

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

В двух томах

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Том первый

Конец XIX — середина XX века

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2009

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Том первый

Конец XIX — середина XX века

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2009

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект 08-04-16214

Выражаем благодарность
«Австрийскому обществу литературы»,
оказавшему поддержку в подготовке настоящего проекта

Редакционная коллегия:

Седельник В.Д. (ответственный редактор),
Базилевский А.Б. (заместитель ответственного редактора),
Гуревич Р.В., Зачевский Е.А., Земсков В.Б.,
Панов А.А. (ученый секретарь тома), Цветков Ю.А.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор Чавчанидзе Дж.Л.
Кандидат филологических наук, доцент Бакши Н.А.

История австрийской литературы XX века. Том I. Конец
XIX — середина XX века — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького
РАН, 2009 — 632 с.

ВВЕДЕНИЕ

Уникальность австрийской литературы не только в ее достижениях, поражающих воображение в сопоставлении с малыми размерами страны. Австрийская литература уникальна еще и тем, что само существование ее постоянно оспаривается. В настоящем труде она рассматривается как самостоятельная единица европейского литературного процесса, тогда как большинство западных исследователей считает творчество австрийских писателей частью немецкой литературы. Распространенный аргумент оппонентов: принадлежность австрийской словесности к общенемецкому языковому ареалу. Аргумент этот достаточно весомый. Если смотреть на произведение литературы как на явление чуждое (иной раз добавляется: «мистической жизни») языка, то всякого рода исторические реалии, генетические связи, традиции, даже некоторые «местные» выразительные особенности того же языка легко списываются на «локальный колорит», имеющий якобы второстепенное значение. Этим аргументом пользуются, в частности, современные франкфуртские издатели солиднейшей «Библиотеки немецкой классики», в которую они не обинуясь включают и австрийцев, и швейцарцев.

Отрицают существование австрийской литературы и довольно многочисленные подвижники «общегерманского патриотизма». Их немало было и есть и в самой Австрии — от публициста Рудольфа Шёнера в начале века до эссеиста и критика Вальтера Мариновича в наши дни. Их аргумент — общность этногенеза и исторической судьбы, языка и культурного поля с немецкими землями, образующими при всей раздробленности и в иных случаях весьма резкой (даже и диалектной) дифференцированности весьма сложное единство. Признавая (иной раз — вынужденно) существование самостоятельного австрийского государства, они в то же время отрицают суверенность, «отдельность» его культуры, считая, что если государственная принадлежность фиксируется в паспорте, то сознание культурной принадлежности «живет в сердце» (В. Маринович).

И у этой позиции есть свои резоны. Ведь Австрия совсем недавно, по существу лишь в 1945 году, по итогам Второй мировой войны, окончательно сложилась (из разных земель — от

Каринтии и Штирии до Тироля и Форальберга) в суверенное самостоятельное государство. В 1921 году, после распада Австро-Венгрии, национальное собрание страны приняло решение об аншлюсе, то есть присоединении ее немецкоязычного остатка к Германии. На самостоятельность Австрию тогда обрекли страны Антанты — чтобы не укреплять поверженную в Первой мировой войне Германию. Когда в 1938 году Гитлер все же присоединил Австрию к Германии, покончив с первой австрийской республикой (нынешний, после 1945 года, период именуется в стране второй республикой), то подавляющая часть населения Австрии приветствовала этот аншлюс. В двадцатые годы сторонниками аншлюса выступали даже такие «типично» австрийские в представлении всего мира писатели, как Стефан Цвейг или Роберт Музиль. Очевидно, их писательским амбициям было тесно в локальных австрийских рамках, оба даже обижались, когда их именовали «австрийскими писателями». Они воспринимали бы это как великое облегчение, как избавление от мучающей пустой фразы, если бы в Германии, наконец, «перестали называть нас “австрийскими писателями” — разве что в том, полном признании равноправия смысле, в каком говорят о “швабских поэтах”» (Стефан Цвейг). А Роберт Музиль настаивал, что австрийская литература — дело, видимо, будущего, о ней можно будет говорить лишь после того, как самостоятельная австрийская государственность наберет такой исторический разбег, что заберется и в подсознание своих граждан.

Еще труднее различимы контуры австрийской специфики в исторической дали. Ведь на постепенное вычленение Австрии — как и на консолидацию элементов ее национальной культуры — из общенемецкого ареала ушли века. Напомним, что Австрия как «Восточная марка» («Ostmark») возникла в VII–IX веках в результате экспансии части («пассионарной» части, по Л. Гумилеву) баварских и франконских племен на Восток — вниз по Дунаю. Постепенно им удалось завладеть придунайскими землями бывлой древнеримской провинции Паннонии, оттеснив или ассимилировав славян, мадьяр, италийцев. Понятно, что этот «дранг нах остен» осуществлялся в жестоких войнах. Креативная память о них легла в основание национального героического эпоса: «Песнь о Нибелунгах» и «Кудрун» сложились именно здесь, в «Восточной марке», хотя относить их к собственно австрийской литературе так же бессмысленно, как считать «Слово о полку Игореве» фактом украинской литературы.

Позднее, в эпоху Габсбургов, Австрия стала, несмотря на ее «выдвинутое» географическое положение, ведущей частью весьма своеобразного образования — «Священной римской империи германской нации», а Вена (былая Виндобона, в которой

еще Марк Аврелий сочинял свою знаменитую книгу размышлений), по сути дела, ее столицей. Империя существовала скорее на бумаге или как миф, ибо отдельные ее части нередко воевали друг против друга, образуя временами самые причудливые и переменчивые альянсы. Так, в восемнадцатом столетии возвышается Пруссия, и при Фридрихе Великом Австрия вынуждена уступить ей Силезию. (А в то же время Бавария то входит в состав Австрии, то, напротив, оттягивает себе Зальцбург и прилегающие к нему земли.)

В очередной раз «таинственную карту Европы» (И. Мандельштам) перекроил Наполеон. Австрия по его плану стала в 1806 году хотя и «великим», но рядовым герцогством. Впрочем, после известного Венского конгресса 1815 года она вернула себе гегемонию в «Союзе немецких княжеств» — очередном чисто формальном, полумифическом объединении. Однако к середине века в Пруссии, подчиняясь политической воле «железного канцлера» Бисмарка, все решительнее и тверже пробивала себе дорогу идея реального объединения Германии. Столкновение между Берлином и Веной становилось неизбежным. Австрийцы проиграли решающую битву при Кениггретце (1866) и не только расстались с мечтой о доминации в новообразованной германской империи, но и оказались за ее пределами. Чтобы сохранить то, что осталось от бывшей полинациональной габсбургской империи, пришлось соглашаться на создание нового государства — Австро-Венгрии. Отдельные ее лоскуты (часть Польши, Чехия, Галиция, Буковина, Словения, южный Тироль, Триест и др.) просуществовали во внешнем согласии более полувека (1867–1918), но немедленно расплозились в разные стороны в пору кризиса, вызванного Первой мировой войной.

С 3 ноября 1918 года Австрия перестала быть метрополией некогда обширнейшей в Европе империи, превратилась в небольшую страну с населением менее десяти миллионов человек, которым предстояло осваивать новую историческую реальность, изживая память о былом величии — «габсбургский миф». Непривычность новой роли, вызванная ею растерянность были так велики, что в обществе получили распространение идеи аншлюса — присоединения к Германии. Разделявшие эти идеи Стефан Цвейг и Роберт Музиль были отнюдь не одиноки.

Есть, думается, все же особая историческая справедливость в том, что австрийский «спецификум» обрел в конце концов суверенную государственную оболочку. Ибо как бы ни разнились между собой диалекты и традиционные обычаи жителей, положим, Тюрингии и Вюртемберга, Пфальца и Баварии, все вместе они явно противостоят Австрии. Даже фонетический строй образцовой «радио»-речи в Австрии совсем другой. Иным, как от-

мечали сотни наблюдателей, представляется и преобладающий национальный характер — более живой, темпераментный, «легкий», подвижный, терпимый, ускользающий от конфликтов, склонный к компромиссам, но и менее надежный, обязательный, решительный, устойчивый, пунктуальный, чем преобладающий характер немецкий. Таким он сложился в Австрии в силу уже только этнического синтеза. Достаточно напомнить, что еще в XVI веке по-немецки говорили только около трети жителей Вены, а остальные — на различных славянских наречиях, а также по-венгерски, по-румынски, по-итальянски. Улицы Вены, особенно базарные площади, представляли собой в ту пору многоголосую оперу. Не случайно именно музыка и театр стали теми доменами культуры, где Австрия раньше всего добилась серьезных успехов. Однако театр слишком зависит от стихии языка, и лишь немногим гениям дано перешагнуть национальные рамки (Шекспир, Лопе де Вега, Гольдони, Мольер, Шиллер, Гоголь, Чехов). Подготовленный веками пристрастия к буффонной комедии, с одной стороны, и к мистическим мираклям («театр иезуитов»), с другой, австрийский театр даже в пору своего пышного цветения в первой половине XIX в. (Грильпарцер, Раймунд, Нестрой) остался все же фактом национальной культуры. Музыка куда универсальнее. Именно венская музыкальная школа, подготовленная, очевидно, особой чуткостью к самым различным «голосам» культуры, обозначила собой в лице Гайдна, Моцарта, Шуберта и «примкнувшего» к ним из Германии Бетховена самую высокую мировую вершину. Величайший гений Австрии Моцарт (этот «австрийский Пушкин») осуществил в своем творчестве и синтез музыки и театра — в таких его операх, как «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», с их поистине пушкинским соединением идейной глубины и эстетического совершенства, впервые в полную силу заявил о себе прорыв австрийской культуры в разряд самых высоких мировых ценностей.

В эпоху Франца Иосифа, то есть Австро-Венгрии, в пору гедонистского наслаждения жизнью под покровом иллюзорной стабильности облегченный, «процеженный» Моцарт отозвался в вальсах Штрауса и оперетте, триумфально шагнувшей из Вены во все европейские столицы. Венская оперетта — не «одно из» явлений этого времени, а, по сути, сама его воплощенная философия — оглядка целой культурной эпохи на весь свой лоск и блеск, оставшийся позади, роскошество пира если еще не во время чумы, то перед чумой (в живописи соответствие — избыточные разнообразными яствами картины Макарта), десерт перед цикутой. В литературе ее сопровождают — после того, как сошли со сцены уже «классики»: лучший австрийский драматург века Грильпарцер, лучший, собственно единственный

поэт Ленау и лучший прозаик Штифтер, всемирное значение которого раскроется много позже, — жгучий эротизм не слишком взыскательного Захер-Мазоха, на которого свалилась пикантная честь дать свое имя половому извращению, и борзопись фельетонистов, вооружавших «бонмотами» щеголей и сердцеедов. По воспоминаниям Стефана Цвейга («Вчерашний мир»), фельетон стал самым популярным жанром этой легкомысленнейшей из эпох, остроумный разбор модной оперетки или шансонетки в венской вечерней газете делал автора наутро знаменитым, известным «всей Вене».

В первой половине XIX в., в «золотую» пору становления литературной классики, Австрия выдвинула ряд писателей (Грильпарцер, Ленау, Штифтер), которых уже никак не могла игнорировать и самая придирчивая немецкая критика. И все-таки первые роли оставались за немцами (Бюхнер, Гейне). Даже самые выдающиеся австрийцы наряду со швейцарцами (Готхельф, Келлер, Майер) оставались пусть и ярко талантливыми, но «провинциалами» немецкоязычной литературы. Во второй половине века, казалось, Австрия и вовсе целиком ушла в фельетон и оперетту. Когда в Германии уже гремел, стяжая общеевропейскую славу, Ницше, а романы Фонтане упоминались в одном ряду с романами Флобера, Тургенева и Толстого, австрийская словесность выглядела все более маргинальной — особенно на международной арене, на фоне могучих достижений, прежде всего, русского реализма. Даже самые признанные авторы 1870–1880-х годов не поднимаются, в лучшем случае, выше уровня Писемского (Мария Эбнер-Эшенбах), Сухово-Кобылина (Леопольд Наценгрубер), Мельникова-Печерского (Петер Розеггер) или Гаршина (Фердинанд Заар).

Положение резко меняется в девяностые годы XIX века, с наступлением эпохи «модерн», когда, собственно, и начинается современная австрийская литература в широком смысле этого слова. Рубеж веков — это время резкого разлома эпох. Агонизировала империя, «кайзеровская и королевская» Какания, втягиваясь в водоворот финальных для нее исторических событий. Вписываясь в общемировой кризис прежних устоев, она представляла собой «особенно показательный частный случай Европы» (Музиль). «Кризис жизни, кризис мысли, кризис культуры» (Андрей Белый) на фоне кризиса религии и взрыва науки, перевернувшей во многом представления о человеке, обрел поистине апокалипсический размах.

Глобальный кризис в полном объеме мобилизовал интеллектуальные ресурсы времени. Крах империи словно освободил, расковал духовный потенциал страны. Видимо, в Австрии был особенно прочен запас «позитивности» — запечатлевший себя и в гармонии Моцарта, и в «кротком законе» прозы Штифтера, и в

логической ясности философско-онтологических построений Больцано и Brentano, и в лучезарной вещественности бидермейера на полотнах живописца Вальдмюллера. Все самые великие достижения австрийской культуры прошлого излучали самый светлый оптимизм. (Именно поэтому не прижился здесь романтизм с его безднами.) Теперь же, на рубеже XIX–XX веков, романтическое томление духа словно бы настигло, наконец, и этот здоровый организм. Ярость кризиса натолкнулась на мощную иммунную систему. Упорное «сопротивление материала» историческим катаклизмам повлекло за собой необычайную продуктивность в самых разных областях культуры. «Веселая» Вена, доселе кружившаяся в вихре вальса, упивавшаяся опереточными куплетами и, казалось, ничего больше не обещавшая миру, явила вдруг открытия и достижения, определившие лицо века.

Именно Вена начала века явилась родиной психоанализа (Фрейд), эмпириокритицизма, ставшего философией импрессионизма (Мах), антропософии (Штейнер), иудаистского экзистенциализма (Бубер), логического (или «лингвистического») неопозитивизма (Витгенштейн), пневматической физиогномики (Каснер), атональной музыки (Шёнберг, Веберн, Берг), конструктивизма в архитектуре (Лоос), стиля «модерн» (Климт) и экспрессионизма в живописи (Кокошка).

И даже так обострившийся в XX веке национальный вопрос именно в Вене начала века собрал самых роковых своих адептов — словно некий всемирный режиссер озаботился установлением неукоснительного единства времени и пространства. Когда эмигрант Сталин писал здесь свою работу «Марксизм и национальный вопрос», он вполне мог встретить в каком-нибудь венском кафе своего исторического оппонента Гитлера, учившегося в это время в Вене рисованию, а их встреча (драма так драма!) вполне могла произойти в кафе, завсегдатаем которого был основатель сионизма венский журналист Теодор Герцль.

Политическое соперничество Берлина и Вены, определявшее внутригерманские отношения двух предшествующих веков, впервые перенеслось и в область литературы. Венцы Шницлер и Гофмансталь стали первыми венскими законодателями литературной моды. Чтобы познакомиться с ними, в столицу Австрии потянулись прежде столь надменные немецкие мэтры (Георге, Гауптман). К прежнему стилистическому блеску добавили едкости и глубины новые венские фельетонисты — Краус, Альтенберг, Ку, Фридель, Блей, Польгар. «Анализом ощущений», хоть и с разной степенью глубины, но с одинаковым успехом, занялись Стефан Цвейг и Роберт Музиль. Позже, после Первой мировой войны, к ним присоединился виртуознейший интеллектуал-эквилибрист Герман Брох.

Развал империи — его приближение, непосредственный крах и последствия — словно бы навсегда настроил исторический слух крупнейших австрийских писателей XX столетия. Небывалый литературный урожай приходится на годы между двумя мировыми войнами — эту краткую паузу, предоставленную судьбой на осмысление исторических катаклизмов. «Габсбургский миф» — и его таинственную природу, и характер его крушения, и длящуюся посмертную магию — в самом разном по-этологическом ключе запечатлели самые выдающиеся прозаики, каких когда-либо знала Австрия, — Франц Кафка («Процесс», «Замок»), Роберт Музиль («Человек без свойств»), Герман Брох («Смерть Вергилия»), Йозеф Рот («Марш Радецкого», «Иов»), Элиас Канетти («Ослепление»), Хаймито фон Додерер («Штрудльхофская лестница», «Бесь»). А также такие правомочные наследники великих австрийских театральных традиций, как Эден фон Хорват, Фердинанд Брукнер, Франц Теодор Чокор, Фриц Хохвельдер, поэт Йозеф Вайнхебер.

Очевидный расцвет австрийской литературы первой половины XX в., на уровне которой могли держаться весьма немногие немцы (Томас Манн, Дёблин, Бенн, Георге, Янн) и практически никто из швейцарцев, за исключением Роберта Вальзера, неизбежно привел к росту австрийского самосознания и саморефлексии. Пожалуй, подробнее всех об особенностях австрийской культурной традиции писал Гофмансталь. Его развернутые сопоставления австрийского и немецкого (в основном, прусского) характеров стали основополагающими. Сравнивая Грильпарцера и Геббеля, Штифтера и Фонтане, но также и личности Марии Терезии и Фридриха Великого, принца Евгения и Валленштайна, пользуясь личными наблюдениями и анализом собственного творчества, Гофмансталь не раз возвращался в многочисленных статьях к вопросу о своеобразии австрийского духовного типа. По его мнению, своеобразная смесь чувства собственного достоинства и скромности, точного инстинкта и временами наивности, природной уравновешенности и ослабленной способности к диалектике, все то, что составляет самую основу особенного австрийского характера, явственно проступает и в его собственных опытах комедийной пьесы, таких, как «Кавалер роз», как «Трудный характер», — которые не что иное, как свидетельства этой австрийской сущности, может быть, в еще более острых чертах и формулах предстающей из многочисленных сочинений и речей Марии Терезии, принца Евгения, а также из памятников австрийской поэзии.

Щедро одарившая мир шедеврами австрийская поэзия истекшего столетия заставляла усваивать свои впечатления и сторонних наблюдателей. Такой внимательный и пристрастный

книгочей, как авторитетнейший Томас Манн, отвечая в 1930 г. на вопрос берлинского журнала «Литературный мир» «Существует ли австрийская литература?», писал: «Вы спрашиваете меня, можно ли говорить о специфической австрийской литературе. Утвердительный ответ напрашивается сам собой. Специфическую особенность австрийской литературы хотя и нелегко определить, но ее ощущает каждый читатель, и если наше мрачное время еще не уничтожило последние остатки симпатии к особой культурной мягкости и духовному изяществу, то он любит эту несомненную особенность и восхищается ею. Попросту говоря, я считаю, что австрийская литература во всех вопросах артистического блеска, вкуса, флоры — а ведь это качества, которые никогда не перестанут быть важными и которые вовсе не обязаны носить эпигональный характер, но вполне могут сочетаться с чувством нового и важного, — превосходит собственно немецкую литературу. Все это связано, конечно, с расовым и культурным смещением, с теми взаимопроникновениями восточных, западных, южных элементов, которые составляют самую суть “австрийскости” и которые так отличают ее от “немецкости”; это немецкоговорящее европейство на основе южнонемецкой народности и всемирно широкого образования выглядит таким привлекательным — и таким необходимым»¹.

Мнение Т. Манна, разделяемое и авторами данного труда, тем не менее, проблему идентичности австрийской литературы и — шире — культуры не закрывает. Если для взгляда со стороны — неважно, западной, северной или восточной — эта идентичность сомнений, в общем, не вызывает, то самим австрийским писателям и деятелям культуры приходится сталкиваться с этой проблемой постоянно, подтверждая своим творчеством наличие культурного суверенитета или, наоборот, ставя его под сомнение². Разногласия по поводу существования/несуществования суверенной австрийской литературы, мнения «за и против»³ подпитываются (и, надо полагать, будут подпитываться впредь) самим фактом общего этногенеза и принципиальной неразрешимостью вопроса об «австрийской нации» и «национальной литературе Австрии». Фиксируя «отражения литературного самосознания»⁴ в произведениях австрийских писателей, авторы данной «Истории австрийской литературы» не упускали из виду тесных взаимосвязей и постоянного взаимообмена духовными ценностями с культурой и словесностью всего немецкоязычного региона. Литература Австрии воспринимается и рассматривается ими как особый феномен в «немецкой межлитературной общности»⁵, как словесность, создаваемая в условиях пограничной ситуации, что порождает трудности в исследовании процессов ее многовекторной самоидентификации. И все же изучение как крупных ху-

дожников слова, которым посвящены монографические главы, так и прозаиков, поэтов и драматургов второго и третьего ряда, творчество которых рассматривается в обзорных главах, позволяет сделать вывод если не об окончательном становлении «национальной» литературы Австрии, то, во всяком случае, об ощутимом усилении динамики движения в этом направлении в XX в.

История австрийской литературы первой половины истекшего столетия отчетливо подразделяется на два крупных этапа: этап ее существования в границах Австро-Венгерской империи и (с распадом последней) этап ее развития как литературы собственно австрийского государства (вплоть до включения Австрии на короткое время в состав Третьего рейха). Собственно, эти два этапа вместе с периодом «аншлюса», и входят в хронологические рамки первого тома. Взаимодействие и синтез элементов разнородных культур, отмечаемые в австрийской литературе на всем протяжении ее истории (и особенно в период Австро-Венгерской империи, в которой инонациональная периферия ориентировалась на культурную жизнь Вены и поставляла столице талантливые местные силы), способствуют особой открытости, «подвижности» ее художественной системы, создавая благоприятную почву для творческих исканий. «Предрасположенность» австрийской литературы к восприятию опыта соседних культур позволила ей стать посредницей между культурой России и в особенности русской литературой (произведения которой активно переводились австрийцами на немецкий язык) и культурой и литературой Западной Европы. Это обстоятельство особо подчеркивается в соответствующих главах данного труда, созданного в подавляющем большинстве российскими исследователями.

Значение австрийских писателей конца XIX – начала XX века как первопроходцев новых путей современного искусства прослеживается в предлагаемой вниманию русскоязычного читателя «Истории австрийской литературы» на примере ряда видных писателей, начиная с творчества Артура Шницлера. Он дебютировал как драматург и эссеист, т.е. в жанрах, традиционных для австрийской литературы, но несомненное новаторство продемонстрировал именно в прозе: так, он задолго до Джойса виртуозно применил (в частности, в новелле «Лейтенант Густль», 1900) «поток сознания» как средство психологической характеристики персонажа. Обращением к сложной проблеме взаимоотношений между мужчиной и женщиной, критикой фальши традиционной бюргерской морали и неприятием отживших социальных институтов Шницлер не раз скандализировал общественность, отвечавшую на его провокационные выпады двойственно: как хулой, так и похвалой.

Произведения другого представителя венского модерна, Петера Альтенберга, в начале XX в. имели большой резонанс не только в немецкоязычных странах, но и в России, прельщая необычной лаконичностью текстов и свежестью взгляда на будничные события. Успеху немало способствовала эксцентричность личности автора, выведившего главным действующим лицом создаваемых им зарисовок своего литературного «двойника». «В его маленьких рассказах отражается вся его жизнь, — говорил высоко ценивший Альтенберга Ф. Кафка. — И каждый его шаг, каждое движение, которое он делает, подтверждают правдивость его слов. Петер Альтенберг — гений незначительности, редкостный идеалист, который находит красоты мира, как окурки в пепельницах в кафе»⁶. Чаще всего новации Альтенберга рассматривают в контексте импрессионизма. Однако присущий им реформаторский вектор, направленный на преодоление разрыва между искусством и жизнью и ярко воплотившийся в настойчиво пропагандируемой идее о ведущей роли телесно-материального фактора в процессе совершенствования человека, сближает писателя с приверженцами авангардистских течений. «Минимализм» и жанровый синкретизм Альтенберга, его внимание к телу, технике и визуальным искусствам позволяют говорить об актуальности его исканий в контексте культурных тенденций сегодняшнего дня.

Выдающуюся роль сыграло в обновлении австрийской литературы творчество Гуго фон Гофманстала — крупнейшего лирического поэта, необычайно рано заявившего о себе как зрелом мастере: его импрессионистически нюансированные стихи, написанные в пятнадцатилетнем возрасте (центральные темы которых — антиномии любви и смерти, возвышенного искусства и низменной житейской повседневности), признаны классикой немецкоязычной поэзии. Отвращение к будничной буржуазной деловитости и как его следствие эстетизация отдаленных исторических эпох проявляются и в драматургии Гофманстала: в его ранних лирических одноактных драмах в стихах, в последующих стилизациях на античные темы, в подражании средневековому мираклю (пьеса «Имярек», 1911, соединяющая осуждение мирской суеты и проповедь христианского смирения с гуманистической концепцией автора), в легких комедиях из эпохи рококо; особняком стоят в этом плане его социально-критические прозаические пьесы, написанные после Первой мировой войны и развала Австро-Венгрии — «Трудный характер» (1921) и «Башня» (1927). Значительны заслуги Гофманстала в обосновании самобытности австрийской литературы — в разграничении австрийской и немецкой литературной традиции, в размышлениях о «духовном пространстве нации» — понятии, противопоставляемом шовинизму «крови и почвы». И, разумеется, важным мо-

ментом его эволюции было упорное движение от эзотерической «преэксистенции» духа, чему он отдал обильную дань в молодые годы, к живой жизни с ее подлинными проблемами, движение «из храма на улицу» (Р. Алевин).

Симптоматично, что названные художники, поэтологические отличия творчества которых совершенно очевидны, принадлежат к одной и той же венской школе «модерн», в сущности, не имеющей четких эстетических очертаний. Это подтверждает и принадлежность к кругу литераторов той же школы (строго говоря, школой не являющейся) многих других совершенно разных по творческим установкам писателей: например, трагически погибшего в 1914 г. Георга Тракля, считающегося зачинателем экспрессионизма в австрийской литературе, духовного брата французских «проклятых поэтов», любимой книгой которого было «Преступление и наказание» Достоевского, и язвительного сатирика Карла Крауса. Журналист, поэт, теоретик языка, драматург, переводчик, актер, литературный критик, «человек-оркестр», он оставил след в австрийской литературе более всего как ответственный редактор и основной автор журнала «Факел», на страницах которого публиковались его выступления, посвященные разнообразным событиям культурной, научной, политической жизни.

В полную мощь в начале XX в. заговорил о себе пражский литературный «остров». Шумный успех выпал на долю мистиков-фантастов Майринка и Перуца, экспрессиониста Верфеля, блиц-репортера Киша. Но Прага поставила и своего рода рекорды, дав немецкоязычной литературе XX в. самого признанного (в том числе и всем зарубежьем) поэта Рильке и самого признанного прозаика Кафку.

Литература Пражского острова, называемого также Пражской школой, или пражским «кругом» (с такими же, впрочем, расплывчатыми основаниями, что и венская школа «модерн»), имеет, тем не менее, существенные отличия от последней: если венский круг писателей-экспериментаторов блестяще использовал в творчестве возможности живого немецкого языка, то литераторов Пражского острова, в своем большинстве выходцев из пражского гетто, преимущественно характеризовал совсем иной, сугубо книжный язык. Исключением является творчество Рильке, австрийца, родившегося в Праге, впитавшего импульсы разных культур, в особенности русской культуры, и в поздних произведениях проповедовавшего всечеловеческое братство (идеи которого отражены в его переписке середины 1920-х годов с М. Цветаевой и Б. Пастернаком), — поэта, чей «завораживающий» музыкальный стих уже в начале творческого пути обнаруживает и фольклорный пласт, и воздействие простонародной немецкой речи — при том, что Рильке неизменно оставался признанным поэтом «безупречного стиля».

Отдельные писатели Пражского круга, тем не менее, мастерски использовали присущий этой литературной группе суховатый, протокольно точный язык: это прежде всего Франц Кафка, превративший подобный язык в совершенный художественный инструмент при воплощении всеобъемлющей в его творчестве темы отчуждения индивидуума — отчуждения от семьи, социума, истории, культуры. Кафка стал создателем своеобразной, резко выделенной даже и на пестром фоне мировой литературы эстетической системы, суть которой — в особом соединении «объективирующей» формы с «субъективирующим» содержанием, напоминающим сновидения с их ускользающей от всякой логики сюжетностью. Предельно актуальной для всего XX столетия тематике произведений Кафки соответствует поэтика, созвучная художественным исканиям века, отказу от миметической точности в искусстве. Особенность художественного письма Кафки в том, что все его чудовищные гротески написаны простым и ясным, спокойно регистрирующим слогом. Кафка олицетворяет наиболее космополитизированную часть австрийской литературы и культуры, но, несмотря на это, он остается австрийским писателем (хотя последние годы его жизни проходят за пределами австрийского государства): именно гибнущая империя Габсбургов, прообраз многих гибнущих универсумов современной эпохи, вскормила его талант.

Это становится особенно ясным, если обратиться к творчеству других писателей Пражского острова, в отличие от Кафки (умершего в 1924 году) намного переживших габсбургскую монархию и тем не менее сохранивших приверженность не монархии как таковой, но идеализируемой ими атмосфере крупной культурной и государственной целостности, оберегающей своей мощью семью входящих в нее народов.

При этом подобное отношение к имперскому прошлому было свойственно широкому слою представителей австрийской культуры и за пределами Пражского острова, просуществовавшего вплоть до гитлеровской оккупации Праги, когда ее покинули писатели еврейского происхождения — те замечательные мастера, которые сделали Прагу второй «литературной столицей» Австро-Венгрии.

Очередной крупный период в развитии австрийской литературы начинается с момента окончания Второй мировой войны и продолжается до конца XX в. (что и отражено в членении данного труда на два тома). В целом обозначенные этапы соответствуют периодам, общим для всей европейской литературы; это этап рубежа XIX–XX веков, этап «между войнами» и этап, начавшийся после Второй мировой войны. На втором из них в австрийской литературе определяется значительное мировоззрен-

ческое расхождение между творчеством писателей разных поколений: тех, кто вступил в сознательную жизнь еще в Австро-Венгрии и переживал ее распад как катастрофу (Ф. Верфель, Г. Брех, Й. Рот и др.), и тех, кто появился в литературе несколько позже и воспринимал границы послевоенной (после 1918 г.) Европы как данность, не вызывающую внутреннего протеста (например, Э. фон Хорват, Э. Канетти). В их творчестве, как показано в соответствующих главах, собственно австрийская характерность ослаблена в сравнении с литераторами старшего поколения; более молодых волнует в основном общеевропейская проблематика: например, проблема массового сознания как питательной почвы тоталитаризма в творчестве Э. Канетти; Хорват, выступивший вслед за Брехтом как обновитель немецкоязычной драматургии, но при этом идущий собственным путем, обращается к тайнам психики, изображая внутренний мир человека как поле битвы сознательного и бессознательного. Особенно показательным в данном случае то, что именно Хорват, принадлежащий по рождению к аристократической верхушке Австро-Венгерской империи, решительно отвергает имперское прошлое. Пограничное положение в этом плане занимает Йозеф Вайнхебер, крупнейший — после Тракля и Рильке — австрийский поэт трагической судьбы и ставших роковыми для его творчества заблуждений. На третьем этапе, как будет показано во втором томе данного труда, эти расхождения принимают несколько иную конфигурацию и сводятся к противостоянию регионализма (*Heimatliteratur*) и модернизма вкупе с авангардизмом и (под конец века) постмодернизмом. Но вернемся к межвоенным десятилетиям.

Исполнению поставленной себе «главной литературной задачи» была подчинена и жизнь Роберта Музиля, автора много томного романа «Человек без свойств» (над которым писатель работал с первых лет своей литературной деятельности практически до конца жизни: роман остался незавершенным). Однако творческие позиции Вайнхебера и Музиля, ключевой фигуры австрийской литературы эпохи между двумя мировыми войнами, диаметрально противоположны: первый стремится любой ценой вернуть поэзии то, что утрачено ею в период крушения всех основ, второй хочет радикально пересоздать художественную структуру современного романа на базе новых творческих принципов, ибо, по его мнению, «вечные истины» не вечны и не истинны, они сохраняют силу для определенного времени, чтобы это время могло на что-то ориентироваться». В то же время представление о «крушении основ», характерное для обоих художников, было порождено в конечном счете гибелью старой Австро-Венгрии, хотя Музиль и относился к ней критически.

Творчество Германа Броха ставит его в ряд самых разных австрийских писателей, от Гофманшталя до Додерера, тосковавших в новой, неудобной и «нереальной» Европе по утраченной цельности, стабильности и несомненной вещественной подлинности довоенного мира. Это состояние заставляет писателя заново искать в XX веке гармонию, воплощенную в австрийском искусстве прошедших эпох, — в музыке Моцарта, драмах Грильпарцера, прозе Штифтера.

Едва ли не в наиболее прямой и страстной публицистической форме выражает свою приверженность былой австрийской культуре Йозеф Рот — один из вечных скитальцев, какими стало немало австрийских писателей после распада Австро-Венгерского государства. Основной мотив творчества Рота — элегическая грусть об утраченной родине, помноженная на тайное знание невозможности ее обретения в реальной жизни. Рухнувшее Австро-Венгерское государство было для Рота как бы прообразом будущего Европы, осуществляющей культурное посредничество между Востоком и Западом, Югом и Севером.

