Meer), поток (der Strom), волны (die Wellen), тонуть (versinken), плакать (weinen), мокрый (feucht). Особенно показательно то, что она соотносит себя с морем или океаном, с водной стихией. «Но я стала как море, которое всё проглатывает и становится всё глубже и глубже»[1]. Как пишет С.С. Аверинцев, в мифологии часто вода выступает в значении как женского, так и мужского начала. В данном случае, очевидно, что в образе Марьон воплощается только первый смысл данного архетипа: вода как «среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения»[2], вода в роли женского начала выступает как аналог материнского лона и чрева. Пробуждение женского начала и весны явно соотносится с космогоническими мотивами, связанными с образом воды. Непреодолимая жадность, которую испытывает Марьон, — свидетельство того, что в любовном наслаждении заключен смысл её жизни. «Как-то утром он пришёл и поцеловал меня, как будто хотел задушить; его руки обвились вокруг моей шеи, я несказанно испугалась. Тут он отпустил меня и, смеясь, сказал: хотел сыграть с тобой злую шутку; я должна беречь своё платье и использовать его при необходимости, оно и так само износится, он не хочет портить мне удовольствие (Spaß) до времени, всё-таки оно — единственное, что у меня есть»[3].

Ещё одну «водную» рифму находим в реплике Дантона: «Я хотел бы быть частью эфира, чтобы купать тебя в своём потопе, чтобы преломляться на каждой волне твоего прекрасного тела»[4]. Мужское начало опять представлено здесь мифологической константой (воздухом, эфиром), противопоставленной женскому материальному началу, связанному с водой.

Показательно и то, что богиня любви в греческой мифологии непосредственно связана с водой, что объясняет широкое распростра-

гол, либо однокоренное существительное.

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 81.

[2] Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 240.

[3] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 81.

[4] Ebd.,. S. 82.

нение эротической мифопоэтики воды. С одной стороны, мы можем найти параллель с образом Марьон в том, что Афродита считалась богиней плодородия, вечной весны и жизни, с другой — она рождена из пены морской, и «пенорождённая» — один из её постоянных эпитетов, связанный с народной этимологией её имени: от греч. αφρός «пена», «появившаяся на поверхности моря», как указывает А.Ф. Лосев[1]. Римская Венера часто считалась даже богиней гетер, сама именовалась гетерой и блудницей. Венера — самая «любвеобильная» богиня, не стесняющаяся изменять мужу. Гесиод описывает её обычные любовные функции — сладкую негу, любовь, смех, улыбки, обманы, «пьянящую радость объятий»[2].

Основание для подобной параллели нам даёт сам текст драмы. Разбираемой сцене предшествует любопытная реплика Лакруа о Дантоне, задающая код для восприятия следующей сцены: «Он педантично по частям во всех гризетках Пале-Рояля выискивает Венеру Медицийскую; как он говорит, он собирает мозаику. Только небо знает, на какой части тела он сейчас остановился. Какое горе, что природа расчленила красоту, как Медея брата, и красота так и проникла в тела фрагментами»[3].

Дантон ищет в гризетках Пале-Рояля Венеру Медицийскую, Марьон в его сознании если не Венера, то один из её осколков. Для Марьон все мужчины — одно тело, для Дантона все женщины — разрозненные элементы Красоты, которую он воспринимает в образе Женщины, и они тоже превращаются в одно тело. В этих аспектах выявляется сходство двух образов. Дантон и Марьон утверждают культ, как они его называют, «эпикурейской жизни»: наслаждаться и не мешать наслаждаться другим, подчиняться природному началу чувственной любви. Они двойники, они язычники. Однако разница в том, что Марьон ощущает не каждое мужское тело в отдельности, напротив, скорее, единство фрагментов: для неё все мужчины слились в одно тело, так как для неё как космогонического женского начала каж-

[1] Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 132.

[2] *Гесиод.* Полное собрание текстов. М., 2001. С. 27.

[3] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 80.

дый из них воплощает природное мужское начало. Дантон же чувствует их разобщённость, и все его усилия сводятся к тщетной попытке их объединить. Другое различие «собирательства» этих персонажей в том, что сама Марьон воплощает предельную телесность, неразрывно с ней связана и ею ограничивается, тогда как Дантон через тело пытается прийти к образу, красоте, бестелесности. Это подчёркивается Бюхнером и на уровне выбранной стихии, которая их олицетворяет: Марьон — вода, Дантон — воздух.

По-новому воспринимается ассоциация Марьон с Венерой, преломляясь в пятой сцене того же действия, когда снова появляется Лакруа с гризетками. «В чём разница между античным и современным Адонисом? <…> Так слушай! Современный Адонис будет разорван не кабаном, а самками; он получит рану не в бедро, а в пах, и из его крови распустятся не розы, а будет стрелять ртуть»[1]. В разных версиях мифа об Адонисе меняются только мотивация убийства и персонаж, который непосредственно за этим стоит (Артемида, Аполлон, Арес). Но во всех трёх версиях Адонис — невинная жертва, принесённая ради осуществления мести Венере (Афродите). Данный миф снова возвращает нас к проблеме добродетели, о которой говорилось выше. Дантон, отошедший от дел революции и служащий теперь богине любви и разврата, по мнению Робеспьера и некоторых его сторонников, должен был стать жертвой, которой он позднее и становится.

В этом же мифе проявляется и разрушительное начало богини любви, неактуальное для греков, но актуализирующееся в сопоставлении с указанной мифопоэтикой воды, имеющей также эсхатологическое значение. В немецком языке слово *море* (das Meer) этимологически родственно слову *болото*: древневерхненемецкое *muor* — «лужа, болото», *das Moor* — «болото, трясина», нововерхненемецкое *Marsch* — «болотистая низина»[2]. С образом Марьон это значение также непосредственно связано. С одной стороны, она, сравнивая себя с морем, одновременно ассоциируется с первобытным хаосом, с бездной; она

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 83.

[2] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 2. М., 2003. С. 654—655.

соотносит себя с жаром и потоком: жар любовной страсти, поток как изменчивое начало, динамичное, стремительное, разрушительное, сладострастное. С другой стороны, влюблённый в неё юноша погиб, а выбранный им способ самоубийства соответствует стихийному, «морскому» началу натуры Марьон: он утопился. По ассоциации вспоминается разговор Дантона и Жюли в первом действии: «Если так, я лежу у тебя на коленях (in deinem Schoß), будто уже под землёй. Ты — сладостная могила, твои губы — звук колокола, твой голос — погребальный звон, твоя грудь — могильный холм, и твое сердце — мой гроб»[1]. В данном случае и Жюли воспринимается Дантоном как воплощение вечного женского начала, земли. Особенно ярко это проявляется не только в сравнении, но и в употреблении слова *der Schoß* — «лоно», «недра» (земли). Смерть как основная философская тема драмы представлена до Фрейда по-фрейдовски: это возвращение в материнское лоно, в утробу, в воду, в гармоничное бытие (небытие).

С образом молодого человека, покончившего с собой, появляется новый мотив — мотив вины, так как Марьон оказалась невольной его убийцей. Рассказывая о юноше, она не раз повторяет, что не могла понять, чего он хотел („ich wußte nicht recht, was er wollte"; „ich wußte wieder nicht, was er wollte"). Следуя природе („Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus?"), живя с ней в согласии, Марьон оказалась за границами установленных правил — в итоге юноша утопился, мать умерла от горя, а на неё стали показывать пальцами. Окружающие её люди живут по одним законам, она — по другим. «У других людей есть рабочие дни и воскресенье, они работают шесть дней и молятся на седьмой, раз в год они бывают растроганы на свой день рождения, и раз в год на Новый год они задумываются. Я не понимаю ничего этого: я не знаю ни отдыха, ни перемены. Я всегда только единство; непрерывная тоска и поглощение, жар, поток»[2]. Марьон находится в другой системе координат, несоединимой с христианской системой ценностей, этим несоответствием мотивирована смерть юноши. Важно ещё то, что Библию, единственную полностью прочтённую

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 70.
[2] Ebd., S. 81—82.

в своей жизни книгу, Марьон не поняла до конца („Aber die Bibel las ich nach Belieben, da war alles heilig; aber es war etwas darin, was ich nicht begriff“)[1].

Противопоставление языческой и христианской культур как двух систем ценностей последовательно реализовано во всей драме. Нас же интересует только один из аспектов — женские образы. Как уже говорилось выше, два образа, существующие по контрасту с образом Марьон, воплощают именно христианский идеал женского призвания — жертвенное служение, полное единение с мужем и возлюбленным. Если в Марьон подчёркивается верность естеству, то в Жюли и Люсиль — верность духовному началу как своему, так и своего избранника, которого они воспринимают в первую очередь как духовное существо, а только потом как телесное.

Метания Дантона между Жюли и Марьон (первая из них — духовное начало, к которому тот стремится, вторая — телесное) показывают его полное одиночество, безверие, обречённость и даже «мёртвость». Хотя драма носит название «Смерть Дантона», но точнее было бы сказать, что она отражает умирание Дантона. С первой строки пьесы главный герой переживает смерть, чем и обусловлено его полное одиночество. Ведь «каждый умирает в одиночку» — „jeder stirbt für sich allein“ (Х. Фаллада).

Последнее, на что стоит обратить внимание, — это культурные ассоциации, связанные с именем Марии (в специфическом французском варианте — Марьон), на которые, видимо, рассчитывал Бюхнер. Во-первых, возникает ассоциация с Марией Магдалиной, за счёт сравнения с которой ещё ярче выявляются уже описанные выше «языческие» черты в бюхнеровской Марьон. Во-вторых, это ассоциация с жившей в XVII веке очень известной куртизанкой Марьон Делорм, легенды о которой были достоянием французской культуры и в XIX веке. В-третьих, приходит в голову её опоэтизированный образ в драме В. Гюго «Марьон Делорм» (*Marion de Lorme*, 1829). В ней автор подчёркивает как черты женщины XIX века, так и мифологические черты, роднящие её с образом Марии Магдалины. Бюхнер прекрасно знал

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 81.

творчество французского писателя и, вероятно, намеренно давал основания для подобной параллели. Внетекстовые ассоциации, отражаясь в бюхнеровском образе Марьон, уже на рецептивном уровне рифмуются с его природой — стихийной текучестью и вечной изменчивостью.

Итак, образ Марьон, своего рода двойника Дантона, не ломает мотивную структуру пьесы, единожды появившись в ней, а, напротив, обогащает её, отражая основные философские темы и идеи о соотношении христианских и языческих ценностей, добродетели и гуманизма, духовного и телесного начал, смерти и вины, поиска смысла жизни.

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ И ФОРМИРОВАНИЕ УСЛОВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Постромантическая поэтика рассказа Г. Бюхнера «Ленц»

Рассказ Георга Бюхнера «Ленц» (*Lenz*, 1837) — одно из связующих звеньев между романтической малой прозой и новеллистикой конца XIX—начала XX века. В 1830-е годы в литературе Германии романтизм как мировоззрение и литературное направление исчерпал свои возможности, начался поиск новых путей развития, а судьбы представителей предшествующего поколения часто заканчивались трагедиями: самоубийствами, сумасшествием — или религиозным отречением. Переходность эпохи ярко отразилась в рассказе, который мы рассмотрим, используя код романтической поэтики.

В первую очередь остановимся на образе главного персонажа. Исторической основной для произведения послужила реальная история двадцатидневного пребывания немецкого поэта периода «Бури и натиска» Я.М.Р. Ленца в Вальдерсбахе в гостях у Й.Ф. Оберлина, где поэт совершил несколько неудачных попыток самоубийства во время обострения душевной болезни. Выбор героя был продиктован как общим интересом Бюхнера к личности писателя XVIII века[1], так и генетической связью творчества штюрмеров и романтиков[2].

Очевидно, что выбранный фрагмент из биографии поэта, свя-

[1] Бюхнер задумал рассказ ещё в 1835 году, о чём сообщил Карлу Гуцкову в одном из писем. В это время он тесно общался с семейством Штёберов, где судьба Ленца неоднократно обсуждалась, так как Август Штёбер как раз занимался биографией Ленца и читал мемуары пастора Й.Ф. Оберлина, рассказывающего о состоянии Ленца зимой 1778 года.

[2] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973; *Волков И.Ф.* Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма. М., 1970; *Жирмунский В.М.* Религиозное отречение немецких романтиков. М., 1919; *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1995; *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992; *Korff H.A.* Geist der Goethezeit. In 4 Bdn. Leipzig, 1955—1958.

занный с его безумием и попытками самоубийства, перекликается с темами и образами позднего немецкого романтизма. Появление героя-безумца в литературе обусловлено переломом в мировоззрении ранних романтиков, которые воспринимали мир в мистико-оптимистическом ключе, ощущая, что земная и небесная природа с помощью знаков открывает свой смысл и единство гению, поэту, художнику. Осознание невозможности прорыва в трансцендентное — основа мучительного бытия героя, обречённого на внутреннюю борьбу двух начал, а безумие является её логическом пределом, доказательством трагической неразрешимости конфликта, единственным, хотя и неутешительным выходом для героя. В произведениях Э.Т.А. Гофмана мы встречаем то одержимых художников, которые в глазах обывателей выглядят сумасшедшими (кавалер Глюк, Крайслер, Перегринус), то действительных безумцев (отшельник в «Серапионовых братьях»). Состояние аффекта, временного помутнения рассудка характерно также для других героев произведений Гофмана, «Ночных бдений Бонавентуры»[1], «Эмпедокла» Ф. Гёльдерлина, для персонажей драм и новелл Г. Клейста, который особое внимание уделяет внутреннему конфликту, проблематизируя всесилие личности, доверившейся непогрешимости чувства. Страсти героев, раздирающие их изнутри, Клейст показывает исключительно через действие, он вводит одновременно и внешнюю, и внутреннюю мотивировку поступков персонажа, но, сплетаясь, они подчас подменяют друг друга. Так, Пентесилея в одноименной трагедии, следуя законам амазонок, вынуждена сражаться с Ахиллом (внешний конфликт). Когда же она, усомнившись в его чувстве, поверила в его предательство, страсть вырвалась вовне, превратив внутренний конфликт в действие. Подобным образом организованы и новеллы Клейста. Самой показательной из них, пожалуй, является «Михаэль Кольхаас» (*Michael Kohlhaas,* 1808): в середине новеллы доведённый до логического предела внешний конфликт сменяется внутренним, также доведённым до апогея. Главный герой, желая наказать юнкера фон Тронке за незаконные действия и добиться возмещения убытков, ру-

[1] В немецком литературоведении и издательской практике сегодня принято такое написание названия романа: A.F. Klingemann: „Nachtwachen des Bonaventura“.

ководствуется только чувством справедливости и юридической законностью своих требований. Клейст ставит Михаэля Кольхааса перед выбором: сохранить собственную жизнь или отомстить уже не фон Тронке, который его усилиями наказан, а ещё более виновному перед ним курфюрсту Бранденбургскому. По законам мира Клейста герой выбирает месть и смерть. Учёные определяют характеры персонажей Клейста как патологические, в которых доводится до абсурда какая-то черта или страсть, приводящая к трагическому финалу. В этом отношении можно говорить о генетическом родстве героев Клейста и бюхнеровского Ленца. Но, в отличие от своего предшественника, Бюхнер, во-первых, выбирает телеологический сюжет (судьба Ленца известна и не может представлять особой занимательности) и вовсе отказывается от драматизации повествования, характерной для произведений Клейста. Во-вторых, Бюхнер смещает акцент в творческом исследовании: его интересует не столько личность, сколько безумие как патология. В этом проявляются не только художественные, но и естественно-научные интересы автора, доктора медицинских наук, исследовавшего особенности нервной системы крабов. Недаром в немецком литературоведении одним из направлений изучения «Ленца» является «психологический и психиатрический» аспект[1].

Теперь обратимся непосредственно к поэтике рассказа. Он начинается с описания горного пейзажа и вида на долину. Экспрессивными сравнениями и метафорами автор подчёркивает силу, могущество и непостижимость природы. «Лишь иногда в грудь ему рвалась буря, бросающая облака в долину, и дымящийся лес, и в скалах пробуждавшиеся голоса, сначала похожие на замирающий вдали гром, потом доносящиеся сильными бешеными звуками, будто желавшими в своём диком ликовании воспеть землю, и облака, похожие на ржущих, скачущих диких коней, сквозь которые проходил солнечный свет…»[2] — это только часть огромного предложения, которое есть в оригинале. Особенность же его состоит в том, что Бюхнер сознательно очень подробно описывает бушующую природу и далее, не дробя предложение, по-

[1] *Hinderer W.* Lenz // Interpretationen Georg Büchner. Stuttgart, 1990. S. 70.
[2] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 137.

казывает героя, сливающегося с ней. Очевидно, что писатель следует традиции создания образа романтического героя через его отношения с природой, у романтиков, как правило, выражавшиеся двумя способами: по подобию и/или по контрасту. У Бюхнера в первом абзаце рассказа обе тенденции соединяются: бурная природа не соотносится с настроением героя, а, напротив, скорее противопоставлена ему, однако слияние с ней происходит, но только в сознании Ленца. «Всё это рвалось ему в грудь, а он стоял, задыхаясь, наклонив тело вперед, широко раскрыв глаза и рот, ему казалось, он должен впитать в себя бурю, вобрать в себя всё. Он растягивался на земле, зарывался во вселенную, это было наслаждение, доставляющее боль. Он тихо стоял или клал голову на мох и прикрывал глаза. А потом всё это далеко уходило от него, земля ускользала, она становилась маленькой, как блуждающая звезда, и погружалась в бушующий поток, который под ней тянул свой чистый прилив»[1]. Можно увидеть интересное типологическое сходство данного отрывка с эпизодом из «Белокурого Экберта» (*Der blonde Eckbert*, 1797) Людвига Тика: «…скалы с каждым часом становились страшнее, не раз я проходила по краю бездонных пропастей, наконец и дороги передо мной не стало. Я была безутешна, плакала и кричала, и голос мой отдавался в ущельях жутким эхом. Наступила ночь, и я, выбрав себе местечко, поросшее мхом, хотела отдохнуть»[2]. Свойственная раннему творчеству Тика игровая модель видна и здесь: согласно романтической логике героиня должна обрести отдохновение на лоне природы, чего не происходит (удивительно и то, что здесь природе отводится малая роль). У Бюхнера герой внешне ведёт себя почти так же, даже звуковой ряд похож: жуткое эхо в ущелье и «шаг, отдававшийся в голове громом», но писатель отказывается от какой-либо иронии, что его роднит с Клейстом, и выражает мысль о разрыве связи между природой и человеком, природа существует сама по себе, как *Ding an sich*, недоступная, непонятная, равнодушная. Более того, иллюзорность объединения Ленца со стихией становится очевидной, когда Бюхнер уже прямо говорит об одиночестве героя, ис-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 137.

[2] *Тик Л.* Белокурый Экберт // Голубой цветок и дьявол. М., 1998. С. 237.

пользуя тройной повтор и взаимовозвратную конструкцию: «Ему стало страшно одиноко; он был один, совсем один, он хотел говорить сам с собой, но не мог» („es wurde ihm entsetzlich *einsam*, er war *allein*, ganz *allein*, er wollte *mit sich* sprechen, aber er konnte“) (курсив мой. — *Е.М.*)[1].

Второй основной способ создания образа романтического героя, незаурядной и потому одинокой личности, — показать его в конфликте с обществом. Ленц, напротив, не найдя успокоения в природе, приходит к людям, совершая шаг, невозможный для романтического героя: он хочет (!) быть с людьми и именно в их обществе ищет гармонии. Бюхнер показывает его не титаном, а обычным человеком, трагедия которого — в неизлечимой болезни, обрекающей его на одиночество. Антипод Ленца, пастор Оберлин, целеустремлённый, энергичный, уравновешенный, спокойный, наконец, здоровый человек, воплощает для героя животворящее начало. Исторический Оберлин действительно стал благодетелем для Вальдерсбаха: помимо выполнения своих прямых обязанностей пастора, он организовал маленькую школу, занимался налаживанием промышленности и сельского хозяйства, строительством дорог и мостов[2]. Он был человек большого ума, рождённый эпохой Просвещения, но для Бюхнера, по всей видимости, было важно ещё и то, что он был человеком действия. Оберлин оттеняет Ленца, который рядом с ним предстаёт пассивным, как мертвец рядом с живым. Вся система образов направлена на то, чтобы подчеркнуть тотальное одиночество героя, Ленц не находит взаимопонимания, и движение рассказа, сообразуясь с изменением внутреннего состояния Ленца, подчинено обратной по отношению к романтизму зависимости: чем слабее связь героя с людьми, тем хуже становится его состояние, он погружается в беспросветное безумие.

Как уже было сказано, предметом изображения в рассказе стала не личность, а сумасшествие, отображению которого подчинены поэтические средства. Так, Бюхнер использует разработанную романтиками поэтику света и тьмы, дня и ночи, отражающую представле-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 138.

[2] *Kurz C.H.* Zeugen des gegenwärtigen Gottes. Bd. 33—34: Johann Friedrich Oberlin. Der Patriarch des Steintales. Brunnen, 1952.

ние о двойственности мира, гармоничном сплетении двух начал, как у йенцев, или их трагической разъединённости, как у гейдельбержцев. Первым «певцом ночи», несомненно, был Новалис, опоэтизировавший ночь и представивший её как структурный элемент своей мистическо-религиозной картины мира. В «Гимнах к ночи» (*Hymnen an die Nacht,* 1800) он сближает ночь, сон, духовную жизнь, возможную лишь когда «отверзается небо», и смерть, которая мыслится им как переход в иной, божественный мир. В.М. Жирмунский отмечал, что и Людвиг Тик «любит описывать весну, поэзию восхода и захода солнца и лунной ночи»[1]. Более сложная и неоднозначная поэтика дня и ночи, света и тьмы характерна для произведений Гофмана. У него по-прежнему ночь является атрибутом иного мира, временем, когда приоткрываются тайны, разгадываются загадки, но автор не наделяет ночь однозначным коннотатом: она равным образом может сопутствовать божественному откровению и дьявольскому соблазну, и граница очень зыбка. Для Гофмана ночь — открытые ворота не в какое-то одно пространство, а во множество пространств, это ворота в полимир.

Нужно обратить внимание на новеллу «Кавалер Глюк» (*Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*), которая с точки зрения поэтики светотени наиболее близка к бюхнеровскому «Ленцу». В ней действие происходит в сумерки или ночью, поэтому автор часто обращает внимание на сумеречный свет от свечей. Однако есть и ещё один «источник света», как лейтмотив повторяющийся в новелле, — взгляд Глюка. В немецком языке слово *der Blick* означает «блеск», «луч», а фонетически близко к слову *der Blitz* — «молния», они ассоциативно соотносятся, так как Гофман часто использует словосочетание «быстро посмотрел», или дословно «бросил быстрый взгляд» („schnell warf er den Blick umher"; „warf den Blick", „der durchdringend Blick")[2]. Кроме того, одним из центральных образов новеллы является образ глаза, ока (das Auge), которое Глюк видит во сне и интерпретирует как символ истины и идеала. Губительный, мёртвый сон, «царство грёз», темноту герой противопоставляет свету, который пронизывает его и ведёт к вер-

[1] *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1995. С. 29.
[2] *Hoffmann E.T.A.* Werke: 2 Bde. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 9—19.

шине истины. Солнце — тот идеал, к которому стремится Глюк, это Бог[1]. Солнце (die Sonne) и подсолнух (die Sonnenblume), по сути, одно и то же: «Лепестки подсолнечника раскрывались больше и больше — обжигающие потоки полились из них, омыли меня, — око исчезло, а в чашечке цветка оказался я»[2]. Таким образом, в этой новелле образы ночи и её эквивалента — сна используются Гофманом в разных функциях независимо друг от друга. Ночь у него — фон для насыщенного действия, как традиция воспринятый от предшественников; сон — недолжное состояние души, её омертвение, а следовательно, свет — истина, пробуждающая от сна.

У Бюхнера в «Ленце» тьма и свет являются контекстуальными синонимами разума и безумия. Герой, находясь в пограничном состоянии, то борется с безумием, то поддается ему. И если у Гофмана свет — символ истины и идеала, то у Бюхнера он атрибут здоровья, сознания, действия. Писатель использует разнообразие световых нюансов, характеризуя как внешнюю насыщенность света в реальном пространстве, так и внутреннее состояние героя: «В таинственной комнате из *тени* выступали тихие лица, на ясном детском лице, казалось, сосредоточился весь *свет*, оно с любопытством и доверием глядело на мать, ангельски тихо сидевшую *в тени.* <…> Комната в доме пастора, её *свет* и милые лица показались *тенью*, *сном* — и стало пусто, снова, как на горе, но теперь он ничем не мог заполнить эту пустоту, *свет* погас, и всё поглотила *тьма*»[3]. Или: «Предчувствия, что возвращается старое состояние, озаряли его и бросали скользящие *отсветы* в пустынный хаос его души» (везде курсив мой. — *Е.М.*)[4].

Характерная черта цветового и светового колорита рассказа — живописная техника изображения сцен, возможно, восходящая к полотнам Рембрандта. Как голландский художник, Бюхнер ярким

[1] В образе трезвучия, в центре которого находится око-солнце, можно угадать музыкально-поэтически воспроизведённый символ масонства — лучезарную дельту. Членом масонской ложи был не только прототип героя композитор К.В. Глюк, но и сам Гофман.

[2] *Hoffmann E.T.A.* Werke: 2 Bde. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 70.

[3] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 138—139.

[4] Ebd., S. 149.

контрастом выделяет основную черту, позволяющую проникнуть во внутренний мир героя, определить его душевное состояние. Бюхнер подчёркивает, что внимание Ленца фокусируется на добрых, доверчивых, спокойных человеческих лицах. Эмоциональное значение данного образа можно соотнести как со взглядом Глюка в новелле Гофмана, так и со зрительным световым образом.

Хотя в рассказе цветовая палитра довольно скудная (серый, синий, белый, зелёный через контекстуальный образ леса), связь состояния героя с внешней игрой света создаёт динамику. Например, солнце появляется в пейзаже очень часто, но непременно на какой-то короткий срок, сквозь какую-то преграду: «Свет мощными массами *иногда* набухал в долине, как золотой поток. <…> Солнце *порой* бросало взгляд на долину. <…> *Иногда* солнце, а потом снова темно. <…> он подошел к окну, *сквозь* которое падал мерцающий свет. <…> *То* яркая, *то* закутанная [в облака] луна бросала в избушку свой унылый и изменчивый свет» (курсив мой. — *Е.М.*)[1]. Мотив преодоления наблюдаем и в пейзаже, и в состоянии главного героя: разум (свет) прорывается сквозь безумие (тьму). Сначала писатель даёт смену дневного и ночного пейзажа, соответствующих то спокойному состоянию Ленца, то охватывающему его чувству необъяснимой тревоги; затем тёмный пейзаж начинает доминировать, но в нём периодически появляется источник света как некоторое облегчение для героя, и, наконец, ни день, полный солнечного света, ни ночь, полная лунного света, не могут помочь герою: два контрастных пейзажа уравниваются, что говорит о душевной смерти Ленца, безразличного ко всему.

У тождества-оппозиции свет/тень в рассказе есть ещё одна пара контекстуальных синонимов — жизнь/смерть, как физическая, так и духовная. Зерно этих смыслов в произведении сосредоточено в стихотворении Бюхнера, включённом в текст. Ленц хочет умереть, так как свет и жизнь вызывают в нём боль, а ночь и смерть представляются избавлением:

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 139—140, 142, 147.

O Gott in Deines Lichtes Welle,
In Deines glüh'nden Mittags Zelle
Sind meine Augen wund gewacht,
Wird es denn niemals wieder Nacht?

О Боже, свет ты льёшь волной —
он ранит глаз неспящий мой
в полудня клетке. Разве прочь
день не уйдёт, не явит ночь?

Можно отметить ещё одну антитезу, связанную с противопоставлением жизни и смерти, — тепло/холод. Этот мотив также присутствует в «Кавалере Глюке» Гофмана и связан с уже упомянутым образом солнца. Огонь, «пламенное сердце» (glühend Herz) как характеристика гениального композитора противопоставлены «лапландской кухне» (lappländische Arbeit) филистеров, от которой веет «страшным холодом, показывающим, как далеки они от солнца»[1]. У Бюхнера этот же «температурный» приём используется в ином значении. Ощущения тепла/холода субъективны и выходят за пределы сознания и характеристики главного героя. Они продолжают оппозиционный ряд здоровья и болезни, прошлого и настоящего, живой жизни и прозябания без цели и желаний. Полюсы внешнего романтического конфликта героя и мира могут быть представлены двумя крайними единицами, Бюхнер же делает их проявлениями духовного движения персонажа, его внутренним конфликтом. Огонь, пламень — это характеристика души, способность наиболее полно переживать бытие, а её потеря — трагедия для героя: «Чем пустыннее, холоднее, мертвее он себя чувствовал, тем больше ему хотелось пробудить в себе жар; ему вспоминалось время, когда всё в нём бурлило, когда он задыхался под тяжестью всех своих чувств, а теперь — совершенно мертво»[2].

Пространство в рассказе тоже подчинено отражению порогового состояния Ленца — между сознанием и безумием. Бюхнер очерчи-

[1] *Hoffmann E.T.A.* Werke: 2 Bde. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 70.
[2] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 150.

вает горизонтально-вертикальную систему координат. Типичный романтический пейзаж горной долины Штайнтале в рассказе является не только экзотическим фоном, но и «ландшафтом сознания» Ленца. Редуцированный сюжет, простая композиция, которая представляет собой последовательное нанизывание незначительных эпизодов и происшествий, мало отличающихся друг от друга, делают явными и значимыми пространственные перемещения Ленца, зеркально отражающие его внутреннюю жизнь. Как чередуются свет и тьма, сознание и безумие, надежда и отчаяние, так меняется и место действия: то «грандиозные кулисы» природы[1], то дом Оберлина или комната Ленца, то открытое, то закрытое пространство, ни в одном из которых Ленц не обретает покоя. Если герой уходит в горы, то Бюхнер очень педантично указывает на все его спуски и подъёмы, используя чередование предлогов, ритмически организующих текст и несущих эстетическую и эмоциональную нагрузку. Горизонтальная пространственная неразрешённость усугубляет, нагнетает трагическую безысходность: «Он шёл, погружённый в раздумья, то спускаясь, то поднимаясь (bald auf- bald abwärts). <…> Он сорвался и бросился вниз (hinunter) по склону. <…> Он поднялся наверх. <…> Он вскочил и бросился вниз (hinunter). <…> Стал подниматься (hinauf) по отлогому склону. <…> Спускаясь (hinunterging), он видел, как вокруг его тени искрилась радуга. <…> На другое утро он сошёл вниз (hinunter). <…> Тогда он снова бросился наземь, потом вскочил, и неведомая сила погнала его, безумного, в горы. <…> Он бросился в водоём у колодца, бился в нём, выбрался наружу, вбежал в свою комнату, затем снова устремился к воде — и так несколько раз»[2].

Новаторство Бюхнера в трансформации романтической поэтики заметно ещё в одном пространственно-идейном аспекте. А.В. Карельский пишет об особенности конфликта в романтических произведениях: «Великаны не могут сообразоваться с моралью пигмеев — они просто не слышат их голосов»[3]. В начале рассказа Бюхнер, будто сле-

[1] *Poppe R.* Georg Büchner. Hollfeld, 2001. S. 59.

[2] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 137—158.

[3] *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 129.

дуя законам предшествующей литературы, задает масштаб героя как романтического сверхчеловека, задумывающегося о судьбах мира, но презирающего людей: «Он всё видел таким маленьким, таким близким, таким мокрым, что мог землю засунуть за печку; он не понимал, почему нужно так много времени, чтобы спуститься вниз со склона и достигнуть отдалённой точки; ему казалось, он может измерить вселенную за пару шагов»[1]. В приведённом отрывке Ленц ощущает себя «великаном» и этим напоминает Эмпедокла Гёльдерлина, Манфреда и Каина Байрона, отчасти Фауста Гёте. Однако в другом отрывке Бюхнер меняет точку зрения и показывает Ленца маленькой частичкой огромного мира, предвосхищая мироощущение экзистенциализма. В рассказе постоянно встречаются слова *scheinen, meinen* (казаться, полагать) и уступительные конструкции типа *es war…, als* (было так, будто…), которые смещают описанное событие из объективной системы координат в субъективную: мы понимаем, что искажённый масштаб — это не свойство мира, а особенность сознания Ленца. Размеры и соотношения самого героя и мира вокруг него постоянно меняются и находятся в каком-то неупорядоченном движении, являясь художественной параллелью его внутреннему состоянию. Закономерность смены объясняется исключительно психиатрически, то есть изменением фаз его маниакально-депрессивного синдрома: он может чувствовать себя на фоне природы как великаном, так и лилипутом, которого окружает пустота, бездна. Кроме того, Бюхнер-психолог показывает, что больное сознание Ленца проецирует на другого человека собственное ощущение бытия: «Совершенный ребёнок. Казалось, мир был слишком велик для неё [Федерики]. Она уходила в себя, во всём доме она искала самого тесного местечка и садилась там, словно всё её блаженство было только в этой маленькой точке»[2].

Парадокс, составляющий логику безумия, проявляется также в амбивалентности открытого пространства, воспринимаемого Ленцем как очень маленькое: «Ландшафт пугал его своей теснотой, и он боял-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 137.
[2] Ebd., S. 150.

ся наткнуться на вселенную»[1]. Важно отметить, что с этим ощущением в рассказе связан образ клетки, появляющийся в четверостишии, уже цитированном выше. В рассказе затрагиваются вопросы веры и теодицеи, поэтому в религиозном аспекте мир-клетка — это и бренное человеческое тело, в котором томится душа, и — шире — временное заключение человека, освобождающегося после смерти. В романтическом и сниженном смысле клетка — мир филистеров, тюрьма для гениальной личности или наказание для «проклятого Сатаны»: «Кроме того, ему казалось, будто он единственный, кто существует, будто мир существует только в его воображении, будто ничего нет, кроме него, а он — вечно проклятый Сатана, один со своими мучительными представлениями»[2]. Здесь можно вспомнить Манфреда и Каина Байрона, Прометея Шелли, Эмпедокла Гёльдерлина, Демона Лермонтова.

Безумие героя Бюхнер также показывает с помощью деконструкции пространства путём изменения привычного положения вещей и их размеров. Однако кроме прямого отражения сумасшествия Ленца, погрузившегося в произвольную игру фантазий, здесь можно увидеть и кривое зеркало мира, в котором перевёрнуты все основы: «Он не чувствовал усталости, только иногда ему было неуютно, что он не может идти на голове. <…> Он развлекался и ставил дома на крышу, одевал и раздевал людей, выдумывал им сумасбродные позы»[3].

Новаторством в литературе оказался особый тип повествования, которым пользуется Бюхнер. Все немногочисленные события рассказа преподносятся читателю через призму болезненного сознания героя, и только иногда в текст врывается предельно отстранённый, объективный голос автора. Например: «Двадцатого числа Ленц шёл через горы. Вершины и склоны — в снегу, долины внизу — серые камни, зелёные равнины, скалы и ели» („Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflachen im Schnee, die Taler hinunter graues Gestein, grüne Flachen, Felsen und Tannen“)[4]. Ничего лишнего, сухое, лаконич-

[1] *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S. 154.
[2] Ebd., S. 156.
[3] Ebd., S. 137, 155.
[4] Ebd., S. 137.

ное перечисление фактов, подчёркнутое номинативной конструкцией, использование которой в немецком языке встречается крайне редко. Бюхнер также обращается к приёму несобственно-прямой речи, чтобы создать эффект «потока сознания» и описать субъективное ви́дение Ленца. Замечательно то, что в рассказе сосуществуют три разных мира: маниакально-депрессивное состояние Ленца отражает его «двоемирие», соотносимое с чередованием фаз его болезни, а с помощью аукториального нарратива автор создаёт третий, где Ленц оказывается больным среди здоровых.

Здесь можно увидеть параллель с высказыванием Гегеля о романтическом двоемирии: «В романтическом искусстве перед нами, следовательно, два мира. С одной стороны, мы имеем здесь духовное царство, завершённое в себе, душу, внутри себя примирённую… С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобождённого от прочно скрепляющего его соединения с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души»[1]. Как видим, характерный для романтизма принцип двоемирия отчасти существует и в рассказе Бюхнера, хотя не на привычном сюжетно-образном, а на стилистическом уровне. Бенно фон Визе писал: «Действительность и иллюзия объединяются и в равной степени становятся справедливыми, иллюзия полностью побеждает силу действительности, образует один мир внутри другого»[2].

Принципиальное же отличие бюхнеровского многомирия от романтического в том, что автор осмысляет субъективный мир героя, «духовное царство» не как идеал, к которому должен стремиться любой человек, а как плод больной психики, он олицетворение царства смерти. Снова Бюхнер поменял коннотативные знаки романтической эстетики: сменил плюс на минус.

Итак, с одной стороны, писатель использует приёмы, разработанные романтиками, и поэтому оказывается в заданной системе координат, однако идеи рассказа противоречат романтическим идеа-

[1] *Волков И.Ф.* Романтизм как творческий метод // Проблемы романтизма. М., 1970. С. 49.

[2] *Wiese B.* Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düßeldorf, 1962. S. 104.

лам и даже направлены на их развенчание: ни природа, ни религия, ни любовь больше не могут быть опорой для человека. Возникает в рассказе и ещё один парадокс: исключительный герой в исключительных обстоятельствах воспринимается в нём как типичный персонаж, так как бюхнеровский Ленц не столько историческое лицо, сколько художественное обобщение, в котором сконцентрирована судьба романтического поэта вообще. Образ Ленца для современников Бюхнера явился напоминанием о сумасшествии Ф. Гёльдерлина, о самоубийстве Г. Клейста, о религиозном отречении К. Брентано и Ф. Шлегеля. Бюхнеру было свойственно гениальное чувство эпохи, которое он и отразил в своём произведении и которое даёт повод исследователям говорить о его «реализме».

Переживание смерти как структурный элемент новелл А. Шницлера 1890–1900-х годов

В творчестве Артура Шницлера тема смерти, как отмечают многие исследователи, в частности, Р. Самарин, почерпнута автором из атмосферы эпохи: «Мы не можем не видеть в ней отражение декадентского культа смерти, который прорвался в творчестве Шницлера и остался в нём как мрачная печать безвременья, иногда отмечающая собою самые светлые произведения писателя»[1]. Действительно, почти в каждой новелле Шницлера данного периода есть эпизод смерти какого-либо персонажа. Повышенный интерес автора к внутренним переживаниям личности, её впечатлениям от реальности связан с его профессиональной деятельностью врача в той же мере, что и с австрийским импрессионизмом венского литературного кружка. Шницлер в 1890—1900-е годы создаёт тип так называемого импрессионистического героя, который одновременно может быть и предметом изображения, объектом повествования при аукториальной наррации (Auktoriale Erzählsituation), и субъектом при персональной (Personale Erzählsituation) или при повествовании от первого лица (Ich-Erzählsituation)[2]. Обозначенные тезисы приводят нас к постановке самой проблемы: как смерть, изображённая в произведении, соотносится с главным персонажем, более того, персонажем модернистской, импрессионистической литературы?[3]

[1] *Самарин Р.* Артур Шницлер // *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 10.

[2] *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979.

[3] В немецком литературоведении многие работы посвящены проблеме творческого метода Шницлера, его эволюции и особенностям поздней новеллистики: *Koerner J.* Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Zürich, 1921; *Rey W.H.* Arthur Schnitzler: die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin, 1968; *Just G.* Ironie und Sentimentalitaet in den erzaelenden Dichtungen Arthur Schnitzlers. Berlin, 1968;

Разумеется, тема смерти — одна из основных в мировом искусстве, она реализуется в произведениях на каждом новом витке развития культуры, и литература декаданса как наследница творчества писателей других периодов, культивировавших данную тематику, несвободна от влияний средневековой, барочной и романтической литературы. В Средневековье в клерикальной литературе выделялись два доминирующих мотива: memento mori (помни о смерти) и Totentanz (пляска смерти), с которыми связано ощущение быстротечности жизни. В рамках христианской догматики осознание этого порождало аскезу и устремляло мысли верующих к добродетели ради последующего райского блаженства. Таким образом, смерть воспринималась как необходимый этап для перехода в лучший мир. Раннее Возрождение снимает проблематику смерти, которая уступает место оптимизму и радости жизни во всех её проявлениях. Даже жанр кровавой трагедии, популярный в английском театре, по-видимому, отражал бесстрашие Ренессанса. Единственным, пожалуй, ренессансным героем, которого интересовал феномен смерти, был Гамлет, появившийся в творчестве Шекспира в период кризиса, в преддверии эпохи барокко, искусство которого вернулось к идеям средневековой литературы. В эпоху Просвещения тема смерти обусловлена, скорее, жанровой природой трагедий и ужасами готического романа: в первом случае смерть предстаёт в рамках героического пафоса, во втором является атрибутом мрачной стороны жизни, находящейся за гранью познаваемого. Романти-

Diersch M. Empiriokritizismus und Impressionismus: über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin, 1973; *Allerdissen R.* Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn, 1985; История немецкой литературы в 3 т. / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1986. Т. 3. В отечественной науке в последние десятилетия появились работы, посвящённые раннему творчеству автора: *Васильева А.В.* Драматургия Артура Шницлера 90-х гг. XIX в. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 1995; *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX—XX веков. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2002; *Барышева Т.Г.* Поэтика художественной модальности ранней новеллистики Артура Шницлера. Дис. ... уч. степ. канд. филол. наук. Иваново, 2006; *Дубах Т.М.* Проза Артура Шницлера в контексте Венского модерна. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. Екатеринбург,

ки питали особое, не всегда здоровое пристрастие к мотиву смерти, в которой они искали умиротворения и покоя, но она могла быть одновременно и пределом, точкой, загадкой и избавлением. Реалисты представляли смерть как необходимость с точки зрения социально-исторического процесса, его закономерности и необратимости. Натуралисты — как физиологический процесс, во всех его объективных и малоприятных подробностях.

Интерес к теме смерти и эксперименты в области её изображения так или иначе являются попыткой её пережить. Как писал Бахтин, размышляя о специфике взаимоотношений субъекта и Другого, литература является средством переживания в любой её форме, и, соответственно, переживание смерти — это, несомненно, попытка автора пережить смерть другого через художественное произведение[1]. Собственно, те эпизоды новелл, в которых герой, находясь рядом с умирающим или умершим, осмысляет бытие, мы называем *переживанием смерти*.

Произведения Шницлера рассматриваемого нами периода можно разделить на две группы, в первой из которых *переживание смерти* открывает повествование, во второй — завершает его или является центральным эпизодом. Прежде чем перейти к разговору о непосредственном воплощении этого структурного элемента, стоит вспомнить, что импрессионизм как в живописи, так и в литературе отражал не мир, а впечатления от него, поэтому и Шницлера в произведениях

2015.

[1] «В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. Другой весь дан мне во внешнем для меня мире как момент его, сплошь со всех сторон пространственно ограниченный; причём в каждый данный момент я отчётливо переживаю все его границы, всего его охватываю взором и могу всего охватить осязанием; я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простёрт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чём не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 115—116.)

1890—1900-х годов интересует именно воссоздание впечатлений героя, который преображает реальную действительность, создавая индивидуальный миф[1]. Данное понятие употребляется нами по аналогии с понятием «индивидуальный мир автора», широко используемым в литературоведении. Мир представлен отнюдь не объективно, как в произведениях реалистов и натуралистов[2], он уже интерпретирован, он смоделирован по определённым законам душевного мира персонажа, в нём герой не различает фантазию и реальность, субъективное и объективное. При этом Шницлер не отождествляет себя с персонажем (в отличие, например, от М. Пруста, создавшего автобиографического героя в романе «В поисках утраченного времени») и, отстраняясь от него, вводит в новеллы объективную сторону жизни, с которой сталкивается герой помимо своей воли. Некая объективная ситуация разрушает мифологическую систему героя и оказывается фундаментом для новой модели мира. Чаще такую роль «объективного обстоятельства» играет смерть, а следовательно, переживание смерти приобретает космогоническое или эсхатологическое значение.

Обратимся к группе новелл первого типа, где переживание смерти задаёт действие всего произведения. В новелле «Цветы» (*Blumen,* 1894) известие о смерти когда-то любимой героем женщины провоцирует его на воспоминания о ней, переданные автором в ассоциативной, фрагментарной манере: «Отчётливо представить себе, что она ушла из жизни навсегда, что она лежит в гробу, что её похоронили, я просто

[1] Индивидуальный миф — понятие, широко используемое в психоанализе, в частности, Ж. Лаканом. Он понимает под ним «фантазматический сценарий», который представляется как «некое деяние» (см.: *Лакан Ж.* Индивидуальный миф невротика // Ornicar? №17/18, 1979, pp. 289—307). Другими словами, это некая мыслительная и психическая надстройка по отношению к реальности. Учитывая, что А. Шницлер был врачом, а интерес к внутреннему миру человека непосредственным образом связывал его с формирующейся в то время психоаналитической теорией, употребление данного термина вполне уместно.

[2] В данном случае имеется в виду именно сознательная установка авторов указанных направлений на объективное отражение действительности и дистанцированность повествователя от событий произведения. Разные подходы и специфику отражения этой объективности в данном случае мы не рассматриваем.

не могу… Никакой боли… смерть стала чем-то дружелюбным, она среди нас и не намерена причинить нам никакого зла»[1]. В этих двух мыслях сосредоточено дальнейшее разворачивание мифа персонажа, его интерпретация действительности. Во-первых, он ощущает присутствие своей возлюбленной не как умершей, а как живой, во-вторых, одновременно с этим ощущением всю окружающую действительность и себя самого герой воспринимает отчуждённо, будто умерла не та женщина, а он сам. «Находясь среди людей, я не чувствую подлинной связи с ними. Все нити обрываются. Я замечаю это только тогда, когда в комнате у меня сидит милая белокурая девушка и болтает о том о сем… в сущности, даже не знаю о чём. Потому что когда она уходит, то становится сразу, в первую же минуту такой далекой, словно людской поток мгновенно унёс её с собой навсегда, словно она исчезла бесследно»[2].

Особым знаком в этой новелле является букет цветов, который герой получал много лет в один и тот же день от той женщины. С одной стороны, получив букет после её смерти, он пытается осмыслить данный факт рационально, с другой — он вопреки логике поддаётся иллюзии её живого присутствия. Букет является материализованной вещью того мифа, в который погружён герой, находящийся на пороге жизни и смерти. Более того, на протяжении новеллы рассказчик не раз отмечает процесс увядания цветов, символизирующих смерть не только возлюбленной, но и его самого, погружённого в переживание смерти. В системе образов новеллы Гретель (единственный персонаж, названный по имени; уменьшит. от Маргарита (лат. — жемчужина), вызывает также ассоциацию с маргариткой), олицетворяющая жизнь с её красками и движением является антагонистом героя. «Дни проходят как-то странно. Я живу своей обычной жизнью, и всё же иногда у меня такое чувство, будто всё вокруг окутано неясной дымкой. Всё, происходившее ещё вчера, расплывается в тумане, а то, что было несколько дней назад, представляется каким-то странным сном. Когда Гретель уходит, особенно когда я не вижу её несколько дней, мне ка-

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 21, 22.
[2] Там же. С. 24.

жется, что это полузабытая история. Гретель всегда приходит словно из бесконечного далека! Правда, потом, когда она начинает болтать, всё быстро становится на своё место, и я опять обретаю ясное ощущение действительности. И слова тогда кажутся слишком громкими, краски слишком яркими…»[1] Новеллистическая концовка связана с заменой цветов в вазе: Гретель выбрасывает гвоздики и фиалки и вместо них ставит свежую сирень. Мёртвые цветы заменяются живыми, как модель умирания, увядания, смерти сменяется в сознании рассказчика моделью яркой, динамичной и радостной жизни.

Новелла «Лейтенант Густль» (*Leutnant Gustl,* 1900) интересна тем, что переживание смерти связано в ней не с реальным происшествием, завершающим новеллу (смерть булочника Габетсвальнера), а с потенциальным — возможной смертью лейтенанта Густля; бóльшая часть повествования строится как моделирование персонажем собственной смерти. По сравнению с новеллой «Цветы» в этом произведении автор не только погружает читателя в субъективный мир героя, но и создаёт контур объективной реальности, чтобы по контрасту выявить особенности первой. Действительность врывается в повествование как прямая речь других персонажей (опыт Шницлера-драматурга), включённая в поток сознания Густля. Переживание смерти в данном случае вызвано не смертью другого, а оскорблением. Данный непреложный факт объективной действительности с точки зрения социальных закономерностей начала века предполагал два сценария: нанесённое офицеру оскорбление должно быть смыто кровью либо того, кто оскорбил, либо самого оскорблённого. Следуя этой логике, лейтенант приходит к мысли о неизбежности собственной смерти утром следующего дня. Он пытается осмыслить своё небытие в рамках бытия, то есть он является для себя одновременно и субъектом, и объектом переживания. «Мне только и остаётся, что зарядить револьвер и… <…> Теперь нужно стремиться только к одному — в последнюю минуту вести себя прилично, как подобает мужчине, офицеру, так, чтобы полковник сказал: он был честный малый, он долго будет жить в нашей памяти!.. Сколько рот наряжают на похороны лейтенанта?.. Мне как будто бы

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 24—25.

полагалось это знать… Ха-ха-ха! Явится ли целый батальон или даже гарнизон, и дадут двадцать залпов, всё равно это меня не разбудит!»[1] Приведённый пассаж — одно из чреды подобных рассуждений героя — показывает характерное для Густля воссоздание (мифологизирование) событий, ситуаций, поведения знакомых после собственной смерти как воспринимаемую реальную действительность.

Ещё одной новеллой, в которой присутствует выявленная нами закономерность, является «Греческая танцовщица» (*Die griechische Tänzerin,* 1902). Она начинается сообщением о смерти Матильды Замодески и представляет собой воспоминание рассказчика об одном вечере в обществе, когда ему показалось, что Матильда — очень несчастная женщина, бесконечно любящая мужа и прощающая ему измены. Такова «реальность» рассказчика, размышляющего о смерти Матильды и отрицающего, что её причиной мог стать сердечный приступ. Рассказчик в своём воображении-воспоминании создаёт миф о верной жене и глубоко несчастной женщине, «убитой» мужем-художником, положившим её преданность на алтарь искусства. Показательна финальная фраза героя, обозначающая разрыв субъективной и объективной реальности: «Или я ошибаюсь? Быть может, она умерла естественной смертью?.. Нет, я оставляю за собой право ненавидеть человека, которого так любила Матильда. Это, вероятно, надолго останется моим единственным удовольствием»[2].

Новелла «Новая песня» (*Das neue Lied,* 1905) сочетает в себе тенденции произведений как первой, так и второй группы. Хотя формально о смерти Марии читатель узнаёт лишь в финале, именно она структурно организует произведение. В нём доминирует аукториальный нарратив, способствующий объективному изображению прошедшего музыкального вечера, и лишь иногда Шницлер переходит к несобственно-прямой речи, в частности, описывая момент обнаружения трупа Марии: всю ситуацию герой вспоминает разорванно, фрагментами, как её и можно было воспринять и запомнить в состоянии аффекта. Собственно мифологическая модель задаётся первой же репликой, но

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 112.
[2] Там же. С. 297.

не главного персонажа Карла Брайтенедера, а ещё одного свидетеля происшествия — капельмейстера Ребаи: «Я не виноват, господин фон Брайтенедер… помилуйте, никто не может этого сказать»[1]. Далее становится понятно, что Ребаи винит себя в смерти Марии, будто покончившей с собой из-за новой написанной им песни. Эта интерпретация сталкивается с воспоминанием-интерпретацией Карла, из которого становится очевидно, что именно он был виновником смерти девушки, таким образом, в глазах читателя он из добропорядочного бюргера превращается в убийцу.

Любопытно, что во всех рассмотренных новеллах герои переживают смерть, интерпретируя её по законам живого бытия, будь то восприятие умершей женщины как живой («Цветы»), моделирование жизни после собственной смерти («Лейтенант Густль») или воспоминания героя, в которых умерший присутствует как живой.

В большинстве новелл второй группы Шницлер выбирает принцип повествования от третьего лица с вкраплением несобственно-прямой речи в более широком или более лаконичном объёме, исключением из выбранного ряда является только новелла «Дневник Редегонды», написанная от первого лица. Однако, как нам кажется, аукториальный принцип повествования определил положение структурного элемента переживания смерти как финального или центрального эпизода новеллы.

Наиболее интересно для анализа произведение «Мёртвые молчат» (*Die Toten schweigen,* 1897). Переживание смерти дробит новеллу на две части. В первой рассказывается о встрече любовников, их прогулке и разговоре, в котором Франц настаивает на необходимости прекратить обман и даже угрожает раскрыть связь с Эммой её мужу. Она желает сохранить тайну, оставить всё как есть. Стоит обратить внимание на имя героини, которую Шницлер намеренно назвал Эммой, рассчитывая на ассоциацию с мадам Бовари. Она вполне справедлива в первой части новеллы, так как перекликается с одним из эпизодов романа Флобера. Однако вторая часть полностью разрушает это впечатление, что позволило Шницлеру не только проявить своё отноше-

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 318.

ние к героине, но и более интересно интерпретировать её образ. Во второй части новеллы через персональный нарратив раскрываются мысли и чувства Эммы, ставшей свидетельницей случайной гибели любовника в перевернувшемся фиакре. Выясняется, что сохранение тайны для Эммы — жизненная необходимость, так как свои отношения с Францем она расценивает как форму душевной жизни, странной и страшной, которая не должна быть раскрыта окружающим. У этой героини Шницлера, как и у других персонажей его новелл 1890—1900-х годов[1], две жизни: первая — внешняя, подчинённая правилам и нормам буржуазного общества, ценящего добропорядочность, семью, где роль Эммы — быть примерной женой и матерью; вторая сторона — внутренняя, связанная с тайной, любовью, страхом. Смерть Франца — то объективное обстоятельство, которое разрушительно действует на привычный ход жизни Эммы, и нарушение равновесия одного мира ведёт к нарушению равновесия в другом. Героиня бросает своего любовника и скрывается с места аварии, чтобы сохранить тайну, а значит, репутацию и положение в обществе. Совершив предательство, она отказывается от внутренней жизни ради внешней, что ведёт к трансформации её мифа. Если до того он моделировался по закону любви — любви к Францу, к ребёнку, к мужу (своеобразной, но любви, что подтверждает их разговор в последнем эпизоде новеллы), то теперь он моделируется по принципу предательства, которое совершила сама героиня: «Ах, почему она не лежит сейчас мёртвая, как он? Ему можно позавидовать: для него не существует теперь ни опасности, ни страха. А она боится всего. Боится, что её застанут здесь и спросят: кто вы?.. Что ей придётся пойти в полицию и все об этом узнают… Что её муж… её ребёнок…»[2] — здесь очевидно моделирование нового мифа — её предательство по отношению к мужу и ребёнку. «И вот в сознании её всплывает возможность, о которой она ни разу не задумывалась с той минуты, как выбралась из канавы. Что, если он не

[1] В ранних новеллах Шницлера ощущается тяготение к, условно говоря, романтическому герою, когда главным персонажем новелл становится творческая личность: «Какая мелодия!», «Он ждёт бога, свободного от обязанностей», «Мой друг Ипсилон», «Богатство».

[2] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 71.

умер? Если он… Ах, нет, сомневаться нельзя было… Эти глаза… этот рот — а потом… никакого дыхания. Но бывает же летаргия. Бывают случаи, что и опытный глаз ошибается. А у неё-то глаз совсем неопытный. Что, если он жив, если он уже очнулся и вдруг обнаружил, что он среди ночи совершенно один на шоссе… если он зовет её… окликает по имени… если он, наконец, боится, что она ранена… если он рассказывает врачам, что с ним была женщина, её, должно быть, отбросило дальше. И… да, что тогда? Её будут искать. Из Франц-Йозефсланда вернётся с людьми извозчик… он расскажет: когда он уходил, дама была тут — и Франц догадается… Франц поймёт… он ведь так хорошо её знает… он поймёт, что она убежала, и будет вне себя от ярости; и чтобы отмстить, он назовёт её имя»[1]. Эмма почти неосознанно моделирует ситуацию ответного предательства по отношению к ней, свой поступок она переносит на другого: Шницлер воссоздаёт один из защитных механизмов психики. Героиня «воскрешает» Франца и проигрывает иной сценарий развития событий: итогом именно этого фиктивного сценария является признание Эммы перед мужем в «двойной» измене, завершающее новеллу. Не смерть Франца толкает её на это, а «жизнь» любовника в её воображении. Собственно переживание смерти здесь представлено в виде сложного, многоступенчатого процесса: осознание смерти любовника и бегство → компенсация предательства через оживление Франца и его ответное предательство → выход из ситуации через предательство своей тайны. Таким образом, переживание смерти маркирует смену одного мифа о мире, в котором жила героиня, на другой.

Сходную структуру имеет и «маленький роман» Шницлера «Фрау Берта Гарлан» (*Frau Berta Garlan*, 1900), где автор подробно, в деталях прослеживает процесс возникновения мифа и его разрушения. В начале новеллы описывается, как Берта весной посещает могилу умершего мужа. Героиня думает не только о Гарлане, который очень её любил, но и об Эмиле, которого любила (любила ли?) она. Далее Шницлер показывает, что героиня, ещё очень привлекательная молодая женщина, вызывает интерес не только у знакомого ей Клингемана, но

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 76.

и у выросшего и уже ставшего мужчиной племянника Рихарда. Случайно прочитанное объявление в газете о возвращении в Вену Эмиля Линдбаха заставляет Берту мысленно вернуться в прошлое, когда она была влюблена в него. Героиня находит, что её племянник Рихард похож на Эмиля, и поэтому логично, что прикосновение Рихарда мысленно подменяется на прикосновение бывшего возлюбленного. Наконец, поездка в Вену по делам и напряжение от реальной возможности встретить Эмиля — последнее основание для моделирования мифа о её любви к нему, поэтому письмо Эмиля с приглашением встретиться воспринимается героиней уже в рамках мифологической перспективы. Для Берты, ставшей его любовницей, особо привлекательно несоответствие между её прежним образом, с которым её идентифицировали окружающие, и новым: «…мне даже кажется, что я сделала что-то очень хорошее, чуть ли не подвиг. Да, фрау Рупиус, так получилось, что с тех пор я даже стала гордиться. <…> Это я отлично знаю, но всё-таки очень горжусь и считаю себя совсем не такой, как все знакомые мне женщины. Видите ли, если бы вы знали… если бы вы были знакомы с ним — это такая необыкновенная история! Не подумайте, что я только недавно с ним познакомилась, — наоборот, вам следует знать, что я была влюблена в него ещё совсем молоденькой девушкой, прошло двенадцать лет, и все эти годы мы не виделись, а теперь, — разве это не поразительно? — теперь он мой… мой… мой любовник!»[1]. Как похожа героиня на Эмму Бовари!

Фрау Рупиус — двойник и антипод Берты. Если последняя считает, что все женщины ведут добродетельный и внутренне примитивный образ жизни, подобно её собственному до новой встречи с Эмилем, то фрау Рупиус, напротив, не верит ни в какую благопристойность, хотя и не придаёт внутренней жизни такого значения, как фрау Гарлан. Смерть фрау Рупиус от неудачного аборта завершает произведение и является тем объективным обстоятельством, под воздействием которого рушится миф Берты о её любви: «Она преклонила колени, но не молилась. Вдруг у неё потемнело в глазах, она почувствовала хорошо знакомую слабость, головокружение, но оно тотчас прошло. Сна-

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 242.

чала она слегка вздрогнула, потом глубоко, с облегчением вздохнула и почувствовала, что с этим приступом слабости как бы рассеялись не только её недавние опасения, но и вся сумятица этих безумных дней, последние вспышки женской страстности — всё, что она *принимала* за любовь („alles, was sie für Liebe *gehalten*“)» (курсив мой. — *Е.М.*)[1].

В новелле «Дневник Редегонды» (*Das Tagebuch der Redegonda*, 1909) рамочная композиция и два повествователя: собственно рассказчик, описывающий встречу в ночном парке с доктором Готфридом Вейвальдом, и доктор, исповедующийся в своих отношениях с Редегондой. Остановимся сначала на истории доктора. Он поддаётся игре воображения и проживает как реальность никогда не существовавшую любовную связь с женой ротмистра, поэтому он не удивляется, когда в вечер их намеченного бегства вместо Редегонды к нему приходит её муж, сообщает о смерти жены и показывает дневник, в котором она описала свои отношения с Вейвальдом. Последний не отпирается и принимает вызов на дуэль как справедливый и неизбежный: герой действует сообразно мифическим обстоятельствам его внутренней жизни, которая более реальна, чем объективная действительность: «Я чувствовал себя в ответе за трагический исход приключения, которое хотел пережить и не пережил лишь из своей трусости»[2].

По отношению к данному произведению понятие мифа, как его воспринимает культура XX века, употреблено с меньшей долей условности, чем к другим новеллам, хотя герой осознает грань между вымыслом и реальностью. Тем не менее, рассказывая про дневник Редегонды, доктор говорит о нём как о мистическом, невероятном совпадении изложенных в нём событий с его фантазиями: «Перед моим взором вновь проходила вся дивная история нашей любви: то осеннее утро в лесу, когда я впервые заговорил с Редегондой, первый поцелуй, наши загородные прогулки, исполненные блаженства часы в моей благоухающей цветами комнате, наши планы бежать и умереть вместе, наше счастье и наше отчаянье. Всё, чего я никогда не пережи-

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 259; *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. 2 Bde. Bd. 1, Frankfurt a. M, 1961. S. 512.

[2] Там же. С. 352.