Последний из рассматриваемых периодов развития австрийской литературы, начало которого приблизительно совпадает с окончанием Второй мировой войны, больше других «сопротивляется» итоговым характеристикам — как ввиду своей незавершенности, так и из-за многообразия сосуществующих либо сменяющихся в это время эстетических и мировоззренческих установок, к задаче классификации которых только приближается мировая литературоведческая наука. Вместе с тем литературное развитие второй половины XX века в Австрии обнаруживает, аналогично развитию других европейских литератур — например, французской, — заметную смену курса, которая приходится на начало 1970-х годов, время после «студенческого бунта», когда леворадикализм в общественной жизни и литературе стран Запада очевидно сдает свои позиции. Но если этот новейший этап представляет наибольшую сложность для анализа, то и предшествующее ему время, вторая половина 1940-х — конец 1960-х гг., было для австрийской литературы временем параллельного существования нескольких разнохарактерных тенденций. Одна из них достаточно прочно связана с литературой тридцатых годов, это тенденция социально-психологического романа, осмысляющего опыт тоталитаризма и фашизма XX столетия, их воздействия как на общественное сознание, так и на сознание и подсознание отдельного индивидуума. После Кафки, Музиля, Й. Рота эту тему продолжают Э. Канетти, Ж. Зайко и другие видные писатели.

Второе направление австрийской литературы после 1945 г. представлено творчеством более молодых авторов — талантливых поэтов Пауля Целана и рано умершей Ингеборг Бахман, тон-

кого лирика, к которым по своему мировосприятию достаточно близок крупнейший писатель — романист, новеллист и драматург Томас Бернхард (1931–1989), дебютировавший в 1957–1958 годах несколькими поэтическими сборниками. При том, что каждый из этих непохожих художников живет в собственном замкнутом мире и мало коммуникабелен, общим знаменателем их творчества является страх (или отвращение, как у Бернхарда) перед «тотальной агрессией» окружающей действительности, перед эпохой, последовавшей за Освенцимом и Хиросимой.

И впрямь, спустя десятилетие после окончания Второй мировой войны около половины австрийцев, согласно проведенному в 1956 г. социологическому опросу, по инерции — настолько глубоко въелась в их плоть и кровь нацистская пропаганда времен «аншлюса» — продолжали считать себя принадлежащими к немецкой нации. Национальное самосознание, если о таковом можно было говорить, находилось в те годы в «плачевном состоянии» (П. Дузек), и формировать его заново выпало на долю культуры, прежде всего литературы (а не музыки и театра, как было в прежние времена). Поначалу, в 1950–1960-е годы, любые попытки обновления культурного ландшафта наталкивались на яростное сопротивление общественности, воспитанной на «традиционных», т.е. в данном случае пропитанных недоверием и даже откровенной ненавистью к новаторскому искусству ценностях. «Приверженность традиции, пронизанной прежде всего — как это было в сословном государстве — идеями барокко и католицизма, требовала позитивного отношения и к окружающей действительности, и к государству; эта закоснелая австрийскость не в состоянии была привлечь к себе экспериментальную литературу, да и не нуждалась в ней, пренебрегая креативностью современного искусства, новаторскими тенденциями, многообразием форм «авангарда»⁷. Публикации произведений таких поэтов экспериментальной ориентации, как Э. Яндль, Э. Кайн, Г. Рюм, встречались в штыки и влекли за собой неприятные последствия как для авторов, так и для их издателей. Австрийские литераторы, не разделявшие установок, навязываемых традиционалистами, потянулись в ФРГ, где атмосфера для свободного творчества была более благоприятной. Членами знаменитой «Группы 47» были Мило Дор, Пауль Целан, Ингеборг Бахман, Ильза Айхингер, Барбара Фришмут, Эрих Фрид, Конрад Байер и др. Живой интерес к деятельности группы проявляли Томас Бернхард и Петер Хандке.

Но и в самой Австрии постепенно, преодолевая трудности, складывались сообщества и объединения молодых авторов, альтернативные общепринятому канону («Форум Штадтпарк» в Граце, «Венская группа» в столице). Они организовывали свои издательства, учреждали журналы (например, пользующийся авто-

ритетом у литературоведов и критиков журнал «Манускрипты» — «Manuskripte»), в которых печатали свои произведения и отстаивали свою точку зрения на происходящее в стране и мире.

В последние годы XX в. возникает и еще одна новая идейно-эстетическая тенденция: в рамках постмодерна появляются произведения с масштабной социальной проблематикой, разрабатываемой в сатирическом ключе, и такое направление уже выдвинуло бесспорно крупных писателей. Это, во-первых, Эльфрида Елинек, использующая богатый репертуар экспериментальной техники. Венец ее творчества — роман «Дети мертвых» (1995), где подвергается уничтожающей критике эпоха «второй республики». Аналогичное сатирическое мировидение запечатлено в завоевавшем международную известность романе «Последний мир» (1988) Кристофа Рансмайра, который «дописывает» «Метаморфозы» Овидия. Античная кулиса сочетается с предметами современной техники и жаргоном масс-медиа, но баланс этих двух компонентов выдерживается автором виртуозно. В принципе, «Последний мир» — книга на вечную тему: конфронтация писателя и тоталитарной системы и — шире — отстаивающей свою свободу творческой личности и пытающегося подчинить ее своим установлениям и задачам общества. Тему, которая красной нитью проходит через всю австрийскую литературу XX в., определяя ее своеобразие и весомость вклада в европейскую и мировую литературу. Критическое восприятие современной австрийской действительности, ощущение узости духовного пространства настойчиво заявляет о себе в таких произведениях, как «Последний австриец» А. Коллерича, «Каменное море» К. Айха, «Дети мертвых» Э. Елинек, «Болезнь Китахары» К. Рансмайра, «Оперный бал» Й. Хаслингера и мн. др.

Видимо, выраженные в этих книгах чувства и настроения следует понимать как явное или подспудное проявление неискупленного прошлого в настоящем — причем далеко не только в форме давящих воспоминаний или грозных видений, мучающих участников или свидетелей тех событий, а гораздо чаще — в виде трансформаций и метаморфоз сознания и поведения у людей, рожденных после 1945 г. Выросшие в нездоровом духовном климате, в стране с «нечистой совестью», они становятся ее заложниками и упорно пытаются нащупать свой путь к обретению идентичности — как своей собственной, индивидуальной, так и страны в целом. Искренность и истовость этих попыток служит залогом пусть запоздалого, но столь необходимого нравственного очищения и обретения взыскуемой самоидентификации. А, значит, и появления новых значительных произведений и новых крупных мастеров слова, способных выдержать сравнение с писателями первой половины XX в.

¹ *Mann Th.* Gibt es eine österreichische Literatur? // *Mann Th.* Ges. Werke in 13 Bänden. Bd. X. Reden und Aufsätze. Frankfurt a. M., 1974. S. 919.

² Подробнее об этом см.: *Eisenreich H.* Ist die Literatur Oesterreichs österreichische Literatur? // Wien, 1959; *Spiel H.* Wie österreichisch ist Oesterreichs Literatur // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 4.1.1977; *Schmidt-Dengler W.* Europäische nationale Literaturen. Oesterreich: Pathos der Immobilität. Frankfurter Hefte 34 (1979), H. 10; *Löffler S.* ... und wenn ja, warum nicht? // Profil. 1978. Nr. 78; *Weiss W.* Oesterreichische Literatur — eine Gefangene des habsburgischen Mythos? // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 43, 1969. S. 333–345.

³ Für und wider eine österreichische Literatur // Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer. Königstein, 1982.

⁴ *Konstantinovič Z.* Widerspiegelungen literarischer Selbsterkenntnis. Einige komparatistische Anmerkungen zum Phänomen des «Oesterreichischen» // Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd. 12. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Oesterreich. Hrsg. von J. Holzner, M. Klein und W. Wiesmüller. Innsbruck, 1982.

⁵ *Cvrkal I.* Fenomén rakúskej literatúry v nemeckom medziliterárnom spoločenstve // Osobitné medziliterárne spoločenstvá. Dionýz Ďurišin a kolektív. Bratislava, 1987. S. 138–150.

⁶ Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой // *Кафка Ф.* Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Из дневников. М., 1989. С. 544.

⁷ *Zeyringer K.* Oesterreichische Literatur 1945–1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck, 1999. S. 68.

ГЛАВА I

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

На рубеже XIX—XX веков литература Австрии вступает в эпоху модернизма, отмеченную высокими достижениями во всех областях культурного творчества. Именно в этот период австрийцы начинают ясно осознавать национальное своеобразие своей культуры и роль, которую ей предстоит играть в XX в.

За три десятилетия — с конца 1880-х годов до Первой мировой войны — австрийская культура проходит сложный, но внутренне логичный путь развития: от идеологии буржуазно-аристократического либерализма до головокружительных социально-политических утопий, от игриво-меланхолических вальсов Йоганна Штрауса до атональной музыки Арнольда Шенберга, от эклектического историзма и орнаментального югендстиля в творчестве Отто Вагнера и Густава Климта до аскетического функционализма Адольфа Лооса и патетического визионерства Эгона Шиле, от скептического эмпириокритицизма Эрнста Маха до математически выверенного мистицизма Людвиг Витгенштейна, от первых психоаналитических опытов Зигмунда Фрейда до глобальных культурологических обобщений на основе психоанализа, от эстетических иллюзий юного Гофманстала до пророческих фантазий Франца Кафки.

Литература конца XIX — начала XX века отличается большим разнообразием идейных тенденций и художественных явлений, обусловленных распадом традиционной картины мира и поисками нового культурного синтеза. Нижняя хронологическая граница эпохи — это, с одной стороны, поздний, «усталый» реализм «конца века», представленный изысканной социально-психологической прозой Марии фон Эбнер-Эшенбах (Marie von Ebner-Eschenbach, 1830—1916) и Фердинанда фон Саара (Ferdinand von Saar, 1833—1906), с другой — окрашенные влиянием натурализма крестьянские новеллы Петера Розеггера (Peter Rosegger, 1843—1918), народные драмы Людвиг Анценгрубера (Ludwig Anzengruber, 1839—1889) и Карла Шенхера (Karl Schönherr, 1867—1943).

Натурализм не получил в Австрии такого бурного развития, как во Франции и в Германии. Когда в австрийскую литературу входит современная общественная тема, она разрабатывается не

столько под знаком беспристрастного научного анализа, сколько в форме прямого и страстного обличения лжи и фальши господствующих норм жизни; таковы, например, политическая лирика Розы Мейредер (Rosa Mayreder, 1852–1916) и, особенно, знаменитый антивоенный роман Берты фон Зутнер (Berta von Suttner, 1843–1914) «Долой оружие» (1889) — произведения, проникнутые публицистическим пафосом социального сочувствия и борьбы за социальную справедливость.

Писатели реалистического направления продолжают писать и пользоваться вниманием широкой публики еще и в 1900-е годы. Между тем, уже к 1908–1909 годам относится зарождение экспрессионизма, достигшего расцвета в годы войны. Важнейшими представителями австрийского экспрессионизма явились Оскар Кокошка (Oskar Kokoschka, 1886–1908) и Альберт Эренштейн (Albert Ehrenstein, 1886–1950), Георг Тракл (Georg Trakl, 1887–1914) и Франц Верфель (Franz Werfel, 1890–1945), Георг Кулька (Georg Kulka, 1897–1929) и Альфред Кубин (Alfred Kubin, 1877–1959), Альберт Парис фон Гютерсло (Albert Paris von Gütersloh, 1887–1973) и Оскар Мариус Фонтана (Oskar Marius Fontana, 1889–1969). В их творчестве экспрессионизм осознает современность как последнюю апокалипсическую стадию инобщития мира накануне его грядущего преобразования.

По определению венского экспрессиониста Пауля Хатвани (Paul Hatvani, 1892–1975), «экспрессионисты превращают мир в факт сознания», и человеческое сознание «захлестывает собою весь мир», заново творит внешнюю действительность, воплощая в ней «царство духа»¹. Шенберг — не только музыкант, но и автор синкретических драм «Счастливая рука» («Die glückliche Hand», 1910) и «Лестница Иакова» («Jakobs Leiter», 1917) — требует от художника изображать мир как неразрешимую загадку, ибо признание ее неразрешимости таит в себе предчувствие смысла, который находится вне мира. «Постижение тайны жизни в пространстве и времени лежит вне пространства и времени»² — этот афоризм Людвиг Витгенштейна служит теоретическим оправданием того субверсивного логического абсурда, который вовсе не обязательно предполагает деформацию языка и образной системы.

Эстетический анархизм, установка на резкую ошутимость средств выражения, разрушение традиционной структуры языкового сообщения — только один способ остранения реальности и выхода к ее трансцендентному смыслу. Другой, не менее радикальный способ открывает Франц Кафка, у которого семантический сдвиг достигается путем совмещения несовместимых значений в рамках формально правильных логико-синтаксических структур. В художественном мире произведений Кафки абсурд притворяется нормой, и норма разоблачается как абсурд.

Так же, как и у экспрессионистов, сознание бессмысленности и обреченности чувственно-материального мира обусловлено в творчестве Кафки отчаянной надеждой на существование абсолютной истины за его границами, откуда ускоренно, беглыми очертаниями мелькая среди пластов распадающейся реальности, надвигается на человечество новая земля и новое небо. Оттуда, из «врат закона» струится свет абсолютной истины, которая человеку недоступна, но предназначена именно для него.

Экспрессионистский штурм границ земного завершает тот путь духовного освобождения, который предвещала уже натуралистическая критика социальной действительности и свойственное позднему реализму смутное ощущение непрочности и обманчивости чувственно-материального мира. Центральным событием эпохи модернизма и связующим звеном между реализмом и авангардом стало творчество писателей и поэтов, входивших в группу «Молодая Вена» («Das Junge Wien») — Артура Шницлера (Arthur Schnitzler, 1862–1931), Германа Бара (Hermann Bahr, 1863–1934), Гуго фон Гофманстала (Hugo von Hofmannsthal, 1874–1928), Леопольда фон Андриана-Вербурга (Leopold Freiherr von Andriau-Werburg, 1875–1951), Рихарда Беер-Гофмана (Richard von Beer-Hofmann, 1866–1945), Петера Альтенберга (Peter Altenberg [Richard Engländer], 1859–1919). В первой половине 1890-х годов они собирались в кафе «Гринштайдль», которое стало своего рода «штабом» нового направления. Герман Бар, взявший на себя роль организатора группы, рассматривал «Молодую Вену» как оплот национального австрийского модернизма³, теоретически обоснованного им в книге литературно-критических эссе «Преодоление натурализма» («Die Überwindung des Naturalismus», 1891).

Эстетическая концепция венского модернизма формируется как реакция на новые художественные веяния, возникающие в Германии, по преимуществу в Берлине. В немецкоязычном культурном пространстве 1880-х годов Берлин — общепризнанный центр, где зарождается идея обновления немецкой культуры под лозунгом натурализма, первого из многочисленных течений, объединяемых понятием «модернизм». В 1880-е годы, когда в Германии развивается теория натурализма, в Вене, кажется, еще ничего не происходит. Вена — это культурная провинция, и первый номер организованного Баром в 1890 году журнала «Современная поэзия» («Moderne Dichtung») ясно показывает, что первоначально идея модернизации австрийской культуры прочно связана с импортом берлинских текстов, которые воспринимаются как знак современности и образец для подражания.

Но идеализация полученной извне натуралистической эстетики очень скоро сменяется в Вене ее критикой. Складывается представление, что в Германии идея литературной революции

реализовалась в неистинном — замутненном и искаженном — виде, и что именно в Вене, в лоне воспринявшей эту идею австрийской культуры, она должна получить свое истинное значение. Именно так аргументируют в своих статьях 1891 года Герман Бар и его единомышленники. Противопоставляя немецкий натурализм французскому, они сближают последний с европейским декадансом и заканчивают требованием «преодоления натурализма», выполнить которое предстоит австрийцам.

Преодолеть натурализм значило, прежде всего, переключить внимание с внешнего мира на мир внутренний, которым натуралисты, в особенности немецкие, по мнению младовенцев, пренебрегали. Но другой предмет изображения повлек за собой переход к принципиально иной эстетике, в которой физические ощущения стали осмысляться как магические символы, и мимесис чувственно-материальной действительности должен был уступить место новому антимиμηетическому способу репрезентации значений. «Эстетика перевернулась, — утверждал в начале 1890-х годов Бар. — Художник больше не раб действительности, не инструмент для создания ее копий. Напротив, это действительность снова становится всего лишь материалом, которым художник пользуется, чтобы говорить о самом себе, в таинственных, суггестивных символах [...] Мы должны выразить ту заключенную в нас тайну, которая, как мы чувствуем и знаем, есть нечто иное, чем действительность»⁴.

Ключевым словом венской эстетики становится слово «душа» — не метафора психической деятельности, обусловленной закономерностями чувственно-предметного мира, а неизъяснимая бесконечность и непредсказуемая творческая стихия, в которой сам этот внешний мир то растворяется как ничтожная и бессмысленная иллюзия, то заново возникает как воплощенная греза художника. Возникает убеждение, что онтологическая реальность души, противопоставленная иллюзорной действительности, не может быть выражена средствами психологического реализма, изображающего процессы душевной жизни как бы снаружи, со стороны их явления в чувственно-материальном мире. Нужна «новая психология», способная раскрыть внутренний мир личности изнутри, так, как душевное переживание дано самому себе, переживающему субъекту — «по ту сторону рассудка и в преддверье чувства»⁵.

В эссе «Кризис натурализма» («Die Krisis des Naturalismus», 1890) и «Новая психология» («Die neue Psychologie», 1891) Бар призывает заменить «психологию чувств» «психологией нервов». Примечательно, что наряду с выражением «психология нервов» он пользуется также выражениями «мистика нервов» и «романтика нервов». «Чувства» реалистического искусства от-

вергаются Баром потому, что они уже прошли через фильтр рассудка, и, выстраивая, подобно ему, логику субъектно-объектных отношений, отрывают человека от мира объектов, им воспринимаемых. Задача же новой психологии состоит в том, чтобы эту логику разрушить, обнаружив онтологическое тождество души и Вселенной. По мысли Бара, это могут не чувства, а ощущения (Sensationen). «Переместить психологию из области рассудка в область нервов — в этом весь фокус», — формулирует Бар⁶. Искусство, которое хочет правдиво говорить о душе, быть «искусством души» («Seelenkunst»), должно опираться на ощущения, стать «искусством нервов» («Nervenkunst»), притом нервов болезненно обостренных и чутких до мистического ясновидения. Опыт реализации этой программы выступают лучшие образцы младовенской лирики и субъективной лирической прозы.

С 1890/91 годов начинается этап интенсивного самоутверждения «венского стиля», как говорит Бар, «второй (постнатуралистический. — А.Ж.) период модернизма»⁷. Трансформируя культурный код, стимулированный берлинскими текстами-провокаторами, венская культура начинает бурно порождать свои собственные тексты, которые вскоре обеспечивают ей в общем пространстве немецкого модернизма роль транслирующего центра. Вена самоутверждается за счет Берлина. На фоне ее культурного расцвета роль берлинского натурализма как инициатора модернистской литературы подвергается — уже со стороны современников этого полемического диалога — существенной переоценке. Возникает точка зрения, которая сохраняет свою актуальность до настоящего времени: эстетика берлинского натурализма, несмотря на присущий ей пафос отрицания традиции, еще слишком глубоко укоренена в позитивистской культуре второй половины XIX века и является в лучшем случае лишь предвестием той эстетической революции, которая завершилась в эпоху авангардизма и абстрактного искусства.

* * *

Термины самоописания венского модернизма заимствуются Баром из Франции: «fin de siècle», «декаданс», «импрессионизм», «символизм». В отличие от немецких натуралистов, младовенцы формулируют свои эстетические взгляды не в форме патетических манифестов, а в жанре рефлексивной критической прозы, в которой сочувственный портрет того или иного иностранного поэта становится и автохарактеристикой его венского критика. Главными героями литературно-критической эссеистики младовенцев являются Морис Баррес и Поль Бурже, Жорис Карл Гюисманс и Морис Метерлинк. Наряду с французами значительный

интерес привлекают к себе Габриэле Д'Аннунцио, Алджернон Чарльз Суинберн, Уолтер Пейтер, Оскар Уайльд, Август Стриндберг и Йенс-Петер Якобсен. Из русских писателей младовенцы с интересом читают Достоевского, Толстого и Чехова. Следы их влияния, идущего вразрез с эстетикой натурализма, обнаруживаются не только в критической прозе. Установка младовенцев на прием иностранных влияний обуславливает повышенную диалогичность их текстов, вовлеченных в глубокие интертекстуальные отношения с явлениями культуры европейского «конца века».

Особую роль играл в формировании «Молодой Вены» Генрик Ибсен, которого одинаково высоко ценили как натуралисты, так и символисты, видевшие в нем провозвестника грядущей «революции человеческого духа». В 1891 году директор венского Бургтеатра Макс Буркхардт, друг и единомышленник Шницлера и Бара, пригласил Ибсена в Вену на премьеру его драмы «Претенденты на престол». Торжества по этому случаю были восприняты литературной молодежью Вены как символический акт, открывающий новую эпоху национальной культуры. В личной беседе с Гофмансталем Ибсен высказал надежду на консолидацию молодой венской литературы, и можно с уверенностью предполагать, что консолидация мыслилась под знаком идеи «третьего царства», с которой Ибсен связывал в те годы разрешение духовного кризиса, переживаемого современной Европой. По словам участника «Молодой Вены» Рудольфа Лотара, Ибсен — «поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям — людям третьего царства, представителям духовного благородства»⁸.

Когда позднее Бар писал в своих мемуарах, что принял «Молодую Вену» из рук Ибсена, это не кажется преувеличением. Древняя мечта о «третьем царстве», усвоенная Ибсеном через сен-симонистов, Гейне и Ницше, действительно, дала содержание всему идейному сюжету эпохи модернизма, в разработке которого участвовала и «Молодая Вена». Источником развития этого сюжета явилась коллизия «духа» и «жизни», положенная Германом Баром в основу его эссе «Модернизм» («Die Moderne», 1890) — первого и единственного программного манифеста «Молодой Вены». Написанное за полтора года до встречи с Ибсеном, эссе Бара уже подготавливает и эту встречу, и всю религиозно-философскую концепцию венского модернизма.

Бар начинает не с понятия, а с обобщенного образа эпохи, построенного на апокалипсическом мотиве: «Эпоха больна, и уже нет сил выносить страдание. Все призывают Спасителя, и распяты — повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это — последние судороги человечества. Может быть, мы в самом начале, у колыбели нового человечества, и на нас сходит весенняя лавина. Мы или возвысимся до божества, или сорвемся в ночь, в

пустоту — оставаться посередине уже невозможно. Воскресенье во славе и во благе — вот вера модернистов»⁹. После Бара образы Апокалипсиса становятся доминирующим кодом модернистской культуры, той первичной символической моделью, с помощью которой художники-модернисты создают в своем творчестве картину исторической действительности. Значение этой модели сохраняется на всем протяжении истории модернизма, заметно усиливаясь у экспрессионистов. Модернизм осмысляет историю в форме мифа о конце мира и воскресении к грядущему абсолютному бытию, обусловленному гибелью настоящего.

Объяснением апокалипсического зачина служит в эссе Бара философская притча о распавшемся брачном союзе духа и жизни, напоминающая символические сказки романтиков: вечно молодая, вечно меняющаяся жизнь покинула дух, и он, давно состарившийся, застывший в неподвижности, превратился от этого в призрак, а его царство — в призрачное царство лжи. Антитеза духа и жизни, намеченная здесь Баром, восходит к Ницше и Ибсену и образует основу всего философско-литературного дискурса о кризисе европейской культуры (Т. Манн, Г. Зиммель, Т. Лессинг, О. Шпенглер). Именно в этой антитезе находит отражение фундаментальная двойственность модернистского сознания с его поисками первичной истинной реальности, которая скрыта под наслоениями видимостей, искажена «конвенциональной ложью культурного человечества»¹⁰.

«Дух» мыслится у Бара как оплот и символ исчерпавшей себя рационалистической культуры с ее научными законами, моральными требованиями и общественными институтами. Подчинившись их господству, современный человек окружил себя призраками, возвел вокруг себя стены ибсеновского «кукольного дома», и они стали границами его собственного «Я». Правда живой жизни осталась за пределами личности, замкнувшейся в иллюзорном мире лживых условностей, в уютном или мучительном плену культурной традиции. Сознанию младовенцев таким пленом представляется «отцовская» культура классического либерализма, утратившая свое оправдание в жизни и веру в свои ценности¹¹.

Основу европейского либерализма составляла вера в автономную человеческую личность и ее господство над действительностью. Указывая на кризис «духа», Бар открывает центральную тему австрийского модернизма — тему отчуждения и распада человеческой личности. Важнейшие герои младовенцев — «нервные люди» переходной эпохи. Пленники социальной действительности, они чувствуют себя вместе с тем и рабами своих ощущений, своего «бессознательного». Они мечутся между сциллой репрессивной культуры и харибдой беззаконной, иррациональной природы, чувственно-материальной стихии жизни.

С такой концепцией личности связана намеченная в эссе Бара и ясно прочерченная в литературе всего венского модерна линия эротизма, в частности, тяготение к образу роковой женщины, *femme fatale*. Ее образ символизирует жестокую и влекущую безжалостность жизни, которая обещает обновление за порогом распада и гибели. Первые примеры ее изображения дают картины Климта «Юдифь» и «Саломея» — эстетическая реализация предсказаний Иоганна Якоба Бахофена (Johann Jakob Bachofen, 1815–1875) о грядущем торжестве женственной стихии и дионисийской чувственности над аполлинической мужской цивилизацией. У Гофмансталя вариантом этого женского образа является героиня антикизирующей драмы «Электра» («Elektra», 1906), у Шницлера — героиня его ренессансной драмы «Шаль Беатрисы» («Der Schleier der Beatrice», 1899). Почти до гротесковой отчетливости доводит его переводчик и эпигон Бодлера Феликс Дерман (Felix Dörmann [F. Biedermann], 1870–1928) — певец непостижимой «мадонны Лючии» («Neurotica», 1891).

Кризис «духа», о котором пишет в своем эссе Бар, и он сам, и его современники оценивали в свете понятия «декаданс». Начиная с Поля Бурже и Ницше, декаданс служил обозначением чувства жизни, обусловленного опытом дезинтеграции и распада целого, будь то целое произведения искусства, философско-эстетического мировоззрения, социального организма или духовного мира личности. В немецкоязычной литературе «конца века» декадентами *par excellence* предстают именно австрийцы, создававшие свои произведения на фоне «многоцветного заката» (С. Георге) Габсбургской империи.

После Австро-Прусской войны 1866 года Австро-Венгрия, последняя преемница Священной Римской империи, лишается «достаточных причин для своего исторического существования» (Р. Музиль). «Легкомысленная красавица Вена» становится одним из символов декаданса, и ее золотая молодежь, выросшая в атмосфере «веселого апокалипсиса» (Г. Брех) 1870–1880-х годов, узнает свое чувство жизни в знаменитых стихах Верлена: «Я — римский мир периода упадка».

Поэты «Молодой Вены» не без горькой гордости пишут о себе как о пресыщенных наследниках великой умирающей традиции. На их глазах рушится бюргерско-аристократическая культура европейского гуманизма. Утрачивая свой смыслообразующий центр, она распадается на безразличное множество изолированных, почти иллюзорных артефактов, овеванных усталым очарованием обреченной красоты. «Возникает ощущение, — пишет в 1891 году Гофмансталь, — что наши отцы [...] оставили в наследство нам, родившимся так поздно, всего две вещи: красивую мебель и излишне утонченные нервы [...] У нас

нет ничего, кроме сентиментальной памяти, парализованной воли и зловещего дара раздвоения личности»¹².

Но напряженная авторефлексия в красивых интерьерах отцовских особняков имела более значительные последствия, чем бесплодное отчаяние эпигонов. Пафос декаданса не исчерпывается чувством утраты и сожаления об утраченном. Мироощущение венских декадентов отмечено принципиальной амбивалентностью: их «сплин» мотивирован тоской по неведомому «идеалу»; за их влечением к смерти скрывается жажда обновления; исповедуя культ острых и необычных ощущений, разрушительных страстей и измененных состояний сознания, они яростно протестуют против «серой, безрадостной действительности»¹³ и питают надежду на спасительный прорыв в иную реальность, в область «высшего бытия». «Вырождающиеся натуры имеют величайшее значение всюду, где должен наступить культурный прогресс», — писал Ницше в «Веселой науке»¹⁴, и поэты «Молодой Вены» ясно осознают свое декадентство как печать избранности, как обещание перехода к тому высшему типу личности и культуры, который Герман Бар называет модернизмом.

Декаданс включен в историю модернизма как стадия самоотрицания поздней, пресыщенной своими собственными богатствами культурной традиции. Наступление новой эпохи начинается, по мнению Бара, с того, что современный человек отрекается от служения одряхлевшему духу и тоскует о воссоединении с жизнью: «Мы снова хотим правды. Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы — и впитывать, впитывать»¹⁵. Чувства и нервы должны вновь воссоединить то, что разъединил рассудок — мир внешний и внутренний, жизнь и дух: «Мы — пилигримы чувственности, — пишет Бар, — только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся»¹⁶.

То, что рассудок предлагает нам под именем истины, ею, по мнению Бара, не является, ибо действительность не есть нечто готовое и завершённое вне нас. В эпоху зарождения венского модернизма в искусстве господствовали, с одной стороны, эклектический стиль историзма с его опорой на художественные образцы прошлого от готики до барокко и классицизма, а с другой — натуралистическая школа, стремившаяся к максимально точному воспроизведению естественно-научной картины мира. Их общий, отвергнутый Баром принцип — готовая действительность и незыблемая общезначимая истина. Развенчивая объективную и безличную истину рассудка, Бар противопоставляет ей истину сенсуалистическую и принципиально субъективную: «Наш закон — правда, какой она является каждому в его индивидуальных ощущениях»¹⁷.

Отсюда следует, что и жизнь, существующая отдельно от нашего восприятия — такая же фикция, как и мир зловещих призраков, порожденный интеллектом, «духом». Уже романтики утверждали, что трансцендентальным условием художественной истины является субъект восприятия, но не человек рационалистической культуры, а более опасный и непредсказуемый *homo psychologicus*, т.е. личность, наделенная чувствами и инстинктами, взятая во всей сложности и противоречивости своего внутреннего мира. Так и для Бара жизнь обладает реальным смыслом, поскольку входит в пространство нашего чувственного опыта, становится текстом, сотканным из наших ощущений, эмоций, фантазий и мыслей.

Субъективная истина, к которой призывает Бар, не относительна, а абсолютна. Она мыслится как результат взаимопроникновения духа и жизни. Дух, утративший контакт с жизнью, и жизнь, утратившая контакт с духом, — враги и соперники, две непримиримые иллюзии. Но дух, обновленный жизнью, — это уже не бесплодный логос, созидающий призрачные законы, точно так же, как и жизнь, просветленная духом, — уже и не грозная и чуждая человеку иррациональная стихия. В слиянии они — единственные и тождественные — обретают свое подлинное значение. И жизнь, и дух, то и другое, выступают теперь символами абсолютной истинной реальности, в которой преодолеваются мучительные противоречия рационалистической культуры. Вот почему в дальнейшей истории модернизма, явственнее всего у авангардистов, борьба с опредмеченной, объективированной реальностью ведется как под знаменем жизни, так и под знаменем духа. История развития этих основных концептов модернизма ведет от их противопоставления к их тождеству, от обостренного сознания психофизического дуализма к торжеству «третьего царства».

В эссе Бара эта эволюция еще не развернута, но уже намечена, как намечена и центральная для модернизма идея спасительной, мессианской роли искусства и художника. Бар, впервые после романтиков, придает искусству жизнестроительную функцию. Возрождение человечества, в которое верят модернисты, пишет он, наступит тогда, когда «к людям снова вернется искусство», и человек, пробившийся к своей неповторимой личной правде, станет, благодаря этому, художником, способным вдохнуть свою душу в мертвую материю жизни¹⁸. Тем самым модернизм Вены уже на пороге своего возникновения входит в прямое противоречие с натуралистической формулой «искусство = природа — X», где X означал субъективность художника (А. Хольц).

Для «последовательного натуралиста» природа воплощает полную и высшую истину именно постольку, поскольку она существует вне сознания, объективно. Модернисту же, каким он

становится в Вене, природа, не преломленная сквозь призму поэтического сознания, кажется мертвой и бессмысленной. Она — только нереализованная возможность истины, и реализовать ее призвано субъективное сознание художника, которое не искажает истину природы, существующую, якобы, где-то вовне, а впервые ее творит и воплощает, освобождая души вещей из плена материи. Именно об этом пишет позднее и Гофмансталь: «Предметы жизни тенью парят вокруг нас до тех пор, пока не выпьют нашу кровь: только тогда они обретают живые тела»¹⁹.

Соответственно меняется и отношение к эстетической, вообще культурной традиции. Прошлое культуры перестает быть консервативной системой ограничений, с которой сражался натурализм, но оно перестает восприниматься и как архив священных и неприкосновенных образцов для ностальгического подражания, примеры которого давал венский историзм, воплощенный в живописи Ганса Макарта и в пышной архитектуре венской Рингштрассе. Молодое поколение венских художников, тех, кого стали называть «Молодой Веной» и «Сецессионом», отвергает то и другое. Когда Бар говорит, что искусство призвано возродить правдивость мысли, соединив ее с правдой души, это означает, что культурная традиция должна стать пространством свободы и эксперимента, и поэт обязан работать с ней так, как скульптор работает с камнем или с бронзой. Выразительным примером такой эстетики являются обработки античных мифов в драматургии Гофмансталя («Алкеста», «Электра», «Эдип и Сфинкс») ²⁰.

Освоение культурной традиции становится в творчестве младовенцев формой обновления самой жизни. В этом — суть младовенского эстетизма и его принципиальное отличие от того бессознательного бегства в царство радужной эстетической иллюзии, которое характеризует жизненную стратегию культурного бюргерства Вены в эпоху ее «веселого апокалипсиса». Поклоняясь искусству, либеральная австрийская буржуазия изживает свою неудовлетворенность исторической действительностью. Лишенная политического влияния и обманутая в своих надеждах на общественный прогресс, она меняет место в парламенте на кресло в театральном партере и нейтрализует непоправимую действительность, отождествляя ее с театральным представлением по общему признаку иллюзорности: жизнь, осмысленная как театр, не внушает страха и не требует ответственности. Все становится по видимости безопасной, хотя и щекочущей нервы игрой, как это показано, например, в пьесе Артура Шницлера «Зеленый какаду» (1899).

Эстетизм «Молодой Вены» — другого рода. Он начинается с ригористической демаркации границ. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии», — пишет Гофмансталь в

лекции 1896 года «Поэзия и жизнь»²¹. Но путь, не прямой, а окольный, все же есть, и его завершением становится авангардистское требование преобразования, «пресуществления» действительности по законам искусства. Уже в теории эстетизма дифференциация искусства и жизни важна не сама по себе, искусство требует для себя независимости и автономии не для того, чтобы навсегда сохранить свою чистоту. Эстетическая революция видит свою задачу в искуплении материального мира и стремится к империалистической экспансии — к воплощению «царства». «Новое искусство, которое мы создадим, — пишет Бар, — станет и новой религией, ибо искусство, наука и религия — это одно и то же»²².

Сущность модернизма в интерпретации его Германом Баром заключается в том, что в условиях кризиса рационалистической культуры искусство принимает на себя смыслополагающую функцию религиозной ремифологизации мира на основе синтеза духовного и чувственно-материального начал. Эссе Бара знаменует, таким образом, переход к новому типу культурного творчества — от горизонтальной культуры к культуре вертикального типа.

Горизонтальная культура классического либерализма предстает на рубеже веков как изошренная система принуждений, бессмысленно усиливающая свой гнет под угрозой близящегося взрыва. Но «новые люди», от имени которых говорит Бар, знают, что ничто не может ее спасти. Ожидается событие, равное по значению культурному перевороту Ренессанса, начинает складываться вертикальная вневременная модель мира, отвергнутая Новым временем. Движение человечества вперед по горизонтали исторического времени перестает быть основным критерием всех оценок, и ведущая роль переходит к другому процессу — восхождению индивидуальной души по метафизической вертикали, соединяющей мир и Бога. Картина мира, основанная на логическом отношении субъекта и объекта, причины и следствия, сменяется картиной мира, основанной на принципе символических сближений и перекличек, на внутреннем тяготении вещей и явлений друг к другу. Ее центром становится отношение Бога и мира, движущихся навстречу друг другу и желающих своего взаимного воплощения.

Единство всего сущего, зашифрованное в противоречиях эмпирической действительности, обозначается на рубеже веков словами «тайна жизни». Жизнь — общий предмет научных, философских и поэтических исканий эпохи, — принадлежит к числу важнейших лозунгов и «Молодой Вень»²³. В приобщении к тайне жизни заключается для младовенцев высшее предназначение художника, который постигает ее, спускаясь на дно своей души. Самопознание поэта требует отречения и одиночества,

разрыва внешних и поверхностных связей во имя связей глубинных и сущностных, означающих обретение утраченного единства человека с божественной целокупностью бытия за пределами рационального знания²⁴. Отчаянное одиночество перед лицом лживой действительности и мучительная немота перед лицом лживого языка — цена, которую поэт должен заплатить за грядущее обновление. Но когда цена эта будет заплачена, путь отречения будет пройден, ему откроется истинная реальность мировой жизни, и он воплотит ее в небывалых образах, которые станут плотью нового совершенного мира. Тогда — конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий — все воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма.

* * *

Первые итоги этого движения по вертикали Герман Бар подводит в 1899 году в эссе «Наше десятилетие». За десять лет существования группы «Молодая Вена» сложилась, по мнению Бара, самостоятельная литература «венского стиля», независимая от Германии, но и не сводимая к подражанию французским декадентам. Основание для оптимизма дают Бару произведения младовенцев, вышедшие в 1890-е годы: лирика и новеллистика Гофмансталя, его лирические драмы «Вчера» («Gestern», 1891), «Смерть Тициана» («Der Tod des Tizian», 1892), «Глупец и смерть» («Der Tor und der Tod», 1893), драмы и новеллы Шницлера, в особенности его драматический цикл «Анатоль» («Anatol», 1893), повести Леопольда Андриана «Сад познания» («Der Garten der Erkenntnis», 1895) и Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга» («Der Tod Georgs», 1900)²⁵, первый сборник лирических миниатюр Петера Альтенберга «Как я это вижу» («Wie ich es sehe», 1896), лирические сборники Феликса Дермана («Нейротика» [«Neurotica»], 1891; «Ощущения» [«Sensationen»], 1892) и Рихарда Шаукаля («Мои сады» [«Meine Gärten»], 1893; «Tristia», 1898).

К 1900 году «Молодая Вена», действительно, завоевывает господствующее положение в австрийской культуре, которое обеспечивается большой сплоченностью молодой культурной элиты и сохраняется до Первой мировой войны. Бар становится ведущим литературным и театральным критиком, печатается в центральных изданиях Австрии и Германии и находит себе сильных союзников в лице художников «Сецессиона» с их журналом «Ver sacrum», представлявшим то же направление, что и орган младовенцев «Современная литература». Социально-психологические пьесы Шницлера ставятся на сцене Бургтеатра,

вытесняя натуралистическую драматургию Гауптмана и даже Ибсена. Гофмансталь, переживший кризис «преэксистенциального», по его определению, эстетизма, обращается к театру, в котором видит путь к социальному искусству, и его плодотворный союз с Рихардом Штраусом реализуется на сцене венской оперы, возглавляемой их единомышленником Густавом Малером. За блистательным успехом оперы «Электра» (1906) последовали «Кавалер роз» («Der Rosenkavalier», 1910), «Ариадна на Наксосе» («Ariadne auf Naxos», 1911) и еще несколько более поздних совместных работ.

В первое десятилетие XX века культура Вены представляет собой своего рода «синкретическое произведение искусства», о котором мечтал Рихард Вагнер. В союзе с эстетическим модернизмом выступает философия и наука, важнейшими представителями которой являются Эрнст Мах (Ernst Mach, 1838–1916) и Зигмунд Фрейд (Sigmund Freud, 1856–1938). Сочинения того и другого, сомнительные с точки зрения консервативных университетских кругов, получают тем более широкий резонанс в модернистской среде, и это способствует формированию своеобразного философско-литературного, а в случае Фрейда и медицинско-литературного дискурса. В отличие от Франции и Германии, где союз литературы и естествознания сложился преимущественно в рамках натурализма, в Австрии этот союз служит преодолению натуралистической эстетики.

Для младовенцев открытия Маха и Фрейда играли роль научной легитимации их кризисного мироощущения. В первую очередь это относится к книге Маха «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» («Beiträge zur Analyse der Empfindungen», 1886; «Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen», 1900), содержащей антиметафизическую философию «чистого опыта».

По Маху, реально существует лишь то, что предоставлено нам в опыте наших ощущений, а опыт дает нам свойства и группы свойств, но никак не представления об их «объективных» носителях. Материальные тела, на объективном существовании которых настаивает материализм — такая же фикция, как и «духовные сущности» идеалистической философии; то и другое — лишь временные узлы свойств, которые непрерывно возникают и распадаются, как узоры в калейдоскопе. Из таких изменчивых комплексов, физических и психических одновременно, состоит вся действительность — вечный поток бытия, уносящий с собой все, что казалось постоянным и неизменным.

Идеалистической иллюзией является, с точки зрения Маха, и человеческая личность, самотождественность нашего воспринимающего и мыслящего «Я» — той точки, от которой, начиная

с Декарта, отсчитывались все мировые смыслы. «Я обречено на гибель», — утверждает Мах²⁶, это тоже лишь психофизический комплекс, связка или пучок переживаний и ощущений, непрерывно меняющийся в зависимости от их характера и сочетаний, в которые они вступают. Вместе с понятиями «субъект» и «объект» махизм отменяет и границу, их разделявшую: мир чистого опыта мыслится как единый поток однородных элементов-ощущений, психических и физических одновременно.

Кризис личности, центральная тема Ницше и «философии жизни», является тем пунктом, в котором махизм соприкасается с учением Фрейда. Если Мах топит сознательное «Я» в потоке противоречивых субъективных ощущений, то Фрейд отдает его во власть «бессознательного», восходящего к архаическим инстинктам. Субъект становится у Фрейда марионеткой таинственного «либидо», замещается образом «множественного Я», невольного актера в многофигурной драме ложных самоидентификаций, которые попеременно овладевают сознанием, замещая иллюзию личного тождества. В результате сознание утрачивает не только интеллектуальное господство над действительностью, но и контроль над внутренним миром личности: «Я [...] не является более хозяином даже в своем собственном доме»²⁷.

В творчестве писателей «Молодой Вены» тема деперсонализации раскрывается под прямым влиянием Фрейда, воспринятым младовенцами в широком контексте современной психиатрической литературы, работ Теодуля Рибо, Пьера Жане, Мортонна Принса. Яркий образ дезинтегрированной личности дает Гофмансталь в неоконченном романе «Андреас, или Воссоединенные» («Andreas oder die Vereinigten», 1907–1913). Но с особой очевидностью диалог с Фрейдом обнаруживается в прозе Артура Шницлера, которого сам Фрейд, не без чувства зависти, признавал своим «двойником» в области художественной литературы²⁸. Врач по образованию, автор ряда статей о гипнозе и внушении, Шницлер в одних случаях предвосхищает, в других использует теорию Фрейда, художественно оформляя хитросплетения осознанного и подсознательного как психологическое выражение кризиса культуры. В дальнейшем фрейдистские импликации становятся неотъемлемой частью психологической новеллы в творчестве таких разных писателей как Франц Верфель («Не убийца, а убитый виноват», 1919), Франц Кафка («Письмо к отцу», 1919), Стефан Цвейг («Амок», 1922).

Важно подчеркнуть, что, читая Фрейда и Маха, младовенцы находят у них не только теоретический анализ кризиса современной личности, но и важные импульсы к разработке новых принципов ее художественного изображения. Показательны в этом отношении две новеллы Шницлера — «Лейтенант Густль»

(«Leutnant Gustl», 1900), первый в немецкоязычной прозе опыт широкого применения техники «внутреннего монолога», и написанная значительно позже «Барышня Эльза» («Fräulein Else», 1924), в которой Шницлер, задетый ссылкой Джойса на первенство Эдуарда Дюжардена, повторяет этот опыт с еще большим мастерством. В том и другом тексте махистская тема диссоциации личности раскрывается с привлечением психоаналитического метода свободных ассоциаций: поток сознания персонажей — рыхлая вереница их мимолетных впечатлений, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений — напоминает описанный Фрейдом полусон-полубред пациентов на кушетке психоаналитика.

Снимая оппозицию голоса повествователя и голоса персонажа, Шницлер демонстрирует общую и чрезвычайно характерную тенденцию зарождающейся поэтики модернизма к пересмотру или разрушению границ, определявших классическую структуру литературной реальности. Внутренний монолог только частный случай этой тенденции. Уже в творчестве писателей «Молодой Вены» по всем линиям нарушаются границы — между произведением и читателем, текстом и контекстом, речью и молчанием, знаком и значением, предметом и образом, между различными жанровыми формами, различными видами искусства, искусством и жизнью. Повсюду ощущается стремление к созданию гибридных конструкций, к интеграции и синкретизму, и обоснование этой тенденции дает научная критика автономного субъекта и субъектно-объектных отношений.

По мысли Жана-Франсуа Лиотара, австрийская культура начала XX века взяла на себя «погребальный труд» развенчания и делегитимации господствующих научных и эстетических представлений — «метарассказов» XIX столетия²⁹. Но не менее важно и другое: беспощадный диагноз кризисных явлений сочетается в те же годы и у тех же авторов с напряженными поисками их преодоления, с выработкой утопических решений. Чем решительнее осуществляется на рубеже веков развенчание личности, тем отчетливее выступает на передний план и потребность в ее восстановлении — не в прежних ее границах, а в образе «нового человека», способного обрести более прочную идентичность на почве другой, истинной реальности.

В учении Фрейда психоанализ, устанавливающий причины кризиса, является и средством психотерапии, цель которой — замещение бездумной и потому столь непрочной привязанности пациента к своему иллюзорному «Я» трагическим, но и спасительным сознанием закономерной укорененности каждой индивидуальной психики и судьбы в вечной тотальности общезначимого древнего мифа — модернизированного Фрейдом мифа об Эдипе. Принимая истину психоанализа, человек получает шанс внести смысл в пу-

таницу своей собственной жизни и в хаос мироздания, реинтегрировать свое распадающееся «Я», вписывая его в новую и в то же время древнюю как мир систему ценностных координат. Психологический миф объединяет индивидов в рамках эстетическо-религиозного сверх-общества, противопоставленного распадающемуся социуму. Тем самым он выступает в качестве союзника эстетической утопии венского модернизма, параллельно с которой он и создавался. Их содружество представляет собой военный союз против лже-реального мира политики и истории.

«Царский путь» самопознания, т.е. приобщения к универсальному мифу ведет, по Фрейду, через страну снов, где ложь сознательной жизни рассеивается в стихии бессознательного и исполняются «вытесненные» желания, которые не способна удовлетворить дневная действительность. «Толкование сновидений» («Die Traumdeutung», 1900), книга, в которой Фрейд видел своего рода введение в культуру XX века, воспринимается поэтами «Молодой Вены» как научное подтверждение их антинатуралистической программы. Натурализм, писал в 1894 году Бар, «требовал от искусства быть действительностью и ничем, кроме действительности»; декаденты же решают вопрос об отношении искусства и жизни, «требуя от искусства [...] быть сновидением и ничем, кроме сновидения»³⁰.

Образы сновидения, кошмары и чары сна, грезы и мечты, действительно, играют в поэзии раннего венского модернизма ключевую роль, выступая одновременно как символы разочарования и надежды. Если жизнь есть сон, то и сон есть жизнь, если внешний мир — мираж, то «миры, рожденные в мечтах», являют истину и получают оправдание в качестве главного предмета поэзии. «Я говорю сну: останься, будь правдой. / И говорю действительности: исчезни, будь сном», — эти стихи Гофмансталя³¹ представляют собой лишь один из многих примеров предвосхищения «фрейдистского кода» в его лирике 1890-х годов. Так, в стихотворении «Терцины» («Terzinen», 1894) мотив иллюзорности внешнего мира, оформленный шекспировской строкой «Мы созданы из вещества того же, что наши сны», не сводится к барочному *vanitas*, как у Шекспира в «Буре», а открывает тему магического преобразования жизни и перехода в высшую реальность, где царит спасительное тождество: «Три суть одно: человек, вещь, греза»³². Неоромантическая метафора «жизнь-сон» характеризует у Гофмансталя состояние мистического опыта, приобщающего лирического героя к сущностному миропорядку. Аналогичное решение темы сна — истинной реальности, замещающей бессмыслицу сознательной жизни — дают, наряду с поэзией и прозой Гофмансталя, многие тексты его современников, например, роман Рихарда Беер-Гофмана

«Смерть Георга» или поздняя новелла Шницлера «Сновидение» («Die Traumnovelle», 1924).

В беседе с писателями, записанной Бертой Цукеркандль³³, Мах высказал мнение, что австрийская литература сновидений родилась в 1866 году, когда Австрия потерпела поражение от Пруссии и оказалась за бортом истории. Вероятно, Маху помнились насмешливые строки Гейне о немцах: «Французам и русским досталась земля, / Британец владеет морем, / А мы — воздушным царством грез, / Там наш престиж бесспорен». То, что Гейне говорил о Германии, Мах через полвека переносит на Австрию, ибо на рубеже веков ситуация меняется: Германия Бисмарка завоевывает себе место среди стран, утверждающих свое господство над миром в области реальной действительности, в мире экономики и политики, науки и техники. Страной, вытесненной из истории, испытывающей кризис своего национального самосознания, становится теперь Австро-Венгрия, и Мах полагает, что в лице своих поэтов и философов она берет реванш за политическое унижение, утверждает, как когда-то романтическая Германия, в автономном царстве грез модернистской культуры.

Участовавший в беседе с Махом Герман Бар это мнение, кажется, подтверждает: «Да, верно, сон под названием Австрия — вот чему мы хотим придать смысл и форму, цвет и звучание»³⁴. Но его реплика вносит решающий нюанс: грезы важнее, чем действительность. Австрия, какой она предстает в сновидениях ее поэтов³⁵, не только не совпадает с обреченной империей, но и не должна с нею совпадать. Последняя не заслуживает внимания художника, потому что она — лишь иллюзия. Истинная же реальность — это Австрия-сновидение, и только она требует своего воплощения в эстетической утопии, тесно соседствующей с родственной ей утопией психоаналитического мифа.

Оптимистический пафос утверждения высшей реальности не чужд и взглядам самого Маха. По мнению ученого, его слова «Я должно погибнуть» не следует понимать как формулу деструкции и отчаяния, ибо они же заключают в себе и признание возможности нового всемирного «Я» с открытыми границами.

Из философии Маха следовало, что мир (комплекс ощущений) есть либо иллюзия, которую наше сознание принимает за реальность, либо реальность, которую мы подменили иллюзией. Мировоззрение поэтов и художников Вены колеблется между этими вариантами, пробиваясь от деструктивного к конструктивному пониманию махизма. Это необходимо принимать во внимание при оценке австрийского импрессионизма, развивавшегося под воздействием махистской теории и нашедшего в ней свое философское оправдание. «В моде Поль Бурже и Будда», — пишет Гофмансталь в эссе о Д'Аннунцио³⁶. Имя Бурже указывает на за-

кон декаданса — распад целого, имя Будды означает противоположную тенденцию, волю к всеединству. Значение венского импрессионизма в том, что он объединяет в себе оба полюса современного сознания, как объединяет их в себе и учение Маха.

В своей декадентской версии импрессионизм раскрывает тему утраты ценностей: мир больше не объективное целое, он распался на бессвязные факты и мелькающие мгновения, которые существуют лишь до тех пор, пока воспринимаются чувствами; его символами выступают игра теней, пляска призраков, карты, маски, театр. «Импрессионистический человек», творец и герой этого мира иллюзий, презирает общество и мораль и не знает другого закона, кроме личной воли и личного счастья. Свободный и одинокий, он исповедует культ своего «Я», только себя самого мнит достойным любви и хочет бездумно скользить по золотым волнам жизни, срывая цветы чувственных и интеллектуальных наслаждений³⁷.

Но когда разрушается вера в объективный мир, исчезает и автономный субъект; согласно Маху, он такая же фикция, как и призрачный мир воспринимаемых им объектов. Вот почему *homme libre* импрессионистической культуры — это актер, не верящий в убедительность своей роли. За эйфорическими призывами импрессиониста «погрузиться в лазоревые сны раскрепощенных нервов», где «нет истины, а только красота»³⁸, неизменно ощутим тайный страх метафизической пустоты, придающий импрессионистическому чувству жизни тот оттенок скептической резиньяции, который так ясно выразили Гофмансталь в своем стихотворном «Прологе»³⁹, и Шницлер в «Парацельсе» («Paracelsus», 1898)⁴⁰.

Именно Шницлер и представляет нигилистическую линию в литературе венского импрессионизма с наибольшей последовательностью. Путь к свободе, который выбирают его герои, выстраивается как серия болезненных разрывов и разоблачений. Он усеян невинными жертвами и невозполнимыми потерями, ведет к одиночеству, разочарованию и смерти (пьесы «Любовная забава», 1895, «Одиноким путем», 1903, «Бескрайняя страна», 1911).

Болезнь современной души, которую Шницлер не устает изображать в своих пьесах и новеллах, — это экзистенциальный страх, порожденный отчуждением личности, разрывом между сознанием и реальностью. Преломляясь в сознании шницлеровских персонажей, реальность обесмысливается и от этого ускользает, не дается ни чувствам, ни рассудку, готова в любой момент обернуться призрачной фантазмагорией. Изгнанный из реальности, герой Шницлера словно разучился жить; он блуждает среди привычных фактов и отношений, как на чужбине, пугаясь своей отрешенности, не узнавая самых простых вещей. Дневная действительность еще не вполне подчинена у Шницлера абсурдной логике ночных сновидений, как это происходит в произ-

ведениях Кафки, но ясность очертаний она уже утратила, уже начала исчезать в сумерках, и, если во тьме кафкианского абсурда всегда мерцает огонек религиозной надежды, то серые рассветы Шницлера, кажется, исключают возможность спасения.

Шницлер не верит в апокалипсическую диалектику утраты и обретения, согласно которой смерть искупает новую жизнь, распад чувственно-материальной действительности освобождает место для абсолютной реальности, кризис автономного субъекта является условием рождения симфонической личности-микрокосма.

С признанием этой диалектики связана вторая версия импрессионизма, в согласии с которой игру наших ощущений, кажущихся бессвязными и мимолетными, следует представлять себе как единый орнамент жизни, где каждый «психофизический» элемент, причудливо переплетаясь с другими, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом.

В литературно-критической эссеистике Бара к импрессионизму отнесены самые разные авторы и произведения — лирические драмы Метерлинка и Гофманстала, скульптуры Родена и картины Климта, японские гравюры на выставке «Сецессиона». Признаком, который их объединяет — это умение художника создавать необъяснимые связи (*cohésion indéfinissable*)⁴¹, «видеть в части целое или в одном все»⁴², изображать явления чувственно-материального мира так, чтобы возникало ощущение той тайны, которую Гофмансталь назвал «тайной сцепленности всего земного»⁴³. Махистское искусство импрессионизма, как понимали его в Вене, настаивает на отмене границ, которыми изрезало Вселенную рационалистическое сознание. Импрессионизм там, где вещи выведены из их изолированности, где восстанавливается единство и принципиальное тождество всего существующего, и человеческое «Я» включается во всемирное братство всех вещей.

Таков, в частности, импрессионизм Петера Альтенберга, у которого импрессионистический принцип дематериализации мира в призме субъективных впечатлений интерпретируется на основе махистской философии тождества внешнего и внутреннего, субъекта и объекта, сознания и бытия. Душа, проповедует Альтенберг, должна «расширить свою территорию»⁴⁴, разрастись до масштабов Вселенной. Средством этого расширения является, по его убеждению, поэзия. Поэт — это «Робеспьер души»⁴⁵, но его оружие — не революционная риторика, а магический взгляд⁴⁶. Называя первый сборник своих лирических миниатюр «Как я это вижу», Альтенберг подчеркивает, что под ударением должно стоять в этом названии не слово «Я», а слово «вижу»⁴⁷. Ценность зрительных ощущений определяется для Альтенберга не точностью отражения внешнего мира, а силой его творческого преображения, при котором субъект исчезает, растворяется в объекте.

По лучу магического взгляда душа поэта словно перетекает в мир, пропитывает плоть мира, как влага губку⁴⁸, и, когда она в мире воплотится, мир станет святой плотью и будет спасен.

Грядущее «царство» воплощенной души и одухотворенной плоти предполагает преодоление *principium individuationis*, и одним из самых суггестивных символов этого преодоления выступает у Альтенберга танец: «“Я есмь” и “Я танцую” — эти миры абсолютно противоположны», — пишет Альтенберг⁴⁹, ибо танцующий отрекается от обособленности своего «Я», по выражению Ницше-Заратустры, «вытанцовывает себя» из границ своей индивидуальности⁵⁰. Такая трактовка танца прямо противоположна той, которая дана в пьесе Шницлера «Хоровод» («*Der Reigen*», 1900), где эротическая энергия жизни порождает бессмысленное движение по замкнутому кругу и не преодолевает, а организует лживый мир социальной действительности.

Для Альтенберга человек, вовлеченный в дионисийский танец, обретает свободу. Путь к свободе — это не одинокий путь к смерти, как у Шницлера; смерть означает переход через инобытие и условие вхождения в истинную жизнь. С особым пафосом раскрывает эту тему философ и эссеист Густав Ландауэр (*Gustav Landauer*, 1870–1919), пламенный почитатель Фрица Маутнера (*Fritz Mauthner*, 1849–1923), чья фундаментальная «Критика языка» («*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*», 1901–1902) оказала в одном ряду с учением Маха значительное влияние на «Молодую Вену». В философии Маутнера слову — лживому языку мысли и инструменту отчуждения мира, противостоит молчание — язык мистического чувства. Заостря мысль своего учителя, Ландауэр пишет: «Есть только один способ избавиться от чувства одиночества и богооставленности: принять мир и принести в жертву ему свое личное “Я”. Но только затем, чтобы почувствовать, что мое Я — это и есть весь мир, в котором оно растворено. Обособившееся Я убивает себя, чтобы дать жизнь Я всемирному»⁵¹.

Именно этот путь — от гносеологического скептицизма и отчаяния к мистическим «эпифаниям» — проходит герой новеллы Гофмансталь «Письмо» («*Ein Brief*», 1902) лорд Чэндос, поэт, испытавший отвращение к лживому слову и погрузившийся в молчание. Новелла — тонкая стилизация эпистолярного стиля елизаветинской эпохи, представляет исповедь умолкнувшего поэта, обращенную к его старшему другу и наставнику Бэкону Веруламскому. Гофмансталь прощается со своим героем на пороге авангардизма, в тот момент, когда лорд Чэндос ощущает приближение новых «волшебных слов», о которых он говорит, что они, если бы оформились в его сознании, могли бы «одолеть тех херувимов, в которых он не верует»⁵². Это, несомненно, ключевое место «Письма». Речь идет о библейских херувимах с

огненными мечами, которые охраняют врата Рая, препятствуя возвращению изгнанного человечества к древу жизни. Неверие в них лорда Чэндоса имеет принципиальное значение: он не верит в грехопадение, в его окончательность, и в недоступность райского сада. Маутнер был убежден, что единство души и плоти, Бога и мира может быть пережито только в безмолвии; вторжение слов неизбежно разрушает мистическое переживание. История лорда Чэндоса это убеждение не столько подтверждает, сколько ставит под сомнение. На последней глубине падения падший переживает блаженные мгновения сверхчувственной интуиции. В его измученном немотой сознании зарождаются неведомые слова нового апофатического языка, на котором говорят не с людьми, а с Богом. Вера в слово сменяется неверием, но кризис безмолвия нужен для того, чтобы родилась другая, истинно священная речь.

Вальтер Йенс называет эту новеллу Гофмансталя «свидетельством о рождении модернизма»⁵³. Это верно прежде всего потому, что индивидуальная история лорда Чэндоса явственно выстраивается в соответствии с трехтактной парадигмой исторического процесса: от неразделенности Бога и мира до грехопадения к их окончательной нераздельности по ту сторону преодоленной истории, от рая к Новому Иерусалиму.

Определяя модель самоописания модернистской культуры в целом, эта диалектика утраты и обретения находит свое отражение и в идейной структуре важнейших произведений, созданных на рубеже веков в Вене. Центральное звено сюжета образует, как правило, промежуточный этап кризиса, жизнь героя в изгнании, в состоянии инобытия и отчаяния на пороге смерти. Но завершающая сюжет смерть героя — не только конец, но и начало. Уже в ранней пьесе Гофмансталя «Глупец и Смерть» смерть является не в образе отвратительной старухи, а в образе прекрасного юноши-музыканта. Когда о принце Эрвине, герое повести Леопольда Андриана «Сад познания» говорится, что он умер, не познав смысла своей жизни, это означает, что познание предполагалось⁵⁴; когда в новелле Гофмансталя «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» («Das Märchen der 672. Nacht», 1895) герой умирает, с отвращением оглядываясь на свою жизнь, это означает, что была какая-то ошибка, и эта ошибка требует исправления. Со всей определенностью переход в стихию истинной жизни дан лишь в повести Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга», но имплицитно, как своего рода нулевой член оппозиции, мотив грядущего преображения присутствует во всех текстах писателей «Молодой Вены».

Высшее переживание, которое знают и кладут в основу своего творчества младовенцы — это переживание *unio mystica*, в

формулировке Гофманстала, переживание того, что «мы пребываем в состоянии единства со всем, что есть и когда-либо было, не с краю творения, и ни из чего не исключены»⁵⁵. Выражая стремление к этому единству, венский импрессионизм все больше отдаляется от декаданса и сближается с символизмом, т.е. образует стадию перехода от декаданса к символизму. Зыбкий мир импрессионистических ощущений, который венцы противопоставляют незыблемой чувственно-материальной действительности немецких натуралистов, важен прежде всего потому, что он зыбок и непрочен. Когда материя утонченных чувственных ощущений истончается до предела, сквозь нее начинает просвечивать абсолютная реальность: «открываются снова просветы в таинственную жизнь мироздания», «за гранью конечного открывается бесконечная даль»⁵⁶.

* * *

Диалектика кризиса — возрождения, намеченная уже в эссе Бара «Модернизм» и столь очевидная в истории эстетического воплощения идей Маха и Фрейда, дает содержание всему периоду венского модернизма. И в годы войны, приведшей к распаду Габсбургской империи, и после нее писатели Вены сохраняют верность основному направлению своего творчества, противопоставляющего социально-исторической действительности абсолютную реальность вечного мифа.

Поздний Шницлер остается скептиком, но все больше тяготеет к фрейдизму. Он демонстративно не замечает политики и истории, и, углубляя впечатление о вневременности душевной жизни, мифологизирует психологические конфликты в образах бесцельной и жестокой игры Эроса и Танатоса, которая способна разрушить любую социальную иерархию. Гофмансталь, напротив, бросается в политику и становится патриотом родной Австрии, подменяя распавшуюся империю ее «духовной сущностью» — «австрийской идеей» «консервативной революции», смысл которой заключается в возвращении от идеологии либерализма в лоно барочной католической традиции. Наряду с культурно-философской и политической прозой («Австрийская идея» [«Die österreichische Idee»], 1917, «Цена и слава немецкого языка» [«Wert und Ehre deutscher Sprache»], 1927, «Письменность как духовное пространство нации» [«Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation»], 1927) свидетельством этого является его увлеченная работа над проектом театрального «Зальцбургского фестиваля», в рамках которого создаются и ставятся его поздние пьесы — «Имярек» («Jedermann», 1911), «Большой Зальцбургский театр жизни» («Das Salzburger Große Weltthea-

ter», 1922), «Башня» («Der Turm», 1926). Тот же пафос «заоблачного зодчества» питает патриотическую публицистику и общественную деятельность Леопольда Андриана («Австрия сквозь призму ее идеи», 1937), Феликса Зальтена («Принц Евгений, благородный рыцарь» [«Prinz Eugen, der edle Ritter»], 1915) и Рихарда Шаукаля («Родина души» [«Die Heimat der Seele»], 1916). Еще раньше встает на этот путь Герман Бар, пропагандист метафизической «австрийской души», и, по-своему, Беер-Гофман, отличающийся от друзей своей юности тем, что идея преобразования критической культуры в органическую переносится им с Австрии на обетованную землю Израиля.

Уже в девятисотые годы младовенская концепция искусства приобретает новых сильных союзников, вероятно, более сильных и чем сами младовенцы, и чем австрийские экспрессионисты. Это Райнер Мария Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) и Роберт Музиль (Robert Musil, 1880–1942), тот и другой носители глубокого мистического сознания. Подобно поэтам «Молодой Вены», они стремятся к воплощению иной истинной реальности и противопоставляют влиянию немецкого натурализма опыт мировой культуры.

Музиль предпосылает своему первому роману «Душевные смуты воспитанника Терлеса» («Die Verwirrungen des Zöglings Törleß», 1906) эпиграф из Метерлинка, в котором речь идет о недоступных сокровищах, мерцающих во тьме души. В сознании Терлеса все вещи удваиваются, помимо своего привычного облика они имеют еще и другой, который не воспринимается органами чувств, но дан непосредственно, в интеллектуальном созерцании. Проблема героя и проблема романа — это существование второй реальности, которая присутствует в явлениях эмпирического мира как бесконечное в конечном. Терлесу кажется, что она так же непостижима, как мнимые числа в математике, например, квадратный корень из минус единицы или параллельные линии, которые где-то в бесконечности все же пересекаются. Ясно чувствуя присутствие этой второй реальности, Терлес бьется над разгадкой ее связи с чувственно-предметным миром. Учитель советует ему читать Канта, но логика разума, противопоставляющая явление и сущность, Терлеса не удовлетворяет.