вал в действительности, а лишь создал в своём воображении, было с удивительной точностью запечатлено на этих страницах. И это *вовсе не казалось мне чем-то необъяснимым*, как, верно, представляется вам (Und *ich fand das durchaus nicht so unerklärlich*, wie Sie es, werter Freund, in diesem Augenblick offenbar zu finden scheinen). Я внезапно понял, что и Редегонда безраздельно любила меня, поэтому ей была дана таинственная власть испытать вместе со мной все муки и радости, порождённые нашей фантазией» (курсив мой. — *Е.М.*)[1]. Новеллистическая развязка заставляет читателя иначе воспринять всех героев новеллы, в ней Шницлер задаёт точку отсчета для разграничения объективной и субъективной реальности: «Только тогда я вспомнил, что вчера в кафе было много разговоров о дуэли, на которой некий ротмистр по имени Тейергейн застрелил доктора Вейвальда. Эта весть огорчила наше провинциальное общество, однако то обстоятельство, что фрау Редегонда в тот же день бесследно исчезла вместе с одним молодым лейтенантом, дало повод для грустных шуток»[2]. После данного пассажа становится очевидно, что Вейвальд стал жертвой собственного мифа о Редегонде, окончательно сформированного переживанием её смерти. Кроме того, Шницлер не без иронии относится к самой сути «любовного мифа»: приравнивая индивидуальное переживание к растиражированному шаблону, он показывает, что Вейвальд легко заменяется лейтенантом и т.д. Помимо того, внезапное исчезновение Вейвальда со скамьи в парке даёт читателю возможность принять рассказанную историю за плод фантазии героя-писателя, объясняющего обсуждаемую накануне дуэль ротмистра и доктора мистическим образом (хотя он в этом категорически не признаётся).

В «*У*бийце» (*Der Mörder*, 1910) эпизод переживания смерти занимает центральное место и является кульминацией внутреннего конфликта Альфреда. С развитием повествования становится понятно: миф о благополучной карьере строится на том, что нужно устранить одно препятствие, мешающее осуществлению всех блестящих перспектив:

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 352; *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. 2 Bde. Bd.1, Frankfurt a. M, 1961. S. 988.

[2] Там же. С. 353.

убить любовницу Элизу, так как малодушие не позволяет герою решительно порвать с ней. Молодой образованный юноша мечтает жениться на богатой и красивой невесте Адели. К слову сказать, подобные планы героя вызывают ассоциацию с сюжетом «Американской трагедии» Драйзера, в свою очередь основанной на реальном убийстве. Однако перспективный проект будущей женитьбы, ради которого герой совершил убийство, разрушен решительным отказом Адели. Как видим, переживание смерти уходит на второй план, и другое обстоятельство разрушает мифологию персонажа, в отличие от мифологической космогонии, связанной с переживанием смерти, в новеллах «Фрау Берта Гарлан» или «Мёртвые молчат». Однако именно данный структурный элемент определил закономерность развязки — дуэль, альтернативой которой могло быть самоубийство («Спускаясь по лестнице, он понял, что ему остается лишь подвести черту»[1]). Подлинным же переживанием смерти является момент «умирания» героя: «В душе Альфреда был разлит покой, который после всех треволнений последних дней он счёл за истинное счастье. <…> Он простоял под наведённым на него дулом пистолета, думая о незабвенной возлюбленной, спящей на дне морском. А когда он уже лежал на земле и что-то тёмное, надвинувшись, завладело им и держало цепко, не давая шелохнуться, он испытал несказанное блаженство от того, что, очистившись смертью, уходит ради неё, к ней, в то Великое Ничто, куда душой уже давно стремился»[2]. Чем это не новый миф, рождаемый в момент переживания смерти?!

Ко второй группе новелл, как нам кажется, стоит отнести и «Смерть холостяка» (*Der Tod des Junggesellen*, 1907). В ней, несмотря на то что переживание смерти открывает, а не завершает произведение, функция элемента эсхатологическая, переживание смерти связано с разрушением мифологической модели мира персонажа. Три друга холостяка: врач, коммерсант и поэт — обнаруживают, что, в сущности, ничего не знали о жизни и свойствах характера этого человека. Как в новеллах «Мёртвые молчат» и «Фрау Берта Гарлан», Шницлер делает

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 374.
[2] Там же. С. 375.

акцент на мифологичности образа, созданного героями лишь на основании их ограниченного наблюдения за общественной жизнью другого человека. На следующем этапе переживания смерти каждый из героев, согласно особенностям своего внутреннего мира, переосмысляет и интерпретирует новые факты: поэт оценивает злобное письмо холостяка как неудавшуюся месть, коммерсант пытается переосмыслить образ своей покойной жены в свете открывшегося факта её измены, а врач уверяет, что всегда подозревал умершего в лицемерии. Самым любопытным является желание поэта представить будущее после своей смерти, и он создаёт некий мифологический образ самого себя: «Он потрогал нагрудный карман. Да, письмо здесь. В целости и сохранности, запечатанным найдёт его жена среди оставшихся бумаг. И с той удивительной силой воображения, которая поистине была его даром, поэт услышал, как она шепчет у его могилы: „Мой благородный… Великий…“»[1].

Как видим, Шницлер часто и разнообразно использует переживание смерти как структурный элемент произведения, который, как правило, приобретает ещё и философское, идейное содержание. Положение в новелле описываемого элемента строго определяет ход повествования: если переживание смерти даётся в начале новеллы, оно является основанием для создания героем новой модели мира, если завершает произведение или занимает центральное место, то внимание автора сосредоточено на демифологизации мира, то есть в первом случае переживание смерти имеет космогонический, а во втором — эсхатологический характер.

[1] *Шницлер А.* Жена мудреца. М., 1967. С. 346.

Мир между мечтой (сном) и реальностью в романе А. Кубина «Другая сторона»

Жизнь ещё фантастичнее, чем наши фантазии.
Ф. Херцмановски-Орландо[1]

Роман «Другая сторона» (*Die andere Seite*) австрийского художника-графика Альфреда Кубина был опубликован в 1909 году с иллюстрациями автора и встал в один ряд с произведениями писателей Пражской школы: Г. Майринка, Х.Х. Эверса, Ф. Кафки[2], — и, по мнению Клеменса Рутнера, этот роман является «ключевым текстом немецкоязычной литературы fin de siècle»[3].

В данном романе причудливо соединяются разные влияния, которым подвергся молодой Кубин. С одной стороны, ему были не чужды идеи, почерпнутые в кругу мюнхенской богемы, как художественной, так и литературно-философской, так как Кубин с 1898 по 1906 год жил в Мюнхене и получал образование в художественных школах. С другой — на него оказала влияние собственно австрийская культура, центром которой была Вена. В 1905 году художник уехал в столицу знакомиться с клеевой техникой Коломана Мозера, одного из основателей Венского сецессиона. Там его связи и кругозор значительно расширились: он встречался с Фрицем фон Херцмановски-Орландо,

[1] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 28.

[2] *Sprengel P.* Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 9/2: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900—1918. München, 1998. S. 185—202.

[3] *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09) [Электронный ресурс] // Kakanien Revisited. URL: http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/CRuthner4.pdf (дата обращения: 17.03.15).

с которым познакомился и подружился ещё в Мюнхене в 1903 году, а также с Рихардом Шаукалем. В одном из писем к Херцмановски Кубин говорит о том, что увлечён философией Отто Вайнингера, «величайшего человека… столетия»[1], а многие рисунки можно рассматривать как иллюстрации к ней. Например, работа «Самоубийство» (*Selbstmort*, 1903) сюжетно связана не только с опытом суицида самого автора в 1896 году, но и со смертью философа[2]. Тогда же в Земеринге Кубин обсуждал с Г. Майринком иллюстрации к будущему роману «Голем». Но работа Майринка шла медленно, и Кубин сделал только одиннадцать иллюстраций к первым главам, и позднее использовал эти рисунки как часть художественного решения собственного произведения[3].

Помимо культурно-исторических влияний, важно указать и биографические. Осенью 1907 года художник потерял отца, что повлекло за собой длительный душевный кризис, который не был преодолён даже путешествием в Италию осенью 1908 года в компании Херцмановски. После него у Кубина, по его же словам, не было иного выхода, как описать теснившиеся образы[4]. «Я был не в состоянии рисовать связные осмысленные линии. <...> Только ради того, чтобы что-то делать и занять себя, я тогда начал выдумывать и записывать авантюрную историю. Идеи теперь стекались ко мне в изобилии, подхлестывая меня работать день и ночь и так, что уже через двенадцать недель мой фантастический роман «Другая сторона» был написан. За последующие четыре недели я снабдил его иллюстрациями. После чего я был, конечно, истощён и боялся думать об этом рискованном предприятии. Однако летом 1909 года книга вышла в издательстве

[1] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 7.

[2] *Kühntopf M.* Juden, Juden, Juden. Bd. 2: 6. November 1862—11. Februar 1909. Norderstedt, 2008. S. 178.

[3] *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09) [Электронный ресурс] // Kakanien Revisited. URL: http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/CRuthner4.pdf (дата обращения: 17.03.15).

[4] *Sprengel P.* Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 9/2: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900—1918. München, 1998. S. 197.

Георга Мюллера и принесла мне большой успех»[1].

1. Ожидаемая утопия как потенциальная антиутопия: Траумрайх — пародия на современность

Как указывает К. Брунн, название романа придумал немецкий писатель Оскар Шмитц, шурин Кубина, чьё литературное творчество оказало на художника влияние[2]. Шмитц и жена художника Хедвиг Грюндлер принимали участие в редактировании «Другой стороны»[3].

Интересно, что инопространство, противопоставленное «этой стороне» — современной автору жизни, не называется ни землёй, ни страной, ни местом, как, например, у Томаса Мора, а лишь «стороной» (Seite)[4] — многозначным словом, имеющим целый спектр значений, исключающих однозначность трактовки. Таким образом, уже в названии закладывается принцип смысловой динамики произведения[5], которая последовательно реализована автором на разных уровнях текста.

В первых главах романа читатель, как и герой, сначала узнаёт о Траумрайхе (Traumreich)[6] из рассказа Франца Гауча, как выясняется,

[1] *Kubin A.* Dämonen und Nachtgesichte. Eine Autobiographie. München, 1959. S. 40.

[2] В 1902 году Кубин сделал иллюстрации к сборнику рассказов О. Шмитца «Гашиш» (*Haschisch*).

[3] *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 269.

[4] Как и в русском языке, слово Seite имеет несколько значений: 1) плоскость, линия, область какого-то тела (на той стороне дома), 2) направление (в ту сторону), 3) обозначает своеобразие (я замечал у него только хорошие стороны), 4) в значении группы людей, объединённых каким-то признаком (в переговорах не хотела уступать французская сторона). (Duden. Das Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2002. S. 810).

[5] *Brandstetter G.* Das Verhältnis von Traum und Romantik in A. Kubins Roman „Die andere Seite“// *Thomsen Ch. W.* (Hg.). Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980. S. 264. *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 104—105.

[6] Мы будем использовать транслитерации *Траумрайх* и *Траймланд* и только в иных случаях давать дословный перевод как «государство грёз».

поверенного Клауса Патеры, школьного приятеля героя, после чего рассказчик решается на переезд. Мотив путешествия, рамочная композиция, а также образ некоего идеального государства, вводимого в повествование с помощью приёма «рассказ в рассказе», — элементы «Утопии» Томаса Мора. Несмотря на то что Гауч утверждает, будто государство грёз не похоже на утопию («...властитель страны далёк от мысли создать утопию, разновидность государства будущего»)[1], он словесно рисует картину устройства Траумрайха, имеющего именно такие черты: это замкнутый мир, который благодаря изолированности сохраняет достигнутую гармонию и не развивается именно потому, что достиг её[2] («Строгая изоляция от внешнего мира необходима, чтобы сохранить в должной чистоте наш образ жизни и её стиль»[3]).

Место, о котором идёт речь, имеет конкретное географическое положение (горы Тянь-Шаня), его можно измерить в километрах (3000 км[2]) и пересчитать его население (ок. 65 тыс.). «От любого нападения она [страна] защищена прочными укреплениями» и является убежищем от современности и её материальных проблем («В государстве грёз, в убежище для тех, кто недоволен современной культурой, позаботились обо всех потребностях тела»[4]). В отличие от остального мира, в Траумланде (Traumland — идеальная страна, страна снов, грёз) не имеют значения материальные ценности, потому что там стремятся к духовной жизни («Всё направлено на то, чтобы жить максимально духовно»[5]). Наконец, туда приглашают лишь избранных, людей с обострённой чувствительностью, способных жить настроением (Stimmung), воображением, предаваясь мечте. Такое описание ведёт читателя к ряду культурных ассоциаций, начиная с раблезианской Телемской обители с её лозунгом «Делай что хочешь», до эпохи модерна с её культом творческой личности и мимесисом наоборот.

---

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 4.

[2] Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. С. 459—460.

[3] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 18.

[4] Ebd., S. 4.

[5] Ebd., S. 5.

Для современников Кубина слово *Stimmung* (настроение) — маркер импрессионистической школы как в живописи, так и в литературе. Лозунг отказа от «телесных нужд» („für alle körperlichen Bedürfnisse“) ради духовных устремлений — «телесными нуждами», к слову, занимался натурализм — у читателя начала XX века, несомненно, ассоциировался с культом индивидуального и субъективного, провозглашённым венской художественной элитой[1]. Как мы помним, в Перле «лучшими были люди с преувеличенно тонкой чувствительностью»[2], о результате которой — нервозности — говорили Ницше, писатели и критики «Молодой Вены», врачи и психологи. Г. фон Гофмансталь иронично написал в 1893 году: «Модерн — это старинная мебель и юношеские неврозы»[3]. Сам Кубин неоднократно признавался, что искусство — единственный способ преодоления невротических состояний: «Я могу лишь *снова* ободрить Вас, *для нас* единственный путь к здоровью есть художественная реализация» (1907)[4], «Мы раскрываем в наших произведениях свои души, чтобы каждый мог ясно видеть, каким ничтожеством мог стать художник при иных обстоятельствах. Искусство есть отдушина» (1909) или «Моё художественное творчество тысячу раз оправдало себя как отдушина» (1940)[5].

Стоит сказать, что автор наделяет героя-рассказчика автобиографическими чертами: он окончил гимназию в Зальцбурге и живёт в Мюнхене, но главное — по профессии он тоже художник-график с богатым воображением: «На самом деле сила моего воображения снова сыграла со мной милую шутку. <…> С ранних лет я был подвержен сильнейшей эмоциональной нестабильности. Благодаря своеобразно-

[1] *Wunberg G.* (Hrsg.) Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1981. Всё раннее критическое творчество Германа Бара посвящено провозглашению именно этих тенденций современного искусства.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 61.

[3] *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 1. S. 175.

[4] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 8. Курсив автора.

[5] Цит. по: *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А.* Другая сторона. М., Екатеринбург, 2013. С. 283.

му нервному складу, унаследованному от матери, я созидал для себя как величайшую радость, так и самую горькую муку»[1].

Итак, герою-художнику Гауч рассказывает о том, что в Траумрайх попадают не случайно, и передаёт герою приглашение от Патеры приехать в Траумланд. Разумеется, в таком контексте идея избранничества может быть связана с эстетическим индивидуализмом и культом гения, снова вернувшимся в культуру на рубеже веков. Фигуры гения, мистика и Нарцисса, по словам Ж. Ле Ридера, «олицетворяли собой три способа реконструкции идентичности на руинах субъекта»[2], три «утопические» модели, попытки спасти *Я*, которое уже не спасти. Наряду с философией Ницше философия Эрнста Маха оказала огромное влияние на австрийскую культуру рубежа веков, которая столкнулась, с одной стороны, со смертью Бога, с другой — с утверждением, что личное *Я* — не больше, чем набор более или менее устойчивых сочетаний ощущений, а в общем, с осознанием потери индивидуального бессмертия, лишь усугубляющим кризис идентичности. О том, что Кубину были не чужды веяния эпохи, свидетельствует его ранний набросок «Несколько слов о творчестве и человеке Альфреде Кубине» (*Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin,* 1901—1902), где создаётся образ гения: «Когда Кубина не станет, мир в благоговении падёт ниц и будет скорбеть о своём великом Сыне»[3]. Следствием эгоцентризма, особенно сильно развившегося на рубеже веков, стало то, что единственно реальной для человека являлась его самость, а окружающая действительность превращалась в иллюзию, сон. «Кризис идентичности *Я*, отрезанного от мира, сопровождался симптомами утраты связей с реальностью, свидетельствующими о том, что проблематичной стала сама субъектно-объектная идентичность»[4].

В романе Кубина место, представленное как утопия для художника декаданса, называется *Traumreich* (как вариант используется так-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 8, 11—12.

[2] *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004. С. 84.

[3] Подробнее об этом см.: *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А.* Другая сторона. М., 2013. С. 288—289.

[4] *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004. С. 65.

же лексема *Traumland*). В одном из значений корень *-traum-* — «мечта», этот смысл вместе с семантикой наименования столицы Перле (*Perle* — жемчужина) создаёт утопическую концепцию и манит героя земным раем: «Но видите ли, когда стремишься к сказке всю свою долгую жизнь и вдруг она воплощается, то это мгновение велико и прекрасно. Сегодня я его пережил благодаря Вашей доброте, я очень Вам благодарен за это!»[1] Очевидно, что Кубин создаёт собирательный образ «колонии художников» — такие были чрезвычайно распространены на рубеже веков: например, колонии в Ворпсверде (основана в 1889 году) или Дармштадте (в 1899 году), а также разные группы в легендарных итальянских горах Монте Верита[2], воплощающие в жизнь утопические установки (1900—1940), в том числе и Lebensreform, вдохновлённую учением мюнхенского художника К.В. Дифенбаха, среди идей которого было почитание обнажённого тела[3], наконец, «мюнхенская колония» в Мурнау[4]. Таким образом, Кубин не только отсылает читателя к традиции литературного жанра, но и подчёркивает тенденцию современного общества воплощать утопию в действительность, и эту тенденцию иронично и трагически развенчивает в конце романа.

В произведении подробно описана «рукотворность» государства грёз, как и большинства утопий, сама идея которых связана с тем, что силой человеческих талантов (разума, исконно доброй и альтруистичной природы) подобное создать возможно. И таким творцом — единственным (!) для Траумланда — является Клаус Патера. Это имя происходит от латинского *pater* — «отец», что отражает отцовство персонажа в отношении Траумрайха, но оно также является транслите-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 21.

[2] *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 198—199.

[3] *Kirchgraber R.F.* Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900. Zürich, 2003.

[4] В 1909 году Габриэла Мюнтер, художница «Синего всадника», активным участником которого был Кубин, купила дом в Мурнау, где мюнхенские художники проводили лето с 1904 года. См. об этом: *Hoberg A.* Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902—1914. München, 1994; *Baur J.* Die russische Kolonie in München 1900—1945: deutsch-russische Beziehungen im 20. Jahrhundert. Wiesbaden, 1998.

Альфред Кубин.
Самоубийство, 1903

Колония «Himmelshof» в Вене (район Ober-Sankt-Veit), 1898
В центре К.В. Дифенбах

рацией слова *patera*, обозначавшего в Древнем Риме сосуд для ритуальных жертвоприношений, — значение, актуализированное в финале романа[1]. Маркерами являются наименования Патеры, встречающиеся в речи Гауча, например, последний называет его *Herr des Lands* (господин или Господь), усиливает данное наименование прилагательное *absoluter* („Claus Patera, absoluter Herr des Traumreichs"). Восприятие Патеры как Бога поверенный подкрепляет следующим высказыванием: «Каждому человеку, нашедшему у нас приют, то было предопределено рождением или позднейшей судьбой» (подразумевается: личным приглашением Патеры при «строгой проверке лиц»)[2]. Гауч (от нем. Gautsch — «подмастерье (типографа)») также именует Патеру словом *Meister* (мастер) и подчёркивает его функцию ремесленника, профанируя сакрализацию, созданную другой лексемой, и одновременно будто опрокидывает ситуацию утопии в ренессансное прошлое. В контексте всего романа это наименование приобретает ещё одну ассоциативную параллель: мастером в эпоху Средневековья и Возрождения называли человека, посвящённого в алхимические тайны, недоступные профанам. В дальнейшем герой-неофит будет тщетно постигать «алхимические» тайны мастера Патеры вплоть до смерти последнего.

Однако помимо обозначенных смыслов пара *Патера — Гауч* имеет ещё один: вряд ли можно считать случайным тот факт, что персонаж назван именем главы Австро-Венгерского правительства Пауля Гауча фон Франкентурна, вышедшего в отставку в 1906 году, а до того бывшего «поверенным» императора Франца Иосифа[3]. Образ авторитарного

[1] А. Гайер отмечал, что первоначально в черновиках использовалось восточное имя Видал, заменённое позднее на Патера (см.: *Geyer A.* Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995. S. 99), а М.В. Жукова полагает, что правитель государства грёз назван в честь Уолтора Пейтера, одного из теоретиков английского эстетизма: его книги, переведённые на немецкий, были в личной библиотеке автора (см.: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2015. С. 26).

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 4, 5.

[3] *Воцелка К.* История Австрии: История Австрии. Культура, общество, политика. М., 2007. С. 317.

правителя позволяет читателю актуализировать в номене *Traumreich* корень *-reich-* — «империя», «государство» — и его ассоциативный ряд: Римская империя, Священная Римская империя германской нации, Германская империя, Австрийская империя, Австро-Венгерская империя и добавляющийся к ним в сознании читателя XX—XXI веков Третий рейх[1]. Получается, что речь идёт о монархической форме правления, прекрасно знакомой Европе («И это Перле — столица государства грёз? — я не мог скрыть своего разочарования. — Так же выглядит любое наше захолустье»[2]). Здесь одновременно и проявляется ирония Кубина, и постепенно готовится переход от «утопической» модели к «антиутопической». Автор намекает, что представления героя о государстве грез вряд ли будут соответствовать реальности. Наряду с положительными характеристиками Траумланда в произведении присутствуют и отрицательные: укрепления города нужны не только для защиты, они и единственные ворота «облегчают задачу пристального контроля над людьми и товарами»[3]. Настораживает то, что правитель «питает глубокую неприязнь ко всему прогрессивному… прежде всего, в области науки»[4] и тщательно старается сохранить в тайне существование своего государства. Не в жанровом, а в историко-культурном контексте интерпретация таинственности снова возвращает нас к стилю государственного управления императора Франца Иосифа, над которым иронизирует автор: «Секретность окутывала все общественные дела… даже если речь шла о самом обычном событии»[5].

Однако герой в начале романа видит только «утопические» черты обрисованного ему государства. Во-первых, с Патерой его связывают школьные воспоминания[6], и не последним является воспоминание

[1] Römische Reich, Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation, Deutsche Reich, Kaisertum Österreich, Österreich-Ungarn, Dritte Reich.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 53.

[3] Ebd., S. 4.

[4] Ebd.

[5] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 53.

[6] Одного из одноклассников Кубина действительно звали Патера. См.: *Hewig A.* Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere

об античной красоте товарища, всегда притягивавшей взгляд художника, впрочем, производящей амбивалентное впечатление чего-то восхитительного и опасного как на героя, так и на его жену: «Теперь меня охватило странное неприятное чувство: его прекрасное лицо пристально смотрело на меня ледяным взглядом»; «Этот человек мне не нравится, не знаю, но что-то в нём пугает меня!»[1]. Во-вторых, стеснённый финансово герой покорён тем, что Патера берёт на себя оплату дорожных расходов. Наконец, он увлекается мыслью о необъятном и новом материале для творчества.

Значительное место в романе отведено описанию путешествия, которое служит метафорой свободного передвижения по миру, его открытости и доступности для человека и одновременно является резким контрастом по отношению к последующему описанию Траумрайха и столицы Перле. Необъятные просторы России, которые пересекает герой, чтобы попасть во власть Патеры, сменятся узким тёмным туннелем — воротами государства грёз и его пространством, замкнутым искусственными укреплениями и естественными преградами — горами. Кроме того, цветовое разнообразие, отличающее главы путешествия, сменится постоянной серостью, отсутствием солнца (символа витальности![2]) и частым туманом, характеризующими природные особенности государства грёз. Цветовая палитра Траумрайха полностью соответствует предшествовавшему написанию романа практическому опыту Кубина-графика, навеянному окружавшей его природой Вернштайна: «Здесь мы провели нынешнюю удивительную зиму, здесь совершенно таинственный ландшафт, снежные призраки и часто особенная игра цветов, преимущественно серых оттенков»[3]. А. Хоберг так характеризует его раннюю графическую манеру: «С 1900 по 1904 год Альфред Кубин создаёт тысячи листов, в будущем известных как *ранние работы*, в специфической технике растушёванно-

Seite". München, 1967. S. 75.

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 11, 22.

[2] *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. М., 2001. С. 432.

[3] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 9.

го и шприцованного, тщательного проработанного рисунка пером, в большинстве случаев в *зрелых* листах внимание сконцентрировано на малых, сдавленных символических фигурах в пустом и диффузном пространстве»[1].

Итак, путешествие, с одной стороны, может быть прочитано как метафора странствия человека в Эдем, как бы он себе его ни представлял, а само движение — как воплощение закона непрерывно развивающейся природы. С другой стороны, путешествие — это инициация, переход из одного мира, реального, в другой, сновидческий[2], от «утопического» повествования к «антиутопии»[3].

В части, посвящённой описанию будней в Траумрайхе, можно проследить отсылку к разнообразным реалиям современной автору жизни. Как уже говорилось, материальные нужды не интересовали жителей Перле, однако, как выясняет герой, здесь, как и в оставленной им Европе, существует строгая социальная иерархия: в Зелёном городе (Gartenstadt — дословно «город-сад», почти Эдем!) живут богачи, на Длинной улице — дельцы, рядом с рекой в деревне — крестьяне, и, наконец, во Французском квартале — обеспечившие ему дурную репутацию романцы, славяне и евреи. И над всей столицей Перле возвышается *зловещее* (unheimlichen) строение — дворец Патеры, чем-то напоминающий пышные резиденции Габсбургов в Вене и Будапеште[4]. Социальное расслоение ещё с эпохи барокко австрийцы воспринимали как доказательство строгой иерархии общественной жизни, им и в

[1] *Hoberg A.* Alfred Kubin Drawings 1897—1910. München, Hamburg, 1991. S 11.

[2] Показателен разговор героя-рассказчика с женой во время путешествия: он уже поддался обаянию грёз и витает в облаках, она же в беспокойстве хочет вернуть его к действительности: «Даже если будущее дарует нам такое великолепие, всё-таки нельзя пренебрегать реальностью». (*Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 35.)

[3] В данном случае слово «антиутопия» не обозначает жанра, так как Кубин скорее пренебрегает его чертами, чем последовательно их придерживается.

[4] Липпунер Х. считает, что живописный исток данного образа — «Вавилонская башня» П. Брейгеля. См.: *Lippuner H.* Alfred Kubins Roman „Die andere Seite". Bern, 1977. S. 10—14.

Вена, Kleine Schiffgasse:
кухня в приюте.
Фото Германа Драве, 1904

Вена, Floßgasse:
спальня в приюте.
Фото Германа Драве, 1904

голову не приходило, что может быть как-то иначе[1]. Если же посмотреть на данный элемент текста шире — это очевидная аллюзия на мегаполисы Европы начала XX века, в частности, на Вену — город контрастов: за пределами Рингштрассе, с её эстетикой декаданса, в ужасных социальных условиях жили заводские рабочие[2], «великолепные дворцы имперской знати соседствовали с бедными кварталами, где господствовали скученность и нищета. Туберкулез на рубеже веков нередко называли „венской болезнью“»[3]. То же самое происходило и в Германии: «Скудные жилища, нерегулярное питание, а 14-часовой рабочий день мизерно оплачивается. Социальная бедность часто драматически возрастала в многодетных семьях. <…> Роскошь тесно соседствует с бедностью»[4]. Автор в романе воспроизводит узнаваемый социальный факт: «Позади дома Лампенбогена находилась подвальная квартира. В ней голодала семья с девятью детьми»[5]. Ни Кубин, ни Херцмановски не испытывали пиетета перед обеими столицами двуединой монархии, что очевидно из их переписки: «Я очень рад, что могу задержаться в культурном месте, — писал Фриц Херцмановски, — и не понимаю того, что моя тётя до сих пор крепко держится за Будапешт. В действительности, это самый чудовищно-карикатурный город, который можно себе представить, а население — насмешка над человечеством. Один даже посмел бранить Италию. Да здравствует Африка!»[6] Кубин писал другу: «Дорогой Фриц, Вена, венгерский бордель Пешт, вся поездка по Дунаю теперь позади. Следующие два дня в Сараево, после — Мостар, Дубровник, Сплит, Триест и наконец до-

[1] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 20.

[2] Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien, 2005. S. 16—17, 236—237. См. иллюстрации.

[3] *Ватлин А.Ю.* Австрия в XX веке. М., Берлин, 2014. С. 75.

[4] *Kirchgraber R.F.* Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900. Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie. Zürich, 2003. S. 27—28.

[5] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 131.

[6] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 22.

мой»[1].

Не соответствует жёсткости социальной иерархии денежная система Траумланда, в которой не существует сколько-нибудь фиксированных цен на товары, «вся система финансовых отношений была символической. <…> Счастье и несчастье, бедность и богатство сменяли друг друга здесь значительно быстрее, чем в остальном мире»[2]. Описывая один из вполне реальных механизмов государственной структуры, обеспечивающих её стабильность, автор уклоняется от ожидаемого правдоподобия: денежная система в романе функционирует по законам сновидческой логики, когда возможны самые невозможные сочетания явлений действительности. С одной стороны, изображенная специфика денежных отношений в романе — пародия на финансовую историю Австро-Венгрии, с другой — запечатлённое в данном образе динамическое и иррациональное движение от счастья к несчастью — характерный микросюжет культуры эпохи барокко и элемент тщательно выстроенной автором барочной поэтики романа. Здесь обыгрывается, выворачивается наизнанку финансовая стабильность государства, благодаря которой всплеск культуры Австро-Венгрии на рубеже XIX—XX веков вообще был возможен[3]: стабильность Траумрайха основана на подвижности, непредсказуемости жизни его граждан, и нестабильность оказывается его единственной константой. Подобное мироощущение было характерно для героя романа Гриммельсхаузена «Симплициссимус»: «Из чего следует, что непостоянство одно лишь постоянно, всегда: и в радости, и в горе» („Woraus zu sehen ist daß Unbeständigkeit / Allein beständig sei, immer in Freud und Leid“)[4].

Следующая пародийная черта, достойная отдельного освещения, — это пристрастие правителя к старинным вещам, о чём рас-

[1] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 31.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 70—71.

[3] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 168.

[4] *Grimmelshausen H. J.* Christoffel von. Der abenteuerliche Simplicissimus. München, 1956. S. 483.

сказчика ещё в Мюнхене известил Гауч. Когда герой с женой приехал в государство грёз, то сначала подвергся тщательному досмотру и изъятию всех новых (!) вещей, которые бы резко контрастировали с воссозданными здесь модой и бытом 1860-х годов. В коллекции древностей Патеры, рассеянной по городу Перле, можно встретить как настоящие шедевры, так и откровенный хлам, но ни одна вещь в ней не может быть «младше» обозначенной даты. Она повторяется автором несколько раз непосредственно или опосредованно, например, через упоминание денежных единиц, бывших в обороте в Траумрайхе, — гульденов и крейцеров, постепенно заменённых кроной после образования Дунайской империи в 1867—1868 годах.

В таком возврате в прошлое отнюдь нет романтической ностальгии по нему как по золотому веку. Люди искусства Австро-Венгрии рубежа XIX—XX веков ощущали себя «чуть ли не изгнанниками, оплетёнными к тому же всяческими путами, и непрестанно завидовали культурной, интеллектуальной, университетской жизни других европейских столиц. У них и в мыслях не было восхвалять свой город как центр современной культуры. Скорее уж они охарактеризовали бы его как бастион всевозможных архаизмов»[1]. Такое же чувство разделяли и представители мюнхенской богемы[2]. В романе Патера создал город из привезённых сюда старых построек. Как пишет М. Ямпольский, «изъятие вещи из органики исторического контекста проецирует на неё свойства ветоши, старья, с неизбежностью накладывает на неё отпечаток упадка»[3]. С одной стороны, в данном контексте Патера ассоциируется со старьёвщиком, город — с антикварной лавкой («В каждом пятом доме — антикварная лавка, здесь живут ветошью»[4]), что подчёркивает идею нежизнеспособности, искусственности данного топоса. С другой — Кубин снова иронично возвращает читателя к

[1] *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004. С. 26.

[2] См.: *Кандинский В.* Письмо из Мюнхена [Электронный ресурс] // Журнал «Аполлон». № 1, 1909. URL: http://gondolier.ru/apollon/apollon1909-1-112.html (дата обращения: 18.08.16).

[3] *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 22.

[4] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 85.

недавнему прошлому — к эпохе бидермайер, когда было распространено коллекционирование старых вещей. Олицетворением этой идеи был эрцгерцог Иоганн, на основе своего собрания открывший музей в Граце в 1811 году и вдохновивший А. Штифтера на образ барона фон Ризаха в романе «Бабье лето» (*Der Nachsommer,* 1857). Однако стоит вспомнить и другого эрцгерцога — Франца Фердинанда, тоже коллекционера, которому, впрочем, молва отказывала во вкусе[1]. В основу проекта знаменитой Рингштрассе, застраивавшейся в 1860—1890 годах, Генрих фон Ферстель положил принцип эклектики, улица должна была предстать *собранием* лучших архитектурных образцов: Вотивкирхе и Ратуша — в стиле немецкой и бельгийской готики, Опера и Университет — итальянского ренессанса, Парламент — греческой классики. Наконец, 1860—1880-е годы были ознаменованы модой на творчество художника Ханса Макарта (1840—1884), стиль которого «представлял собой разукрашенную версию бидермейерской страсти к коллекционированию исторических вещей»[2]. Его знаменитое ателье, подаренное ему государством в знак высочайшей благосклонности, напоминало лавку антиквара, «расточительно обставленное жилое пространство которого было местом собраний самых знатных людей мира»[3]. К моменту написания романа макартизм (Makartstil) в художественной среде считался дурным тоном и упоминался, в том числе в переписке Кубина с друзьями, исключительно в ироническом ключе.

Интересен тот факт, что пространство города Перле решительно расходится с утопическим городским пространством произведений многих современников Кубина, в том числе Пауля Шеербарта[4], с ко-

[1] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 51.

[2] Там же. С. 209.

[3] *Saar F.* Sämtliche Werke in 12 Bdn. Bd. 11: Novellen aus Österreich. Leipzig, 1900. S. 161.

[4] Нужно оговорить взаимодействие произведения Кубина с сатирическим романом П. Шеербарта «Император Утопии» (*Der Kaiser der Utopie,* 1904), который послужил ему одним из первоисточников (см.: *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 280). Поскольку в романе Шеербарта присутствует тот же мотив увлечения

Ателье Ханса Макарта.
Фото Виктора Ангерера. Вена, 1875

Ханс Макарт в ренессансном костюме.
Фото Людвига Ангерера. Вена, 1879

торым он познакомился в 1906 году и был увлечён его творчеством, а рисунки автора в экземпляре романа Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса» (*Münchhausen und Clarissa,* 1906) свидетельствуют об интересе к его образной структуре[1]. В указанном произведении будущий теоретик «Стеклянной архитектуры» (*Glasarchitektur,* 1914), продолжая утопическую традицию XIX века, фантазирует над формами идеальной архитектуры, связывая их с электрическим светом, стеклом и металлом в динамических сочетаниях, предвосхищая многие будущие эксперименты авангарда. Шеербарт в письме Кубину признался: «В „Мюнхгаузене" выражена вся моя эстетика»[2]. Как пишет А. Д'Амелия, «стеклянный город будущего не утаивает обстоятельств своего бытия и благодаря лёгкости материалов создаёт образ, противостоящий тяжёлой непроницаемости старого мира с его жёсткими законами и несправедливостью»[3]. Тенденция активного введения новых матери-

---

стариной, преподнесённый в форме утопии, наше утверждение противоречит литературному факту. Однако здесь принципиальную роль играет стилистика двух текстов, так как с первых же строк романа Шеербарта задаётся откровенная сатирическая интонация как на лексическом уровне (автор использует коннотативно окрашенные слова), так и на литературном, так как отсылает читателя к знаменитой народной книге о дураках — «Шильдбюргеры» (*Die Schildbürger,* 1598). Кроме того, в названии резиденции императора Улалайпу можно услышать трансформированный глагол, использовавшийся в народной «Книге о лалах» (*Das Lalebuch,* 1597; *lalen* от греч. *болтать, пустословить*). Таким образом, Шеербарт уже с первых страниц создаёт сатирическое пространство, и утопия с самого начала воспринимается читателем как антиутопия. Кубин, напротив, в самом начале текста выбирает реалистическую стилистику и серьёзный пафос, усиленный *я-повествованием* (в отличие от шеербартовского аукториального нарратива), что и создаёт читательское ожидание серьёзного разговора об утопическом идеале. Собственно, речь и идёт о «серьёзной» программе в эстетике современников Кубина.

[1] Активная переписка с поэтом 1906—1913 годов завершается созданием иллюстраций к «Лизабендио» П. Шеербарта. См. об этом: *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 287—288.

[2] Цит. по: *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 287—288. S. 370.

[3] *Д'Амелия А.* Стеклянный город в утопиях авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабья-

алов (железа и стекла) в современное Кубину строительство (манифестационно направленное против историзма в архитектуре!) нашла своё отражение уже в творчестве самых значительных немецких и австрийских архитекторов рубежа веков: Отто Вагнера, Йозефа Ольбриха — и позднее Бруно Таута, Вальтера Гропиуса, Петера Беренса[1]. В романе Кубин подчёркивает пристрастие к вещи[2], с которой связано преступление, отбрасывающее к некоей точке в прошлом, и таким образом, будто намеренно на контрасте с «утопической архитектурой» современников автор создаёт не утопию, а яркий собирательный образ обречённой на гибель Европы.

Конечно, самые очевидные пародийные параллели возникают между Патерой и Францем Иосифом. Как пишет историк Карл Воцелка, Франц Иосиф «уделял не слишком много времени проблемам культуры, все созданные в конце XIX века замечательные шедевры родились без императорского покровительства»[3]. Его консерватизм касался не только сферы культуры, но вообще почти любых реформ, что в романе Кубина находит явную параллель с «исключительно глубоким отвращением» Патеры ко всему прогрессивному, особенно к науке[4]. Хорошо известна антипатия Франца Иосифа к разным бытовым нововведениям: он не пользовался телефоном, электричеством, лифтом, автомобилем[5]. Но его распорядок, будто раз и навсегда заведённый, действовал на империю не меньше, чем его личность и девиз *Viribus*

нова. М., 2000. С. 565.

[1] Лондонский Хрустальный дворец, павильоны Парижских выставок 1879, 1900 годов.

[2] Здесь можно увидеть знаменитую самоиронию австрийца, который, ощущая «пристрастие к вещи» как национальную черту, подвергает её сомнению и в художественном образе обозначает её предел. «Основополагающая черта австрийской литературы, существенно отличающая её от немецкой, — приверженность эмпирике жизни, „вещи“». (*Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. С. 23.)

[3] *Воцелка К.* История Австрии: История Австрии. Культура, общество, политика. М., 2007. С. 327.

[4] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 4.

[5] *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004. С. 39.

unitis («Объединёнными силами»)[1]. Кубин такую же функцию отводит и Патере, сильная рука которого чувствовалась во всём и не давала воцариться беспорядку в Перле («Но даже когда всё тяготело к хаосу, чувствовалась сильная рука. За самыми внешне непостижимыми обстоятельствами чувствовалась её скрытая сила. Она была тем полным тайн основанием, на котором всё это держалось и не разваливалось»[2]). Справедливо подмечает М.В. Жукова, что в одном из эпизодов автор даже буквализует данную метафору: будто рука мертвеца стала проводником воли Патеры и, чтобы остановить, схватила Геркулеса Белла, собиравшегося разомкнуть единственные ворота государства грез[3].

Символом власти Патеры в романе выступают его портреты — элемент, также навеянный жизненными реалиями: «Достигнув преклонного возраста, Франц Иосиф, как и королева Виктория, казался реликвией, сама почтенность которой внушала благоговение. <…> Почти все имели в домах портреты императора как напоминание о том, что высший контроль присутствует в каждой классной комнате и в каждом военном учреждении»[4]. Вариантом этой же символики служит пустая театральная ложа, где герою мерещатся светящиеся в темноте глаза Патеры. К.-М. Гаусс так интерпретировал значение императорской ложи в театрах Австро-Венгрии: «На всём протяжении империи со всеми её провинциями… в каждом театре была королевская ложа на тот случай, если приедет император, он мог прийти в любой момент, он же не приходил никогда. Так ложа была пуста всегда. Она оставалось пустой, но её было видно, и было видно, что она пуста. Властитель присутствовал везде, но отсутствуя; он занимал свою должность, но был недостижим и всё же был здесь»[5]. Наконец,

[1] *Воцелка К.* История Австрии: История Австрии. Культура, общество, политика. М., 2007. С. 323.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 71.

[3] *Жукова М.В.* Хронотопы города-замка и города-архива в романе Альфреда Кубина «Другая сторона» // Вестник Московского государственного областного университета (электронный журнал). 2015. № 3. С. 4.

[4] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 45.

[5] *Gauss K.-M.* Die Wiederkehr des Monarchen // NZZ. 2000. 25/26 Mätz. S. 49.

возникает параллель с высказыванием из «Дао де цзин»: «Лучший правитель тот, о котором народ знает лишь то, что он существует»[1]. Нет оснований говорить о том, что Кубин был знаком с цитируемым текстом даосизма, но всё же знаки восточной культуры намеренно вводятся им в роман, что не исключает и обозначенной параллели.

Одним из образов описанного выше порядка автор сделал государственную структуру, которая, как сначала казалось герою-рассказчику, является центром города и страны, потому что в ней сконцентрированы рычаги управления таможней, полиций и армией, — архив. Целый эпизод посвящён пребыванию героя в безлюдном огромном пространстве-лабиринте Канцелярии. Её кабинеты завалены бумагами и папками, в них одни чиновники спят, другие делают вид, что нет посетителей, они пишут сухими перьями и требуют абсурдный перечень бумаг для того, чтобы выдать пропуск на аудиенцию, а герой при этом испытывает «настоящий ужас». Несомненно, данный образ навеян чрезвычайно разветвлённым бюрократическим аппаратом Дунайской империи во главе с императором: «Франц Иосиф был экстраординарным „жаворонком“ — он вставал ежедневно в 5 часов утра, а в старости даже в 4 часа и усаживался за письменный стол, обрабатывая за ним огромные горы бумаг. Прозвище Надворный советник Прохазка, данное ему в шутку, намекает как раз на эту его привязанность к бюрократическому стилю работы. Франц Иосиф не был выдающимся монархом, но мог бы стать выдающимся чиновником»[2]. Очевидно, что Кубин довёл до гротеска общеизвестный принцип ведения дел в стране, который называли *Schlamperei* (неряшливость, небрежность, халтура), возможно, Кубин даже был знаком с окказионализмом Карла Крауса «бюрократинизм» (Bürokretinismus)[3], превосходно характеризующим созданный Кубином образ архива.

Ещё одной аллегорико-пародийной фигурой можно считать Геркулеса Белла, персонажа, появляющегося в романе в переломный

[1] Дао де цзин / Пер. и прим. Ян Хин-Шуна. СПб., 2015. С. 33.

[2] *Воцелка К.* История Австрии: История Австрии. Культура, общество, политика. М., 2007. С. 321.

[3] *Kraus K.* Die Ära nach dem Prozeß Riehl // Die Fackel. 9. Jänner, 1907. Nr. 216. Wien.

момент. Кубин создаёт его образ, используя стереотипные представления об американской культуре, основанной на экономической выгоде, и об американце как энергичном и беспринципном дельце. Автор иронично называет его *Pökelfleischkönig* (король солонины), подчёркивая его приверженность к материальному, телесному началу. Геркулес Белл прибыл в Траумрайх, как об этом узнаёт рассказчик, тщательно разработав план захвата государства, которое он хотел вывести из тьмы экономического и политического невежества. С его появлением связано начало распада Траумрайха, что недвусмысленно указывает на отношение автора не только к старой Европе, но и к Новому Свету. Если в чертах лица и всей фигуре Патеры рассказчик видит божественную красоту, то в чертах Белла подчёркивает анималистическое начало (в нём было что-то от коршуна и быка — хищный и острый взгляд и невероятное упорство) и указывает на его «дьявольский профиль». Антагонизм Белла «местному Богу» Кубин подчёркивает названием созданного американцем социально-политического союза «Люцифер», в образе которого проявляется откровенная ирония автора.

Симптоматичен пассаж из предисловия Фридриха Гундольфа и Фридриха Вольтерса к журналу «Ежегодник духовного движения» (*Jahrbuch für die geistige Bewegung*, 1912), в котором выражено отношение символистского кружка Стефана Георге[1] к «прогрессивному сознанию», ассоциирующемуся у него с американцами: «Если в последующие пятьдесят лет продолжающегося прогресса не появится никаких других субстанций, не отмеченных прогрессистским клеймом, если прогрессистское заражение города транспортом, газетой, школой, фабрикой и казармой доберётся до самого дальнего уголка вселенной, то эти последние остатки старых субстанций исчезнут, и по-сатанински искажённый мир Америки, муравьиный мир окончательно вступит в свои права»[2]. В начале XX века во внешней политике США ещё нель-

[1] Об отношениях с Кубина с кружком символистов см.: *Neuhäuser R.* Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka: eine Deutung der Romane „Die andere Seite“ und „Das Schloß“. Würzburg, 1998. S. 122.

[2] Цит. по: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2015. С. 77.

зя было предугадать ту роль, какую эта страна позднее будет играть в истории Европы. Конечно, ни Кубину, ни его современникам образ Геркулеса Белла не казался таким «пророческим» и актуальным, каким он кажется сегодня нам. Помимо указанного ментального влияния, видимо, экспансия Китая в 1840-х годах, в которой активно принимали участие США наряду с Англией и Францией, дала повод Кубину создать именно такой образ.

Итак, автор активно использовал материал реальной действительности для создания нереалистического пространства государства грёз, рассчитывая на живую и критическую реакцию современников. Читательское ожидание утопии, сформированное в начале романа, развенчивается в ходе повествования, сближение утопии с реальностью через фактологические параллели придаёт тексту иронический оттенок. Однако необходимо подчеркнуть, что сатирический пафос является лишь одним из многочисленных смысловых нюансов и к нему невозможно свести всю идею романа, которую вообще нельзя свести к стройной и однозначной конструкции, так как смыслы образов и форм, использованных в нём, контекстуально меняются, нередко становятся амбивалентными и переходят один в другой, отражая динамику не только художественной мысли автора, но и жизни на рубеже веков, ощущение которой роднит эту эпоху с эпохой барокко.

2. «Весёлый апокалипсис» сновидения

Всё, будто на другой стороне, предчувствовало сон.
А. Кубин[1]

«Обещанная» автором утопия (или антиутопия, которая, по точ-

[1] Цит. по: *Cersowsky P.* Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhundert. Kafka. Kubin. Meyrink. München, 1983. S. 69.

ному замечанию М. Янга, является «зазеркальем утопии»[1]) не только разрушается сатирической интонацией, о которой говорилось выше, но и взрывается изнутри поэтикой сновидения, демонстрирующей иррациональную природу реальности, противопоставленную структурной логике жанра.

Собственно, название Траумрайх (второе значение корня *-traum-* — «сновидение») выражает мироощущение, характерное для австрийской культуры рубежа XIX—XX веков. К актуализации барочной модели *жизнь — сон* привели несколько факторов. Свою аполитичность и неудовлетворенность реальностью австрийцы компенсировали в эстетической сфере, эстетизм мыслился как художественное оправдание жизни[2], эквивалентом которой было бегство в мир снов[3] (ситуация, схожая с ситуацией в Германии, определившей появление романтизма в XIX веке). «Жизнь спасается бегством, вытесняемая настроением, безумием, мечтой, и забывается. В этом смысл декаданса», — писал Герман Бар[4]. Второй фактор — философия Эрнста Маха, который в «Анализе ощущений» (*Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886) показал, что границ между реальностью и иллюзией не существует, и, как пишет У. Джонстон, «отказав человеку в способности различать реальность и видимость, Мах фактически погрузил его в мир призраков»[5]. Таким образом, в

[1] *Янг М.* Возвышение меритократии // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 320.

[2] *Sprengel P.* Geschichte der deutschen Literatur Bd. 9/1: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870—1900. München, 1998. S. 117—118. Автор называет как приверженцев эстетического направления С. Георге и его круг, писателей «Молодой Вены» (Г. фон Гофмансталь, П. Альтенберг, Л. Андриан, Р. Беер-Хофман) и мюнхенскую богему (П. Шеербарт, С. Пшибышевский, П. Хилле, О.Э. Хартлебен, М. Даутендей).

[3] *Жеребин А.И.* Утопия австрийского модерна [Электронный ресурс] // Вестник Европы 2014. № 38—39. URL: http://magazines.russ.ru/vestnik/2014/39/35zh.html (дата обращения: 13.03.15).

[4] *Bahr H.* Decadance // Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1990. S. 234.

[5] *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848—1938. М., 2004. С. 275.

литературе этого периода homo rationalis уступил место homo somno sopitus (человеку, погружённому в сон). Кубин писал: «Жизнь — это сон! Ничего более подходящего, чем это старое сравнение, не нахожу!.. Одним из самых сильных соблазнов для меня было наполнить все мои пробудившиеся чувства и отдельные ощущения элементами снов»[1].

На лексическом уровне сновидческая реальность создаётся Кубином и его рассказчиком путём использования ряда слов-окказионализмов[2]: Traumleute, Traumgeruch, Traumreligion, Traumwelt, Traummenschen, Traumgeschichte, Traumgüter, Traumschätze, Traumspiegels, Traumschicksal, Träumling, Traumsee[3]. В словосложении, способе которым они образованы, заложены подчинительные отношения: люди, явления и предметы принадлежат сну/мечте. В ряде случаев при использовании указанных лексем возникает ирония автора, когда корень -*traum*- в значении «мечта» входит в логическое противоречие с контекстом, в котором использован окказионализм. Например, *Traumleute* (идеальные люди) характеризуются так: «Одни только бросающиеся в глаза телесные изъяны могли служить должным основа-

[1] *Kubin A.* Über mein Traumerleben // *Kubin A.* Aus Meiner Werkstatt. München, 1973. S. 7.

[2] В данном случае не претендуем на лингвистическую точность в определении статуса данных слов, так как это проблемная область немецкого языка, не имеющая ярко очерченных границ. См. об этом: *Трофименко С.А.* Проблема перевода сложных слов с немецкого языка на русский язык [Электронный ресурс] // Электронная библиотека БГУ. URL: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/9705/1/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%A1.%D0%90..pdf (дата обращения: 15.03.14).

[3] В некоторых случаях перевод данных слов можно осуществить с помощью структуры «прилагательное + существительное» с варьированием лексемы первого элемента словосочетания, например: идеальный человек, люди, мир, зеркало (Traumleute, Traummenschen, Traumwelt, Traumspiegels) или роскошные товары, озеро, запах (Traumgeruch, Traumsee, Traumgüter). В других случаях перевода необходимо использовать более сложные конструкции: «сокровища, о которых мечтаешь» (Traumschätze), «судьба, о которой мечтаешь» (Traumschicksal). И наконец, окказионализм *Träumling* лучше перевести как «тот, кто только учится мечтать».

нием для приглашения в страну грёз. Отсюда — наросты с центнер, носы что виноградные гроздья, гигантские горбы. <…> Кроме того, меньше всего идеальные люди были способны на роль отцов и матерей»[1]. Важно здесь также отметить, что *Traumleute* — одновременно и люди-сомнамбулы, которые, как и рассказчик, воспринимают государство грёз как сумму воображения и внушения (суггестии): «Сначала меня пугало, как идеальные люди (Traumleute) запросто поддаются внушению, но так или иначе я тоже был вынужден свыкнуться с этим и всё полнее погружался в своё или чужое воображение»[2]. Или: «Здесь воображение было реальностью. Удивительно было только то, как одновременно одно и то же представление могло возникать в таком количестве голов. Люди насильно внушали себе, что́ им хотелось»[3]. Таким образом, реальность романа — это воображаемый мир героя (художественная, вторичная реальность, потенциально противопоставленная первичной).

Если выведенную модель действительности включить в широкий контекст, мы увидим, что оппозиция реальности и воображения в произведениях современников Кубина хотя и не полностью снимается, но переосмысляется как обратная: воображению отдаётся приоритет истины, воображаемое возводится в статус реальности, тогда как сама реальность, обессмысленная, изымается из философского оборота. Такие перевёртыши есть, например, в новелле Шницлера «Дневник Редегонды» (*Das Tagebuch der Redegonda*, 1909), в романе Р. Беер-Хофмана «Смерть Георга» (*Der Tod Georgs*, 1897) или в стихотворениях Г. фон Гофмансталя «Терцины о бренности земного бытия» (*Terzinen über Vergänglichkeit*), «Для меня» (*Für mich*):

Zum Traume sag ich. „Bleib bei mir, sei wahr!“
Und zu der Wirklichkeit: „Sei Traum, entweiche!“[4]

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 62—63.

[2] Ebd., S. 70—71.

[3] Ebd., S. 73.

[4] *Hofmannsthal H.* Gedichte [Электронный ресурс] // URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/hugo-von-hofmannsthal-gedichte-1003/33 (дата обращения: 5.01.16).

Я говорю сну: «Останься, будь правдой!»
А реальности: «Уйди, будь сном!»

Говоря о мотиве суггестии, нужно упомянуть, что на его разработку, несомненно, повлиял рассказ Густава Майринка «Внушение» (*Ein Suggestion*, 1904), в котором данный мотив также пересекается с мотивами сновидения и воображения, и на идейном уровне все они связаны друг с другом. Герой Майринка, кстати тоже герой-наблюдатель, совершив два убийства, пытается не поддаться мукам совести, то есть внушению (!) общепринятых моральных норм, — так он утверждает собственную уникальность[1]. «Странно при этом то, что если я верю в совесть, то она не только в связи с этим *появляется* (*entsteht*), но ещё и независимо противостоит моим желаниям и воле. Противостоит! Странно! Из этого следует, что *Я*, которое я себе *воображаю* (*einbilde*), противостоит тому *Я*, которое его *создало* (*geschaffen habe*), и при этом играет довольно независимую роль» (курсив мой. — *Е.М.*)[2]. Однако героя преследует навязчивый сон, в котором к нему приходят его жертвы, и так как сон корнями уходит в детский миф, можно говорить о несомненном влиянии работ Фрейда на развитие темы: «Я могу совершенно отчётливо вспомнить, как я, уже юноша, считал возможным, что призрак убитого ходит по пятам за убийцей и является ему в видениях». Но главное, сон героя трансформируется в реальность: «Слава Богу, сны перестали сниться, но с некоторого времени я почувствовал, будто кто-то слева ходит рядом со мной. <…> В это мгновение я совершенно отчётливо наяву увидел мёртвого Рихарда Эрбена». Деградация письма[3] от

[1] Сюжетные параллели с творчеством Ф.М. Достоевского достойны отдельного внимания, однако здесь мы их касаться не будем.

[2] *Meyrink G.* Eine Suggestion [Электронный ресурс]// Project Gutenberg-De. URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1565/52 (дата обращения: 13.03.15). Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[3] В формулировке повествовательного приёма в произведении Майринка мы опираемся на лингвистическую теорию Соссюра и его учеников, согласно которой язык и мышление взаимосвязаны, поэтому деградация языка отражает деградацию мышления. Собственно, под письмом понимается текст-репрезентация героя, но намеренно данный автором не в устной, а в письменной форме. Кроме того, знаменитые оговорки Фрейда, описанные в 1901 году в «Психопатологии

первой записи к последней свидетельствует о том, что автоэксперимент героя не удался: он оказался жертвой не только суггестии, но и собственного воображения, вобравшего в себя окружающий мир. Как видим, изображение стёртых границ между ментальным и реальным миром, которое появляется в рассказе Майринка, в романе Кубина подробно разработано и представлено как регрессивная модель мироустройства, и, хотя, в отличие от Майринка, Кубин не использует приёма деградации письма, показательно, что оба автора обращаются к возможностям нарратива от первого лица.

Нельзя не упомянуть в данном контексте рассказ К.Х. Штробля «Случай лейтенанта Инфангера» (*Der Fall des Leutnants Infanger,* 1908?)[1], который вряд ли был известен Кубину, однако соположение тематики говорит об общих тенденциях австрийской фантастической литературы на рубеже веков. В произведении Штробля герой-рассказчик также подвергается сильнейшему гипнотическому воздействию на расстоянии, сила внушения связана с древней культурой Востока и его таинственными практиками, недоступными европейцам. Вспомним, что действие романа Кубина тоже происходит в Китае, так же как и завязка истории его современника. Все три автора для рассказа о «внушении» выбирают одну и ту же нарративную форму, которая структурную модель текста транслирует в реальность: некто воздействует на героя так же, как герой своим рассказом воздействует на читателя.

Благодаря форме *я-повествования* (ich-Erzählung) Кубин не только создаёт эмоциональную атмосферу произведения, но и подчёркивает приоритет субъективного над объективным, связанный с одной из идей мюнхенско-швабского кружка космистов[2], и в частности, с рас-

обыденной жизни» (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*) как реализации бессознательных желаний, находят отражение в данном произведении.

[1] Предположительно рассказ написан в 1908—1909 году, так как в русском переводе он появился уже в июне 1909 года в журнале «Огонек» под заголовком «Месть Будды» (Огонек, 1909, № 26), тогда как в издательстве Мюллера он вышел позднее — в 1911 году в сборнике К.Х. Штробля «Костяная рука и другие истории» (*Strobl K.H.* Die knöcherne Hand und Anderes. München, 1911). Было ли более раннее издание на немецком языке, нам неизвестно.

[2] Кубин был знаком с членами кружка космистов и круга Стефана Георге. Под-

суждениями Людвига Клагеса о том, что познание жизни есть не что иное, как её переживание. Оно, по мысли философа, противоположно сознанию, которое оперирует только вещами, то есть только «мертвой материей». Л. Клагес писал: «Мы можем знать о жизни ровно столько, насколько глубоко мы сами в неё погружаемся. <…> Наука о жизни имеет своё основание не в предметности… но исключительно в ретроспективном осмыслении пережитого»[1]. Кроме того, можно увидеть здесь и влияние критики языка Фрица Маутнера, полагавшего, что действительность можно только переживать, но нельзя адекватно отразить её в слове, что слово говорит нам только о том, что мы пережили[2]. Таким образом, Кубин в художественной форме стремится передать саму жизнь, а не знание о ней, что говорит не только о его близости к указанным философам, но и об особом внимании к рецептивной стороне романа, к его суггестивным свойствам[3].

Стоит, однако, посмотреть на *я-повествование* в контексте барочной традиции. Подобный нарратив сначала использовался в испанских пикарескных романах (Матео Алемана «Гусман де Альфараче», Франсиско Кеведо «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос») и впоследствии послужил образцом для немецких вариантов жанра («Симплициссимус» Я. Гриммельсхаузена, «Удивительные и правдивые виде́ния Филандра фон Зиттевальда» Й.М. Мошероша, «Богадельня для дураков» Й. Беера и др.). Такая повествовательная модель отражает двойственное представление о мире в эпоху барокко: миру как сумме познаваемых и непознаваемых элементов будет соответствовать герой — участник действия, а миру как смысловому объё-

робнее см.: *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010.

[1] *Клагес Л.* Сознание и жизнь [Электронный ресурс] // Русское самосознание: философско-исторический журнал. URL: http://www.nationalism.org/russamos/02-05.htm (дата обращения: 17.03.15).

[2] *Mauthner F.* Beiträge zu einer Kritik der Sprache. In 3 Bdn. Bd. 1. Stuttgart, Berlin, 3. Auflage, 1923. S. 121.

[3] *Simonis L.* Bildende Kunst als Movens der literarischen Avantgarde. Text-Bild Beziehungen im Werk von Alfred Kubin // Avantgarden in Ost und West. Köln, 2002. S. 270.

му[1] — герой-повествователь. По сравнению с барочной нарративной структурой у Кубина разрыв между героем — участником действия и героем-повествователем максимально сокращён (у Майринка его нет вовсе, так как он использует форму дневника), а подобное стяжение передаёт сомнение автора в том, что человек способен осмыслить мир и выявить внутренние связи явлений, а также сомнение в рациональном устройстве самой реальности, в наличии связей в мире, что делает действительность похожей на сон. В данном контексте показательна заметка Кубина «Искусство безумных» (*Die Kunst der Irren*, 1922)[2], написанная после просмотра Коллекции Ханса Принцхорна[3], состоящей из произведений душевнобольных людей: «Мы стояли перед чудом, созданным духом художника, которое дошло до сознания из глубины *по ту сторону всякого рационального мышления*, чтобы приносить счастье при созидании и созерцании. В этом и заключалась *общая ценность*, поэтому возникло чувство возвышенной радости, с которым я впитывал впечатления» (курсив мой. — *Е.М.*)[4].

Можно продолжить барочные параллели романа, очевидно возникающие в эпизоде первой встречи героя с Патерой: «Глаза снова закрылись, и ужасная, страшная жизнь появилась в этом лице. Оно менялось, как у хамелеона, *непрерывно играя* тысячью, нет, сотней тысяч выражений. Молниеносно и последовательно это лицо походило на лицо юноши, женщины, ребёнка, старика. Оно становилось то жир-

[1] Михайлов А.В. использует понятие «свод-объем». См.: *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 120—121.

[2] Привлечь её к нашим рассуждениям вполне возможно: Кубин, как пишет о нём А. Гайер, является «декадентом на всю жизнь» (lebenslange Décadent) в том смысле, что его знание о мире было исключительно эмпирическим (см.: *Geyer A.* Träumer auf Lebenszeit: Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995. S. 16). Кроме того, как уже говорилось, Кубин был знаком с идеями Людвига Клагеса, которые оформились в виде цельных философских трудов и стали появляться в печати только в 1910—1920 годах. Ханс Принцхорн был учеником Клагеса и написал свою книгу «Художественное творчество душевнобольных» (*Bildnerei Der Geisteskranken*, 1922) под влиянием идей учителя.

[3] Коллекция хранится в Университетской клинике Гейдельберга.

[4] *Kubin A.* Die Kunst der Irren // Das Kunstblatt. Berlin, 1922. Heft 5. S. 185. Полный перевод данного произведения см. в настоящем издании.

ным, то худым, получало индюшачьи наросты, в итоге сокращалось до совсем крошечного, — и в следующее мгновение высокомерно надувалось, расширялось и вытягивалось, выражая сарказм, добродушие, злорадство, ненависть; то целиком покрывалось морщинами, то снова становилось гладким, как камень; казалось, передо мной *необъяснимая тайна природы*, и я не мог от неё отвернуться: магическая сила держала меня, будто привинтив к полу, меня охватил ужас» (выделено мной. — *Е.М.*)[1].