Неприятие Канта важно в романе о Терлесе потому, что оно напоминает об антиметафизическом монизме Эрнста Маха, намечая через эту аллюзию тему «иноного состояния», развернутую позднее Музилем в его романе «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften», 1930–1943). Музиль внимательно изучал Маха и хорошо помнил то примечание к «Анализу ощущений», где Мах рассказывает о своем личном переживании, которое он испытал в юности, читая Канта, и которое заставило его осознать бессмысленность понятия «вещь в себе». «Однажды

летним днем в саду, — вспоминает Мах, — весь мир представился мне нерасчлененным потоком взаимосвязанных ощущений, а мое “Я” — лишь более плотным их сгустком⁵⁷. Последняя завершенная глава романа «Человек без свойств» называется «Дыхание летнего дня». Ульрих и Агата, лежа рядом друг с другом под деревьями цветущего сада, замирают в предчувствии «Тысячелетнего Царства». Им кажется, что стоит им отрешиться от всех знаний, закрыть глаза, и они почувствуют, «как соприкоснутся, наконец, внешний и внутренний миры, словно выпал клин, который разделял мироздание»⁵⁸.

К снятию границ внешнего и внутреннего в образе абсолютной реальности стремится и Рильке. «Два чуда существуют на свете — духовное и чувственное — и их единство», — писал Гофмансталь⁵⁹, и вся поэзия Рильке утверждает веру в реальность этих чудес, являя опыт воплощения сверхчувственной интуиции в формах пространства и времени.

Подобно поэтам «Молодой Вены» Рильке убежден, что жизнь едина, и, какие бы разум ни устанавливал границы между вещами, эти границы — иллюзия. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе, и вся пестрая множественность явлений жизни возникает лишь как различие складок все той же ткани, оформленной все тем же художником. Из поэзии Рильке явствует, что на свете нет и немислимо ничего, что могло бы быть само по себе, без всякой связи с чем-либо иным. Бытие — это бесконечный поток связей и отношений, где нет ничего автономного, все является иным иного, все отдельное, частное есть и мыслимо только через свою связь с чем-нибудь другим. Уже в раннем сборнике «Часослов» («Das Stundenbuch», 1905) причину и цель этой взаимосвязанности Рильке обозначает именем Бога, но и сам Бог не мыслим вне отношения к тому, что есть его творение: различие между сотворенными субстанциями так же относительно, как и различие между творцом и тварью. В образном языке Рильке это ведет к воскрешению архаического синкретизма, при котором традиционный метафорический перенос значения по условному сходству замещается отношением субстанционального семантического тождества очень удаленных друг от друга предметов и явлений, образующих смысловое пространство символических соответствий.

Ключевой образ Рильке — «внутреннее пространство мира» («Weltinnenraum»). Здесь происходит чудо преображения конечного в бесконечное, взаимное спасение «Я» и «не-Я». Когда поэт предается своим грезам, он не отгораживается от мира, а творит высшее бытие, спасает вещи от тления, «переносит их внутрь своего сердца»⁶⁰, и чем больше элементов физического мира включает он в свое Я, тем шире раздвигаются его границы —

они раздвигаются до тех пор, пока не исчезают в безграничности Вселенной: «Все обреченное на гибель проваливается в более глубокое бытие»⁶¹.

Но наряду с сильными союзниками у «Молодой Вены» были и сильные противники; венская школа утверждалась под огнем критики со стороны ее оппонентов.

Важнейшим из них является сатирик Карл Краус (Karl Kraus, 1874–1936), издатель и почти единственный автор журнала «Факел» («Die Fackel»), в котором он на протяжении трех десятилетий беспощадно клеймит ложь современной цивилизации, обличая лицемерную мораль и социальное угнетение, коррумпированную власть и ее институты. Оригинальность Крауса заключается в том, что главной целью своих сатирических атак он делает язык — кривое зеркало извращенного общественного сознания. В статьях, памфлетах и стихотворениях, заполняющих страницы «Факела», трагедия культуры предстает как трагедия ее языка, который продажная пресса и беспринципная журналистика превратили в инструмент манипуляции общественным мнением и насилия над человеческой природой, в средство фальсификации фактов и духовных ценностей.

По мысли Крауса, язык — великое наследие национальной культуры — становится инструментом насилия постольку, поскольку подвергается насилию сам, и эти увечья, наносимые языку, он выявляет путем изощренного анализа всех уровней словесного выражения, всех намеренных и бессознательно возникающих оттенков смысла. С особым искусством пользуется он приемом иронической цитаты. По выражению Вальтера Беньямина, он цитирует противника, чтобы «вонзить лом своей ненависти в тончайшие соединительные швы его позиции»⁶². Этот прием лежит и в основе его гигантской драмы «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit», 1919), где апокалипсическая панорама гибнущей в огне войны империи Габсбургов складывается из красноречивых саморазоблачительных цитат, источником которых являются военные сводки и речи политиков, театральные спектакли и уличные разговоры. «Когда эпоха наложила на себя руки, этими руками был он», — написал о Краусе Бертольт Брехт⁶³.

В сатирических образах современного языка и стиля Краус раскрывает роковую болезнь выродившейся «фельетонной» культуры⁶⁴ — подмену реальных отношений между людьми «медийной» лже-реальностью обманчивых «симулякров». Краус ненавидит все «ненастоящее», позу и фразу, игру и салонное острословие. Он — фанатик истины, который вершит суд над современностью на пороге Страшного суда. За его сарказмом скрывается праведный гнев библейского пророка, оскорбленная вера идеа-

листа, убежденного в непреходящем значении абсолютных этических ценностей. Язык для него — средоточие этих ценностей, божественный Логос, которому соответствует первоизданное и естественное состояние мира. Современная цивилизация оценивается Краусом в ее отношении к внеисторическому миру Логоса, как его отчужденное историческое инобытие, его антитеза. Чистому духу, воплощенному в абсолютном языке, он противопоставляет грязную плоть исторической жизни, которая тщетно пытается прикрыть свою грязь с помощью языка искаженного и лживого, вобравшего все ее пороки. Задача сатиры состоит, по Краусу, в том, чтобы, сорвав эти покровы, уличить историческую действительность в измене духу и восстановить власть Логоса во всей его чистоте и непогрешимости.

Развенчивая язык фельетонной эпохи, Краус, подобно писателям «Молодой Вены», исповедует культ языка истинного, языка большой литературы. Он так же верит, что спасенный язык есть средство спасения мира. Но борьба Крауса за возрождение культуры в поэтическом слове принципиально отличается от той, которую ведут писатели «Молодой Вены», Рильке, Музиль. При общем апокалипсическом сознании, при общей вере в поэзию различие состоит в трактовке третьей, заключительной фазы мирового процесса. Для младовенцев она — чувственно-духовный синтез «третьего царства», для Крауса — восстановленный в своих правах тезис, господство чистого духа.

Именно в этом заключается причина резкого неприятия «Молодой Вены» Краусом. Его первым литературным успехом стало эссе «Дряхлеющая литература» («Die demolierte Literatur», 1897), в котором «Молодая Вена» была беспощадно высмеяна как явление обреченной цивилизации, бесплодного декаданса и нарциссического эстетизма. В дальнейшем Краус эту позицию только подтверждает. Дело в том, что подлинная поэзия стоит для него под знаком чистого духа, «фельетонизм» — как свидетельствуют многочисленные у него аналогии между журналистикой и проституцией — под знаком продажной плоти, и третьего, т.е. поэзии, которая видит свою миссию в одухотворении действительности, он не признает.

Несмотря на увлечение Альтенбергом, единственным из младовенцев, для кого Краус делает исключение, идея «святой плоти» ему так же непонятна, как и его любимцу Отто Вейнингеру (Otto Weininger, 1880–1903), автору скандальной, но глубокой и искренней философской книги «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter», 1903). Ее вывод гласит: «Человечество замерло в ожидании нового Мессии. Мы снова стоим перед выбором — между еврейством и христианством, гешефтом и культурой, женщиной и мужчиной, родом и личностью, жизнью земной и жизнью

высшей, между Ничто и Богом. Это — два противоположных полюса. Третьего царства не существует»⁶⁵. Проклиная женскую природу, Вейнингер объявляет чувственную стихию жизни абсолютным злом, требует великих жертв во имя мужественного этического идеала и подтверждает это требование эффектным «логическим» самоубийством, которое вскоре делает его героем экспрессионистского поколения. На младовенцев книга Вейнингера большого впечатления не произвела, Краус же сделал все, чтобы окружить ее автора героическим ореолом борца с декадансом.

Ни Краус, ни Вейнингер не поддаются включению в мистико-монистическую концепцию, столь характерную для духовной жизни Австрии на рубеже веков. Но, представляя особый, аскетический вариант венского модернизма, они являются, тем не менее, полноправными участниками того процесса модернизации австрийской литературы, который совершается на фоне прогрессирующего (от Кениггреца до Марны) распада Габсбургской империи и вопреки этому распаду. Чем больше сужаются исторические границы Австро-Венгрии, тем обширнее становится пространство «австрийской души», чем обиднее кажется реалистическая правда действительности, тем большую власть приобретает неоромантическая правда воображения. Исходной точкой этого процесса является 1891 год, когда Бар провозглашает программу преодоления натурализма и объявляет начало «второго», т.е. постнатуралистического периода модернизма. С этого времени Австрия начинает завоевывать территорию абсолютной реальности.

¹ *Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // *Die Aktion* 7 (1917). № 11/12. Sp. 150.

² *Витгенштейн Л.* Философские работы (Часть I). М., 1994. С. 71.

³ Наряду с названием «Молодая Вена», Бар и его современники пользовались также названием «Молодая Австрия» («*Das Junge Österreich*»).

⁴ *Bahr H.* Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart, 1968. S. 37.

⁵ *Ibid.* S. 85.

⁶ *Ibid.* S. 37.

⁷ *Ibid.* S. 49.

⁸ Цит. по: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 231.

⁹ *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890–1910* / Hg. v. *Wunberg G.* Stuttgart, 1981. S. 189.

¹⁰ *Nordau M.* Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit. München, 1883.

¹¹ См.: *Шорске К.* Вена на рубеже веков. СПб., 2001. С. 256.

- ¹² Гофмансталь Г. Избранное. М., 1995. С. 489.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 358.
- ¹⁵ Die Wiener Moderne. S. 190.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Ibid. S. 191.
- ¹⁹ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 10: Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Aufzeichnungen. Frankfurt a.M., 1980. S. 352.
- ²⁰ См.: Worbs M. Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M., 1988. S. 335. О генезисе этого явления см.: Vietta S. Die literarische Moderne. Stuttgart, 1992. S. 118; Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 263–266.
- ²¹ Гофмансталь Г. Избранное. С. 502.
- ²² Die Wiener Moderne. S. 191.
- ²³ Оппонент «Молодой Вены» Карл Краус иронически писал о младовенцах в памфлете «Дряхлеющая литература» («Die demolierte Literatur», 1896): «Важнейшим их лозунгом была жизнь, и они каждый вечер сходились вместе, чтобы выяснять свои отношения с жизнью, а когда души их воспарили, то и толковать ее неизъяснимую тайну» (Die Wiener Moderne. S. 644).
- ²⁴ См. об этом: Гофмансталь Г. Избранное. С. 590–591.
- ²⁵ Значительные фрагменты публиковались в журналах до выхода книги.
- ²⁶ Mach E. Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena, 1911. S. 20.
- ²⁷ Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991. С. 181.
- ²⁸ Freud S. Briefe an Arthur Schnitzler // Neue Rundschau. 1955. № 66. S. 97.
- ²⁹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 100–101.
- ³⁰ Die Wiener Moderne. S. 225.
- ³¹ Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Bd. 1: Gedichte, Dramen I: 1891–1898. Frankfurt a. M., 1979. S. 91.
- ³² Гофмансталь Г. Избранное. С. 759.
- ³³ Die Wiener Moderne. S. 171–176.
- ³⁴ Die Wiener Moderne. S. 176.
- ³⁵ По выражению Гофмансталя, «поэты — это сновидцы, грезящие символами» (Hofmannsthal H. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1980. S. 49).
- ³⁶ Гофмансталь Г. Избранное. С. 490.
- ³⁷ См.: Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus. S. 338; Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Marburg, 1923.
- ³⁸ Bahr H. Ibid. S. 85.
- ³⁹ Hofmannsthal H. Zu einem Buch ähnlicher Art // Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 31.
- ⁴⁰ Schnitzler A. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 498.

- ⁴¹ Выражение одного из любимых художников венских импрессионистов Мориса Дени: *Denis M. Journal. Paris, 1957. T. 1. S. 134.*
- ⁴² *Kassner R. Sämtliche Werke in 10 Bdn. Pfullingen, 1969. Bd.V. S. 9.*
- ⁴³ *Hofmannsthal H. Die Frau ohne Schatten // Sämtliche Werke. Bd. XXVIII: Erzählungen I. Frankfurt a. M., 1975. S. 196.*
- ⁴⁴ *Altenberg P. Prodomos. Berlin, 1905. S. 27.*
- ⁴⁵ *Altenberg P. Was der Tag mir zuträgt. Berlin, 1906. S. 73.*
- ⁴⁶ Сравнение творчества Альтенберга с магией имеется у Эгона Фриделя: *Das Altenberg-Buch / Hg. v. E. Friedell. Leipzig; Wien, 1922. S. 19–20.*
- ⁴⁷ *Altenberg P. Individualität // Prodomos. S. 95.* Петер Хилле характеризует Альтенберга так: «Петер Альтенберг: рецепт, как видеть мир» (*Hille P. Gesammelte Werke. Bd. 1–2. Berlin; Leipzig, 1904. Bd. 2. S. 120.*
- ⁴⁸ *Altenberg P. Wie ich es sehe. Berlin, 1910. S. 112.*
- ⁴⁹ *Altenberg P. Der Tanz // Altenberg P. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus. Zürich, 1963. S. 475.*
- ⁵⁰ *Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 214.*
- ⁵¹ *Landauer G. Skepsis und Mystik. Köln, 1925. S. 10, 13.*
- ⁵² *Гофмансталь Г. Избранное. С. 526.*
- ⁵³ *Jens W. Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heim. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen, 1978. S. 113.*
- ⁵⁴ Ср. оценку «Сада познания» в критической статье Г. Бара: *Bahr H. Der Garten der Erkenntnis // Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. 2 Bde. Tübingen, 1976. S. 489.*
- ⁵⁵ *Hofmannsthal H. Aufzeichnungen aus dem Nachlass // Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Frankfurt a. M., 1979. S. 578.*
- ⁵⁶ *Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 195.*
- ⁵⁷ *Maeh E. Die Analyse der Empfindungen. S. 24.*
- ⁵⁸ *Музиль Р. Человек без свойств. Кн. 2. М., 1994. С. 492–493.*
- ⁵⁹ *Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Aufzeichnungen. Frankfurt a. M., 1980. S. 578.*
- ⁶⁰ *Рильке Р.М. Собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 303.*
- ⁶¹ *Rilke R.-M. Briefe aus Muzot. 1921–1926. Frankfurt a. M., 1940. S. 896.*
- ⁶² *Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 331.*
- ⁶³ Там же. С. 333.
- ⁶⁴ Ср. вводную главу в романе Г. Гессе «Игра в бисер».
- ⁶⁵ *Weininger O. Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien; Leipzig, 1904. S. 452.*

ГЛАВА 2

АРТУР ШНИЦЛЕР

Драматург и новеллист Артур Шницлер (Arthur Schnitzler, 1862–1931) известен как тонкий аналитик глубин психической жизни и социокультурных стереотипов, названный Зигмундом Фрейдом своим «двойником». Его произведения читаются как точная психо- и социограмма кризисных явлений рубежа XIX–XX веков. Поставленные в них вопросы о связи сознания и бессознательного, случая и закономерности, реальности и иллюзии сохраняют дискуссионный характер и в XXI столетии.

Если обратиться к истории рецепции шницлеровского творчества, то явственно обозначится существенный разброс в оценках. Художественная продукция писателя, в которой зачастую гладкость, клишированность, «облегченность» стиля помножены на такие факторы сенсационности, как эротизм, тайна и экстремальная ситуация, умело мимикрирует под стандарты массовой беллетристики. В подтверждение достаточно обратиться к русским изданиям последних лет, выходящим в таких сериях, как «Библиотека любовного и авантюрного романа», «Женский роман», «Кофейное чтиво». В известной степени, это реликт той двойственности восприятия, которая сопутствовала творчеству Шницлера изначально. Видимо, поэтому автору предисловия к материалам конференции, посвященной 140-летию юбилею австрийского писателя, приходится подчеркивать, какому Шницлеру она посвящена: речь идет не о «венском фольклористе» рубежа веков, а о великом современнике XX века, диагносте австрийской души и австрийской политики¹.

Для одних Шницлер был всего лишь изобразителем жизни венских гризеток и бонвиванов, для других — бесстрашным исследователем темных и разрушительных сторон человеческой психики, для третьих — сейсмографом и аналитиком социальных процессов. Его причисляли и к нигилистам, и к скептикам, и к моралистам. Представление об авторе, скандализировавшем общество, бросившем вызов нормам буржуазной морали, несколько диссонирует с колоссальным, поистине массовым зрительским и читательским успехом его художественной продук-

ции. После венской премьеры трагикомедии «Далекая страна» («Das weite Land», 1911) публика 24 раза вызывает драматурга на сцену. По замечанию современного исследователя, «“смелая” модернистскость Шницлера едва ли возмущает эпоху»². Само по себе обращение художника к природе человеческих инстинктов, в первую очередь создавшее репутацию венского писателя, уже не встречало кардинального неприятия. Далеко не безразличный к общественному признанию, Шницлер старался ходить по грани дозволенного и в результате не столько шокировал, сколько будоражил публику. В русском дореволюционном журнале «Современный мир» приводятся слова венского критика Рихарда Шпехта, формулирующего парадоксальность ситуации, которая сложилась вокруг постановок шницлеровских пьес: «Писатель, который, с точки зрения сокровенного смысла его произведений, подвергался чаще всех риску запрета, и которого играют на имперской сцене для услаждения слуха юных аристократок»³. Произведения австрийца — лакомый кусок для пубертатного возраста с его неутоленным интересом к половому вопросу. Гимназистка из стихотворения Вергинского, девочка «с причудами» и «с капризами», читает Шницлера, стараясь быть «не так, как все», и, увы, не подозревает о неоригинальности такого способа демонстрации своей исключительности. Увлечение Шницлером среди юных особ было повальным. Писательница Хильда Шпиль вспоминала, как они со школьной подружкой тайком по телефону зачитывали друг другу сцены «Хоровода»⁴.

В годы, предшествующие Первой мировой войне, Шницлер числился в лидерах по количеству спектаклей (более двухсот!) в венском «Бургтеатре». Стоит упомянуть, вероятно, уникальный в истории театра и достойный книги Гиннеса случай: 24 октября 1911 года премьера уже упоминавшейся трагикомедии «Далекая страна» прошла на сценах восьми городов Германии и Австро-Венгрии. Шницлер не раз навлек на себя гнев со стороны милитаристских, антисемитских, феодально-консервативных кругов (как это было в случае с публикацией новеллы «Лейтенант Густль» («Leutnant Gustl», 1900), якобы порочащей австро-венгерское офицерство, или же с постановкой драмы «Профессор Бернхарди» («Professor Bernhardi», 1912), до 1918 года запрещенной к показу в Вене из-за «тенденциозности» в изображении общественных отношений). Однако скандалы не препятствовали, а способствовали росту его популярности, так что порой ему даже инсинуировали их сознательное провоцирование, как в случае с вызвавшей в 1921 судебное разбирательство постановкой «Хоровода», снискавшей репутацию самой скандальной пьесы мирового репертуара. Она породила целый шквал критических откликов, обусловленных даже не столько содержанием

самой пьесы, сколько фактом ее запрета, и действительно всколыхнула постепенно угасающий интерес к венскому автору.

Шницлеру доставалось не только от охранителей общественных устоев, но и от коллег-писателей, отрицавших значимость его литературного труда. Его произведения хорошо «ложатся» на клише эпохи декаданса, одержимой эротизмом и смертью. В связи с этим может возникнуть предположение, что автор идет у нее на поводу, потворствует ее порокам. «Концентрированное состояние слабости» — таким парадоксом язвительный Карл Краус, выразил свое отношение к его искусству, представляющему людей марионетками, покорными судьбе и власти инстинктов. Шницлер — поэт своего времени, и энтузиазм, с каким эпоха откликается на его творчество, — красноречивое подтверждение ее «женственности» и бессилия. Для Крауса Шницлер безжизнен, насквозь искусственен. Про новеллу «Фрау Берта Гарлан» («Frau Berta Garlan», 1900), действительно избыточную штампами, критик заметил: «Фрау «Берта Гарлан» не проживает в Вене, а приехала в Вену из романа, чтобы вселиться в роман, как в пансион»⁵. С его точки зрения, Шницлер поверхностен, он принадлежит к разновидности «пресноводных поэтов», вынужденных, несмотря на испытываемый дискомфорт, удовлетворяться изображением своей стихии и напрасно ищущих выхода к морским глубинам. Спустя год после этих нападок, может быть, не без влияния Крауса, Франц Кафка предостережет Фелицию Бауэр от увлечения Шницлером, назвав его «плохой литературой». Отдав должное его ранним произведениям («Анатолию», «Хороводу», «Лейтенанту Густлю»), Кафка забракует те, что создавались позднее, из-за их «лживой мечтательности» и «мягкотелости»⁶.

Если для Крауса «женственность» Шницлера являлась безусловным изъяном, то для находящегося «над схваткой» современного читателя эта черта предстает квинтэссенцией модерна и, к тому же, важным стимулом интереса, так как нивелирующая культурная ситуация постмодерна вполне подпадает под то же определение. Пожалуй, лучше, чем сугубо негативная формулировка Крауса, Шницлера характеризует амбивалентное определение «герой слабости», данное Томасом Манном персонажу «Смерти в Венеции» писателю Густаву фон Ашенбаху.

Однажды Карл Краус заметил, что психоанализ (а Фрейд и Шницлер — отдельная большая тема, о которой еще пойдет речь) «и есть та самая болезнь, за терапию которой он себя выдает»⁷. Возможно, что в случае с Шницлером — медиком по профессии — Краус допустил ту же самую подмену, отождествив врача с пациентом, автора с его персонажем, что, кстати говоря, довольно часто имело место в прижизненных откликах на творчество писателя. Одно из объяснений кроется в особенно-

стях повествовательной перспективы его прозаических произведений, исключаящей внешнюю, «авторскую» оценку событий и предполагающей саморазоблачение персонажа.

Ныне стало общим местом утверждение, что Фрейд и Шницлер работали в рамках единого «литературно-медицинского курса». Если публиковавшиеся Фрейдом штудии, по его собственному признанию, можно было читать как новеллы, то нарративы Шницлера казались некоторым современникам олитературенными «историями болезни». В 1913 году ученик Фрейда Теодор Рейк выпустил книгу «Артур Шницлер как психолог» (1913), в которой проанализировал поведение его персонажей, как если бы это были реальные случаи из медицинской практики. Уязвимость такого подхода была отмечена Робертом Музилем: «Обращаться (*behandeln*) с героями художественного произведения, как с живыми людьми значит быть наивным, как обезьяна, хватаящая зеркальное отражение»⁸. Шницлер, хотя и признавался, что в ранний период творчества «случай» интересовал его больше, чем человек, все же никак не мог принять взгляда на свои произведения как на истории болезни.

Показательное различие заключается также в том, что шницлеровские новеллы не заканчиваются «излечением». Он не считал возможным включать демонстрацию терапевтических талантов в свою художественную стратегию. Поэтому законно утверждение о его более радикальном, в сравнении с Фрейдом, скептицизме. За Шницлером закрепилась репутация «диагност». Засвидетельствовав кризисное состояние современного человека, утратившего веру в традиционные ценности, в объективные законы бытия и самого себя, а вследствие этого — способность к регуляции собственного поведения, писатель-врач не намечал путей выхода из создавшегося положения. Подобную претензию в России предъявляли Чехову, с которым у Шницлера обнаруживается определенное сродство, особенно в драматическом творчестве. Ставившийся венским автором неутешительный диагноз не содержал эксплицитной оценки, осуждения, выражения социального протеста, призыва к действию. В нем не предусматривалось и никакой метафизической «отдушины». Создавалось ощущение, что Шницлер индифферентен или потерян, предпочитает уйти в сторону от затронутых им проблем. Отсюда — то состояние неудовлетворенности, которое его произведения вызывали у некоторых читателей. В частности в России, где настоящий шницлеровский бум начала XX века сопровождала резкая критика в адрес австрийского автора.

Элизабет Хереш, исследовавшая рецепцию Шницлера в России, указывает, что имя писателя появилось в прессе около 1896 года⁹. Временем самого интенсивного восприятия она называет

период с 1900 по 1905 год. В 1902 году Лев Троцкий констатировал, что «Артур Шницлер становится в нашей литературе “своим человеком”»¹⁰. Шницлера широко ставили в театре, переводы его произведений наводняли периодику и публиковались отдельными изданиями, новинки рецензировались Зинаидой Венгеровой в журнале «Вестник Европы». Сам за себя говорит факт, что полное собрание сочинений венского автора вышло в России раньше, чем в Германии — в 1903 году. На шесть лет раньше, чем в немецкоязычном культурном пространстве, была осуществлена полная постановка цикла одноактных пьес «Анатоль» (в 1904 году). К шницлеровскому творчеству обращались такие видные режиссеры, как Всеволод Мейерхольд и Александр Таиров, в спектаклях «Забава» (по драме «Liebelei») и «Крик жизни» («Der Ruf des Lebens», 1906) главных героинь играла Вера Комиссаржевская. В 1910 году композитором Владимиром Ребиковым была создана опера по одноактной пьесе «Женщина с кинжалом» («Die Frau mit dem Dolche», 1901).

Однако столь заметное и разноплановое присутствие Шницлера в культуре дореволюционной России еще не означало полноты усвоения и безусловного приятия. Признанию писательского и драматургического таланта практически всегда сопутствовало указание на «поверхностность», «легковесность», «эстетство», «эпикурейство». Отмечалась «несоразмерность приводимого в движение психологического аппарата в сравнении с миниатюрностью проблемы, для которой она пущена в ход»¹¹. Представление, что Шницлер «мелковат», согласуется с упомянутой характеристикой Крауса, относившего его к «пресноводным поэтам». Определенную роль здесь играл и существовавший в России стереотип восприятия венской культуры в целом, чьим высшим проявлением признавалось шницлеровское творчество. На разнеживающее влияние венской атмосферы списывали отсутствие у Шницлера «большого произведения», вероятно, способного разрешить наболевшие проблемы. В то же время, разрабатываемая венским писателем тематика могла и вовсе исключаться из круга традиционных русских «проклятых вопросов». Как иронически писал Саша Черный с явной аллюзией на Шницлера в стихотворении «О поле» (1908):

«Проклятые» вопросы,
Как дым от папиросы,
Рассеялись во мгле.
Пришла Проблема Пола,
Румяная фефела,
И ржет навеселе.

Заерзали старушки,
Юнцы и дамы-душки

И прочий весь народ.
Виват, Проблема Пола!
Сплетайте вокруг подола
Веселый «Хоровод».

Надо, однако, заметить, что проблема пола воспринималась в России не только в таком иронически сниженном ключе. Она напряженно осмыслялась русским Серебряным веком (достаточно вспомнить работы Розанова, Флоренского, Бердяева). Александр Блок, например, не отрицал «жгучей» актуальности затрагиваемых Шницлером проблем, но его не удовлетворяла степень их отрефлектированности («Талантливый Шницлер — красивая бабочка: если и залетит высоко, то сам не знает почему и зачем...») и форма презентации, рассчитанная на внешний эффект: «...“сын красавицы Вены” от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов, да так, что и публика осталась довольна и писатель себе ног угольями не повредил»¹². Лев Троцкий, заявляя, что Шницлер «очень талантливый писатель», следом дает понять, что эта похвала стоит немногого, ибо венский писатель «эстетик и только эстетик», он «не переступает за пределы индивидуально-психологических проблем»¹³. Прекрасно осознавая фиктивность бюргерских устоев и мещанских добродетелей, он не борется с ними, а переводит конфликт в плоскость приятной и красивой игры.

В перспективе сегодняшнего дня «недостатки» Шницлера можно легко переqualифицировать в достоинства. Особенно если рассматривать его творчество с культурологических позиций, доминирующих в современном литературоведении. Обвинение Крауса, что Шницлер — «Dichter der Zeit», поэт своего времени, становится свидетельством в пользу его репрезентативности и значимости для понимания *fin de siècle*. В последние двадцать лет шницлеровское творчество словно бы утрачивает самоценность, превращаясь в повод для обсуждения различных историко-культурных и общественно-политических тем, например, гендерных вопросов или проблемы антисемитизма. В этом плане особенно показательны суждения одного из самых авторитетных специалистов по венскому модерну Готхарта Вунберга, содержащиеся в его, можно сказать, программной статье-преамбуле к материалам юбилейной шницлеровской конференции¹⁴. Он выступает с заявлением, в известном смысле дискредитирующим сделанное венским автором, если подходить к нему с сугубо художественными мерками (сколь странным бы это ни показалось современникам, видевшим в нем «эстета»). Созданное

Шницлером — не «органон поэзии», подобно творчеству Гофмансталя, Рильке, Целана и др. Это означает, что имманентный анализ не способен дать применительно к нему заметных результатов, ибо тексты Шницлера, по мнению Вунберга, не герметичны и не энигматичны. Зато они представляют собой уникальный «органон современных дискурсов». Собственно этот аспект, как утверждает Вунберг, и разрабатывался в исследованиях последних десятилетий. На примере отдельных произведений Вунберг намечает возможности контекстуализации шницлеровского творчества, например, соотнесения его с философским и мировоззренческим монизмом или моделями психоанализа и психотерапии.

Подобный подход можно было бы взять на вооружение, если бы он не грозил «растворить» авторскую индивидуальность в необозримых потоках печатной продукции самого разного характера, а художественные произведения низвести до иллюстрации (или, как предпочитает выражаться Вунберг — «экфрасиса») дискурсов. С другой стороны, нельзя упускать из виду того значения, которое для формирования литературы модерна имело взаимопроникновение искусства и различных областей науки, будь то философия, естествознание или медицина. Роль последней в творчестве Шницлера действительно трудно переоценить. Карл Краус в своем отклике на празднование пятидесятилетия Шницлера не мог обойти вниманием тот факт, что в дифирамбах юбиляру присущее ему глубокое знание человеческой природы непременно связывалось с профессией врача¹⁵. По мысли Крауса, познания в медицине не делают их обладателя носителем особой духовности. Тем не менее, оспаривавшееся Краусом представление оказалось весьма живучим.

Независимо от того, верен или ложен тезис шницлеровского недоброжелателя, важно отметить, что тема болезни приобретает в искусстве XX века ключевое значение и, наверное, не случайно, что среди авторов с мировой известностью было немало врачей: Бенн, Деблин, Селин, Чехов, Булгаков — список можно продолжить. Вслед за Вальтером Мюллером-Зайделем следует особо подчеркнуть, что с конца XIX столетия в литературе меняется взгляд на функцию врача — подточенная вера в естественно-научный прогресс отнимает у него ареол спасителя человечества, каким он предстал, например, у Золя, закончившего свой цикл о Ругон-Маккарах романом «Доктор Паскаль»¹⁶. Шницлеровское творчество служит хорошей иллюстрацией этого симптоматичного развенчания.

Едва ли найдется другой автор модерна, обращавшийся к медицинской тематике с тем же постоянством, что и Шницлер. Но и едва ли какой-либо писатель был в такой степени окружен в

семье медициной, как он. Его отец был знаменитым ларингологом, мать — дочерью видного врача. Серьезных успехов на медицинском поприще достигли брат и зять. Для Шницлера это служило постоянным вызовом и предметом внутреннего разлада из-за того, что он не питал настоящего интереса к избранной им в силу семейной традиции профессии. В то же время он не спешил оставить эту деятельность. После получения степени доктора медицины в течение нескольких лет он ассистировал отцу в поликлинике и работал редактором в отцовском журнале «Internationale Klinische Rundschau». Там он опубликовал статью о лечении функциональной афонии (потери голоса) методом гипноза и ряд рецензий, в том числе на переводы с французского работ Шарко и Бернгейма, выполненные Зигмундом Фрейдом. Шницлер не только с энтузиазмом воспринял новаторские идеи французских психиатров, но и отметил стилистическое мастерство переводчика. Попутно он не переставал пробовать свои силы в литературе. Склонность к сочинительству обнаружилась уже в детстве. Плодовитость юного автора зафиксирована в его дневнике: в восемнадцать лет на его счету уже были 23 законченные и 13 начатых пьес. В печати Шницлер дебютировал как лирик в 1880 году. Малооригинальные в художественном отношении стихотворные опыты появлялись большей частью под псевдонимом «Анатоль», по совету отца, не симпатизировавшего литературным амбициям сына. Лирические произведения обнаруживают мотивы, константные для дальнейшего творчества: девальвация понятия любви, сведение отношений между мужчиной и женщиной к ролевой игре, отсутствие постоянства и невозможность насладиться моментом из-за разъедающих сомнений.

Помимо стихов, Шницлер публикует короткие рассказы, не включавшиеся им впоследствии в собрания сочинений, однако представляющие значительный интерес как свидетельства творческого поиска начинающего автора. Своеобразие ранних текстов, таких, например, как «Он ждет бога, свободного от обязанностей» («Er wartet auf den vazierenden Gott», 1886) и «Мой друг Ипсилон» («Mein Freund Ypsilon», 1887) обусловлено противоречием между традиционной, конвенциональной формой повествования и психологическим предметом изображения¹⁷. Как в этих, так и в некоторых последующих произведениях рационалистически и эмпирически мыслящий рассказчик (нередко — врач) обнаруживает свою ограниченность и неспособность к адекватной интерпретации поступков и мыслей людей, о которых он сообщает. Так, в рассказе «Он ждет бога, свободного от обязанностей» в центре повествования находится эксцентричная личность — писатель-дилетант Альбин, чьи произведения фрагментарны, невняты и загадочны. Когда в нем видят всего лишь

иронический автопортрет Шницлера на начальном, быстро преодоленном этапе его творческой эволюции, упускают из виду как неоднозначность изображенной фигуры, несущей в себе начатки авангардистской концепции искусства и художника (авторереференциальность текста, ситуативная обусловленность его смысла, тождественность произведения и творца), так и косность рассказчика-интерпретатора, пытающегося непременно дешифровать литературу, увязать ее с эмпирической реальностью¹⁸. Аналогичная двойственность наблюдается и в рассказе «Мой друг Ипсилон» с подзаголовком «Из бумаг одного врача». Рассказчик силится осмыслить в русле доминирующих ломброзианских воззрений на связь безумия и гениальности самоубийство своего друга, сочинителя, по сути, графоманского романа о некоей принцессе Тюркизе. Беспомощность текста компенсируется в глазах врача интенсивностью, с которой он переживается автором. Для рассказчика это безошибочный критерий гениальности. Творчество, требующее «полной гибели всерьез», возвышает покончившего с собой дилетанта, придавая происходящему трагикомический оттенок. Подобно Пигмалиону, друг врача влюбляется в свое творение, однако вместо превращения персонажа в реального человека происходит нечто другое: писатель оказывается заложником собственной фантазии. Рисуя затягивающую героя воронку воображения, Шницлер воплощает идею крайнего детерминизма, управляющего не только реальным миром, но и царством творческой фантазии, традиционно считавшимся пространством свободы. Непостижимая и неуправляемая логика художественного вымысла ведет героиню романа к гибели, а вместе с ней агонизирует и ее создатель. Это может напомнить как флюберовскую самоидентификацию с мадам Бовари, так и — при ретроспективном взгляде — угрожающие виртуальные миры Борхеса и Кортасара. Шницлер вкрапляет в свой текст фантастический элемент: врачу, не способному повлиять на развитие событий и вынужденному лишь гадать, что творится в душе безумца, в какой-то момент словно бы открывается лазейка в мир его воображения и он видит его у гроба принцессы. Однако читатель понимает, что этот образ вполне мог быть вызван перевозбуждением врача и его разыгравшейся фантазией. Прием, создающий мерцание смыслов между полюсами психологии и фантастики (или мистики), будет и в дальнейшем использоваться Шницлером, чем он навлечет на себя неудовольствие Зигмунда Фрейда, не одобрявшего «заигрывавших с чудесами произведений»¹⁹.

У читателя, жаждущего истины в последней инстанции или разоблачения авторских фокусов, Шницлер вызывает чувство фрустрации. Смысл этой стратегии Михаэла Перльманн определяет следующим образом: «Истина оказывается относительной,

будучи сопоставлена с теми, кто ее озвучивает. Задача читателя — проверить надежность этих источников, чтобы таким кружным путем самому приблизиться к проблеме»²⁰. Вопреки широко бытовавшему при жизни Шницлера мнению, его рассказы — далеко не всегда медицинские диагнозы. Напротив, путем дезориентации читателя венский автор подспудно демонстрирует несостоятельность любых однозначных суждений²¹.

Написанный в 1892 году рассказ «Сын» («Der Sohn»), сюжетная линия которого гораздо позднее была развита в романе «Тереза» («Therese. Chronik eines Frauenlebes», 1928), так же, как и «Мой друг Ипсилон», представляет собой записки некоего врача. Женщина, смертельно раненная собственным сыном, признается врачу, что пыталась задушить своего ребенка после его рождения. Несложно увидеть здесь предвосхищение фрейдовского постулата о роли ранних детских воспоминаний, хотя сам Шницлер впоследствии считал, что Фрейд завышает значение этого фактора. Важнее для венского писателя была теория наследственности, которой придерживались их общие с Фрейдом учителя. Шницлер всю жизнь опасался проявления у себя душевной болезни, каковая, как он считал, могла передаться ему по материнской линии. Идея рока, тяготеющего над поколениями одной семьи, ярко воплощена им в новелле «Богатство» («Der Reichtum», 1891) — первой публикации Шницлера в престижном литературном издании, журнале «Moderne Rundschau». В ней речь идет о том, как один бедный художник случайно выигрывает большую сумму денег, прячет их, не помня себя от счастья, и не может на следующий день установить месторасположение своего тайника. Оно всплывает в его памяти лишь в предсмертной горячке, однако сын художника, унаследовавший от отца не только талант, но и авантюрную жилку, моментально проигрывает обнаруженные им деньги там же, где они когда-то были выиграны, а вместе с деньгами теряет и рассудок.

Как отмечалось исследователями, приверженность детерминизму придает действию в ранних шницлеровских «новеллах судьбы» особую напряженность²². Предметом изображения становится не жизнь персонажа во всем многообразии ее составляющих, а лишь строгая чередой событий, часто начинающаяся с кризисного, пограничного состояния и неумолимо ведущая к заранее предопределенной и печальной развязке. В притче «Три предупреждения» («Die dreifache Warnung», 1911) Бог предстает всего лишь одним из возможных обоснований неизбежности судьбы. Идея, что мельчайшие причины могут вести к грандиозным последствиям, предвосхищает так называемый «эффект домино», открытый наукой XX века²³. История с бабочкой, способной повлиять на судьбу целого государства, ассоциируется с

сюжетом знаменитого рассказа Рэя Брэдбери. Напрашивается и сравнение с Борхесом, широко использовавшим художественный потенциал детерминизма.

Представленный в шницлеровских нарративах временной отрезок может обладать протяженностью всего лишь в несколько часов, как, например, в очень динамичном рассказе «Мертвые молчат» («Die Toten schweigen», 1897). Молодая замужняя дама приходит на рандеву с любовником, нанятый ими фиакр переворачивается и любовник погибает. Дабы избежать огласки, женщина покидает место происшествия. Страх быть узнанной заглушает все прочие чувства — любви, вины, долга. Примечательно, что сразу после инцидента оптика повествования меняется с внешней на внутреннюю. Для передачи нарастающего в душе женщины смятения Шницлер использует несобственно-прямую речь, что в дальнейшем станет «фирменным знаком» его прозы. Дистанция между повествователем и персонажем сокращается, читатель словно бы втягивается в орбиту мыслей и чувств героини. Переживаемый кризис обнаруживает ее слабость и зависимость от социальных норм. Их давлением обусловлена неожиданная развязка: по возвращении домой женщина выдает себя мужу, произнеся вслух мысль, которой она пыталась себя успокоить: «Мертвые молчат». Можно толковать это происшествие по Фрейдю, но нельзя исключить и сверхъестественного объяснения случившегося (хотя эта версия и не вполне согласуется со скептическим отношением Шницлера к оккультизму и спиритизму): из-за испытанного шока женщина впадает в транс, становится своего рода медиумом, через которого погибший любовник осуществляет свою месть.

Смерть — отправная или финальная точка шницлеровских сюжетов. Уже наступившая или только ожидаемая, она есть импульс, приводящий рассказ в движение. В процессе этого движения иллюзии рушатся, скрытые мотивы человеческого поведения выходят на поверхность. Рассказ «Смерть» («Sterben», 1894), принесший Шницлеру известность как прозаику после опубликования отдельной книгой в издательстве Фишера, дегенерирует смерть, лишает ее романтических атрибутов, демонстрируя бессмысленность и фальшь пламенных заверений и врачебных эвфемизмов. Столь популярная в литературе «красивая» смерть разоблачается как лицемерная поза, как комедия, разыгрываемая для окружающих. Девушка обещает смертельно больному возлюбленному уйти из жизни вместе с ним, однако в конечном итоге инстинкт самосохранения оказывается сильнее клятвы, а страх и ревность умирающего становятся настолько бесконтрольными, что он едва не совершает убийство. По мнению Алисы Больтерауэр, Шницлер отрицает «эстетику смерти», эстетизирующий взгляд на смерть, отчасти свойственный таким

его современникам, как Бер-Гофман и Гофмансталь. В то же время, его самого, как полагает Больтерауэр, можно упрекнуть в ином «олитературировании» смерти, использовании табуизируемой обществом темы для создания шоковых эффектов²⁴. Однако следует заметить, что в изображении смерти Шницлеру все же далеко до радикализма следующего — и, кстати, не принимавшего его — литературного поколения экспрессионистов. Марсель Райх-Раницкий пишет, что в шницлеровских произведениях судьба приближается «на цыпочках» («auf leichten Sohlen» — ср. с метафорой «толстых подошв» в блоковской оценке Шницлера) и «даже жестокость скромна и тактична»²⁵.

Представление, что главные регуляторы поведения скрыты в подсознании человека, безусловно, роднит Шницлера с Фрейдом. Их отношения до настоящего дня остаются предметом серьезных научных контrovers, равно как и связи литературы и психоанализа в целом. Обращаясь к художественным произведениям, Фрейд, с одной стороны, повысил статус поэтического творчества как альтернативного способа познания. Поэтому первыми, кто позитивно откликнулся на его идеи, были писатели. В них он видел «союзников» своего учения, интуитивно пришедших к тем же выводам. С другой стороны, Фрейд недвусмысленно давал понять, что наука сохраняет доминирующую позицию. В его понимании рационализм противопоказан поэзии, автор должен творить бессознательно, вследствие чего более подходит на роль пациента, а не аналитика. К этому следует добавить, что отец психоанализа с его старомодными вкусами и взглядами на общественную роль искусства не очень жаловал современную литературу, выводящую героями невротиков. Он яростно отвергал попытки использования психоанализа в художественном творчестве, возможно, в связи с тем, что ему самому неоднократно приходилось выслушивать упрек в беллетризации психологии.

Понятно, что предложенное Фрейдом распределение ролей не могло понравиться писателям, оспаривавшим его первенство в изобретении психоанализа. Гофмансталь будто бы заметил однажды, что психоаналитическая теория разъясняет и без того давно известное литературе. Герман Бар утверждал в 1908 году, что идеи психоанализа были предвосхищены Шницлером. Сам Шницлер позже сравнивал открытие психоанализа с обнаружением Америки, существовавшей и до Колумба, и полагал, что Фрейд всего лишь привел имевшиеся знания в систему. В любом случае не вызывает сомнений, что в 90-е годы XIX века, до появления «Толкования сновидений», художественное и научное осмысление проблем бессознательного шло параллельно.

Вышедшая в 1900 году книга Фрейда была прочитана Шницлером и побудила его к более регулярной и тщательной фикса-

ции собственных снов. В дневнике австрийского писателя имеются свидетельства знакомства с более поздними трудами Фрейда. Упорно избегая личных встреч, они периодически обменивались письмами. Шницлер признавался, что обязан работам Фрейда «многочисленными сильными и глубокими импульсами»²⁶, а тот, в свою очередь, лестно отзывался о художественном чутье писателя в отношении проблем психоанализа. Допустимо думать, что эти высказывания были не более чем реверансами. Как и знаменитое «конфиденциальное» признание Фрейда, что он страшился Шницлера как двойника, сделанное в поздравительном письме к шестидесятилетию юбилею писателя. В нем совершенно явственно замалчивается факт принадлежности Шницлера к врачебной профессии, акцентируется интуитивность его находок в противоположность научным изысканиям психиатра.

В своем отношении к тайнам бессознательного Шницлер оказывается то меньшим, то большим рационалистом, чем Фрейд. С одной стороны, он утверждал, что в «потемки души ведет больше дорог»²⁷, чем та единственная, что предлагал его «двойник», и, судя по дневниковым записям, сохранял традиционную веру в пророческий потенциал сновидений (например, он был ошарашен известием о покушении на эрцгерцога Фердинанда в Сараево, так как видел несколькими неделями ранее сон, в котором сам должен был исполнить роль убийцы). С другой стороны, он настаивал, что область бессознательного, доступная аналитическим усилиям каждого человека, шире, чем думают приверженцы Фрейда, освобождаящие своих пациентов от ответственности и работы над собой. На фоне дальнейшего превращения психоанализа в своего рода торговлю индульгенциями эта критика представляется пронизательной и обоснованной. Вместе с тем, Шницлер крайне скептически оценивал готовность человека к самоанализу, полагая, что заложенная в человеческой природе тяга к удовольствиям и душевному комфорту постоянно одерживает верх над трудоемким и неприятным процессом самопознания. Он отнесся к открывшемуся ему знанию как к почти что непосильному для человека бремени. Двигаясь, как и Фрейд, в русле просвещенческой критики «идолов сознания», Шницлер, в отличие от него, не поддавался соблазну сотворения нового универсального мифа.

Подчеркивая многообразие и относительность всех детерминант человеческого поведения, писатель стремился ослабить захват тисков психоанализа и оставить в них зазор, пусть исчезающе малый и призрачный, но все же дающий шанс на осуществление свободного выбора. Вследствие этого предметом его особо пристального внимания была сфера человеческой психики, занимающая срединное положение между сознанием и бес-

сознательным. Он обозначал ее как «das Mittelbewusstsein» или «das Halbbewusste». По определению писателя, «это колоссальнейшая область душевной и духовной жизни; отсюда элементы беспрестанно поднимаются в сознание или опускаются в бессознательное»²⁸. Это вместилище полусознанных влечений, желаний, воспоминаний, а также социальных норм, стереотипов и идеологий, подспудно руководящих поведением индивидуума. В силах человека, однако, расширить зону доступного сознанию, самостоятельно осмыслить мотивы своих поступков. Искусство писателя заключается, по Шницлеру, в том, чтобы «настолько явственно прочертить границы между сознанием, полусознательным и бессознательным, насколько это вообще возможно»²⁹. Именно анализ полусознательного оказывается в центре одного из наиболее известных произведений австрийского писателя — новеллы «Лейтенант Густль».

Новеллу можно рассматривать как яркую иллюстрацию «преодоления натурализма», каким оно виделось главному «промоутеру» венского модерна Герману Бару, требовавшему перенести натуралистическую наблюдательность и точность с предметов внешнего мира на психические процессы. Впервые в немецкой литературе Шницлер создает произведение, практически целиком состоящее из внутреннего монолога. Гуго фон Гофмансталь охарактеризовал «Лейтенанта Густля» как новый самостоятельный литературный жанр. Равно возможно говорить как о создании Шницлером особой жанровой модификации «новеллы-монолога», так и о дезавуировании новеллистического жанра. В тексте наличествует скрытое поэтологическое измерение: условности милитаристского кодекса отвергаются наравне с литературными; как военная, так и художественная «униформа» оказываются объектом имплицитной критики³⁰. Неслыханное событие обнаруживает свою фиктивность, оно существует лишь в рамках ложных представлений героя новеллы.

Таковым событием в тексте является оскорбление, нанесенное лейтенанту в фойе театра. По окончании концерта в сутолоке возле гардероба происходит стычка с владельцем булочной, позволившим себе не только одернуть зарвавшегося офицера, но и покуситься на его саблю — неприкосновенный атрибут воинской касты (а также — с точки зрения фрейдистов — знак его мужественности). Невозможность получить сатисфакцию не оставляет Густлю иного способа восстановить запятнанную честь, кроме самоубийства. Переживаемый кризис выявляет экзистенциальное одиночество и духовную пустоту лейтенанта, мнимость всех привязанностей, отсутствие любви, друзей, отчуждение от семьи, церкви, искусства и даже столь чтимой им армии. Одновременно это не отменяет его всецелой зависимости от

внешних оценок. В личности Густля отсутствует ядро, он всего лишь реагирует на раздражители, воспроизводит штампы и не способен к управлению ходом собственных мыслей, перескакивающих с предмета на предмет. Он — пример импрессионистического, внутренне аморфного человека, для которого военный мундир выполняет функцию внешних скреп, защитного футляра.

Предлагая своего рода стенограмму мыслей и чувств, владеющих персонажем на протяжении примерно десяти часов, Шницлер опирался на аналогичный эксперимент французского писателя Эдуарда Дюжардена в книге «Лавры срублены» («Les lauriers sont coupés», 1887). На первый взгляд автор «ретируется», предоставляя говорить персонажу, однако в тексте ощущается авторская конструктивная воля, незримое руководство, сказывающееся в искусной организации речевого потока Густля. Михаэла Перльманн обращает, например, внимание на структурирующую функцию лейтмотивов, обеспечивающих рост напряжения и предсказывающих развитие действия³¹.

Даже мелкая деталь может оказаться знаменательной. В исследовательской литературе отмечалось, «насколько точно всякая отрывочная мысль лейтенанта указывает на историческую ситуацию, даже если он сам никак не подозревает об этих контекстах»³². Например, боснийский караул повстречался Густлю отнюдь не случайно, это — знак нестабильности, глубоких неразрешенных конфликтов, ведь аннексия Боснии-Герцеговины спровоцировала позднее начало Первой мировой войны.

Благодаря применяемой Шницлером технике читателю открывается больше, чем способен осознать и осмыслить невольно «проговаривающийся» персонаж. Отмечалось ее сходство с процедурой психоаналитического сеанса: протагонист словно бы находится на кушетке у психиатра, практикующего фрейдовский метод свободных ассоциаций, каковой, однако, не дает терапевтического эффекта. В своем монологе Густль, сам того не замечая, ставит под сомнение разумность подчиняющих его стереотипов. Например, он удивляется: «Прямо невероятно, из-за чего люди лишают себя жизни!»³³ — не проецируя это на собственную ситуацию. Позднее, когда Густлю вспоминаются примеры людей, достигших благополучия ценой чести, у него проскальзывает мысль: «А какое мне дело до того, что подумают все остальные?»³⁴. Тем не менее, прозрение не наступает. Счастливая случайность — смерть владельца булочной от апоплексического удара — моментально возвращает лейтенанта в русло прежних представлений.

При сопоставлении шницлеровского текста с фрейдистской методикой важно обратить внимание на то, какой слой психики выводится на поверхность. Хорст Томе, характеризуя специфику психологического интереса венского писателя в сравнении с

Фрейдом, замечает: «У Шницлера речь идет не столько об интерпретации глубокого бессознательного, сколько об управляющих поведением механизмах, например, социальном ролевом поведении, локализованном на пороге сознания. Сообщение между полусознательным и сознанием нарушается не вследствие вытеснения великих преступных человеческих желаний, отцеубийства и инцеста, а вследствие отрицания мелких грязных черт, свойственных всей человеческой жизни, следовательно, состоит на службе неоправданного завышения самооценки»³⁵.

Не этим ли порождено распространенное представление, что Шницлер «поверхностен», «мелковат»? Упрек Крауса в том, что Шницлер не спускается на морские глубины, верный в плане используемого образа, несправедлив в своей оценочной составляющей, если признать позицию «около берега» выбранной писателем намеренно. Его интересует прибрежная полоса, периметр соприкосновения материка сознания и океана бессознательного, находящийся в состоянии непрерывного изменения, эрозии и — засорения. Фрейд воображал себя археологом, стремящимся достичь самых глубоких слоев человеческой психики, генетически определяющих все последующие напластования. В этом своем намерении фрейдизм закономерно дошел до констатации, что психологические конфликты формируются уже на пренатальной стадии развития.

В случае Фрейда и Шницлера можно говорить о зеркальной симметричности интересов. Двойники на поверку оказываются антиподами. Если Фрейд раскрывает обусловленность культуры инстинктами, то Шницлер сосредоточивает внимание прежде всего на социальных детерминантах, подчиняющих поведение человека даже в наиболее интимных или же экстремальных ситуациях.

Новелла «Лейтенант Густль» — столько же психо-, сколько и социограмма. Погружение в психику индивидуума становится у Шницлера инструментом социального анализа. Далеко небезразлично, какой общественный тип репрезентирует Густль. Уязвимость обнаруживает главный оплот разрываемого центростремительными силами государства — офицер австрийской армии, который хотя и жаждет эффектной гибели «за родину», но в действительности не знает, за что воевать, воплощая собой тот ценностный вакуум, о котором впоследствии писал Герман Брох в своем анализе ментальной ситуации в империи на рубеже веков. Густль в некотором роде воспроизводит Австро-Венгрию в миниатюре. Как внутри человека, так и внутри государства за потемкинским фасадом незыблемого порядка шевелится хаос. Тут нельзя не вспомнить иронический выпад Карла Крауса против Фрейда: «Ему принадлежит заслуга введения конституции в анархию сна. Но там творится то же, что и в Австрии»³⁶. Невоз-

можность разобраться с собственными внутренними конфликтами компенсируется направленной вовне агрессией, произвольным, параноидальным образом врага, будь то «желтая угроза» или же посетитель концерта, в чьем взгляде лейтенанту померещился вызов. Испытываемое Густлем отчуждение, его неудовлетворенность жизнью объясняются в первую очередь не индивидуальным психологическим складом, а социальными причинами, каковые он, однако, не желает признавать. Происхождение из мелкобуржуазной семьи, не способной вследствие бедности обеспечить ему достойную общественную позицию, вызывает у лейтенанта острое чувство неполноценности и делает его сверхчувствительным к любым намекам на истинные мотивы его офицерского гонора. Как пишет Хартмут Шайбле, «в военной иерархии мелкий буржуа Густль находит все, от чего в иных случаях он вынужден отказаться: уверенность, даваемую четко определенным положением в обществе, и смутное ощущение причастности к коллективу»³⁷.

Пафосной концепции героической смерти и абстрактному понятию чести у Шницлера имплицитно противостоит логика здравого смысла, сенсуалистическая этика, содержание которой хорошо проиллюстрировано Ю. М. Лотманом цитатой из речей шекспировского Фальстафа, вполне «по-импрессионистски» полагающегося не на культурные конвенции, а на собственные ощущения. Так вполне мог бы рассуждать Густль, если бы автор позволил ему «прозреть»: «Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует ее у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима. Для мертвого — неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ»³⁸.

Изобразив в «Густле» бессмысленность дуэльного ритуала, Шницлер затем подтвердил свою позицию в жизни. Будучи военным врачом и находясь в ранге офицера запаса, он не считал необходимым защищать свое достоинство в поединке, когда после опубликования новеллы на него грубо обрушился редактор газеты «Reichswehr», усмотревший в тексте навет на армию. Он также пренебрег организованным в связи с этим инцидентом судом чести, вследствие чего был лишен офицерского звания.

Критическое отношение к институту дуэли Шницлер выказывал и раньше, например, в драме «Дикий» («Freiwild», 1898). На рубеже веков аристократический кодекс чести приобрел оттенок абсурда — достаточно вспомнить сцену дуэли в одноименной повести Чехова. Позднее в «Опавших листьях» Розанов (которому современники столь же энергично атрибутировали «женственность», как и Шницлеру) вызывающе обошелся с условностями старой морали, представив уклонение от дуэли как нечто само собой разумеющееся: «Вечером пришли секунданты на дуэль. Едва отделался»³⁹.

Прежде чем Шницлер обрел известность как прозаик, он прославился своими драматическими опытами. В 1893 году в его творческой биографии случился первый скандал, когда после считанных постановок из репертуара «Немецкого народного театра» была убрана социально-психологическая драма «Сказка» («Märchen»). Возмущение вызвала не столько ее тема — судьба «падшей» девушки, преградившей себе своим «проступком» путь к семейному счастью, сколько принципиальное нежелание автора сгладить возникший конфликт с нормами буржуазной морали, позволить обществу совершить акт великодушия в отношении «блудницы». Возлюбленный героини — писатель, от которого она ждет прощения, на словах демонстрирует широту взглядов, но на деле остается привержен патриархальным принципам.

Огромный успех выпал на долю следующей пьесы — «Любовные игры» (1895), которая развивает тему «двойных стандартов» в морали, действующих в отношении бедных «девушек из предместья» и дочерей состоятельных буржуа. Обратной стороной триумфа стало стойкое ассоциирование автора с образом «прелестницы», гризетки («das süsse Mädel»). Неустранимость социальных барьеров, вырастающих на пути даже самых неподдельных человеческих порывов, показана в этой драме без ложной сентиментальности. Ее особая сила ныне видится в том, что «социальная проблематика раскрывается целиком через психическую ситуацию героини»⁴⁰. Для Кристины Вайринг, проникающей настоящим чувством к навещающему ее молодому повесе, непереносимым ударом оказывается мысль, что для него она была не более чем «забавой». Понимание приходит после того, как ей становится известно о его гибели на дуэли из-за знатной замужней женщины.

Ранее, уже в конце 1880-х — начале 1890-х годов, Шницлером создаются одноактные пьесы цикла «Анатоль» («Anatol»), которым он в первую очередь будет обязан своей репутацией гедониста, жуира и «легкомысленного меланхолика», ибо многие (и, пожалуй, не без оснований) увидят в главном герое — «мимо-летном», полагающемся лишь на свои сиюминутные настроения

«импрессионистическом» человеке — значительное сходство с его автором. Фигура Анатоля связывает воедино восемь эпизодов цикла, демонстрирующих разные моменты его любовных авантур с меняющимися партнершами. В глазах ведущего божественный образ жизни героя женщины абсолютно лишены индивидуальности и взаимозаменяемы. Они предстают не более чем проекциями его фантазий, декорацией творимого им симулякра. При этом сам Анатолий пассивен, бесхарактерен, мозаичен. Несомненно близость шницлеровской концепции персонажа известному тезису Эрнста Маха о гибели «Я». Представление о человеке как «комплексе ощущений» обесмысливает проблему верности, занимающую героя. Его уделом становится не ведущая ни к чему бесконечная смена иллюзий и разочарований.

«Движение по кругу» как композиционный принцип и тенденция к типизации (свойственная не только Анатолию, но и его автору) в еще большей степени характеризуют известнейшую драматическую вещь Шницлера — пьесу «Хоровод», в которой сводящая персонажей тяга к промискуитету выявляет их внутреннюю разобщенность и фальшь всех культурных конвенций. Созданная зимой 1896/1897 годов, она инициировала долгую череду скандалов и запретов уже в следующем столетии и, судя по количеству современных интерпретаций, все еще способна дразнить публику. Сам автор поначалу счел ее публикацию абсолютно невозможной, отметив однако, что, «будучи выкопана через пару веков, она бы своеобразно осветила часть нашей культуры»⁴¹. Вскоре он издал «Хоровод» в количестве 200 экземпляров как манускрипт, не предназначенный к продаже. Тем не менее, уже эта публикация получила резонанс и была отрецензирована берлинским критиком Альфредом Керром. Тираж вышедшей в 1903 году книги за какие-то восемь месяцев достиг внушительных цифр, она превратилась в излюбленный объект пародий, а ее название стало использоваться в коммерческих целях, например, дало имя нескольким барам и ревю. Шницлер, не скрывший своего авторства, был заклеен как «порнограф». Постановка части пьесы, осуществленная силами мюнхенского студенческого театра, навлекла на себя санкции правительства, после чего книга была запрещена в Германии. Лишь в конце 1920 — начале 1921-го года состоялись настоящие театральные премьеры «Хоровода» в Берлине и Вене, приведшие к бурным организованным протестам, новому запрету и судебному разбирательству. Несмотря на благоприятный исход процесса, Шницлер решил поставить точку в сценической истории пьесы. Наложившее им вето действовало до 1982 года.

Недавно обнаруженная в Швейцарии первоначальная редакция скандального опуса носила название «Любовный хоровод»

(«Liebesreigen»), которое, с одной стороны, уточняет внешнюю канву изображаемых событий, а, с другой стороны, затемняет суть происходящего, ибо само понятие любви подвергается коренной деструкции. Глубоко ироничным можно считать и указание на то, что пьеса состоит из десяти диалогов. Применительно к речам ее персонажей, вызывающим сомнение в возможности понимания человека человеком, это определение едва ли уместно, особенно в его бахтинской интерпретации.

Как было остроумно подмечено, жанровое определение «одноактная драма» (или «одноакт», в терминах дореволюционной критики) обнаруживает при соотнесении с составляющими частями «Хоровода» неприличный, «физиологический» смысл. Ведь каждый эпизод строится вокруг полового акта, остающегося, правда, скрытым от зрителя. Контраст в поведении персонажей до и после коитуса выявляет истинную подоплеку их слов и поступков, становящуюся еще более явственной в связи с тем, что один из двух участников переходит в следующую сцену. Механизмы кодирования похоти и принуждения меняются в зависимости от социального статуса действующих лиц, воплощающих собой разные общественные типы. Способы достижения цели до предела незамысловаты и грубы в первом эпизоде, в котором сходятся Проститутка и Солдат, и весьма изощренны у представителей высших слоев общества. Встреча Проститутки и Графа как репрезентантов дна и вершины социума закольцовывает композицию, в которой все элементы выстроены в строго определенном порядке. Так, отнюдь не случайно срединное положение занимает процедура исполнения супружеского долга: предваряющая ее «лекция» мужа отражает основные топоры сексуальной антропологии рубежа веков. Как формулирует Х. Томе, «в “уютной спальне” эксплицируется и обосновывается та самая буржуазная сексуальная мораль, которую в некотором роде комментируют прочие, сгруппированные вокруг этого центра действия неженатых или же женатых, но не друг на друге, пар»⁴². Любопытно, что муж и жена носят говорящие имена — Карл и Эмма, отсылающие к флорберовской «Мадам Бовари» как столь же скандальному прецеденту.

В пьесе равно важно действие двух принципов: уравнивающей участников хоровода горизонтали сексуального инстинкта и иерархической вертикали социума. В некоторых интерпретациях «Хоровода» на первый план выводится нивелирующая горизонталь. Так, например, Г. Вунберг усматривает в единстве желания, движущего шницлеровскими персонажами и упраздняющего их индивидуальные различия, отражение монистического мировоззрения⁴³. Хайнцем Политцером была высказана мысль о воплощении в композиции «Хоровода» средневековой

аллегорической «пляски смерти», ставящей на одну доску короля и нищего: «Пред любовью человек столь же наг и лишен рангов, как и перед смертью»⁴⁴. Подобные подходы не могут не вызывать возражений ввиду того, что ими не учитываются обусловленные социальной дифференциацией нюансы сексуального поведения, занимающие Шницлера.

Возражая фрейдистам, Ю. М. Лотман заметил, что не культура — метафора секса, а секс — метафора культуры⁴⁵. Половой акт потребовался венскому драматургу не для демонстрации раскрепощения и буйства плоти, торжества либидо, а как наиболее надежный показатель состояния общества. Трудно вообразить более интимную ситуацию в общении людей, и, тем не менее, даже она не позволяет освободиться от лицемерия и обусловленных культурой поведенческих стереотипов. У Шницлера общность инстинктов не объединяет, а разъединяет индивидуумов, служит фоном, на котором отчетливей становится видно экзистенциальное одиночество человека. Попытки установления эмоционального контакта *post coitem*, предпринимаемые в ряде эпизодов женщинами, оказываются безуспешными.

Интересно развитие шницлеровской идеи в творчестве современного автора Ойгена Руге. В его пьесе «Ни с того ни с сего» («*Mir nichts dir nichts*»), перенимающей схему «Хоровода», люди растрачивают себя в бесконечном говорении в пустоту, так и не доходя до физического контакта, что подтверждает верность тезиса Лотмана: «Эпохи, в которые секс делается объектом обостренного внимания культуры, — время его физиологического упадка, а не расцвета»⁴⁶.

Счастливая композиционная находка Шницлера — положенная в основу пьесы метафора «хоровода» — постоянно «соблазняет» современных режиссеров на новые трактовки. В конце 1990-х свою вольную театральную версию нестареющего произведения под названием «Синяя комната» («*The Blue Room*») с Николь Кидман в роли Проститутки предложил британский режиссер Дэвид Хэар (David Hare). В 2006 году в Гамбургском драматическом театре пьеса была поделена между десятью режиссерами. Столько «поваров», по мнению рецензента «*Die Welt*», «загубили кашу»⁴⁷. «Хоровод» не обошли вниманием и на постсоветском пространстве. Его ставили в Москве, Санкт-Петербурге, Уфе, Минске и Киеве.

Если, как показывает первая редакция пьесы, автор старался свести к минимуму детали, которые могли показаться чересчур откровенными, то нынешние сценические интерпретации порой, напротив, зримо воплощают все лакуны. Судя по откликам, повысить провокационность спектакля таким образом нельзя, разве что превратить его в приманку для алчущей пикантностей

публики. Нет ничего проще, чем сделать из «Хоровода» эротическое шоу или акцию по борьбе со СПИДом. В США, например, на основе пьесы был создан тривиальный мюзикл. Если в первой, опубликованной в 1903 году, анонимной пародии на «Хоровод» были лишь женские персонажи, то в обработке современного американского драматурга Эрика Бентли фигурируют уже исключительно мужчины.

В погоне за внешними эффектами зачастую утрачивается главное — тонкость шницлеровского социального анализа. Так, в спектакле Михаила Левитина, который с 2000 года значится в репертуаре московского театра «Эрмитаж», тщательно выписанный в ремарках интерьер каждой сцены уступает место гигантскому «сексодрому» из сдвинутых вплотную кроватей. Уже выбор названий для современных спектаклей заставляет усомниться в верности духу шницлеровского произведения: левитинское «Леокадия, или десять бесстыдных сцен» явно рассчитано на привлечение публики, а «Хоровод влюбленных» (Белорусский государственный академический драматический театр им. Якуба Коласа, реж. А. Гришкевич) звучит еще большей насмешкой, чем «Хоровод любви» (Киевский Молодой театр, реж. С. Моисеев)⁴⁸.