Смена масок как литературный приём корнями уходит в эпоху барокко, когда человек воспринимался как сумма социальных ролей, что и отразила литература. Например, Симплициссимус имеет маски солдата, актёра, разбойника, отшельника, проповедника, пастуха, лекаря, в которых выступает то хитрецом, то глупцом. А Филандер из «Виде́ний» (*Wunderliche und wahrhaftige Gesichte*, 1643) Й.М. Мошероша характеризует себя так: «Я, правда, и сам не знаю, что я такое вообще: я — то, чего хотят. В эти бедственные времена мне пришлось приноровляться ко всяких людей головам: словно шутовской колпак, меня мяли, крутили, вертели, жали, давили, тянули и топтали… я и амтман… и гофмейстер, и счетовод, и рентмейстер, и адвокат, я то охотник, и мажордом, и конюший, то опять амтман, строитель, староста, судебный исполнитель и конюх, и пастух, и стрелок, и солдат, и крестьянин. И часто должен был исполнять такую работу, какой постеснялись бы и постыдились и староста, и судебный исполнитель, и конюх с пастухом, и стрелок, и солдат, и крестьянин»[2].

Кубин будто разделяет барочного героя на двух персонажей, усложняя исключительно в духе барокко систему сновидческого подобия: если до описанного эпизода Кубин тщательно создавал сновидческую реальность героя-рассказчика, то теперь и повествователь, и его жена, и другие жители Перле переосмыслены как марионетки, персонажи сна Патеры, образы его бессознательного, а Траумрайх —

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 142—143.

[2] Цит. по: *Михайлов А.В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 135. Любопытным в данном контексте представляется и то, что у Мошероша в «Плодоносящем обществе» (Societas fructifera) был псевдоним Мечтающий (Der Träumende).

как созданная им, как Богом, Вселенная. Ключом для подобной интерпретации является следующая запись героя: «Очарованный, я не мог пошевелиться и только думал: „Это Господь, это Господь!“»[1] Стоит также отметить, что в свёрнутом виде описываемая идея появилась в 1805 году в «Ночных бдениях Бонавентуры»: «У древних были боги, и одного из них звали Сон (Traum), который, должно быть, чувствовал себя очень странно, когда ему взбредало в голову считать себя реальным (wirklich), хотя он был всего лишь сном. Я совершенно уверена, что человек тоже такой Бог»[2]. В конце романа Кубина обозначенная модель снова усложняется, так как автор вводит ещё один, более высокий в иерархии элемент системы — мир синеглазых, и в финале игровое подобие выглядит так: реальность романа — это воображаемый мир героя, реальность героя и сам герой — это образы сна Патеры, реальность сна Патеры — это образы, созданные синеглазыми. Однако в описанном моделировании художественного мира можно усмотреть не только барочное влияние, но и влияние Ницше: «Итак, если мы отвлечёмся на мгновенье от нашей собственной „реальности“, примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение иллюзии в иллюзии и тем самым ещё более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии»[3]. В приведённой цитате автор описывает произведение искусства в аполлонийской парадигме как «иллюзию иллюзии», и, возможно, кубиновская история вполне могла быть навеяна работами немецкого философа, которого автор читал в 1900-е годы, о чём свидетельствуют его ранние заметки и портреты Ницше на полях[4].

Можно также увидеть здесь и параллели с современной Кубину литературой, так как смену масок в описываемом эпизоде, а также апо-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 177.

[2] Nachtwachen von Bonaventura. Weimar, 1915. S. 124.

[3] *Ницше Ф.* Рождении трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 1. М., 2012. С. 35.

[4] Об этом см.: *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А.* Другая сторона. М., Екатеринбург, 2013. С. 288.

калиптический сюжет романа можно осознать как проявление своего рода «австрийской ненависти к себе» (по аналогии с «венской ненавистью к себе» („der Wiener Selbsthaß"), описанной Германом Баром[1]), которая самым непосредственным образом связана с кризисом идентичности. «Неспасённое *Я*» (Э. Мах), описанное в данном эпизоде и распавшееся на целый ряд масок, Фрейд несколько позднее осмыслит как естественное явление, характерное для работы человеческой психики: *Я* всегда будет раскалываться многочисленными объектными идентификациями человека, между которыми будут возникать конфликты[2]. Кубин ещё до психологов (работа Фрейда «Я и Оно» (*Das Ich und das Es*) написана спустя четырнадцать лет после публикации романа) находит образное выражение проблем эпохи, но одновременно с этим и усложняет смысловую конструкцию романа. Интересен пассаж Германа Бара из «Русского путешествия» (*Russische Reise,* 1891), где он рассматривал перемещение в пространстве как шанс приумножения *Я*: «Умножаешься. Больше наслаждаешься, так как получаешь больше инструментов для этого. Больше не одинок, потому что в тебе самом — множество удивительных гостей. Нет ничего проще, как носить в себе множество и иметь возможность надевать новое *Я*, как новый галстук, семь дней в неделю»[3]. На мотив игры масками в австрийской литературе рубежа веков не раз указывали исследователи, говоря о творчестве Г. Бара, А. Шницлера, Р. Беер-Хофмана, Г. фон Гофмансталя[4]. Мотив игры, перенесённый в область архитектуры, преломляется в теории Пауля Шеербарта, представленной в первых главах романа «Мюнхгаузен и Кларисса», где герой говорит о новой архитектуре (Bewegungskunst), главная черта которой — движение, по-

[1] *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 22. Weimar, 2012. S. 2.

[2] *Фрейд З.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 3.: Психология бессознательного. М., 2006. С. 319—320.

[3] *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 21. Weimar, 2012. S. 2.

[4] *Андреев Л.* Импрессионизм. М., 2005; *Васильев Г.* «Смерть Георга» Рихарда Бер-Гофмана // *Бер-Гофман Р.* Смерть Георга. Н. Новгород, 2002; *Жеребин А.И.* Абсолютная реальность. Молодая Вена и русская литература. М., 2009; *Лукач Д.* Мгновение и формы: Рихард Беер-Гофман // *Лукач Д.* Дуга и формы. М., 2006. С. 165—182.

стоянная трансформация форм, похожая на калейдоскоп[1].

Вернёмся к образу Патеры и остановимся на некоторых его масках подробнее. Маска бога-отца предполагает и наличие атрибутики монотеистической религии. Образ «великих чар часов» („den grössen Uhrbann“) отсылает к таинствам христианства: церковь заменена башенными часами, здесь герои поклоняются текущему времени, которое символизирует льющаяся по стене вода, и в благоговении произносят фразу-молитву: «Господи, я стою здесь перед тобой». Однако описание этого ритуала Кубин дополнительно кодирует, представляя в виде письма, написанного другу, которого зовут так же, как друга Кубина, — Фриц, а стилистика письма отражает стилистику переписки автора с Херцмановски-Орландо. В этом фрагменте усиливается ирония: герой смотрит на Траумрайх со стороны, глазами корреспондента, как бы из привычной реальности, а не из сновидческого пространства страны грёз. Именно двойная условность и позволяет расшифровать этот пародийный образ. Клеменс Рутнер в своей статье указал на то, что данное описание — это изображение туалета[2].

[1] *Scheerbart P.* Münchhausen und Klarissa. Berlin, 1906. S. 22—23. Здесь автор говорит об архитектуре, основанной на совершенно иных принципах, чем классическая архитектура, статично существующая в пространстве и времени, динамические возможности которой связаны только с субъектом и раскрываются только при перемещении реципиента. Возможно, что на идеи П. Шеербарта повлиял развивающийся кинематограф, преодолевший статику фотографии, и автор в романе аналогичным образом «оживляет» архитектуру. Некоторые образы напоминают эксперименты одного из основоположников мирового кинематографа Жоржа Мельеса (1861—1938), в частности, в фильме «Путешествие на Луну» (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Интересно, что Мельес в 1911 году, через пять лет после появления романа Шеербарта, снял фильм с симптоматичным названием «Галлюцинации барона Мюнхгаузена» (*Les Aventures de baron de Munchhausen*), где герой путешествует во времени.

[2] *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09). [Электронный ресурс] // URL: http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/CRuthner4.pdf (дата обращения: 21.06.15). Автор приводит отрывок из переписки Кубина с Херцмановски: «Мы, немцы, придаём писсуару намного больше значения, чем полагал Фрейд. Католицизм и дом Габсб[ургов]-Лотар[ингских] — враги высокоразвитого существо-

Таким образом, «чары часов» являются знаком и сакрального, и профанного одновременно[1]. В европейской ситуации «смерти Бога» такой симулякр естественен, так как конечность человеческого существования не подвергается сомнению и за апокалиптической картиной не предполагается, как это было в традиции, картины обетованной земли[2]. Однако ни мироощущение Кубина, ни его стилистика не ограничиваются единственным смыслом, поэтому наряду с «чарами часов» и другими религиями мира, не запрещавшимися в Траумрайхе и имевшими своих поклонников, здесь упоминаются также иные варианты замещения «убитого Бога». О них герою рассказывает знакомый: «К некоторым вещам здесь относятся с благоговением, но я не знаю, много ли вам даст, если я назову пару святынь… у нас особо почитаются яйцо, орех, хлеб, сыр, мёд, молоко, вино и уксус. <…> Вскоре я узнал, что священными также считаются волосы, рог, еловые шишки, грибы и сено»[3].

Логическое завершение тема «убийства Бога» находит в эпизо-

вания клозета (в отличие от Англии!) — зато у них есть «торжественные» уборные, которые все тесно связаны с адом. Тысячи детских сказок происходят из бездонных туалетов нашей страны и постоянно омрачают дух народа – Аид как воспитатель. Наша церковь одной ногой проросла в выгребную яму, в то время как другой торчит в небо». (*Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 100.)

[1] Конечно, нельзя не вспомнить о «Фонтане» (1917) Марселя Дюшана: появившись через восемь лет после выхода романа, он отразил симптоматику эпохи, отмеченную Кубином ещё до катастрофы Первой мировой войны.

[2] «Виде́ния конца света принадлежат с ранних пор к устоявшемуся инвентарю Апокалипсиса, однако в более ранний период *конец* всегда представлялся относительным в отношении того, что за ним последует. За Откровением Иоанна, важнейшим, хотя бы в отношении библейского виде́ния конца света, следует описание *новой земли*, Нового Иерусалима». (*Gerhards G.* Apokalypse und Moderne: Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk. Würzburg, 1999. S. 7—8.)

[3] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 92—93. М.В. Жукова отмечает, что истоком этого пародийного ряда является реакция Кубина на вегетарианскую диету и другие жизненные реалии колонии Монте Верита. См.: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2015. С. 92.

де расправы над восковой[1] куклой Патеры, совершённой перед окончательным разрушением Перле. Здесь кукла выступает как симулякр Патеры: она одновременно означает и управителя, и управляемого. Оппозиция живое/неживое, воспринятая от романтиков, иронично переосмысляется Кубином. Образ куклы (манекена, автомата и пр.) предполагал разговор о тайнах природы, определение границ видимости и сущности, задачей которого было утвердить живое, духовное, подлинное[2]. У Кубина указанная оппозиция коррелирует с оппозицией активный/пассивный, так как рассказчик не раз «проговаривает» свою тревогу по поводу бездействия правителя в отношении беспорядков в Перле. Таким образом, происходит буквализация пассивности «активного» героя (если помнить, что реальность рассказчика — продукт сна Патеры), но одновременно с этим нивелируется, нейтрализуется активность остальных персонажей, так как, разрушив куклу Патеры, они совершили акт самоуничтожения, освобождение духа не произошло[3]. Как мы видим, в романе кукла является зеркалом «реальности» (в апокалиптической картине, в том числе в раскрепощении сексуальности, Кубин воспроизводит процесс объективации субъекта, о чём будет сказано ниже), атрибутом смерти, где оппозиционный элемент снят в мерцании иллюзии, где активность — это та же пассивность, и наоборот. Кроме того, данный образ можно также трактовать и в социально-политическом аспекте: неживой Патера символизирует империю Габсбургов в той же мере, в какой, по словам М. Ямпольского, «старорежимная монархия представляла тело человека как манекен,

[1] Прилагательное *восковой*, контекстуально в сочетании с одушевлённым существительным означающее «мёртвый, похожий на мёртвого», в данном фрагменте действует как явное усиление.

[2] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2015. С. 119.

[3] Интересно сопоставить этот «революционный» эпизод с пассажем «Ночных бдений Бонавентуры», в котором пародируется Французская революция: «Вообще рискованная вещь, которую вы обзываете свободой; разве то, что вы сегодня видели, нечто большее, чем игра марионеток, когда голову деревянного короля отделили от туловища без положительного результата». (Nachtwachen von Bonaventura. Weimar. 1915. S. 134.)

на который навешивались знаки социального отличия»[1]. Кроме того, эпизод напоминает графическую работу автора «Последний король» (*Der letzte König*, 1902), где правитель также воплощает в себе абсолютную пассивность и усталость, а его лицо похоже на череп.

Наряду с описанной маской в арсенале создателя Траумрайха есть и маска старьёвщика: Перле, как уже говорилось, является городом — антикварной лавкой. М. Ямпольский писал, что во французской литературе XIX века образ старьёвщика постепенно менялся и маргинал уступил место поэту-визионеру[2]. Однако и австрийская литература на рубеже веков осознаёт художника именно в этом экзотическом пространстве. Гуго фон Гофмансталь так описывал сознание современников: «Существует несчётное количество вещей, которые для нас — лишь триумфальные шествия и пастушеские красоты, реинкарнированные в красоте сна, преображённые тоской и расстоянием, — вещей, к которым мы прибегаем, когда наши мысли совершенно бессильны найти красоту в жизни и устремляются на поиски искусственной красоты снов. Тогда лавка антиквара для нас — настоящий остров Кифера»[3]. В приведённом размышлении Гофмансталя образ лавки старьевщика, несомненно, имеет положительный коннотат, контекстуально связанный с безусловным культом творческой личности. Описанная выше параллель между топосом антикварной лавки и сновидческим состоянием творца в романе Кубина является ключевой. Однако автор ведёт к ней читателя сложным путём смысловых метаморфоз. Как писал Ямпольский, в мире театрализованных призраков (именно им, по сути, является антикварная лавка) старьёвщик становится ирреальной, аллегорической фигурой, олицетворяющей Смерть, милосердную смерть[4]. Собственно, милосердную смерть принёс Патера жене героя и пояснил свой поступок в ответ на его упрёк в

[1] *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 36.

[2] Там же. С. 30—31.

[3] *Hofmannsthal H.* Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1980. Bd. 1. S. 175.

[4] *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 30—31.

бездействии: «Я помог, я и тебе помогу»[1].

В последней части «Другой стороны», в эпизоде второй встречи героя с Патерой, автор снова подчёркивает мысль, что происходящее в Траумрайхе — сон, в котором создатель разрушает своё творение. Патера предстаёт уже не только Богом-создателем, но и разрушителем и напоминает теперь описанного гностиками Демиурга (именно это слово, использованное автором единственный раз, завершит роман), поэтому антагонизм Патеры и Геркулеса Белла оборачивается двойничеством: «Пронзительный смех, адский хохот вернул меня к действительности… В ярко освещённом пространстве на месте Патеры передо мной стоял *американец*…»[2] Как видим, в романе также очевидна преемственность по отношению к литературной традиции позднего немецкого романтизма и творчеству Э.Т.А. Гофмана[3], «Ночные этюды» которого Кубин проиллюстрировал в 1911 году. Метаморфоза Патеры в сознании героя (в реальности?) постепенно готовится автором. Сначала появление фонарщика, похожего на Патеру, можно объяснить нервным расстройством жены героя, но изменение лица служанки Анны, а также последующие умножающиеся подобия персонажей (нищенка во Французском квартале как две капли походила на Мелитту Лампенбоген, целые толпы двойников появились у самых разных жителей Перле, в том числе и копия покойной жены героя) уже не имеют логических мотивировок и обогащают сновидческую реальность романа, ещё раз умноженную на саму себя, отражённую в своём же кривом зеркале, — аналог любимого приёма барочной живописи[4].

Композиция, созданная автором как череда отдельных эпизодов, отражает специфическое пространство разрозненных элементов мира Траумрайха. Кубин писал: «Я последовательно отказался от любого воспоминания о реальной, организованной природе и начал фор-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 243.

[2] Ebd., S. 243—244.

[3] См. об этом: *Gauss K.-M.* Die Wiederkehr des Monarchen // NZZ. 2000. 25—26 March.

[4] О типологии литературного мотива двойничества и мотива зеркала в живописи писал Ю.М. Лотман в статье «Текст в тексте» (*Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2010. С. 68—69).

Альфред Кубин.
Последний король, 1902

Альфред Кубин.
Ду́хи вина, 1900

мировать свои композиции из пучков пелены и света, из кристаллических или раковиноподобных фрагментов, из кусочков плоти и кожи, из растительных орнаментов и тысячи других вещей»[1]. А.Н. Беларев полагает, что на принцип ассоциативного, «сновидческого» монтажа у Кубина оказало влияние так называемое Kompositionskunst (искусство композиции), описанное в романе Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса»: «Основной принцип этого искусства — монтаж образов и элементов, частей, осколков „земных“ предметов и тел»[2]. Также можно провести параллель с известным пассажем из «Письма лорда Чэндоса Фрэнсису Бэкону» (*Der Brief des Lord Chandos*, 1902) Г. фон Гофмансталя: «Мой случай вкратце таков: я полностью лишился способности связно мыслить или говорить... Всё для меня распалось на части, которые в свою очередь распались на части, и не осталось ничего, что можно было бы охватить каким-либо одним понятием»[3]. Так на новом витке литература авангарда возвращается к принципу фрагментарности, лежащему в основе мироощущения романтиков, с той лишь разницей, что Новалис и Ф. Шлегель за мозаичной картиной надеялись увидеть гармонию мироздания, а модернисты в ситуации девальвации ценностей закладывают основы для будущего деконструктивного письма.

Фрагментарные части тем не менее объединяются в романе Кубина благодаря единому вектору — превращению мечты-сна в удушливый кошмар, Traum в Alptraum, благодаря постепенному нарастанию плотности гротескных образов и ситуаций[4]. В этом контексте столица Перле не просто жемчужина, но жемчужина неправильной формы. Редкости и уродцы, кабинеты диковинок (Перле представ-

[1] Цит. по: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2015. С. 85.

[2] *Беларев А.Н.* Чернильница вместо плана. Город и память в романе Кубина «Другая сторона» [Электронный ресурс] // URL: https://www.academia.edu/11004629 (дата обращения: 17.03.15).

[3] *Гофмансталь Г.* Избранное. М., 1995. С. 522.

[4] Подробнее о гротеске в романе см.: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 2015.

ляется теперь кунсткамерой) — модные явления эпохи барокко. Возникает вполне закономерная ассоциация с офортом Франциско Гойи («Сон разума порождает чудовищ» (*El sueño de la razón produce monstruos,* 1799), мотивы которого Кубин использовал в собственных работах «Мой демон» (*Mein Dämon*, 1899—1900), «Дýхи вина» (*Die Geister des Weins*, 1900)[1]. Через название офорта испанского художника, в свою очередь, преломляются некоторые смыслы романа: разум, ассоциирующийся у Гойи с гармонией и солнцем (неразрывные понятия для эпохи Просвещения и масонства), отсутствует в Траумрайхе, а значит, в Европе и даже мире, проекцией которых является государство грёз. Если же прочитать название офорта в свете теории сновидений Фрейда, представившего сон прежде всего как рассказ о подавленных и часто запрещённых обществом желаниях и инстинктах, потенциально угрожающих цивилизованности (цивилизации), то увидим, что Кубин воплощает этот аспект смысла в созданных им картинах Апокалипсиса.

Как уже говорилось выше, фабула романа отражает изменение взгляда главного героя на Траумрайх (надежды сменились разочарованием и полным неприятием происходящего), а также трансформацию жизни государства: от будней к катастрофе распада. Два события являются кульминационными для обеих линий соответственно: смерть жены героя и появление американца Геркулеса Белла в Перле — на них мы остановимся подробнее.

Необходимо упомянуть эпизод, предшествующий смерти жены и резкой смене тональности дальнейшего повествования, в котором доминирует описание негативных черт Траумрайха. Речь идёт о блуждании героя в подземном лабиринте, куда он попадает с единственной целью — убедиться в том, что страхи жены не обоснованны. Когда герой попадает в молочную, её замкнутое и ограниченное пространство трансформируется в сеть путаных коридоров, откуда герою не удаётся выбраться (подобная ситуация с рассказчиком повторится, и роль лабиринта будут исполнять узкие улицы во Французском квар-

[1] В 1903 году Рихард Шаукаль назвал Кубина «австрийским Гойей». См.: *Schaukal R.* Ein österreichischer Goya (Alfred Kubin) // Wiener Abendpost, 3. Januar 1903.

тале). Как писал Ж.Ф. Лиотар, лабиринт «мгновенно возникает в том месте и в тот момент (на какой карте, по какому календарю?), где проявляется страх»[1]. Действительно, рассказчик переживает здесь «смертельный страх», ужас, встретив мечущуюся по лабиринту слепую белую лошадь. Образ лабиринта в культуре всегда связан с инициацией, сложным движением к самому себе[2], поэтому образ белой лошади можно трактовать как проекцию главного героя. Кроме того, австрийские писатели, в частности, А. Шницлер в ряде новелл, Р. Беер-Хофман в романе «Смерть Георга», позднее Л. Перуц в романе «Между девятью и девятью» (*Zwischen neun und neun*, 1918)[3] создали образ лабиринта нового типа — лабиринта сознания субъекта, включающего в сферу своего влияния объекты, не заботящегося об их «собственной жизни»[4], некий аналог ренессансно-барочного theatrum mundi как системы памяти[5], с той лишь разницей, что она не претендует на универсальность и отражает только ограниченный опыт субъекта.

Эпизод у Кубина кончается тем, что герой снова оказывается в привычном пространстве знакомого кафе, будто пробуждается от кошмарного сна. Фрейд в 1923 году, описывая категорию бессознательно-

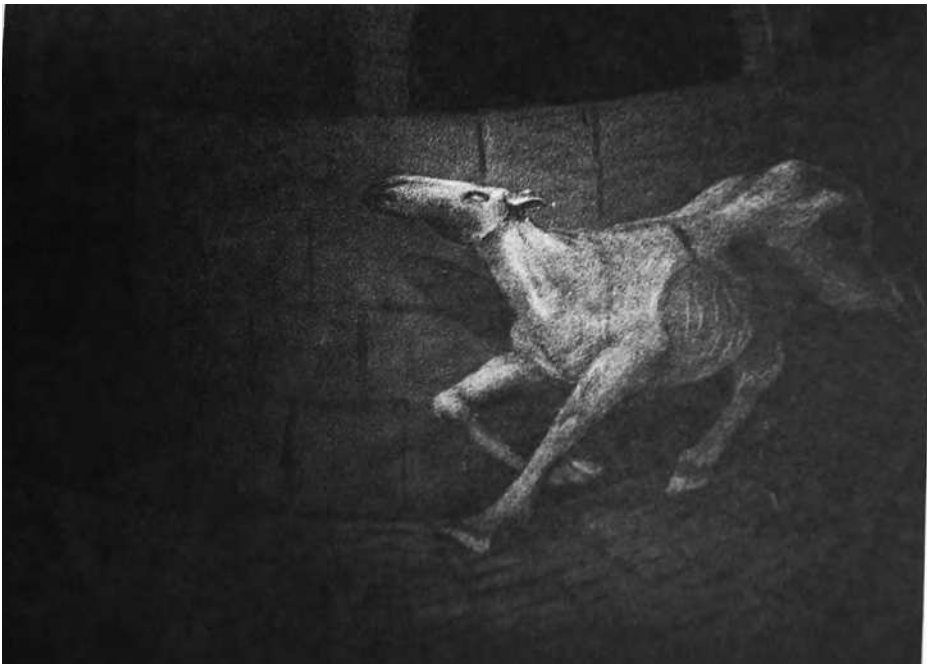
[1] Цит. по: *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 70.

[2] См. работы: *Элиаде М.* Испытание лабиринтом [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1999. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/1999/4/labir.html (дата обращения: 07.05.15); *Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии. М., 1996. С. 275; *Юнг Карл Густав, фон Франц М.-Л, Хендерсон Дж. Л. Якоби И., Яффе А.* Человек и его символы. М., 2006; *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996.

[3] И. Мандельштам перевёл заглавие романа на русский язык как «Прыжок в неизвестное» и тем самым задал пространство «таинственного», тогда как австрийское мышление очень конкретно, предметно и в оригинальном заглавии обозначены две точки во времени, между которыми происходит действие романа. Неопределённость, связанная с проблемой идентичности, характерной для австрийской литературы разбираемого периода, тоже нивелируется предложенным в переводе названием.

[4] *Scheibe H.* Nachwort Beer-Hofmann R. Der Tod Georgs. Stuttgart, 2009. S. 122.

[5] Ренессансной системе памяти посвящена монография: *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997.



Альфред Кубин. Из одного сна, 1903—1905

го (Es), использовал образ лошади, управляемой всадником[1]. В таком контексте у образа лошади в романе Кубина появляется ещё одно значение: это высвободившееся бессознательное («исступлённый галоп живого скелета остановить было невозможно»[2]), и последующие события подкрепляют такое восприятие. Сфера бессознательного, связанная по теории Фрейда с сексуальностью, подавляемой *Я* или Сверх-*Я*, находит проявление в дальнейшем развитии сюжета: герой сразу после смерти жены, отдавшись чувственности, оказался в постели Мелитты Лампенбоген. Будто в кривом зеркале, эта раскрепощённая сексуальность отразится в резком падении нравов в Перле, а безумный бег одной слепой лошади — в бешенстве целого табуна, носящегося по узким улицам Перле, как по лабиринту: «Эта возбуждённая орава кружила по всему городу. Отбившиеся особи носились, как слепые, по кривым переулкам, пока не разбивали себе череп о какой-нибудь выступ. Основная масса несколько раз сталкивалась в узких проходах и тупиках, пока, наконец, не упёрлась в высокий обвал породы, откуда выхода не было!»[3]

Смерть жены и ночь с Мелиттой — события, решительно меняющие героя. После них ему открывается всё величие Патеры и сновидческий характер Траумрайха: «Мир — это воображение, а воображение — сила. <…> Патера был везде, я видел его в глазах друзей и врагов, в животных, растениях и камнях. Во всём, что здесь было, его воображение пульсировало сердцебиением государства грёз»[4]. Герой, приблизившийся к буддийскому созерцанию, «уступает» фабульную роль уже упомянутому американцу.

---

[1] *Фрейд З.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. М., 2006. С. 314. Разумеется, речь идёт о типологических параллелях, на которые, в частности, указывает А. Хоберг: «И здесь [в зрелых листах] явленные видения сексуальных страхов и насилия — пыток, мучений, превосходства и овнешнённого бытия — действовали как взгляд души современников, полной таинственных движений и страхов, приоткрытых в то же время Зигмундом Фрейдом в своём „Толковании сновидений“». (*Hoberg A.* Alfred Kubin Drawings 1897—1910. München, Hamburg, 1991. S. 27.)

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 118.

[3] Ebd., S. 280.

[4] Ebd., S. 176—177.

Демон-разрушитель Геркулес Белл — первопричина и герой «апокалиптического сценария»: его приезд полностью изменил привычный порядок жизни в Перле и способствовал развращению нравов, что послужило благодатной почвой для нервных болезней и эпидемий. Имя персонажа, очевидно, навеяно положениями теории космистов, трактующих греческого Геракла (Геркулеса) как символ победы патриархата над более древними формами жизни, а его борьбу с хтоническими существами — как начало деградации[1]. Разрушение психики (симптомы, которые видел Кубин у современников, почти гордящихся своей нервозностью) связано в романе с физическим распадом материи и разрушением пространства, выраженными через метафору тела (на ней остановимся ниже) и подчёркивающими неразрывную связь внешнего и внутреннего, человека и государства. Как писал Й.Я. Бахофен, «эмансипация плоти и политическая эмансипация, точно неизбежно и постоянно связанные близнецы»[2]. Процесс расцивилизации связан не только с вырвавшимися наружу человеческими инстинктами, но и с дикой, агрессивной природой, покорение которой — лишь иллюзия. В Перле останавливается время, ломаются механизмы всех часов, вечные сумерки не позволяют отделить день от ночи — приметы хаоса, так как во всех религиях космос начинается с отделения земли от неба и дня от ночи. Женщины, в частности Мелитта Лампенбоген, приобретают черты архаичных богинь, хранительниц материнского права, притягивающих мужчину, но являющихся угрозой его маскулинности (частотный мотив как живописи, так и литературы декаданса)[3]: «К ужасу своему я обнаружил, что желтоволосая проститут-

[1] См.: *Беларев А.Н.* Чернильница вместо плана. Город и память в романе Кубина «Другая сторона» [Электронный ресурс] // URL: https://www.academia.edu/11004629 (дата обращения: 17.03.15). С. 34.

[2] *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Stuttgart, 1861. S. XXIII.

[3] См. об этом подробнее: *Ле Ридер Ж.* Венский модерн и кризис идентичности. СПб., 2004; *Treut M.* Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. Basel, 1990; *Geyer A.* Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995. Кроме того, теория материнского права, изложенная Бахофеном в работе «Матриархат» (*Das Mutterrecht*, 1861), сильнейшим образом повлияла на философию мюнхенско-швабского кружка космистов (Kosmikerkreis), на связь с ним Ку-

ка зубами оскопила пьяного»[1]. Сфера сексуального бессознательного, обладающего хтонической силой, полностью подчиняет себе жителей Перле, организующих тайные оргии или открыто предающихся совокуплению и умирающих в таких количествах, будто на Перле обрушилась чума: «Ни одно человеческое существо не могло уклониться от первобытного инстинкта, каждый, жадно выпучив глаза, искал себе тело, чтобы судорожно в него вцепиться… море обнажённой плоти бурлило и трепетало»[2]. Аналогичные оргийные образы и изображение смерти персонажей в финале как результата раскрепощения чувственности свойственны также одному из фрагментов сна Пауля, героя романа Р. Беер-Хофмана «Смерть Георга». Как и герой Кубина, он не принимает участия в массовом совокуплении в честь богини Иштар, а лишь наблюдает (воображает) его, открытая сексуальность одновременно и притягивает и отталкивает героя[3]: «Они срывали с себя покровы и, нагие, чувствовали, что нагота окружает их. Вокруг то оттесняемый, то снова накатывающий поток дрожащей от любви плоти, лаская, омывал тело. <…> Над ними смыкался переплетённый клубок, многорукий и многоголовый, разделялся и заново сплетался, ненасытно хватающими руками притягивая к себе тела. <…> Пока трясущиеся от наслаждения бёдра понимались к нему[4] и жадно пили

бина указывает К. Брунн (см.: *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010. S. 229—234.). Женщина как доминанта появляется в огромном количестве графических работ автора, в том числе в образе женщины-смерти. 1900—1903: *Die Hexe, Meine Muse, Das Schlachtfest, Die Dame auf dem Pferd, Der letzte Amme, Kanonenfutter, Unter aller Mutter-Erde, Des Menschen Schicksal, Der beste Arzt, Jede Nacht besucht uns ein Traum;* 1903—1905: *Salome, Die große Babylon, Carneval* и др.

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 254.

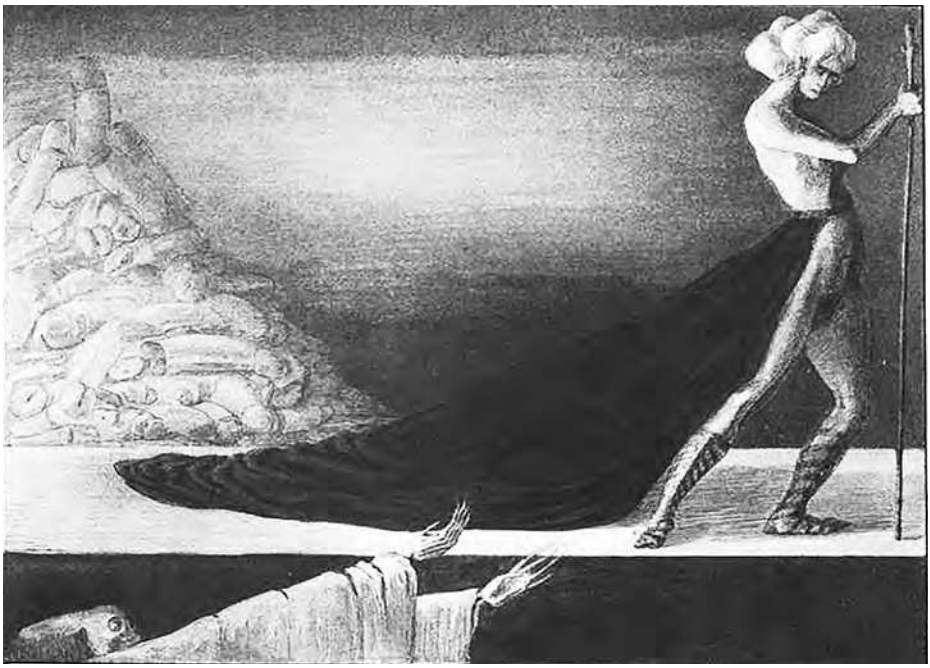
[2] Ebd., S. 254.

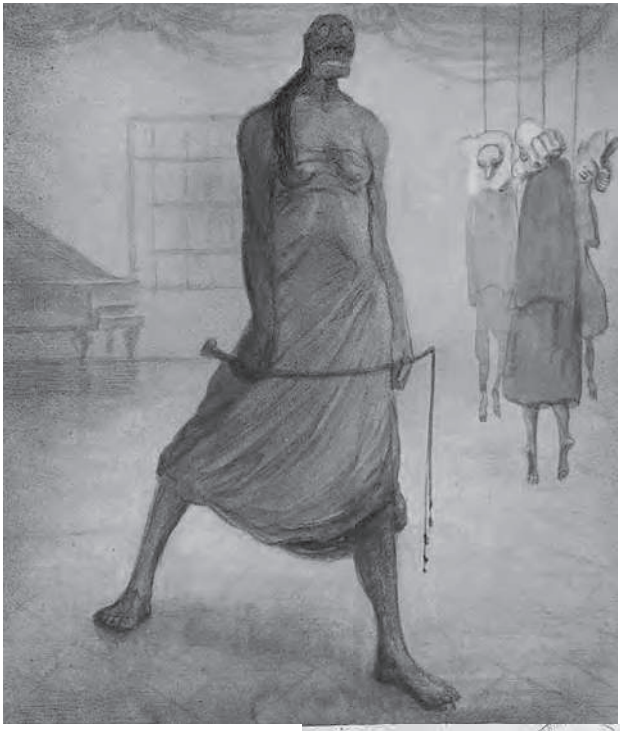
[3] В этой модели можно увидеть ницшеанский код: притяжение/отталкивание к/от чувственной жизни — свидетельство тяготения представителей сократической культуры к дионисийству как знаку молодости культуры, возврат к которому предрекал философ. См.: *Ницше Ф.* Рождении трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 1. М., 2012.

[4] Автор, описывая оргию как сон Пауля наяву (Tagträume), выделяет из толпы некоего безымянного персонажа (einer), как в фильме, фокусируя внимание чита-

Альфред Кубин.
Назад в женское лоно, 1904

Альфред Кубин.
Великий Вавилон,
1903—1905





Альфред Кубин.
Карнавал, 1903—1905

Альфред Кубин.
Последняя нянька,
1900—1903

струю новой жизни, он не чувствовал, что под его поцелуями полуоткрытые губы медленно холодеют и не от похоти неподвижно смотрят вверх стекленеющие глаза»[1].

Мотив подмены реальности полётом эротических фантазий ещё до романа воплощён в эскизе «Из жизни Кубина, чудака» (*Aus Kubin, des Narren, Leben*, ок. 1899—1902)[2] и пересекается с похожей темой в новелле «Возлюбленная чёрта» (*Die Geliebte des Teufels)* из сборника «Гашиш» (*Haschisch*, 1902) Оскара Шмитца. Одна знатная дама вступила в связь с неким капельмейстером при условии, что ни он, ни она не увидят друг друга, объясняя, что так любовники могут вообразить себе партнера по вкусу и при желании каждый раз менять его: «…меня вдруг целиком наполнило страстное невыразимое желание, закрыв глаза, броситься в зияющую передо мной бездну»[3]. Воображение, занявшее место регламентированной реальности, определяет раскрепощение чувственности, открытую сексуальность, в несколько ином, более сложном ключе присутствующие и в романе Кубина.

Наконец, тема раскрепощения чувственности завершается образом физического разложения вещественного мира. Автор подробно рассказывает о разных ступенях этого процесса: сначала он описывает распад неживой материи, далее — превращение города в мир изначальной природы, где человек и животные находятся в тесном взаимодействии друг с другом, затем — деградацию человеческой природы в животную[4] и, наконец, опредмечивание человека, превращение его

теля, на определённой фигуре, за поведением которой мы наблюдаем на фоне описанного действа. Эта конкретизация важна именно потому, что Пауль идентифицирует себя с ним (им не являясь), как и читатель, тем самым достигается указанная выше модель притяжения/отталкивания.

[1] *Beer-Hofmann R.* Der Tod Georgs. Stuttgart, 2009. S. 32—33.

[2] *Geyer A.* Alfred Kubin. Träumer auf Lebenszeit, Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich, Bd. 3. Wien, Köln, Weimar, 1995. S. 241—242.

[3] *Schmitz O.A.H.* Haschisch [Электронный ресурс] // Project Gutenberg. URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/haschisch-6005/4 (дата обращения: 17.03.15).

[4] Несколько глав именно этой теме отведены в работе Жуковой М.В. См.: *Жукова М.В.* Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX—XX вв. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук.

в объект, связанный с телесным низом: в пищу, отходы, сексуальный симулякр. Стоит вспомнить зажаренного на вертеле доктора Лампенбогена, съеденного крысами хозяина кофейни, загрызенных собаками сначала Мелитту, а потом Бренделя, не захотевшего отдать им свой фетиш (!) — голову любовницы[1]. Даже сексуальные оргии получили в период распада обозначение «меню» (Menüs) и были сопряжены с пространством кафе[2]. Герой констатирует: «Сверху, где лежал Французский квартал, точно поток лавы, медленно двигалась вниз масса грязи, нечистот, свернувшейся крови, кишок, трупов людей и животных»[3]. Наконец, город целиком и отдельные его части представлены как вивисекция человеческого тела. Например, движущийся механизм мельницы герой сравнивает с «вскрытым человеческим телом»[4], а весь город открывается как «лабиринт ходов», изрытый, «как кротовая нора»[5], его можно соотнести с кишечником человека. Кубин, видимо, сознательно рассчитывал на ассоциации с известными пассажами романов Гюго, где клоака как образ подземного лабиринта Парижа вполне может быть соотнесена с тем же физиологическим образом.

Интересно, что момент разрушения Перле рассказчик описывает дважды, тем самым Кубин добивается эффекта палимпсеста: одна картина не отменяет другой, а полупрозрачным слоем накладывается на неё, преодолевается закон последовательного описания, и возникает иллюзия одновременности действия. И в этом случае вы-

---

СПб., 2015.

[1] Голова Мелитты в данном отрывке описана автором как голова Горгоны Медузы, выполняющая свою смертельную функцию (см. об этом: *Cersowsky P.* Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhundert. Kafka. Kubin. Meyrink. München, 1983. S. 88—90). В искусстве югендштиля очень часто можно встретить либо указанный выше образ, либо ассоциирующиеся с ним изображения змеевидных женских волос (Ф. фон Штук, Г. Климт, К. Мозер, Й. Ольбрих, Ф. Кнопф). Таким образом, медузоподобная голова Мелитты снова возвращает нас к образу женщины как архаической богини плодородия и смерти.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 252—253.

[3] Ebd., S. 304.

[4] Ebd., S. 262.

[5] Ebd., S. 312.

шеприведённые телесные образы первой картины встраиваются в мифологический контекст второй: Патера превращается в великана, своеобразного йотуна (паровоз использует как гармошку; в вулкан дудит, как в трубу; стаи птиц путаются в его длинных волосах; море достает ему до бёдер)[1], мочой уничтожает деревни (физиология тела), борется с Беллом, сливается с ним в единое существо[2], пока не превращается в череп (вспомним, что во время второго посещения Патеры герой сравнил с черепом замок[3]) и потом в «неопределённое пронзительное Ничто»[4]. Патера-Имир предстаёт как мифологическая жертва, из тела которой асы структурировали германо-скандинавский космос.

Не менее интересна ещё одна параллель — уже не ретроспективная, а футуроспективная — с образом из рассказа Кафки «Нора» (*Der Bau*, 1923—1924), где лабиринт является результатом «тяжелейшего труда… тела в каждой его части»[5]. Как замечает М. Ямпольский, герой рассказа чувствует себя властелином этого лабиринта[6], и у Кубина находим очень похожий образ, на который, в свою очередь, повлияли архитектурные фантазии Шеербарта[7]: «Во всех ходах обитал тысяче-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 316—319.

[2] Здесь можно увидеть родство данного образа с образами одного эпизода «Божественной комедии» (Ад, песнь 25): в одно чудовище сливаются змей Чанфа Донати и Аньелло Бруннелески (строки 43—78), а Франческо Кавальканти в облике змея жалит Буозо Донаи и меняется с ним обликом (строки 79—141).

[3] «Я увидел внушительный замок с гигантскими воротами и пустыми провалами окон, точно череп мертвеца, и вошёл в темноту». (*Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S.241.) Интересно, что на визуальном уровне образ пустоты, затягивающей субъекта, очень часто встречается в ранней графике художника и всегда связан с образом смерти, например, в работах *Ins Unbekannte*, 1900—1901; *Zurück zum Schoß*, 1904; *Der Weg zur Hölle*, ок. 1909, а мотив черепа — в работах: *Stunde der Geburt*, 1903; *Carneval*, um 1902—1903; *Ohne Titel*, um 1900; *Der letzte König*, um 1903.

[4] Ebd., S. 320.

[5] *Kafka F.* Der Bau [Электронный ресурс] // Projekt Gutenberg. URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-bau-160/1 (дата обращения: 2.08.2016).

[6] *Ямпольский М.* Демон и лабиринт. М., 1996. С. 83—84.

[7] Пластическое соответствие образов можно увидеть, например, в следующем пассаже из романа «Мюнхгаузен и Кларисса»: «Если верить стрéлкам, я пять

рукий полип [метаморфоза американца][1], эластичный, как каучук, который растянул свои члены под всеми домами, проскользнул во все квартиры, просочился в каждую кровать, тревожил всех спящих своими тонкими волосками и бородавками, бесконечно растягивался на много миль, скручивался кольцами, переливающимися то чёрным, то оливковым, то телесно-белым, то всеми цветами радуги»[2].

Неожиданно в финале романа в контексте той образности, о которой идёт речь, актуализируется этимология слова *Seite*, вынесенного в заглавие произведения. Существительное первоначально означало «часть тела человека, которая прикрыта рукой», позднее использовалось для обозначения тела животного (*Speckseite* — окорок). В данной лексеме содержатся значения: «расслабленное ниспадание», «вялость», «обмякание», «безвольная часть тела»[3]. Мы опять возвра-

часов без остановки наслаждался двигающейся архитектурой. Панорама была грандиозной; можно было видеть новые горы, лежащие вокруг как огромные монстры. Горы были, как мы сейчас слышали, не многим больше, чем тысячу метров. Но теперь на каждую горную вершину поднимался чудовищный аэростат, и из моря одновременно поднимались всё новые аэростаты. Когда восемнадцать баллонов зависли на высоте, они загорелись от заходящего солнца, чтобы казаться наверху огромными глобусами. После чего стало темно. Затем из гондолы аэростата сильной цветной струёй забил прожектор, и баллоны засветились, производя удивительно пятнистое впечатление, как кожа змеи. Потом эти змееподобные аэростаты пришли в движение и медленно, не теряя пятнистости, двигались вокруг нашего плато на башне, точно исполинские планеты». (*Scheerbart P.* Münchhausen und Klarissa. Berlin, 1906. S. 24—25.)

[1] Возникают не только образные ассоциации с идеями космистов, но и мифологические ассоциации с древнегреческим Протеем. В «Морских разговорах» Лукиана (4. Менелай и Протей) герой осмысляет свойства Протея, которые, как настоящий скептик, не принимает на веру, и Протей приводит сравнение с полипом, чтобы объяснить их собеседнику: «К какой бы скале полип ни приблизился и ни приладил к ней, присосавшись, чашечек своих щупальцев, он становится подобен ей и меняет свою кожу, делая её похожей на цвет камня; таким образом полип укрывается от рыбаков, совсем не выделяясь на скале и обманывая ловцов своим полным сходством с ней». (*Лукиан Самосатский.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. СПб., 2001. С. 126.)

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 321.

[3] Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu

щаемся к оппозиции активный/пассивный, связанной с образом Патеры, который во время второй встречи с героем открыто признаётся в своей усталости. Функция героя-созерцателя тоже претерпевает метаморфозу в рамках указанной выше оппозиции: от активного восприятия событий и их изложения к бесстрастной фиксации фактов несопричастным трагедии скриптором. К финалу рассказчик становится «машиной ви́дения»[1], он полностью отказывается от интерпретации событий. Так происходит последняя структурная трансформация нарративного ключа: сон — кошмар — виде́ние. Завершает трансформацию героя глава «Виде́ние», в которой он предстает медиумом. Запечатлённое в романе изменение главного героя не только характеризует художественный мир автора или специфику австрийского характера, придерживающегося нейтралитета, но является воплощением эволюции культуры. Как писал М. Ямпольский, после открытий, сделанных Кантом, «субъект всё в меньшей степени понимается как „человек мыслящий“ и в большей степени как „человек наблюдающий“»[2].

3. Принцип равновесия и поиск альтернативного бытия (Космизм и Восток)

Во мне сидит настоящий буддийский монах.
А. Кубин[3]

Ещё одно смысловое поле кубиновской «антиутопии» связано с образами Востока, являющимися своеобразной рамкой для повествования о западной цивилизации. В XIX веке в постгегелевской культуре Восток мыслится как не-Запад, то есть в рамках оппозиции своё/чужое. В соответствии с этим выстраивается система стереотипов, от

bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001. S. 753.

[1] *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. С. 8.

[2] Там же.

[3] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 8: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 7.

которой было несвободно сознание европейца на рубеже веков, как и наше сегодня: «Если Запад характеризуется как прогрессивный, рационалистический, индивидуалистический, свободолюбивый, реалистический, логичный, активный и искусный в творчестве, то Восток противопоставлен ему как архаичный, субъективный, интуитивный, замкнутый в семейной жизни, склонный к условностям, идеалистический, мистический, пассивный и искушённый в жизни»[1]. Показательно, например, в одном эссе Гофмансталя соединение таких имён, как Поль Бурже и Будда, которое А. Жеребин комментирует так: «Имя Бурже указывает на закон декаданса — распад целого, имя Будды означает противоположную тенденцию, волю к всеединству»[2].

Альфред Кубин никогда не был в Китае, хотя действие романа связано именно с этим топосом, поэтому здесь речь идёт исключительно об ориенталистской традиции, воспринятой автором, прежде всего, из трудов немецких романтиков, Шопенгауэра, Гегеля и Ницше[3], а также из впечатлений и текстов современников и своего ближнего окружения[4]. Более того, художественный строй произведения, кото-

[1] *Малахова Н.Н.* Трансформация представлений о Востоке в западной культуре // Четвертые Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока: Материалы научной конференции. С.-Петербург, 7—10 февраля 2007 г. СПб., 2007. С. 650.

[2] *Жеребин А.И.* Сад познания венского модерна // Вестник Европы. Т. 38—39, 2014. С. 304.

[3] Кубин рано увлёкся Шопенгауэром, и это в сочетании с биографическими обстоятельствами: потерей матери, сложными отношениями с отцом — и с влиянием медиума-гипнотизёра привело к попытке суицида в 1896 году. Также Кубин увлёкался Ницше, о чём свидетельствуют расшифрованные литературные наброски 1901—1903 годов, и буддизмом, в том числе под влиянием Г. Майринка. См. об этом подробнее: *Гугнин А.* Альфред Кубин // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. М., 2008. С. 302—305; *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А.* Другая сторона. М., Екатеринбург, 2013. С. 282—294; *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010.

[4] На рубеже веков ориентализм охватывает широкое геопространство, судя по «карте» путешествий европейских и русских литераторов: Северная Африка (А. Рембо, Н. Гумилев, А. Белый, Г. фон Гофмансталь, Ф. Херцмановски-Ор-

рый можно назвать «эклектичным», не предполагал реалистического изображения экзотического пространства и требовал от автора синтетического соединения разных элементов в смысловое целое.

Выбирая место для государства грёз, Кубин останавливается на горах Тянь-Шаня и даже реалистически мотивирует приезд в Китай Клауса Патеры, что соответствует стилистике начала романа, о которой уже было сказано. На рубеже XIX—XX веков произошла экспансия Европы в Китай, здесь европейцы нашли богатые возможности товарооборота. Став юнгой на одном из кораблей, школьный приятель героя и попал в Китай. Однако в дальнейшей истории жизни Патеры появляются элементы сказки: Патера, как достойный герой, спас пожилую китаянку, она и её муж Хи Ён (Хи — солнце, день, Ён — храбрость, мужество) усыновляют его и оставляют ему наследство. Безусловно, здесь Кубин использует распространённое представление о несметных сокровищах Востока, которое возникло в период романтического ориентализма и было связано с ностальгией по свободе и раскрепощению[1]. Таким образом, уже в самом начале романа задаётся свойственная европейскому сознанию дихотомия восточной и западной культуры.

Особую роль автор отвёл племени синеглазых (blauäugigen), хотя после первого упоминания о них в начале романа спасители Патеры исчезают из поля зрения читателя и героя вплоть до «апокалиптического» финала. Сложно сказать, какими источниками пользовался Кубин, создавая образ синеглазых, но упоминание Чингисхана и акцент на монгольских чертах племени говорят о том, что он, вероятно, знал о происхождении хана Монгольской империи из рода Борджигина, имя которого по одной из версий переводится как «синеглазый»[2]. По оде-

ландо, О. Шмитц, В. Кандинский), Южная Африка (Л. Андриан), Турция (К.Г. Вольмюллер), Китай, Япония (П. Клодель), Таити (П. Гоген), Россия (Г. Бар, Э. Барлах, О. Шмитц, Лу А. Саломе, Р.М. Рильке).

[1] *Малахова Н.Н.* Трансформация представлений о Востоке в западной культуре // Четвертые Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока: Материалы научной конференции. С.-Петербург, 7—10 февраля 2007 г. СПб., 2007. С. 657.

[2] *Рашид ад-Дин.* Сборник летописей. М.—Л., 1952. Т. 1, кн. 1. С. 79.

янию и внешнему облику люди этого племени напоминают буддийских монахов, бреющих голову в знак отрешения от мира и носящих оранжево-жёлтые одежды. Главное качество, подчёркиваемое рассказчиком в старцах, сидящих у своих хижин, точно статуи, — уравновешенность (Abgeklärtheit), противопоставляемая суетности, царящей за пределами деревни синеглазых.

Нужно сделать отступление, чтобы прояснить значимость данного образа для всего произведения, так как одной из главных характеристик персонажей в романе является описание взгляда или глаз, отражающих внутреннюю суть героев. Особенно ярко и выразительно автор характеризует глаза Патеры и их изменение: светло-серые глаза то вызывают восхищение и ужас, то скрыты под веками, то похожи на «два блестящих светлых металлических диска, напоминающих два маленьких месяца», то сверкают, выкатываясь из орбит, то выражают нечеловеческое страдание, то похожи на «два пустых зеркала, выхватывающих бесконечность», то превращаются в стеклянные шарики — глаза куклы, то в пустые глазницы черепа, наконец, они теряют всю свою таинственность, и в их «влажной тёмной синеве» начинает светиться «безграничное добро»[1]. Также можно отметить хмельные глаза Кастрингиуса, комично-фантастичные — зоолога Корнтойра, светлые ужасные глаза нищенки, впившиеся в мозг героя, как гадюка, и эти же глаза «белой пустоты» при первой встрече с Мелиттой, у одной дамы глаза умершей жены героя, у фонарщика глаза Патеры, у Геркулеса Белла глаза злые и даже коварные, а у Людвига Баварского на портрете живые и т. д.[2] Кроме того, «закрытые глаза» не только обозначают состояние сна, но и являются метафорой ослепления (вспомним белую слепую лошадь в молочной!) и политического невежества (Геркулес Белл так формулирует свою задачу в прокламации: «открыть вам глаза»[3]). Важно, что цветовая характеристика глаз есть только у Патеры, нищенки и синеглазых, причём в первых двух случаях это белёсый

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 142, 243, 327.
[2] Ebd., S. 108, 119, 123, 137, 195, 106, 112, 274.
[3] Ebd., S. 112.

цвет серого неба Перле, а в последнем — чистого ясного неба[1], на контекстуальном уровне можно даже сопоставить понятия пустоты и глубины, которые, в свою очередь, являются характеристиками западного и восточного пространства в романе.

Как уже было сказано, создавая образ Востока, Кубин сочетает элементы разных философских учений. Например, внешние атрибуты буддизма, элементы его созерцательной философии и устремлённость к просветлению соседствуют с чертами индуизма. На одной из иллюстраций к роману Кубин изображает фигуру, похожую на индийского бога мудрости и благополучия Ганешу, а в описании старцев, застывших в пристальном многочасовом рассматривании камней, есть намёк на мурти (например, некоторые статуи бога Вишну имели форму черного камня). Однако в этом же мотиве можно увидеть также иронич-ную буквализацию одного из положений философии Клагеса, который считал, что истинное познание жизни, сущности природы, космоса возможно только через смотрение, интуитивное схватывание образов[2], и тогда вглядывание в камни — это процесс постижения единства вселенной, о котором говорил немецкий метафизик.

Ещё одной составляющей собирательного ориентального образа является храм у озера. В романе он описан как культовая постройка, и благодаря авторской иллюстрации в ней очевидны «восточные» чер-

[1] Аннелизе Хевиг полагает, что синий цвет — это отсылка к романтическому символу синего цветка. См.: *Hewig A.* Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere Seite". München, 1967. S. 234.

[2] «Кто в экстазе разрывает личностное, в то же мгновение уничтожая мир вещей, тот со всей силой реальности воскрешает мир образов. Созерцающая душа — это внутренний полис по отношению к созерцающему реальность внешнему полису. Они в этот момент связаны друг с другом (= непрерывный гамос), но никогда не сливаются в одно (= непрерывное созерцание). Из полярного волнения внутреннего и внешнего рождается постоянно одухотворяющийся образ (= непрерывное порождение). <…> Зато в созерцательном состоянии мы непосредственно и образно схватываем в единичном предмете его вечный прообраз. Поэт и художник — это такие личности, которым чаще и в большей степени, чем обычным людям, выпадает на долю созерцать образы мира и следовательно овладеть непосредственным соцерцанием прообраза реальности». (*Kalges L.* Vom kosmogonischen Eros. München, 1922. S. 79—80.)

ты[1]. На ней автор изображает храм, напоминающий мечеть (Тадж-Махал): он кубической формы с резным углублённым порталом, с пятью куполами. Однако если присмотреться к куполам, то они имеют луковичную форму, распространённую в русской храмовой архитектуре, но также встречающуюся в Турции, Индии и на Среднем Востоке. Богатство храма, о котором в городе ходят слухи, герой увидеть не может, однако, чтобы облегчить страдания лежащей при смерти жены, рассказывает о нём, создавая пёструю вязь из собственных фантазий, напоминающих восточную сказку: «Я говорил о храме на озере и его чудесах, о драгоценностях и украшениях, которые там хранятся. <…> Я описывал зеркальные водные улицы и тихий, уютный парк. <…> Я говорил о золочёных лодках и белоснежных лебедях на озере, в моих картинах появились краски. <…> Страстно описывал я множество цветов, пёстрых орхидей, тёмно-красных роз, нежных лилий на изогнутых и хрупких стеблях. Я твёрдо верил в волшебную силу моих слов. Я говорил о синих лесах незабудок[2], о миллионах сверкающих капель росы в лучах восходящего солнца. Я говорил о щебете птиц и радостных звуках серебряных тромбонов. Туда, в это яркое великолепие нам нужно спешить, бежать в случае необходимости. Там она будет здорова»[3]. Таким образом, задаётся мотив исцеляющей силы Востока, но опять-таки лишь в воображении героя, так как поездка в горы, напротив, только ускорит смерть его жены. И последним эпизодом, связанным с данным топосом, является картина затопленного храма, окна которого светятся, «точно глаза сказочного озёрного чудовища», в тёмной толще воды[4].

Собственно, сказочные элементы уступят место философскому осмыслению Востока, а в структуре романа эта смена совпадёт с двумя

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 94.

[2] Русское слово является калькой с немецкого *Vergissmeinnicht*, появившегося в XV веке и отражающего народное представление о том, что незабудки напоминают глаза влюблённого и что, даря незабудку, мужчина говорит о любви и верности. Здесь снова возникает мотив синего цвета, правда отсылающий к западной традиции.

[3] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 146—147.

[4] Ebd., S. 257.

Альфред Кубин. Иллюстрации к роману «Другая сторона», 1909

кульминационными моментами, о которых уже говорилось. Вся третья часть романа строится в поле напряжения между «западным» характером событий в городе и «восточным» характером их оценки: герой смотрит на происходящее «новым взглядом», так как постиг мудрость синеглазых. Важно отметить те черты «западничества», которые проявляются в описании деревни в момент знакомства с ней героя: прежде всего, её от города отделяет река Негро — водная преграда, мифологически обозначающая «иной мир»; впечатление от деревни герой сравнивает с воздействием экспонатов этнографической выставки („wirkte diese Kolonie wie eine ethnographische Musterausstellung"), подчёркивая чужесть уклада коренных жителей для европейского взгляда, и вспоминает, что в Перле синеглазых держат за ненормальных („Über diese Leute schüttelt man in Perle den Kopf").

Начав практиковать созерцательность, герой приходит к двум суждениям, на которых мы остановимся. «Каждый предмет, вырванный из взаимосвязей с другими вещами, обретал новое значение. При мысли, что любое тело простирается ко мне из вечности, я содрогался от ужаса. Обнажённое бытие, быть таким и никаким другим, было для меня чудом»[1], — пишет герой. Мысль о нестабильности *Я* снова возникает в восточном контексте, и персонаж под влиянием синеглазых сформулирует её так: «К своему ужасу, я обнаружил, что мое *Я* состояло из бессчетного количества *Я*, постоянно подстерегающих друг друга»[2]. В буддийской философии существует близкое к описанному представление о Шуньяте («пустоте», «пустотности»), в свою очередь восходящее к учению о том, что у личности и явлений отсутствует постоянное *Я* (анатман)[3]. «Так, например, с точки зрения органической жизни было справедливо представление о смерти как о конце, но на более высокой ступени познания человек вообще не существовал, поэтому не могло быть и конца»[4]. Крайнему эгоцентризму западной

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 176.

[2] Ebd., S. 177.

[3] Философия буддизма: энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М., 2011. С. 811—812.

[4] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 178.

цивилизации, представителями которой являются рассказчик и все жители Перле, противопоставлена философия, отрицающая наличие *Я*, растворяющая его в мире. Патера в данном контексте — уже не христианский Бог, не демиург гностиков, а Будда, а Траумрайх — Буддха-кшетра, то есть «поле Будды»: «Каждый из множества Будд имеет собственный космический регион духовного влияния, страну своего небесного пребывания, куда стремятся попасть (а не уйти в нирвану) верующие в этого Будду. <…> Все страны Будд — не места на Земле или вне её, но состояния ума высокоразвитых существ»[1].

Размышление о первопричине мира и о страдании, проистекающем из борьбы воображения (желания, воли) и Ничто, — очевидный парафраз если не буддийской философии, то труда Шопенгауэра: именно в рамках западноевропейской философской традиции Кубин использует термин *Nichts* для описания Шуньяте. Кроме того, здесь можно увидеть и влияние идей Людвига Клагеса, мыслящего дух (= разум, волю) как акосмическую силу, разделяющую тело и душу, отторгающую человека от подлинных первоначал, возвращение к которым возможно лишь при отказе от самости и растворении в безличностной иррациональности непосредственного чувствования[2]. Вышеприведённые ассоциативные параллели при различии философских систем возможны по той причине, что философскую концепцию героя Кубин формулирует довольно абстрактно, что открывает нам широкое поле для интерпретаций. В любом случае для романа важна идея отрицания самости, абсолютно чуждая ментальности западного человека.

Однако и в этом Кубин неоднозначен: Буддха-кшетра, если мы применяем код буддизма, и Космос, если говорим на языке Клагеса, осмысляются как положительный идеал, а «блаженная страна» Траумланд со всей очевидностью в финале превращается в свою противоположность. Скептические размышления Кубина о возможности приоб-

[1] *Андросов В.П.* Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М., 2011. С. 164.

[2] Новая философская энциклопедия. В четырёх томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М., 2010. Т. 2. С. 254; *Поланьи К.* Избранные работы. М., 2010. С. 180—186.

щения западной цивилизации к философии Востока выразились именно на уровне сюжета: Патера и его мыслимая страна — плоть от плоти той культуры, закат которой предчувствовали не только художники, но и философы, поэтому гармонизировать её не может даже Восток. «Вся наша европейская культура уже с давних пор движется в какой-то пытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе: беспокойно, насильственно, порывисто; подобно потоку, стремящемуся к своему исходу, не задумываясь, боясь задумываться», — записал Ницше в «Воле к власти» (*Der Wille zur Macht*, 1886—1888)[1]. В полной мере эта идея получит завершение не только в действительности Первой мировой войны, но и в книге Освальда Шпенглера «Закат западного мира» (*Der Untergang des Abendlandes,* 1918—1922), кстати, именно слово *Untergang* употребляет Кубин, говоря о гибели государства грёз („Das war der Untergang des Traumreichs“[2]).

Наблюдая за жизнью синеглазых и постигая тайны их философии, герой отстраняется от всех событий, происходящих в последние месяцы перед гибелью государства: «Нечувствительность была моей защитой. Агония страны грёз прошла перед моими глазами чередой абстрактных схем»[3]. И действительно, автор для описания неминуемой катастрофы использует все известные ему образы и параллели западноевропейской апокалиптической литературы и живописи, прежде всего общехристианские: огонь, символизирующий одновременно очищение и гнев Божий и ассоциирующийся с Содомом и Вавилоном; трубный глас, превращённый в звон колоколов; заливающая землю кровь; обрушение построек и превращение в камень[4]; нашествие животных и насекомых на Перле — тематическая параллель девятой главе Откровения Иоанна, а взбесившиеся кони — десятой; медленное наступление болота на город и затопление последнего — отголос-

[1] *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. СПб., 2011. С. 19.

[2] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 314.

[3] Ebd., S. 178.

[4] Ср. Кн. Исаии: «Ты превратил город в груду камней, твёрдую крепость в развалины; чертогов иноплеменников уже не стало в городе; вовек не будет он восстановлен»; «И твердыню высоких стен твоих обрушит, низвергнет, повергнет на землю, в прах» (25:2, 12).

ки мотива Всемирного потопа. Образ чёрной воронки, втягивающей в себя материю, безусловно, навеян «Божественной комедией» Данте и «Низвержением в Мальстрём» Э. По. «Плотное скопление облаков, которое было небом государства грёз, опустилось на землю»[1] — образ, встречающийся, например, в гностическом трактате о сотворении мира[2].

В решительный момент, когда Перле должен полностью погибнуть в чёрном водовороте, синеглазые выводят героя из города. Однако «положительная» концепция Востока снова подвергается сомнению в виде́ниях рассказчика, устанавливающих таинственную связь синеглазых и Патеры, который был игрушкой в их руках. Вспомним барочную модель-подобие: реальность романа — это воображаемый мир героя, реальность героя и сам герой — это образы сна Патеры, реальность сна Патеры — это образы, созданные синеглазыми. «Возможно, настоящими повелителями (Herren) были синеглазые, которые искусно с помощью магических сил приводили в движение безжизненную куклу Патеры и ради удовольствия сотворили, а затем уничтожили царство грёз»[3]. Таким образом, сказочный и философский Восток, первоначально воспринимаемый как положительная альтернатива разрушаемой цивилизации, в конце романа получает иное осмысление. В стилистике романтической литературы синеглазые превращаются в наслаждающихся своей безграничной властью злых демонов. Именно эта метаморфоза роднит их с уже упомянутыми «жестокими и мстительными азиатами» из рассказа Штробля «Случай лейтенанта Инфангера»[4].

Бросается в глаза то, что Кубин последние картины Апокалипсиса, разыгрывающегося в воображении рассказчика, определяет не привычным словом *Traum*, а словом *Vision*. В историко-культурном и

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 314.

[2] Библиотека Наг-Хаммади. Кодекс II [Электронный ресурс] // URL: http://rose-cross.ru/wp-content/uploads/2013/07/kodex-2-library-nag-hammadi.pdf (дата обращения: 15.03.15).

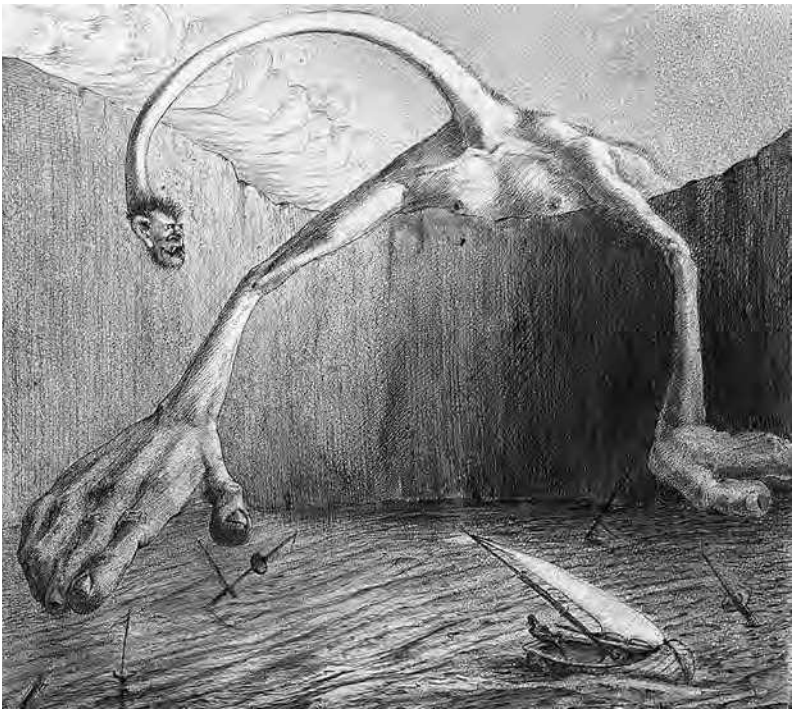
[3] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 335.

[4] *Штробль К.Г.* Месть Будды // Огонек, 1909. № 26. С. 13.

философском смысле оно имеет прочные ассоциативные связи со средневековым жанром виде́ния и мистицизмом. Это слово упоминается в романе ещё один раз, после описания второй встречи героя с Патерой: «Ужасное виде́ние, позволившее мне понять двойную сущность Патеры, сомкнуло бездны моих сомнений и страхов»[1]. Используя именно эту лексему, Кубин противопоставляет все иллюзорные, сновидческие «правды» романа «правде виде́ния» — единственной «настоящей реальности», так как в культурной традиции виде́ние подразумевает «мистический союз с Богом», что и подтверждает рассказчик: «Теперь я смотрел не глазами»[2]. Однако ещё в самом начале герой оговаривается, что в его заметках окажутся сцены, свидетелем которых он не был: «Вы услышите, какие странные феномены воображения близость Патеры порождала в самых обычных людях. Именно этому влиянию я вынужден приписать таинственное своё ясновидение»[3].

О главе «Виде́ние» отчасти было уже сказано: в двухчастной структуре первой главки дан некий космический цикл. Сначала Кубин переплавляет образы романа в образы эсхатологической мифологии, рассказывающей о гибели мира: Патера приобретает архаические черты германо-скандинавского йотуна, для которого мир — маленькая игрушка. Его разрушительные действия в деталях рифмуются с графическими работами автора «Опасность» (*Gefahr,* 1900—1901) и «Война» (*Der Krieg,* 1901—1902). Битва Патеры и американца, битва титанов, завершается уничтожением мироздания и наступлением первобытной пустоты. А затем возникают новые формы жизни, связанные с метаморфозой американца, ставшего огромным фаллосом, который, «подобно чудовищной змее, пополз по земле, извиваясь, как червь, и, став маленьким, исчез в одном из подземных ходов государства грёз»[4]. Очевидно, что герой созерцает мистический акт соития земли как исконно материнского, принимающего начала с началом мужским. Причём это происходит не только в теллурической форме, но и в сиде-

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 244.
[2] Ebd., S. 321—322.
[3] Ebd., S. 1.
[4] Ebd., S. 321.



Альфред Кубин. Болото, 1903

На предыдущей странице
сверху: Альфред Кубин. Опасность, 1900—1901
снизу: Альфред Кубин. Война, 1901—1902

рической: столкнувшись, два метеора образовали «мягкие бескостные массы, выражающие женское начало»[1]. Безусловно, в литературных образах этой части можно увидеть влияние Клагеса: здесь изображается первобытная гармония, утерянная прогрессивной рациональной культурой хтоническая геникократия, «ничем не стеснённое цветение»[2], которое Й.Я. Бахофен ассоциирует с буйной растительной жизнью болота[3]. Близкий образ находим и у Кубина: «Они снова слились в одну неделимую, водянистую, светящуюся слизь. <…> За рождением последовало стремление к средоточию (центру) — и тут же было достигнуто. Нежная, блаженная слабость лучами пронизывала мир»[4]. Клагес видел в возврате к первоначалам, в отказе от самости основу витальности: душа, освобождённая от духа-разума, свободно формирует мистические образы, которые философ ассоциировал с мифом, где субъект и объект не разделяются[5]. Однако на рождении нового мира Кубин не останавливается, вероятно, потому, что предлагаемая космистами «утопия» его не удовлетворяет.

Несомненно, мужское, рационалистическое, прогрессивное начало западной цивилизации, утерявшей жизнеспособность, автор противопоставляет загадочному Востоку, хранящему тайны бытия. Во второй главке герой описывает убийство Патеры как нечто сакральное, как необъяснимый таинственный ритуал, сильно на него повлиявший:

---

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 322.

[2] *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Stuttgart, 1861. S. VI.

[3] «Самой лёгкой формой личного достижения является принесение в жертву волос с головы, которые в некоторых случаях названы эквивалентом цветения тела, вообще же у древних они внутренним природным родством соотносились с беспорядочностью гетерического размножения, особенно с флорой болота, их естественным прототипом». (*Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Stuttgart, 1861. S. XIX.) Среди ранних работ Кубина есть рисунок под названием «Болото» (*Der Sumpf,* 1903), изображающий обнажённую женщину, стоящую в воде, за которой наблюдают зооморфные духи болот.

[4] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 322.

[5] Новая философская энциклопедия. В четырёх томах. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М., 2010. Т. 2. С. 254.

«Мной овладело столь сильное и глубокое религиозное волнение, что я невольно преклонил колени и сложил руки»[1]. Важно отметить, что этому акту предшествует «виде́ние» детства героя, «встреча» с родителями, вернее, с отцом. В этом фрагменте автор актуализирует отцовство Патеры лично для героя, который, описывая его смерть, заново переживает её (вспомним Клагеса!), как Кубин — смерть отца. Об указанной связи свидетельствует и следующий отрывок письма автора, относящегося к периоду работы над романом: «Последние два месяца для меня были совершенно чудовищные, потому что в моём добром отце я потерял самого лучшего друга и моё горе невыразимо. <…> Я продолжаю творить под гнётом продолжающейся мучительной тоски по отцу, — иногда мне кажется, будто душевная боль совершенно необходима для того, чтобы это глубоко укоренившееся чувство стало образом. — Особенно когда я снова просматриваю короткий, но чудовищный ряд уже созданного произведения, я совершенно ясно ощущаю, откуда проистекает моя художественная манера. Я организатор неизвестного, неустойчивого, сумеречного, сновидческого. — Глубоко укоренённое в моей человечности таинственное государство отомрёт во мне, чтобы жить и перелиться в крепкую художественную форму»[2]. Безусловно, на сюжетном уровне Кубин ещё раз воссоздаёт картину «смерти Бога», исходную точку эсхатологической мифологии современности, одновременно представляющую собой исток новой мифологической системы.

Таким образом, сновидческая реальность романа представляет культурную модель, если мы её сформулируем как цикл: мифологизация — демифологизация — ремифологизация. Так, созданное Патерой государство грёз (миф) распадается, и этот процесс характеризуется деградацией вещественного мира Перле (лавки старьёвщика), вслед за ним — человеческого тела, а отождествлённые вещь и тело характеризуют распад тела города (демифологизация). Однако процесс распада превращается в процесс рождения новой жизни и нового космоса в

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 326.

[2] *Herzmanovsky-Orlando F.* Sämtliche Werke in 10 Bdn. Bd. 7: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin, 1903—1952. Salzburg, Wien, 1983. S. 9, 10.

мистическом виде́нии рассказчика, описывающего процесс творения мира, и, наконец, завершается сакрализацией мёртвого тела Патеры (ремифологизация). Собственно, на уровне художественной практики А. Кубин воплотил модернистскую программу Германа Бара: «То будет новое искусство, которое мы создаём, и новая религия, так как искусство, наука и религия — суть одно»[1].

Однако в эпилоге романа, казалось бы, устойчивая модель снова переворачивается тем фактом, что герой находится в психиатрической лечебнице. Линейная структура романа предполагает «наивное» прочтение данного обстоятельства, собственно и изложенное в тексте: потрясения были столь сильны, что герой вынужден адаптироваться к новой жизни. Долгое время в нём сосуществуют «воля к смерти» и «воля к жизни» в неразрешимом конфликте, потому что ни одна из сущностей не может осилить свою противоположность. «Воля к смерти» у Кубина имеет два вектора. Один «западный», физический, который выражается в форме убийства (Патера помог умереть жене героя так же, как помог умереть Перле) и в форме самоубийства, о котором мечтает герой в момент гибели государства грёз. Идея «благотворной смерти» преследует Кубина с момента его знакомства с философией Шопенгауэра и Филиппа Майндлера, о чём свидетельствует его «Письмо о самоубийстве», написанное ещё в 1904 году[2]. Второй вектор — «восточный», он связан с утерей самости. Герой в эпилоге пишет: «В них [снах] я терял свою идентичность, они часто возвращали меня в исторические эпохи. Почти каждая ночь приносила мне какой-то давний случай, и я полагаю, что эти образы сновидений самым тесным образом сцеплены с переживаниями моих предков, душевные потрясения которых, возможно, отпечатались на органическом уровне и передались мне по наследству. Мне открывались ещё более глубокие пласты сновидений, где я, растворившись, существовал в виде животных и даже в сплошных сумерках осознавал себя в

[1] *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Bd. 2. Weimar, 2004. S. 14—15.

[2] См.: *Мичковский О.* Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // *Кубин А.* Другая сторона. М., Екатеринбург, 2013. С. 290—291.

форме праэлементов»[1]. В этом пассаже кроется воспроизведение картин «бессознательного бытия», о котором мечтал Клагес: «Жизнь в экстатическом возбуждении стремится освободиться от духа, чтобы в итоге состоялось пробуждение души, которое есть созерцание, созерцание прообразов действительности; прообразы — это явленные души прошлого, для проявления им нужна связь с кровью живущих во плоти, что случается в процессе созерцания, то есть мистической свадьбы воспринимающей, отдающейся души и зачинающего демона»[2]. Однако последняя фраза романа утверждает неразрешимую двойственность как принцип существования.

В 1909 году, когда был опубликован роман, наверное, финал в психиатрической больнице прочитывался как трагический поиск гармонии в мире девальвированных ценностей. События Первой мировой войны заставили вернуться к произведению Кубина и не только вычитать в нём их предзнаменование, пророчество о конце мира, старого мира, пространства монархической Европы, но и соотнести спасённого героя с послевоенным поколением, вернувшимся к жизни, но больше не вписавшимся в неё[3].

Однако сегодня возникают иные проекции для интерпретации финала романа. Несмотря на указанный автобиографизм, герой-повествователь не является alter ego автора, напротив, вся подвижная смысловая конструкция романа говорит о том, что рассказчик — это не более чем авторская маска, напоминающая авторские маски литературы постмодернизма. Не раз немецкими исследователями указывалось, что произведение Кубина сверхцитатно, и не меньшее количество работ посвящено выявлению источников данного романа, перекличек с текстами мировой литературы[4], поэтому применение к анализу произведения одного из понятий постмодерна является оправданным. В

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 337.

[2] *Kalges L.* Vom kosmogonischen Eros. München, 1922. S.153—154.

[3] *Bredt E.W.* Alfred Kubin. München, 1922. S. 74.

[4] *Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Hamburg, 2010; *Geyer A.* Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995; *Goumegou S.* Traumtext und Traumdiskurs. München, 2007; *Lippuner H.* Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Bern, 1977.

романе присутствует не только установка на деконструкцию, роднящая автора с постмодернистами, но и ирония, направленная на героя (традиция романтической иронии/пародии, в эпоху постмодернизма переосмысленной как деструктурирующий пастиш), которая особенно ярко воплощена в финале, подталкивающем к мысли о том, что герой пишет свои записки, находясь в лечебнице для душевнобольных (In der Heilanstalten…). Стоит вспомнить фразу Гауча в самом начале произведения: жители Траумрайха ранее были «постоянными гостями санаториев и психиатрических клиник (Heilanstalten)»[1]. Здесь снова можно усмотреть как ретроспективные, так и футуроспективные параллели. В романтической литературе этот часто встречающийся сюжет[2] находим, например, в романе Августа Клингеманна «Ночные бдения Бонавентуры»: герой проводит месяц в сумасшедшем доме и делает записи о больных в качестве заместителя директора (девятое бдение), кроме того, он, будучи авторской маской рассказчика, сам в романе меняет маски: сторожа, лунатика, поэта, Командора, певца, актёра, обвиняемого, адвоката, сумасшедшего, цирюльника, Гамлета. В конце романа можно обнаружить и зерно кубиновского сюжета, вряд ли заимствованного напрямую, но образующего явную типологическую параллель: рассказчик в сумасшедшем доме испытывает нечто вроде любви, которая заявила о себе «яростным стремлением пропагандировать дураков и учредить обширную колонию чокнутых, чтобы внезапно высадить их на берег к ужасу остального рассудительного человечества» (четырнадцатое бдение)[3].

[1] *Kubin A.* Die andere Seite. München, Leipzig, 1990. S. 20.

[2] См. об этом: *Bennholdt-Thomsen A., Guzzoni A.* Der Irrenhausbesuch. Ein Topos in der Literatur um 1800 // Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 42 (1982), S. 82—110.

[3] „…Und doch beschlich mich hier im Tollhause so etwas, es äußerte sich zwar anfangs… vielmehr in dem heftigen Bestreben zur Errichtung einer Narrenpropaganda und einer ausgebreiteten Kolonie von Verrückten, um sie zum Schrecken der andern vernünftigen Menschen plözlich anlanden zu lassen“. (Nachtwachen von Bonaventura. Weimar. 1915. S. 118.) В свете этого отрывка «Колония Патеры» выглядит кораблём дураков, после разрушения которого оставшиеся сумасшедшие «высадились на берег»: это герой-рассказчик, шестеро евреев-бакалейщиков, Геркулес

Традицию «дурацкой» литературы, мотив которой появился в романе Кубина, продолжает Йозеф Рот в эссе «Остров обездоленных» (*Die Insel der Unseligen*, 1919)[1]. В нём автор описывает знаменитую венскую лечебницу Штайнхоф, открытую в 1907 году, и возвращается к метафоре перевёрнутого мира, где единственно нормальными людьми являются постояльцы учреждения. Однако главная цель публициста — высмеять приверженность австрийцев к монархии, её многовековому механизму и рождённой им инертности нации. Сочетание двух указанных тем роднит эссе Рота с романом Кубина.

В литературе немецкого постмодернизма Гюнтер Грасс, создав авторскую маску Оскара Мацерата, в финале романа «Жестяной барабан» (*Die Blechtrommel,* 1959) разрушает и её, введя тот же хронотоп сумасшедшего дома, что у Клингеманна и Кубина: всё повествование романа не что иное, как записки безумного в психиатрической лечебнице. Не удивительно, что в 1920 году Карл Майер и Ханс Яновиц, создавая сценарий фильма «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), в котором место действия — клиника для душевнобольных, опирались в том числе и на произведение Кубина. Яновиц вспоминал: «История доктора Калигари возникла из поэтической атмосферы Праги… той романтики, которая так же была схвачена в произведениях Альфреда Кубина и описана в фантастическом государстве»[2]. Наконец, интерес Кубина к произведениям художников, собранным в Коллекции Принцхорна, о которой уже говорилось выше, является ещё одним подтверждением деконструктивности его модели мира, где нет центра, и текст — это лишь один из возможных «хаотичных» дискурсов, обусловленных больным сознанием.

Белл и принцесса фон Х.

[1] В переводе М. Рудницкого «Юдоль помрачённых душ». См.: *Рот Й.* Вена (репортажи 1919—1920 гг.). М., 2016.

[2] Цит. по: *Toeplitz J.* Geschichte des Films. Bd. 1: 1895—1928. Berlin, 1984. S. 215—218.

Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти

Творчество Томаса Манна подробно изучено германистами, но та область, которая, как правило, остаётся за пределами интереса исследователей (не только в отношении данного автора), — это звук и его роль в конкретном произведении. Отсутствие специального термина, обозначающего описание звуков и музыки в литературе, лишь подтверждает малый интерес к указанной проблеме, хотя в последнее время появились работы в этой области[1]. Поиск метода изучения звука в новелле[2] Томаса Манна «Смерть в Венеции» (*Der Tod in Venedig*, 1912), а также анализ экранизации Лукино Висконти 1971 года привели к использованию в статье устоявшейся кинематографической терминологии не только в отношении звукового строя фильма, но и новеллы.

О философии Ницше, оказавшей влияние на творчество писателя, многократно говорил не только сам Томас Манн, но и отечественные и зарубежные исследователи[3], поэтому термины, введённые фи-

[1] *Махов А.Е.* Música Literaria = Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005; *Павлова Е.В.* Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2010.

[2] В отечественном литературоведении за данным произведением закрепилось жанровое определение новеллы, однако очевидно, что оно не является новеллой в строгом жанровом смысле: действие разворачивается медленно, нет неожиданной развязки, она готовится автором в названии и с первых страниц произведения. Сам автор называл своё произведение «новеллой» (Novelle), «рассказом» (Erzählung), даже «почти романом» (fast ein Roman), поэтому использование в статье жанровой дефиниции — не более чем дань традиции.

[3] *Адмони В., Сильман Т.* Томас Манн. Очерк творчества. Л., 1960; *Дирзен И.* Эпическое искусство Томаса Манна. Мировоззрение и жизнь. М., 1981; *Какабадзе Н.* Томас Манн. Грани творчества. Тбилиси, 1985; Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Lübeck, 2003; Werner F. Thomas Mann,

лософом в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), мы будем использовать в устоявшемся, общепринятом смысле.

В новелле «Смерть в Венеции» можно выделить области работы со звуком, сопоставимые с тремя основными областями работы с фонограммой в кино: шумы, речь, музыка. Шумы в ней создаются двумя способами: 1) опосредованно — через визуальный образ, в опыте читателя связанный с устойчивой звуковой ассоциацией, и 2) прямо, когда автор указывает на звук (шум) или его отсутствие, используя соответствующую лексику. Чаще всего опосредованное и прямое звуковедение чередуются, создавая своеобразный ритм, особо заметный в начале новеллы.

Так, образ многолюдных дорожек парка весной и проезжающих пролеток вызывает в воображении звук шагов, стук копыт, скрип колес экипажей, фырканье животных, разговоры, пение птиц, даже фоновую музыку, хотя в тексте отсутствуют соответствующие лексемы. Этот многослойный звук сменяется прямо обозначенной тишиной („Beim Aumeister, wohin *stillere* und *stillere* Wege ihn geführt; Zufällig fand er den Halteplatz und seine Umgebung *von Menschen leer*“[1]). Она предшествует другой опосредованной звуковой партитуре в виде́нии Ашенбаха, на смену которой в свою очередь приходит активный звуковой сигнал подъезжающего к остановке трамвая („während *der Lärm der elektrischen Tram* die Ungererstraße daher sich näherte“ (везде выделено мной. — *E.M.*)[2]

Если исключить музыку и характеристики прямой речи (о них скажем ниже) и проанализировать оставшийся звуковой ряд, на который прямо указывает автор, то становится очевидно, что внимание писателя сконцентрировано на голосах, звучащих в разных пространствах (чаще всего женских и детских на пляже), смехе, ритмичных ударах волны о борт гондолы и на шуме/бормотании (опять голос!)

Venedig“. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Lübeck, 2003; *Werner F.* Thomas Mann, Der Tod in Venedig. München, 1993 (Oldenbourg Interpretationen, Bd. 61) и др.

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 10.

[2] Ebd., S. 18.

моря. Несколько раз встречается указание на учащённый пульс Ашенбаха — если можно так сказать, на «внутренний звук». В первом случае речь идёт о состоянии, когда герой видит тигра: «[он] чувствовал, как сердце стучит от ужаса и таинственного желания» („und fühlte sein Herz *pochen* vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen"), во втором — когда он хочет заговорить с Тадзио: «…его сердце, возможно, от быстрой ходьбы, стучит как молоток» („…sein Herz, vielleicht auch vom schnellen Gang, wie ein Hammer *schlägt*")[1]. В первом случае важен учащённый ритм, во втором — сила удара. Нельзя не сказать, что польское имя Тадеуш образовано от греческого *Θαδδαῖος* — «сердце»[2]. В обоих случаях на ассоциативном уровне ритм сердца вполне сопоставим с ритмом набегающих волн, состояние которых всегда выражено глаголом *schlagen*, что дает право говорить о символизации данного звукового образа („das hohle *Aufschlagen* der Wellen gegen den Schnabel der Barke", „das Ruder plätscherte", „das Wasser *schlug* dumpf an den Bug", „die Wellen *schlugen* gegen die betonierten Wände des schmalen Kanals", „Wasser *schlug* glucksend gegen Holz und Stein"[3]).

Ещё одним ярким примером символизации прямо обозначенного звука является эпизод на теплоходе, когда Ашенбах с ужасом наблюдает за поведением «фальшивого юноши», который дважды заставляет героя пережить «сновидческое отчуждение» (träumerische Entfremdung) и искажение окружающего мира. Из пограничного состояния героя во второй раз выводит резкий звук набирающего ход корабля: «Снова подступило чувство помрачённого сознания, будто мир показывал лёгкую, но всё же настойчивую склонность исказиться в нечто странное и карикатурное, то чувство, отдаться которому полностью воспре-

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 14, 93.

[2] Данный факт свидетельствует о том, что никакой ошибки Манн в имени героя не делал, на чём настаивал Владислав Моес (Władysław Moes), объявивший себя прототипом Тадзио. Он говорил о том, что вместо уменьшительного Адзио (от Владислава) писатель услышал Тадзио. Собственно, основываясь на «показаниях» Моеса, Гилберт Адэр рассуждает о «близорукости» писателя, на наш взгляд, совершенно безосновательно (см.: *Adair G.* Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: Der Tod in Venedig. Zürich, 2002).

[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 44, 46, 78, 108.

пятствовали обстоятельства, так как машина, стуча (stampfende), снова начала равномерно работать»[1]. Таким образом, фоновый звук снова закрепляется за визуальным образом и приобретает символическое значение, проделывая путь от musica mundana к musica humana, если пользоваться терминологией Боэция[2]. В нарративной структуре новеллы, где активно используется приём несобственно-прямой речи, звук как шум появляется только тогда, когда его слышит и осознаёт герой, когда он «включается» в окружающую действительность, то есть звук маркирует перемещения героя из объективной в субъективную реальность и наоборот.

Звуковой кинематограф сегодня одинаково свободно работает с «объективным» и «субъективным» звуком, однако Висконти для своего фильма выбрал реалистическую эстетику, поэтому разведённые Манном акценты здесь соединились в единое шумовое озвучание, где доминирует диегетический звук, он служит согласованию визуального и аудиального для создания правдоподобия. Показателен эпизод первой встречи Ашенбаха и Тадзио в холле отеля перед ужином: «Он увидел, что бóльшая часть гостей уже собралась. <…> Смешивались приглушённые звуки множества языков. <…> Здесь можно было увидеть сухопарого американца с вытянутой миной, большую русскую семью, англичанок, немецких детей с французскими боннами. Казалось, преобладал славянский элемент. Поблизости говорили на польском»[3]. Манновское „großen Teil der Hotelgäste“ (бóльшая часть гостей), разумеется, не только приобретает у Висконти визуальное воплощение, но и сопровождается неразборчивыми голосами, так называемым гур-гуром. Помимо того, Висконти вводит внутрикадровую салонную музыку рубежа XIX—XX веков, тройная интонационная смена которой придаёт сцене динамику. Первые две мелодии оканчиваются крупными планами Тадзио, которого Ашенбах видит впервые, а третья

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 40.

[2] Боэций в трактате «О музыкальном установлении» ввёл в теорию музыки и заложил три основные идеи разделения музыки, в том числе на «музыку космоса» и «музыку человека», отражая тем самым направленность взгляда к небесам или в самого себя. См.: *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. СПб., 2010. С. 320.

[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 51.

сменяется звучанием незнакомой польской речи с элементами французского языка в полной тишине опустевшего холла. Таким образом, маркированными становятся не музыка и речь, а тишина, своего рода секундное выпадение Тадзио из пространства реальности. Возможно, таким образом Висконти выражает мысль Манна-Ашенбаха об античной, образцовой, а значит, вневременной красоте мальчика, который в новелле сравнивается с греческой скульптурой периода классики, с «Мальчиком, вытаскивающим занозу».

Речевые структуры в новелле разнообразны: повествование от лица автора с использованием прямой, косвенной и несобственно-прямой речи, а также скрытых или явных литературных цитат. Обращает на себя особое внимание градация прямой и косвенной речи. Реплики, взятые автором в кавычки, малочисленны в сравнении с общим объёмом текста и всегда связаны с дионисийским началом и персонажами-проводниками в мир чувственности и смерти. Функция «пересказанного диалога» — засвидетельствовать соприкосновение Ашенбаха с живой жизнью, требующей от него осмысления и реакции. В косвенной речи Манну не важны форма и индивидуальная характеристика говорящего, акцентируется лишь содержание, что позволяет «сказанное» представить как «осмысленное» и передать эстафету от второстепенного персонажа к главному.

Самым показательным моментом такой работы с нарративом является разговор Ашенбаха со служащим английской кассы, который наконец открывает ему истинное положение дел в заражённой Венеции. Манн приводит только первые фразы кассира, повторяющего официальные объяснения процедур по обеззараживанию города, и последнюю реплику — совет немедленно уезжать, между которыми стоит большой абзац «от автора».

Вполне логично, что в фильме речевой строй эпизода в английской кассе претерпевает изменение «обратного» характера: сценаристы (Висконти и Никола Бадалукко) значительно сокращают и «закавычивают» текст «от автора» (в новелле он формально является косвенной речью кассира) и превращают его в привычную диалоговую реплику, из которой изъяты все мифологические смыслы. В указанном фрагменте первоисточника возникает повтор образов и лексем

пассажа-галлюцинации (Sinnestäuschung) Ашенбаха. При этом важно отметить, что его виде́ние возникает в тишине, сменившей полнозвучную сцену в городском парке, и, таким образом, отсутствие «внутрикадровых шумов» — маркер погружения Ашенбаха в свой внутренний мир: он, «полный удивления, осознал, как необычайно расширилась его душа»[1]. Приведём тематические параллели эпизодов «Виде́ние» и «В кассе» в первоисточнике: «желание путешествовать» [у Ашенбаха] ≈ «индийская холера укрепилась в склонности путешествовать» (явная, но тщательно скрытая пародийная интонация автора, отождествляющего холеру и героя в жажде перемены мест); «болота и трясина, принесённые водным протоком» ≈ «теплые болота дельты Ганга»[2]. Лексические совпадения следующие: «обильно заросшая» (üppig), «непригодная» (untauglichen), «сторонящаяся людей дикость первозданного мира» (eine von Menschen gemiedene Urweltwildnis), «мефитическое дуновение» (mephitischen Odem), «дебри бамбука» (Bambusdickichten), «тигр»[3]. Описание болот Индии отсылает нас к мифологии бога Диониса и его иконографии: на мозаиках в Пелле, в Делосе, на Пафосе, в Галикарнасе фракийского бога изображали одетым в тигриную шкуру, сопровождаемым тигром или восседающим на нём. А.Ф. Лосев отмечал, что «тигр и пантера связывались исключительно с Дионисом»[4]. Томас Манн, прекрасно знавший работу Эрвина Роде «Психея» (*Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1894), в произведении воплощает неприятие культа Диониса в эллинистическом мире и проецирует его в сократическую современность. Мотив чужести и дикости связан с персонажами-проводниками и «новыми» чувствами Ашенбаха вплоть до воплощения их во сне, а на лексическом уровне выражается в частотном употреблении производных от корней *-fremd-* (чужой, 36 раз), *-wild-* (дикий, 8 раз), *-sonder-* (странный, вызывающий недоумение,

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 13.

[2] „Es war Reiselust“ и „hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zur Ausbreitung und Wanderung“; „Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen“ и „aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas“. (Ebd., S. 13—14, 124.)

[3] Ebd.

[4] *Лосев А.Ф.* Античная мифология в её историческом развитии. М., 1957. С. 42.

17 раз), -*seltsam*- (диковинный, причудливый, 10 раз). Видимо, представление о насильственном распространении культа определило звуковой образ из пассажа «Виде́ние», от которого Манн отказался при последующих изданиях: «…неизвестного вида птицы с бесформенным клювом и длинными ногами стояли нахохлившись на мелководье и неподвижно смотрели в сторону, [пока через растянувшееся поле камыша шёл трещащий скрежет железа и шум, как от одетой в броню армии]»[1]. Как можно увидеть, звуковое сравнение вполне рифмуется не только с куретами, хранящими подрастающего Диониса[2], не только с индийской войной, описанной Нонном Панополитанским в «Деяниях Диониса», но и со словами кассира о распространении холеры в Европе как о стихийном бедствии (übergreifen) сродни войне. Сопряжение образа Диониса с эпидемией тоже объяснимо, так как на раннем этапе формирования культа чужой бог отождествлялся с Аидом: «Вакх — на земле живущим; в земле опочившим — Аид он», — гласит орфический стих[3].

Эпизод «В кассе» заканчивается тем, что Ашенбах сравнивает Венецию с болотом: «Отвернуться и бежать из этого болота» („Sich wegwenden und diesem Sumpfe entfliehen“)[4]. Манн полностью исчерпывает возможности образного ряда, а мы получаем тождество дионисийской чувственности, болот, эпидемии, смерти и Венеции — смысл, утерянный в картине Висконти. Эффекта ухода героя в себя и осмысления сказанного, которого Манн добивается сменой нарративной структуры, создатели фильма достигают кинематографическими средствами — врезкой сцены, когда Ашенбах представляет, как он предупредит польскую семью об эпидемии, и последующим возвратом в сцену в кассе. Таким образом, в фильме не звук несёт функцию «погружения в себя», а монтажный переход; прямая и косвенная речь, как и

[1] Заключённая в скобки часть фразы в последующих изданиях отсутствует. Цит. по: *Mann T.* Der Tod in Venedig. München, Hyperionverlag Hans von Weber, 1912. [Электронный ресурс] // URL: http://www.gutenberg.org/files/12108/12108-8.txt (дата обращения: 13.03.16).

[2] *Лосев А.Ф.* Античная мифология в её историческом развитии. М., 1957. С. 147.

[3] Цит. по: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 177.

[4] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 129.

в случае с шумами, чаще всего здесь сливаются в произнесённом слове — коммуникативной единице картины. Кроме разобранного эпизода, аналогичным образом авторы фильма работали с речью, создавая сцену на теплоходе, передавая разговоры с гондольером, метрдотелем в гостинице и пр.

Главная идея книги выражена у Томаса Манна на всех уровнях текста, а в фильме ей отведена речевая сфера. Конфликт дан через спор главного героя с другом Альфредом, чьё имя, возможно, навеяно ранним рассказом Манна «Луизхен» (*Luischen,* 1900), где белокурый композитор Альфред Лойтнер является антагонистом главного героя. Висконти трижды «включает» спор музыкантов, произошедший в прошлом, но воскресающий в сознании Ашенбаха в повествовательном настоящем. Первый раз он начинает звучать за кадром (единственный случай несинхронного звука в фильме), в кадре же Ашенбах за ужином любуется красотой мальчика, однако затем зритель всё-таки переносится в визуализованное воспоминание героя. Представление Ашенбаха о красоте как артефакте труда художника сталкивается с точкой зрения Альфреда, понимающего красоту как стихийное, априорное и чувственное начало жизни. Ашенбах отрицает чувство как ступень духовного и призывает к его ограничению ради человеческого достоинства и утверждения моральной нормы. Стоит отметить, что Томас Манн, напротив, низводит мысли Ашенбаха в эпизоде ужина в первый вечер на Лидо до сновидческой чепухи, подчёркивает вторичность интеллектуального акта героя перед «опьянённым» чувством: «Усталый, но в то же время взволнованный, во время затянувшегося ужина он развлекался абстрактными и даже трансцендентными вещами: он думал о таинственных связях, при которых закономерное вынуждено вступить в союз с индивидуальным, чтобы создать человеческую красоту, потом — о всеобщих проблемах формы и искусства и наконец заключил, что его мысли и открытия очень похожи на мнимо-счастливые нашёптывания сна, которые при трезвом размышлении оказываются пошлыми и ни на что не годными»[1]. Второй раз спор как новое столк-

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 56.

новение возникает в фильме в момент бегства Ашенбаха из гостиницы, и Альфред (снова явленное в кадре воспоминание) обвиняет друга в том, что он никогда не подвергал свои принципы испытанию, так как всегда избегал прямого контакта со сферой чувств. Альфред здесь выполняет роль искусителя, провоцирующего героя отдаться чувству, которое принесёт ему настоящую радость, в противном случае он останется посредственностью. Последний раз Альфред появляется во сне Ашенбаха: он свидетель провала героя, чья мёртворождённая музыка абстрактных чувств освистана слушателями.

Конфликт дионисийской и сократической культуры, представителем которой является Ашенбах, в новелле раскрывается как на психологическом, так и на философском уровне, а главный герой — одновременно и отдельная личность, и представитель всей современной Манну и Ницше культуры. Поэтому средства выражения дионисийского начала направлены на создание мифологического образа, о некоторых деталях которого уже говорилось выше. Переведя конфликт в область коммуникации, режиссёр воплотил дионисийскую стихию в образе конкретного персонажа, пусть и с выразительной, почти демонической внешностью (Альфред), в конкретных диалогах, и таким образом стихия подверглась ограничению, была введена в рациональное русло и выражена в виде частного конфликта персонажей. Показательно, что кульминационный эпизод новеллы, в котором шумы и музыка играют важную роль, режиссёр полностью трансформирует в фильме.

Остановимся сначала на звуковом решении «сна Ашенбаха» в новелле. Сновидческую вакханалию по полноте звучания можно соотнести лишь с эпизодом выступления в отеле бродячих артистов: здесь и шум, производимый толпой, и нечленораздельный вой, тянущаяся гласная «у», стоны, крики, смех, и музыка флейты, ритм медных тарелок и тимпанов. Автор задействует все виды звука, усиленные многократным повтором отдельных элементов. Описание сна оканчивается фразой: «И его душа вкусила распутства и буйства (Raserei) гибели»[1]. Уже говорилось о буйстве растительности в болотах Индии, и здесь

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 132.

Манн использует существительное, производное от глагола *rasen*, однокоренного и омонимичного существительному «трава», что замыкает круг живой жизни, демонстрируя на лексическом уровне тождество между буйством чувств и буйством природы, снова отсылающими нас к мифу о Дионисе.

Сон у Висконти начинается с того, что финальный аккорд симфонического произведения героя растворяется в шиканье возмущённой публики и редких, чуть слышных аплодисментах. Затем шумы сменяются тишиной гримёрной, в которую врываются смех и демонический голос торжествующего Альфреда, констатирующего падение друга как человека и художника. Снова речь у Висконти берёт на себя главную смысловую нагрузку и эстетизирует, упорядочивает то, что у Томаса Манна, напротив, преподносится как нерасчленённый поток чувственной жизни, поглощающий Ашенбаха. В фильме Ашенбах противопоставлен оркестру как дирижёр, залу — как неудачливый композитор, и ярче всего конфликт проявляется, когда он закрывается в гримерной, отгораживается от потока жизни. Томас Манн описывает архаико-вакхическую ситуацию в абсолютно чужом для героя пространстве, особо подчёркивая её звуковой партитурой сновидения, чтобы передать мысль о том, что Ашенбах в «трезвом», рациональном состоянии не мог бы оказаться в таких обстоятельствах. У Висконти, напротив, герой находится в привычной среде, и его неудача не приобретает бытийного характера, как в новелле.

Остановимся на внутрикадровой музыке и на музыкальном экфрасисе у Томаса Манна. В тексте упоминается несколько форм и типов мелодий: это итальянские песни под аккомпанемент струнных инструментов — гитары и мандолины, пение священника в католической церкви и уже упоминавшаяся какофония сна Ашенбаха. Появление любой формы музыкальности связано либо с мотивом смерти, либо с подготовкой главного эпизода новеллы, изображающего раскрепощение чувственности главного героя. Когда Ашенбах прибывает в Венецию, по пути в отель он сравнивает гондолу с гробом, своего возницу — с Хароном (возможно, это был неузнанный Дионис, который однажды исчез, нырнув на дно Лерны, а потом появился в ладье

на гребнях волны?[1]), вслед за тем гондолу героя останавливают разбойники-музыканты (musikalische Wegelagerern), нарушающие тишину иноязычной поэзией (Fremdenpoesie). Смерть и непонятный язык, который воздействует только на чувство, но не на разум, соединяются в этом эпизоде и устойчиво будут перекликаться в дальнейшем. Пение священника во время мессы на первый взгляд плохо согласуется с выведенной мелодической закономерностью, так как, казалось бы, сакральность должна нивелировать чувственность. Но Манн и здесь остаётся верен логике дионисийства: католическая месса и её мелодика для Ашенбаха — это такая же сфера чужого, как и итальянские песни, её язык далёк от его рацио, поэтому действует на чувство как музыка[2]. Кроме того, в соседнем абзаце для обозначения страсти Ашенбаха вместо привычного *Leidenschaft* автор использует *Passion* — слово, которым в религиозном контексте называют Страсти Христовы, но в разговорном языке оно явно имеет ироничный оттенок: страсть Ашенбаха сравнивается с религиозным восторженным чувством, родственным дионисийскому экстазу. Пассаж завершается так: «…в гнилостном воздухе [Венеции] некогда расточительно расцвело искусство, она одарила своих музыкантов призрачными и развратно баюкающими звуками. Ашенбаху-авантюристу казалось, будто глаза упиваются этим буйством, будто мелодии, доносящиеся до уха, до-

[1] *Элиаде М.* История веры и религиозных идей от каменного века до элевсинских мистерий. М., 2014. С. 316.

[2] Интересен в этом смысле пассаж из книги Г. Лихта «Сексуальная жизнь в Древней Греции»: «Протестантская церковь в её скучном суровом ограничении содержит в своих внешних формах знание того, как отделить эротику от религии. То, что большинство исповедующих протестантизм ни в какой форме не осознают эротической основы их религиозности, вовсе не означает, что в подсознании их полностью отсутствуют эротические вибрации и что эти вибрации, хотя и трудноуловимые, весьма действенны. Но те, кто знаком с католической практикой в католических странах, могут видеть, что многое из словоупотребления, если не большинство, восходит к природным и, следовательно, понятным людям представлениям, которые в большой степени коренятся в эротике, что конечно же не отмечается на сознательном уровне адептами католической религии, бросается в глаза внимательному наблюдателю гораздо больше, чем в случае с протестантизмом». (*Лихт Г.* Сексуальная жизнь в Древней Греции. М., 2003. С. 148.)

могаются его расположения»[1]. В сознании героя, как показывает Манн, нет разницы между песнопениями священника и бродячих музыкантов, они возбуждают его чувственность, опьяняя сознание. У Висконти пение — часть диегетической фонограммы, а акцент переносится на сам факт преследования мальчика главным героем.

В отличие от других эпизодов, где Манн указывает на звучащую музыку, выступление артистов в отеле описано подробно, особый акцент сделан на форме исполнения музыкального произведения: «дребезжащая скрипка» („quinkelierende Geige“ — дословно: заливающаяся трелью; прибегающая к уловкам), «пронзительный, визжащий голос» („scharf und quäkend von Stimme“) одной исполнительницы и «слащавый фальцетирующий тенор» („süß falsettierenden Tenor“) другой, наконец, «почти безголосый комический баритон» („Art Baryton-Buffo, fast ohne Stimme“) премьера. Автору важно подчеркнуть душевное состояние героя, которое отражает музыка, практически отождествить их: «Его нервы жадно внимали завывающим звукам вульгарных и томных мелодий, потому что страсть парализует разборчивый разум и воспринимает серьёзно и с возбуждением то, к чему трезвость отнеслась бы с юмором или отвергла бы с раздражением»[2]. Если вписать этот музыкальный эпизод в контекст ранних произведений Манна, то становится очевидно, что отказ от оперной и камерной музыки, также отражающей внутренний мир героев, типологически родственных Ашенбаху, ещё сильнее маркирует факт его перехода из сократической сферы в дионисийскую[3]. Выступление артистов в новелле заканчивается незнакомой герою уличной песней со смехом-рефреном („mit einem Lach-Refrain“), то есть не словом как интеллектуальным актом и не музыкой: здесь важен ритм сотрясающегося тела, предвосхищающий ритуальные пляски сна Ашенбаха. Смех артиста, как эпидемия, заражал всех вокруг, не исключая и главного героя, и превращал террасу отеля

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 109.

[2] Ebd., S. 115.

[3] Произведения, написанные до «Смерти в Венеции», проанализированы в указанном контексте Е.В. Павловой в диссертации. См.: *Павлова Е.В.* Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2010.

из театрального пространства в карнавальное, а если использовать ницшеанский код, то в дионисийское, так как «дионисийский демон» („dionysischen Unholds“)[1] Заратустра призывает к смеху: «Смех назвал я священным; высшие люди, научитесь же — смеяться!»[2] Манн описывает исполнение песни так: «Он рыдал, голос его срывался, он зажимал руками рот, дёргал плечами, и в нужное мгновение воющий и лопающийся необузданный смех прорывался, такой настоящий, что действовал заразительно и передался слушателям на террасе, которых тоже охватила беспредметная и абсурдная весёлость. <…> И смех, доносящийся снизу, запах больницы и близость Красавца сплетались для него [Ашенбаха] в чарующее сновидение, неразрывно и неизбежно охватывающее его разум и его чувства»[3].

В соответствующем эпизоде фильма музыка в исполнении артистов вызывает в герое раздражение (не стоит забывать, что он композитор) и напряжение, подчёркнутое разводимой мизансценой, где не только Ашенбах, Тадзио, но и другие отдыхающие отстраняются от музыкантов, чьё присутствие оправдывается фабульной функцией: Ашенбах пытается выяснить, что же на самом деле происходит в Венеции. Если Манн использует коннотативно окрашенную лексику, создавая образ шута, отождествлённого со смертью, как на многих распространённых в эпоху Возрождения немецких гравюрах, и — шире — образ плясок смерти/пира во время чумы, получающий продолжение в рассказе кассира о падении нравственности в городе, то в фильме режиссёр подчёркивает дистанцию между зрителями и артистами, элементы карнавальной скабрёзности значительно редуцированы и эстетизированы.

Интересно остановиться на эпизоде фильма, соответствия которому нет в первоисточнике. В данном фрагменте картины внутрикадровая музыка обладает драматургической функцией, в отличие от прочих фрагментов, где она выполняет иллюстративную и/или атмос-

[1] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 1. М., 2012. С. 19.

[2] *Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. M., 2005. S. 386.

[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 120—121.

ферную задачу. Речь идёт об эпизоде, заимствованном режиссёром из романа «Доктор Фаустус» (*Doctor Faustus,* 1947), — это посещение борделя Леверкюном, в свою очередь восходящее к биографии Фридриха Ницше. Пауль Дойссен в воспоминаниях о философе так описывает происшествие в Кёльне: «Ницше рассказал мне на другой день: „Я обнаружил, что окружён полудюжиной призраков в блёстках и газе, которые уставились на меня в ожидании. Какое-то время я стоял безмолвно. Потом инстинктивно подошёл к клавиру как единственно духовной сущности в развязном обществе и взял несколько аккордов. Они уничтожили моё оцепенение, я освободился“»[1]. Этот анекдот появляется не только в романе, где «несколько аккордов» обретают чёткое атональное звучание финала оперы К.М. фон Вебера «Вольный стрелок», но и в статье Манна «Философия Ницше в свете нашего опыта» (*Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung,* 1947), где музыка не атрибутируется[2]. Висконти предлагает зрителю исполнение «К Элизе» Бетховена.

Тадзио, играющий на рояле одну из самых известных багателей XIX века, невольно напоминает Ашенбаху о его первом посещении публичного дома, где ту же мелодию наигрывала проститутка. «Безделушка», написанная классиком, становится вульгарной пьеской, атрибутом чувственности и будто воплощает конфликт сократического и дионисийского начал, классической строгости и банальности, размыкающей индивидуальное во всеобщее. Но если в прошлом конфликт выражен в виде внешнего противостояния героя открытой сексуальности борделя, то в настоящем это внутренняя борьба с самим собой. В обоих случаях герой отказывается следовать чувству, что характеризует активную фазу конфликта, в котором побеждают рациональность и мораль, отождествляемые Ницше с «волей к отрицанию жизни»[3].

Ту же функцию, что и вышеописанные музыкальные элементы, выполняет в новелле звучащий голос Тадзио. Звуки иноязычной

[1] *Deussen P.* Erinnerungen an Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1901. S. 24.

[2] *Манн Т.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 351.

[3] *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 1. М., 2012. С. 16.

речи мальчика в сознании героя сливаются в «неопределённое благозвучие» („verschwommener Wohllaut“) и возвышаются до музыки („So erhob [Aschenbach] Fremdheit des Knaben Rede zur Musik“[1]). В фильме тщательно прорабатывается этот мотив, создаётся целая симфония незнакомых языков: это не только польский, но и русский, итальянский, французский и немецкий, который здесь звучит как чужой, так как роль «своего» выполняет английский[2]. С помощью данного мотива Томасу Манну важно было не только указать на чувственное воздействие голоса мальчика, подобное воздействую музыки, но и сделать его голос аккомпанементом для нового сочинения Ашенбаха: «Никогда он не испытывал более сладостного блаженства слова, не осознавал, что в слове присутствует Эрос, чем теперь за шероховатым столом под тентом, когда он в течение опасно драгоценных часов перед лицом своего идола, слыша музыку его голоса, согласно красоте Тадзио формировал своё маленькое сочинение, полторы страницы изысканной прозы, которая вскоре у многих должна вызвать восхищение прозрачностью, благородством и трепетным напряжением чувств»[3]. Возможно, подобное произведение — идеал для Томаса Манна, ищущего золотую середину между жизнью бюргера и художника, рациональностью и чувственностью, а для Ницше — апофеоз ненавистного теоретического прагматизма.

В фильме эквивалентом написанному героем сочинению является четвертая часть Третьей симфонии Густава Малера, звучащая в одном из многочисленных эпизодов, когда Ашенбах следит за мальчиком на пляже: из шумов постепенно рождается музыка. Прежде чем проанализировать данный фрагмент, стоит упомянуть, что его выбор в фильме далеко не случаен. Известно, что Томас Манн создавал внешний портрет Ашенбаха по фотографии Густава Малера, с которым он познакомился лично незадолго до его смерти в 1911 году, в период

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 85.

[2] В данном случае речь идёт об оригинальной фонограмме, фильм снимался на английском языке без учёта национальной специфики языка героя новеллы.

[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 91.

работы над новеллой, и в знак памяти дал герою его имя[1]. Режиссёр создавал образ главного героя картины, опираясь на эти факты, и выстроил целостную мелодическую партитуру. Висконти делает Ашенбаха композитором, а не писателем, как в новелле, герой «наследует» от Малера сердечный недуг и потерю дочери, отсылающую к циклу «Песни об умерших детях» (впрочем, не звучащему в фильме), режиссёр также вносит в картину элементы других произведений Манна, о чём уже было сказано, наконец, делает основной музыкальной темой фильма adagietto Пятой симфонии Малера. Таким образом, режиссёр стремился к слиянию визуального и аудиального образа героя.

Густав Малер писал о Третьей симфонии: «Моё произведение представляет собой музыкальную поэму, которая объемлет все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до Божественной любви!»[2] Здесь важно подчеркнуть слово «безжизненная» (der leblosen Natur), сопряжённое с ещё одной темой, почерпнутой композитором из «Весёлой науки» Ницше, — это «зарождение жизни, её мучительное становление, преодолевающее тёмную, слепую силу извечной неподвижности, таинственное, непостижимое разумом одухотворение „косной“, мёртвой природы»[3]. В музыкальной структуре всей симфонии сталкиваются темы движения и контрдвижения; четвёртая часть, в которой появляется слово, стихотворение Ницше из «Так говорил Заратустра», — смысловой центр между статикой и динамикой и одновременно разрушительными и созидательными силами природы, которую композитор в духе Спинозы, Гёте и ранних немецких романтиков отождествляет с Богом. Именно эту часть использует Висконти и отводит ей без преувеличения центральное место[4], но режиссёр сокращает произведение наполовину (выделено звучащее)[5]:

[1] Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Frankfurt a. M., 1997, 2003.

[2] *Малер Г.* Письма. СПб., 2006. С. 273.

[3] *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. СПб., 2010. С. 116.

[4] Общий хронометраж картины — 130 минут, adagietto звучит на 67-й минуте.

[5] Оркестр Национальной академии Св. Цецилии, дирижер Франко Манино. Соло — Лукреция Вест.

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht,
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —,
— will tiefe, tiefe Ewigkeit!»

О человек! Внемли!
Что говорит глубь ночи?
«Сплю, я сплю —
и пробуждаюсь из сна глубины:
мир — глубина,
он глубже, чем думает день,
глубина — его боль,
а удовольствие — страдания глубже.
Боль говорит — вон!
Но всякое удовольствие вечности
хочет, самой глубокой вечности!»

Режиссёр вслед за малеровской темой визуализирует пробуждение природы: герой встречает рассвет у открытого окна своей комнаты. Но, утратив вторую часть, стихотворение и музыкальная тема лишаются амбивалентности и динамики, неисчерпаемого движения от боли к блаженству. Кстати, замечательно сопоставляется этот мотив с жизненной установкой Ашенбаха-писателя: «Всё великое, что существует, существует вопреки»[1]. Малер, как наследник романтической традиции, придаёт ночи сакральное значение, но идеал его произведения — это отнюдь не дионисийский экстаз, а сновидческая аполлонийская радость, если говорить языком Ницше. Композитор писал Анне фон Мильденбург (18.07.1896): «Вся природа получает в ней [симфонии] голос и рассказывает о таких глубоких тайнах, о которых, возможно, догадываешься во сне! Я говорю тебе, в некоторых местах меня самого охватывает дрожь, и кажется, будто их создал вовсе не я»[2]. Вполне логично, что Висконти монтирует данный эпизод с эпизодом «К Элизе», симфоническую музыку — с фортепианной и разрешает их победой аполлонийского начала, о чём уже говорилось выше.

Неожиданным внутрикадровым музыкальным фрагментом яв-

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 24.
[2] *Mahler G.* Briefe 1879—1911. Hrsg. von Alma Maria Mahler, Paul Zsolnay. Berlin, Wien, Leipzig, 1924, S. 162 f.

ляется исполнение некоей русской графиней колыбельной М.П. Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын» (слова А.Н. Островского) на пустынном пляже в финале картины. Он отличается и от симфонических фрагментов Малера, и от фортепианной пьесы «К Элизе», и от песен, которыми артисты в отеле развлекали публику, — отличается как жанром, так и характером исполнения (a capella). Западу явно противопоставлен Восток[1], но даже если предположить, что с ним у Висконти ассоциировалось дионисийское начало, варварскому содержанию первой части колыбельной противоречит образ респектабельной графини, отдыхающей в Европе, несопричастной той «стихии бед», о которых поётся в песне, потенциально дионисийское начало звука снимается доминирующим визуальным образом, отражающим нормативную светскую культуру.

Наконец, закадровая музыкальная тема фильма (Adagietto Пятой симфонии) — кинематографический инструмент, который в данном случае соотносим не со звуковой структурой новеллы, а с элементами текста, формирующими представление о духовной жизни героя. В фильме Adagietto появляется четырежды (пятый раз — в виде внутрикадровой музыки в первой ретроспективе[2]) и длится от шести до одиннадцати минут фрагментами и целиком[3]. Впервые данная тема звучит, когда Ашенбах на теплоходе добирается до Венеции, второй раз — когда герой решает бежать из города, но вынужден вернуться, причём если начинается эпизод с прощания с Тадзио, то заканчивается воспоминанием героя о счастливых часах, проведённых в летнем доме с женой и дочерью. Третий раз музыка непрерывно звучит при следующих монтажных отрывках: похороны дочери, преображение Ашенбаха в «поддельного юношу» и преследование Тадзио в переулках Венеции, а последний — в момент смерти героя.

Исполнители и музыковеды не раз указывали, что темп Adagietto

[1] В данном обозначении мы опираемся на условное географическое разделение, свойственное традиции ориентализма.

[2] Этот эпизод рассказывает о недуге Ашенбаха и экспонирует его друга Альфреда, который после сердечного приступа развлекает героя музицированием, а тот, в свою очередь, размышляет о быстротечности жизни.

[3] Оркестр Национальной академии Св. Цецилии, дирижер Франко Манино.

в фильме очень медленный, тогда как его исполнение оркестром под управлением Малера составляло около семи-девяти минут[1]. Для композитора данная часть была признанием в любви жене Альме, о чём сообщает на полях своего экземпляра партитуры друг Малера, дирижер Виллем Менгельберг, поэтому темп для данной части симфонии имеет принципиальное значение: в нужном темпе она звучит как любовная песня, а в замедленном варианте мелодия приобретает трагический оттенок. Однако, несмотря на вышеприведённые соображения музыковедов, здесь играет роль и вертикальный монтаж звукового и визуального, поэтому закадровая тема — это не только тема любви и счастья (есть она и у Висконти), не только тема смерти, но ещё и тема неумолимо бегущего времени, которое счастливый миг настоящего превращает в прошлое, недаром ретроспективы столь важны для режиссёра, и, если сказать словами Ницше, воспоминание в фильме возвращается, «как призрак, и нарушает покой другого позднейшего мгновения»[2]. Транспонируем эту ассоциацию в греческую и ницшеанскую парадигмы.

В Древней Греции важнейшая оппозиция *старости* (зрелости) и *молодости* как активности и пассивности[3] не только составляла основу сексуальных отношений, но распространялась также на гражданскую и этическую сферы жизни, будучи ступенью социализации, так как мужчина нёс ответственность за интеллектуальное и духовное воспитание юноши. Внимание Ашенбаха у Томаса Манна привлекают 14-летний возраст и курчавые волосы Тадзио, на подобные детали обращали внимание и древнегреческие поэты, создавая образ возлюбленного мальчика. Стратон из Сард писал: «Цветущий юностью мальчик в двенадцать лет приносит мне радость, но ещё более желанен — тринадцатилетний мальчик. Тот, кому четырнадцать, всё ещё сладостный цветок Любви, а ещё очаровательней мальчик в начале пятнадцатого года. Шестнадцатилетний — подобен богу, а желать семнадцатилетнего — не мой удел, а лишь Зевса. Если же кому-то нра-

[1] *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. СПб., 2010. С. 209.

[2] *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 2. М., 2012. С. 88.

[3] *Фуко М.* Использование удовольствий. М., 2004. С. 134.

вятся ещё старше, пусть будет готов не только к любовной игре, но и к ответному требованию такой же игры от тебя»[1]. О разных аспектах мотива «буйства» как о проявлении дионисийского начала уже говорилось, однако интересна ещё одна параллель со строками стихотворения Анакреонта: «Он остриг безупречное буйство его нежных волос, которые прежде так любил откидывать назад с его лба»[2]. Таким образом, неостриженные волосы Тадзио — признак буйства, сексуальной привлекательности. Кроме того, культ телесной и душевной красоты возлюбленных юношей отражался в обыденном и поэтическом языке субстантивированным прилагательным *Καλὸς*, немецкий эквивалент — *der Schöne*. Данное существительное используется в новелле многократно (17 раз) и всегда связано с пристальным наблюдением Ашенбаха за мальчиком или с мысленным обращением к нему. Томас Манн, насыщая произведение греческими аллюзиями и цитатами, подчёркивает разницу в возрасте между героями, а в «аполлонийском сне» Ашенбаха накануне создания нового произведения появляются Сократ и Федр, «греческие маски» героев: «Старик и юноша, урод и красавец, мудрец при возлюбленном» („Ein Ältlicher und ein Junger, ein Hässlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen“)[3].

Интересно, что Сократ в новелле именуется «лукавцем» (verschlagene Hofmacher), что характеризует неоднозначное к нему отношение героя и автора. Сократ, как его позицию интерпретируют разные древнегреческие источники, старался сделать чувственность гомосексуальных отношений ступенью к духовному восхождению, переведя её в «платоническую» сферу. Манн в письме К. М. фон Веберу от 4.7.1920 вполне разделяет эту сократовскую установку, он пишет, что гомосексуальность — это тип чувства, который он уважает, «потому что дух ему почти необходим, во всяком случае, более необходим, чем „нормальному“. <…> Меня ни секунды не удивляет, что закон природы (закон полярности) в какой-то сфере даёт сбой, хотя в своей чувственности он гораздо больше взаимодействует с духом, чем

[1] Цит. по: *Лихт Г.* Сексуальная жизнь в Древней Греции. М., 2003. С. 334.
[2] Там же. С. 348.
[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 89.

с природой. <…> Проблема эротического, даже проблема красоты, мне кажется, заключена в напряжённых отношениях между жизнью и духом»[1]. В размышлениях Ницше о культуре именно Сократу, основоположнику современной парадигмы, отводится роль врага дионисийского культа. Не удивительно, что Манн, создавая образ теоретического героя (если использовать терминологию Ф. Ницше), заставляет его вспомнить те размышления Сократа, которые чувственный интерес Ашенбаха к мальчику оправдывают приобщением к духовному. Как известно, сам Томас Манн, преодолев гомосексуальные склонности, остался в рамках официальной морали, верный «теоретической» парадигме[2]. Тем очевиднее, что Ашенбах своё чувство к Тадзио интерпретирует, применяя древнегреческий культурный код, в рамках которого чувство героя не просто дозволено, но и естественно. Снова обратимся к речевой организации новеллы. Древнегреческие аллюзии вводятся писателем как несобственно-прямая речь до кульминации (сна Ашенбаха), но после неё наррация трансформируется в прямую речь, подготовленную следующей акустической ремаркой: «…и его [Ашенбаха] вялые губы, подчёркнутые косметикой, соединяли в причудливой сновидческой логике разрозненные слова, рождённые в его объятом дрёмой мозгу»[3].

В рамках ницшеанского кода противопоставление прошлого и настоящего как старого и нового переносится в область культуры: молодость олицетворяет Древнюю Грецию (как аполлонийскую, так и дионисийскую), а старость — современную «мёртвую» культуру Европы. Тогда мотив «превращения» Ашенбаха из почтенного старца в «поддельного юношу» читается как возврат в детство культуры, сначала совершённый во сне через приобщение к вакхическому экстазу, а потом до конца оформленный и во внешнем преображении у цирюльника, превращении в «поддельного юношу». Манновский Ашенбах инстинктивно знает секрет счастья, как его сформулировал Ницше:

[1] *Mann T.* Briefe 1889-1936. Frankfurt, 1961. S. 177.

[2] *Sprecher Th.* Der göttliche Jüngling. Anmerkungen zu Thomas Manns „letzter Liebe“ // Blätter der Thomas Mann Gesellschaft. Zürich, Nummer 29, 2000-2001. S. 25—46.

[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 139.