В книге «Импрессионизм» Л. Г. Андреев заметил: «Реальность Шницлера также изменяет, как и его героини, также живет двойной жизнью»⁴⁹. Лучшей иллюстрацией этому тезису служит гротескная одноактная пьеса «Зеленый какаду» («Der grüne Kakadu», 1899). Иллюзия и реальность доведены в ней до полной неразличимости, неуловимо переходят друг в друга, как стороны ленты Мебиуса.

События пьесы разворачиваются 14 июля 1789 года, в день взятия Бастилии, в парижском театре-кабаре «Зеленый какаду». Актеры разыгрывают перед жаждущей острых ощущений аристократической публикой представителей «дна»: грабителей, проституток и сутенеров. В конце концов шекочущая нервы игра оборачивается реальным убийством. Рассказанная актером Анри история о том, как он расправился с герцогом Кадиньяном, кажется настолько правдоподобной, что директор театра уже не делает тайны из любовной связи жены Анри с убитым. После этого ревнивый муж действительно закалывает герцога и, сам того не желая, превращается в героя революции.

Интересно, что пьеса имела успех в России в годы гражданской войны, в ней обнаруживали революционность, игнорируя всепроникающую ироничность текста. Современному читателю замысел «Зеленого какаду» может показаться откровенно постмодернистским, «борхесианским». Сюжет вызывает ассоциации с известным рассказом Борхеса «Тема предателя и героя». В обеих вещах представлен канун революционных событий (у ар-

гентинского писателя речь идет об ирландском освободительном восстании начала XIX века). И в том, и в другом случае очевидна условность исторического антуража (эксплицитно подчеркиваемая рассказчиком у Борхеса). Руководитель ирландских заговорщиков Килпатрик уличается в предательстве и сам подписывает себе смертный приговор. Для того чтобы не подорвать веру народа в лидера, в Дублине разыгрывается грандиозное представление с участием множества актеров. В финале действия Килпатрика убивают в театре. В результате предатель становится национальным героем, его смерть дает мощный импульс восстанию.

Наиболее яркое сходство двух произведений проявляется в том, что театральные подмостки и арена исторических революционных событий предстают явлениями одного порядка. Персонажи оказываются объектами манипуляции и мифологизации. Однако есть и различия: если у Борхеса все подчинено заранее известному плану, некоему циклически воспроизводящему себя в истории сюжета, то у Шницлера акцентируется неисповедимость случая, обращающего игривый вымысел в кровавую реальность. Иррациональный порыв и сугубо личный мотив осмысляются как фактор исторического процесса. Подобный взгляд, в сущности, означает недвусмысленный отказ от политики, ее полную дискредитацию, о чем не раз говорилось в анализах шницлеровского творчества.

Шницлер неоднократно облакал волнующие его проблемы в исторические одеяния, подходя к этому с легкостью, унаследованной от культивировавшегося «поколением отцов» «историзма». Так, в одноактной пьесе «Парацельс» («Paracelsus», 1899) приписываемое знаменитому врачу XVI века владение гипнозом становится средством дестабилизации филистерского порядка, выявления зыбкости основ, на которых покоится институт брака. Условность исторических привязок обнажает история создания драмы «Шаль Беатрисы» («Der Schleier der Beatrice», 1900), трактующей излюбленную Шницлером тему власти сна над явью: автор долго не мог определиться со временем действия, рассматривая как альтернативу выбранному в итоге Ренессансу начало XIX столетия. Изображенные в пьесе брутальные оргии расцениваются в исследовательской литературе крайне неоднозначно: то как банальный прием создания острых ощущений, то как новаторская попытка разрыва с конвенциями бульварного театра, нацеленная на то, чтобы впустить на сцену гротескное и ужасное.

В шницлеровском драматическом творчестве прослеживается отчетливая тенденция к эпизации, характерная для театральных экспериментов рубежа веков. В произведениях на исторические сюжеты, таких, как «Шаль Беатрисы» или «Юный Медард» («Der junge Medardus», 1910) основное действие порой теряется

в запутанном клубке многочисленных побочных линий. Постановка «Юного Медарда», пьесы об осаде Вены во время наполеоновских войн, требует участия 79 актеров. Драматическое напряжение поддерживается и нагнетается лишь за счет внешней ситуации, в которую помещены персонажи, — в обоих названных случаях это осадное положение.

В «Анатоле» эпическое начало дает себя знать в циклической форме и монологической установке главного героя, чья точка зрения подчиняет себе все прочие. Драма «Одинокий путь» («Der einsame Weg», 1904) уже своим названием аннигилирует возможность драматического конфликта. Проблемы как в этой, так и во многих других вещах Шницлера не решаются, а словно бы «вытравливаются» в ходе мучительного и бесплодного анализа.

Свои поздние пьесы Шницлер нередко называл комедиями в нарушение всех жанровых конвенций. В этом он близок Чехову и тенденциям, получившим развитие в ходе дальнейшей эволюции драмы (например, у Эдена фон Хорвата). Предложенная Б. Парамоновым формула чеховской драматургии: «водевиль, осложненный темой смерти», — применима и к произведениям австрийского автора, которому, по его собственному признанию, больших трудов стоило сохранить героям жизнь.

Как и Чехов, Шницлер страдал своеобразным «комплексом романа». Если русский писатель, считавший написание романов своего рода привилегией аристократов, так и не создал ни одного произведения в этом жанре, то две попытки венского автора: «Путь на волю» («Der Weg ins Freie», 1908) и «Тереза» — не имели особого успеха у современников. Показателен случай с Гофмансталем, якобы ненароком забывшим подаренный ему экземпляр «Пути на волю» в вагоне поезда. Роман фактически расщепляется на два, так как его любовная линия существует изолированно от общественно-политической проблематики — дискуссий о положении евреев в венском обществе. Не случайно «Путь на волю» (как и «Терезу») называют «антироманом воспитания»: на протяжении повествования, изображающего временной отрезок длиной всего лишь в год, жизненная позиция главного героя Георга фон Вергентина не претерпевает каких-либо серьезных изменений, ему так и не удается обрести смысл существования.

Распадающийся на сто с лишним мелких главок роман «Тереза», в котором Шницлер впервые в своем творчестве обратился к судьбе женщины из социальных низов, подчеркивает дробностью своей композиции бесцельность и мрачную безысходность жизни гувернантки, терпящей крах в своих попытках обретения независимости и в итоге становящейся жертвой собственного сына.

Вершиной позднего творчества Шницлера по праву считаются его новеллы 1920-х годов, такие, как «Барышня Эльза»

(«Fräulein Else», 1924), «Сновидение» («Traumnovelle», 1926) и «Игра на рассвете» («Spiel im Morgengrauen», 1926–1927). Внутренний монолог девятнадцатилетней Эльзы давно стал излюбленным объектом для интерпретаторов психоаналитического направления, выуживающих из него указания на истерический тип характера героини, на ее нарциссизм, эксгибиционизм и неосознанное влечение к отцу. Однако не менее важно социальное измерение текста. Уже демонстративный уход Эльзы с теннисной площадки в самом начале новеллы намекает на ее нежелание играть по правилам, предписываемым обществом и не оставляющим ей возможности для самореализации. Вынужденная добывать деньги для погрязшего в аферах отца демонстрацией своего тела, она разрушает план сластолюбивого кредитора, жаждущего созерцать ее наготу в интимной обстановке, и превращает стриптиз тет-а-тет в публичную акцию, после чего расстается с жизнью.

Новелла «Сновидение» на сегодняшний день является, наверно, самым известным произведением Шницлера, чему немало способствовала экранизация Стэнли Кубрика. В тексте изображается кризис в отношениях благополучной семейной четы, возникающий после того, как муж и жена делятся друг с другом своими сокровенными адюльтерными желаниями. Магия этого бесспорного шедевра Шницлера состоит в подвижности границ между явью и сном. Если мучаемый ревностью Фридолин, пустившийся в полную соблазнов ночную «одиссею», постоянно вынужден удостоверяться, не грезит ли он, то приснившаяся Альбертине сексуальная оргия, совершающаяся на фоне истязаний ее мужа, описывается ею столь выразительно и подробно, будто происходила наяву. В начинающийся с цитаты из «Тысячи и одной ночи» текст искусно вплетены сказочные мотивы, придающие всем событиям таинственную зыбкость⁵⁰. Внешне повествование заканчивается примирением, однако это не возврат в начальную точку, а выход на новый виток отношений, обусловленный признанием принципиальной невозможности каких-либо гарантий.

Статус, который получает в этой истории сон, делает неизбежными сопоставления с Фрейдом. Новелла неоднократно привлекалась в качестве иллюстрации известного тезиса венского психиатра, что сон есть исполнение вытесненных желаний. Однако описанные Фрейдом механизмы цензуры выключены в шницлеровском тексте: сон Альбертины, называющий вещи своими именами, не обладает никаким латентным содержанием, нуждающимся в психоаналитическом толковании, что еще раз говорит о неправомерности применения к произведениям австрийского писателя жестких фрейдистских схем⁵¹.

Поколение 1920-х, молившееся на Фрейда, к Шницлеру, напротив, отнеслось с непониманием и пренебрежением. Его це-

нимые ныне поздние прозаические произведения не вызвали большого резонанса у современников, посчитавших неактуальной их ретроспективную обращенность к рубежу веков и старомодность повествовательной манеры. Например, Теодор Адорно сообщал в письме Вальтеру Беньямину, как прочитал первое предложение шницлеровского «Пути на волю»: «Георг фон Вергентин сидел сегодня за столом в полном одиночестве» — и испытал шок от самоуверенности и непосредственности аукториального рассказчика⁵². Любопытно, что в России в то же время на Чехова нападали представители орнаментальной прозы.

Однако после Второй мировой войны интерес к австрийскому писателю значительно возрос. В 1960-е в США была создана «Международная ассоциация Артура Шницлера», в 2002 году в Вене появилось «Общество Артура Шницлера». Представления о его творчестве находятся в процессе постоянной корректировки. Так, ныне скорее подчеркиваются не сходства, а расхождения с Фрейдом. Пресыщение психоанализом, давно усвоенным и растиражированным массовой культурой, сказывается в стремлении акцентировать не психологизм шницлеровских книг, а его дар повествователя. Большое значение придается социально-критическим аспектам его творчества, его укорененности в традициях Просвещения и либерализма. В свете гендерных и феминистских теорий по-новому интерпретируется взгляд Шницлера на общественную роль женщин и взаимоотношения полов.

Пресловутый релятивизм Шницлера, его ирония и скептицизм в отношении холистических систем дают одним ученым повод выделить его как единственно современного («modern») автора среди представителей литературы венского модерна, а другим — проводить параллели с постмодернистским типом мышления, переосмысляющим тотальную относительность как «мультиперспективизм». Если в 1920-е к Шницлеру пристал ярлык «поэт ушедшего мира», то теперь его лучше характеризует определение: «завтрашний поэт вчерашнего мира»⁵³ — подчеркивающее его двуликость, одновременную направленность в прошлое и в будущее.

¹ См.: *Fliedl K. Vorbemerkung // Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. von K. Fliedl. Wien: Pikus Verlag, 2003. S. 9.*

² *Sabler W. Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers // Text+Kritik. Heft 138/139: Arthur Schnitzler. München, 1998. S. 89.*

³ См.: *Звездич П. Большой поэт маленького поколения // Современный мир. 1913. № 3. С. 51.*

⁴ См.: *Spiel H.* Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911–1946. 4. Aufl. München: Paul List Verlag, 1989. S. 41.

⁵ *Kraus K.* Schnitzler-Feier // *Kraus K.* Schriften. Bd. 3: Literatur und Lüge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. S. 165.

⁶ *Kafka F.* Briefe an Felice. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. S. 299.

⁷ *Kraus K.* Schriften. Bd. 8: Aphorismen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 351.

⁸ Цит. по: *Anz Th.* Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf. <http://staff-www.uni-marburg.de/~anz/psa-marb4-Lit.html>.

⁹ См.: *Heresch E.* Schnitzler und Russland. Aufnahme, Wirkung, Kritik. Wien: Braumüller, 1982. S. 7.

¹⁰ *Троцкий Л.* Об Артуре Шницлере. <http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl477.htm>.

¹¹ *Звездич П.* Указ. соч. С. 54.

¹² *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 622.

¹³ См.: *Троцкий Л.* Указ. соч.

¹⁴ См.: *Wunberg G.* Arthur Schnitzler oder über Kulturwissenschaften und Literaturwissenschaft // Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. S. 13–35.

¹⁵ *Kraus K.* Schnitzler-Feier. S. 163.

¹⁶ *Müller-Seidel W.* Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers // Akten des internationalen Symposiums «Arthur Schnitzler und seine Zeit». Hrsg. von G. Farese. Bern; Frankfurt a. M.; New York: Peter Lang, 1985. S. 61.

¹⁷ См.: *Spinnen B.* Arzt gegen Dichter. Über zwei frühe Texte Arthur Schnitzlers // *Spinnen B.* Bewegliche Feiertage: Essays und Reden. Frankfurt a. M.: Schöffling&Co, 2000. S. 84.

¹⁸ На это обращает внимание Буркхард Шпиннен, соотносящий фигуру Альбина с Петером Альтенбергом, к которому Шницлер питал амбивалентные чувства: *Spinnen B.* Op. cit. S. 85–93.

¹⁹ *Фрейд З.* Жуткое // *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 280.

²⁰ *Perlmann M.* Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler, 1987. S. 124.

²¹ См. там же. S. 141.

²² См.: *Scheible H.* Arthur Schnitzler // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von H. Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 1994. S. 16–17.

²³ См.: *Baumer F.* Arthur Schnitzler. Berlin: Colloquium Verlag, 1992. S. 82.

²⁴ *Bolterauer A.* Ästhetik des Sterbens. Der Tod als literarisches Motiv in der Wiener Moderne // Newsletter Moderne. 2000. Jg. 3. H. 1. <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/dok.htm>.

²⁵ *Reich-Ranicki M.* Arthur Schnitzler // *Reich-Ranicki M.* Sieben Wegbereiter. Stuttgart; München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002. S. 23.

²⁶ Цит. по: *Rohrwasser M.* Ein Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells // Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. S. 69.

²⁷ Цит. по: *Rohrwasser M.* Op. cit. S. 86.

²⁸ *Schnitzler A.* Über Psychoanalyse // Protokolle. 1976. H. 2. S. 283.

²⁹ Цит. по: *Thomé H.* Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Schnitzler und Sigmund Freud // Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. S. 62.

³⁰ См.: *Aust H.* Novelle. 2. überarb. und erg. Aufl. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 139.

- ³¹ *Perlmann M.* Op. cit. S. 136.
- ³² *Scheible H.* Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 9., erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994. S. 81.
- ³³ *Шницлер А.* Жена мудреца. М.: Художественная литература, 1967. С. 113–114.
- ³⁴ Там же. С. 117.
- ³⁵ *Thomé H.* Op. cit. S. 61.
- ³⁶ Цит. по: *Lorenz D.* Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 111.
- ³⁷ *Scheible H.* Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 83.
- ³⁸ Цит. по: *Лотман Ю.* Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 421.
- ³⁹ *Розанов В.* Уединенное. М.: Изд. полит. лит-ры, 1990. С. 97.
- ⁴⁰ *Perlmann M.* Op. cit. S. 65.
- ⁴¹ Письмо Ольге Вайсникс от 26 февраля 1897 года. Цит. по: *Scheible H.* Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 65.
- ⁴² *Thomé H.* Arthur Schnitzlers «Reigen» und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende // Text+Kritik. Heft 138/139: Arthur Schnitzler. S. 102.
- ⁴³ См.: *Wunberg G.* Op. cit. S. 17–18. Нельзя не указать на диаметрально противоположную позицию в оценке отношения Шницлера к монизму. См.: *Жеребин А.* Монизм, мистика, модерн // Модерн. Модернизм. Модернизация. По материалам конференции «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария». М.: РГГУ, 2004. С. 94.
- ⁴⁴ *Politzer H.* Diagnose und Dichtung. Zum Werk Arthur Schnitzlers // Ders. Das Schweigen der Sirenen. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 119.
- ⁴⁵ См.: *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 422.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ *Grund S.* Von diesem «Reigen» lasst uns schweigen. Unglück im Hamburger Schauspielhaus: zehn Regisseure inszenieren Schnitzler-Episoden. <http://www.welt.de/daten/2001/02/23/0223kbu224657.htx>.
- ⁴⁸ См. отклики на спектакли Левитина и Моисеева: *Должанский Р.* Половая жизнь в искусстве. Артур Шницлер в «Эрмитаже» // Коммерсант. 2000. 4 мая. http://www.smotr.ru/prensa/rec/erm_leo.htm; *Годер Д.* Леокадия и десять бесстыдных сцен // Итоги. 2005. 18 декабря. http://www.itogi.ru/paper2000.nsf/Article/ltogi_2000_05_11_201936.html; *Васильев С.* Вокруг шеста // Столичные новости. № 46. 2002. 3–9 декабря. <http://cn.com.ua/N242/culture/theatre/theatre.html>; *Вергелис О.* Академический, эротический // Культура. Спектр событий. № 267 (2781). 2002. 2 декабря. http://www.kv.com.ua/index.php?rub=163&number_old=2781.
- ⁴⁹ *Андреев Л.* Импрессионизм. М.: МГУ, 1980. С. 167.
- ⁵⁰ См.: *Scheffel M.* «Ich will dir alles erzählen». Von der «Märchenhaftigkeit des Alltäglichen» in Arthur Schnitzlers «Traumnovelle» // Text+Kritik. Heft 138/139: Arthur Schnitzler. S. 123–137.
- ⁵¹ См.: *Rohrwasser M.* Op. cit. S. 85.
- ⁵² См.: *Schuh F.* Im Wellengang der Gedanken. http://www.zeit.de/archiv/2002/08/200208_ka-tabu.xml.
- ⁵³ *Baumann G.* Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen. Frankfurt a. M.; Bonn: Athenäum Verlag, 1965. S. 38.

ГЛАВА 3

ПЕТЕР АЛЬТЕНБЕРГ*

Петер Альтенберг (Peter Altenberg, наст. имя и фамилия Richard Engländer, 1859–1919) вошел в историю литературы как яркий представитель венского литературного модерна. Его нередко причисляют к группе «Молодая Вена», хотя сам писатель настойчиво декларировал и ревниво оберегал свой статус аутсайдера.

Альтенберг был выходцем из той же либерально-буржуазной среды ассимилированного еврейства, что и его коллеги по писательскому цеху Гофмансталь и Шницлер. Все они обучались в одной и той же Венской Академической гимназии, правда, с разным успехом: Рихард Энглендер был далеко не блестящим учеником. Его отец — крупный негодциант, страстный любитель французской литературы, — предоставил сыну возможность самому выбирать свой жизненный путь. По окончании гимназии будущий писатель пытался изучать медицину и ботанику в Вене, пробовал себя в качестве ученика книготорговца в Штутгарте, потом вновь сел на студенческую скамью в Граце, занявшись на этот раз правом, — после чего врач диагностировал у него «чрезмерную возбудимость нервов». Вердикт, оправдавший в глазах отца непостоянство увлечений сына, позволил Энглендеру начать жизнь типичного представителя богемы, завсегда в венских кафе. В 1896 году состоялся поздний, но яркий литературный дебют: под псевдонимом «Петер Альтенберг» в свет вышла книга «Как я это вижу» («Wie ich es sehe»), в одночасье сделавшая ее автора знаменитым. После этого за 22 года литературной деятельности писатель опубликовал 12 книг, состоящих исключительно из миниатюрных текстов.

Имя Альтенберга мало что говорит современным читателям как в России, так и на Западе. Между тем, в начале XX века оно если не «гремело», то, во всяком случае, было на слуху. Есть указания на то, что в молодежной среде Альтенберг слыл, по нынешним понятиям, «культовым» автором, олицетворением новейших литературных тенденций. В России он упоминался в одном ряду с Верхарном, Гамсуном, Пшибышевским, едва ли уступая в

* Данная глава подготовлена к печати в ходе работы над проектом РНП 2.2.2.3. 16229 по гранту Росминообразования и Германской службы академических обменов (DAAD).

популярности своим более именитым на сегодняшний день соотечественникам Гофмансталю и Шницлеру. Его тексты публиковались в многочисленных периодических изданиях: «Огоньке», «Современном мире», «Весне», «Образовании», «Новом слове» и др., включались в антологии западной литературы. Ряд книг Альтенберга переводились на русский как целиком, так и фрагментами¹. На выход переводов откликнулись ведущие литературно-художественные, философские и общественно-политические журналы². Произведения писателя декламировались на сцене кабаре. Предельно лаконичная, «пунктирная» манера, в которой Альтенберг повествовал о самых обыденных вещах и внешне заурядных событиях, казалась образцовым воплощением новейших литературных веяний Европы, прежде всего — импрессионизма. Переводить Альтенберга начали, по меньшей мере, с 1900 года (то есть спустя четыре года после публикации его первой книги «Как я это вижу», имевшей бурный читательский успех в Европе и выдержавшей до конца 1920-х двадцать изданий).

В предисловии к первой книге переводов из Альтенберга, выполненных известными деятельницами Серебряного века, сестрами Аделаидой и Евгенией Герцык, задается стереотип восприятия, по сути, не поколебленный до сего времени. Венский автор изображается беспечным фланером, «импрессионистом», который «несколькими оригинальными штрихами набрасывает <...> свои впечатления, намечая лишь контуры, боясь лишней чертой испортить рисунок»³. Альтенберг предстает перед русским читателем как «эстетик-сибарит» и «Дон Жуан ощущений», чей взор глубже и любовнее всего проникает в женскую душу.

Рецепция венского автора в России — тема, заслуживающая специального исследования. Очень интригующе звучат свидетельства о его невероятной популярности в начале XX века. Один из соотечественников писателя утверждал в 1923 году: «В России пятнадцать лет назад на Альтенберга молились. Вся молодежь писала по-альтенберговски. Ныне интеллектуальный блеск этого поэта там находят несколько мещански ограниченным (bürgerlich art)»⁴. Пишущую молодежь не могли не подкупать внешняя легкость и незамысловатость его литературной манеры вкупе с программными заявлениями о скрытых в каждом человеке потенциях «художника». Поэтому следы его влияния легче всего обнаружить у авторов «второго ряда», ныне большей частью забытых. Возможно, однако, что обаянию Альтенберга подпали и отдельные представители нарождающегося футуризма. Например, известный исследователь русского футуризма В. Ф. Марков отмечает, что Вадим Шершеневич снабдил свою дебютную книгу эпиграфом из Альтенберга, и высказывает предположение о влиянии австрийского писателя на прозу Елены Гуро⁵.

В подтверждение того, что творчество Альтенберга не просто имело в России своих подражателей, а воспринималось как своего рода новая художественная парадигма, можно сослаться на статью К. И. Чуковского, в которой он рецензирует книгу «Солнцеворот» (1905) писателя Осипа Дымова⁶. Очень положительно оценивая написанное Дымовым, отзываясь о книге как о «прекрасной», «воистину новой», критик в то же время заявляет, что это «подделка». В ней ощущается столь большое влияние Альтенберга, что, характеризуя Дымова, автор рецензии фактически охарактеризовал австрийского писателя⁷. Однако критик считает не принципиальным, находится ли Дымов под влиянием Петера Альтенберга или нет: важен не Дымов, а «дымовщина» (в позитивном смысле), «не как художественная сила, а как знамение времени, как показатель, как симптом». Дымов самобытен и нов, потому что «первый угадал будущие, неизбежные формы русского творчества». Тем самым, не умаляя русского автора, Чуковский косвенно воздал должное Альтенбергу как зачинателю новых «импрессионистических» литературных тенденций.

Перелом в отношении к венскому писателю обозначился, видимо, одновременно с революцией. С одной стороны, социально-политические потрясения этого исторического периода плохо согласовывались с реальностью альтенберговских текстов. С другой стороны, венский автор оказался идеологически неприемлем для строителей нового общества. Объявленная мещанству война не сулила благоприятного исхода для писателя, следовать которому М. Горький не советовал еще в 1910 году, видя в нем олицетворение мещанина, «площади», «улицы»⁸. Годом ранее Горький критично высказался об Альтенберге и во фрагменте своей программной, направленной против «мещанства» статьи «Разрушение личности» (1909), который вошел в итоге в опубликованный текст без упоминания имени австрийского автора: «Писатель — это уже не зеркало мира, а маленький осколок; социальная амальгама стёрта с него, и, валяясь в уличной пыли городов, он не в силах отразить своими изломами великую жизнь мира и отражает обрывки уличной жизни, маленькие обломки разбитых душ <как, например, Петер Альтенберг>»⁹.

В «Литературной энциклопедии», выходящей с конца 1920-х годов, австрийскому писателю хотя и посвящается довольно обширная статья Е. Гальпериной, но, в то же время, констатируется социальная чуждость «упадочника» Альтенберга, чье творчество «сохраняет значение главным образом историко-литературное как типичное выявление импрессионистского стиля»¹⁰. Интересно, однако, что в статье «Импрессионизм» из той же энциклопедии другой автор (А. Запровская) пытается, насколько возможно, оградить венского автора от упреков в упадничестве,

отделяет его от Шницлера по признаку репрезентируемой им «социальной группы» и обнаруживает у него «социальный мотив — осознание неизбежности гибели аристократии».

Отголоски известности Альтенберга еще хорошо слышны в 1920-е годы. Любопытно упоминание Альтенберга в работе о Хлебникове, написанной в 1921 году Романом Якобсоном. Сравнивая художественные теории итальянского и русского футуризма, Якобсон усмотрел их сущностную разницу в отношении к слову. Если итальянцами двигало стремление «сообщить о новых фактах в мире физическом и психическом», то есть литература рассматривалась ими как отражение изменений, происходящих в обществе, то главным и качественно отличным достижением отечественного авангарда явилось утверждение «самовитости» слова. Цитируя пассаж из Маринетти, трактующего лиризм «как способность окрасить мир специальными красками нашего изменчивого я», Якобсон обнаруживает в нем «культ чистейшего импрессионизма, своего рода — pendant “телеграфному стилю души”, о котором мечтал Петер Альтенберг»¹¹.

В 1926 году в советской России была переведена посмертно изданная книга Альтенберга «Mein Lebensabend» (1919). Ранее «серапион» Николай Никитин включил в свой дебютный рассказ «Дэзи», стилистически и композиционно напоминающий манеру австрийского писателя, «ненап. произведение Петэра Альтенберга», охарактеризованное Ю. Н. Тыняновым в статье о «Серапионовых братьях» как пародия. В 1929 году Леонид Добычин сообщал в письме Михаилу Слонимскому, что его сравнили с неведомым ему Петером Альтенбергом¹². Сравнение не лишено смысла, если принять во внимание добычинский минималистический метод изображения обыденной действительности, дискретность, сознательную речевую клишированность и кажущуюся «невзрачность» его письма. В рассказе Сигизмунда Кржижановского «Чужая тема» Альтенберг упоминается в почетном соседстве с Роденом как художник, умеющий запечатлеть вещь в тот единственный и краткий миг, когда она «отвечает» бесконечно вопрошающему художнику. В 1930 году Лиля Брик отозвалась о новой книге Виктора Шкловского как о «помеси Веры Инбер с Петером Альтенбергом»¹³. Возможно, что этой книгой была «Поденщина» с ее пафосом «мелких дел», в чем можно усмотреть параллель альтенберговской поэтизации бытовых мелочей.

В немецкоязычном культурном пространстве известность Альтенберга пошла на убыль где-то с середины 1920-х годов. На долгое время был предан забвению факт, что в литературном процессе рубежа веков Альтенберг играл далеко не последнюю роль. Подтверждением тому служат высокие оценки, данные его творчеству Томасом Манном, Генрихом Манном, Герхартом Га-

уптманом, Карлом Краусом, Германом Баром, Куртом Пинтусом, Георгом Кайзером и многими другими. В дневниковых записях конца 1920-х годов Роберт Музиль даже называет Альтенберга лучшим писателем рубежа XIX–XX веков. В «Человеке без свойств» он упоминается наряду с Бодлером, Достоевским и Гюисмансом в составе четверки авторов, «по которым тогда был настроен тон молодежи»¹⁴. Один из представителей молодой, «экспрессионистской» генерации, Альберт Эренштейн, назвал Альтенберга вместе с Раймундом и Нестроем в числе трех автохтонных гениев Австрии. В своем докладе «Современная лирика» (1898) Рильке уделил ему больше внимания, чем Гофмансталою, охарактеризовав как «первого провозвестника современной Вены»¹⁵. В сборнике рассказов Рильке «Последние» (1901) современники ощутили влияние венского автора. Дебютную книгу Кафки «Созерцание» сразу несколько рецензентов сравнили с текстами Альтенберга. Это говорит о том, что произведения последнего воспринимались в начале века как своего рода эталон в области малых литературных форм. Стоит упомянуть, что в 1914 году Альтенберг вместе со Шницлером номинировался на Нобелевскую премию.

Согласно версии одного видного специалиста по творчеству Роберта Музиля, Ульрих из «Человека без свойств» унаследовал от Альтенберга свою «эссеистическую позицию» и «теорию индивидуума»¹⁶. Предполагается, что с венского автора создавались портреты персонажа незаконченной драмы Артура Шницлера «Слово» Анастасиуса Тройенхофа, Кристиана Зюссенгута из романа «История юной Ренаты Фукс» Якоба Вассермана, Детлефа Шпинеля из новеллы Томаса Манна «Тристан».

Пожалуй, ни один из венских литераторов не достаивался стольких разноплановых сопоставлений: его называли и «венским шутом», и «Диогеном», и «Сократом венских будней», и «последним миннезингером», и «летучим голландцем современной души». Об Альтенберге с полным основанием говорят как о венской достопримечательности. Писатель постоянно был на виду и даже в качестве домашнего адреса указывал Café Central. Его необычная манера одеваться, нескрываемое внимание к девочкам подросткового возраста и другие «странности» давали обильный материал пересудам и анекдотам.

Последующее забвение этого героя венской культурной сцены следует отнести не только на счет социальных катаклизмов и смены литературных приоритетов. В прошлом исследователь Альтенберга, а ныне известный немецкий писатель Буркхард Шпиннен не случайно увидел в нем прототип современной поп-звезды. Действительно, кажущаяся тривиальность и бесконечная повторяемость альтенберговских тем вкупе с активной саморекламой роднят его с современным деятелем шоу-бизнеса.

Предсказуемость и узнаваемость приветствуются массовой культурой, уже зарождающейся в конце XIX века. Именно в прогнозируемости, как замечает биограф Альтенберга Эндрю Баркер, могло заключаться особое очарование его книг для рядового читателя¹⁷. Однако австрийский писатель умел не только повторяться, но и поражать.

В какой-то мере Альтенберг стал заложником эффективности собственных рекламных стратегий. Всячески подогреваемый им интерес к своей персоне, обусловленный как стилем жизни «на публику», так и усиливающейся с годами тенденцией выводить главным действующим лицом своих текстов «Петера Альтенберга» или сокращенно П.А., оттеснял интерес к литературной продукции на задний план. Броские метафорические формулы собственного творчества («поэт, не создающий поэтических произведений», «наикратчайший импрессионист», «моментальный фотограф» и т.д.) выручали критику, сталкивающуюся с серьезными проблемами при попытках осмыслить место писателя в литературной традиции. Теоретическая рефлексия часто подменялась оценочным воспроизведением этих альтенберговских клише. В результате имя писателя превращалось в нечто подобное фирменному ярлыку, делающему комментарии излишними. Правда, насколько можно заключить из слов «Эккермана» Альтенберга Эгона Фриделля, этот ярлык чаще использовался как антиреклама: «... его имя стало собирательным обозначением для современной паранойи, жажды сенсаций, самовозвеличивания и погони за оригинальностью, и с тех пор, если работу какого-нибудь амбициозного молодого литератора хотели удостоить особо уничижительного отзыва, то без лишних слов говорили: “Это — настоящий Петер Альтенберг”»¹⁸.

В «программном» тексте «Автобиография» («Selbstbiographie») Альтенберг заявляет, что был поэтом, не создавая поэтических произведений. В этом легко усмотреть жест, родственный авангарду. Жизнь оказывается важнее текста, сама превращается в произведение. Еще до литературного дебюта Альтенберг прославился на всю Вену своими эксцентричными выходками. Например, он пытался взлететь, бегая по ночным улицам Вены и размахивая руками. Когда в 1896 году на территории венского зоопарка была воссоздана деревня африканского племени ашанти с живыми экспонатами, Альтенберг проводил там столько времени, что фактически сам превратился в выставочный объект. Современники усматривали в этом поступке изрядную долю позерства. Однако при ретроспективном взгляде в нем угадываются предвестия перформанса.

Главным персонажем Альтенберга был он сам, вернее, его литературный двойник, выступающий в текстах либо от первого

лица, либо под масками, никак не скрывающими авторскую физиономию (Альберт Кенигсберг, П.А.). Несмотря на импрессионистическую фрагментарность текстов, на встречающиеся в них утверждения о непостоянстве человеческой природы, все произведения объединяет неизменный в своей манере видения вещей, моментально узнаваемый протагонист. Подобная концепция героя не имеет аналогов в творчестве «младовенцев» и по-своему опровергает тезис Маха и Бара о гибели Я.

Безапелляционное зачисление Альтенберга в «импрессионисты», которому он сам отчасти способствовал своими декларациями, впоследствии повлекло за собой недооценку как стилистического плюрализма его поэтики, так и ее рефлексивного и конструктивного начала. Разговор об импрессионизме Альтенберга часто сводился к предвзятому акцентированию поверхностности, спонтанности, бессистемности и бесформенности его творчества. Между тем, еще Роберт Музиль, бывший внимательным читателем своего старшего современника, отмечал: «Но что имеется в виду под импрессионизмом? Зарисовки Альтенберга? Их можно назвать импрессиями, но и с тем же успехом рефлексиями, и, чем старше он становится, тем больше рецептивный элемент отступает за рефлексивный»¹⁹. В 1960-е годы в работе одного немецкого исследователя было указано на филигранную структурную организацию ранних альтенберговских текстов и их дидактический вектор, далеко выходящий за пределы «чистого искусства впечатления»²⁰. Несмотря на это, в панорамных представлениях эпохи все еще бытует мнение о творчестве Альтенберга как «неартикулированном потоке жизни, в котором нельзя разобрать смысловых структур»²¹.

В России Альтенберг с первых публикаций и до настоящего времени рассматривался исключительно в контексте импрессионизма. Как импрессиониста его представила читателю переводчица «Эскизов» А. К. Герцык, как модного импрессиониста его попытался развенчать рецензент этого издания в журнале «Мир божий». Для К. И. Чуковского в цитируемой ранее статье венский автор, можно сказать, «знаковая» фигура, воплощающая собой западный импрессионизм. В том же ракурсе освещало его творчество и российское литературоведение, например, Л. Г. Андреев в посвященной импрессионизму монографии²². В современных учебниках по истории литературы имя писателя также соотносится с этим художественным явлением. В одном издании Альтенберг характеризуется как автор, воплотивший принципы импрессионизма «в наиболее чистом виде»²³.

В последнее время в западной германистике наметилась тенденция к переоценке литературного статуса Альтенберга. Этот процесс напрямую связан с усилением культурологической и

междисциплинарной направленности литературоведческих исследований. При этом на первый план выходит вовсе не пресловутый «импрессионизм». Становится все очевиднее, что литературное наследие Альтенберга весьма актуально благодаря многообразию культурных влияний, которые оно в себя вобрало, и тенденций, которые предвосхитило²⁴. Одну из книг о венском модерне закономерно завершает глава об Альтенберге, где его творчество предлагается рассматривать как «динамический процесс, подразумевающий взаимное “пересечение границ” между различными формами искусства (литература, архитектура, музыка, живопись), а также наложение различных дискурсов “науки” и “литературы”»²⁵. Автор, долгое время считавшийся аутсайдером литературного процесса, ныне предстает едва ли не его ключевой фигурой. Маргинальность Альтенберга — особого рода: это такая периферийность, которая позволяла ему комфортно расположиться на границе, разделяющей центральные явления венской культурной жизни: авторов «Молодой Вены» и их непримиримого врага Карла Крауса, сецессионистов и их критика архитектора Адольфа Лооса.

Альтенберг всегда подчеркивал свою непохожесть на авторов «Молодой Вены». Уже накануне своего литературного дебюта он разразился в письме одной знакомой гневной филиппикой в их адрес: «О Лорис и Андриан! Как легко описывать жизнь, когда ее видишь! Вы же видите лишь вас самих и жупел вашего проклятого тщеславия!»²⁶. В другом письме, отражающем страхи автора в связи с возможным фиаско его первой публикации, ревниво упоминаются «легкие успехи Шницлера с какой-нибудь историей про гризеток à la Мопассан»²⁷. Встречавшийся с Альтенбергом известный переводчик Фридрих Фидлер вспоминал, как на вопрос, много ли он общается с венскими писателями, Альтенберг воскликнул: «Ни с кем! Никогда! Шницлер, Гофмансталь, Салюс и Бер-Гофман образуют клику и не просто не замечают меня — они меня бойкотируют! Я вообще не существую для них как писатель; для них я всего лишь — величайший шут Вены! <...> Я во всем иду своими собственными путями!»²⁸

Целиком полагаться на это высказывание, конечно, нельзя. Как писателя Альтенберга признавали и Гофмансталь, и Шницлер, и Бер-Гофман, впервые представивший его в этом качестве «младовенцам». Однако Альтенберг действительно расходился с ними по целому ряду параметров. Его усеченные, «телеграфные», намеренно неряшливые предложения резко контрастируют с правильными, закругленными, изящными фразами Гофмансталя и Шницлера. Он избегал освященных традицией форм и размеров, за что удостоился особой похвалы Альберта Эренштейна. На фоне литературной продукции «Молодой Вены» его

тексты являют собой образец экстремальной краткости. Например, вместо одноактных драм им создавались «Пятиминутные сцены» («Fünfminutenszenen»), которые своей концентрированностью напоминают позднейшие эксперименты итальянских футуристов, выдвигавших в «Манифесте синтетического театра» (1915) требование «сжать в несколько минут, в несколько слов и жестов бесконечное множество ситуаций, чувств, идей, ощущений, фактов и символов»²⁹. Умещающийся на одной странице «Роман на берегу» («Roman am Land») представляет собой, наверное, один из самых коротких романов немецкоязычной литературы. Альтенбергу была совершенно чужда свойственная «младовенцам» тяга к историческому маскараду и психологизаторству. Столь популярные в их кругу темы смерти и иллюзорности бытия играют в его произведениях существенно меньшую роль.

Литературное наследие Альтенберга насчитывает более десятка довольно объемистых томов. Однако не только в России, но и у себя на родине писатель известен, прежде всего, как автор книги «Как я это вижу» (1896). Даже Э. Баркер, способствовавший возрождению интереса к другим сторонам альтенберговского творчества, считает дебют австрийского писателя апогеем его литературного пути³⁰.

Составившие книгу тексты примечательны во многих отношениях. Они необычайно кратки (один из них, «Флирт», насчитывает всего восемь строк), практически лишены действия, в них доминируют статичные описания и с трудом прослеживаются каузальные связи. Предметы и люди изображаются как набор оптических свойств. Например, при описании персонажей тщательно фиксируется цвет их одежды, материал, из которого она сделана, обращается внимание на волосы и руки, прочие же характеристики, как правило, опускаются.

Приоритет, отдаваемый визуальной информации, сказывается и в графической организации самих текстов. При печатании «Как я это вижу» Альтенберг был крайне озабочен тем, какой вид примут его произведения в типографском наборе. Тексты дробятся на множество абзацев, предложения не заканчиваются, а словно бы «угасают» в многочисленных тире, создающих определенный графический ритм. Часто используется разрядка, свойственная альтенберговским книгам в не меньшей степени, чем обилие восклицательных знаков. Венского автора не раз порицали за такие графические средства. Например, Томас Манн называл его пунктуацию «инфантильной». С другой стороны, Эгон Фриделль, считавший Альтенберга образцом современного поэта, настаивал, что «все эти подручные средства являются ничем иным, как попыткой придать мертвой, напечатанной букве живость акцентуированного разговорного слова»³¹.

Философ Теодор В. Адорно написал в 1932 году, что со временем «безвкусный курсив» альтенберговских книг «будет прочитан как яркий плакат, в благодетельном порыве вырывающийся из монологического текста поэта»³². Исследователями отмечалось, что несущая значительный эмоциональный заряд альтенберговская пунктуация роднит его с экспрессионистами. Сходные приемы обнаруживаются у русских футуристов. Например, Давид Бурлюк графически выделял в стихах «лейт-слова»³³. Весьма скромные графические средства Альтенберга хотя и блекнут при сравнении с формальными экспериментами представителей авангарда, тем не менее свидетельствуют об интересе венского писателя к визуальной и материальной стороне письма, а также о его стремлении «воскресить» печатное слово. В одном из писем Карлу Краусу он говорил о том, что его «маленькие вещи не выносят деформации. Они нуждаются в пространстве и паузах»³⁴. При чтении ранних альтенберговских текстов трудно не вспомнить сказанное Осипом Мандельштамом в «Четвертой прозе»: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы»³⁵.

«Как я это вижу» состоит из трех циклов, «Skizzenreihen» («На берегу озера», «Жена директора банка фон Х.» и «Революционер»), из трех текстов, объединенных названием «Дон Жуан», но не помеченных как цикл, и 17 несвязанных произведений. В расположении циклов и особняком стоящих вещей относительно друг друга трудно обнаружить какую-либо закономерность. Однако внутри циклов прослеживается определенная композиционная логика. Получившая распространение практика переиздания альтенберговского наследия в виде антологий разрушает циклический принцип, что ведет к утрате важных смысловых связей.

Этот изъян свойственен и первой книге русских переводов Альтенберга, выполненных сестрами Герцук. Так, цикл «На берегу озера» («Am See-Ufer»), состоящий из 22 текстов, представлен в их подборке лишь четырьмя. Текст под названием «Zwölf» («Двенадцать») переименовывается в «Рыбалку». Это не столько переводческая вольность, сколько вынужденный шаг: в отрыве от целого название обесмысливается, ведь несколько других произведений того же цикла поименованы числительными в нарастающем порядке («Девять и одиннадцать», «Девятнадцать», «От семнадцати до сорока» и др.), обозначающими возраст женских персонажей. При изоляции текстов утрачивается и связующая их временная перспектива, маркированная началом и концом курортного сезона на озерах австрийского Зальцкаммергута. Альтенберг неспроста подчеркивал органичность в их соединении («organische Zusammenziehung»). Следование природным ритмам обнаруживается не только в компози-

ции всего цикла, но и каждого отдельного текста, начинающегося в утренние и завершающегося в вечерние часы.

Композиционное единство цикла поддерживается за счет темпоральных и географических рамок, персонажей, переходящих из текста в текст, и сквозных лейтмотивов, одним из которых является регулярно упоминаемый «берег озера». Это подтверждает, что место действия несет особую смысловую нагрузку: персонажи (это в первую очередь женщины и дети) помещены на «границы культуры»³⁶. Удаленность от города с предписываемыми им нормами поведения позволяет им полнее раскрыть свое естество.

В то же время входящие в цикл произведения сохраняют свою автономность. Из-за частого использования личных местоимений или однотипных номинаций вроде «молодой господин» или «юная дама» четкая идентификация действующих лиц невозможна. Столь же неопределенны порой и пространственно-временные указатели. Названия местностей функционируют не просто как индикаторы правдоподобия, связи текста с внетекстовой реальностью. Они подвергаются дополнительной семантизации, раскрывают заключенный в них метафорический потенциал³⁷. Грань между абстрактным и конкретным, типическим и индивидуальным становится подчас весьма размытой. При этом, как показал Б. Шпиннен, строение ряда текстов воспроизводит трехчастную эмблематическую структуру с присутствующими ей «*inscriptio*», «*pictura*» и «*subscriptio*». В качестве «*inscriptio*» может рассматриваться заголовок или характерная лаконичная экспозиция альтенберговских текстов, эллиптически намечающая время и место действия, в качестве «*subscriptio*» — подытоживающая текст эмфатическая сентенция или краткий диалог. Структура может удваиваться, как это происходит в тексте «Санкт-Вольфганг» («*Sankt-Wolfgang*»), который характеризуется Шпинненом как «двойная эмблема», утраиваться и т.д. Сентенции согласуются либо, напротив, контрастируют с предшествующими им лирическими описаниями, образуют антитегические пары, вследствие чего акцентируется рефлексивное начало текста и стимулируется интеллектуальная деятельность читателя.

Интересно, что наличие в произведениях Альтенберга эксплицитных автокомментариев не раз озадачивало его интерпретаторов. Например, их трактовали как безусловный изъян, разрушающий полисемию текста. В этой связи небезынтересно указать на один случай переводческого произвола, допущенного сестрами Герцук. В своем переводе миниатюры «*Zwölf*» («Двенадцать») из книги «Как я это вижу» они опустили финал из трех предложений. В тексте описывается, как двенадцатилетняя девочка удит рыбу в присутствии своей бонны, поражающейся

тому, что ее воспитанница не проявляет ни малейшего сочувствия к умирающим на ее глазах рыбкам. Солидаризируясь с позицией девочки, автор по-нищешански характеризует сострадание как свойство старости, ассоциирует его с «разрушенными мечтами» и «умерщвленными надеждами» и обращается к ребенку с призывом продолжать рыбалку.

Можно лишь строить догадки, почему эти строки были выброшены из перевода: возможно, они показались чересчур брутальными, а, может быть, переводчицы позволили себе «подредактировать» Альтенберга, посчитав апеллатив стилистически неуместным, разрушающим единство текста. Как бы то ни было, из финальной, «сильной» позиции произведения был удален фрагмент, предвосхищающий авангардистскую поэтику лозунгов в более поздней книге Альтенберга «Pròdròmòs».

Автор статьи об импрессионизме в советской «Литературной энциклопедии» 1930-х годов А. Запровская, разбирая миниатюру «Идиллия», не обошла вниманием ее специфический финал: «Точность, красочность, впечатлительность описания — те же, что и у импрессионистов мелкого мещанства. Только здесь описывается человек с другой стороны; самое интересное тут — сентенция, гармонично завершающая миниатюру, повторяющая часто с виду незначительные качества описываемого. Именно этим приемом резко изменяется характер всей маленькой новеллы. Все красочные описания случайных людей и встреч приобретают особую значимость некоей символики, чего мы не встречаем у мелкобуржуазных импрессионистов»³⁸. Автор статьи обращает внимание на наличие такой сентенции «в конце почти каждого очерка Альтенберга» и видит ее функцию в том, что она «поднимает значение непосредственного описания и вызвавших его впечатлений, зашифровывает в нем определенную идею, и сам наблюдатель начинает мнить, что узрел в окружающем более значительный смысл. Здесь опять формальные моменты — эпитеты и красочные пятна Альтенберга — приобретают совершенно другое смысловое значение, хотя и вырванные из своего контекста, они характеризуются “общими” импрессионистическими чертами. Но только в этой связи манера творчества Альтенберга приобретает свое настоящее значение». Признавая значимость процитированного наблюдения, нельзя не отметить, что далеко не все сентенции в альтенберговских текстах представляют собой символические «шифры». Часто они намеренно эксплицитны, порою императивны и апеллативны, напоминая плакатные лозунги и сближаясь по своему характеру не с символистской, а авангардистской эстетикой.

Таким образом, миниатюрные произведения Альтенберга отнюдь не беглые зарисовки с натуры, хотя они, возможно, и ка-

зались таковыми современникам писателя, пораженным свежестью и точностью авторского взгляда на будничные события. На самом деле они являются продуктом тщательной шлифовки. Как было показано Э. Баркером, Альтенберг, заявлявший в многократно цитированном письме Шницлеру, что «ненавидит ретушь», в действительности вносил в свои тексты коррективы при повторных публикациях. Спонтанность культивировалась им лишь на словах, возводилась в некий программный принцип, фундирующий жизненность, аутентичность его прозы.

Способность видеть сопрягается у Альтенберга с духовной деятельностью, проникновением в суть вещей. В ней наличествует и «визионерское» измерение: Альтенберг не столько наблюдает изменчивую поверхность мира, сколько прозревает в обыденном и тривиальном грядущие метаморфозы и активно способствует их воплощению.

Наиболее ярко эта интенция проявляется в цикле «Революционер» («Revolutionär»), выстроенном вокруг центральной фигуры молодого человека, бунтующего против инертности и скуки буржуазной жизни. В своей рецензии на книгу Отто Штессль отметил, что в «тихие зарисовки» Альтенберга заложены бомбы, что они обращены против сытого l'homme mediocre, превратившегося в главного врага культуры. В открывающем цикл тексте «Общество» («Gesellschaft») невыносимая скука салона персонафицируется, можно сказать, сюрреалистическим «желтоватобелым, жирным, распухшим» (ЕА 81) монстром, ползающим между людьми и вызывающим своим поцелуем непреодолимую зевоту. В следующем тексте семейный воскресный обед становится ареной столкновения между реформаторскими амбициями молодого человека и традиционным бюргерским укладом. Герой предстает «Робеспьером», готовым отправить на гильотину всех тех, кто в своем стремлении к душевному комфорту бездумно следует сложившимся стереотипам в питании, одежде и т. п. «Внутренняя неуспокоенность» (ЕА 87) объявляется источником всякого прогресса. Нонконформизм альтенберговского героя объясняет громадный успех его книги в молодежной среде. Неслучайно в романе Музиля писатель попадает в один ряд с такими «возмутителями спокойствия», как Достоевский и Ницше.

Позиция «революционера» не исчерпывается отрицанием существующих норм. В «Воскресении» («Sonntag») альтернатива схожему с «летаргией» и «наркозом» филистерскому существованию лишь намечается: «искусство, природа, жизнь Диогена, Христа — — !» (там же). В третьем по счету тексте цикла «Визит» («Der Besuch») критика уступает место изображению образцовой коммуникации, служащей цели одухотворения человека, его бесконечного роста и обретения им бессмертия. Вполне

будничное событие — чаепитие — подвергается эстетизации, становится своего рода *Gesamtkunstwerk*'ом, творимым не из чисто эстетских побуждений, а с «практической» целью приращения энергетических ресурсов человеческого организма. Поэтому все происходящее получает статус «мероприятия по диететике и гигиене» (ЕА 90). Связь телесного и духовного постоянно акцентируется. Так, предлагаемые к чаю засахаренные каштаны вследствие их легкой усвояемости объявляются прямым источником пополнения духовного потенциала человека. Женская красота (точнее, красота женских рук и платьев) также помещается в ряд энергетических факторов. Зрительные, акустические, вкусовые, обонятельные раздражители связываются в метафорическое целое. Например, созерцание женской красоты описывается как процедура омовения мозга «от всего тягостного, мешающего» (там же). В то же время поедаемые каштаны располагаются в формочках, напоминающих «ванны». Едва ли случайно в богатой колористической гамме текста доминируют оттенки золотого и коричневого, напоминающие о цвете чая. Интересно, что в миниатюре «Я пью чай» («Ich trinke Tee») из книги «Pròdròmòs» благотворный эффект, производимый чаем на организм мужчины, определяется как некий эталон, которого никогда не достигает влияние женщины.

В отличие от «революционера», женщины пассивны и безмолвны, пара реплик, которыми они обмениваются, лишь подчеркивает их некомпетентность. Они реагируют на происходящее физиологически, бледнея и розовея. Объяснение этому факту дает своеобразная альтенберговская диалектика, изложенная им в одном из афоризмов того же цикла: «Женщина представляет в ее “прекрасных формах” то, что художник выражает своим “прекрасным духом”. Гениальность ее тела сродни гениальности его духа. Ее тело — это его “ставший материей” дух. Его дух — ее дематериализованное тело. То, что он “думает”, она “ест”» (ЕА 152). Судя по многочисленным высказываниям в альтенберговских книгах, видимые реакции тела оценивались им как более надежные индикаторы искренности, чем слово.

«Революционер» берет на себя роль ментора, объясняющего присутствующим дамам назначение каждого компонента совершающегося действия. Чаепитие сопровождается художественной декламацией двух рассказов Чехова на французском языке, которая характеризуется как средство ускорения обмена веществ и омоложения. Слово, таким образом, уравнивается по характеру своего воздействия с материальными факторами. Далее следуют восторженные комментарии, часто цитируемые исследователями Альтенберга как отражение его собственных художественных принципов. В частности, «революционер» гово-

рит о мудрой экономии Чехова и японских художников. Он радуется за развитие восприимчивости не только к внешним раздражителям, но и к «формам и краскам души и духа» (ЕА 92). Немаловажно отметить, что художественные принципы экстраполируются в речах героя в утилитарную сферу как законы, которым должна подчиняться повседневная жизнь человека.

Подтверждением успешности мероприятия, его, так сказать, высокого КПД служит проецируемый женщинами на «революционера» образ идеально функционирующего технического агрегата, обладающий в контексте обрисованной «камерной» ситуации сильным остраниющим эффектом. Частое и позитивно коннотированное использование Альтенбергом технической метафоры для создания образов тела резко выделяет его на фоне литературы венского модерна и сближает прежде всего с представителями футуризма.

Любопытный аналог альтенберговской энергетической модели человека обнаруживается в прозе немецкого экспрессиониста Карла Штернгейма. Телесное, техническое и духовное вступают у Штернгейма в причудливые метафорические связи, как, например, в новелле «Шулин» («Schuhlin», 1915). Обращают на себя внимание очевидные совпадения в образном мышлении, в устанавливаемых аналогиях: Штернгейм также берет для обрисовки творческого процесса образы из области финансов («копилка»), физиологии пищеварения, техники. Из подобных стилистических диссонансов выстраивается целостная замкнутая система, позволяющая с помощью элементарных повествовательных средств представить «сквозные» законы функционирования общества начала XX века. Ее гомогенизирующей основой служит «метафорическая система языка, которая, например, позволяет говорить об энергетическом бюджете тела, кровообращении денег или взрывной силе живого слова»³⁹.

Название «Как я это вижу» можно поставить эпиграфом ко всему искусству XX века, если вслед за формалистами признать, что суть искусства — видеть, а не узнавать. Однако оно допускает различные трактовки. Часто его воспринимали как апологию индивидуализма и субъективизма. В 1933 году об Альтенберге с благодарностью вспомнила Марина Цветаева, использовавшая его формулу «как я это вижу» для характеристики собственного творческого кредо: «Была когда-то такая книга Альтенберга “Wie ich es sehe” — так *все* у меня “Wie ich es sehe”. Когда я стараюсь “как другие” — я просто не вижу — ничего»⁴⁰. Жест безоговорочного приятия кардинально отличает ее позицию от более многочисленных негативных оценок. Например, писатель Исая Рахтанов вспоминал, что Осип Брик не разделял его восторженного отношения к этой книге и возмущался

ее заглавием, полагая, что вместо «я» должно быть «мы», называя Альтенберга «буржуазным индивидуалистом, венским жуиром»⁴¹. Интересно сопоставить эту идею с высказыванием одного из ярчайших представителей немецкого экспрессионизма Георга Кайзера, который, очень высоко оценивая значение альтенберговской книги для формирования своего поколения, писал: «“Как я вижу” становится действенной формулой творчества. Творчество — преобразование суждения, его расширение, растяжение в: “Как мы это видим”. До Петера Альтенберга такого взгляда не было — сейчас туда устремлены все взоры»⁴².

Позднее Альтенберг неоднократно подчеркивал, что в названии его книги ударение следует ставить не на слове «я», а на слове «вижу». В этом можно усмотреть влияние философии Эрнста Маха, постулировавшего, что «я» представляет собой комплекс ощущений. Произведенная Махом деконструкция «я» была воспринята писателями «Молодой Вены» как катастрофа распада, диссоциации личности. Однако Альтенберг осмысляет кризис индивидуализма в позитивном ключе. В «Pròdròmòs» он истолковывает название своей дебютной книги следующим образом: «Последнее ударение — единственно правильное: ибо в той степени, в какой индивидуальность может в каком-либо отношении иметь хоть какое-нибудь оправдание, даже только видимость оправдания, ее обладателю разрешается быть никем иным, как Первым, Предтечей в органическом развитии человеческих свойств, каковое, однако, *совпадает с естественным путем возможного развития всех людей!*»⁴³

Согласно Альтенбергу, художник — это не тот, кто создает уникальные творения, а тот, кто находится на переднем крае общественного развития, иными словами, является авангардистом в изначальном смысле этого слова. Быть «единственным» означает «не иметь никакой ценности», быть «жалкой игрой судьбы с индивидуумом» (Р 156). Зато «быть первым» все равно что «быть всем». В этом случае у человека «есть миссия, он вождь, он знает, что все человечество идет за ним вслед!» (там же). При таких словах трудно не вспомнить фюрерские притязания Маринетти или стремление футуристов из ЛЕФа руководить постройкой нового общества. Данная позиция была близка и экспрессионизму, в котором даже терминологически выделяется «мессианское» крыло.

Несмотря на сомнения в существовании собственного «я», авторы «Молодой Вены» не проверяли на прочность сам институт авторства, как это делал Альтенберг, перепечатывая, например, в своей поздней книге военный приказ одного австрийского генерала на правах собственного произведения. Отсутствие какого бы то ни было комментария вызвало немалое раздражение со стороны Карла Крауса, не оценившего «дюшановский»

ход своего друга. Другой интересный пример — помещенная Альтенбергом в книгу инструкция по стирке тканей, на этот раз с небольшой преамбулой, гласящей, что данный текст он считает «в известном отношении *более важным, чем лирические стихотворения*»⁴⁴. В чем заключается эта важность, читателю не сообщается. Прогнозируемая негативная реакция реципиента парируется следующим образом: «После этого мне скажут, что я намеренно хочу предстать в гротескном виде и “поставить вещи с ног на голову”! Последнее я и вправду хотел бы осуществить, ибо тогда, может быть, ненароком вещи встали бы правильно, сейчас в большинстве случаев они перевернуты!»⁴⁵ Та же позиция представлена в «Prödrömös», где более ценным деянием, чем сочинение стихов и драм, объявляется пропаганда здорового сна (см. P 63). Продолжая развивать физиологическую проблематику и тематику «Prödrömös» в более поздних книгах, Альтенберг напишет: «Все ошибочно (то есть по глупости) заботятся о верхней части своей персоны (*якобы* божественном в них). Но все как раз *наоборот!*»⁴⁶ Становится понятным, что Альтенберга отнюдь не случайно называли «венским шутом». Опрокидывание иерархий в духе карнавальная стихии роднит его с дадаистами, полнее выразившими эту тенденцию в своей «антихудожественной» практике.

Современник Альтенберга, берлинский писатель Петер Хилле предложил удачную формулу творчества своего венского коллеги: «Рецепт видеть мир». В ней отдано должное дидактическим и альтруистическим наклонностям австрийского автора: его творчество характеризуется как некое жизненно важное руководство, как спасительная панацея. Функции писателя Альтенберг считал сходными с обязанностями врача, а художественным произведениям приписывал свойства медикаментов.

В тексте «Автобиография» Альтенберг называет свои тексты «экстрактами». «Разве мои малые вещицы — поэтические творения? Никоим образом. Это экстракты! Экстракты жизни. Жизнь души и случайного дня, выпаренная до 2–3 страниц, освобожденная от лишнего, как говядина в тигеле Либиха! Читателю предоставляется вновь растворить эти экстракты в меру собственных сил, превратить в годный к употреблению бульон, вскипятить на огне собственного духа, одним словом, сделать жидкими и удобоваримыми. Однако существуют “духовные желудки”, которые не могут переносить экстракты. Все остается лежать тяжелым, едким грузом. Им требуется 90 процентов отвара, жижи. Чем им растворить экстракты?! Может быть, “собственными силами”?!»⁴⁷

В современной исследовательской литературе нет ясности в трактовке «экстракта». Когда говорят про применение теории

«экстракта» в ранних произведениях Альтенберга, то, как правило, имеют в виду технику значимых опущений, недоговоренностей, создающую в тексте семантические пропуски или, в терминах рецептивной эстетики, — «пустые места», активизирующие ассоциативное мышление и воображение читателя.

Наиболее часто встречающееся отождествление «экстракта» со стихотворением в прозе основано на эпиграфе из романа Гюисманса «Наоборот», предпосланном Альтенбергом второму изданию книги «Как я это вижу». Это объемистый фрагмент, где стихотворение в прозе определяется как «роман в одну–две страницы», который «сделает возможным сотворчество мастерски владеющего пером писателя и идеального читателя...»⁴⁸. Трудно не согласиться с Петером Веллерингом, полагающим, что появление эпиграфа а posteriori указывает на попытку ретроспективной легитимации, отвода упреков по поводу бесформенности⁴⁹. Несмотря на сходство в формулировках, ставить знак равенства между цитатой из Гюисманса и концепцией «экстракта» нельзя, как нельзя и превращать Альтенберга в последователя художественных принципов французского писателя.

Даже в цитату из «Наоборот» Альтенберг намеренно внес изменения, в частности, использовал вместо имени Дез Эссента более обобщенное «герцог» и прервал ее на том месте, где у Гюисманса фигурируют Бодлер и Малларме. Это можно расценить как попытку освободить концепцию от ограничивающих ассоциаций, груза традиции и, можно сказать, «присвоить» ее, что отнюдь не удивительно ввиду «посягательств» Альтенберга на интеллектуальную собственность других авторов⁵⁰. С точки зрения автора «Наоборот», «стихотворение в прозе» должно духовно сблизить «тех немногих существ высшего порядка, что рассеяны во вселенной, и доставит[ь] этим избранныкам особое, им одним доступное наслаждение»⁵¹. Альтенберг, хотя и цитирует этот кусок, в своем творчестве никак не тяготеет к эстетскому герметизму. Он обращается не к нескольким избранным, а, напротив, стремится охватить как можно большую аудиторию, изображая себя ее рупором и наставником.

Если даже в цитировании Альтенберг стремится проявить свой суверенитет, то тем более есть основания считать теорию «экстракта» продуктом его оригинальных творческих стратегий. В этой связи нужно особо обратить внимание на то, что понятие «экстракт» венский автор использует на протяжении всего своего творческого пути, не прибегая более к термину «стихотворение в прозе». Собственное изобретение оказывается более предпочтительным, чем относительно новое (особенно для немецкоязычной литературы), но все же заимствованное и, к тому же, чересчур «литературное» жанровое определение. Важно так-

же указать на специфику альтенберговского подхода к собственному творчеству, выраженную в следующем высказывании: «Что же такое мои *зарисовки*?! *Экстракты новелл*. Что же такое мои *афоризмы*?! *Экстракты моих зарисовок*. Что же получится, если я уже *совсем ничего* не напишу?! *Экстракты моего священного молчания!*» (DW2 69). Здесь значима не только позитивная роль, отводимая молчанию, но и отказ Альтенберга признать специфические функции и возможности разных жанров, представить их в виде континуума, в котором жанры утрачивают самостоятельность, воплощая различные ступени редукции.

В определениях, даваемых Альтенбергом своему творчеству, бросается в глаза их внеположность или оппозиционность традиционным представлениям о литературе и искусстве. Например, характеристика «моментальный фотограф» весьма двусмысленна на фоне ожесточенных дискуссий рубежа веков о художественности фотографии. Своим «экстрактам» Альтенберг отказывает в праве называться поэтическими произведениями (Dichtungen). В то же время, в «экстракте» заявляет о себе стремление к синтезу. Хотя в приведенном отрывке из «Автобиографии» тигель выполняет функцию выпаривания, сгущения, трудно избавиться от подспудно возникающей ассоциации с «плавильным котлом» (der Schmelztiegel), метафорой, обозначающей процесс интеграции. Контекстуальное использование слова «экстракт» как у Альтенберга, так и в «культурном тексте» XIX – начала XX века, предполагает широкий спектр связей. Альтенберг называл, например, варьете экстрактом театра, а свою коллекцию открыток — экстрактом картинных галерей. Метафорическое определение «экстракт» применялось к фотографии, японской живописи, телеграфу.

Легко предположить, что для Альтенберга — ценителя японских миниатюр, восторженного апологета фотографии и адепта технических новшеств, называвшего свою манеру письма «телеграфным стилем души», — могли иметь значение такие контекстуализации «экстракта». Однако в определении «экстракта» содержится и другой, гораздо более эксплицитный смысловой слой. Непосредственной, чем с другими культурными подтекстами, «теория экстракта» связана с «диететикой» венского автора, его взглядами на регенерацию и совершенствование человечества.

Говоря о говядине в тигеле Либиха, Альтенберг отсылает к известному изобретению этого выдающегося немецкого химика — мясному экстракту. Таким образом, венский писатель совсем не пытается скрыть «непоэтичность» источника своей теории, генетическая связь с либиховским экстрактом представляется ему важной. Экстракт изготавливался путем сгущения мясного бульона и, по мнению своего создателя (впоследствии оспоренному), мог по пищевым свойствам заменить мясо. Ли-

бих настоятельно рекомендовал экстракт в качестве оздоровительной диеты, die Rekonvaleszentenkost, и видел в нем важнейшее условие для производства силы. Вполне допустимо, что этот факт придал экстракту в глазах Альтенберга особую ауру. Согласно К. Азендорфу, «экстракт» может рассматриваться как один из ключевых концептов при осмыслении культурной ситуации рубежа веков. Один из разделов своего труда, в котором исследуется наблюдаемый в этот период феномен «исчезновения материи», Азендорф озаглавливает «Экстракты и энергия»⁵². Широко разрекламированные достоинства экстракта нашли отклик не только у Альтенберга. В наследии Ницше есть датированная 1880 годом запись, устанавливающая прямую связь между диететикой и совершенствованием человечества: «потребность в гениях как в крепких мясных бульонах (Kraftbrühen)»⁵³.

Называя свои тексты «экстрактами», Альтенберг словно бы стремится сообщить им энергетический заряд либиховского изобретения. В его текстах угадываются симптомы той взаимной трансформации внутреннего и внешнего, духовного и телесноматериального, которая совершается в искусстве авангарда. В этом контексте следует, видимо, рассматривать и обращение Альтенберга к диететике — учению о здоровом образе жизни, чьим фундаментом является идея о взаимообусловленности психики и соматики, тела и духа, из чего логически следует возможность посредством воздействия на один компонент человеческой природы влиять на другой.