«способность забвения», «способность в течение того времени, пока длится это счастье, чувствовать неисторически»[1], — секрет счастья, которого не знает герой Висконти, постоянно возвращающийся в прошлое. И если герой новеллы пошёл на поводу у юношеского стремления к перемене мест (его доводы pro et contra — лишь сократические подпорки), то в фильме поездка в Венецию обусловлена необходимостью: Ашенбаху нужен отдых, чтобы поправить здоровье (первая ретроспекция). К слову сказать, «сон» и «превращение» героя, которые в новелле строго следуют друг за другом (внутреннее изменение проявляется во внешнем), у режиссёра расположены в противоположном порядке.

Интересно обратить внимание ещё на один фрагмент новеллы, который можно соотнести с приёмом закадровой (недиегетической) музыки в кино. Стоя на палубе теплохода, идущего по Гранд-каналу, Ашенбах вспоминает стихи Августа фон Платена[2]: «Он вспомнил печального поэта-энтузиаста, много раньше увидевшего, как *из прилившей воды поднялись купола и колокольни* его сна (мечты), и он повторял в тишине что-то из прошлых весьма сдержанных песен о благоговении, *счастье* и печали, и, несколько взволнованный уже оформленным чувством, он проверял своё серьёзное и усталое сердце, *могло ли оно ещё сохранить на самом деле* обновляющий восторг и смятение, позднее приключение чувств для путешествующего бездельника» (здесь и далее курсив мой, им выделены лексические соответствия. — *Е.М.*)[3]. Ниже приведём стихотворение Платена:

Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke,
Als *aus der Fluth Palladio's Tempel stiegen*,
An deren Staffeln sich die Wellen schmiegen,
Die uns getragen ohne Falsch und Tücke.
Wir landen an, wir *danken es dem Glücke*,
Und die Lagune scheint zurück zu fliegen,

[1] *Ницше Ф.* Собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Ч. 2. М., 2012. С. 89, 90.
[2] *Platen A.* Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Lyrik. München, 1982. S. 377.
[3] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 39.

Der Dogen alte Säulengänge liegen
Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke.
Venedigs Löwen, sonst Venedigs Wonne,
Mit ehrnen Flügeln sehen wir ihn ragen
Auf seiner kolossalischen Colonne.
Ich *steig'* an's Land, nicht ohne Furcht und Zagen,
Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Мой глаз покидает открытое море,
Когда *из прилива поднимается храм Палладио,*
К ступеням которого прижимаются волны,
Что нас поддерживают без фальши и коварства.
Мы пристаём к берегу, мы *думаем о счастье*,
И лагуна, кажется, летит позади,
А старый портик Дворца дожей,
Гигантский, лежит перед нами, и Мост Вздохов.
Венецианские крылатые львы,
Блаженство Венеции — мы смотрим, как они
Возвышаются на колоссальной колонне.
Не без страха и робости я *поднимаюсь* в страну,
Где блестит на солнце площадь Св. Марка:
На самом ли деле мне хватит смелости вступить на неё?

Хотя Томас Манн не включает «чужой текст» в свой, всё-таки указание на него — своего рода введение музыкальной темы. Внедрение поэзии в прозу ещё со времён раннего немецкого романтизма воспринимается как стремление уподобить словесное творчество музыкальному, самому совершенному виду искусства, а музыкальное, в свою очередь, отождествлено с душевным опытом[1]. Важно отметить, что в данном случае музыкальность вводится традиционным способом — через соотнесение поэзии и музыки, представление о котором не менялось со времен Средневековья вплоть до 1920-х годов. Увле-

[1] *Махов А.Е.* Música Literaria = Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 52.

чённый синкретизмом музыки и слова, а также театра и жизни, пропагандируемым Вагнером, Томас Манн, как и его герой, является носителем «романтического музыкального кода» (впрочем, уже в 1930-х годах Арнольд Шёнберг выдвинет идею нового музыкального языка, соотнесенного с прозой, и в творчестве Томаса Манна эта идея найдёт воплощение в «Докторе Фаустусе»). Ашенбах воспринимает действительность через двойную оптику: он отгораживается и защищается от стихии непосредственного чувства строгой поэтической формой сонета. Потенциальная неуправляемая стихия чувства не может выйти из берегов четырнадцати строк сонета Платена, что подтверждает следующее выражение, обозначающее состояние героя: «слегка взволнованный уже оформленным чувством» („und von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt“)[1]. Здесь чувствуется явное аполлонийское звучание «закадровой темы». Соответственно, следующий за этим эпизод с молодящимся стариком, вызывающим отвращение у Ашенбаха (widerlich, abscheulich, schauderhaft — омерзительный, гнусный, жуткий), и агрессивным звуком работающей машины является отчётливым контрапунктом внутреннему состоянию героя. Кроме того, Ашенбах не случайно вспоминает об Августе фон Платене накануне своего прибытия в Венецию, так как Платена можно рассматривать как литературного двойника героя: он всю жизнь страдал от своего запрещённого типа сексуальности, о чём Томас Манн писал в эссе о поэте[2]. В фильме тема adagietto Малера идеально передаёт «музыкальный» звуковой код этого эпизода первоисточника.

Итак, можно резюмировать, что противопоставление сократического и дионисийского начал жизни находит последовательное звуковое решение в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции». Как правило, активное звуковедение с crescendo к финалу воплощает — как в сфере шумов, так и в речевой структуре — чувственное начало, пробуждающееся в герое.

[1] *Mann T.* Der Tod in Venedig. Berlin, 1922. S. 39.

[2] *Манн Т.* Август фон Платен // Томас Манн. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе. М., 2009. С. 231—240.

В фильме, созданном в реалистической поэтике, в большинстве случаев шумам и внутрикадровой музыке отводится атмосферная функция, тогда как главная роль принадлежит диалогу и выраженной в нём драматургии. Именно в речевом поле фильма закладывается конфликт, отсылающий к первоисточнику. Закадровая музыка многофункциональна и символически нагружена: она передаёт разные оттенки переживаний героя (покой, радость, счастье, любовь, боль, страх), в отдельных эпизодах она выражает конфликт аполлонийского и дионисийского. У Висконти она отражает аполлонийскую сферу жизни. Такое значение звукового строя фильма тесно связано со смыслами, заложенными в музыку Малером, что нельзя не учитывать, так как художественный мир Висконти интертекстуален и режиссёр в данном случае оправдывает прозвище «величайшего антиквара мирового кинематографа», однажды данное ему критикой.

Самоубийство офицера: варианты А. Шницлера и Л. Перуца

Внутреннее устройство произведения эпохи отражает устроенность самой эпохи (как почвы культуры).
А.В. Михайлов[1]

На первый взгляд новеллу Артура Шницлера «Лейтенант Густль» (*Leutnant Gustl,* 1900) и рассказ Лео Перуца «Гостиница „У картечи“» (*Das Gasthaus zur Kartätsche,* 1920) объединяет только то, что они относятся к австрийской литературе первой половины XX века. Но при более внимательном рассмотрении можно установить интересную близость тематики и хронотопа этих двух текстов. В обоих произведениях авторы изображают среду военных в Австро-Венгрии в конце 1890—1900 годов, создают атмосферу беззаботной жизни, которая служит выразительным контрастом для последующих событий, связанных с переживанием смерти и мыслями о самоубийстве. В строгом смысле в новелле Шницлера самоубийства не случается, тогда как в рассказе Перуца, напротив, идея воплощается в поступок. Однако мысли о самоубийстве подчинена вся структура первого произведения, что позволяет всё-таки говорить о своего рода инвариантности этого мотива для названных текстов.

Новеллу Шницлера и рассказ Перуца отделяет друг от друга двадцатилетний период, на который в истории и культуре приходятся события и проблемы не только узко национального, но и мирового порядка. Авторы принадлежат к разным эпохам, водоразделом между которыми стали Первая мировая война и закат Австро-Венгерской империи, и тем интереснее, рассмотрев тематически близкие тексты,

[1] *Михайлов А.В.* Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века. М., 1980. С. 107.

увидеть не только своеобразие индивидуального почерка, но и отражение изменившейся литературной ситуации.

В 1900 году Шницлер опубликовал в *Neue Frei Presse* (25 декабря) новеллу «Лейтенант Густль», которая значительно отличалась по способу повествования от всего того, что автор писал ранее. В европейской литературе это был один из первых текстов, где предпринималась попытка передать поток сознания героя. Некоторые исследователи, обращавшиеся к анализу данного произведения, использовали термин «внутренний монолог», тем самым сближая автора с предшествующей традицией[1]. Но в нарративе данной новеллы больше нового, что даёт возможность соотносить автора не только с современной ему «младовенской», но и с европейской модернистской литературой XX века. Прежде всего, внутренний монолог, используемый реалистической литературой, являлся частью повествовательного целого, где голос героя вступал в диалогические отношения с голосами других персонажей и с голосом самого автора. Ещё одним отличительным моментом внутреннего монолога можно назвать логику как принцип его построения: можно проследить причинно-следственные или ассоциативные связи и внутри него, и вовне, связи, включающие его в контекст полифонических голосов всего произведения. Шницлер в «Лейтенанте Густле» отказывается от привычного для себя в 1890-х годах нарратива — повествования от третьего лица с активным использованием несобственно-прямой речи, с передачей как диалогов, так и внутренних монологов персонажей. В этой новелле он не только передаёт слово герою, но меняет доминанту повествовательного времени: вместо используемого классической литературой Präteritum (простое прошедшее время) или настоящего, которое помогает создать эффект погружения читателя в атмосферу изображаемых событий, уже пережитых и обдуманных повествователем, Шницлер использует «настоящее настоящего», или, как сказали бы англичане, Present Continuous

[1] *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX—XX веков. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2002; История всемирной литературы в 9 т. М., 1991. Т. 8; *Жеребин А.* Новеллы Артура Шницлера в контексте русской культуры // *А. Шницлер.* Барышня Эльза. СПб., 1994.

(настоящее длящееся время). В немецком языке нет формы времени, аналогичной Present Continuous, и Шницлер добивается такого эффекта искусственным путём, исключая из нарратива обобщения, описательность, искусственно воссозданную воображением полноту мира, расщепляя его на разрозненные детали, попавшие в поле внимания героя. Логику, присущую языку и мышлению человека, в литературе начали нарушать уже в XIX веке Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой, стремясь к тому, чтобы язык героя максимально точно отражал его аффектное состояние. Шницлер, продолжая эксперимент в этой области, не порывает с логикой, но значительно усиливает ассоциативную скачкообразность мысли героя и графически подчёркивает это, используя многоточия. Таким образом создаётся предельно субъективированная сознанием героя реальность, переданная без автора-посредника. Шницлер утверждает единственность данной реальности, единственность точки зрения на неё. И конечно, эта реальность должна рассказать нам о герое, который её создаёт.

Теперь обратимся к рассказу Лео Перуца, который тоже строится как повествование от первого лица. Но здесь автор и повествователь сразу же настраивают нас на то, что между событиями, которые будут предложены вниманию читателя, и записью этих событий прошло значительное время, тем самым Перуц подчёркивает не «лирическое», сиюминутное начало, как Шницлер, но, напротив, эпическое, для которого важна дистанция между событием и моментом его описания. Таким образом, можно сказать, что предметом интереса Шницлера является настоящее героя, которое и есть герой, тогда как Перуца настоящее героя не интересует, хотя именно из него повествователь ведёт свой рассказ, его внимание сосредоточено на прошлом. Шницлер имитирует неоконченную наррацию, Перуц обращается к более традиционному её способу, предполагающему известный нарративный финал и для героя, и для автора, когда, приступая к рассказу, повествователь охватывает историю целиком. Перуц усиливает этот эффект использованием телеологического сюжета: в первых же строках читатель узнаёт о самоубийстве Хвастека, главного героя рассказа. Надо сказать, что эти приёмы автор использовал и в своих первых романах: «Третья пуля» (1915), «Между девятью и девятью» (1918), «Маркиз де Боливар» (1920) — и будет использовать в дальнейшем, но о функциях

сознательно усложнённой структуры речь впереди.

Можно выделить ещё оно принципиальное отличие *я-повествования* в произведениях двух авторов. В новелле Шницлера, если пользоваться терминами языкознания, тема и рема совпадают, герой рассказывает о себе, проявляя себя; в рассказе Перуца тема и рема расходятся, потому что смысловым ядром является не история самого рассказчика, хотя он и будет участником действия, но другой персонаж — фельдфебель Хвастек. Кажется, что в первом случае повествование от первого лица в настоящем длящемся времени призвано раскрыть образ героя, отсекая всё лишнее, обнажить его сущность, убрать все существовавшие ранее преграды речевых литературных условностей. Во втором же случае процесс идёт в обратную сторону, как будто представляя некоторый регресс, возврат к традиционным повествовательным формам, что, с одной стороны, снова ведёт к выстраиванию преград между героем и читателем, но с другой — включает героя в контекст художественной реальности и одновременно усиливает активность читателя в литературной коммуникации. Так, историю Хвастека, увиденную рассказчиком в отдельных фрагментах, соединить и осмыслить которые ему не удаётся в полной мере, должен интерпретировать сам читатель.

Конечно, нельзя вырвать технические приёмы организации повествования, используемые авторами, из идейного контекста эпохи, ведь трансформация литературной техники вызвана стремлением передать новое содержание, новые идеи, порождённые временем. Шницлера, начинавшего свою профессиональную деятельность как врач, прежде всего, интересует психология героя, совокупность его рациональных и духовных реакций на раздражители. В первые два периода творчества[1] Шницлер создаёт образ героя, погружённого в себя, для которого реальность существует как некая непреодолимая данность и игнорируется до тех пор, пока она не начинает выступать чрезвычайно сильным раздражителем, как правило, обнажающим перед героем

[1] Принимаем периодизацию И.Н. Проклова, изложенную в его диссертации. См.: *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX—XX веков. Дис. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2002.

лицо смерти. Смерть, часто смерть близкого человека, всегда является тем фактором, который нарушает гармонизированное положение героя-в-себе, заставляя его искать и отбирать элементы действительности, из которых он создаст новую мифологическую реальность (например, в новеллах «Цветы», «Наследство», «Мёртвые молчат» и др.). Иными словами, Шницлер наблюдает за отношениями между героем и реальностью, за его мифотворчеством. В этом смысле новелла «Лейтенант Густль» представляет собой исключение: здесь структурообразующим элементом является не смерть, а оскорбление, которое в существующих для Густля этических рамках неизбежно ведёт к смерти. Важно остановиться на ключевом эпизоде — столкновении Густля с булочником в гардеробе концертного зала, по окончании которого герой семикратно повторяет наречие *wirklich* (в самом деле, действительно) и трижды употребляет слова с корнем *-traum-* (сон), подвергая сомнению реальность происшествия. С одной стороны, Шницлер строит эпизод как обмен прямыми диалоговыми репликами, без авторского комментария, впрочем эмоционально дополняет их потоком сознания одного из говорящих (Густль), что создаёт представление о некоторой объективной реальности. С другой стороны, эта реальность сразу же подвергается сомнению, уравнивается со сном, во всяком случае, таково сильное бессознательное желание персонажа, его защитная реакция на давление Über-Ich[1], которое диктует вслед за оскорблением только два сценария поведения, возможные для офицера в Австро-Венгрии рубежа XIX—XX веков: либо немедленный вызов на дуэль, либо самоубийство ради спасения чести. Густль проигрывает в сознании оба сценария: «Ради Бога, мне это *приснилось*? Он *действительно* так сказал?.. Да где же он?.. Вон идёт... Я ведь должен был бы выхватить саблю и изрубить его… Ради Бога, ведь никто этого не слышал?.. Нет, он же

[1] В данном случае использование психоаналитической терминологии не аутентично, но удобно, и, как доказывают специалисты по изучению творчества Шницлера (И.Н. Проклов, Л.Ю. Коршунова, А.И. Жеребин), связь произведений Шницлера с психоанализом была непосредственной, хотя во многом на этом этапе и типологической. Как известно, основная работа З. Фрейда по психоанализу «Толкование сновидений» вышла в том же году, что и анализируемая новелла Шницлера.

говорил совсем тихо, мне на ухо... Почему же я не бегу, чтоб раскроить ему череп?.. Нет — так не пойдёт, так не пойдёт... я должен был сделать это немедля... Почему же я сразу этого не сделал?.. Я же не мог... он не отпускал эфес, и он в десять раз сильнее меня... Скажи я хоть слово, он *действительно* сломал бы саблю... Я должен быть даже рад, что он говорил негромко! Если б это услышал хоть один человек, я должен был бы stante pede застрелиться... Может, это всё-таки был *сон*...» (везде курсив мой. — *Е.М.*)[1]

Субъективное отношение к реальности было предметом изображения не только венского импрессионизма, теоретиком которого был Герман Бар, но и европейского модерна в целом. Бар в статье «Импрессионизм» (*Impressionismus,* 1903) пытается объяснить, используя всё то же наречие *wirklich*, что в новой живописной технике, которая для самого критика — форма выражения нового мироощущения, раздражает её противников: «Люди, которые верят, что мы можем узнать, каков мир „*на самом деле*“, вынуждены будут найти абсурдной ту живопись, которая дорожит непосредственным впечатлением, моментом, иллюзией. Люди, которым не так просто представить себе, что… наш мир в действительности если уж не нами создан, то, во всяком случае, нами определяется и поэтому *на самом деле* такой, каким нам кажется, возникая и исчезая благодаря нам. <…> Люди, которые ещё думают, будто „*на самом деле*“ отделено и ограничено то, что мы мысленно отделяем и ограничиваем… — такие люди никогда не будут очарованы живописью, с дьявольским, как им кажется, удовольствием стирающей все границы и всё растворяющей в танцующем сверкании и мерцании» (везде курсив мой. – *Е.М.*)[2].

Бар описывает современное поколение, которое потеряло чёткие контуры реальности и своего *Я*, так же как их потеряла живопись. Слово *wirklich* перестает быть маркером оппозиции истинное/ложное (реальное/иллюзорное), потому что Г. Бар объявил реальность иллю-

[1] *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, 2 Bde. Bd. 1, Frankfurt a. M., 1961. S. 343.

[2] *Bahr H.* Kritischen Schriften, 2010. Bd. 9. S. 52. Полный текст эссе см. в настоящем издании.

зорного (сиюминутного, кажимого) реальной, а реальность реального — иллюзорной. В рамках первой парадигмы любое речевое или мыслимое высказывание субъекта о действительности рассматривается как истинное, два противоречивых высказывания об одном предмете должны быть осознаны как два истинных высказывания. Таким образом, импрессионизм создаёт систему отношений истинное/истинное. Название одного из первых сборников миниатюр Петера Альтенберга «Как я вижу» (*Wie ich sehe,* 1896) в полной мере отражает указанную импрессионистическую установку на отношение к окружающему миру только как поводу для размышления или переживания. В рамках классической (реалистической) парадигмы любое высказывание субъекта будет противопоставлено объективной, «всамделишной» реальности, которой оно будет проверяться. Поэтому любые два противоречивых по отношению друг к другу высказывания будут осмыслены как неравные «объективной истине» (меньшие) и, значит, признаны «ложными». Герман Бар фантазирует на эту тему, представляя, что сказали бы современники Леонардо, если бы он открыл импрессионистическую технику: «Пожалуй, я припоминаю, господин Леонардо, явления, о которых Вы говорите, особенно тот самый рефлекс, который иногда лежит на телах, когда по небу ползут облака; когда я с одной родовитой и хорошо сложенной дамой в солнечный день проходил через сад, я часто забавлялся, глядя, как на нежном белом носике, на его кончике вдруг появлялись травянисто-зелёные пятна, совсем такие же, как Вы написали на Вашей смешной картине. Мой дорогой друг, но ведь Вы так же хорошо знаете, как и я, что носик всё-таки не зелёный, он остается белым, вопреки нашим обманчивым чувствам. <…> Но между тем, ведь Вы же не хотите обманывать людей Вашими образами. И я думаю, Вы пишете их для того же, для чего я рассказываю свои истории, чтобы познакомить людей с тем, как это на самом деле выглядит и происходит в мире»[1].

В литературе, как можно видеть на примере новеллистики Альтенберга и Шницлера, тоже велись поиски средств выражения нового мироощущения, и здесь авторы особое внимание уделяли впечатле-

[1] Bahr H. Kritischen Schriften, 2010. Bd. 9. S. 50—51.

нию, подчёркивая в нём случайный характер. Размышления Германа Бара об импрессионизме теснейшим образом связаны с исследованиями Эрнста Маха. В «Анализе ощущений», книге, на которую не раз ссылался в своих работах Бар[1], Мах рассматривает не только предметный мир, но и человека — его неотъемлемую часть — как совокупность постоянно изменяющихся элементов, одни из которых более явны, чем другие. Рассуждение Маха можно применить к живописи: физическим элементам соответствуют мазки и точки импрессионистической техники, отказ от четких линий предметов, обозначающих границы форм, и разложение белого цвета на спектры определяет динамику восприятия произведения. Шницлер и Альтенберг вычленяют из реальности фрагменты, создают этюды без начала и конца, только первый делает их вспомогательными элементами бóльшего целого, а второй превращает их в самодостаточную литературную форму. Так и в «Лейтенанте Густле» перед глазами читателя разворачиваются фрагменты пережитых или помысленных эпизодов жизни героя, связь между которыми ассоциативна, иногда непрозрачна. Например, экспозиция в концертном зале строится как рамка, внутри которой блочно нанизываются фрагменты переживаний у «Зелёных ворот», в игорном клубе, в доме матери и дяди, в ресторане в компании Штеффи. При этом мы узнаём совершенно случайные факты, например, о том, что девушка у «Зелёных ворот» прислала Густлю открытку с красивым видом Белграда, — самое бóльшее, мы можем предположить, что этот вид напоминал пейзаж у «Зелёных ворот». Или о том, что Мангеймеры — евреи и на прошлой неделе у них был прекрасный ужин и сигары. Шницлера интересуют, прежде всего, чувственные впечатления героя: вкус, тактильность (в отношениях с женщинами), внешность. В целом эти нанизанные один на другой эпизоды и представляют собой мазки и точки импрессионистического полотна. Динамика этих мазков раскрывается через специфическую временную организацию текста: беспрестанное чередование форм не только времени, но и наклонения.

[1] См.: *Bahr H.* Das unrettbare Ich // *Bahr H.* Kritischen Schriften, 2010. Bd. 9. S. 79—101; *Bahr H.* Impressionismus // *Bahr H.* Kritischen Schriften, 2010. Bd. 12. S. 163—175.

Динамика мира у Шницлера непосредственнейшим образом связана с подвижностью психики, находящейся в пограничной ситуации, а значит, нестабильной, и с текучестью мышления, неотделимого от языка.

«Случайные впечатления» положены и в основу фабулы «Лейтенанта Густля». Мы узнаём, что на концерте герой оказался случайно, полагая и желая быть совсем в другом месте; со своим обидчиком он тоже столкнулся в гардеробе случайно, догоняя молодую особу; случайно в порыве накопившегося раздражения он сказал грубость; случайно утром зашёл в кафе и узнал о внезапной (случайной) смерти своего врага. Причём эта «случайность» всё время пульсирует в тексте и будто дразнит героя возможностью альтернативного жизненного сценария. Шницлер постоянно использует условные синтаксические конструкции в изъявительном или сослагательном наклонении, часто с использованием модального глагола (например, *können, mögen*): wenn…, so… (если…, то…); wenn ich's könnt'/möchte'…, aber… (если бы я мог…, но…); wenn nicht…, so/daß… (если не…, то…). Союз *wenn* употребляется автором также в темпоральном значении (когда) и тоже придаёт фразе характер предположения, потенциальной, но необязательной возможности. С одной стороны, в такой конструкции есть жёсткая закономерность причин и следствий, и на первый взгляд её выбор противоречит идее случайности. С другой — Шницлер пользуется этой конструкцией с чрезвычайной частотностью, и тогда предложения начинают контекстуально взаимодействовать друг с другом, создавая эффект вариативности жизни, пусть только в рамках мыслимой (субъективной[1]) реальности. Даже угроза в адрес героя звучит как ультиматум, но с использованием одной из указанных конструкций: «Господин лейтенант, если вы привлечёте малейшее внимание, я вытащу саблю из ножен, разломаю её и остатки отошлю вашему полковому начальству» („Herr Leutnant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regimentskommando")[2] — вариант, который в реальности не

[1] Термин, который используется в психологии и философии. См.: Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009.

[2] *Schnitzler A.* Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, 2 Bde. Bd. 1, Frank-

осуществился. Также неосуществлённой моделью является конструируемая Густлем реальность его смерти и событий после неё. Таким образом, самоубийство Густля имеет двойной код: с одной стороны, это «внутренняя реальность», моделированию и переживанию которой посвящена бóльшая часть произведения, с другой — это неосуществлённая, хоть и потенциально возможная реальность (не-реальность). В этом смысле данная новелла отличается от других произведений Шницлера этого периода, где факты субъективной реальности влияли на героя таким образом, что, исходя из них, он так или иначе проявлялся в реальности объективной. Примером могут быть и поступок героини в новелле «Мёртвые молчат», и история фрау Берты Гарлан.

В контекст этих размышлений о реальности нельзя не включить и ещё одно произведение — роман Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1903). В нём математическая задача представляет собой притчу о тех явлениях человеческой жизни, которые не поддаются осязаемому восприятию, но оказывают реальное влияние на жизнь: «Задумайся ты хоть теперь: в такой задаче вначале совсем солидные числа, выражающие конкретные физические величины — метр или вес, по крайней мере, это настоящие числа. В конце задачи стоят такие же. Но те и другие связаны между собой благодаря чему-то, чего вообще не существует. Разве это не похоже на мост, у которого в наличии есть только начальная и конечная опора и по которому всё-таки можно уверенно перейти, будто он стоит целиком? У меня от этой задачи голова идёт кругом, будто часть дороги ведёт бог знает куда. Но подлинный страх для меня — в силе, кроющейся в одной такой задаче и поддерживающей так, что вопреки всему снова приземляешься по-настоящему»[1].

Вернёмся к новелле Шницлера. Если из драматической цепи случайностей, о которой говорилось выше, нам захочется сделать какой-то вывод, мы окажемся бессильны: в классической литературе

furt a. M., 1961. S. 343.

[1] *Musil R.* Die Verwirrungen des Zöglings Törleß [Электронный ресурс] // [Projekt Gutenberg]. URL: http://gutenberg.sp iegel.de/buch/6905/5 (дата обращения: 10.11.14).

она, скорее всего, выражала бы жёсткую закономерность действия какой-то «высшей» силы (рока, общества, наследственности), но у Шницлера она превращается в игру «физических элементов», причём, несмотря на всё стремление читателя угадать или изучить законы этой игры, они остаются скрытыми. Шницлер всю жизнь придерживался мысли, что человек непознаваем: «Посвящая свои произведения художественному исследованию хаоса, Шницлер был убеждён в его непостижимости. Любые попытки разрешения загадки человеческого бытия на путях науки, философии или религии казались ему бегством в область произвольных абстракций»[1]. Здесь мы подошли к интересному противоречию. С одной стороны, Шницлер убеждён в непознаваемости человека, а с другой — использует форму, которая создаёт впечатление максимального соприкосновения с героем. Автор будто обозначает предельную точку, границу познаваемого и непознаваемого, абсолютно прозрачной формы и закрытого, недоступного содержания. Такое напряжение можно сравнить с фотопроцессом в тёмном помещении, предполагающим несколько условий: во-первых, полностью открытую диафрагму (ассоциируем с формой нарратива новеллы) и, во-вторых, малейший источник света, чтобы «нарисовать» изображение; если его нет, при любых значениях диафрагмы и выдержки мы получим абсолютно чёрный кадр (это мысль о непознаваемости человека). Именно на стыке этих условий, в этом поле напряжения существует раннее творчество Шницлера.

В 1920-е годы художественные приёмы Шницлера изменились: он «всё меньше пытается анализировать „движения души“, а только отражает их последствия. Область бессознательного и её художественное познание всё менее занимает Шницлера… на первый план выступают действия и поступки героев, внешний план начинает доминировать над эмоционально-психическим»[2]. Черты поэтики позднего Шницлера во многом напоминают приёмы, которые использует

[1] *Жеребин А.* Новеллы Артура Шницлера в контексте русской литературы [Электронный ресурс] // *Шницлер А.* Барышня Эльза. СПб., 1994. URL: http://detectivebooks.ru/book/30091486 (дата обращения: 10.11.14).

[2] *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX—XX веков. Автореф. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2002. С. 16.

Лео Перуц в рассказе «Гостиница „У картечи“», написанном в это же время.

К 1920-м годам постепенно меняется отношение к действительности и человеку в ней. На новом витке развития литературы реальности возвращают её объективность или, возможно, сама реальность её себе возвращает, обрушив на Европу бедствия мировой войны, с которой нельзя было не считаться. В это время в австрийской литературе намечаются новые тенденции. С одной стороны, появляются произведения, в которых авторы будут осмыслять ушедшую эпоху, с другой — насущной необходимостью будет осмыслить то, что пришло на смену развалившейся Австро-Венгрии, и положение современника в изменившемся мире[1].

Именно в 1920-е годы происходят перестройка, поиск форм и, главное, тех ценностей, которые были девальвированы и утеряны в предшествующий период. Так, если посмотреть на ранние романы Лео Перуца, написанные раньше данного рассказа, то мы увидим, что они запечатлевают поиск того поворота от субъективной к объективной реальности, который совершится в литературе позднее. Например, в романе «Третья пуля» (*Die dritte Kugel*, 1915) автор описывает внутреннее состояние потерявшего память Грумбаха, для которого существует только одна реальность настоящего. Другая реальность — реальность прошлого — разворачивается как монтажное сцепление рассказа испанца и утерянных фрагментов прошлого, которые возрождаются в сознании героя, слушающего историю. Так на стыке субъективных ви́дений одного события возникнет некая третья, «объективная» реальность. Иначе конструируется роман «Между девятью и девятью» (*Zwischen neun und neun*, 1918), где аукториальным нарративом автор будто заявляет о существовании непреложной реальности, после чего уводит читателя в зыбкое пространство умирающего *Я* персонажа. На первый взгляд в 1918 году Перуц демонстрирует всё

[1] Действие почти всех ранних романов Й. Рота будет проходить в послевоенном мире, а герой его будет искать себя и своё место в нём. Закат Дунайской монархии будет предметом изображения в его же более поздних романах «Марш Радецкого», «История 1002-й ночи», «Ложный вес», а также романах Р. Музиля «Человек без свойств», Х. Броха «Лунатики».

тот же сформулированный Баром принцип импрессионизма, принцип реальности субъективного, пытаясь на протяжении всего романа уверить нас в объективности галлюцинаторного времени и пространства Станислава Дембы, но на самом деле уже в этом романе ключевой для эстетической концепции автора будет композиция, благодаря которой в финале читатель и сам герой всё-таки окажутся «опрокинутыми» в объективную реальность фатального исхода „ein Sprung ins Ungewisse“ (прыжка в неизвестное).

Структура рассказа Перуца «Гостиница „У картечи“» значительно усложнена, как уже говорилось, за счёт рамки и присутствия рассказчика внутри неё как одного из действующих лиц. Очевидно, что таким образом в рассказе появляется эмоциональность, при этом нарративная цель очевидца — воссоздать реальность максимально объективно, а собственные переживания объективировать как завершённую, уже охваченную во времени субъективность; кроме того, Перуц представляет «узкий», ракурсный взгляд на действительность, демонстрирующий отказ от принципа «всеведущего» автора. В самом деле, что Август Фризек знает о фельдфебеле Хвастеке? — почти ничего, он может только фиксировать слова, привычные действия и выходящие за рамки повседневности поступки, за которыми кроется до конца не понятый и не познанный (непознаваемый?) духовный мир. Выбранная автором структура рассказа планомерно ведёт читателя к той проблеме, которая является ключевой для всей австрийской литературы: присутствие частного в общем, духовного в материальном, внутреннего во внешнем[1]. В сравнении с новеллой Шницлера, Перуц в рассказе значительно усиливает роль детали, характеризующей объективную реальность. Например, автор рассказывает о поведении Хвастека по вечерам в «Картечи», его отношениях с Фридой Гошек, об установившемся порядке и поведении сапёров в трактире рядом с Хвастеком и пр. — словом, о том, что является для героев повседневностью. Причём автор, как правило, использует глаголы в Präteritum в нефазисной словообразовательной форме, которые на русский язык

[1] См. об этом: *Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.

переводятся глаголами несовершенного вида, иногда делает акцент на повторе действий с помощью местоимений или фразеологизмов (am Abend ging es, tagsüber, Abend für Abend, began immer zu…, manchmal, abends, so oft), то есть подчёркивает обычность той или иной описываемой ситуации. Скрупулезно создавая реальность окружающего мира, Перуц готовит читателя к моменту, когда привычный ход событий нарушится, что будет очевидным указанием на оставшиеся за рамками повествования изменения внутренней жизни героя, его кризис самоидентификации, которые и окажутся причиной его самоубийства.

Здесь уже не возникает никакой возможности говорить о случайности, характеризующей импрессионизм и, в частности, разбираемую новеллу Шницлера. Перед нами повествование, возвращённое в область закономерности, о которой писал ещё Эрнст Мах и которую сбросили со счетов импрессионисты, взяв из его теории только идею о «неспасённом *Я*». В «Анализе ощущений» главная мысль философа заключается в том, чтобы доказать связь всего со всем, всех элементов бытия вне и внутри человека: «Мы тогда лишь поступим согласно принципам непрерывности и достаточной определённости, когда мы с одним и тем же *B* (каким-нибудь ощущением) будем всегда и везде связывать только одно и то же *N* (определённый нервный процесс), для всякого же наблюдаемого нами изменения *B* будем отыскивать соответствующее ему изменение *N*»[1]. Эрнст Мах говорит, что изменение одного элемента обязательно ведёт к изменению всего комплекса элементов. Художественное воплощение этой мысли мы находим у Лео Перуца. Но видимые связи — это только часть того, что изображает автор. Он готов предположить наличие связей, которые недоступны человеку, с чего он и начинает повествование. Перуц представляет очень абстрактную, почти фантастичную картину полёта пули, которая не только стала смертельной для Хвастека, но и совершила ещё попутно множество других разрушений. Казалось бы, замечательная иллюстрация теории «случайного». Но завершает этот своего рода пролог следующий пассаж: «Я рассказываю о пути пули только потому, что всех тогда, задолго до войны, охватил ужас перед воздействи-

[1] *Мах Э.* Анализ ощущений. М., 2005. С. 89.

ем оружия, которое мы каждый день держали в руках, как писатель держит своё перо или крестьянин свою курительную трубку, при этом совершенно о нём не задумываясь; перед жадностью свинца, который, завершив своё дело, тем не менее коварно полетел дальше собственной дорогой, чиня зло, горе и беду и нападая на ничего не подозревающих спящих. Я рассказываю об этом потому, что иногда, когда я мысленно возвращаюсь к этой давно прошедшей истории, мне кажется, будто бедный фельдфебель Хвастек не совершал самоубийства. Что его убила одна из тех блуждающих пуль, что бесцельно летела со свистом и в своём скитании коварно сбила его с ног, далеко оттуда, где был сделан выстрел, как и бедного Хрушку Михаля, которого мы долго ещё после этого видели на двух костылях с трудом хромающего по двору казармы»[1]. При таком взгляде на событие случайность начинает восприниматься как элемент неузнанной закономерности, а смерть Хвастека, соответственно, — как элемент жёстко закреплённый в той структуре, которую читатель должен осмыслить в ходе дальнейшего рассказа.

Конфликт, приведший к самоубийству героя, — это конфликт между *ich* и *selbst* Хвастека (между собой и желаемым образом себя), как выразилась бы психология, обозначающая проблему идентичности. Мы можем достроить внутреннюю жизнь героя по тем деталям, которые тщательно организует автор, чтобы читатель увидел закономерность финала. Встреча с Молли, женщиной, которую, видимо, любил (любит до сих пор?) Хвастек, и вечер, проведённый в обществе её семьи, заставили героя увидеть себя «глазами Молли», то есть таким, каким он, возможно, был в то время, когда с ней встречался. Сопоставление этого «нового» и одновременно «старого» образа с образом «настоящего» Хвастека оказалось не в пользу последнего. О том, что такое сопоставление было, нам понятно из реплик, сказанных в последний вечер в «Картечи». «У неё в альбоме моя фотография. Если бы Вы видели её, разливающую чай маленькими, белыми руками! Затем вошли мальчик и девочка, им было известно моё имя, и они называли меня дядей. Они звали меня „дядя Йинда“. Два таких милых ребёнка! Принесу им в следующий раз книжку с картинками. Её муж

[1] *Perutz L.* Das Gasthaus zur Kartätsche. München, 1920. S. 7—8.

рассказал, как она говорила обо мне. А я восемь лет здесь пил, ругался, дрался, как скот, и сижу теперь с девчонкой, до которой никто другой не дотронется, хоть наряди её как новогоднюю ёлку»[1]. Не менее показательным для понимания идеи произведения является то, что Молли связана не только с прошлой жизнью Хвастека, но и с прошлым самого рассказчика, и она подчёркивает одновременно и сходство, и различие их судеб. Но главное, она является ещё одним элементом, крепко связанным с общей структурой художественной реальности произведения и работающим на идею всеобщих взаимосвязей.

Очень важно отметить, что здесь образ Хвастека, как и образ Густля, дан в двух временах, наиболее часто использующихся в произведении, но если у Шницлера герой существует в настоящем и будущем, то у Перуца — в настоящем и прошлом. Лейтенант Густль находится на границе между «есть» и «будет», на границе возможностей, что определяет не только его психологическое приспособление к нестандартной ситуации, но и его бьющую через край витальность, берущую верх над героем в финале новеллы[2]. Таким образом, вектор внутренней жизни Густля можно определить как волю к жизни (der Wille zum Leben). Герой Перуца, напротив, находится между «есть» и «было», которые замкнулись в кольцо безнадежности, отсекающей потенциальное будущее, то есть осознаёт свою жизнь как волю у смерти (der Wille zum Tod). Прошлое для Перуца не только одно из объективных времён, не только повествовательное время, но и философская категория произведения: «Для человека не существует бóльшего несчастья,

[1] *Perutz L.* Das Gasthaus zur Kartätsche. München, 1920. S. 57.

[2] Интересен тот факт, что многие критики-современники и даже исследователи более позднего времени не раз говорили о Шницлере как об аморальном авторе, оценивая его произведения исключительно с этической точки зрения. С этой позиции финал новеллы оказывается проблемным, ведь оскорбление, нанесённое офицеру, не было смыто кровью. Офицерская мораль предполагала, что Густль, несмотря на смерть своего врага, должен покончить с собой, чего он не делает. Как известно, после публикации новеллы сам Шницлер был лишён звания офицера, во-первых, за то, что в лице героя нанёс оскорбление австро-венгерской армии, а во-вторых, за то, что, будучи офицером, не стал защищать честь после оскорблений в его адрес, опубликованных в газете.

чем неожиданно оказаться в своём собственном прошлом. Тот, кто потерял дорогу в пустыне Сахара, я думаю, вышел бы оттуда легче, чем тот, кто заблудился в своей прошлой жизни»[1]. Таким образом, прошлое выступает в этом рассказе как «инопространство», которое является ловушкой для героя. Невольно напрашивается ассоциация с прошлым и его интерпретацией во французской литературе, в частности, с концепцией Марселя Пруста в цикле «В поисках утраченного времени» (*À la recherche du temps perdu,* 1909—1922). «Спор» писателей очевиден. Если для Пруста память и воспоминание, позволяющее пережить прошлое как настоящее, способствуют «обретению» времени, включению его в вечность, то для Перуца в разбираемом рассказе подобное соприкосновение с прошлым оказывается явно разрушительным для героя.

Если посмотреть на двух австрийских персонажей с точки зрения их активности, то лейтенант Густль в произведении Шницлера окажется абсолютно пассивным по отношению к реальности, подчинённым случайностям, как уже было сказано. Кроме того, и акцент на внутреннем мире определяет его самого не как субъект, а как объект, то есть в нём доминирует созерцательное, а не действенное начало. С этой точки зрения мы можем увидеть, что концепт порядка (die Ordnung), характерный для австрийской литературы, непосредственно связан именно с созерцательным, пассивным началом, призванным хранить установившийся порядок. Тогда и место действия новеллы — Вена, столица консервативной («законсервированной») Австро-Венгрии, — становится значимым, а Густль бессознательно является хранителем порядка. В случае же с героем Перуца всё обстоит иначе: Хвастек — герой активный, а значит, он потенциальный разрушитель не только порядка своей жизни (а именно так и случилось, когда вместо похода в «Картечь» он пошёл в гости к Молли), но и порядка более высокого, хотя на первый взгляд те причины, которые привели Хвастека к самоубийству, не выходят за рамки реалистической и психологической мотивации. Но если ещё раз вернуться к процитированному выше пассажу о полёте пули, парадоксальным образом мы всё-таки выйдем за указанные границы. В контексте этого пролога возникает ещё одна,

[1] *Perutz L.* Das Gasthaus zur Kartätsche. München, 1920. S. 49.

довольно зыбкая реальность, которую хочется назвать «промыслительной», будем ли мы связывать её с «мировым духом» истории, с гуманистическими или религиозными топосами — неважно, но эта реальность появляется и будет неотъемлемой частью художественного мира романов Лео Перуца 1920—1950-х годов. В них, правда, мир духовного и мир материального будут пересекаться более ярко.

Стремясь выявить связи физического и бытийного характера между явлениями действительности, Лео Перуц в своём творчестве почти всё время обращался к историческим сюжетам: в завершённости более очевидно проступают связи, и именно завершённость позволяла автору очуждать историю, чтобы найти иные, как сказал бы Эрнст Мах, более слабые связи между элементами. Тройной финал в разбираемом рассказе тоже является одним из элементов того способа расширения реальности, который выбирает для себя Перуц. Рассказчик предлагает нам одну версию происшествия, другая — изложение причин смерти Хвастека в интерпретации завсегдатаев «Картечи», но третья, самая цельная история складывается за рамками произведения — в сознании читателя. К более поздним произведениям Перуца исследователи применяют термин *Indizienroman* (роман улик)[1], особенность этой жанровой разновидности заключается в том, что разрозненные художественные факты (знаки, улики) собираются исключительно в сознании реципиента и никак не интерпретируются в самом тексте. Собственно, читатель и становится тем, кто устанавливает новые связи и несёт ответственность за их интерпретацию. Возможно, и Перуц, как и его любимый писатель Артур Шницлер, за счёт отказа от позиции всеведущего автора выражал идею непознаваемого.

Итак, условно обозначив самоубийство офицера как инвариантный элемент структуры двух произведений австрийской литературы, мы постарались проследить трансформацию идей и литературных форм, характеризующих две эпохи. Прежде всего, стали очевидны изменившееся отношение к реальности и поиск новых форм объективного её отражения через субъективное, ракурсное описание. Йозеф Рот в

[1] *Гуревич Р.В.* Лео Перуц // История австрийской литературы XX века. Т. 1. М., 2009. С. 515.

одном из писем сказал: «…я хотел бы написать очень субъективную, то есть в высшей степени объективную книгу»[1]. Изменился и герой, который теперь представляет собой индивидуальность, а не обобщённый тип[2], но индивидуальность, вписанную в новую картину мира, в котором идёт непрерывный поиск истинных ценностей. Прослеживание связей между частным и общим требовало повествовательного пространства, поэтому новелла стала тяготеть к роману, расширяя свои возможности. Это мы видим и в рассказе Перуца «Гостиница „У картечи“», и в поздних новеллах Шницлера: «Возвращение Казановы» (*Casanovas Heimfahrt,* 1918), «Игра на рассвете» (*Spiel im Morgengrauen*, 1926), «Новелла снов» (*Traumnovelle,* 1926). Показательно и то, что Шницлер в 1920-е годы обращается также к форме романа и пишет «Терезу» (*Therese. Chronik eines Frauenlebens,* 1928). Роберт Музиль создаёт цикл новелл «Три женщины» (*Drei Frauen,* 1924), в котором произведения тяготеют к содержательному расширению, если рассматривать их в контекстуальной взаимосвязи друг с другом. Таким образом, малая форма, характерная для 1900—1910-х годов, уступает место крупной форме последующих десятилетий развития австрийской литературы.

[1] *Седельник В.Д.* Йозеф Рот // История австрийской литературы XX века. Т. 1. М., 2009. С. 475.

[2] На типизацию новеллистики Шницлера обращают внимание И.Н. Проклов и А. Жеребин. См.: *Проклов И.Н.* Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX—XX веков. Автореф. … уч. степ. канд. филол. наук. М., 2002. С. 14. *Жеребин А.* Новеллы Артура Шницлера в контексте русской литературы [Электронный ресурс] // *Шницлер А.* Барышня Эльза. СПб., 1994. URL: http://detectivebooks.ru/book/30091486 (дата обращения: 10.11.14).

Концепт «своё/чужое» в военных произведениях В. Хайманна

Вальтер Хайманн (1882—1915) родился в Кёнигсберге в ассимилированной еврейской семье, получил юридическое образование в институтах Кёнигсберга, Фрайбурга, Берлина, Мюнхена. В 1905 году дебютировал как поэт в «Сборнике поэтов Восточной и Западной Пруссии» (*Ost- und Westpreußischen Dichterbuch)*, изданном Адольфом Петренцом (A. Petrenz). В 1914 году поэт добровольцем ушёл на фронт, оставив дома молодую жену и годовалую дочь, и погиб в начале января 1915 года в одной из первых атак битвы при Суассоне.

При жизни Хайманн издал только два сборника стихотворений: «Фонтан» (*Springbrunnen,* 1906) и «Картины Куршской косы» (*Nehrungsbilder,* 1909), последний из них получил высокую оценку современников. Х. Шпиеро (H. Spiero) в воспоминаниях писал: «По остроумному суждению Рихарда Демеля, среди всех лириков своего поколения он [Хайманн] был талантом величайшим и подающим самые смелые надежды благодаря собственной энергии… Дилетантский талант его любезного отца достиг в сыне высот очень большого искусства. Вначале неслышный и хрупкий звук, сплавляясь в его самосознании, усилился до четырёхчастной симфонии „Высокая дюна“, поэмы, часть которой до сих пор не найдена… Сила, тайна и мелодия Куршской косы, очень земные, так властно переданы в великолепном визионерском ряду „Высокой дюны“, что у Ангес Ми́гель после смерти Хайманна было право сказать: ей не хватает мужества, чтобы осмелиться после такого предшественника писать стихи о Косе…»[1]

В 1910-е годы стараниями вдовы поэта Марии Перк-Хайманн

[1] *Osman S.* Lyrische Schilderungen der Kurischen Nehrung [Электронный ресурс] // Das Ostpreußenblatt, 7 Januar 1995. URL: http://archiv.preussische-allgemeine.de/1995/1995_01_07_01.pdf (дата обращения: 10.11.14).

были опубликованы ещё несколько поэтических сборников: «Военные стихотворения» (*Kriegsgedichte*, 1915), «Ель» (*Die Tanne*, 1917), «Путешествие по земле и по воздуху» (*Von Fahrt und Flug,* 1919), книга прозы «Чудо в Храме и другие новеллы» (*Das Tempelwunder und andere Novellen*, 1916) и письма с фронта. Но этими публикациями не ограничивалось полное собрание сочинений поэта, не исключено, что некоторые из них подвергались цензурным правкам[1]. Текстологические проблемы связаны с утерей автографов Хайманна, сгоревших в квартире его вдовы после одного из артиллерийских обстрелов Мюнхена во время Второй мировой войны.

Творчество Хайманна оказалось забыто. Работа по его «возвращению» началась в 1983—1985 годах семинаром «Издание и рецепция. Наследие писателя Вальтера Хайманна» (*Edition und Rezeption. Der Nachlaß des Schriftstellers Walther Heymann*), просуществовавшим семестр, но не получившим дальнейшей финансовой поддержки. Его результатом стала изданная в 1998 году книга статей, сопровождающаяся некоторыми текстами поэта, единственная на сегодняшний день[2].

Творчество Хайманна тесно связано с Восточной Пруссией и прибалтийской природой, как пишет Рената Хойер: «Все его произведения, завершённые им в течение короткой жизни, тематически указывают на его неразрывную связь с восточнопрусским пейзажем»[3]. В определённом смысле Хайманн — поэт земли, земли, которая в силу исторических обстоятельств теперь принадлежит России. С одной стороны, речь идёт о немецком поэте и немецкой традиции, с другой — являясь наследниками земли, мы оказываемся и наследниками культуры, в частности поэтического творчества Вальтера Хайманна.

В 1915 году сборник Хайманна «Военные стихотворения» вме-

[1] Подробнее об этом см.: *Heuer R., Paschek L.* Kriegsgedichte uns Feldpostbriefe // *Heymann W.* Gedichte, Prosa, Essays, Briefe. Frankfurt a. M., New York, 1998. S. 212—217.

[2] *Heymann W.* Gedichte, Prosa, Essays, Briefe. Frankfurt a. M., New York, 1998.

[3] *Heuer R.* Walther Heymann [Электронный ресурс] // Neue deutsche Biographie. Bd. 9. Hess-Hüttig, Berlin, 1972. S. 90. URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016326/images/index.html?seite=106 (дата обращения: 30.08.14).

сте с письмами с фронта, адресованными жене поэта (*Feldpostbriefe*), был опубликован посмертно. Его содержание, скорее всего, определял издатель, поэтому не приходится говорить ни о его композиции, ни о художественной целостности, кроме целостности тематической и мотивной, характерной не только для стихотворений этого сборника, но и для других поэтических произведений Хайманна. Всего в сборнике двадцать четыре стихотворения[1], большинство из которых было создано непосредственно после начала войны[2], о чём свидетельствуют не только точная датировка двух из них[3], указания на некоторые тексты во фронтовых письмах[4], «параллельные» места и образные ряды

[1] Приведем названия стихотворений и их порядковые номера, на которые для удобства будем указывать далее в квадратных скобках: 1. Воинам! (*Den Kriegern!*); 2. Немое сопротивление (*Die stumme Wehr*); 3. Идущим в атаку (*Den Ausziehenden*); 4. Марш (*Marsch*); 5. Ландштурм из Восточной Пруссии (*Ostpreußischer Landsturm*); 6. Штурму (*Zum Sturm*); 7. Хорал 5 августа (*Choral vom 5.August*); 8. Жизнь (*Leben*); 9. Проклятье войны (*Kriegsfluch*); 10. Патруль (*Die Patrouille*); 11. Часовые в окопе и полевой караул (*Grabenposten und Feldwache*); 12. Рыцарь, смерть и чёрт (*Ritter, Tod und Teufel*); 13. Привал на родине (*Heimrast*); 14. Взлёт (*Aufstieg*); 15. Разговор между памятником Бисмарка в Гамбурге и Колонной Нельсона в Лондоне (*Gespräch zwischen dem Bismarck-Denkmal in Hamburg und der Nelson-Säule in London*); 16. Огонь караула (*Wachtfeuer*); 17. Беженцы (*Flüchtlinge*); 18. Расстрелянное дерево (*Zerschossener Baum*); 19. Заповедник (*Schonung*); 20. Венки (*Kränze*); 21. Колокол победы (*Siegesglocke*); 22. Прощальный привет (*Abschiedsgruß*); 23. Посвящается победителям! (*Widmung den Siegern!*); 24. Близким родственникам умершего (*Den Hinterbliebenen*).

[2] Датировка стихотворений представляет трудность, не исключено, что среди них есть такие тексты, как «Рыцарь, смерть и чёрт» (1904), написанные, но не опубликованные до войны, включённые в сборник издателем. Если данное стихотворение идентично стихотворению «Рыцарь Дюрера» (*Dürerritter*), прочитанному Хайманном товарищам на фронте, о чём он упоминает в письме от 10.12.1914, то это отчасти могло бы объяснять его присутствие в сборнике. О проблеме датировки см.: *Heuer R., Paschek L.* Kriegsgedichte uns Feldpostbriefe // *Heymann W.* Gedichte, Prosa, Essays, Briefe. Frankfurt a. M, New York, 1998. S. 213.

[3] Речь идёт о стихотворениях «Привал на родине» (29.09.1914) и «Последний привет» (13.12.1914).

[4] Упоминаются «Идущим в атаку», «Огонь караула», «Последний привет» из данного сборника, а также «Ель» (*Tanne*), «Молчание елей» (*Tannenschweigen*), «Рыцарь Дюрера» (*Dürerritter*), «Мать» (Mutter) и поэма «Высокая дюна» (*Hochdüne,* 1908).

в письмах и стихах, но и реалии военного быта, с которым столкнулся далекий от него автор.

Война структурирует мир по своим законам: она раскалывает его на части и возвращает мир к древним мифологическим оппозициям: *наши/не наши, своё/чужое*. Такую бинарную структуру мира находим и в стихотворениях Хайманна. Однако интересно то, что образ врага как в поэтических текстах, так и в письмах не разрабатывается и будто вовсе исчезает к концу сборника стихотворений[1]. Прежде всего, нужно сказать, что политических мотивов в нём нет, единственным исключением является стихотворение «Разговор между памятником Бисмарку в Гамбурге и колонной Нельсона в Лондоне», где две противоборствующие страны персонифицированы указанными в названии именами исторических деятелей. Здесь совершенно отчётливо через детали воссоздаётся реальный политический контекст: интерес Англии, всю свою историю оправдывавшей название «морской державы», в Первой мировой войне заключался в единовластном господстве в Атлантике, именно поэтому героем, олицетворяющим эту идею, выступает один из самых известных английских вице-адмиралов. Приоритету противника на море Хайманн противопоставил достижения немцев, Цеппелина в частности, в дирижаблестроении, намекая на то, что первый в истории воздушный налёт осуществила Германия 6 августа 1914 года. Таким образом, в стихотворении автор сталкивает не только двух деятелей, две страны, но и две стихии: воды и воздуха. Заслуживает внимания и то, что читатель данного стихотворения переносится в игровую, гипотетическую область, в область «речевой политики» персонажей, которые уже давно сошли с исторической сцены. Это не только придаёт ему иронический оттенок, но и подчёркивает контрастность по отношению к остальным произведениям сборника, далёким от условной поэтики и, напротив, часто обогащённым военно-бытовыми деталями.

В других поэтических текстах образ врага представлен абстрактно, чаще всего Хайманн использует слово *Feind* (11 раз + 1 раз однокоренное прилагательное) без каких-либо эпитетов или приложе-

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915.

ний с отрицательной коннотацией. «Здесь не спрашивают, почему стреляют, впрочем, как, в общем, не имеют определённого противника», — пишет поэт в одном из писем (от 13 ноября)[1]. Как правило, его лирический герой тоже не видит своего врага. Однако в этой «невидимости» нет ничего мистического или демонического, потому что его присутствие всегда приобретает конкретно-предметную или сенсуальную форму: вместо врага — выстрел, перезаряд ружья как звук или пуля как удар („Er sinkt zurük/ Wie ins Kissen,/ hat keinen Schuß gehört…“ [10]; „ob einen die Kugel ausläßt ober herübernimmt“ [3]; „doch ein Peitschenknall/ Sitzt der dicht am Ohr. Das war der Schall./ Und die Kugel flog vorbei“, „hörst du feindliche Gewehre Krachen“ [11]), враг спрятан за деревьями или за глиняным валом („der Feind… aus den Bäumen schielt“, „der auf lehmigem Wall/ die Finsternis durchspähn,/ und horscht aus jeder Schall,/ das Gewehr geladen“ [11], „Kein Feind zeigt sich“ [10]). Часто образ врага заменяется изображением результата его действий: флаги не развеваются и прострелены („Wollt ihr die alten Fahnen sehn,/ Die jetzt nicht mehr im Winde wehn?/ Die stehen schwarz umflossen./ Sie sind so ganz zerschossen“ [2]), растоптано поле, течёт немецкая кровь („das Feld ist zertreten,/ es fließt deutsches Blut“ [7]), окоп пересекает равнину, блуждают беженцы („das Blachland durchquert der Schützengraben./ Flüchtlinge irren den Weg entlang“ [17]), «раздроблена» крона дерева („Nun ist ihm von Schüssen/ Von Freund und Feind/ Die Krone zersplittert“ [18]), враг наблюдает смерть немцев („Es fließt deutsches Blut. Gierig umspäht der Feind deutsches Glut“ [7]).

Интересно, что в письмах слово *враг* (Feind) и однокоренное прилагательное употребляются с той же частотностью, что и обозначение врага по национальному признаку (примерно 25 к 30): Franzose (französisch), Engländer (englisch), Zuave, также четырежды встречается слово *противник* (Gegner). Но, как и в стихотворениях, во-первых, эти слова никогда не сопровождаются отрицательной коннотацией, а во-вторых, чаще всего используются в контексте описания геопозиции, фортификации или особенностей ведения обстрела. Таким образом, внутренняя форма слова *Feind* — «застывшая форма первого причастия

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 89.

с основным значением *ненавидящий*»[1] — нейтрализуется, употребляется, скорее, в значении «чужого». Для Хайманна враг прежде всего человек: «И я, желающий быть ненавистью, прямо направленной против соблазнившихся воевать с Германией, я спрашиваю себя, найду ли я мужество убить *человека*, врага, и что будет потом» (выделено автором. — *Е.М.*)[2]. Важно подчеркнуть, что Хайманн не «есть ненависть», а только «хочет быть ненавистью» (Haß sein will), то есть ему для этого нужно модальное принуждение[3].

Ещё один принципиальный момент — это интерпретация поэтом не только своего места на войне, но и роли Германии в этом событии („jeden, der sich verleiten läßt, gegen Deutschland zu kämpfen"). Ни сам автор, ни его лирический герой не осознают себя агрессорами, то есть не принимают на себя историческую функцию Германии в Первой мировой войне: «Потому что речь идёт о твоей свободе…» („Wann immer es deine Freiheit gilt" [5]), «И враг пришёл войском смерти…» („Und kommt der Feind mit Todesmacht" [6]), «За правое дело Германии…» („Für Deutschlands gerechte Sache" [16]).

С одной стороны, такая позиция культивировалась самой политикой и пропагандой Вильгельма, который в Обращении к народу от 6 августа 1914 года сказал: «Поэтому теперь её [сложившуюся ситуацию] нужно решить мечом. Враг напал на нас в самом центре мира. Поэтому подымемся! За оружие!»[4] С другой — в одном-единственном письме Хайманн проявляет отчётливое понимание того, что не

[1] Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001. S. 210.

[2] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 67.

[3] Интересно, что в стихотворении «Ландштурм из Восточной Пруссии» [5] автор пишет о немецких патриотах: «Мы — люди, желавшие смерти» („Wir Menschen todgewillt"). Происходит какое-то стяжение идей ненависти и смерти, разрушения и агрессии, которое совсем не свойственно письмам Хайманна. Напротив, это место хочется переосмыслить как предчувствие неизбежной смерти, присутствующее, например, в письме от 16 ноября.

[4] „Aufruf an das deutsche Volk" von Wilhelm [Электронный ресурс] // URL: http://www.dra.de/online/dokument/2006/november_transkript.html (дата обращения: 15.11.14).

бельгийцы и французы, а именно немцы являются «покорителями», то есть агрессорами: «Это была Бельгия. Везде на вокзале в карауле стояли немецкие ландверы. Волнительно смотреть взглядом завоевателя (Unterworfener)»[1]. Значит, нельзя отказать писателю в объективной оценке роли Германии в войне.

Как же тогда можно объяснить настойчивое повторение мотива защиты родины?

Возможно, мотив освободительной войны связан с ощущением зыбкости исторической ситуации, о чём, впрочем, напрямую ни разу не пишет Хайманн. Германия, напавшая на Францию и Бельгию, проиграла войну и многое потеряла с заключением нового мира. В стихотворении «Штурму» ощущается тревога из-за предчувствия возможного поражения (выделено мной. — *Е.М.*):

Du unerkanntes Heldenland, —	Земля неизвестных героев, —
Es sei zum letztenmal — halt stand	*будь этот раз последним*, выдержим!

Поэт вспоминает эпизоды завоевания немецких земель, упоминая топонимы малой родины (Кёнигсберг и окрестности). Кроме того, город Мемель ассоциируется, прежде всего, с национальным гимном, где он означает самую восточную точку страны, и в стихотворении Хайманна он символизирует немецкую землю вообще[2]:

Heimat gedenke, alle Zeit
hast du getragen bittres Leid.
Auch russisch warst du schon einmal.
Denk Memel, denk Luisenwahl.
Und denk, des Korsen schweres Joch
zerbrachst du doch!

Вспомни, Родина, как всё это время
ты несла горькое страдание.
Ты однажды уже была русской.
Вспомни о Мемеле, вспомни о Луизенвале.

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 74.
[2] См. „Von der Maas bis an die Memel“ («От Мааса до Мемеля»).

И вспомни, как корсиканца тяжёлое иго
ты всё же разрушила!

Также показателен пассаж, выражающий реакцию на победу России в Гумбинен-Гольдапском сражении: «Вероятно, Кёнигсберг тоже вскоре будет осаждён, в любом случае, на Востоке готовится большая битва с Россией. Я ничего не боюсь и только хотел бы уже теперь быть подготовленным и быть в Кёнигсберге». И позже: «Я предпочёл бы теперь выступить против России больше, чем против Франции»[1]. Другая возможная причина смещения акцентов связана с психологической защитой человека, который стремится найти оправдание войне, убийству и смерти. Именно поэтому ни в стихотворениях, ни в письмах ни разу не звучит мотив бессмысленности войны, появляющийся, например, в лирике экспрессионистов.

Итак, Хайманн и его лирический герой ощущают себя защитниками немецкого духа («против врагов всего немецкого» („gegen des Deutschtums Feinde“ [1]), то есть защитниками «своего» пространства, которое автор склонен мифологизировать. В стихотворении «Воинам!» написано:

Wir sind jetzt hienieden,	Теперь мы сошли на эту землю,
um unser Feinde zu schlagen.	чтобы бить наших врагов.
Gottesfrieden	Поэтому божественный мир
Müssen wir darum in uns tragen.	мы должны нести внутри себя.

Особое внимание привлекает поэтическое наречие *hienieden* (здесь внизу), в котором скрыто противопоставление верха и низа, и в сочетании с последними двумя строчками процитированного отрывка возникает эффект движения вниз, а вслед за ним и ассоциация с небесным воинством, спустившимся на землю. Данный образ рифмуется со следующими строками письма (от 14 октября 1914 года): «Я стоял, опершись на ружье, с чувством, будто я ангел Альбрехта Дюрера, поставивший перед собой меч»[2].

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 44—45.
[2] Ebd., S. 60.

Вернёмся к «космосу своего», на создание которого прежде всего и направлено внимание поэта. Есть самый очевидный уровень выражения этой идеи: упоминаются топонимы, как в указанном выше случае (Мемель, Луизенваль, Берлин, Васгенвальд, Рён, Восточная Пруссия — Memel, Luisenwahl, Berlin, Wasgenwald, Rhön, Ostpreußen), имена собственные (Бисмарк, Цеппелин — Bismarck, Zeppelin), название немецкого государства и народности (5+1 раз), часто встречается прилагательное *deutsch* (6 раз). Причём к концу сборника эти маркеры исчезают[1].

Другой уровень — это использование в стихотворениях не только образов, связанных с религиозной культурой или народной музыкой, но и рифм и ритмов, характерных для народной поэзии. Прежде чем обратиться к некоторым примерам, стоит сказать, что, по наблюдениям Р. Хойер, «„христианская“ тематика в его лирике превалирует над „иудейской“, но христианско-религиозное содержание, оказавшее влияние на немецкую культуру и искусство, изменяется в сторону эстетического и оказывается открытым к новому художественному толкованию»[2].

Итак, как составная часть «своего» осмысляется религиозная сфера, выраженная лексико-семантической группой: Бог, божественный мир, книга как Книга судеб, аллюзия на Апокалипсис, молиться, хорал, Господь, душа, церковь, колокола, венки, монах (Gott, Gottfrieden, das Buch, beten, Choral, Herr, Seele, Kirch, Glocke, Kränze, Mönch).

Gottesfrieden	Поэтому божественный мир
Müssen wir darum in uns tragen... [1]	мы должны нести внутри себя...

Kennt keiner das Buch, in dem geschrieben steht... [3]
Никто не знаком с книгой, в которую он записан…

[1] Думается, издатель сознательно поместил в первую часть сборника, вышедшего во время первого года войны (1915), стихотворения, в которых сильны «пропагандистские мотивы».

[2] *Silke O.* Genug zu lauschen. Neues Buch würdigt das Schaffen des Dichters Walther Heymann [Электронный ресурс] // URL: http://www.webarchiv-server.de/pin/archiv98/305o98.htm (дата обращения: 22.07.2014).

Wenn die Seelen, die im Lichte wohnen, unsre Fahnen erst entfalten, haben wir die Menschgewalten aus den alten großen wuchtigen Chorälen noch beim Pauken der Kanonen [4]	Когда же души, живущие в свете, развернут наши знамена, из старых, великих, мощных хоралов мы извлечём человеческую силу даже при литаврах пушек.
... Sie träumen in elenden Tagen Gott am hehrsten [5]	[в душах], которые грезят в дни нужды о самом священном Боге.
Steht auf nun vom Beten… Dem Herrn der Heere darf keine fehlen Von unseren Seelen… die Kirche der Heimat wieder vereinigt… So mag unsre Stimme Nun rauher vom Grimme Im Feld zu ihm schallen. Gott gibt uns den Odem vom denen, die fallen, einst vor ihn zu treten, ihm Dank zu beten [7].	Оторвись сейчас от молитвы… Любой из наших душ Будет не хватать Господу в войске… Церкви родины снова объединятся… Так с радостью наши голоса Теперь в поле от гнева Жёстче звучат к нему. Господь даёт нам дыхание павших, Чтобы однажды встать перед ним, Прочитать ему благодарственную молитву.
Gott wird uns das Leben schenken... [8].	Господь пошлёт нам жизнь…

Und alle Straßen führen nun nach Haus,
wo aus der alten Kirche offnen Hallen
das Lied entspringt und strömt ins Feld hinaus.
Wie herrlich ist's fürs Vaterland zu fallen. [13]
И все улицы ведут только домой,
Где из старых церквей свободные звуки
Песен текут и устремляются в поле.
Как прекрасно пасть за отечество.

Кроме того, пространство «своего» связано с народными песнями и сказками:

Volksmusik heißt unsere Übermacht!	Народная музыка вызывает
<…>	нашу сверхсилу! <…>
Und das Schnattern der Gewehre	И гогот ружья присоединяется
Zieh mit unsern Liedern mit!	К нашим песням!
Denn so ist es alte Märe	Ибо таков старый сказ,
Und als wär es nur geträumt,	и если бы только снилось,
daß der Tod uns bäumt [4].	что смерть ставит нас на дыбы.

Но автор добивается подобного эффекта не только на лексическом уровне, но и на уровне стихосложения[1]. Часто Хайманн использует парную рифмовку, характерную для средневековых песен («Штурму», «Посвящается победителям!») и книттельферс[2] («Немое сопротивление», «Идущим в атаку», «Проклятье войны», «Рыцарь, смерть и черт»), сочетание точной и неточной или холостой рифмы. Стоит обратить внимание на стихотворение «Венки», которое структурно вызывает ассоциацию с народной весенней песнью и тесно связанным с ней южным миннезангом, в частности, лирикой Вальтера фон дер Фогельвайде. В его стихотворении «Вам, госпожа, венок!» (*Nemet frowe disen kranz*) выстраивается взаимосвязь между образом рыцаря-воина (лирический герой) и венком как атрибутом свадебной игры. Первые две синтаксические части стихотворения Хайманна обыгрывают эти же мотивы.

Не удивительно, что в «Военных стихотворениях» в пространстве «своего» сочетаются религиозное и народное начала, составившие прочный сплав немецкой культуры: ещё со времен Возрождения, с эпохи Лютера «церковь пытается приспособить народные песни и мелодии к тем или

[1] В данном случае не учитывается стихотворение «Рыцарь, смерть и чёрт», отражающее интерес автора к народной балладе, но датированное 1904 годом. В нём не только используется парная рифма, но сама форма — это стилизация жанра фантастической баллады, что подчёркивает как название, так и сюжет, навеянный одноименной гравюрой Альбрехта Дюрера.

[2] Knittelvers — характерная для немецкоязычной поэзии XV—XVII веков стихотворная форма, особенностью которой является парная рифма и строка с произвольно расположенными ударениями. В более поздней литературе используется, как правило, для имитации форм древней поэзии.

иным религиозным обрядам»[1]. Эта связь проявляется и в военной жизни, о чём свидетельствуют письма Хайманна: «Мы много спали, но никто не скучал. Вдруг мы запели „Благодарственную молитву Нидерландов“ из сборника песен, такая потрясающая, простодушная воскресная служба возникла сама собой. <…> Эта же компания через пару часов в вагоне на мелодию похоронной песни „Иисус — мой оплот“ пела: „Между нами, между — никого нет между нами, кто принадлежал бы нам“. <…> Позднее вечером мы в его группе пели народные песни. <…> Впрочем, днём на карауле я пел любимые воскресные хоралы, народные песни, а патриотические подхватили товарищи в бараке»[2].

В значительной степени «своё» для поэта определяется северной природой и образом дерева (дерево, ель, дуб, бук, ива — Baum, Tanne, Eichen, Buchen, Weiden) в стихотворениях «Немое сопротивление», «Привал на родине», «Беженцы», «Расстрелянное дерево», «Заповедник», «Венки». Причём речь идёт не только о единичном дереве, но о его атрибутах (ветки, венки, хворост — Äste, Kränze, Reisig), о древке стяга («Дерево ввысь затем, чтобы вы знали, /Что́ у нас поднимают как флаг» — „Den Baum empor, damit ihr wißt,/ Was man bei uns für Fahnen hißt“ [2]), а также о лесе (Wald) и даже топониме Wasgen*wald*. В этом образе для Хайманна сочетаются сразу несколько контекстуальных значений. В письме от 12 октября находим сравнение дерева с человеком: «Когда я снова возвращался в казарму после последнего поцелуя, я видел, как месяц тяжело борется в облаках. Благодаря непредвиденным случайностям нашего переживания ты привела меня в такое расположение духа, что *я, как и до того деревья в тёмном городском парке,* спрашивал, глядя теперь вверх на облака, выйдет ли месяц сно-

[1] *Гугнин А.А.* Немецкая народная баллада: эскиз её истории и поэтики // Немецкая народная баллада: Сборник. М., 1983. С. 16.

[2] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 64, 82, 94. Речь идёт о церковной песне Адриана Валериуса (Adrian Valerius) „Niederländische Dankgebet“ в переводе на немецкий Карла Будде (Karl Budde) (см.: Julius Röntgen (Musik), Karl Budde (Text): XIV Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius (1626). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Brüssel, London, New York, 1901, Nr. 14. S. 32.) и хорале Баха «Иисус — мой оплот» (*Jesus meine Zuversicht)* (BWV 728) на стихи Отто фон Шверина (Otto von Schwerin).

ва» (выделено мной. — *E.M.*)[1].

В уже упомянутом стихотворении «Венки» три строфы отражают смысловую динамику главного образа[2]. Венок из цветов весенних свадебных игр в первой строфе трансформируется в дубовый венок воина-победителя и далее — в еловый погребальный венок[3]. В этом контексте образ еловой ветви (ель — одно из любимых деревьев Хайманна), безусловно, может быть прочитан как христианский символ, ассоциирующийся с фигурой Христа. Если подключить к такому ассоциативному ряду другое стихотворение — «Немое сопротивление», с подзаголовком «Песня елей» (*Das Tannenlied*), то здесь с деревом связан образ возрождённого нового государства:

Es grüßt vom Wasgenwald zur Rhön,	От Васгевальда до Рёна
und weiter über Tal und Höhn	вдаль над долинами и вершинами
Hindehnen sich und spannen	Тянутся и растягиваются ели,
Neudeutschland einige Tannen.	приветствуя Новую Германию.

Далее этот образ автор переносит в сферу цветовой символики: он обыгрывает чёрно-красно-белый цвет немецкого флага и завершает стихотворение образом зелёно-еловой надежды („dafür ist Hoffnung tannengrün“).

В стихотворении «Расстрелянное дерево» поэт сознательно не называет вид дерева, чтобы создать максимально обобщённый образ. Это становится очевиднее, если сравнить стихотворение с описанием места, вдохновившего поэта на его создание, в письме от 3 января 1915 года: «Место, где наше отделение дежурило, я хотел бы нарисовать как картину. Итак, окоп, его стены — это камень или мешки с песком и щебнем, в них маленькие бойницы. Направо от моей площадки — место, покрытое соломой, где виден корень дерева. А деревья, растущие наверху, служат своего рода волосами или украшением каме-

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 58.

[2] Возможно, структура всего стихотворения навеяна романтической поэзией Эдгара По, где один и тот же образ семантически трансформировался от одной строфы к другой, например, в стихотворении «Колокола» (*The Bells,* 1849).

[3] *Похлебкин В.В.* Словарь символики и эмблематики. М., 2001. С. 151—153.

ноломни. Да, наверху находятся группы деревьев. Три дерева (за ними больше пяти) — все, пожалуй, серебристые тополя, голые и… нет, это всё же деревья: это была война! Каждое не просто со шрамами от оружейных пуль, нет, с остатками веток, с оторванной верхушкой, потому что сквозь них пролетали гранаты, это была прекрасная цель для наводки. В лунной ночи ветки этих голых деревьев своими кончиками не могли больше дотянуться до вечных звёзд над собой. А под ними, как вкопанный тёмный контур, стоит закутанный в сукно человек, целящийся, готовый к стрельбе. Эта картина проникла в меня глубже, чем другие…»[1] Одинокое «расстрелянное дерево» в контексте смыслового поля сборника вызывает ассоциацию не только с человеком, оказавшимся на войне, но и с мировым древом Иггдрасиль, центром германо-скандинавского космоса, которое оказалось расколотым:

Nun ist ihm von Schüssen	Теперь ему от выстрелов
Von Freund und Feind	Друзей и врагов
Die Krone zersplittert.	Раздробило крону.

Кроме описанных значений, дерево в поэзии Хайманна является непосредственным атрибутом родины, «своего» — *Heimat* (отечество). Как пишет Г. Гачев, «слово *Baum* = „дерево“ означает одновременно и нечто построенное — от глагола *bauen* = „строить“. И „крестьянин“ по-немецки — *Bauer,* то есть как бы конструктор на земле. Так что и „дерево“ — тоже „здание“»[2]. Действительно, поэт называет родину не *Vaterland*, а *Heimat* (2 к 9 в стихотворном сборнике), актуализируя тем самым закреплённое за этим корнем (*-kei-*) представление о «месте, где селятся» („Ort, wo man sich niederlässt“), где возводят дом (Haus)[3].

Даже стихотворение «Огонь караула», на первый взгляд не подходящее для описания данного комплекса идей, симптоматично своей исключительностью, так как источником огня, огня «правого дела Германии» („für Deutschlands gerechte Sache“) являются хворост, стол

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 119—120.

[2] *Гачев Г.* Ментальности народов мира. М., 2008. С. 120.

[3] Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001. S. 330.

и дверь (модификации дерева), с которыми связаны понятия дома и порядка, «своего». Здесь возникает параллелизм образов (огонь, пожирающий хворост, и могила, пожирающая солдат) и символическое тождество дерева и человека:

Kohle sind wir und Glut,	Мы — уголь и пламя,
Feuer und Reisig.	Огонь и хворост.
So verschlingt uns das Grab.	Так нас проглатывает могила.

Но этому образу уничтожения во всех указанных аспектах противопоставлен образ нового побега, новой жизни:

Deutschlands Flamme durchglüht	Германский огонь прогорает
Hochheilig und heiß.	В высшей степени свято и горячо.
An der erblüht in der	Рядом с ним в зимней ночи
Winternacht neu	цветёт новый,
Manch knospendes Reis...	Иной распускающийся побег...

Этот ряд не случайно вызывает ассоциацию с гегелевской триадой развития, которую философ пояснял образом растения[1], потому что здесь наиболее явно выражается желание автора оправдать смерть новой жизнью. Этот мотив мы находим и в стихотворении «Заповедник», построенном как монолог хвойного бора. Смерть деревьев здесь амбивалентна: с одной стороны, павшие деревья должны быть убраны, причём смерть связана с двумя признаками — это «сухость» (характеристика мёртвого дерева) и «холод» (свойство мёртвого тела): «И

[1] «Собственная граница [данного] нечто, положенная им, таким образом, как такое сущностное в то же время отрицательное, есть не только граница, как таковая, а предел. <…> Растение выходит за предел — быть зародышем, и точно так же за предел — быть цветком, плодом, листом; зародыш становится развитым растением, цветок отцветает и т. д.». (*Гегель Г.Ф.В.* Наука логики. М., 1970. Т. 1. С. 195,198); «Или, если обратиться к конкретным предметам, зародыш растения, ребёнок есть ещё только внутреннее растение, внутренний человек. Но именно поэтому растение как зародыш или человек как зародыш есть нечто непосредственное, нечто внешнее, ещё не сообщившее себе отрицательного соотношения с самим собой, нечто пассивное, предоставленное инобытию». (*Гегель Г.Ф.В.* Наука логики. М., 1972. Т. 2. С. 168.)

уберите сухость / и холод старого» („Und nehmt das Alte/ Dürre und Kalte“). С другой — засохшие деревья — источник новой силы:

Wir nützen auch,	Нам тоже пригодится
was ganz verdorrt.	совсем засохшее.
Wir nehmen fort und fort	Мы всегда набираем
Starke in Dienst und Brauch. <...>	силу в службе и обычае. <…>
Und neben den Alten	Уже сегодня
Soll sich schon heute	с каждой стороны
Nach jeder Seite	рядом со старым
Das Junge entfalten.	должно развиться
	молоденькое [деревце].

В стихотворении «Патруль» рассказ о гибели патрульного завершается мыслью о том, что его случайная смерть в действительности неслучайна: он — жертва, его гибель — необходимая расплата за шаг к победе: «Где стоит враг? *Теперь вы об этом узнаете!*» („Wo steht der Feind?/ *Nun werden sie's wissen!*“) (выделено автором. — *Е.М.*).

Как видим, мотивы дерева, родины, дома тесно переплетаются, составляя пространство «своего», на защиту которого встал лирический герой, как до того сам Хайманн, поэтому гибель героя осмыслена как жертвенная во имя космоса и порядка.

Несколько раз в письмах автор возвращается к вопросу о добровольном уходе на фронт, снова и снова объясняя жене причину своего поступка. В его основе лежит идея долга и ответственности, понятая на самых разных уровнях бытия, от самых незначительных проявлений личности до патриотического подвига (ответственность перед собой, перед близкими, перед дальними, перед родиной): «Я предполагаю ещё один вопрос: что вынудило меня пойти добровольцем, хотя мои косточки тридцати двух лет от роду были зачислены в эрзац-резерв и меня бы не призвали, и мне бы не пришлось проходить восьминедельную подготовку? — Любовь к отечеству и самому себе. Разумеется, я счастлив сделать что-то для Германии, природа которой долго была моим блаженством»[1]. Или рассуждение в другом письме: «Однако я крепко стоял и стою на том, что, по крайней мере, на войне все равны.

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 65—66.

Павший — это не фраза, а жертва за всех, особенно за тех, кто выживет. Конечно, трудно расплатиться за его жизнь. Как же чудовищно, положась на случай, обречь смерти целую жизнь, равнодушно сделав её *пушечным мясом*! Теперь я говорю со всей ясностью: где написано, что за меня должен расплачиваться другой и погибнуть на моём месте? Ведь на самом деле это так»[1]. Данную мысль Хайманн также выразил поэтически в стихотворении «Идущим в атаку»:

Wo aber steht es geschrieben, frag ich, daß von allen
Ich übrig bleiben soll, ein anderer für mich fallen?
Wer immer von euch fällt, der stirbt gewiß für mich.
Und ich soll übrig bleiben? Warum denn ich?
Но я спрашиваю, где написано, что из всех
должен остаться я, и за меня должен погибнуть другой?
И всё же тот из вас, кто погибает, всё же умирает за меня.
А я должен остаться? Тогда почему я?

Разлом мира на *здесь* и *там* (*hier/dort*) определяет и оттенки долженствования: во́ин на передовой ответственен за тех, кто остался дома, причём это не только дочь и жена поэта, которую в пассаже из одного письма Хайманн называет своей «малой Германией» („mein Klein-Deutschland“), но и люди, которые не могут пойти на фронт: «Оставшиеся дома/ охотно дали бы денег,/ чтобы им позволили участвовать в великом брожении,/ чтобы они могли быть в поле» („Die zu Hause Bleiben,/ gäben gern ihr Geld,/ dürften sie ins große Treiben,/ könnten sie ins Feld“ [8]). Эта же ситуация нашла отражение в одном из писем: «Мы объединились, почти буквально: теперь мне надлежит заслужить железный крест, не важно, получу его или нет. Его непригодность к службе прямо-таки действовала ему на нервы. Он страдал от этого, будто был человеком „второго сорта“ — я попытался его от этого излечить»[2]. Кроме того, чувство долга распространяется и на военный быт: лирический герой в карауле хранит жизни спящих товарищей:

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 51.
[2] Ebd., S. 71.

…schließt das Lid sich dir, das Schlummerschwere,
rüttle dich und gib nicht nach,
schlaf nicht ein,
bist für alle wach;
Schläfer, die nur deine Augen haben,
träumen um dich her im Schützengraben. [11]
Если веко твоё закрывается под тяжестью дремоты,
встряхнись и не сдавайся,
не засыпай,
ты бодрствуешь за всех;
ведь у спящих только твои глаза,
своими они в окопе смотрят сны за тебя.

В процитированном стихотворении Хайманн, создавая образ караульного, с помощью глагола в повелительном наклонении приковывает внимание читателя к ситуации, затем, повторяя местоимение *ihr*, заставляет читателей стать непосредственными участниками караула, далее, переходя к местоимению *du*, будто обращается уже не к абстрактному множеству, но к каждому читающему в отдельности и завершает текст от первого лица. Читатель после некой инициации сливается с лирическим героем в единое целое (как Хайманн со своим другом из выше цитированного письма):

Wer dann wacht — für mich — ich will ihn segnen:
Mög auch ihm nichts Schlimmeres begegnen.
Я хочу благословить того, кто придёт на вахту вместо меня:
Пусть ему тоже не встретится ничего дурного[1].

[1] Параллель к данному стихотворению есть в письме от 3 ноября: «Затем я в первый раз заступил в караул ночью вместо больного товарища: четыре человека, в том числе и я, с девяти до одиннадцати часов лежат в земляных ямах где-то в центре между нашими и вражескими позициями. Было слышно, как на той стороне рыли окопы; яркий свет месяца чередовался с облаками. При нас ничего не случилось. Всё своё время мы сидели, слушали, вглядывались, поднимая над ямой лишь головы и стволы ружей. Потом много тёмных фигур — смена, и затем по той самой дороге (я не должен намекать на неё), по который мы пришли сюда, — обратно, ещё один-два часа, и пять-шесть часов караула в окопах».

Добровольный уход на фронт актуализировал для поэта экзистенциальные вопросы. В первых же письмах жене из Франкфурта-на-Одере, где Хайманн проходил военную подготовку, прорываются мысли о возможной смерти: «Многие говорят: безумие не беречь свою жизнь насколько возможно долго. Этот практичный, но не решающий аргумент справедлив лишь в мирное время. Рядом с инстинктом самосохранения стоит воля к жизни, которая вливается в смерть и преодолевает её изнутри»[1].

Воля к жизни, о которой написал автор, тесно связана с мотивом возвращения домой, составляющим контрастную пару мотиву смерти: «Я никогда не думал ни о чём другом, как о том, чтобы однажды счастливо вернуться домой, по ту сторону бытия, я не осмеливаюсь это представить, но думаю именно так…»[2] Автор уверен, что воля к жизни, а не воля к смерти руководит не только им самим, но и всеми, кто оказался на фронте: «Мы бы все хотели вернуться живыми; и с самого начала каждый знает — никто не хочет оказаться тем, кто уйдёт, потому что мы любим грубое, прочное, чувственное бытие. Мы кричали вслед каждой юбке. И если я не кричу, даже если кричат поодиночке, *мы* кричали, «мы» — новая идея, которая меняется, растёт и полнеет по мере того, как мы вместе что-то переживаем, но, возможно, чем меньше объём, тем глубже значение. Теперь мы выступаем… Я уже давно знаю, что два человека неброской внешности, взаимодействуя друг с другом, видят, что являются чем-то бóльшим, чем просто суммой»[3].

В данном письме наблюдение Хайманна о другом качестве *Я*, о трансформации *Я* в *мы* подтверждается и синтаксическим построением фраз. Можно выделить три типа предложений. Первый — это конструкции с подлежащим в первом лице единственного числа, которые подчёркивают индивидуальность переживаний автора, их исключительность. Второй — конструкции с подлежащим в первом лице мно-

(*Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 85—86.)

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 51.

[2] Ebd., S. 95.

[3] Ebd., S. 64—65.

жественного числа, где индивидуальное нейтрализуется и растворяется во всеобщем. Наконец, самыми частотными являются конструкции с подлежащим, выраженным либо *man*, либо *es*, в которых действие обезличено, повествователь в них — сторонний наблюдатель, а акцент переносится с подлежащего на сказуемое, на сам факт и способ действия. Таким образом, синтаксис отражает противоречивое состояние Хайманна (и его лирического героя?): с одной стороны, индивидуальные переживания и поступки, с другой — их типизация, воплощение в них общего настроения и дела, некоего функционала военного времени. «Ах, юноши, лежащие здесь и за окном наблюдающие страну, приветствующие её, более ловкие и менее образованные, чем я (я не присваиваю себе исключительность чувств), у вас всех в этот, возможно, последний день между бровями лежит морщина и в уголках рта яркие черты истощения и усталости»[1].

В письмах автор даёт подробную картину повседневного утомительного труда солдата, отягчённого непогодой и другими факторами, он описывает рытье окопов, поддержание в них порядка, караулы, патрули, чистку посуды и оружия, обеденное дежурство, перестрелки и т.д. — и заключает, что только необходимость даёт для этого силы: «Не было бы войны, разве возможно было бы это вынести?!»[2] Если в русской языковой картине мира «окопная война» звучит нейтрально, потому что слово *окоп* происходит от глагола *копать*, то для немцев лексема *Grabenkrieg* окрашена фатальным оттенком, связанным с выражением «заживо погребённый», поскольку происходит от *Grab* (могила, „zur Leichenbestattung dienende Grube“)[3]. Амплитуда размышлений Хайманна и его лирического героя велика. Её крайние точки — тяжёлое окопное прозябание и жизнь, с одной стороны, и желание активного действия, но при этом угроза смерти — с другой. Первую можно проиллюстрировать следующим отрывком: «Следовательно, предстоящий месяц мы продолжим вести жизнь пещерных медведей. Такой

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 68.

[2] Ebd., S. 92.

[3] Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2001. S. 285.

поворот для меня не был неожиданностью. Я вполне мог бы расстроиться, но не очень печалюсь, пока я живу. Жить — ура! Ураааа! (это прекрасное дело)»[1].

Второе характерное состояние — желание вырваться из окопов — отражено в стихотворении «Ландштурм из Восточной Пруссии»:

Wir blutwund,	Мы с кровоточащими ранами,
wir durch Schmerz gestillt,	успокоенные болью,
wir Menschen todgewillt:	желающие смерти:
Sturm auf, mein Land,	на штурм, моя страна,
Wir sind die Ersten!	мы — первые!

Кроме того, если в первой части стихотворного сборника доминируют образы активного действия и сопротивления, в том числе образ самолета, способного преодолевать скованность, статику окопной войны («Взлёт»), то к концу сборника мысль поэта, с одной стороны, обращена в будущее, но с другой — в прошлое, так как мирное время не мыслится им в отрыве от воспоминаний о павших героях. Таким образом, устремлённость в будущее в первой части сборника тесным образом связана с возвратом в прошлое во второй, эти два процесса вместе представляют единую мифологическую модель.

Мотив ожидания смерти и её принятия неоднократно появляется в сборнике. Показательно, что, когда автор попал на фронт и столкнулся со смертью товарищей, он написал: «Мысль о смерти не умещается у меня в голове с тех пор, как я в поле»[2]. В последнем же письме нет никаких примиряющих оговорок, к которым Хайманн часто прибегал, чтобы поддержать жену, напротив, он использует модальный глагол *sollen* в значении «иметь требование, распоряжение, назначение осуществить что-то предписанное»[3] и форму сослагательного наклонения, подчёркивая, что его жизнь — это уже сфера гипоте-

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 96.

[2] Ebd., S. 90.

[3] Duden. Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2002. S. 827.

тического, а не реального: «Моя жизнь только бы началась, если бы ей не суждено было скоро окончиться»[1]. Очевидно, что ситуация смертельной опасности непосредственно связана с переживанием страха, но показательно, что автор всегда говорит о своём страхе, используя существительное *Furcht* (а не *Angst*): это не всепоглощающий страх перед вселенной, но страх перед конкретной угрозой[2]. Главное же, этот страх выводится им из области подсознания, рационализуется и подавляется: «Понимаешь ли Ты, что мой страх перед смертью (он ведь должен быть, только я его не чувствую, он иногда прикоснётся ко мне и ускользает), что он — не настоящий страх? Никогда не нужно лгать, если испытываешь его. Раньше я сознавался себе в своём страхе, благодаря чему становился мужественным»[3]. В поэтическом сборнике вообще нет места страху.

Размышления о войне и смерти никогда не приобретают у Хайманна формы протеста, напротив, он использует глаголы поступательного движения *gehen, kommen*, чтобы определить события ближайшего будущего, в том числе возможный трагический финал своей жизни. И смерть, и война — закономерные процессы, необходимые для дви-

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 134.

[2] «Семантическое различие между *Angst* и *Furcht* связано с начальной „неопределённостью“, с глубинной природой того типа страха, который кодируется словом *Angst*, в отличие от *Furcht*, который служит чаще всего для представления так называемых ситуативных страхов. Можно сказать: „Ich habe Angst“ — „Мне страшно“ (буквально — у меня есть страх), не уточняя причин этого *Angst*, но нельзя сказать: „Ich habe Furcht“, не конкретизируя, чего именно ты боишься. Таким образом, можно сделать вывод: *Angst* — вездесущ, рассеян повсюду; человек не знает, что случится, но знает, что может случиться что-то плохое; не знает, с какой именно проблемой придётся иметь дело (но придётся) — всё это внушает гораздо больший страх, чем подлинная, „осязаемая“ опасность. *Angst* — это неизвестность (das Unbekannte) и повсеместное присутствие (неопределимое и неясное). *Furcht* — это чаще всего страх, связанный с вполне конкретными жизненными ситуациями; страх смерти, людей, страх перед экзаменом» // *Дубровская Н.А.* Реализация концепта „Angst“ в немецком языке [Электронный ресурс] // URL: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/IV/uch_2008_IV_00005.pdf (дата обращения: 29.09.2014).

[3] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 57.

жения вперед, причём не столько исторического, сколько духовного.

Хайманн не отрицает трагедии войны, но она для него испытание духа, горнило счастья: «Здесь совсем другая жизнь, чем та, что мы уверенно вели до сих пор. Но всё же в ней нет ни плохого, ни малоценного, и не нужно делать её слабой. Невозможно запретить себе чувствовать, как чувствуется. Что же можно? — адаптироваться, оставаться собой в других обстоятельствах, возвышаться благодаря их добру и величию и идти дальше, не позволяя тяжести и мелочности сбить себя с этого пути»[1]. Или другой отрывок: «Самое горестное, что может нам теперь встретиться, совершенно бессильно перед нашим прежним счастьем, оно может быть лишь массивным замко́вым камнем. Я ведь далёк от пессимизма, лишь иным образом работая для нашей родины и всеобщего будущего»[2]. Таким образом, путь Хайманна пролегает между счастьем прошлого, которое упрочит смерть, замкнув его, как *Schlußstein* (замко́вый камень), и будущим счастьем, в которое он верит: «Вы, должно быть, думаете, что я собираюсь погибать, в любом случае, прежде было бы радостно в полной мере исполнить свой долг простого человека: ночного сторожа, землекопа, носильщика. Не задумываясь, я ощущаю это время как основу нового счастья и больших достижений. Я думаю о немецкой победе, но после долгой, тяжёлой войны»[3].

Таким образом, в военных произведениях Вальтера Хайманна пространство «своего» вбирает в себя национальные культурные знаки, прежде всего связанные с природой и поэзией, неотделимыми от религиозной идеи. Лирический герой сборника наделён чертами нового эпического героя, воина, защищающего свой дом как часть своего космоса. В эпосе обычно редуцирована экзистенциальная проблематика, замалчивается она и в военной поэзии Хайманна, но тем ярче звучит в письмах поэта. Однако и здесь смерть осмыслена автором в примирительном ключе, как закон мироздания, что можно было бы объяснить религиозностью, однако в письмах на лексическом уровне

[1] *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915. S. 43.
[2] Ebd., S. 45.
[3] Ebd., S. 97.

последняя почти не проявляется. Смерть и жизнь как часть «своего» в ситуации войны для поэта одинаково значимы, поэтому в анализируемом корпусе текстов ни разу не возникает темы бессмысленности бытия, характерной для многих произведений экспрессионистской лирики.

Франц Кафка-персонаж в литературе XX–XXI веков

Сама мысль о том, что писатель может стать персонажем произведения другого автора, не нова: так произошло, например, с Франсуа Вийоном, Торкватто Тассо или Ф.М. Достоевским. Но сложно назвать писателя, чья жизнь породила бы столько литературных интерпретаций, сколько судьба — и писательская, и личная — Франца Кафки.

В сферу нашего внимания попали тексты, написанные на разных языках с 1942 по 2011 год, которые в ходе исследования разделились на две группы.

Произведения первой объединяет рефлексия авторов, основанная на художественном синтезе черт личности Кафки, эпизодов его биографии с элементами его произведений и характерами их героев. Наиболее часто авторы обращаются к рассказу «Превращение», в том числе как к воплощению мотива метаморфозы.

Ярким примером может служить рассказ Томмазо Ландольфи (1908—1979) «Отец Кафки» (*Il babbo di Kafka,* 1942). Его сюжет прост: после появления в одной из комнат Германа Кафки в образе огромного паука сын долго ищет его и, отчаявшись, готов покинуть своё жилище, где оставаться в такой обстановке больше не может, при новом появлении отца герой его убивает. Очевидно, что автор соединяет элементы «Превращения» и «Письма к отцу». Важно отметить, что Ландольфи, как и другие писатели, о которых речь впереди, возводит смысловую конструкцию произведения с расчётом на то, что читатель прекрасно знает не только творчество Франца Кафки, но и его биографию. Ландольфи допускает сознательное хронологическое нарушение, «убивая» Германа Кафку раньше сына, ведь в действительности отец пережил писателя: «Позднее выяснилось, что это была голова его давным-дав-

но умершего отца»[1]. С одной стороны, герою является призрак, поэтому гротескный образ получеловека-полупаука оправдан, с другой — Ландольфи явно стремится визуализировать отношение Кафки к отцу. Герман Кафка предстаёт пауком, из сетей которого Франц пытался вырваться всю жизнь, но силы в этой борьбе, как он сам признавался, были неравны. «Именно как отец Ты был слишком сильным для меня… и потому мне пришлось выдержать первый натиск одному, а для этого я был слишком слаб»[2].

В двух сценах рассказа представлено два внутренних состояния, переживаемых писателем: в первой — трепет перед грозным отцом, во второй — желание разорвать связь, даже если для этого требуется совершить убийство. Автор даже обостряет судьбоносный выбор персонажа, смягчив образ отца: «На обращённом к сыну пепельном лице запечатлелись теперь усталость, полумольба и невыразимая нежность. В глазах дрожали слезы (так бывало и прежде, когда он сильно хворал)». Акт отцеубийства отсылает нас к психоанализу Фрейда, на который намекает Ландольфи, предлагая именно через такую призму смотреть на творчество писателя. В жизни и в «Превращении» чужаком в доме является сын. Заметим, что сам писатель так характеризовал свою связь с семьей (в письме к Фелиции): «…я так мало уделяю внимания семье, словно живу где-то на чужбине и с семьей состою лишь в переписке»[3]. В рассказе «Отец Кафки» автор моделирует ситуацию-перевертыш: чужак здесь отец, и убийство оказывается закономерным для сына. Ландольфи будто восстанавливает метафизическое равновесие в отношениях между Кафкой и его отцом. Однако последние строки превращают психоаналитическое размышление об эдиповом комплексе в миф, устанавливая неизбежность повторения описанного акта: «После этого Кафка решил, что навсегда от него отделался. Пусть даже такой ценой. Но сколько ещё пауков, крупных и помельче,

[1] *Ландольфи Т.* Отец Кафки [Электронный ресурс] // ЛитМир. Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие рассказы. URL: http://www.litmir.me/br/?b=161050&p=70 (дата обращения: 25.03.15). Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] *Кафка Ф.* Афоризмы; Письмо к отцу; Письма. Харьков, М., 2000. С. 32—33.

[3] *Кафка Ф.* Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 214.

таит в себе старый замок!» В русском переводе возникает неочевидная в оригинале ассоциация с романом «Замок»: герой Ландольфи будто заключён в пространство средневекового замка. Автор использует не слово *castello* («замок, крепость, цитадель»), которым переводится на итальянский язык название романа Кафки, а устаревшее слово *maniero* («замок, старинная усадьба»), которое в бóльшей степени актуализирует темпоральную характеристику пространства, усиленную и рядом стоящим прилагательным *vechio* («старый»), тем самым завершая создание мифа, стягивая в него прошлое, настоящее и будущее.

В рассказе «Кафка в Иерусалиме» (*Kafka v Jeruzalému*, 1982) Виктор Фишл (Авигдор Даган, 1912—2006) моделирует ситуацию, так и не осуществлённую в реальной жизни Франца Кафки, на протяжении десятилетия лелеявшего мечту о поездке в Палестину, в 1920-х годах под влиянием сионистского окружения, в частности, Макса Брода и Феликса Вельча (также ставших персонажами данного произведения) он собирался туда переехать. Сам Кафка об этом не единожды пишет в письмах Милене, Максу Броду, Фелиции. На данный факт указывает и биограф писателя К. Давид: «В этот же вечер он [Кафка] предложил ей [Фелиции] совершить совместное путешествие в Палестину», «Его сестра Оттла, кстати, настаивает, чтобы он покинул Агентство и эмигрировал в Палестину: она пока не услышана, но палестинская мечта, несмотря ни на что, начинает его неотступно преследовать», «…думает также, несомненно, об эмиграции в Палестину, постоянно занимающую его мысли, но всё более и более иллюзорную»[1].

Если выйти за рамки текста Фишла, допущение о поездке Кафки на историческую родину позволяет автору объединить судьбы чешских писателей, уехавших в Израиль: Ф. Кафки, М. Брода, Ф. Вельча и самого В. Фишла, чьим alter ego в рассказе является повествователь. Время действия — 1974 год, хотя дата не названа прямо, она легко вычисляется: «Молодому человеку, который уже сидел в купе, когда я вошел туда и разместился напротив, могло быть лет сорок, годом меньше или больше. Однако, определив его примерный возраст, я прекрасно сознавал, что тот, за кого я принимаю его… умер в таком же молодом

[1] *Давид К.* Франц Кафка. Харьков, Ростов-на-Дону, 1998. С. 160, 341, 372.

возрасте полвека назад»[1]. Художественный мир Франца Кафки и он сам в рассказе неразрывно связаны с пространством Вечного города, поэтому встречи с писателем, о которых рассказывает герой, воспринимаются как неотъемлемая часть мифопоэтического пространства Иерусалима: «Однако вряд ли меня посетила бы такая мысль, если бы подобная история случилась не в Иерусалиме, а где-нибудь в другом месте. Но здесь, в этом волшебном городе, где нет ничего невозможного, мне всегда лезут в голову фантазии, которым я и сам поражаюсь». Всевозможность (черта, свойственная как религиозному пространству Вечного города, так и художественному миру Кафки[2]) позволяет автору сделать указанное выше допущение.

Композиция рассказа двухчастная. В первой Франц Кафка, с одной стороны, предстаёт в своём «каноническом» образе, известном по фотографиям, но, с другой — на его чемодане рассказчик видит бирку с именем «Йозеф К.», именно так он и будет называть писателя дальше, принимая правила литературной условности, введённые самим Кафкой[3]. Как написал Альбер Камю, «в романе „Процесс“ герой мог бы иметь имя Шмидт или Франц Кафка, но его зовут Йозеф К.... Это не Ф. Кафка, и в то же время это он»[4]. Фишл придаёт персонажу комические черты: ирония и самоирония были не чужды писателю, часто близким людям Кафка рисовал свою бытовую инфантильность в комическом свете. Однако эти нюансы не влияют на религиозную интерпретацию образа, о которой речь впереди.

В первой части рассказа Йозеф К., добравшись до Стены Плача и засунув записку с желанием между камней, немедленно исчезает. Кстати, его исчезновением заканчиваются и другие «встречи» (исчез, растворился, ускользнул), что, в свою очередь, на ассоциативном уровне отсылает не только к названию первого романа Кафки «Пропавший

[1] *Фишл В.* Кафка в Иерусалиме [Электронный ресурс] // Чай по Прусту: восточноевропейский рассказ. URL: http://mreadz.com/new/index.php?id=335356&pages=6 (дата обращения: 25.03.15). Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] *Зусман В.Г.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Н. Новгород, 1996. С. 77.

[3] Там же. С. 80.

[4] *Камю А.* Сочинения. В 5 т. Т. 2. Харьков, 1997. С. 106.

без вести» (как известно, так его однажды называет Кафка в одной из дневниковых записей, название «Америка» принадлежит Максу Броду), но и к его письмам и дневникам, где этот мотив настойчиво повторяется. Например: «Мне предстоит каждый день желать исчезнуть с лица земли или, хотя и это не дало бы мне ни малейшей надежды, начать всё сначала малым ребёнком»[1] или: «Итак, ответь, любимейшая ученица, ответь учителю, который в безграничности своей любви и своего злосчастья хотел бы иной раз исчезнуть с лица земли до неправдоподобия бесследно»[2]. Однако Макс Брод-персонаж убеждает Вельча, что это не исчезновение, а метаморфоза, что «их приятель сделал нечто подобное тому, о чём подробно рассказывал ему много лет назад, однако на этот раз он превратился не в жука, а в муравья, который запросто пролез в щель между камнями». Сцена в полиции, когда друзья заявляют об исчезновении Кафки, — пародийная аллюзия на эпизоды «Замка» и «Процесса». Фишл, очевидно, переплетает фантастическо-реалистический мир австрийского писателя с мифологической реальностью иудаизма, которым Кафка серьёзно интересовался в конце жизни. Отсюда и появляется мотив исполнения желания, услышанности, в корне чуждый мироощущению Кафки, видевшего «типологическое сходство отца и Бога, равно недостижимых, деспотичных и тайнолюбимых»[3]. Однако это несоответствие объясняется: вышеизложенные события — это сон рассказчика, приём, которым Фишл органично продолжает использование поэтологических особенностей произведений Кафки, его «поэзию сновидений»[4]. Впрочем, сном не опровергается, а лишь продолжается развитие мотива метаморфозы: Йозеф К. оказывается Йозефом Кравчаком, коммивояжёром (профессия Грегора Замзы), совсем не похожим на Кафку («Я не находил в нём никакого сходства с тем, кого весь мир знал по фотографиям, картинам и скульптурам»), но «почему за этим Йозефом Кравчаком не может

[1] *Кафка Ф.* Дневники. Харьков, М., 1999. С. 32.

[2] *Кафка Ф.* Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 188.

[3] *Зусман В.Г.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Н. Новгород, 1996. С. 47.

[4] *Манн Т.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10., М., 1961. С. 287.

скрываться всё тот же Йозеф К.», задаётся вопросом рассказчик.

Мотив внутренней эмиграции Кафки по отношению к действительности, только намёком данный в рассказе Ландольфи, у Фишла разрабатывается в полной мере. Автор подчёркивает, что Йозеф К. сливался с местом, где находился, однако не замечал ничего вокруг: «Он хотел остаться в ненарушимом уединении», или: «Люди пытались во что бы то ни стало завладеть его вниманием. <…> Никого из них Йозеф К. не замечал», или: «Уносимый толпой… он, видимо, целиком отдался на волю этого потока, почти безучастный ко всему, что происходит вокруг». Наконец, Макс Брод-персонаж так аттестует героя: «Он иностранец везде и всюду на этом свете». Данный мотив находит логическое завершение во второй части рассказа. «Вдруг террасы на противоположном склоне превратились в бесконечную, необозримую лестницу и тут же сразу в лестницу Иакова, в конце которой в горней вышине кто-то — определённо он и никто другой, хотя мой взор почти не достигал его, — боролся с ангелом, что отказался благословить его». В данном контексте Виктор Фишл опирается на очевидные иудаистские параллели в образах Йозефа К. и ветхозаветного Иова, параллели, которые И. Гарин находит также в романе «Замок» и в рассказе «Превращение». Исследователь замечает: «Радикальное отличие Йозефа К. от Иова в том, что ему не хватало сил „достучаться до Бога“»[1]. Именно эта мысль буквализуется в виде́нии повествователя в произведении Фишла. Таким образом, амбивалентность религиозных исканий Кафки в данном рассказе приобрела образное выражение.

В монодраме «Не верьте г-ну Кафке!» (2005) в рамках постмодернистской поэтики Зиновий Сагалов (р.1930) создаёт альтернативный вариант событий рассказа «Превращение», излагаемых от лица Греты, сестры Грегора Замзы. Приёмом речевого саморазоблачения автор создаёт образ ограниченной мещанки, которая в будущем разделит нацистскую идеологию. «Тогда ещё не знала я, что он еврейской нации. <…> И хоть тысячи лет прошло, и живут они с нами рядом, а вот до сей поры, значит, камень в своих душах носят. Если есть у них

[1] *Гарин И.* Век Джойса [Электронный ресурс] // Джеймс Джойс. URL: http://www.james-joyce.ru/articles/vek-joyce60.htm (дата обращения: 27.03.15).

душа. В чём я лично глубоко сомневаюсь»[1]. Кафка попадает в проекцию собственного текста как персонаж, в котором, прежде всего, подчёркиваются национальные черты. Грета перечисляет следующие факты, служащие «уликами» для доказательства злонамеренных действий Франца Кафки, превратившего Грегора Замзу в жука: его еврейское имя Аншл, его предок со стороны матери раввин Лёви, якобы занимавшийся колдовством, сама принадлежность к еврейской нации, характеризуемой исключительно с отрицательной коннотацией («жулики и мошенники», «аспидное паучье племя»). Всё это подчёркивает ментальную и национальную чужесть Кафки-персонажа немецкому духу героини. Грета демонизирует его, называет Дьяволом и чернокнижником, брата же, напротив, дурачком или идиотиком, попавшим к нему в сети. В её сознании превращение брата — это национальное развоплощение, рождающее в ней враждебность и агрессию: «Я убила врага нашего государства [Грегора], каким сделал его мой жилец Франц Кафка». Финал, где драматург прямо говорит о том, что сёстры Кафки погибли в нацистских лагерях, даёт право понимать приведённые реплики Греты как намёк на то, что она жертва теории жидомасонского заговора Огюстена Баррюэля, реанимированной пропагандой Й. Геббельса. Логичным завершением пьесы является не метафизическое убийство, совершённое Гретой, как это было в «Превращении» Кафки, а реальное.

Сагалов, создавая два мужских образа, делит между ними черты одной личности — Франца Кафки. Он «проговаривает» биографические факты, стоящие за текстом «Превращения», делая их частью рассказываемой истории, как если бы сам Кафка внёс их в произведение. Например, вспоминая случай из детства Грегора, Грета описывает, несколько меняя детали, эпизод детства Кафки, упомянутый в письме к отцу. В другом месте Грегору приписаны слова, которые мы находим в письме Кафки к Фелиции: «Только неистово писать ночами – вот

[1] *Сагалов З.В.* Не верьте г-ну Кафке [Электронный ресурс] // Библиотека драматургии Александра Чупина. URL: http://krispen.ru/s.php (дата обращения: 27.03.15). Далее цитаты приведены по данному источнику.

чего я хочу. И умереть от этого или сойти с ума»[1]. Включаясь в интертекстуальную игру, «проницательный читатель» вынужден прийти к выводу о внутреннем тождестве Грегора Замзы и Франца Кафки вопреки не-тождественности героя и личности автора. Внешний же облик жильца пансиона «Золотой олень» создаётся через перечисление Гретой известных фактов облика писателя (высокий рост, худоба), признаков его болезни (кашель) и черт характера (нелюдимость, любовь к покою и тишине). Стереотип восприятия личности писателя через призму поэтики его текстов становится очевидным, если обратиться к воспоминаниям тех, кто знал Кафку, в частности, в книгах Макса Брода он предстаёт остроумным и даже весёлым человеком («Я и смеяться могу, Фелиция, можешь не сомневаться, я даже известен как большой хохотун, просто раньше я в этом отношении был куда более дурашлив, чем теперь»[2]).

В рамках этого же стереотипа в качестве второстепенного персонажа Кафка появляется и в романе Моасира Хайме Скляра (1919—2011) «Леопарды Кафки» (*Os leopardos de Kafka*, 2000). Главный герой Беньямин вместо своего умирающего друга Ёси едет в Прагу, чтобы выполнить задание Троцкого. По дороге он теряет инструкцию, но знает, что должен в городе найти связного, еврейского писателя, который передаст ему текст-шифр. Кафка в романе Скляра принадлежит к обыденной, бытовой реальности, где господствует прозрачная логика его биографии: он работает в страховой фирме, вечера посвящает творчеству в снятом холодном и маленьком доме. Именно такое бытовое появление Кафки в романе позволяет Скляру акцентировать внимание на абсурдной логике главного героя. Беньямин, получив задание, но совершив ошибку (потеряв инструкцию), пытается довести начатое до конца, применив к семиотической системе действительности ложный шифр. Один из персонажей так характеризует Франца Кафку: «Замкнутый молодой человек, говорит мало. В семье у него проблемы: не ладит с отцом. Отец — богатый коммерсант, но человек довольно не-

[1] *Кафка Ф.* Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 374.
[2] Там же. С. 200.

отёсанный. В общем, Кафка этот бунтует против него»[1]. Беньямин в последней фразе видит намек на политические симпатии Кафки и принимает его за связного: «И ещё фамилия… Кафка — чем не фамилия для революционера? Это повторяющееся *K* казалось признаком решительности, упорства. Как два *T* в фамилии Trotski. И там ведь тоже было это *K*». Очевидно, что здесь скрыта аллюзия не только на один из разговоров Кафки с Яноухом, где писатель говорит об этимологии своего имени, но и на письмо Кафки к Фелиции, где он выстраивает мифологическую параллель между своей биографической ситуацией и ситуацией рассказа «Приговор»: «Посмотри только на имена! Это создано в ту пору, когда я с Тобой уже познакомился и мир благодаря Твоему существованию стал значить для меня много больше, однако я Тебе ещё не писал. И посмотри-ка, в имени Георг столько же букв, сколько в имени Франц, фамилия Бендеман состоит из двух частей, „Бенде“ и „ман“, причём в Бенде столько же слогов, сколько в фамилии Кафка, да и две гласные стоят на тех же местах, а сугубо мужское „ман“ придано из сострадания, чтобы этого несчастного Бенде поддержать и укрепить в его борьбе. В имени Фрида столько же букв, сколько в Фелиции, да и начинаются они с одной буквы, к тому же латинское „счастье“ недалеко ушло от немецкого „мира“. Бранденфельд благодаря аграрному корню „фельд“ имеет отношение к крестьянской фамилии „Бауэр“ и оснащено той же начальной буквой»[2].

Ложной интерпретации подвергается и тот факт, что Кафка работает в Институте страхования: писатель специально проник в эту структуру, чтобы создать там революционную ячейку из покалеченных рабочих. Скляр, как и другие авторы, рассчитывает на то, что читатель знает биографию Кафки, благодаря чему и создаётся необходимый комический эффект, остраняющий политическую тему и абсурдирующий её.

Главным аттракционом романа является дешифровка афоризма

[1] *Скляр М.Х.* Леопарды Кафки [Электронный ресурс] // Большая онлайн библиотека e-Reading. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032977/Sklyar_-_Leopardy_Kafki.html (дата обращения: 25.03.15). Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] *Кафка Ф.* Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 338—339.

Кафки следующего содержания: «Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opfrekrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schliesslich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie» («Леопарды врываются в храм и опустошают жертвенные сосуды; это повторяется снова и снова; наконец, их явление можно предусмотреть, и оно становится частью ритуала»). Беньямин пытается его дешифровать, встраивая в революционный дискурс. Личная встреча героя с Францем Кафкой в доме № 22 на улице Алхимиков возвращает и его самого, и читателя в «нулевую» реальность: «Кафку обманул его акцент, акцент русского еврея. Он перепутал его с сотрудником еврейского журнала, одного из тех журналов, с которыми Кафка, живо интересовавшийся иудаизмом Восточной Европы, сотрудничал. Потому просьба о тексте не показалась ему странной. Отсюда и недоразумение». Писатель предстаёт в этой сцене больным и несчастным человеком, единственная странность которого в том, что он посвятил себя литературе. «Возможно, творчество — тоже своего рода разрушение», — говорит Кафка в произведении Скляра. Таким образом, с одной стороны, в романе изображён герой, в котором подчёркнуты неискажённые черты реальной личности, с другой — персонаж появляется в абсурдном пространстве, выстроенном с опорой на мир всевозможностей, открытый Францем Кафкой для последующей литературы.

Ко второй группе произведений относятся три рассказа Гая Давенпорта (1927—2005), объединённые стремлением автора преодолеть стереотип восприятия личности Кафки: «Аэропланы в Брешии» (*The Aeroplanes at Brescia,* 1974), «Стул» (*The Chair,* 1984), «Гонцы» (*The Messengers,* 1996). Писатель отказался от биографического метода, за счёт иронии поставив его под сомнение, а также от игрового моделирования, при котором Кафка как персонаж попадал в абсурдный мир своего творчества или подобный ему. Реальность, которой Давенпорт отводит в произведениях значительное место, интересует его больше, чем Франц Кафка. В предисловии «Моим русским читателям» Давенпорт сказал: писатели — «не люди, а места, имя автора — это

название места, точка на карте»[1]. Исходя из этого, он реконструировал не личность, а то время и пространство, где она оказывалась. Опираясь на дневники Кафки, письма и заметки о путешествиях, Давенпорт создавал атмосферу названных рассказов. Например, первый свой текст он намеренно называет так же, как фельетон Кафки, написанный в 1909 году, — «Аэропланы в Брешии», указывая на первоисточник. В основу рассказа «Стул» положен забавный эпизод, свидетелем которого Кафка был на отдыхе в Мариенбаде в 1916 году и который он описал в письме к Максу Броду. Наконец, в «Гонцах», опираясь на «Путевой дневник», Давенпорт описал пребывание пражского писателя в Юнгборне в 1912 году. Все отсылки очевидны для «проницательного читателя», а используя данный приём, автор продолжает сложившуюся художественно-рецептивную традицию. Но если внимательно вчитаться в тексты, то можно найти расхождения в деталях. Например, у Кафки читаем: «Повсюду сожалеют о том… что „Зодиак“, знаменитый итальянский дирижабль, никак не доберётся до места»[2]; у Давенпорта: «Все задрали головы. Из ниоткуда возник дирижабль „Зодиак“ и теперь величественно подплывал к главной трибуне»[3]. Американский писатель вступает в диалог не столько с Кафкой-очевидцем, сколько с самой реальностью, которую он, как «игривый кальвинистский бог»[4], моделирует, создавая альтернативный её вариант. На это указывает следующее его высказывание: «Если у меня есть чувствительность, отличная от других в моём окружении, то она — абсолютно искусственное и существующее в воображении пристрастие к отдалённым шумам и необыкновенным гармониям, к которым я могу приобщиться, будучи чужаком, но не мог бы оценить

[1] *Давенпорт Г.* Изобретение фотографии в Толедо. М., 2002. С. 5—8.

[2] *Kafka F.* Die Aeroplane in Brescia // Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn . Franz Kafka. URL: http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=werke&Punkt=feuilleton&Unterpunkt=aeroplane (дата обращения: 01.04.2015).

[3] *Давенпорт Г.* Аэропланы в Брешии [Электронный ресурс] // Драма РФ. URL: http://dramarf.ru/davenport_gay/Drama/rasskazy_davenpor.htm (дата обращения: 01.04.2015).

[4] *Davenport G.* Ernst Machs Max Ernst // Davenport, Guy. The Geography of the Imagination. San Francisco: North Point Press, 1981. S. 374.

вблизи: песни племени Фулани; разговоры ритуальных барабанов из слоновьей кожи Асантехене, мужских и женских, и его самого, одетого в шёлковые одежды под более чем щедрым солнцем и ближе подступающего к символической и архаичной вышивке юбок Бога; беседы Эрнста Маха и Уильяма Джеймса, Басё по дороге к красным лесам Севера, сэра Вальтера Скотта за обедом с мистером Хинцем, котом, сидящим возле его тарелки»[1]. Следуя именно этой модели, сталкивая детали своего текста с деталями первоисточника, Давенпорт на страницах первого рассказа заставил «почти встретиться» Франца Кафку и Людвига Витгенштейна, сыгравших равновеликие роли, один — в литературе, другой — в философии. Надо ли говорить, что в реальной действительности эти деятели культуры не встречались?..

Неоднократные обращения к фигуре пражского автора позволяют увидеть, что от первого рассказа к последнему значительно возрастает работа Давенпорта не только над историческим контекстом события, но и над ментальным: он пытается реконструировать дискурс Кафки, чтобы приблизиться к пониманию его творческой лаборатории. В «Гонцах» автор исследует отношения Кафки с реальным миром. Ассоциативная ткань насыщена аллюзиями на литературные и философские тексты (на повесть «Смерть Ивана Ильича» Толстого, на философию Сведенборга), на исторические события и явления культурной жизни (на журнал «Наш скаут» (*Náš Skautik*), который читал увлечённый натуропатией Кафка, на философию Рудольфа Штайнера), на будущие образы художественных текстов Кафки (Домовой Войскобой появляется здесь как прообраз Одрадека («Забота главы семейства»), а разговор с ним отсылает к «Охотнику Гракху» и разговору Кафки с Яноухом). Нельзя не отметить, что, в отличие от большинства анализируемых произведений, в текстах Давенпорта атмосфера и сам образ Франца Кафки проникнуты светом и жизнью, иронией и легкостью, с которой персонаж, вслед за автором, сопрягает явления действительности. Логично, что неким итогом этого исследования творчества писателя стал рассказ-мистификация «Кругосветное пу-

[1] *Davenport G.* Ernst Machs Max Ernst // Davenport, Guy. The Geography of the Imagination. San Francisco: North Point Press, 1981. S. 384.

тешествие Белинды» (*Belinda's World Tour,* 1993), в котором Давенпорт берёт на себя роль Кафки, а последний, в свою очередь, пишет письма от лица куклы, адресованные её маленькой хозяйке. Об этом эпизоде жизни Кафки рассказала Дора Диамант, её воспоминания впервые были опубликованы на английском языке в 1948 году. Несколько раз предпринимались попытки найти девочку, а вместе с ней и письма Кафки, но безуспешно. Данный факт стал лакуной в исследовании биографии и творчества Кафки, манящей писателей XXI века подключиться к игре. Назовём лишь некоторые произведения на этот сюжет: «Кафка и путешествующая кукла» (*Kafka y la muñeca viajera,* 2006) Хорди Сьерра-и-Фарба (р.1947), «Кукла Кафки» (*Kafkas Puppe,* 2008) Герда Шнайдера (р.1942), «Письма куклы» (*Die Briefe der Puppe,* 2011) Юрга Аманна (1947—2013).

Обращение к этому эпизоду жизни Кафки симптоматично именно потому, что желание Кафки утешить девочку и вселить в неё надежду и радость резко контрастировало не только с его смертельной болезнью, но и с «отчаянным» творчеством. Дора Диамант писала, что в этой игре проявилась сакральность его отношения к литературе: «Он относился к этой работе с такой поглощающей серьёзностью, как будто бы речь шла о создании литературного произведения. Он был в том же напряжённом состоянии, в которое приходил всегда, как только садился за рабочий стол, будь то письмо или открытка. Впрочем, это была настоящая работа, такая же важная, как другая, потому что любой ценой нужно было уберечь ребёнка от разочарования и воплотить его желание в действительность. <…> Игра продолжалась не меньше трёх недель. Франца охватывал неимоверный страх при мысли, ка́к ему нужно завершить игру. Ведь нужно было завершить её правильно, это значило содействовать воцарению порядка после беспорядка, вызванного потерей игрушки. Он долго искал решение и, наконец, отважился выдать куклу замуж. Сначала он описывал молодого человека, помолвку, свадебную подготовку, а после — и дом новобрачных во всех подробностях: „Ты и сама поймёшь, что в будущем нам нужно отказаться от встречи“. Маленький конфликт ребёнка Франц разрешил искусством, самым эффективным средством, единственным, которым

он располагал, чтобы в мир привнести порядок»[1].

Образ спокойного и весёлого Кафки, характерный для произведений Давенпорта, мы находим и в романе Михаэля Кумпфмюллера (р.1961) «Великолепие жизни» (*Die Herrlichkeit des Lebens,* 2011), посвящённом последнему году жизни писателя и его отношениям с Дорой Диамант. В нём автор создаёт образ Кафки, полярный тому образу разочарованного и отчаянного экзистенциалиста, экспрессиониста, пессимиста, предвосхитившего лагеря тоталитарных режимов, который нам знаком. Здесь он человек, как сказал Давенпорт, в котором говорит жизнь, «в смехотворной надежде оставаться среди живых, разделяя дерзновенную радость бытия»[2]. Можно ли утверждать, что рецепция творчества и личности Франца Кафки в XXI веке отражает новое веянье и стремление авторов выровнять, объективировать его образ, придать ему «человеческие» черты, — время покажет.

[1] *Diamant D.* Mein Leben mit Franz Kafka. [Электронный ресурс] // FranzKafka. URL: http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439 (дата обращения: 01.04.15).

[2] *Давенпорт Г.* Стул [Электронный ресурс] // Nemaloknig. URL: http://nemaloknig.info/read-69380/?page=25#booktxt (дата обращения: 01.04.2015).

ПЕРЕВОДЫ

ГЕОРГ БЮХНЕР
Героическая смерть четырёхсот защитников Пфорцхайма

Герой, освободитель мира, за свободу,
За добродетель и за право принял смерть.
Лишь тот великий муж достоин Бога,
Кто красит латы в сердца красный цвет.
Г.А.Бюргер

Нас возвышает, когда мы видим человека, борющегося с природой, с невероятной силой противящегося ярости освобождённых элементов и, доверяя силе своего духа, по своей воле взнуздывающего силы природы.

Но ещё больше нас возвышает, когда мы наблюдаем человека, борющегося с судьбой: он смелой рукой дерзает схватить за спицу колесо времени и ради достижения цели поставить на карту своё величие и свою вселенную. Кто видит смысл жизни в величии, а не только в достижении поставленной цели, тот рискует жизнью и никогда не перестает сопротивляться: он либо победит, либо умрёт. Такие люди в момент, когда весь мир малодушно склонил шею перед стремительно вращающимся колесом времени, смело хватались за спицы и либо меняли его ход могущественной рукой, либо находили славную смерть, уничтоженные его тяжестью, то есть коротким эпизодом жизни покупали себе бессмертие. Такие люди увлекали за собой в полёт всю нацию и пробуждали её ото сна, у их ног дрожал мир, и перед ними трепетали тираны. Такие люди рискнули завоевать бессмертие, возвыситься над миллионами, которые, точно черви, выползали из утробы земли, вечно прилипали к праху и сами, как прах, умирали и предавались забвению. Такие люди, словно метеоры, врывались в

историю из темноты человеческих бедствий и гибели. Таких людей рождала Спарта, рождал Рим. Однако не нужно завидовать древности и смотреть на неё как на чудо давно прошедшего героического времени; нет, наше время тоже может сравниться с древностью, тоже может произвести на свет людей, способных побороться за лавры с Леонидом, Коклесом, Сцеволой и Брутом. Чтобы привести пример таких героев, мне не нужно возвращаться к времени Карла Великого, или Гогенштауфенов, или освободительной войны в Швейцарии, нужно обратить внимание на борьбу, которая совсем недавно перевернула мир и мощным рывком продвинула развитие человечества быстрее, чем целое тысячелетие. В кровавой, но справедливой истребительной борьбе герои мстили за зверства, тысячелетиями совершаемые по отношению к человечеству постыдными деспотами. Эта борьба солнечным блеском свободы прорезала туман, нависший над народами Европы, и показала им, что провидение предначертало им иную судьбу, нежели быть игрушкой деспотического произвола. Я имею в виду освободительную борьбу во Франконии*; в ней развивались добродетели, едва ли проявляемые в Риме и Спарте, совершались поступки, которые спустя столетия и даже тысячелетия смогут вдохновлять на подражание. Я мог бы назвать тысячи героев, хотя достаточно одного имени Латура д'Оверне, который в наше время выглядит исполином*. Я мог бы привести в пример сотни таких поступков, но даже один, как когда-то Фермопилы, может свидетельствовать о великом событии.

Когда франки под предводительством Дюмурье присоединили к республике бóльшую часть Голландии, то объединённый флот голландцев и франков напал на значительные морские силы англичан, блокировавших побережье их родины. У побережья северной Голландии произошла встреча вражеских флотов, началась отчаянная битва, франки и голландцы бились как герои, но в конце концов их начинает побеждать враг, превосходящий их по силе и мастерству. В это мгновенье голландскому Венкёру*, захваченному тремя вражескими кораблями, предложили сдаться. Смелая команда, несмотря на повреждения корабля, гордо отвергла предложение и приготовилась к бою не на жизнь, а на смерть. Битва возобновилась с бóльшей яростью, вскоре огонь англичан принудил франков к молчанию. Венкёру повторно предложили сдаться, но для франков свободная смерть милее рабской

жизни: они не хотели жизни, они хотели бессмертия. Последний рывок: они дали огонь по врагу, взмахнули ещё раз флагом республики и с криком «Да здравствует свобода!» погрузились в неизмеримую бездну моря. Место их смерти не обозначено памятником, их останки разлагаются в глубине моря, они не воспеты поэтом, не прославлены оратором, но всё же гений свободы плачет на их могиле, и потомки дивятся их величию.

Почему же тогда, чтобы найти таких людей, меня тянет в чужие страны, и я обращаю внимание на отдалённое, а не на то, что находится ближе всего ко мне? Неужели только моя родина, неужели только Германия не может породить героев?

Нет, отечество, мне не приходится тебя стыдиться, я с гордостью могу крикнуть: я — немец! Я могу встретиться с франками, римлянами, спартанцами, с радостным самосознанием окинуть взглядом ряды моих предков и приветствовать их ликованием: смотрите, кто же более велик, если не они? Греки героически боролись против всех сил Азии, римляне торжествовали на развалинах Карфагена, франки отвоевали Европе политическую свободу, но немцы бились в самой прекрасной битве: они бились за свободу веры, они бились за свет просвещения, они бились за величие и святость человека. Если этот поединок был первым актом великой борьбы, которую ведёт человечество против своего угнетателя, то Французская революция была вторым. В тот момент, когда мысль освободили от оков, человечество узнало о своих правах и своей ценности. Всё лучшее, чем мы сейчас наслаждаемся, — следствия Реформации, без которой облик мира был бы совершенно иным, без которой бесконечная тьма властвовала бы там, где теперь сияет свет просвещения, и поколение, поднимающееся теперь к свободным, возвышенным мыслям, подобно зверю, потеряло бы своё человеческое достоинство.

На эту борьбу я могу смотреть с гордостью: благодаря ей благо человечества берёт начало в Германии. Эта борьба породила героев, единственный поступок которых перевешивает все дела древности и не прославлен на всех языках лишь потому, что отсутствует в тысячелетиях Древнего мира. В первые годы Тридцатилетней войны, когда все сильные немецкие князья, заботясь о своей жизни, после битвы на Белой горе под Прагой вероломно оставили дело протестантов,

только маленькие князья Германии, руководствовавшиеся высоким чувством, жертвовали жизнью и землями и проливали кровь за веру и свободу. Пример тому — маркграф Фридрих фон Баден, возвышающийся на фоне прочих князей: послушный зову чести и долга, он вырвался из объятий спокойствия, передал сыну управление землями и, возглавив двадцать тысяч баденцев, объединился с военным отрядом графа фон Мансфельда. Тотчас же объединённое войско двинулось против Лиги, руководимой Тиллем и стоящей в верхнем Пфальце. Вражеские войска встретились при Вимпфене, баденцы яростно бросились на значительно превосходившего их противника, несмотря на то что несколько дней назад уже понесли значительные потери. Кровавая встреча началась: на этой стороне бился фанатизм, на той — просветлённая увлечённость самыми святыми правами человечества; ярость боролась с храбростью, тактика — с героическим мужеством. Разве превосходство, военное искусство, наёмные солдаты и безумные фанатики могут подавить людей, своими телами прикрывающих родину, решивших либо победить, либо умереть? А привыкшие убивать банды Тилля обрушились именно на такой бастион, их боевые ряды шатаются и падают под мечом ожесточённого противника. Храбрым героям веры и свободы уже улыбается победа, Фридрих уже воображает, что украсит своё героическое чело кровавым лавровым венком, вырвав его у победителя более двадцати битв. Но всё-таки этот лавровый венок был оставлен одному великому, кто должен был освободить Германию, отомстить за человечество, погубить фурию фатализма, процветающего в немецких землях, и снова победить тёмного демона Тилля. Однажды страшный удар грома уничтожил самые прекрасные надежды и снова погрузил во тьму радужный проблеск свободы, которая, казалось, зацвела над равниной Германии и разорвалась в руках победителя кровавым мечом мести. Когда от попавшей в них молнии загораются пороховые обозы Фридриха, темнеет небо, дрожит земля, и ломаются боевые ряды баденцев, разбитые страшной силой освобождённых стихий. Воодушевлённый враг бросается в образовавшиеся бреши, веря, что за него сражается само небо, и надеясь увидеть правый суд Бога, и теснит в фанатической ярости рассеянные, бегущие кучки врагов. Тщетно Фридрих ищет своих, чтобы снова их собрать, тщетно исполняет он две обязанности: главнокомандующе-

го и солдата, тщетно он бросается против наступающего врага. Теснимый превосходящей его силой, ослабевший, он наконец вынужден уступить поле битвы своему счастливому противнику. Но куда же ему повернуть? Ведь он со всех сторон окружён, враг почти одолел последнее слабое сопротивление, оказанное остатками бегущего войска, и поражение кажется неизбежным. Тогда на врага кидаются четыреста пфорцхаймеров во главе со своим бургомистром Даймлингом, они своими телами, точно неколебимым бастионом, закрывают князей и их сограждан. Тщетно Тилль, тронутый такой храбростью и величием души, предлагает им почётную капитуляцию. Против храброй кучки героев ожесточённый враг бросает тысячи солдат, но тысячи разбиваются о железную стену. Неколебимо стоят пфорцхаймеры — ни ярости, ни отчаянья, только высокое одухотворение и презрение к смерти выписаны в их чертах. Враг непрерывно штурмует бьющийся отряд, но на карту поставлена родина: свобода или рабство — это великий выбор. Не ослабевая, не колеблясь, они, как львы, борются на своём могильном холме, стеной стоят их ряды, любой из них — сторожевая башня, а вокруг — бастион трупов. В конце концов, атакованные со всех сторон, подавленные превосходством противника, они один за другим падают на гору убитых ими врагов, и вокруг героического чела умирающих вьётся непреходящий лавровый венок победы и бессмертная пальма мучеников.

Если мы хотим судить такой поступок, если мы хотим по достоинству его оценить и понять, мы не должны рассматривать действие, не направив наше внимание на вызвавшие, сопровождавшие и определившие его мотивы и обстоятельства, потому что они являются единственной путеводной нитью, позволяющей измерить и взвесить человеческие поступки. Ведь по действию и последствию судить нельзя, так как первые часто тождественны, а вторые — случайны. Сегодня, если на пфорцхаймеров посмотреть с точки зрения их самопожертвования, окажется, что существует очень мало поступков, а может быть, и не поступков вовсе, которыми можно было бы с ними померяться. Конечно, после них тысячи проливали кровь за родину, тысячи с радостью жертвовали жизнью за права и человеческую свободу, но среди этих тысяч не найти тех, чьё самопожертвование само по себе было бы столь же великим, столь же возвышенным, как самопожертвование

пфорцхаймеров. В борьбе не на жизнь, а на смерть ими двигала не ярость и не отчаянье (два мотива, не возвышающие, а низвергающие человека до животного); они знали, что они делают, они знали о своей судьбе и шли ей навстречу, они смирились с ней как мужчины и умерли героической смертью — хладнокровно и спокойно. Впрочем, это самое незначительное, что возвышает их поступок над всеми другими, ведь и четыреста римлян, и триста спартанцев столь же хладнокровно и спокойно приносили себя в жертву. Но римляне и спартанцы были рождены героями, были воспитаны героями, знали только один смысл, только одну цель — свою родину, всё их воспитание было только подготовкой к такому поступку. Кто же такие были пфорцхаймеры?

Они были простыми спокойными горожанами, не привыкшими смотреть в глаза смерти и также незнакомыми с высокими мыслями о самопожертвовании во имя родины, но они поспешили из объятий покоя на кровавое поле брани. Их отвага не была привычкой, а самопожертвование — результатом повиновения, это был плод высочайшего воодушевления во имя того, что они считали истинным и святым. Избегнув смерти, они не покрыли бы себя ни позором, ни бесчестием, не подверглись бы преследованию карающего закона родины. Их выбор был свободным, и они выбрали смерть.

Вот что делает их поступок великим и возвышенным; он родился от благородства чувств, которые возвысили их над низкой сферой повседневного человека, для которого собственная самость — величие, собственное благополучие — единственная цель, который не способен ни на какое высокое чувство и лишён истинного человеческого достоинства, разум же которого потребляет ради того, чтобы превзойти животное. Позорный эгоизм — характерная примета того времени. В таком случае ещё больше должны удивлять пфорцхаймеры: они возвышаются над собой и вместе с тем над нацией и временем тем, что мысль и идея такого поступка совершенно самобытно родилась в них самих. Как это велико и возвышенно само по себе, но ведь ещё есть цели, ради которых они умерли, даже они одни без указанных обстоятельств могли бы скрепить этот поступок печатью бессмертия. Они вернули родине отца, купив его жизнь своей кровью: это великий поступок, но всё же не единичный. Они бросились между врагом и своими земляками, подобно железной стене, закрыв своими телами их

отступление: этот поступок свидетельствует о высоком душевном благородстве, но уже тысячи делали подобное. Они пожертвовали собой во имя свободной веры, святого права человечества. Они добровольно умирали за небо, то есть, по их представлениям, за вечное блаженство. Но разве есть такая земная сила, что смогла бы проникнуть во внутреннюю святость их душ и искоренить веру, обретённую ими однажды и дававшую им надежду на блаженство? Тогда блаженство тоже не было целью, ради которой они боролись, ведь в нём они уже были уверены. То было блаженство их детей, ещё не рождённых внуков и потомков; которых тоже нужно было воспитывать в этом учении, явившемся им самим как единственно целительное, которых нужно было приобщать благу, открытому для них самих. Лишь за эту надежду, находящуюся под угрозой врага, за порядок вещей, который должен был долго цвести над их могилами после смерти, они с радостью и пролили свою кровь. Мы же с радостью осознаём, что их познание веры, их приобщение небу по ту сторону могилы не было единственным и исключительным средством; а вечная истина заключается в том, что благодаря их самопожертвованию небо пришло по эту сторону могилы, а мужественный и радостный взгляд от земли и свободное движение духа пришли во все жизни грядущего, и не только потомки противника, но и мы, их собственные потомки, до сих пор наслаждаемся плодами их труда. Следовательно, они умерли не ради собственной веры, не ради самих себя, они пролили кровь во имя грядущего мира.

Это — возвышенная мысль, ради которой можно пожертвовать собой, это — мир спасающая смерть. Дамлинг, Майер, Шобер, вы — герои, что воздвигли себе непреходящий памятник во всех благодарных сердцах, памятник торжества над смертью и тлением, что неколебимо стоит в полноводном потоке вечности. Ваши кости не покрывают ни мрамор, ни бронза, место, где вы умерли, не обозначено памятником — вас забыла ваша неблагодарная родина, вас не знает современность, но восхищение потомков отомстит за вас. Я созову к вашей могиле все народы земли, я призову явиться прошлое и настоящее и показать поступок более великий, более возвышенный, чем ваш. Им придётся умолкнуть: Германия окажется единственной страной, которая породила таких людей, ваш поступок, единственно не достигнутый, блеснёт негасимым росчерком в книгах мировой истории.

Однако не только радостная гордость за предков ведёт меня к их могиле, но и глубокая боль, овладевающая мной при мысли о них. Не к ним относится эта боль, было бы глупостью сетовать на такую смерть, можно только счастливо восхвалять тех, кто разделил такую судьбу, отвоевав себе величие и бессмертие. Я не плачу на их могиле, я могу только завидовать. Не к ним относится моя боль, моя боль относится к моей родине.

Среди вас, немцы, в вашем крае был совершён самый прекрасный, самый сердечный поступок, такой поступок, который облагораживает всю нацию, плодами которого вы до сих пор наслаждаетесь, но вы забыли героев, совершивших его, ради Вас посвятивших себя смерти. Чужак удивлённо смотрит на него в равнодушном восхищении, а между тем вы могли бы для всего дворянства извлечь из груди вашей родины раскалённую одухотворённость. Вы прилипли к мёртвой букве чужого, и дух поступка пфорцхаймеров далёк от вас, иначе вы бы знали, что виноваты перед родиной. Нация — это вы, вашим примером в течение тысячелетий можно было бы воспитывать народы, а вы оставляете национальное образование, то есть вашу духовную самостоятельность ради детских забав. О, Германия, Германия, ты ради чужой потехи отбросила от себя посох, что мог поддержать и направить тебя, ты кормишься грудью чужой любовницы и втягиваешь в свои жилы медленно действующий яд, а между тем могла бы из собственной груди извлекать свежее, сытное молоко жизни. У тебя больше нет необходимости сражаться с внешними врагами, твоя свобода защищена от любых посягательств. Тебе угрожают вовсе не яростные хищники, с рёвом слоняющиеся по миру, желающие проглотить исконные привилегии свободного народа. Германия, ты пока несвободна потому, что твой дух лежит в оковах, ты теряешь свою национальную идентичность, и, будучи теперь рабой чужого, ты рабой и останешься.

Я уже слышу ответ: как же так, посмотри, прекрасный порядок царит во всех государствах, все права равномерно распределены, мир и благосостояние цветут на нашей равнине, разве мы не счастливы?

О, глупцы, откройте сердца, чтобы почувствовать зов четырёх с половиной тысяч лет! Взгляните в великую книгу мировой истории, открытую перед вами, взгляните же в неё и ещё раз ответьте: действи-

тельно ли мы счастливы? Что же тогда сбрасывает государство с вершины его величия? — Утрата его духовной самостоятельности. Потому что если народ однажды забудет своё ради чужого, если отречётся от национального характера, от объединяющих и связывающих уз, если однажды, формируясь духовно, он станет рабом чего-то другого, то так же легко погибнет политическая свобода, которой вы сегодня кичитесь, то народ в самом себе взрастит зародыш разрушения и станет пустым силуэтом, добычей любого враждебного случая; тонущий и забытый, он погибнет и, заклеймённый презрением, предстанет перед взором строгих судей-потомков. Вот это, немцы, станет вашей судьбой. Если вы теперь не подниметесь к новой, сильной жизни, если снова не начнёте становление Германии и не обретёте вашу чистую и очищенную от всего чужого национальность, то ваши потомки будут стыдиться вашего опозоренного имени, и вас убьёт насмешка настоящего и грядущего мира.

Представьте, что к моему голосу примешиваются голоса из седого прошлого — это голоса ваших предков, которые своими телами преградили путь к расширяющемуся мировому господству римлян, которые своей кровью купили независимость гор, равнин и рек. Они кричат вам: защитите нашу безупречную и славную память и передайте её грядущему миру именно такой, какой она перешла к вам, когда вы ею гордились и гордились происхождением от нас! Представьте ещё, что к их голосам примешиваются души ваших более поздних предков, которые пали здесь в святой борьбе за свободу религии и веры. Спасите же нашу честь, кричат они вам, не позвольте, чтобы наша борьба стала всего лишь прошумевшим фарсом, покажите, что кровь, пролитая за вас, бурлит в ваших жилах! А к их голосам примешаются голоса ваших ещё не рождённых потомков: разве вы хотите разорвать цепь, — кричат они вам, — которая связывает вас с вашими предками, хотите завещать нам запятнанную и замаранную память о них, полученную вами чистой и незапятнанной, хотите сделать рабами потомков, рождённых свободными? Германия! Весы колеблются: на этой чаше лежит то, что ваши предки презирали в римлянах и ненавидели в их цезарях, на той — достойное сокровище ваших честных предков, которые в течение бурного XVIII века основали, утвердили и закрепили национальность и самостоятельность благодаря крови нескольких

сотен героев. На этой лежит золото рядом с оковами, на той — редкая слава быть сильной и лучшей нацией. Выбирайте.

1829—1830

ГЕОРГ БЮХНЕР
О самоубийстве

Рецензия

Хочется опустить решающее суждение о ценности и содержании предложенной работы, как это обычно бывает в начале; прежде я хотел бы последовательно, но кратко осветить в своём эссе некоторые мысли и представления, высказанные ранее автором, и попытаться либо опровергнуть, либо защитить их. Возможно, этот несколько необычный путь заставит меня самого коснуться темы, своеобразные свойства которой исключают её решение путём применения универсального принципа, и высказать, проводя сравнение, лишь собственные мысли и взгляды.

Я хотел бы, соответственно, держаться выбранного пути: высказанный на первой странице рассматриваемой работы принцип, верный сам по себе, не может быть всеобщим универсальным суждением и должен, как вывод, завершить нашу рецензию.

Читая работу, я заметил: автор, приводя утверждение, что самоубийца поступает неумно (с. 3), совершенно игнорирует самую главную причину такого поступка, подменяя тем самым подлинное положение вещей ложным, поэтому я приведу здесь некоторые соображения об этом предмете. Как уже было сказано, мне всегда казалось странным упрекать самоубийцу в глупости.

Желание поменять одно положение, ставшее невыносимым, на другое, при этом совершенно неопределённое, целиком лежит в области человеческой природы, подобные попытки случаются ежедневно и никого не шокируют. Кто назовёт неумным человека, жертвующего безнадёжной уверенностью своего невыносимого положения на земле

ради обретения того состояния, на которое он ещё надеется и которое совершенно точно не хуже прежнего? Скорее, было бы неумно остаться в безвыходном положении, когда осталось ещё одно спасительное, хоть и ненадёжное средство. Следовательно, с этой точки зрения я утверждаю, что самоубийцу ни в коем случае нельзя назвать неумным.

Вполне справедливо утверждение о том, что самоубийца действует вопреки нашему предназначению, однако маленькое замечание о неестественности самоубийцы, подавляющего естественный порыв, даёт импульс к следующему размышлению. Собственно, я согласен с тем, что самоубийца действует против нашей природы, поскольку именно в ней и есть наше предназначение. Следовательно, в этом отношении можно назвать самоубийство действием неестественным или внутренне противным природе, но одно незначительное из уже приведённых высказываний имеет совсем иной смысл.

Голос в защиту самоубийства, явления во всех случаях нерелигиозного, звучал бы странно. В нашем понимании нерелигиозный значит нехристианский. Но этим аргументом очень часто злоупотребляют, обычно высказываясь против самоубийства, когда иные доводы бессильны, как в случаях Катона и Лукреции. Я хотел бы здесь остановиться и свою мысль доказать на предложенном примере. Исходя из настоящей концепции и обозначенной точки зрения, Катон должен быть оправдан, вопреки тому что его историю наделяют позднее появившимся плоским довеском, субъективно, пожалуй, верным, но объективно — нет. Однако если субъективное, единственно правильное, противоречит объективному, то оно ложно. Теперь, как уже было сказано, Катона до́лжно оправдать на основании всех человеческих разумных законов; если этому действительно противоречит христианство, то, значит, доктрины в этом отношении неверны, потому что наша религия не способна запретить нам признавать правду, величие, добро и красоту и выражать к ним уважение, она никогда не позволит порицать признанный нравственный поступок, не согласующийся с одним из её догматов. Нравственное должно оставаться нравственным в рамках любой концепции и любой доктрины. Но можно ли действительно доказать, что самоубийство Катона противно христианству, — другой вопрос. Было бы весьма странно и даже невозможно, чтобы религия, целиком основанная на принципах нравственности, проти-

вилась бы нравственному поступку, следовательно, данный упрек ни в коем случае не направлен на само христианство, но лишь на тех, кто неверно понимает его смысл.

Я не могу согласиться с мыслями на странице десять, веря, что уважаемому сенсуалисту никогда не случится быть в описанном положении.

Слишком суровый приговор автор вынес Ролану*, покончившему с собой вовсе не из страха перед эшафотом, а от боли, одолевшей его при известии о казни жены (с. 11). Вообще, я не знаю, что могла бы значить здесь последняя фраза, так как самоубийца на самом деле осмеливается посмотреть в глаза смерти.

Автор, оценивая поступок Катона, вполне уместно сослался на Озиандера (с. 15)*. Однако приведённое последним сравнение с лебедем и воронами слишком уж возвышенно для человека, позволившего Катону произнести монолог, в котором он туманно говорит, что Цезарь обошёлся с ним дурно, следовательно, такое можно было сделать, только очутившись на кратчайшей ноге со временем, кроме того, вероятно, рассчитывая, что дураки-потомки разыграют из этого поступка великий миракль. Не хватает лишь малости: господин профессор в своей священной заботе о слепых язычниках произвёл вскрытие Катона и доказал, что его головной мозг слишком мало весил. Разумеется, когда сия книга очутилась в моих руках, я хотел крикнуть вслед за Гёте о нашем веке бездарных баснописцев*: «О римский патриотизм!* Охрани нас небо от этого исполина: нам не усидеть на его стуле и не уснуть в его кровати».

По-настоящему превосходно место, где сказано о последнем и самом возвышенном мотиве самоубийства, в нём я нашёл одно выражение, которое, присмотревшись, можно отнести к данной теме, хотя толкование здесь привести невозможно. Земля постоянно называется автором «страной испытания»; эта мысль всегда меня возмущала, потому что заставляет смотреть на жизнь как на материал, но мне кажется, что сама жизнь есть цель: развитие есть цель жизни, сама жизнь — это развитие, следовательно, жизнь и есть цель. С этой точки зрения ещё можно сделать единственный, почти повсеместный и законный упрёк самоубийству, противоречащему нашей цели и с ней природе, потому что оно разрушает до времени форму жизни, данную нам при-

родой и сообразную нашей цели.

Мне не хватает слов исчезающего духа земли, заимствованных из гётевского «Фауста», слов, повергающих героя с вершины в бездну отчаянья: «Ты подобен духу, которого ты понимаешь, не мне»*.

Завершая сказанное, я не могу не добавить несколько слов о самоубийстве из патриотических целей или по причине физического или психического страдания, хотя отчётливо вижу, что подобное отступление не соответствует форме рецензии. Утверждение, что люди, пожертвовавшие жизнью ради отечества, собственно самоубийцами не являются, высказано ясно и определённо и последовательно доказано, однако остальное — это весьма туманные рассуждения без какого-либо вывода, поэтому я хочу дополнить их собственным умозаключением. Самоубийца, расставшийся с жизнью по причине физического или психического страдания, не является самоубийцей, он — лишь умерший от болезни.

Собственно я различаю того, кто, испытывая душевное или неизлечимое телесное страдание, постепенно впадает в то состояние духа, которое называется Меланхолией, и таким образом доходит до самоубийства; а также того, кто, избегая страдания, убивает себя, проявляя свободу чувства и разума. Первый — больной, второй — слабый. Первый умер от болезни, ведь безразлично, что приводит к самоубийству — страдания, постепенно лишающие его жизни, или воздействие, искажающее его характер. Разнообразна лишь форма, результат одинаков — смерть, причина заключена в болезни, следствием которой является склонность к самоубийству, это я вполне могу доказать. Ведь очень мало можно сказать о человеке, умершем от чахотки: он дурак или грешник, почему он умер? В той же мере и по той же причине можно ли упрекать самоубийцу за его поступок? Как уже было сказано, его нельзя считать самоубийцей.

Поэтому то же самое и даже в бóльшей степени теперь можно отнести к тому, кто отдаётся смерти из-за душевных страданий. Они, как и физическая болезнь тела, являются болезнью духа, но уж если болезнь духа однажды укоренится, то её развитие может протекать значительно медленнее, чем болезнь тела. Следовательно, кого подтачивает такая болезнь к смерти*, нимало не самоубийца, а только умерший от духовной болезни. Поскольку духовные страдания непо-

средственно не могут убить тело, им нужен посредник; таково исчерпывающее различие между человеком, умирающим от лихорадки или в припадке безумия.

Итак, суммируем как отвлечённые, так и конкретные рассуждения всей работы.

Проблема вполне решена, несмотря на сложности поставленной задачи.

В своей работе автор в определённом и стройном порядке представил исчерпывающий ряд всевозможных высказываний и мотивировок; вместе с тем, не довольствуясь простым сопоставлением, о каждом предмете он предлагает нам множество похвальных, свободных от предрассудков мыслей, не всегда одинаково справедливых, однако же показывающих, что автор, сторонясь любой субъективности, наблюдал и судил, исходя из собственной, самостоятельной, а не чужой концепции, и, размышляя, глубоко проник во внутренний и внешний мир человека. Ясный, красивый и сильный язык придаёт его мыслям большую притягательность. Кроме того, как тёплое весеннее дуновение, красивое и благородное чувство оживляет и одухотворяет целое; чистый, пылающий восторг перед благородством и величием возвышает наш обыденный взгляд на мир, автор говорит об этом не избитыми выражениями о братской любви и т.п., а представляя чистую, подлинную любовь к человеку, которая нас окружает, соразмерную прекрасной мысли о том, что самоубийца — не преступник, а лишь заблудившийся, и в самой мягкой форме показывает недостаток и недуг бедного смертного.

Кроме того, вся работа великолепно завершена последней и возвышенной мыслью, позволяющей человеку в омуте жизни сохранить истинное достоинство.

1830

ГЕРМАН БАР
Преодоление натурализма

Жизнь духа и жизнь природы избегает определений. Она понятие священное, и причина её возникновения всегда неизвестна.

П. Бурже

Господство натурализма закончилось, его роль сыграна, его волшебство разрушено. О нём могли бы продолжать говорить неразумные, толпой плетущиеся за развитием и, кроме того, любую проблему замечающие лишь тогда, когда развитие уже давным-давно завершилось и авангард образования и науки, завоеватели новых ценностей от него отвернулись. Появившиеся новые школы впредь ничего не хотят знать о старых лозунгах. Они стремятся уйти прочь от натурализма и возвыситься над ним. Существуют лишь два вопроса, от которых нельзя отмахнуться: во-первых, что из себя будет представлять то новое, которое должно преодолеть натурализм? Во-вторых, вопрос о будущей судьбе натурализма. Каким образом он может выделиться рядом с новым, что оценит в нём молодое поколение и каким в конце концов будет его вклад в развитие культуры?

Иногда следы нового очевидны, и они вызывают много догадок. Некоторое время назад такой была психология, отделившаяся от натурализма. Чтобы раскрыть любимую загадку одинокой души, было решено оставить образы внешнего мира и исследовать последние тайны, дремлющие в человеческой природе. Однако лихорадку развития не удовлетворяла простая констатация разных состояний души, требовавших также лирического выражения, примиряющего

их натиск. Однажды от последовательного натурализма мы пришли к психологии, действительность которой единственно способна была нас увлечь, теперь наконец, будто поддаваясь её побуждению, от психологии необходимо прийти к низложению натурализма. Вместо копирования чужого нужно формировать своеобразие из самих себя, вместо того чтобы следовать внешней очевидности, нужно разгадать тайну и прямо выразить то чувство, которое нас отличает и которое является нашей реальностью. В конце долгого странствия в поисках вечно ускользающей истины нас снова захватило ощущение, выраженное в песне Петёфи: «Сны, мама, никогда не врут», и снова искусство, которое некоторое время назад было торговым павильоном действительности, стало «храмом сна», как определил его Морис Метерлинк. Эстетика возвращается. Природа художника впредь не должна быть орудием для копирования действительности, напротив, действительность теперь станет материалом для художника и проявит его природу в ясных и действенных символах.

Перед нами на первый взгляд просто-напросто реакция: мы возвращаемся к классицизму, который так зло хулим, и к романтизму. Противники натурализма правы: всё его расточительство оказалось лишь эпизодом, эпизодом заблуждения; и если бы мы раньше сподобились услышать предупреждение честного человека, который без устали выражал сомнения и обвинял натурализм, мы бы совершенно избавились от стыда и некоторого похмелья, оставаясь при старом искусстве, и теперь нам не нужно было бы открывать его для себя как искусство новейшее.

Впрочем, тогда мы могли бы привести некоторые аргументы в его защиту, извинить и чуть ли не исторически оправдать даже в том случае, если бы натурализм в действительности был всего лишь ошибкой на верном пути. Мы могли бы признать его таковой, но тогда это была бы одна из тех необходимых, излишних и плодотворных ошибок, без которых искусство не может двигаться дальше. Его целью всегда было и будет — выражать художественную природу, воздействуя на других и вызывая её из своего нутра с таким усилием, чтобы она порабощала и принуждала к послушанию, и именно ради этой действенности, подчиняясь требованиям, связывать её с другими существующими материями. В давние времена это было само собой разумеющимся,

но связь утратилась из-за философских искажений. Начинающий, пытаясь в общих чертах выразить свой внутренний мир, не способен сделать ничего иного, как сформировать его по аналогии с миром вещей, однако же ни одной из них в нём самом нет. Когда же, обладая действительностью, тем её непревращённым прообразом, который он чувствовал, человек проявлялся вовне, то лишь в таком виде, который возможен в действительности; каждое желание, каждая надежда, каждая вера была мифологией. Когда же человечество обзавелось школой мысли и философским воспитанием, накопленные душевные переживания были редуцированы до удобных символов: человек научился превращать конкретное в абстрактное и хранить как идею. Сегодня постклассический идеализм подчас забывает, что, если природа хочет воздействовать на что-то внешнее, она должна пройти сначала обратный процесс, снова вернувшись от абстрактного к конкретному, потому что его редукция и знаковое замещение воздействуют только на того, кто уже долгое время владеет этими механизмами. Таково было необходимое и неизбежное предупреждение натурализма, поэтому его можно защищать, даже если новое искусство возвращается к старому.

Однако разница между старым и новым искусством всё-таки существует. Вот только как убедительнее её продемонстрировать? Ведь и старое искусство хочет выразить человека, и новое искусство хочет выразить человека — в этом они единогласно выступают против натурализма. Но если говорит человек классицизма, то он имеет в виду разум и чувство, если же говорит человек романтизма, то имеет в виду страсть и чувственность; если же говорит человек современности, то подразумевает нервы. Здесь великое единодушие снова преодолевается.

Следовательно, я полагаю, что натурализм будет преодолён через романтику нервов, хотя лучше сказать: через мистику нервов. В этом случае натурализм был бы не только коррекцией философского искажения, но и прямо-таки родами модерна, потому что виртуозом в области нервов можно стать лишь в тридцатилетней распре души и действительности.

На натурализм можно посмотреть как на воспоминание идеализма о потерянном средстве. У последнего иссяк материал для выраже-

ния идеалов. Сейчас уже собрали и подготовили необходимый материал, осталось лишь снова усвоить и продолжить старую традицию.

На натурализм также можно посмотреть как на высшую школу нервов, в которой развито и воспитано совсем новое щупальце художника, чувствительность наитончайших и мельчайших нюансов, самосознание неосознанного, которому нет примеров.

Натурализм не пауза в восстановлении старого искусства, а пауза в подготовке нового, во всяком случае, он — промежуточный акт.

Мир обновился, всё вокруг стало совершенно другим. Сначала это проявилось во внешнем, внутри же отразилось беспокойным любопытством. Необычное описание окружающего мира и есть новое. Первая фаза. Но именно для того, с его помощью и благодаря ему обновляется ещё и человек, которому теперь важно сказать, каков он, — фаза вторая — и, более того, высказать, чего он хочет — чего-то толкающего, стремительного, необузданного: дикой жажды, чрезмерной лихорадки, великой загадки. Да, психология ведь снова — всего лишь затакт и вступление к песне, лишь пробуждение от этого долгого самоотчуждения натурализма, новое обретение в самой себе исследовательской радости; прислушивание к собственному порыву, который, впрочем, уходит вглубь, провозглашая себя эгоистичным, на редкость своеобразным, удивительно современным. Всё это есть в нервах. Третья фаза модерна.

Новый идеализм от старого отличается двумя вещами: его средство — действительность, его цель — управление нервами. Старый идеализм — настоящее рококо. Да, он выражает природу, но природой в этом случае являются разум, чувство и вычурность: смотри «Вильгельма Мейстера». Романтический идеализм изгоняет разум, чувство вкладывает в стремя всепроникающей чувственности и галопом мчится против вычурности, вообще-то прикрываясь маской готики. Но ни старый, ни романтический идеализм не думают о том, чтобы сначала выразить себя вовне, перевести себя на язык действительности: они и без того в обнажённой внутренней сущности ощущают себя по-настоящему живыми.

Новый идеализм выражает новых людей. Они — это нервы,

остальное, увядшее и засохшее, отмерло. Нервы определяют в большей степени и их переживания, и их реакции. Нервы являются источником как событий, так и последствий. Однако слово — либо разумно, либо чувственно, поэтому люди могли бы использовать его лишь как язык какого-нибудь цветка, речь которого всегда притча и символ. Можно было бы часто менять его, потому что он совсем неопасен и ненавязчив, и, в конце концов, маскировка остаётся всегда. Содержание нового идеализма — это нервы, нервы, нервы и — костюм: декаданс развенчивает рокайльный и готический маскарад. Форма — это действительность, ежедневная действительность улицы, действительность натурализма.

Где же новый идеализм?

Его проповедники уже здесь: давние, надёжные, всем известные проповедники. Это Пюви де Шаванн, Дега, Бизе, Морис Метерлинк. Надежда не должна робеть.

Когда окончательно родится нервное, а человек, особенно художник, без внимания к разуму или чувству будет принесён в жертву нервам, тогда в искусство вернётся потерянная радость. Ведь много боли причиняют плен внешнего и рабские оковы действительности. Но теперь, когда нервное почувствует себя единовластной и тиранической формой своего собственного мира, возликуют свобода и уверенная, смелая, юная гордость. Таково было сетование художника в период натурализма, потому что он должен был служить ему; но теперь он у действительности берет доску и пишет на ней свои законы.

Это будет нечто смеющееся, торопливое, изящное. Уйдут прочь груз логики и тяжёлое горе чувств; утонет ужасное злорадство действительности. Это будет что-то розовое, похожее на трепет незрелых порывов, на танцы под весенним солнцем при первом утреннем ветре, это будет крылатый, освобождённый подъём и парение в небесно-голубом сладострастии, когда мечтают ничем не сдерживаемые нервы.

ГЕРМАН БАР
Импрессионизм

Конечно, импрессионизм — прежде всего лишь техника. Вместо того чтобы наносить цвет непосредственно, каким он видится, импрессионист делит его, и явления, которые он хочет изобразить, расщеплённые на множество цветных пятен или точек, сначала выглядят странно, будто расстрелянные и даже спутанные, мерцающие, бесформенные, но вдруг обретают прекраснейшую форму, правда, на известном отдалении. Если находиться близко, то понять этого нельзя. Но стоит отойти назад, как она сама собой оформляется. Всё-таки есть особенное очарование в том, что образ может сглаживаться и снова выколдовываться, если по желанию то приблизиться к нему, то удалиться. Он исчезает или возникает согласно моей прихоти, моему взгляду. Когда я там, я вижу его, когда я здесь, он исчезает. Пока он вынуждает меня к соучастию, к сотворчеству с ним, он остаётся совершенно живым. Картина не висит на стене, готовая и неподвижная, она удивительным образом движется от прикосновения моих глаз… Но в конце концов, это всего лишь техника и её возможности.

Если же спросить импрессиониста, почему он пользуется такой техникой, то он в лучшем случае скажет: потому что она даёт силу цвета, огонь, сенсацию, недостижимую иначе. На самом деле о существовании синего цвета люди собственно знают от Мане, потому что в природе они этот цвет не видели, пока художник им его не показал*. Отражение моря и неба нам дано, прежде всего, Риссельбергом… Когда художник покинул своё ателье, чтобы посмотреть на настоящий мир, тогда он начал замечать свет, и все цвета, которыми он до сих пор рисовал, показались ему матовыми и бедными. Чтобы запечатлеть свои новые ощущения, ему пришлось искать что-то новое: не

один огонь, а множество более светлых, не один блик, а множество более быстрых. Вот как была найдена эта техника — скажет нам импрессионист. Ежели он чуть более склонен к размышлениям, что, впрочем, не его дело, возможно, тогда он добавит: поскольку благодаря такой технике образ всегда возникает на известном расстоянии, так сказать, «вдруг», то и манера вполне соответствует особому чувству нового нервного художника; она предполагает, что наслаждение заключается не столько в абсолютном покое в момент созерцания, сколько в удивительном моменте распознавания.

Но между тем, если импрессионизм на самом деле — лишь новая техника, то едва ли по-настоящему можно понять не только ярость его врагов, но и неистовство его сторонников: разве у чистой техники могут появиться враги или сторонники? Теодор Дюре в новой книге о Мане описал волнение и ожесточение, с каким за Мане боролись в Париже на протяжении тридцати лет вплоть до смерти художника. У нас из-за импрессионистов ссорились старинные друзья, раскололся университет, привлечён против них парламент. Почему? Из-за техники? Публика, едва ли отличающая пастель от гуаши и дорожащая лишь результатом, лишь действительностью, вдруг желает сражаться за художественное средство? Не думаю. Я полагаю, новое удивит её, привыкшую к старому средству изображения, возможно, устрашит. Но тогда она просто-напросто скажет: нет, мне это не нравится, думаю, если вы усовершенствуете свою выдумку и придёте снова, может быть, тогда! Соответственно и друзья новой техники сказали бы: мы никогда не подозревали, что вы сможете так увеличить насыщенность цвета! Сказали бы, но ненавидеть технику и шуметь вокруг неё могли бы художники, но публика — никогда. Публика ведь не замечает, *как* говорит художник, она лишь спрашивает, *что* он ей говорит… Кроме того, я не думаю, что техника найдена неожиданно и случайно. Не думаю, что, если художник вдруг пренебрегает старым средством, тяготея к новому, это — случай. Не думаю, что он это делает в порыве настроения, досады или нетерпения. Если найдена новая техника, она всегда найдена потому, что старой в этот момент недостаточно. Когда же старая техника вдруг перестаёт удовлетворять, это значит, что наши ожидания превышают её возможности. Художник, который тянется к новой технике, делает это не потому, что он хочет рисовать

в иной манере, не ради другого, но чтобы рисовать другое. Он желает изобразить внешний или внутренний мир или изменившееся к нему отношение, но старая техника не справляется с желанием художника, поэтому он ищет и находит новое. Конечно, часто он совсем не знает об этом, и даже вовсе не нужно, чтобы он об этом знал. Чаще всего он и сам не понимает собственного порыва. Его лишь раздражает работа в старой манере и радует, когда он может писать в новой. Почему? — художник даже не должен спрашивать, он ориентируется на своё чувство, но психолог задаёт вопрос. Что здесь происходит, спрашивает он, услышав вдруг, что художники жалуются на старые краски, ставшие слишком матовыми и бесцветными, и требуют других, более насыщенных и ослепительных. Как появилось у них новое устойчивое ощущение? Откуда?

Вообразим, что Леонардо случайно открыл технику импрессионизма, много пробуя и с удовольствием экспериментируя над явлениями окружающего мира. Следовательно, всё это натолкнуло бы его на мысль о том, что цвет, нанесённый в виде пятен или точек, обладает силой и правдой, которые, отсутствуя в иной ситуации, в данном случае действуют. Тогда он написал бы картину, которая вблизи представлялась бы неясной кишащей массой, а на расстоянии обретала бы форму. Конечно, он был бы увлечён уже потому, что это трудно. Ещё потому, что новая техника была бы верным способом позабавить его математический ум. В большей степени, вероятно, потому, что она почти не допускает произвола и в ней проявляется сила того закона, который он во всём стремился распознать. Теперь мы можем вообразить: однажды его навещает господин Банделло, который в свободное время с удовольствием приходит немного поболтать и посмотреть на художника во время работы. Леонардо гордо демонстрирует ему своё открытие и поясняет, как с его помощью можно выразить некоторые явления, особенно некоторые мимолётные рефлексы света, вообще незаметные для большинства людей, но теперь, когда он их написал, на них постепенно станут обращать внимание. Мы воображаем, почти видим, как умный Банделло любопытно прислушивается, сверяет с картиной слова мастера, пару раз кивает, но потом, когда тот замолкает, всё-таки тихо и чуть иронично смеётся, а потом и говорит: «Пожалуй, господин Леонардо, я припоминаю явления, о которых

Вы говорите, особенно тот самый рефлекс, что иногда лежит на телах, когда по небу ползут облака; когда я с одной родовитой и хорошо сложенной дамой в солнечный день проходил через сад, меня часто забавляло смотреть, как на нежном белом носике, на его кончике вдруг появлялись травянисто-зелёные пятна, совсем такие же, как Вы написали на Вашей смешной картине. Мой дорогой друг, но ведь Вы так же хорошо знаете, как и я, что носик всё-таки не зелёный, он остаётся белым вопреки нашим обманчивым чувствам. Фра Джироламо (Господи, сохрани нас и обереги от него наш добрый город!) сказал бы: это только иллюзия наших лживых чувств. Но между тем ведь Вы же не хотите обманывать людей Вашими образами. Я думаю, и Вы пишете их, и я рассказываю свои истории для того, чтобы познакомить людей с тем, как на самом деле всё выглядит и происходит в мире, а не с тем, что иногда может представиться существующим, однажды нас ослепив. Далее, позвольте Вам сказать, что, близко подойдя к картине, я совсем не могу ничего разобрать и совершенно не знаю, собственно, что́ же здесь может быть. Сейчас я прошу Вас отставить от меня картину на пять шагов — таково условие, но прошу заметить, господин Леонардо, что это не условие природы. Природа ведь не появляется только тогда, когда я оказываюсь с ней в определённых отношениях, как Ваша картина, и не исчезает, когда я ухожу, она есть всегда, присутствую я здесь или нет. Ваша же картина будет существовать только в том случае, если я посмотрю на неё. Не упрекайте меня, ведь здесь есть другие и лучшие Ваши работы, хранящие частичку мира таким, каков он есть, они навеки сберегут её и будут жить даже тогда, когда, возможно, больше не останется ни одного человека, чтобы на них смотреть. А если человек больше не смотрит на эту картину, то ничего больше и нет, потому что, как Вы сами же мне говорили, она, собственно, формируется в моем глазу, следовательно, всегда нужна моя помощь, но только её недостаточно. Вам доставляет удовольствие игра, я вполне способен это понять, но Вы же не рассердитесь, если я скажу, что искусство — серьёзная и святая вещь и что было бы плохой шуткой изображать мир так, будто мы по собственному желанию могли бы позволить ему появляться и исчезать. Остерегайтесь, господин Леонардо! Люди уже говорят, что вы втайне занимаетесь злыми искусствами. И в самом деле, посмотрите, что Вы здесь наделали! Это

похоже на хаос до того, как Господь вдохнул в мир порядок и назвал вещи. У вас же всё течёт друг подле друга, одни тела растекаются поверх других, всё мешается, и даже не знаешь, что есть свет на теле и что само тело, всё смешано! Как из нашего прелестного и прочного мира Вы сделали текучую кашу?! Мне даже кажется, наконец, что-то случилось с Вашими добрыми светлыми глазами. В них появились высокомерие и буквально безграничная смелость: в самом деле, разве Ваша картина не показывает мир таким, каким он бы предстал перед нами, будь у нас только наши глаза. Но ведь любимый Господь дал Вам ещё и пальцы, которыми Вы можете осязать; если же Вы осязаете, то обнаруживаете границы тела и узнаёте, что каждое имеет твёрдость и завершённость и ничего не смешивается, как на Вашей картине. Нет, дорогой Леонардо, с такими дурными шутками Вам не подняться над собой, они только содействуют Вашим врагам, которые уже давно с нетерпением ждут повода сообщить о Вас Тайному суду».

Я хочу сказать, что техника импрессионизма приносит с собой взгляд на мир или, возможно, даже предвосхищает тот взгляд, который постепенно стал возможным в течение последних ста лет. Люди, которые верят, что мы можем узнать, каков мир «на самом деле», должны найти абсурдной ту живопись, которая дорожит непосредственным впечатлением, моментом, иллюзией. Люди, которым не так просто представить себе, что всё виденное, слышанное и ощущаемое нами — всего лишь явление, за которым, возможно, лежит правда, но которую, обладая ущербными чувствами, мы никогда не сможем узнать, что представления о мире должны пройти через наши чувства и ими измениться и что, следовательно, наш мир в действительности если уж не нами создан, то, во всяком случае, нами определяется и поэтому на самом деле такой, каким нам кажется, возникая и исчезая благодаря нам; люди, которым неведомо сомнение в вечной правде своих ощущений, не могут наслаждаться живописью, самое сильное очарование которой в том, что образ может воспламениться под нашим взглядом и снова рассеяться. Люди, которые ещё думают, будто «на самом деле» отделено и ограничено то, что мы мысленно отделяем и ограничиваем, чтобы организовать мир наших видений и иметь возможность им оперировать, и которые не чувствуют, что всё вечно течёт, одно просачивается в другое и непрерывное превращение бу-

дет всегда, — такие люди никогда не будут очарованы живописью, с дьявольским, как им кажется, удовольствием стирающей все границы и всё растворяющей в танцующем сверкании и мерцании. Конечно, кому стало не по себе от того, что мы не имеем никакого права делить сообщения наших чувств на истинные и ложные, что всё непрерывно течёт, вокруг — только движение, только вечное превращение и никаких границ не существует, тот не сможет почувствовать импрессионизм.

Я не думаю, как, возможно, полагают насмешники, что сначала необходимо пройти курс Гераклита, Канта и Маха, чтобы потом подойти к картинам импрессионистов. Но я убеждён, что импрессионизм воздействует на нас в большей степени не своей техникой, а теми взглядами, которые он выражает; сегодня я вполне могу объяснить ярость благочестивых людей, у которых импрессионизм забирает уютный, крепкий, ясный мир, а вместо него извергает в опьянении кружащиеся метаморфозы. В последние месяцы я много читал Маха. Его книга «Анализ ощущений», пятнадцать лет остававшаяся незамеченной и вдруг за последние два года переизданная трижды, — пожалуй, та книга, которая высказывает наше ощущение мира и настроение жизни нового поколения в отношении великого. Всякое разделение здесь отменено: физическое и психическое текут вместе, элементы и ощущения — одно, *Я* растворяется, и всё — лишь вечный поток, который здесь кажется остановившимся, а там течёт ещё стремительнее, всё — только движение цветов, звуков, теплоты, давления, пространства и времени, которые на другой стороне, здесь у нас, появляются как настроение, ощущение и воля. Я не готов следовать изображению всегда в деталях и, следовательно, не знаю, вполне ли оно научно доказано, как того требуют учёные, но с тех пор я не читал ничего, с чем я сразу бы страстно согласился и по-настоящему облегчённо вздохнул, чувствуя, что здесь наконец открыто то, что мы все очень долго смутно предчувствовали рядом с собой. Кроме того, всё время от главы к главе я мысленно видел перед собой образы Мане, Дега, Ренуара, и то, что в книге я не мог понять вполне, мне становилось ясно благодаря воспоминанию. Пожалуй, Мане рассмеялся бы на обвинение, будто он желал написать философию; и очень даже возможно, что Мах, австрийский профессор, чувствовал бы себя обиженным таким

родством с импрессионизмом. Но я не сомневаюсь, что со временем их духовное единство уже прочувствовалось, возможно, оно продлится совсем недолго, и поэтому мировоззрение Маха названо просто — «Философией импрессионизма».

ПЕТЕР АЛЬТЕНБЕРГ
Дон Жуан

Идиллия

Она сидела с матерью в кафе-молочной, и пила бело-жёлтое молоко, и ела золотисто-коричневый, пышный, благоухающий крестьянский хлеб со сливочным маслом и мёдом.

Было лето. Воскресенье. Вечер.

Около шести часов пришёл Альберт.

Тогда она зарумянилась.

Альберт заказал пышный крестьянский хлеб со сливочным маслом и мёдом.

Девушка тихо коснулась его, положа руку на плечо.

Мать сказала:

— Вы сегодня озабочены, Альберт?

— Нет возможности развиваться, — сказал он резко. — Фрау Е., которая прочитала мое эссе «Истина», сегодня сказала: «Он должен провести лето в Карлсбаде, в Мариенбаде — там, где пульсирует настоящая жизнь...»

Девушка положила руки на колени и вся побледнела.

Мать сказала:

— Мой дорогой, настоящий поэт…

— Нет, — сказал Альберт, — из пустоты созидать невозможно. Вы этого не понимаете! Разве вы можете определить, что нас вдохновляет?! Наши источники — это наши источники. Часто этой мистерией являются женщины. Когда же они ею являются?!.. Я, например, нахожу очаровательными глаза двенадцатилетней Франци…

Девушка потупила взгляд.

— Да, — сказал он твердо, — это так! Выражение исконной, чистой природы… Оно меня опьяняет.

В это мгновение юная девушка смотрела на этого идеалиста, на этого мечтателя как на врага, который пренебрегает её нежной душой.

Она была несправедлива к нему.

Но знала ли она об этом?!

Она жила в нём, в нём, только в нём…

В какой-то момент она сказала:

— Надеюсь, что хоть немного могу быть вам полезной… поэтому я живу.

Мать смотрела на дочь как на мученицу, всё чувствуя вместе с ней, но эгоистичнее, и тоже ненавидела идеалиста, который хочет «развиваться» и опьяняется взглядом двенадцатилетней Франци.

— Счёт! — сказал Альберт.

Они медленно шли по тихим тёплым улицам.

Все молчали.

Альберт шёл рядом с юной девушкой.

Улицы, углы, улицы, углы, улицы, углы, ворота дома. Тихие сени, тихая лестница, дин-дон, дин-дон, тихая передняя, тихая комната.

Сумерки.

Альберт сел в кресло.

Девушка села у окна.

Альберт уставился перед собой.

Девушка начала тихо плакать.

Она плакала и плакала…

Мать тихо вошла и снова вышла…

Был летний вечер. Воскресенье, которого девушка радостно ждала целую неделю… целую долгую неделю!

Музыка

Малышка что-то разучивала на фортепиано.

Ей было двенадцать лет, и у неё были чудесные кроткие глаза.

Он тихо ходил по комнате то туда, то обратно, то туда, то об-

ратно.

Остановился и прислушался… Его что-то странно взволновало: пара чудесных тактов, которые всегда повторялись.

Маленькая девочка выведала у них всё, что в них было.

Как если бы ребёнок вдруг стал взрослым!

— Что же ты играешь?! — сказал он.

— Почему ты спрашиваешь?! Это мой этюд «Альберт». Бертини, номер восемнадцать. Когда я его играю, я всегда невольно думаю о тебе…

— Почему?!..

— Я не знаю. Так получилось.

Как если бы ребёнок вдруг стал женщиной!

Он снова начал тихо ходить то туда, то обратно…

Девочка снова начала заниматься, Бертини номер девятнадцать, Бертини номер двадцать, Бертини номер двадцать один, двадцать два, двадцать три… но в них душа больше не вошла.

В городском саду

Было семь часов.

Тёплый, тёплый вечер. Девятнадцатое июня. На улицах покоилось сонное, зловонное городское лето.

В уголочке сада за золотыми решётками было как в деревне.

Благоухали белые цветы миндаля, белые акации, жёлтые кусты ракитника.

На маленьком жёлтом лугу лежали тёмно-зёленые гирлянды блестящих кожаных листьев.

Это было садовое искусство, культура.

Но кругом сверкали рассеянные жёлтые одуванчики.

Это было совсем не искусство. Это была природа.

Они сидели на железных, пружинящих креслах.

Молодая дама была в шёлковом платье цвета гелиотропа. Широкий шёлковый рукав окаймляло жёлто-белое кружево. Потом шла рука, тонкая и белая. Молодой мужчина по правую сторону от неё смотрел на эту руку, как на живое произведение искусства, очень тон-

кое, очень бледное и подвижное. Каждый палец был как гибкая балерина, и на запястье миниатюрные создания искусства ходили туда и обратно, как на шарнирах из стали и резины.

Как-то эта молодая дама сказала одному господину (в то время она носила светло-зелёное шёлковое платье с белым шёлковым рюшем):

— Что значит «порядочная» женщина? Разве это заслуга?! Я лишь чувствую, что жизнь, такая как она есть, совсем не оставляет места лишнему — ни меланхолии, ни скуке, ни тоске… Я всегда буду такой. Мне доставляет радость, когда восхищаются моим туалетом и моим вкусом. Я не целую моего мужа, не бросаю на него нежных взглядов; но я радуюсь, как ребёнок на материнской груди, который сосёт и сосёт, замрет, посмотрит на мать и сосёт дальше, чрезвычайно довольный бытием, совершенно так же, как маленький зверёныш во время кормления. Так живу и я! Думаю, все счастливые женщины живут так. Как же иначе они должны жить?! Может быть, в буре чувств?! Но ведь это же не счастье. Счастье — это движение, которое становится спокойствием. Вот что счастье!

Теперь она сидела в городском саду между мужем и господином Альбертом в шёлковом платье цвета гелиотропа и вдыхала влажный, прохладный воздух луга, сладкое дыхание цветов миндаля и акаций.

— Посочиняем! — сказала она.

— Пожалуй! — ответил Альберт.

— Трое сидели в железных пружинящих креслах… — придумала молодая женщина.

Альберт:

— Пахли цветы миндаля…

— Нет, — сказал супруг, — пахло батистовым платьем маленькой девочки, резиновым мячом и пылью.

Она:

— Мария пристально смотрела на флаг на башне ратуши...

Он:

— Альберт пристально смотрел на флаг на башне ратуши...

Она (краснея):

— Вы не можете всё повторять за мной; вы должны сочинять сами…

Он:

— На башне ратуши, на флаге, встретились их взгляды…

— Добрый вечер, Франци, — сказал супруг и прервал поэтов.

Девочка была в красно-розовом платье, похожем на рубашку. Округлые руки были обнажены, как и шея и розовые ноги.

Она выпрямилась и сказала:

— Добрый вечер.

Затем села на колени к молодому мужчине, который сочинил «встречу» на башенном флаге.

Он обнял её, нежно и ласково прижав к себе, прошептав на ухо:

— Бертини номер восемнадцать.

— Тсс! — сказала она, вся покраснев.

Он встал и попрощался с молодой четой:

— Я должен навестить фрау М.

— Да, идите, — сказала молодая женщина в гелиотропном платье, — вас уже ждут…

Улыбаясь, она протянула ему свою чудесно-прекрасную руку.

Он чувствовал тёплую, мягкую, нежную внутреннюю поверхность руки, когда же выпускал её, молодая женщина всегда чувствовала его просьбу: «О, позвольте ещё немного покачать её… ещё немного. Разве вам жалко?!»

— Я провожу тебя, — сказала девочка и взяла его за руку.

Рука в руку шли они через туманные аллеи, благоухающие цветами.

Он остановился и поздоровался.

Здесь сидели дама с одухотворёнными, нервными чертами лица и девушка с пепельно-белыми волосами, обрамляющими бледное благородное лицо.

На ней была соломенная шляпа с белыми хризантемами.

— Мы ждём уже час, — сказала мать. — Где вы были?!

— Фройлайн Франци, — сказал молодой человек и представил свою маленькую подругу в красно-розовой рубашке.

Где он был, он не сказал.

Малышка пристально смотрела на лицо девушки.

Ах, детское предчувствие, детское предчувствие…

— Я должна вернуться к папе, — сказала она.

— Нет, останься ещё, — сказал Альберт.

Он сел около бледнолицей девушки и взял малышку на колени.

— Вы любите Альберта? — спросила девушка, покраснев.

— Прежде всего, я люблю дедушку, потом кое-кого ещё (это была покойница-мать), а потом его.

— А папу?! — спросила старая дама.

— А папу потом, — ответила девочка твёрдо и уверенно.

— Ты дурашка! — произнёс Альберт и поцеловал ребёнка.

Франци нежно прижалась к нему. Потом спрыгнула, сказала Adjo и убежала.

— Эй, Франци! — крикнул он ей вслед.

— Что ещё? — отозвалась красно-розовая рубашка.

— Ничего! — сказал мужчина.

— Вы, кажется, очень любите вашу маленькую подругу? — спросила девушка.

— Вы погубите одиннадцатилетнего ребёнка, — раздражённо сказала мать.

— Я даю ей то, что не могли ей дать ни её полный жизни отец, ни её мёртвая мать… Любовь!

Мать сказала:

— Женщинам от девяти и старше всякие отношения с вами нужно запретить.

Правда, она думала: «Всем, кроме двоих» — её и её дочери.

«Почему? — думал он. — Я знаю двадцатитрёхлетнюю молодую женщину с удивительно-прекрасными белыми руками, наши взгляды встречаются на флаге ратуши… Что я сделал? Что в этом плохого?!»

Девушка пристально смотрела на гравий в аллее.

Альберт тихо сказал:

— Ты злишься, что я заставил тебя ждать?!

Она пристально смотрела на гравий в аллее.

И думала: «Злюсь, злюсь?! Разве сейчас то золотое время, когда богаты настолько, что можно злиться? Королевы злятся, чтобы насладиться примирением; но все же нищенки!..»

Впрочем, она думала об этом просто, трогательно. Собственно, даже не думала — чувствовала.

И пристально смотрела на гравий в аллее, на маленький кру-

глый луг с тёмными гирляндами и светлыми одуванчиками, на позолоченные верхушки садовой решётки…

Белые цветы миндаля, белые акации, жёлтые кусты ракитника благоухали в тёплом, туманном июньском воздухе…

Альберт сказал:

— Мир богат и прекрасен!..

То был его внутренний мир. Потому что мир вокруг него был обычен и беден.

Но разве не наш внутренний мир благоухает цветами миндаля, белыми акациями?! И белыми руками?! И улыбкой ребёнка?! И разбитой женской душой?!

Наш!!!

ПЕТЕР АЛЬТЕНБЕРГ
Кафе

У тебя забота, это ли случится или то, — в кафе!
Она не может прийти к тебе, в общем-то имея
вполне уважительную причину, — в кафе!
У тебя разорвался сапог — в кафе!
У тебя оклад четыреста крон, а долгов на пятьсот — в кафе!
Ты бережлив и ничего не позволяешь себе — кафе!
Ты чиновник, а с удовольствием был бы врачом — в кафе!
Ты не находишь никого, кто бы тебе подошёл, — кафе!
Ты внутренним взглядом созерцаешь самоубийство — в кафе!
Ты ненавидишь и презираешь людей и не можешь
от них избавиться — в кафе!
Никто больше не даёт тебе кредит — в кафе!

Альфред Польгар
Теория кафе «Централь»

Кафе *Централь* не обычное кафе, как другие кафе, а мировоззрение, но такое, что его внутреннее содержание не сводится к тому, чтобы увидеть мир. Но тогда что же? Об этом ниже. Поскольку многое устанавливается эмпирическим путём, то в *Централе* нет никого, в ком не было бы частички *Централя*, что называется, в котором *Я*-спектр не преломлялся бы цветом *Централя*, мешаниной пепельно-серого и ядрёно-зелёного*. Место ли уподобляется человеку или человек месту, спорно. Я полагаю взаимодействие. «Не ты есть место, но место — в тебе», — сказано в «Херувимском страннике»*.

Если все анекдоты, которые рассказывают об этом кафе, растолочь, кинуть в топку и поджечь, выделится мутный, радужный, легче аммиака, уловимый носом газ, так называемый воздух кафе *Централь*. Он определяет духовный климат этого пространства, совершенно особенный климат, в котором процветают неспособные к жизни люди, и только такие, если сохранить в неприкосновенности их жизне-неспособности. Здесь развивается бессилие их странных сил, созревают плоды бесплодия и любой банкрот получает проценты. Только настоящий централист будет целиком этим захвачен, он, запертый в кафе, чувствует, что может быть вытолкнут в грубую жизнь, брошен на произвол диких несчастий, аномалий и чужих зверств.

Кафе *Централь* расположено в координатах: Вена по широте и одиночество по долготе. Его обитатели большей частью люди, мизантропия которых столь сильна, что они стремятся лишь к тем, кто хочет быть в одиночестве, но нуждается в обществе. Их внутреннему миру внешний необходим лишь как ограниченный материал, их нетвёрдое соло не чувствует недостатка в хоре. Эти неясные натуры обычно не

теряют уверенности, обладая чувством принадлежности к целому, звук и цвет которого они определяют. Централист — это человек, которому ни семья, ни профессия, ни партия не даёт таких чувств: если нужна помощь, тут же, как панацея, выручает кафе, оно манит окунуться в него и раствориться. Отсюда очевидно, что все женщины, которые не в состоянии быть в одиночестве, — слабое место кафе *Централь*. Оно — место для людей, которые знают о предписании — забыть и быть забытым, но не имеют нужной нервной организации, чтобы жить, следуя этому предписанию. Оно — верный приют для людей, которые вынуждены убивать время, чтобы оно не убило их. Оно — верный очаг тому, кому отвратителен верный очаг, убежище от ужасов совместного пребывания для женатых людей и любовных пар, станция спасения для расставшихся, здесь дни своей жизни они посвящают либо поиску себя, либо проклятию; обратившаяся в бегство частица *Я* прячется за газетой, пустым разговором или карточной игрой, а *Я*-преследователь выступает в роли надоедливого болельщика, которому не разрешено прикусить язык. Кафе *Централь*, следовательно, представляет своего рода организацию дезорганизованных.

В этом благословенном пространстве полу-определённая человеческая личность каждому даст кредит (стоит ему остаться в пределах кафе, он сможет покрыть этим кредитом без исключения все свои моральные издержки) и каждого, кто выкажет презрение к деньгам другого, увенчает не-бюргерской короной.

Централист паразитирует на анекдотах, которые вращаются вокруг него. Это — главный фокус, сама суть. Все остальные факты его экзистенции — мелкий шрифт, дополнение, придумка, которой может и не быть.

Гости кафе *Централь* знают, любят и презирают друг друга. Кроме того, ни при каких обстоятельствах они не завязывают отношений, рассматривая эти не-отношения как отношения, имея обоюдное отвращение к вяжущей силе кафе *Централь*, признавая её и упражняясь в виде масонской солидарности. Каждый знает о каждом. Кафе *Централь* — это дымящееся клацаньем, любопытством и сплетнями провинциальное гнёздышко в лоне большого города. Поскольку завсегдатаи в этом кафе, я думаю, могли бы жить рыбками в аквариуме, всегда рядом в узком кругу, всегда бесцельно деятельными, развлекаясь воз-

можностями косых рефлексов света своего медиума, всегда полными ожидания, но и полными заботы о том, что однажды какая-то новость, возможно, упадёт в блестящую бочку, на дне их искусственного миниатюрного моря разыгрывая «море» с серьезной миной, правда, они совсем могли бы потеряться, если Бог-хранитель превратил бы их аквариум в банк.

Рыбки *Централя*, так много часов своей жизни посвящающие паре кубических метров воздушного пространства (но, разумеется, не более того), обладают какой-то робостью или домашностью: настоящий централист живет частной жизнью других и не скрывает своей собственной. Это поддерживает принятую здесь склонность к самоиронии и хладнокровному отказу от собственных слабостей и создаёт сферу затихающего добродушия, в котором всякая чопорность вянет и отмирает. Однако есть иные гости *Централя*, которые приходят сюда психически обнажёнными, не опасаясь, что их детски невинная нагота, точно бесстыдник, подвергнется кривотолкам. Несколько лет назад эту райскую черту в характере завсегдатаев владелец кафе попытался принять в расчет и установил пальму. Но дочь Ближнего Востока не вынесла местного климата, несмотря на вполне восточный характер. Её мелко порубили, разъятая субстанция находится на кухне, но как её применять — в виде горючего или Mokka-бобов, исследователи никак не договорятся.

Истинной прелести этого удивительного кафе приобщится лишь тот, кто в нём не желает ничего иного, кроме того, чтобы быть здесь. Бесцельность освящает местопребывание. Возможно, гостю не понравится ни само кафе, ни люди, наполняющие его шумом, но его нервная система властно потребует ежедневной дозы централина*. То, что людей *Централя* всегда тянет сюда, как убийцу на место преступления, где он и так убил уже много времени, искоренил целые годы, едва ли можно объяснить привычкой, даже точно не ей. Тогда чем же? Флюидами! Я могу сказать только — флюидами! Писатели ни в одном другом месте, кроме кафе *Централь*, не в состоянии выполнять свои нагрузки, только здесь, только на столе праздности им накрыт рабочий стол, только здесь, обдуваемая ветерком лени, оплодотворяется их вялость. Творцы, которые не могут избавиться от мыслей во всех других местах, абсолютно лишаются их только в *Централе*. Поэтам и другим

фабрикантам только в *Централе* приходят мысли о службе, упрямцам только здесь открывается дверь спасения, эротики, давно лишённые аппетита, только здесь ощущают голод, немые только в *Централе* находят либо свой, либо чужой язык, а у скупцов только здесь исправно функционирует секреция денежных желёз.

Это загадочное кафе в посещающих его беспокойных людях успокаивает то, что я называл бы космическим дискомфортом. В этом месте зыбких отношений слабеет также связь с Богом и звездами, креатура разрывает свою неизбежную связь со вселенной, вступая в необязательную чувственную связь с Ничто, угроза вечности не проникает сквозь стены кафе *Централь*, и за ними ты наслаждаешься прелестным безразличием мгновения.

О любовной жизни в кафе *Централь*, о примирении в нём социальных разногласий, о литературных и политических направлениях, омывающих его потрепанное побережье, о погребённых в аду *Централя*, с тоской ожидающих своих раскопок и надеющихся, что они не состоятся никогда, о маскараде в честь остроумия или глупости, превращающих в карнавал любую ночь в любом пространстве, — об этом и другом можно было бы говорить ещё долго. Но кто интересуется кафе *Централь*, знает об этом и так, а кто не интересуется, тот не интересен и нам.

Это кафе понимает лишь всё во всём! Вы нигде не встретите такого места. О нём можно сказать первым предложением из бессмертного романа Кнута Гамсуна «Голод», написанного о городе Христиании: «Никто не покинет его, не отмеченный им».

I.N. 152.980

G U S T A V K L I M T :

Kommentar zu einem nicht existierenden Selbstporträt

Malen und Zeichnen kann ich. Das glaube ich selbst und auch einige Leute sagen, dass sie das glauben. Aber ich bin nicht sicher, ob das wahr ist. Sicher ist bloss Zweierlei: 1) Von mir gibt es kein Selbstporträt. Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als "Gegenstand eines Bildes", eher für andere Menschen, vor allem weibliche, noch mehr jedoch für andere Erscheinungen. Ich bin überzeugt davon, dass ich als Person nicht extra interessant bin. An mir ist weiter nichts Besonderes zu sehen. Ich bin ein Maler, der Tag um Tag vom Morgen bis in den Abend malt, Figurenbilder und Landschaften, seltener Porträts. 2) Das gesprochene wie das geschriebene Wort ist mir nicht geläufig, schon garnicht dann, wenn ich über mich oder meine Arbeit etwas äussern soll. Schon wenn ich einen einfachen Brief schreiben soll, wird mir angst und bang wie vor drohender Seekrankheit. Auf ein artistisches oder literarisches Selbstporträt von mir wird man aus diesem Grunde verzichten müssen. Was weiter nicht zu bedauern ist. Wer über mich - als Künstler, der allein beachtenswert ist, - etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, wie ich bin und was ich will.

ГУСТАВ КЛИМТ
Комментарий к несуществующему автопортрету

Я умею писать красками и рисовать. Не только мне самому так кажется, некоторые люди говорят, что им тоже. Но я не уверен, так ли это в действительности. Уверенность относится лишь к двум вещам:

1) Не существует ни одного моего автопортрета. Как предмет картины меня не интересует моя собственная персона, мне интереснее другие люди, а женщины больше, нежели все другие явления. Я убежден, что как личность я не очень интересен. Во мне нельзя увидеть ничего особенного. Я только художник, который рисует с утра до вечера, изо дня в день фигуры, ландшафты, редко портреты.

2) Я не привык говорить и писать слова, которые вовсе исчезают, когда я должен что-то выразить о себе или моей работе. Даже если я должен написать простое письмо, на меня обрушивается страх или боязнь, как перед грозящей морской болезнью. На этом основании нужно остеречься от моего художественного или литературного автопортрета, чтобы впоследствии не сожалеть. Кто хочет узнать обо мне что-то как о художнике, который сам достоин внимания, тот может внимательно рассмотреть мои картины и попытаться узнать из них, кто я и чего хочу.

Альфред Кубин
Искусство безумных

Я поехал в Гейдельберг с другом, одним из лучших невропатологов, чтобы посетить психиатрическую клинику: мы хотели увидеть собранную там коллекцию живописных работ душевнобольных людей*. Директор учреждения профессор Вилманс с особой любезностью показал нам самую ценную часть собрания. В основном это были чёрно-белые или цветные рисунки, кроме того, акварели и в большом количестве деревянная пластика. Профессор В[илманс] объяснил нам, что выбор материала определяла клиника, предоставлявшая его в распоряжение художников. Собственно о болезни он заметил, что речь идёт о так называемой шизофрении, от которой эти художники в основном и страдают, болезни неизлечимой, не подчиняющейся контролю и укрытой в своеобразной жизни фантазии, начиная с ранней стадии слабоумия, заключающегося в расщеплении сознательной личности. Болезнь полностью замыкает человека в себе и не даёт ни единой возможности заглянуть в мастерскую его духа. На многих работах тексты написаны на кромке листа, включены в само изображение, или находятся на оборотной стороне страницы, или наклеены; почти всегда их содержание — это лапидарная, но абсолютная чушь, или словесный салат, как называет их психиатр.

Зато таинственные механизмы самих работ затронули меня так же сильно, как и моего друга, ярого поклонника искусства: мы стояли перед чудом, созданным духом художника, которое дошло до сознания из глубины по ту сторону всякого рационального мышления, чтобы приносить счастье при созидании и созерцании. В этом и заключалась общая ценность, поэтому возникло чувство возвышенной радости, с которой я впитывал впечатления.

Здесь я назову некоторые виденные вещи, которые особенно врезались в память; среди них некоторые работы одного профессионального художника, архитектора-шизофреника (интерьеры церкви, схематические образы святых и портреты)*. Это было самое неинтересное, прежде всего, из-за его мудрёного взгляда и неприятной «образованной» техники. Все остальные художники были самоучками.

1. Официант работал цветными карандашами фрагментарно, техника напоминала мозаику или витраж — непревзойдённое сокровище для прикладного искусства; например, многофигурная «Милостивая тайна Марии» или дракон, прикованный к земле удивительным якорем. На каждой из них подписано: «По моей системе».

2. Многочисленные акварели старого человека*, глубоким старцем умершего в клинике в 60-е годы, изысканным видом напоминают листы из салонного альбома эпохи бидермайер, полные завиточной символики, использующей яйца, круги и звёзды, надгробные плиты, украшенные цветными надписями, стилизованными под арабески, фигуры беременных женщин, животы которых часто полностью покрыты крошечными строчками стихотворений.

3. Работы коммивояжёра по сбыту шампанского яркие и разнообразные, правда не вполне эффектные. В них — парикмахеры и буфетчицы, абсолютно бессвязные тексты, но очень большое богатство орнаментальных выдумок, среди которых птицы и рыбы. Они в высшей степени будоражат воображение.

4. У морского офицера* несколько бесформенные композиции, но выдержанные в очень воздушных, рафинированных тонах и с большим вкусом. Вода и свет, их разделяет чёрный корабль и т.п. Экспрессионист 80-х годов.

5. У сексуального преступника работы похожи на мюнхенский лубок: богатый текст, моритаты*, массовое совокупление под полицейским надзором и т.д. Вполне детски наивные наблюдения изображены в стилистике фриза.

6. Запомнились маленькие картины, покрытые толстым слоем цветной пасты, преимущественно белой, чёрной и зелёной, их содержание — разнообразные квартиры, столкновение мировых тел, сказочный гротескный император Вильгельм. Частично эти вещи напоминают Пауля Клее и наверняка были бы ему интересны*.

7. Из швейцарской клиники с мистическими указаниями сюда были присланы орнаментальные рисунки*, в совершенстве выполненные цветными карандашами, похожие на образцы для вязания крючком. Мне они напомнили опубликованные в своё время рисунки медиума, г-жи Ассманн*.

8. Некоторые удивительно изящные миниатюры в сепии, написанные тушью и тонкой волосяной кистью, вызывают ассоциации с персидскими миниатюрами. В большинстве случаев в них изображены стада животных: овец, коз и т.д.

9. Особенно запомнились по-детски требовательные рисунки уринофагов, тупоумных людей, оскверняющихся собственной мочой, пьющих её и т. д. Для таких изображений характерны поперечный разрез тела в духе маленького Морица* и настойчивое возвращение к анальной сфере. Например, можно увидеть пистолет, привязанный к ноге и приставленный к животу, если он выстрелит, тогда выпадут экскременты.

10. Серия графических работ, названная автором «Чудо пота в супинаторе»*, представляет собой ряд орнаментальных пустяков, сделанных карандашом и растушёвкой: изображения симметрично вложены в верхнюю обрезанную часть обувного супинатора или в пятна от пота; здесь можно увидеть разные головы, конечности, глаза.

11. Моё самое сильное впечатление — картины замка, сделанные маслом и цветными мелками в больнице Эммендингена. В огромном количестве картин маленьких и больших форматов через их цвет и форму проявляются несомненная гениальная одарённость и чрезвычайная сила вымысла.

В них видно, как живописная выразительность усиливается и благодаря использованным средствам развивается до неслыханной цветовой симфонии. Лучшие их них — фантастические визионерские вещи, в частности, пышный барочный монумент; впрочем, эту живопись даже при сказочном мужестве едва ли можно сравнить с достижениями больших художников. Мне особо запомнился «Ангел смерти», абсолютно сатанинская композиция, в смелых ракурсах которой демонические кони и ослы погружены в цветной туман сумерек; а также стеклянная миска, из которой ужасным взглядом смотрит на нас голова Адоная или Вельзевула, будто злой дух дурмана! Порой фанта-

зия обращается и к светлым краскам, не теряя при этом своей мощи, например, в концерте ангелов, который, возможно, навеян сиенскими мастерами, но потом снова появляются ужасные великолепно-мрачные лица, похожие на ассирийского тельца, который незабываемым движением через окно врывается в комнату. В голову закрадывается мысль, что безумцу приходилось экономить цветные краски! Полуфигура отчаянья с горящими красными волосами, в пурпурной куртке и с причудливо скреплёнными руками подействовала так сверхъестественно и страшно, что образ не покидает меня до сих пор. Хотя работы из Эммендингена и остальные вещи разделяет большая дистанция, стихийная сила вымысла художника выдаёт в нём мастера первого ряда. К сожалению, некоторые фрагменты, будто затёртые по небрежности, сохранились очень плохо. Но с этим фактом пришлось примириться, после того как врач описал их автора именно как «безумца», как и многих других, закрывшихся от внешнего мира, неспособных на какую бы то ни было связь с людьми и горящих в неосознанном кругу своего воображения.

Ещё здесь была пластика: могущественный властитель деревянной трости, чья гримаса была вырезана ножом, заставлял подумать об известных полинезийских идолах. На работах, частично расписанных и красиво покрытых лаком, были нарисованы заглавия, такие как «Милитаризм», «Рождество Христово». Ещё вспоминаются горельеф «Христос бродит у моря» и гиппопотам с двумя головами и т.д. Все без исключения работы были очень аккуратно вырезаны, как японские нэцкэ, и сквозь материал проступало нечто сокровенное. Их изготовитель был пекарем. Профессор рассказал нам, что специалисты приписывают отдельным фрагментам нидерландское происхождение.

Когда сокровища этого выдающегося собрания, единственного в своём роде, будут доступны для публикации — вот вопрос. Для художественного рынка такие непродажные объекты неинтересны, а у клиники нет средств, чтобы регулярно их экспонировать. Рано или поздно, но непременно найдётся благотворитель, который примет в этом участие, и с его помощью можно будет организовать пространство для постоянной экспозиции. Затем, возможно, из этого пристанища, где собрано созданное душевнобольными, польётся бодрость духа.

ФРАНЦ КАФКА
Городской мир

Оскар М., студент старших курсов — его глаза пугают, если смотришь на него вблизи, — зимним полднем, когда падал снег, неподвижно стоял в самом центре пустой площади в зимнем костюме и пальто, с повязанным вокруг шеи шарфом и в меховой шапке на голове. Размышляя, он щурился. Он стоял так долго, погружённый в свои мысли, как вдруг снял шапку и прижал к лицу её меховые завитушки. Наконец он, казалось, на что-то решился и, развернувшись в танце, направился домой.

Когда он открыл дверь родительской квартиры, то увидел отца, гладко выбритого мужчину с грубым мясистым лицом, развернувшегося к двери и сидящего за пустым столом. «Наконец-то! — сказал он, едва Оскар ступил в комнату. — Прошу тебя, стой у двери, я так зол на тебя, что могу не сдержаться».

«Но отец», — сказал Оскар и только теперь, услышав свою речь, заметил, как бежал.

«Спокойно! — крикнул отец и встал, чтобы прикрыть окно. — Я требую спокойствия. И своё „но“ оставь при себе, понял? — При этом обеими руками он взял стол и поставил на шаг ближе к Оскару. — Я больше не могу выносить твою праздную жизнь. Я старый человек. В тебе я надеялся обрести утешение в старости, но ты для меня хуже, чем все мои болезни. Да тьфу на такого сына, который своей ленью, мотовством, злом и — почему я не могу тебе прямо это сказать? — тупостью сведёт отца в могилу». Здесь отец замолчал, но лицо его было неспокойно, будто он заговорит снова.

«Дорогой отец, — сказал Оскар и подошёл вплотную к столу, — успокойся, всё будет хорошо. Мне сегодня пришла идея, превращаю-

щая меня в энергичного человека, какого ты хотел бы во мне видеть».

«Как это?» — спросил отец и посмотрел в угол комнаты.

«Только верь мне, за ужином я всё тебе поясню. В душе я всегда был хорошим сыном, только не умел этого выразить и сильно огорчался, я злил тебя тогда, когда уже не мог радовать. Но теперь позволь мне погулять ещё немного, чтобы мысль оформилась более чётко».

Отец, сначала любезно присевший на край стола, встал: «Я не думаю, что сказанное сейчас имеет много смысла, полагаю, это скорее болтовня. Но в конце концов, ты мой сын. — Приходи вовремя, мы ужинаем дома, и ты сможешь изложить свои соображения».

«Этой толики доверия мне достаточно, я благодарю за неё от всего сердца. Но разве по моим глазам не видно, что я поглощён серьёзным делом?»

«Пока я ничего не вижу, — сказал отец. — Однако, возможно, в этом есть и моя вина, потому что я вообще разучился на тебя смотреть, — при этом по своему обыкновению он несколько раз размеренно ударил по крышке стола, обратив внимание, что время пошло. — Главная же причина заключается в том, что я с некоторых пор совершенно тебе не доверяю, Оскар. Если уж я накричал на тебя, когда ты вошел, — ведь я накричал на тебя, не так ли? — не потому, что надеялся сделать тебя лучше, а только потому, что думал о твоей бедной, доброй матери. Возможно, сейчас она ещё не страдает из-за тебя, но уже стремится от такого страдания защититься, потому что, надеясь чем-то тебе помочь, она медленно погибает. В конце концов, положение вещей тебе прекрасно известно, и я не стал бы снова вспоминать и обращать на них внимание, если бы ты не спровоцировал меня на это своими обещаниями».

На последних словах вошла служанка, чтобы присмотреть за огнём в печи. Едва она вышла из комнаты, Оскар крикнул: «Но отец! Я этого не ожидал. Если бы у меня была лишь маленькая идея, скажем, идея моей диссертации, которая вот уже десять лет лежит в ящике, а идеи нужны, как соль, то неужели я мог бы (не будь это невероятным) прибежать с прогулки домой, как это случилось сегодня, чтобы сказать: „Отец, к счастью, она у меня есть, у меня есть идея“. Если бы ты, глядя мне в лицо, упрекнул меня за это своим почтенным голосом, моя идея была бы развеяна, я сейчас же, кое-как извинившись или без

извинений вынужден был бы отправиться восвояси. Но не теперь! Всё, что ты говоришь против меня, помогает моей идее, она не исчезает, а крепнет, разбухает в моей голове. Я пойду, потому что только в одиночестве я могу её упорядочить». Он старался сдержать дыхание в тёплой комнате.

«Разве у тебя в голове не может быть ерунды? — сказал отец, выкатив глаза. — Я полагаю, что именно она тобой и овладела. Но даже если что-то дельное и блуждало в тебе, то за ночь оно улетучится. Я тебя знаю».

Оскар замотал головой, будто крепил её на шее: «Оставь меня сейчас. Ты напрасно буравишь меня взглядом. Один лишь шанс, что ты можешь верно предсказать мой конец, не стоит соблазнять меня и мешать плодотворному размышлению. Возможно, прошлое и даёт на это право, но не нужно им пользоваться».

«Ты же сам прекрасно видишь, как велика твоя неопределённость, если она вынуждает тебя со мной спорить».

«Ни к чему она меня не вынуждает, — сказал Оскар и вздрогнул. Он подошёл так близко к столу, что стало непонятно, кому он принадлежал. — То, что я сказал, я сказал из глубокого уважения и даже из любви к тебе, ты увидишь это позднее, потому что моё решение касается в бóльшей степени тебя и мамы».

«Тогда теперь же я должен тебя поблагодарить, — сказал отец, — потому что совсем маловероятно, что мы с твоей матерью будем способны это сделать в нужный момент».

«Отец, пожалуйста, ну позволь будущему ещё немного поспать, как оно того заслуживает. Если же его пробудить до срока, тогда получится заспанное настоящее. Что ещё может сказать твой сын?! Я вовсе не хотел тебя убеждать, я хотел лишь сообщить новость. И, ты не можешь не согласиться, что мне это совершенно не удалось».

«Оскар, теперь, собственно, меня удивляет только одно: почему ты с таким делом, как сегодня, нечасто приходил ко мне. Оно так соответствует твоей прежней сущности. Нет, правда, я не шучу».

«Да разве ты не содрал бы с меня кожу, вместо того чтобы выслушать? Видит Бог, я прибежал к тебе сразу же, как только смог поделиться радостью. Но раньше, чем мой план вполне созрел, я не мог тебе ничего доверить. Почему же ты наказываешь меня за доброе

стремление и хочешь ясности, которая теперь ещё может повредить осуществлению моих планов?»

«Замолчи, я вообще не хочу ничего знать. Но я должен тебе ответить, и немедленно, потому что ты направляешься к двери и, очевидно, запланировал что-то очень срочное: своей выходкой ты успокоил первую вспышку ярости, но теперь мое настроение ещё печальней, чем раньше, поэтому я прошу тебя — если ты настаиваешь на своём, я тоже могу сложить руки — по крайней мере, матери ни слова не говори о своей идее. Если меня тебе вполне достаточно».

«Нет, это не мой отец, если он со мной так говорит! — крикнул Оскар, уже положив руку на ручку двери. — Либо в полдень с тобой что-то случилось, либо ты чужой человек и я сейчас впервые встретился с тобой в комнате отца. Мой настоящий отец… — Оскар, не закрыв рта, на мгновение умолк, — он должен был бы обнять меня, позвать мать. Что с тобой, отец?»

«Надо полагать, ты и поужинать хотел бы с настоящим отцом? Это было бы веселее».

«Он ещё придёт. В конце концов, он не может не прийти. И мать тоже должна быть. И Франц, к которому я теперь пойду. Все». Затем Оскар так толкнул плечом легко открывающуюся дверь, будто собирался её выдавить.

Входя в квартиру Франца, он поклонился маленькой хозяйке со словами: «Господин инженер спит, я знаю, но тут ничего не поделаешь» — и, не обращая внимания на женщину, недовольную визитом и напрасно спустившуюся в переднюю и поднимающуюся обратно, он открыл стеклянную дверь, задрожавшую под его рукой, будто схватил её за чувствительное место, и беспечно крикнул, едва ли окинув комнату взглядом: «Франц, вставай. Мне нужен твой профессиональный совет. Но в комнате я не выдержу, нам нужно немного прогуляться, и ещё ты должен ужинать у нас сегодня. Итак, быстро». «С удовольствием, — отозвался инженер со своего старомодного кожаного дивана, — но что сначала: встать, поужинать, погулять или дать совет? Кое-что я уже пропустил мимо ушей».

«Прежде всего, не остри, Франц. Я забыл сказать, что это очень важное дело».

«Я немедленно сделаю тебе любезность. Но встать! Я с бóльшим

удовольствием два раза у тебя поужинаю, чем один раз встану».

«Ну-ка вставай! Без возражений», — Оскар схватил слабого человека за пиджак и посадил.

«Ты бешеный, ты знаешь? Недурно! Я когда-нибудь тебя так срывал с дивана?» — и он двумя маленькими пальцами протер закрытые глаза.

«Но Франц, — сказал Оскар с исказившимся лицом, — одевайся же. Не дурак же я будить тебя без причины».

«Равно как и я сплю не просто так. У меня вчера была ночная смена, кроме того, сегодня я лишился моего дневного сна из-за тебя…»

«Каким образом?»

«Ерунда, меня злит, как мало ты со мной считаешься. И это уже не в первый раз. В самом деле, ты независимый студент и можешь делать всё, что захочешь. Не всякий имеет такое счастье. Потому что нужно принимать во внимание ещё кое-что, чёрт побери! И хотя я твой друг, но меня никто не освобождал от моей профессии», — он показал ладони, покачивая ими туда-сюда.

«Могу ли я предположить после твоей нынешней тирады, что ты проспал даже больше, чем нужно?» — сказал Оскар и залез на спинку кровати, чтобы видеть инженера, будто у него появилось чуть больше времени, чем раньше.

«Итак, что же ты от меня хочешь? Или лучше скажи, зачем ты меня разбудил?» — спросил инженер и энергично растёр шею под козлиной бородкой, вступая после сна в более близкие отношения со своим телом.

«Что я от тебя хочу? — сказал Оскар тихо и ударил по кровати каблуком. — Очень мало. Я ещё из прихожей сказал, чтобы ты одевался».

«Если ты, Оскар, этим выражаешь подозрение, что твоя новость меня очень мало интересует, то ты совершенно прав».

«Это же хорошо, тогда если ты ею загоришься, то только благодаря ей самой, и наша дружба здесь будет ни при чём. И выход из положения будет более разумным. Мне нужно разумное решение, имей в виду. Если ты ищешь воротничок и галстук, они лежат на кресле».

«Спасибо, — сказал инженер, начав пристегивать воротничок и надевать галстук, — на тебя вполне ещё можно положиться».

Примечания к переводам

Г.Бюхнер. Героическая смерть четырёхсот защитников Пфорцхайма

Перевод осуществлён по: *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002. S.17—25.

Эссе Георга Бюхнера посвящено одному из эпизодов Тридцатилетней войны — сражению при Вимпфене, в котором над маркграфом Георгом Фридрихом фон Баден-Дурлахом одержали победу фельдмаршал Максимилиан Баварский и руководитель католической лиги Йоханн Церклес, граф фон Тилли. Защищая город Пфорцхайм, принадлежавший в 1535—1565 годах маркграфу фон Баден-Дурлаху, погибло четыреста горожан. Вероятно, эссе было написано либо в конце 1829, либо в начале 1830 года.

С. 255. Строки из стиховторения Г.А. Бюргера «Смерть» (*Die Tode*).

С. 255. Бюхнер явно говорит о событиях Французской революции, именуя её на старинный манер.

С. 255. Образ исполина, великана (Riesenbild), как полагают комментаторы, пришел по ассоциации с именем L'Atour, осмысленным как la tour (башня). См.: Büchner G. Werke und Briefe. München, 2002. S. 422—423.

С. 255. В действительности настоящее название корабля — „Vengeur“ (фр. «мститель»), а не „Vainqueur“ (фр. «победитель»). Речь идёт о французском рейсовом судне, принимавшем участие в морском сражении между Англией и Францией 1 июня 1794 года в Атлантике.

Г.Бюхнер. О самоубийстве

Перевод осуществлён по: *Büchner G.* Werke und Briefe. München, 2002.

S. 34—38.

Рецензия Бюхнера, не имеющая названия в рукописи, написана, как предполагают исследователи, на сочинение одноклассника.

С. 267. Ролан Жан-Мари (1734—1793) — ведущий жирондист, бежал после свержения жирондистов, покончил самоубийством после казни своей жены.

С. 267. Фридрих Беньямин Озаиндерн (1759—1822), доктор медицины, директор родильного дома в Гёттингене, в 1813 году опубликовал работу «О самоубийстве, его причинах, видах и средствах против него: медицинско-юридическое исследование». Монолог, о котором идёт речь, начинался словами «Катон не желал пережить триумф Цезаря», а заканчивался: «Я хочу вонзить кинжал себе в грудь… согласно моему прежнему патриотическому характеру писатели без глубокомысленных размышлений изобразят живыми красками этот решительный поступок; они к блеску умножат бессмертный крик» (цит. по: Büchner G. Werke und Briefe. München, 2002. S.436).

С. 267. Реплика Карла Моора из «Разбойников» Ф. Шиллера (Акт 1, сцена 2).

С. 267. Критика на речевые приёмы создания французских классицистических героев. Цитата взята из рецензии Гёте на книгу Й. фон Зонненфельса «О любви к отечеству» („Über die Liebe des Vaterlandes“).

С. 268. Цитата из «Фауста». Часть 1. Сцена 1. Стих 512.

С. 268. Выражение *Krankheit zum Tode* восходит к Евангелию от Иоанна (11:4), а также встречается в «Страданиях юного Вертера» (письмо от 12 августа).

Г.Бар. Преодоление натурализма

Перевод осуществлён по: *Bahr H.* Kritischen Schriften. Bd 2. 2008. S. 128—133.

Г. Бар. Импрессионизм

Перевод осуществлён по: *Bahr H.* Kritischen Schriften. Bd 9. 2010. S. 47—53.

С. 275. Г. Бар намекает на обсуждение картины Эдуарда Мане «Аржантёй» (*Argenteuil,* 1874) в периодических изданиях. Газета «Фигаро» от 2 мая критикует художника за изображение «реки цвета индиго, плотной, как металл, прямой, как стена». Критик Жюль Кларети писал: «Даже Средиземному морю никогда не доводилось быть таким совершенно синим, как Сена под кистью г-на Мане. Только одни импрессионисты способны так обращаться с истиной. И когда думаешь, что г-н Мане всё-таки робок в своих поползновениях по сравнению с г-ном Клодом Моне, то возникает вопрос — где же, наконец, остановится эта живопись на пленэре и на что ещё осмелятся эти художники, которые вообще хотят изгнать из природы тени и чёрный цвет!». Цит. по: *Перрюшо А.* Эдуард Мане. М., 2000. С. 282—283.

П. Альтенберг. Дон Жуан

Перевод осуществлён по: *Altenberg P.* Wie ich es sehe. Frankfurt a. M., 2009. S. 47—53.

П. Альтенберг. Кафе

Перевод осуществлён по: *Altenberg P.* Vita ipsa. Berlin, 1918. S. 186—187.

А. Польгар. Теория кафе «Централь»

Перевод осуществлён по: *Polgar A.* Theorie des „Café Central“ [Электронный ресурс] // URL: http://www.ulri.ch/kopfweh/polgar.htm (дата обращения: 30.07.2016).

С. 290. Слово *Stagelgrün* употреблялось также в таком контексте: etwas liegt jmdm. stagelgrün auf = jmd. ärgert sich über etwas sehr (что-то возложить на штагельгрюн = очень сильно на кого-то разозлиться). Также данное слово встречается, например, у Карла Крауса: «Абсолютная беспринципность, которая позволяет признать его неуклон-

ность от цвета штагельгрюн. <…> Все партийные цвета отклонены… за исключением штагельгрюн, одного цвета, который также ни к чему не обязывает в течение всего пути развития» („die absolute Gesinnungslosigkeit, die ihn. <...> Unentwegt die Farbe stagelgrün bekennen lässt... alle Parteifarben abgelehnt... mit Ausnahme von stagelgrün, einer Farbe, die auch in Zeiten der Entwicklung zu nichts verpflichtet". (Großmann // In dieser großen Zeit? Aufsätze 1914—1925). Не исключено, что у Польгара *штагельгрюн* обозначает не только цвет, но и компромиссность, беспартийность, конформизм, свойственные австрийцам.

С. 290. Польгар неточно цитирует стихи № 185 из Первой книги «Херувимского странника» Ангелуса Силезиуса: „Nicht du bist in dem Orth, der Orth, der ist in dir:/ Wirfstu ihn auß, so steht die Ewigkeit schon hier" («Не ты находишься в пространстве (месте), а пространство в тебе. Выкинешь его, тут же на его место встанет вечность»). У Польгара: „Nicht du bist der Ort, der Ort, der ist in dir".

С. 294. Здесь Польгар строит фразу на игре слов: заимствованное из итальянского слово *centralina* означает «подстанция», а немецкое *Quantum* — это «квант энергии», другими словами, нервная система потребует подзарядки.

Г. Климт. Комментарий к одному несуществующему автопортрету

Перевод осуществлён по: *Klimt G.* Kommentar zu einem nicht existirenden Selbstporträt [Электронный ресурс] // Wiener Bibliothek im Rathaus. URL: http://www.wienbibliothek.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats/objekte-monats-2012/objekt-monats-november-2012-gustav-klimt (дата обращения: 05.10.2015).

А. Кубин. Искусство безумных

Перевод осуществлён по: Das Kunstblatt. Berlin, 1922. Heft 5. S. 185—188.

С. 298. Поездка в психиатрическую клинику при Гейдельбергском университете состоялась в 1920 году. Там Кубин смотрел известную коллекцию, собранную врачом и историком искусства Хансом Принцхорном

(1886—1933), который был близок к мюнхенско-швабскому кружку космистов и в своей деятельности опирался на философию Людвига Клагеса, с которым дружил. Почти одновременно с выходом статьи А. Кубина «Искусство безумных», в 1922 году, вышла и книга Принцхорна «Художественное творчество душевнобольных» (*Bildnerei Der Geisteskranken*). Научное сообщество встретило её почти равнодушно, однако она оказала заметное влияние на художественную культуру европейского авангарда, в частности, на сюрреалистов. Коллекция Х. Принцхорна после его смерти, ввиду историко-политической ситуации в Германии, долго хранилась в стенах Университета, впрочем, некоторые работы попали на Выставку дегенеративного искусства.

С. 299. Речь идёт о немецком архитекторе и художнике Пауле Гёше (Paul Goesch, 1885—1940). Детство он провёл в Шверине и в Берлине. Получил образование в Высшей технической школе Шарлотенбурга (1903—1910). В 1908 году художник расписал зал в дрезденском Лаубегаст (не сохранился). Сдав госэкзамен на архитектора общественных зданий, следующие два года (1915—1917) он провёл в Кульме в должности почтового служащего. Пережив психический срыв в 1917 году, П. Гёш стал активным участником авангардистских группировок художников и архитекторов. В начале 1920-х годов он попал в клинику Гёттингена, где за ним присматривала сестра Лили, врач-психиатр. В 1935 году его перевели в клинику в Бранденбурге, где он погиб в августе 1940 года при осуществлении нацистской программы зачистки. Сохранилась больничная карта Гёша, она хранится в Федеральном архиве Берлина.

С. 299. Х.Х. Мебес (Heinrich Hermann Mebes, ?).

С. 299. К.К. Хенних фон Орцен (Clemens Constantin Henning von Oertzen, 1853—1919), Х. Принцхорн упоминает его в своей работе под именем Виктор Орт (Viktor Orth).

С. 299. Особая жанровая форма городского фольклора бэнкельлид (Bänkellied). Бэнкельлид — нравоучительная песенка, как правило, исполнявшаяся уличными певцами под шарманку, сопровождалась показом картинок. Буквально «пение со скамейки», так как часто певцы становились на подиум, чтобы их было лучше видно. Песенки были морализаторского содержания на трагические, часто сентиментальные или кровавые (моритаты) сюжеты, особенно были распро-

странены в Вене эпохи йозефинизма и домартовского периода.

С. 299. Оскар Херцберг (Oskar Herzberg, ?).

С. 300. Имеются в виду произведения Адольфа Вёльфли (Adolf Wölfli, 1864—1930), швейцарского художника-примитивиста, одного из наиболее ярких представителей Art Brut. Он обратился к творчеству только в 1899 году, уже четыре года находясь в психиатрической клинике Вальдау с диагнозом шизофрения. Его наследие, впервые представленное швейцарским психиатром Вальтером Моргенталером (1882—1965) в монографии «Душевнобольной как художник» (1921), очень разнообразно: десятки тысяч рисунков и коллажей, ряд музыкальных и литературных сочинений (стихов и прозы). Работы художника выставлялись на пятой Кассельской выставке «Документа» (1972) и включены в экспозицию Бернского художественного музея (1975). На стихи Вёльфли Вольфганг Рим написал вокальный цикл «Книга песен Вёльфли» (*Wölfli-Liederbuch,* 1981), Георг Фридрих Хаас — камерную оперу «Адольф Вёльфли» (*Adolf Wölfli,* 1981), датский композитор Пер Нёргор — оперу «Божественный сад Тиволи» (*Det guddommelige tivoli,* 1983), поставленную в театре Любека в марте 2007 года, Жорж Апергис — «Вёльфли-кантату» (*Wölfli-Kantata,* 2006).

С. 300. Речь идёт о медиуме г-же Ассманн-Халле, рисовавшей в состоянии транса.

С. 300. Мориц — карикатурная фигура в работах художника Адольфа Оберлэндера (Adolf Oberländer, 1845—1923). В немецком языке благодаря им появилось выражение “sich der kleine Moritz etwas vorstellt“ («представлять что-то как маленький Мориц»), что значит «представлять по-детски наивно».

С. 300. Карл Ланге (Carl Lange), оригинальное название серии „Schweißwunder in der Einlagesohle“.

Ф. Кафка. Городской мир

Перевод осуществлён по: *Kafka F.* Tagebücher 1909—1923. Frankfurt a. M., 1997. S. 92—98.

Рассказ записан в Дневнике от 21 февраля 1911 года.

Указатель имён и произведений

Абель 22
Аверинцев С.С. 55
Адмони В. 165
Алеман М.
  «Гусман де Альфараче» 121
Альтенберг П. 116, 197, 301
  «Как я вижу» 196
  «Дон Жуан» 276—282
  «Кафе» 283
Аманн Ю.
  «Письма куклы» 245
Анакреонт 184
Ангерер В. 109
Андреев Л. 125
Андриан Л. 116, 147
Андросов В.П. 153
Аникст А.А. 27, 31, 46
Аристид 48, 49

Бадалукко Н. 169
Байрон Ж.Г.
  «Каин» 73, 74
  «Манфред» 73, 74
Бар Г. 96, 116, 147, 161, 195—197, 202
  «Импрессионизм» 195, 267—275
  «Русское путешествие» 125
  «Преодоление натурализма» 264—268
Барлах Э. 147
Баррюэль О. 239
Барсова И. 184, 187
Барышева Т.Г. 78
Бахофен Й.Я. 159
  «Матриархат» 137
Бахтин М.М. 79
Беер Й.
  «Богадельня для дураков» 121
Беер-Хофманн Р. 116, 125
  «Смерть Георга» 118, 134, 138
Беларев А.Н. 132, 137
Белый А. 146
Беренс П. 111
Берковский Н.Я. 63
Бетховен Л. ван 182
  «К Элизе» 181—182
Бодрийяр Ж. 128
Боттичелли С.
  «История Виргинии» 14
Боэций 168
Брентано К. 76
Брод М. 235, 240, 243
Брут Марк Юний 48, 49, 250
Бюхнер Г.
  «Ленц» 63—76
  «Смерть Дантона» 37—60

Вагнер О. 111
Вагнер Р. 188
Вайнингер О. 93
Вальтер фон дер Фогельвайде
  «Вам, госпожа, венок!» 219
Васильева А.В. 78
Васильев Г. 125
Ватлин А.Ю. 105
Вебер К.М. фон 184
  «Вольный стрелок» 178
Вельч Ф. 235
Вийон Ф. 233
Вильгельм Второй 214, 291
Висконти Л. 165—189
Витгенштейн Л. 244
Волков И.Ф. 63, 75
Вольмюллер К.Г. 147
Вольтерс Ф. 114
Воцелка К. 100, 111—113

Гарин И. 238
Гачев Г. 228
Геббельс Й. 245
Гегель Г.В.Ф. 40, 52, 75, 146, 223
Гейне Г. 25
Георге С. 114, 116, 120
Гердер Й.Г. 10, 25, 32, 46
Геродот
«История» 49
Герцман Е. 168
Гесиод 56
Гёльдерлин Ф. 76
«Эмпедокл» 64, 73, 74
Гёте И.В. 17, 25, 180, 261, 300
«Гёц фон Берлихинген» 27, 47
«Ко дню Шекспира» 35
«Фауст» 73, 262
Гоген П. 147
Гойя Ф. 133
Готтшед Й.К. 9, 25
Гофмансталь Г. фон 96, 116, 125, 129, 146
«Для меня» 118
«Письмо лорда Чэндоса Фрэнсису Бэкону» 132
«Терцины о бренности земного бытия» 118
Гофман Э.Т.А. 64, 69, 70
«Кавалер Глюк» 68, 71
«Ночные этюды» 130
Гоцци К. 47
Граббе К.Д.
«Генрих VI» 26
«Гогенштауфены» 26
«Наполеон, или Сто дней» 25—36
«О шекспиромании» 26, 36
«Принц Теодор Готландский» 26
«Фридрих Барбаросса» 26
«Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьёзнее» 26
Грасс Г.
«Жестяной барабан» 164
Гриммельсхаузен Я.
«Симплициссимус» 106, 121
Гропиус В. 111
Грюндлер Х. 94
Гугнин А.А. 146, 220
Гумилев Н. 146
Гундольф Ф. 114
Гуревич Р.В. 207
Гуцков К. 63
Гюго В. 142
«Марьон Делорм» 59

Давенпорт Г. 242—245
«Аэропланы в Брешии» 242
«Гонцы» 242
«Кругосветное путешествие Белинды» 244—245
«Стул» 242—243
Давид Ж.-Л.
«Клятва Горациев» 13, 15
Давид К. 235
Д'Амелия А. 110
Данте А.
«Божественная комедия» 143, 155
«Дао де цзин» 113
Даутендей М. 116
Демель Р. 209
Джеймс У. 244
Джонстон У.М. 101, 105, 106, 108, 112, 116
Диамант Д. 245—246
Дирзен И. 165
Дифенбах К.В. 98, 99
Достоевский Ф.М. 119, 192, 233
Драве Г. 104
Драйзер Т.
«Американская трагедия» 90
Дубах Т.М. 78
Дубровская Н.А. 230

Дюрер А. 211, 216, 219
Дюшан М.
«Фонтан» 127

Жеребин А.И. 5, 116, 125, 146, 191, 194, 200, 208
Жирмунский В.М. 63, 68
Жукова М.В. 100, 112, 114, 127, 132, 141
Зусман В.Г. 236—237
Иванов Вяч. 171
Нейтс Ф. 134

«Кабинет доктора Калигари» 164
Какабадзе Н. 165
Кальдерон П. 9
Камю А. 242
Кандинский В. 107, 147
Карасева А.В. 23
Карельский А.В. 26, 63, 72
Карлейль Т.
«Французская революция» 45
Кафка Ф. 92, 233—246
«Городской мир» 294—298
«Забота главы семейства» 244
«Замок» 235
«Нора» 143
«Охотник Гракх» 244
«Письмо к отцу» 233, 234, 239
«Превращение» 233—234, 238—239
«Пропавший без вести» 236—237
«Процесс» 236—237
«Путевой дневник» 243
Кеведо Ф.
«История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» 121
Кеттембайль 26, 33
Клагес Л. 121, 122, 149, 153, 159, 160, 162, 311
Клее П. 291
Клейст Г. 76
«Михаэль Кольхаас» 64—66
Климт Г. 142, 289, 302
Клингеманн А. 164
«Ночные бдения Бонавентуры» 64, 124, 128, 163
Клодель П. 147
Кнапп Г. 41
«Книга о лалах» 110
Кнопф Ф. 142
Корнель П. 9
Коршунова Л.Ю. 194
Краус К. 113, 301
Кубин А. 92—164
«Болото» 158—159
«Великий Вавилон» 139
«Война» 156
«Другая сторона» 92—164
«Ду́хи вина» 131, 133
«Из жизни Кубина, чудака» 141
«Из одного сна» 133
«Искусство безумных» 122, 290—293, 302
«Карнавал» 140
«Мой демон» 133
«Назад в женское лоно» 137
«Опасность» 156, 158
«Последний король» 129, 131
«Последняя нянька» 140
«Самоубийство» 93, 99
Кумпфмюллер М.
«Великолепие жизни» 246

Лакан Ж. 80
Ландольфи Т. 238
«Отец Кафки» 233—235
Ленц Я.М.Р. 63, 65
«Новая Меноза» 47
Ле Ридер Ж. 97, 107, 111, 137
Лермонтов М.Ю.
«Демон» 74

Лессинг И.Г. 25
Лиотар Ж.Ф. 134
Лихт Г. 175, 184
Лосев А.Ф. 56, 170, 172
Лотман М.Ю. 130
Лукач Д. 125
Лукиан Самосатский
«Морские разговоры» 144
Луков Вл.А. 25, 33

Майер К. 164
Майндлер Ф. 161
Майринк Г. 92—93, 122, 146
«Внушение» 119—120
«Голем» 93
Макарт Х. 108—109
Макиавелли Н.
«Государь» 17, 21
Малахова Н.Н. 146—147
Малер Г. 189
«Песни об умерших детях» 180
«Пятая симфония» 180, 182—183, 188
«Третья симфония» 179—182
Мандельштам И. 134
Манн Т. 243
«Август фон Платен» 188
«Доктор Фаустус» 178, 188
«Луизхен» 172
«Смерть в Венеции» 165—189
«Философия Ницше в свете нашего опыта» 178
Марк Антоний 23
Маутнер М. 121
Махов А.Е. 165, 187
Мах Э. 97, 125, 207, 244, 275
«Анализ ощущений» 116, 197, 203, 274
Мельес Ж.
«Галлюцинации барона Мюнхгаузена» 126
«Путешествие на Луну» 126
Менассе Р. 5
Менгельберг В. 183
Метерлинк М. 265, 268
Мигель А. 209
Мильденбург А. фон 181
Михайлов А.В. 122, 123, 190
Мичковский О. 96, 97, 124, 146, 161
Моес В. 167
Мозер К. 92, 142
Мольер 9
Мор Т. 94
«Утопия» 95
Мошерош Й.М.
«Видения Филандра фон Зиттевальда» 121, 123
Музиль Р.
«Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» 199
«Три женщины» 208
«Человек без свойств» 201
Мусоргский М.П.
«Спи, усни, крестьянский сын» 182
Мюллер Г. 94, 120
Мюнтер Г. 98

Нерон 23, 48, 49
Ницше Ф. 96—97, 146, 165, 173, 178—181, 183, 185—186
«Воля к власти» 154
«Рождение трагедии из духа музыки» 124, 138, 166, 179
«Так говорил Заратустра» 177, 180
Новалис 132
«Гимны к ночи» 68
Нонн Панополитанский
«Деяния Диониса» 171

Оберлин Й.Ф. 63, 67
Ольбрих Й. 111, 142
Островский А.Н. 182

Павлова Е.В. 165, 176
Павлова Н.С. 5, 111, 202
Перк-Хайманн М. 209
Перуц Л.
«Гостиница „У картечи“» 190—208
«Маркиз де Боливар» 192
«Между девятью и девятью» 134, 192, 201
«Третья пуля» 192, 201
Петрарка Ф. 22
Петренц А. 209
Пинский Л.Е. 11, 30, 31, 34, 35, 37, 46
Платен А. фон 186, 188
Поланьи К. 153
Поппе П. 41
Похлебкин В.В. 102, 221
По Э.
«Колокола» 221
«Низвержение в Мальстрём» 155
Принцхорн Х. 122, 164, 302—303
«Художественное творчество душевнобольных» 122, 303
Проклов И.Н. 78, 191, 193—194, 200, 208
Пруст М.
«В поисках утраченного времени» 80, 206
Пшибышевский С. 116

Рашид ад-Дин 147
Рембо А. 146
Рембрандт 70
Рильке Р.М. 147
Роде Э.
«Психея» 170
Рот Й. 201, 207—208
«Остров обездоленных» 164
Рудницкий М. 164
Рутнер К. 92

Сагалов З.
«Не верьте г-ну Кафке!» 238—239
Саломе Лу А. 147
Самарин Р. 77
Сведенборг Э. 244
Семёнов Ю. 30
Сильман Т. 163
Скляр М.Х.
«Леопарды Кафки» 240—242
Скотт В. 244
Сократ 184—185
Соссюр Ф. де 119
Спиноза Б. 180
Стратон из Сард 183
Сьера-и-Фарба Х.
«Кафка и путешествующая кукла» 245
Тассо Т. 233
Таут Б. 111
Тиберий 49
Тик Л. 26, 47
«Белокурый Экберт» 66
Толстой Л.Н. 192
«Смерть Ивана Ильича» 244
Трофименко С.А. 117

Фаллада Х. 59
Фасмер М. 57
Фелиция 234—235, 237, 239—241
Фельтен Й. 9
Ферстель Г. фон 108
Фишл В. (Авигдор Даган)
«Кафка в Иерусалиме» 235—238
Фогес М. 41
Франкентурн П.Г. фон 100
Франк С.
«Хроника, анналы и история Библии» 10
Франц Иосиф 100—101, 111—113
Франц Фердинанд 108

Фрейд З. 58, 119, 125—126, 133—136, 194, 234
«Психопатология обыденной жизни» 119
«Толкование сновидений» 136, 194
«Я и Оно» 125
Фуко М. 183

Хартлебен О.Э. 116
Херцмановски-Орландо Ф. 92—93, 105, 126, 146
Хилле П. 116
Чингисхан 147

Шаукаль Р. 93, 133
Шеербарт П. 108, 116, 125—126
«Император Утопии» 108
«Лизабендио» 110
«Мюнхгаузен и Кларисса» 110, 125—126, 132, 143
«Стеклянная архитектура» 110
Шекспир У. 10, 17, 24—37, 44, 78
«Антоний и Клеопатра» 46
«Гамлет» 25, 32—33, 44, 78, 162
«Генрих IV» 11, 27—28, 37, 47
«Двенадцатая ночь» 31
«Отелло» 26, 32
«Ричард III» 11, 37
«Тит Андроник» 26
Шелли П.Б.
«Прометей» 74
Шёнберг А. 192
Шиллер Ф. 26, 33, 36
«Валленштейн» 27
«В чём значение и цель изучения мировой истории?» 9
«Заговор Фиеско в Генуе» 9—24, 27
«Мессинская невеста» 24
«Разбойники» 34, 300
«Шильдбюргеры» 110
Шлегель Ф. 76, 132
Шлейермахер Ф. 54
Шмитц О. 147
«Гашиш» 94, 141
Шнайдер Г.
«Кукла Кафки» 245
Шницлер А. 77—91, 125, 134, 190—208
«Богатство» 85
«Возвращение Казановы» 208
«Греческая танцовщица» 83
«Дневник Редегонды» 84, 88, 118
«Игра на рассвете» 208
«Какая мелодия!» 85
«Лейтенант Густль» 82—84, 190—208
«Мёртвые молчат» 84, 90, 194, 199
«Мой друг Ипсилон» 85
«Наследство» 198
«Новая песня» 83
«Новелла снов» 208
«Он ждёт бога, свободного от обязанностей» 85
«Смерть холостяка» 90
«Тереза» 208
«Убийца» 89
«Фрау Берта Гарлан» 86, 90
«Цветы» 80—82, 84, 194
Шопенгауэр А. 146, 153, 161
Шпенглер О.
«Закат западного мира» 154
Шпиеро Х. 209
Шрёдер Ф.Л. 32—33
Штайнер Р. 244
Штёбер А. 63
Штифтер А.
«Бабье лето» 108
Штробль К.Х.
«Случай лейтенанта Инфангера» («Месть Будды») 120, 155
Штук Ф. фон 142
Шультесс Й.Г. 54

Эверс Х.Х. 92
Элиаде М. 134, 175
Эпикур 53

Ямпольский М. 107, 128—129, 134, 143, 145
Янг М. 116
Яновиц Х. 164
Яноух Ф. 241, 244

Adair G. 167
Allerdissen R. 78

Baur J. 98
Bennholdt-Thomsen A. 163
Brandstetter G. 94
Bredt E.W. 162
Brunn C. 94, 98, 108, 110, 120, 138, 146, 162

Cersowsky P. 115, 142

Deussen P. 182
Diersch M. 78

Gauss K.-M. 112, 130
Gerhards G. 127
Geyer A. 100, 122, 137, 141, 162
Goumegou S. 162
Guzzoni A. 163

Herzmanovsky-Orlando F. 92—93, 96, 102, 105—106, 127, 145, 160
Heuer R. 210—211
Hewig A. 101, 149
Hinderer W. 65
Hoberg A. 98, 103, 136

Just G. 77

Kirchgraber R.F. 98, 105
Knapp G.P. 41, 50
Koerner J. 77
Koopmann H. 48
Korff H.A. 63
Kraus K. 113
Kühntopf M. 93
Kurz C.H. 67

Lippuner H. 103, 162

Neuhäuser R. 114

Paschek L. 210—211
Platon
"Das Gastmahl" 54
Poppe R. 41, 50, 72

Rey W.H. 77
Ruthner C. 92—93, 126

Saar F. 108
Scheibe H. 134
Silke O. 217
Simonis L. 121
Sprecher Th. 185
Sprengel P. 92, 93, 116
Stanzel F.K. 77

Toeplitz J. 164

Voges M. 41, 47, 51, 53

Wiese B. 75

INHALT

Einleitung 5

Spielpoetik in deutschen Geschichtsdramen 7

Schillers „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“: Geheimnis oder Farce? 9
Die shakespeareschen Traditionen in „Napoleon oder Die hundert Tage“ von C.D. Grabbe 25
Die Besonderheit der Zeit- und Raumgestaltung im Drama „Dantons Tod“ von G. Büchner 37
Marions Bild im Drama „Dantons Tod“ von G. Büchner 50

Das Problem der Identität und die Bildung der Symbolhaftrealität 61

Die nachromantische Poetik des „Lenz“ von G.Büchner 63
Das Erlebnis des Todes als Strukturbestandteil in A. Schnitzlers Novellen von 1890 bis 1900 77
Die Welt zwischen Traum und Wirklichkeit im Roman «Die andere Seite» von A.Kubin 92
Die Dionysische und Apollinische Tonpartitur in „Der Tod in Venedig“ von T.Mann und L.Visconti 165
Selbstmord des Offizers: die Variationen von A.Schnitzler und L.Perutz 190
Das Konzept „das Eigene/das Fremde“ in „Kriegsgedichte“ und „Feldpostbriefe“ von W. Heymann 209
Franz Kafka als Gestalt in der Literatur 20. und 21. Jahrhunderts 233

Übersetzungen 247

Büchner G. Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer 249

Büchner G. Über den Selbstmord 259
Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus 264
Bahr H. Impressionismus 269
Altenberg P. Don Guan 276
Altenberg P. Café 283
Polgar A. Theorie des „Café Central“ 284
Klimt G. Kommentar zu einem nicht existierenden Selbstporträt 289
Kubin A. Die Kunst der Irren 290
Kafka F. Die städtische Welt 294

Anmerkungen 299

Register 305

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 5

Игровая поэтика в немецкой исторической драме 7

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — мистерия или фарс? 9
Шекспировские традиции в драме К.Д. Граббе «Наполеон, или Сто дней» 25
Особенности времени и пространства в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» 37
Образ Марьон в драме Г. Бюхнера «Смерть Дантона» 50

Проблема идентичности и формирование условной реальности 61

Постромантическая поэтика рассказа Г. Бюхнера «Ленц» 63
Переживание смерти как структурный элемент новелл А. Шницлера 1890—1900-х годов 77
Мир между мечтой (сном) и реальностью в романе А. Кубина «Другая сторона» 92
Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Т. Манна и Л. Висконти 165
Самоубийство офицера: варианты А. Шницлера и Л. Перуца 190
Концепт «своё/чужое» в военных произведениях В. Хайманна 209
Франц Кафка-персонаж в литературе XX—XXI веков 233

Переводы 247

Бюхнер Г. Героическая смерть четырёхсот защитников Пфорцхайма 249

Бюхнер Г. О самоубийстве 259
Бар Г. Преодоление натурализма 264
Бар Г. Импрессионизм 269
Альтенберг П. Дон Жуан 276
Альтенберг П. Кафе 283
Польгар А. Теория кафе «Централь» 284
Климт Г. Комментарий к несуществующему автопортрету 289
Кубин А. Искусство безумных 290
Кафка Ф. Городской мир 294

Примечания к переводам 299

Указатель имён и произведений 305

Екатерина Москвина

Символическая реальность
Статьи о немецкой и австрийской литературе
Переводы

Редактор О. С. Сухих

Корректор Н. В. Игошева

Подписано в печать 08.02.2017. Формат А5.
Бумага офсетная. Гарнитура Baskerville.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,1.
Тираж 400 экз. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».
№ госрегистрации 1037739118449.
Phone: 8 (495) 624-35-92. E-mail: lrc.phouse@gmail.com.
Site: www.lrc-press.ru, www.lrc-lib.ru.

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография».
Филиал «Чеховский Печатный Двор».
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1.
Site: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, phone: 8 (499) 270-73-59.

ООО «ИТДК "Гнозис"».
Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00).
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: 8 (499) 255-77-57.
itdgkgnosis@gmail.com.

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: 8 (499) 793-58-01.
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru vk.com/gnosisbooks

Мозаика «Дионис на леопарде», 180 г. н.э. Дом Масок, Делос, Греция

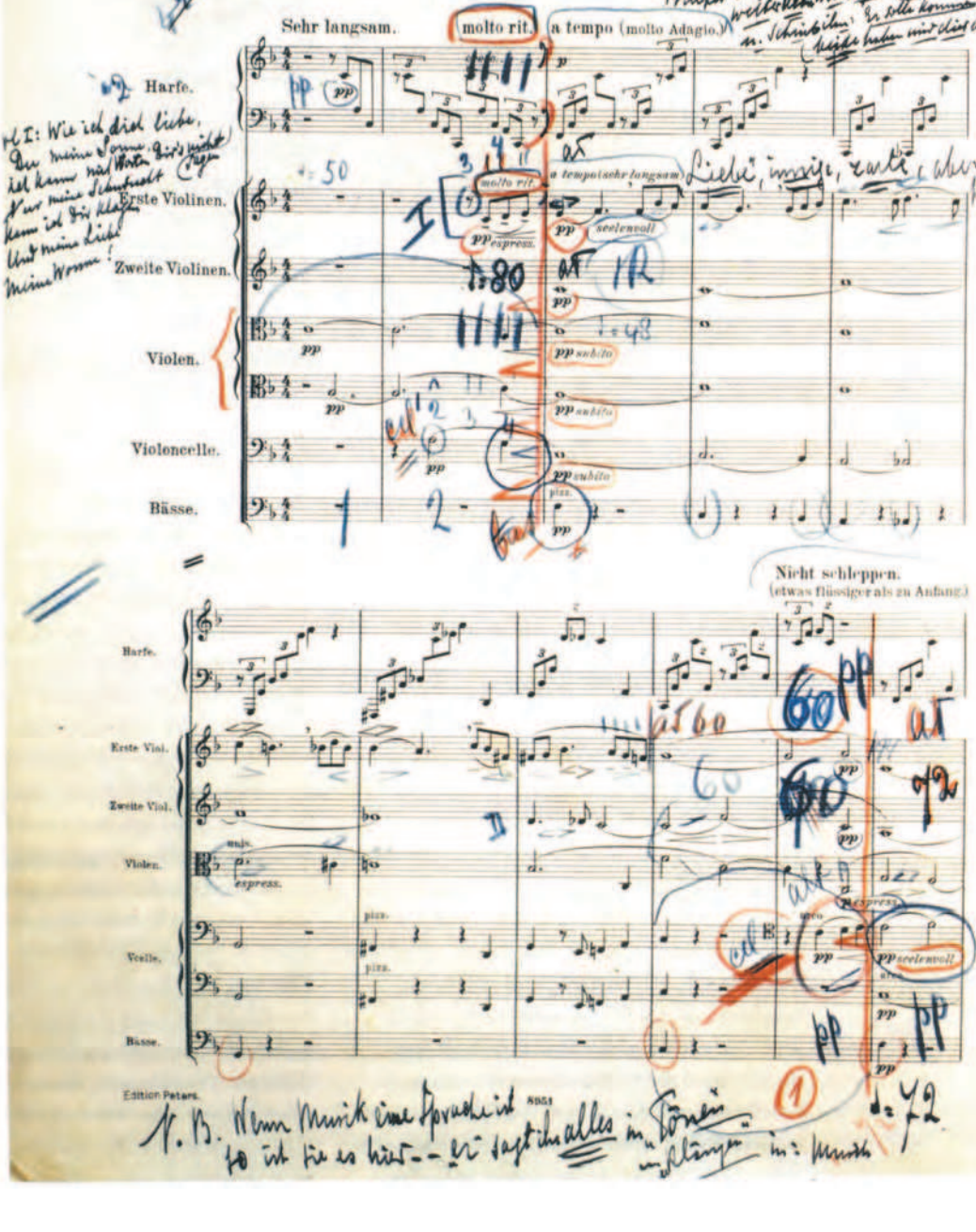
Мозаика «Дионис на пантере», к. 4 в. до н.э. Пелла, Греция

Кадры из фильма Лукино Висконти «Смерть в Венеции», 1971
Эпизод выступления уличных артистов

Монтажная фраза из фильма Лукино Висконти «Смерть в Венеции», 1971

III.

4. Adagietto.



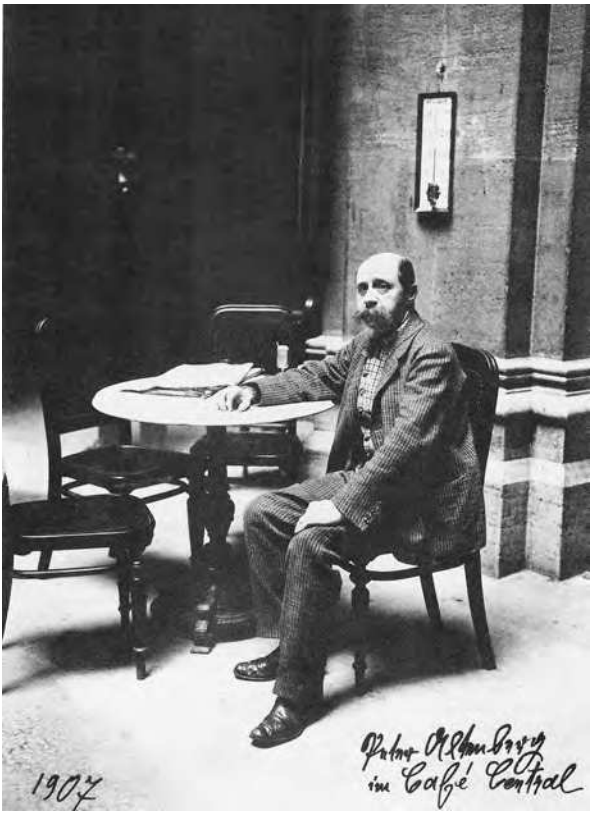
Вальтер Хайманн.
Фото Макса Киби,
Кёнигсберг, ок. 1908

Памятник павшим друзьям
Эрнсту Бишофу-Кульму,
Вальтеру Хайманну и
Хансу Пеппо Боршке.
Памятник
Эрнста Молленхауэра,
открытый в Ниде
в 1925 году, не сохранился

Вальтер Хайманн.
Фото Марии Дюркоп,
Берлин, 1914

Каменоломни под Суассоном.
Почтовая открытка, 1914

Кафе «Централь». Вид с Herrengasse, 1900



Петер Альтенберг в кафе «Централь», 1907

Зал кафе «Централь», 1900