Диететика традиционно рассматривалась как сквозная тема альтенберговского творчества, отражающая его стремление участвовать в так называемых Lebensreformbewegungen — многочисленных реформаторских движениях рубежа XIX–XX веков, направленных на создание жизненного уклада, альтернативного индустриальной, урбанистической цивилизации. В недрах этих движений складывалось новое экологическое мышление и формировались сегодняшние представления о здоровом образе жизни. Любопытно, что ряд зарубежных исследователей Альтенберга называют его первым представителем «зеленых». Действительно, современному читателю альтенберговских текстов трудно согласиться с М. Горьким и признать, что «социальная амальгама стерта» с венского автора. Особенно если сопоставить его с другими представителями венской литературы. В отличие от Альтенберга, ни один из них не призывал на страницах своих художественных произведений реформировать венские сады, охранять летучих мышей или улучшать условия труда на предприятиях.

Было бы, однако, ошибочным полагать, что альтенберговская диететика является слепком с реформаторских идей. Например, мясной экстракт Либиха был в глазах реформаторов скорее сим-

волом столь ненавистного им промышленного производства и объектом критики сторонников вегетарианства. Энтузиазм писателя по поводу технического прогресса контрастирует с пропагандой «возврата к природе». Исследователи альтенберговского творчества, как правило, ограничиваются констатацией противоречий и странностей диететики венского автора, не стремясь при этом осмыслить ее как целостный художественный феномен.

Роль диететики в творчестве Альтенберга отнюдь не исчерпывается ее сугубо прагматической интерпретацией. В ней наиболее ярко проявилась его неудовлетворенность существующими эстетическими нормами и границами литературы. Альтенберг не только считал диететику неизмеримо более важной, чем искусство, но и рассматривал ее как первооснову художественного творчества. В частности, он утверждал: «Я не получил от рождения органического, само собой разумеющегося таланта; но зато — в качестве чудесной компенсации — глубочайшие знания диететики и гигиены нашей — ох, какой сложной — жизненной механики (*Lebensmaschinerie*). От них сам собой, естественным путем возносишься до поэта, охватывающего жизнь единым взором!» (*DW2* 191)

Диететика выступает у Альтенберга свособразным оппонентом традиционной эстетики, выполняя по отношению к ней подрывную, критическую функцию. Наиболее радикальное выражение эта идея получает в одном из посмертно опубликованных текстов, где диететика и гигиена противопоставляются потребности человечества в искусстве как более насущные нужды. Среди прочего, Альтенберг утверждает: «Искусство состоит в возможности (умении) отказа от искусства» (ср.: «*Kunst ist auf Kunst verzichten zu können*») (*DW2* 226). Нельзя не отметить, что позиция венского автора соответствует двум главным критериям, предъявляемым известным немецким теоретиком Петером Бюргером к авангардному искусству. Первый из них заключается в том, что авангард переводит искусство в жизненную практику, преодолевая автономность эстетизма. Согласно второму, функцией авангарда является критика не предшествующих этапов в развитии искусства, а самого искусства как общественного института.

Вполне допустимо, что диететика Альтенберга идейно превосхищает авангардные проекты, направленные на упразднение грани между жизнью и искусством. Например, его мысль открыть художественный ресторан, в котором будут работать рука об руку поэт и кулинар, обретет реальность спустя двадцать лет стараниями итальянских футуристов, возможно, не подозревавших о своем предшественнике. При сравнении альтенберговских текстов и манифестов футуризма можно обнаружить немало интересных совпадений в отношении к моде, варьете, гигиене и т.д.

По сути, «теория экстракта» представляет собой частный случай эстетизации диететики в творчестве австрийского писателя. Поэтому сведение ее к жанровой проблеме едва ли оправданно. Генетически связанная с диететикой, «теория экстракта» обнаруживает с ней и иные точки соприкосновения. Прежде всего, следует заострить внимание на том, что идея редукции текста перекликается с целями альтенберговской диететики, проповедующей в авторской интерпретации редукцию тела, его освобождение от всего «лишнего».

Эта взаимосвязь наиболее отчетливо проявляется в четвертой по счету книге Альтенберга — «Pròdròmòs», что в переводе с греческого означает «предтеча», «проводник» (1905). Вышедшие ранее книги «Ашанти» («Ashantee», 1897) и «Что приносит мне день» («Was der Tag mir zuträgt», 1901) традиционно относят к раннему периоду его творчества, на том основании, что в них все еще сохраняются циклические структуры. В третьей публикации уже ощутима некоторая насильственность в соединении текстов, так как большинство из них ранее изолированно публиковалось в периодике.

Появлению «Pròdròmòs» предшествуют несколько лет почти что полного молчания, о которых говорят как о «стадии распада», усматривая его причину в неудачных попытках Альтенберга утвердиться в качестве журналиста. По мнению Шпиннена, стремление приспособиться к требованиям газетной полосы привело к «рассеиванию интенций его прозы в пространстве прессы»⁵⁴.

На первый взгляд, «Pròdròmòs» можно считать кульминацией этого диффузного процесса. Писавший, как правило, одно-, двух-страничные произведения автор предлагает здесь несвязанные в циклы тексты, длина которых в большинстве случаев составляет всего несколько строк. Как было подмечено, «миметическая импрессия» вытесняется в книге «афористической рефлексией», доминирует исповедально-пророческий тон, Альтенберг практикует искусство убеждения⁵⁵. В большинстве своем «Pròdròmòs» составляют внешне мало связанные между собой, трудно классифицируемые в жанровом отношении тексты: лозунги, афоризмы, мини-диалоги, сценки, рецензии, рекламные слоганы или газетные объявления. В них всячески акцентируется перво-степенная роль ухода за телом в процессе всестороннего совершенствования человека. При этом очевидна практическая непригодность даваемых рекомендаций.

Уже в первом тексте «Pròdròmòs» автор характеризует свою книгу не как «цель», а как «указатель пути» и тем самым бросает вызов присущей эстетизму позиции самодостаточности искусства (P 7). После апелляции к читателю будущего, только и способного понять значение его произведения, Альтенберг зате-

вает весьма сложную и интересную игру с читателем-современником. При этом он постоянно меняет адресаты своих воззваний, модус высказывания — от просьбы до приказа и издевки, солидаризируется с читателем в тексте-лозунге или же заставляет воображаемого реципиента выносить суждения о книге, как правило, негативного характера. Здесь невозможно подробно остановиться на этом аспекте. Стоит лишь отметить, что выдвижение прагматики текста на первый план может трактоваться как центральный признак авангарда.

Преобладающей реакцией читательской публики на «Pròdròmòs» были отторжение и непонимание. Однако сам Альтенберг придавал книге центральное значение. В письме издателю С. Фишеру (от 15 февраля 1915 года), которое Альтенберг пишет как памятку для всех тех, кто «захочет уложить его на *прокрустово* ложе *их собственного* вкуса», имея в виду в первую очередь своего друга Карла Крауса, он протестует против попыток низвести его до «очень милого лирика, славного юмориста и художника настроений», так как сам считает себя прежде всего «новым воспитателем абсолютно новой совершенной телесной, душевной, духовной организации, автором “Pròdròmòs” [!]...»⁵⁶

С литературной точки зрения основное достоинство книги заключается, конечно, не в этом. Позиция художника, притязающего на регламентацию быта, нова и уникальна для того времени. Апелляция к диететике позволяет Альтенбергу мотивировать осуществляемую им нейтрализацию оппозиции внутреннего и внешнего, духа и материи. Ежи Фарыно полагает, что «снятие противопоставления “внутреннее — внешнее” есть покушение на тысячелетнюю европейскую традицию, так как оно сложилось уже в позднеантичную эпоху»⁵⁷. «Овнешнение» души в «Pròdròmòs» проявляется в том, что она наделяется телесными свойствами, оказывается способной к ходьбе («И каждый шаг души (Seelenschritt) ощущает твой вес, Елена!» (145)), ее разъедает рак (Krebs der Seele) (92) или же мучают запоры (Seelenverstopfung), спасением от которых служит слово (139). Ей можно сделать аборт, прерывающий процесс «вынашивания» полученных впечатлений (48). Душа бывает вялой, дряблой (30), теми же качествами может обладать нематериальная информация: «Истины, знания лежат в нас дряблыми, почти безжизненными, лишенными эластичной силы и упругости» (39).

Наблюдаемое в «Pròdròmòs» сокращение объема текста в сравнении с предыдущими произведениями писателя представляется отнюдь не случайным. Оно коррелирует с пропагандируемым в книге идеальным образом тела, свободного от лишней плоти, с утверждением, что «только скелет в человеке прекрасен» (Р 116). Ключевая для книги (да и всего альтенберговского

творчества) четырежды повторяемая формула «Le minimum d'effort et le maximum d'effet» становится связующим звеном между художественной и утилитарной сферами. Ею определяется как выстраиваемая энергетическая модель нового человека, так и модель текста, нацеленного на достижение максимального эффекта минимальными средствами. Интересно, что С. Кржижановский, определяя в словаре литературных терминов такое явление, как «лаконизм», прибег к метафоре из сферы человеческой анатомии: «Строка, как и мускул, напрягаясь, естественно стягивается. Команда и лозунг, толкающие к движению и делу, всегда немногословны; для писателя слово и является его делом: отсюда естественно его устремление к лаконизации слова»⁵⁸. Таким образом, следует признать, что в «Pròdròmòs» Альтенберг достигает высокой степени формально-содержательного единства: телесная проблематика соединяется с «телесной» формой.

В «Pròdròmòs» автор не столько озабочен вопросами оздоровления человека, сколько проблемой повышения действенности литературы и поиском выхода за ее ограничивающие рамки. Альтенберг прибегает к рекламным стратегиям, стремясь придать своим текстам эффективность слогана, подчеркивает референциальную связь литературы с действительностью, вводя в книгу реальные адреса и торговые марки. Процедуры ухода за телом и гастрономические экзерсисы приравниваются им к созданию художественного произведения. Физиологические процессы рассматриваются как эстетически значимые. Например, про одну марку слабительного говорится: «Оно дарует внутреннюю свободу и радость. Человек чуть ли не становится художественным организмом (*Künstler-Organismus*)! Освобождается от самого себя!» (Р 25). Поэтологическое истолкование функции слабительных как освобождения от субъективности заставляет вспомнить «освобожденные от лишнего» «экстракты». В другом альтенберговском фрагменте действие слабительных восхваляется как «природосообразное избавление от избыточных жизненных сил» (Р 17). В тех же словах Альтенберг часто характеризует выступления акробатов и других представителей циркового искусства, чьи действия олицетворяют для него идеальную модель любого творческого акта.

Тело не просто создает предпосылку к творчеству или является его объектом. Оно есть самый непосредственный и чуть ли не главный участник творческого процесса. Несколько текстов в «Pròdròmòs» посвящено теме почерка. В одном из них говорится: «Старый учитель чистописания Ф. был натурой художественной.

Он говорил: “Вы должны научиться не моему почерку, а своему. Быстро, без раздумий, широкими штрихами, вперед, выплесните всю свою жизнь (*sich ausleben*) на бумагу, вперед,

только вперед!»» (Р 131). Тут важна не только мысль, что в очертаниях букв являет себя авторская индивидуальность. Процесс письма изображается не как претворение каких-то жизненных импульсов, событий в текст, а как сама жизнь, причем как активная физическая деятельность, а не просто мыслительный процесс. Наряду с телом, в качестве определяющего фактора творчества у Альтенберга рассматриваются материальные орудия труда. Для писателя таковым орудием является перо. Вкупе с чернилами оно упоминается уже на первой странице «Pròdròmòs». В особую заслугу писателю ставится то, что оно «словно бы само собой» переносит дух и душу на бумагу, преобразует их в буквы. Тем самым перо, несмотря на утверждение о его теснейшей связи с пишущим, в известной степени отчуждается от того, кто им водит, обретает самостоятельность. Способность к творчеству делегируется неодушевленному предмету, замещающему своего владельца, автора. Возникает ассоциация с экспериментами сюрреалистов по созданию безличностного автоматического письма, особенно при чтении следующих строк: «Часто кажется, что оно (перо. — Б. Х.) опережает то, что зовется “полетом мыслей”. В любом случае я вверяю себя ему как надежному благородному проводнику» (Р 193). В слове «проводник» легко угадывается отсылка к названию книги. Отдавая приоритет неодушевленному предмету перед авторской волей, Альтенберг оказывается созвучен представлениям современной науки, активно изучающей роль разнообразных технических средств в процессе генерирования информации, в том числе, в создании литературных произведений.

В акцентировании телесного и материального базиса творческого процесса сказывается своеобразное стремление к объективизации. Еще Теодор Адорно в уже цитированной статье «Физиологическая романтика» расценивал обращение Альтенберга к проблемам тела как преодоление импрессионистического индивидуализма. В условиях кризиса рациональности источником обретения истины у венского писателя становится человеческое тело.

В следующих за «Pròdròmòs» книгах Альтенберг уже не может предложить ничего сопоставимого по степени оригинальности и новизны. Его поздние тексты, формально тяготеющие к жанру газетного фельетона, продолжают варьировать старые темы. В них усиливается автобиографический элемент. Исчезают характерные для раннего творчества смысловые лакуны, открывающие простор для читательских ассоциаций и догадок. Ход повествования подчиняется финальному «пуанту».

Сравнительное однообразие книг отчасти компенсируется экспериментами, никак в них не отразившимися и лишь недавно привлечшими внимание ученых. Альтенберг, называвший себя

«моментальным фотографом», оставил огромную коллекцию фотографий и фотографических открыток с надписями не на обратной, а на лицевой стороне, что дает обильный материал для рефлексии по поводу взаимодействия текста и образа. Современный американский исследователь полагает, что это собрание вполне заслуживает оценки как второй пласт альтенберговского творчества (*ein zweites Euvre*), тем более что ряд надписей публиковался в его книгах в качестве самостоятельных текстов⁵⁹. Об их художественных достоинствах свидетельствует хотя бы тот факт, что восемь «текстов на открытках» («*Texte auf Ansichtskarten*») из книги «Земмеринг 1912» («*Semmering 1912*», 1913) были положены композитором Альбаном Бергом на музыку. Г. Маттенклотт определяет все творчество писателя как сопутствующее обстоятельство его коллекционерской страсти: «При чтении почти всех его книг создается впечатление, что ему снова пришлось почистить свои переполненные ящички с открытками»⁶⁰. Б. Шпиннен усматривает в соединении слова и фотографического образа эмблематическую интенцию⁶¹. Недавно найденные фотоальбомы писателя натолкнули его исследователей на мысль, что тщательно аранжированные снимки и открытки обладают имплицитной повествовательной структурой и могут трактоваться как ревизия опубликованных ранее книг⁶².

В открывающем «*Prödrömös*» рассуждении по поводу «нескромности» названия книги говорится: «Современность его проклянет, пардон, *посмеется* над ним. Но будущее сохранит серьезность и задумчивость» (Р 7). Ныне обоснованность этого предположения становится очевидной в проекции на все творчество Альтенберга. Ключевая для него проблема тела придает произведениям венского автора особую значимость в контексте научных интересов нашего времени и на фоне современного культа красоты и здоровья. Столь же примечательным представляется внимание Альтенберга к новым репродуктивным техникам — фотографии и кино. Прокламируемая им краткость по-прежнему воспринимается как требование настоящего момента. Например, возведение надписей на почтовых открытках в ранг поэтических произведений прямоком ведет к современным конкурсам «*sms-поэзии*». В рецензии на книгу короткой прозы одного современного русского прозаика обнаруживается утверждение, словно бы списанное у Альтенберга: «Что до краткости, то надо думать к тому же и о читателе, которому сейчас трудно читать романы, а хочет он всего сразу и быстро»⁶³. Минимализм актуален: об этом свидетельствуют номера «Нового литературного обозрения» и «*Wiener slawistischer Almanach*», специально посвященные этому явлению. Кроме того, в текстах Альтенберга наблюдается тенденция к жанровому синкретизму, взаимопроникновению разно-

родных элементов, фиксируемая на нынешнем этапе развития прозаической миниатюры. Вторжение рекламного дискурса в художественный текст — характерный признак современной прозы. Представление, что кулинария или моделирование одежды и есть формы современного искусства, давно утвердилось в умах. Все это говорит о чуткости Альтенберга к движению времени, бесспорной актуальности его художественных интуиций и находок.

¹ Эскизы Петера Альтенберга. Пер. А. и Е. Герцык. С пред. А. Г. М.: изд. Ефимова, 1904 (выборка из книг «Wie ich es sehe» (1896) и «Was der Tag mir zuträgt» (1901), переизданы в кн.: От города W. до города D. (Петер Альтенберг. Венские этюды; Джеймс Джойс. Дублинцы). М.: Рандеву-АМ, 1999); Как я это вижу. Пер. О. Норвежского. СПб.: Eos, 1908; На берегу озера. Пер. Л. Грек. М.: тип. Мамонтова, 1908 (цикл из книги «Wie ich es sehe»); Prodrömos. Пер. Арт. М.: Сатурн, 1908 (фрагмент книги «Prodröms» (1905)); Сказки жизни. Пер. Р. Маркович, с пред. А. Г. Горнфельда, с прил. ст. об авторе Г. фон Гофманстале. СПб.: Освобождение, 1908 (перевод книги «Märchen des Lebens», 1908).

² Так, «Эскизы Петера Альтенберга», переведенные известными писательницами и переводчицами Аделаидой и Евгенией Герцык, рецензировались в журналах «Весы» (1904. № 5. С. 57), «Мир божий» (1905. № 1. С. 90–92), «Образование» (1905. № 2. С. 119–123) и «Вопросы жизни» (1905. № 4–5. С. 209–211). «Сказки жизни» рецензировались в «Весях» (1908. № 4. С. 80) и «Современном мире» (1908. № 9. С. 38–48).

³ От города W. до города D. С. 11.

⁴ *Szittyá E. Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz: See-Verlag, 1923. S. 287.* Согласно дневниковым записям известного немецкого переводчика русской литературы Фридриха (Федора) Фидлера, при встрече с ним Альтенберг упоминал письмо одной русской дамы, в котором говорилось о громком резонансе книги «Как я это вижу» в среде российской учащейся молодежи. Ср.: *Fiedler F. Aus der Literatenwelt: Charakterzüge und Urteile. Tagebuch. Hrsg. von K. Asadovskij. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1996. S. 385.* Писатель Исая Рахтанов, чья юность пришлась на революционную пору, признавался в мемуарах, что в своих первых опусах был подвержен сильнейшему влиянию Альтенберга. Ср.: *Рахтанов И. Рассказы по памяти. М.: Дет. лит.-ра. Изд. 3-е, доп., 1971. С. 56–61.*

⁵ *Марков В. Ф. История русского футуризма. Пер. с англ. СПб.: Алетейя, 2000. С. 23, 92.*

⁶ *Чуковский К. И. Статья об О. Дымове // Одесские новости. 1905. 14 августа. Текст цитируется по публикации в Internet: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/Dymov.htm>. Дымов Осип (наст. имя — Перельман Иосиф Исидорович, 1878–1959) — до революции широко известный в России автор рассказов, пьес, политических фельетонов, статей, с 1913 года проживавший в США. Сотрудничал с журналом «Сатирикон», перевел скандально знаменитую пьесу Шницлера «Хоровод».*

⁷ Ср.: «Если подменить имена, то вся моя статья сошла бы за статью об Альтенберге. Судите сами: Альтенберг создание современного города. Он импрессионист. Он боготворит красоту пошлого и мелкого нашей обыденной жизни, превращая в чистое золото поэзии все, к чему ни прикоснется. У него нет образов, нет лиц, нет типов, — а только тени, гибнущие мимолетные тени синематографа. Словом Дымов — русское издание Альтенберга, — до того даже, что и сюжеты у них порою совпадают. Чем, напр., рассказ “Песнь” не подделка под нежнейшую, тончайшую “Полину” венского поэта. Тема одна и та же: “иная” “будущая” любовь мужчины и замужней женщины, не омраченная страстью и ревностью. Женщина, ее муж и “третий” — и там, и здесь одинаковы, поскольку можно говорить о сходстве теней, призраков, видений, мелькнувших на минуту в окне бегущего поезда... И слова те же, и манера та же. Даже “умные пальцы, в которых дремали неразбуженные мелодии”, и те оттуда...»

⁸ Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 8. М.: Наука, 2001. С. 141.

⁹ См.: Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 24. М.: Гослитиздат, 1953. С. 527.

¹⁰ Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Академии, 1929. Стлб. 107.

¹¹ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову. Прага, 1921. См.: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-pr.htm>.

¹² См.: Добычин Л. Письма к М.Л. Слонимскому // Звезда. 1989. № 9. С. 183.

¹³ Дневниковая запись, сделанная 31. 08. 1930 // Брик Л. Пристрастные рассказы. Н. Новгород: Деком, 2003. С. 219.

¹⁴ Musil R. Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Aus dem Nachlaß / Hrsg. von A. Frisé. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1543.

¹⁵ См.: Peter Altenberg: Extrakte des Lebens / Hrsg. von H. Lunzer, V. Lunzer-Talos. Salzburg: Residenz Verlag, 2003. S. 11.

¹⁶ Strutz J. Der Mann ohne Konzessionen. Essayismus als poetisches Prinzip bei Musil und Altenberg // Musil Robert. Essayismus und Ironie / Hrsg. von G. Brokoph-Mauch. Tübingen: Francke Verlag, 1992. S. 137–151.

¹⁷ См.: Barker A. Telegrammstil der Seele. Peter Altenberg — eine Biographie. Übers. von M. Th. Pitner. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998. S. 14.

¹⁸ Friedell E. Kleine Porträtgalerie. Fünf Essays. München: Beck, 1953. S. 117.

¹⁹ Цит. по: Barker A. Op. cit. S. 175.

²⁰ См.: Wagner P. Peter Altenbergs Prosa dichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks. Phil. Diss. Münster, 1965. S. 103.

²¹ Именно такая характеристика дается в кн.: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 8. Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880–1918 / Hrsg. von F. Trommler. Hamburg: Rowohlt, 1993. S. 246.

²² Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980. С. 172–179. См. также: Волков Е. М. Эскизы Петера Альтенберга // Филологические науки. 1991. № 6. С. 46–55.

²³ Белобратов А. В., Березина А. Г., Полубояринова Л. Н. История западноевропейской литературы XIX века: Германия. Австрия. Швейцария. М.: Высшая школа, 2003.

²⁴ Например, исследователи творчества Альтенберга Э. Баркер и Л. Ленсинг указали на его связи с живописью Климта, Кокошки, Шиле, музыкой Шенберга и Берга, фотографией, дадаизмом. См.: *Barker A., Lensing L. A. Peter Altenberg. Rezept die Welt zu sehen.* Wien: Braumüller, 1995.

²⁵ *Lorenz D. Wiener Moderne.* Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. S. 179–180.

²⁶ Richard Engländer / Peter Altenberg an Ännie Holitscher, Brief vom 3. Dezember 1895. <http://www.literaturhaus.at/autoren/A/altenberg/texte/seite4>.

²⁷ Richard Engländer / Peter Altenberg an Ännie Holitscher, Brief vom 28. Oktober 1895. См.: там же.

²⁸ *Fiedler F.* Op. cit. S. 383.

²⁹ *Бобринская Е. А.* Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 63.

³⁰ *Barker A.* Op. cit. S. 91.

³¹ *Friedell E.* Op. cit. S. 141.

³² *Adorno Th. W. Physiologische Romantik // Ders. Gesammelte Schriften.* Bd. 2: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 636.

³³ *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 133.

³⁴ Цит. по: *Barker A., Lensing L. A.* Op. cit. S. 222.

³⁵ *Мандельштам О.* Сочинения. Т. 2. М.: Худ. лит., 1990. С. 99.

³⁶ См. анализ этой ситуации в кн.: *Wysocki von G. Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens.* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994. S. 115–119.

³⁷ См.: *Spinnen B.* Impressionistische Emblematik. Peter Altenbergs Prosaskizzen // Ders. Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa. Münster: Aschendorff, 1991. S. 118.

³⁸ Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 4. Стлб. 481.

³⁹ *Dedner B.* «Nun war's um ihn wie auf einem Jahrmarkt hunt». Sternheims Erzählungen 1912 bis 1918 // Text+Kritik. 1985. Juli. H. 87: Carl Sternheim. S. 50.

⁴⁰ Письмо В. Н. Буниной (от 24 окт. 1933 г.) // *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. С. 258.

⁴¹ *Рахманов И.* Указ. соч. С. 61.

⁴² Цит. по: *Wagner P.* Op. cit. S. 207.

⁴³ *Altenberg P. Prödröms.* 1. Auflage. Berlin, 1906. S. 155. Далее ссылки на эту книгу приводятся непосредственно в тексте, с пометкой *P* и номером страницы в скобках.

⁴⁴ *Altenberg P. Die Lebensmaschinerie.* 2. Auflage. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. S. 170.

⁴⁵ *Ibidem.* S. 171.

⁴⁶ *Altenberg P. Nachfehsung.* Berlin: Fischer, 1916. S. 30.

⁴⁷ Peter Aitenberg. Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus. S. 59.

⁴⁸ *Гюисманс Ж.-К.* Наоборот // Наоборот: Три символистских романа. М.: Республика, 1995. С. 129.

⁴⁹ *Wellerling P.* Zwischen Kulturkritik und Melancholie. Peter Altenberg und die Wiener Jahrhundertwende. Stuttgart: Heinz, 1999. S. 35.

⁵⁰ Разрыв с традицией артикулируется у Альтенберга в высказываниях, отрицающих знание о предшественниках и подрывающих институт авторства: «Я не знаю афоризмов “знаменитостей”, иначе могло бы случиться, что я списал бы самые правильные и важные и выдал бы за свои, лишь для того, чтобы говорили: “Петер Альтенберг, впрочем, говорит то же, что и

Вовенарг". Два каната держат лучше, чем один!» *Altenberg P.* Diogenes in Wien. Bd. 2. 2. Auflage. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1982. S. 65. Далее ссылки на это издание приводятся непосредственно в тексте, с пометкой *DW*, указанием номера тома и номера страницы в скобках.

⁵¹ *Гюисманс Ж.-К.* Указ. соч. С. 129.

⁵² См.: *Asendorf Chr.* Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen: Anabas-Verlag, 1989. S. 113–115.

⁵³ *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente. 1880–1882 // Kritische Studienausgabe. Bd. 9. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München, 1988. S. 255.

⁵⁴ *Spinnen B.* Idyllen in der Warenwelt. Peter Altenbergs Prödrömös und die Sprache der Werbung // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 1992. № 22. S. 135.

⁵⁵ См.: *Žmegač V.* Die Geburt der Gesundheit aus dem Geist der Dekadenz. Somatische Utopien bei Peter Altenberg // Idem. Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1993. S. 122.

⁵⁶ Восклицательный знак после названия «Prödrömös» поставлен самим автором. Цит. по: *Barker A., Lensing L. A.* Op. cit. S. 215.

⁵⁷ *Faryno J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm.

⁵⁸ *Кржижановский С.* Лаконизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стлб. 391.

⁵⁹ См.: *Lensing L. A.* Peter Altenbergs «beschriebene» Fotografien. Ein zweites Œuvre? // Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 1995. Jg. 15. S. 3–33.

⁶⁰ *Mattenklott G.* «Keine Ansiedlungen». Peter Altenbergs Texte der fünf Orchesterlieder Alban Bergs op. 4 // Hofmannsthal-Blätter. 1983. № 27. S. 75.

⁶¹ *Spinnen B.* Impressionistische Emblematik. S. 169–174.

⁶² См.: *Semmering 1912.* Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum // Hrsg. von L. A. Lensing, A. Barker. Wien, 2002.

⁶³ Общение с персонажами. Ян Шенкман и проза быстрого реагирования // НГ Ex Libris. 2005. 6 октября. С. 2.

ГЛАВА 4

ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ

Творчество Гуго фон Гофмансталя (Hofmannsthal Hugo Laurenz August von; псевдонимы: Melikow, Loris, Theophil Morren, 1874–1929) прошло жесткую проверку временем, прежде чем автор в середине XX века прочно занял место классика. У него особая роль в австрийской культуре. С одной стороны, Гуго фон Гофмансталь олицетворял новое искусство. Все ведущие идеи, тенденции, направления в европейском искусстве конца XIX — начала XX века — импрессионизм, символизм, неоромантизм, югендстиль, декаданс — нашли в его произведениях свое яркое воплощение, а он сам являлся ключевой фигурой литературно-художественной, театральной и музыкальной жизни целой эпохи. С другой стороны, его творчество было органично связано с классической традицией как мировой, так и австрийской литературы (и — шире — культуры в целом).

Гуго фон Гофмансталь вступил в литературу в 90-е годы XIX в. Это было время радикального пересмотра всех основ австрийской культуры. Художественная практика развивается под знаком модерна, у истоков которого стоял Ф. Ницше. Огромное воздействие оказывал импрессионизм французских художников. В Дунайской империи почву для искусства модерна готовили философы, психологи, литературные критики. Его философское обоснование дали работы Эрнста Маха, определявшего предметы как относительно устойчивые сочетания ощущений, цветов, тонов; причем слово «относительно» получало решающее значение. Таким образом, «Я» объявлялось комплексом чувств, воспоминаний, настроений, обладающим лишь относительным постоянством, а весь мир выступал как совокупность изменчивых ощущений.

Подобная эстетика переживаний и ощущений обрела в интерпретации Германа Бара — писателя и критика, имевшего особое чутье на все заметное новое, — актуальные формы теории искусства. Провозвестник австрийского модерна, Г. Бар бурно и страстно излагал постулаты новой эстетики, отвергавшей натурализм как порождение прежней эпохи, отмеченной печатью естественных наук. В своих публикациях Г. Бар обращался к единомышленникам, к «завоевателям новых ценностей». В первую очередь он имел в виду молодых литераторов Вены, авангарди-

стское поэтическое объединение, получившее впоследствии название «Молодая Вена» («Венский модерн», «Молодая Австрия»). Средой обитания литераторов, тяготевших к радикальному обновлению искусства, было литературное кафе. Порождение предреволюционной эпохи 1849 года, литературное кафе существовало не только во всех крупных городах Дунайской империи (Вена, Прага, Будапешт), но и в более мелких населенных пунктах. Оно объединяло в себе функции литературного салона и клуба и стало неофициальным общественным учреждением, игравшим большую роль в художественной и интеллектуальной жизни. В нем царила особая атмосфера, создававшая условия для свободного духовного общения. Характер этого общения определялся интимной, почти домашней обстановкой, неформальным общением за чашкой знаменитого венского кофе, чтением свежих газет и журналов. Как правило, посетители были завсегдатаями определенного кафе, хорошо знали друг друга. На рубеже столетий венское литературное кафе стало, как верно замечает исследователь венского модерна В. Жмегач, «перевалочным пунктом художественных идей и одновременно учреждением, развивающим и формирующим вкус, <...> местом, где среди постоянных посетителей формировался относительно сплоченный круг»¹.

Такой относительно сплоченный круг единомышленников составляли в 1890-е годы Герман Бар, Петер Альтенберг, Леопольд фон Андриан, Артур Шницлер. Их резиденцией было кафе Гринштайдля, куда осенью 1889 пришел шестнадцатилетний гимназист Гуго фон Гофмансталь. Кафе Гринштайдля стало для юного Гофмансталя его подлинным университетом. Здесь он обрел понимающих его слушателей и союзников. Юноша, почти мальчик в коротких гимназических брюках, он был принят в круг молодых, но уже известных литераторов «Молодой Вены» как равный. Ему заказывают критические статьи.

Первая статья, написанная семнадцатилетним гимназистом о книге П. Бурже «Физиология современной любви» (1891), содержит полный набор эстетических понятий модерна. Он пишет о современных людях, страдающих от «болезни нервов», об их «нервных впечатлениях», их «декадентском кокетстве», об афоризмах Ницше, «носящихся в воздухе», о конфликтах воли «по ту сторону добра и зла». В другой статье о творчестве Г. Д. Аннунцио (1893) Гуго фон Гофмансталь дает следующую характеристику своему поколению: «Иногда возникает такое ощущение, будто наши отцы <...> и все бесчисленные поколения перед ними оставили после себя нам, родившимся позднее, лишь две вещи: красивую мебель и сверхчувствительные нервы <...>»².

Эти статьи обнаружили не только четкую принадлежность юного поэта к «нервной романтике» модерна, но и показали

его солидные знания, энциклопедическую образованность, взвешенность суждений и почти немислимые для его возраста безошибочное понимание и чувство изящного и прекрасного. Г. Бар, еще не знавший автора, подписывавшего свои сочинения псевдонимом Лорис, ожидал при первом знакомстве встретить зрелого человека между 40 и 50 годами, накопившего в затворнической тиши своего кабинета житейскую мудрость и недюжинные познания. К юному Гофмансталу внимательно прислушивались. Еще смущаясь, Гуго читал свою первую лирическую драму А. Шницлеру. Но и сам Шницлер, уже признанный литератор, после обсуждения своей драмы с Гофмансталем вносил изменения в нее и просил написать юного поэта пролог к своей пьесе «Анатоль». Г. Бар также доверял его вкусу: герои одного из его романов живут в комнатах, обставленных так, как советовал Лорис, он же нарисовал фасоны платья для героини Бара. Таков стиль отношений в группе «Молодая Вена», вытекавший как из местного «венского» колорита, так и из характера связей, возникавших за столиками кафе Гринштайдля.

Именно в рамках данных связей следует рассмотреть взаимоотношения между двумя самыми значительными поэтами, определявшими лицо нового искусства, — Стефаном Георге и Гуго фон Гофмансталем. Ибо история этих взаимоотношений является не только эпизодом биографий обоих художников, но и фактом литературы Австрии и Германии.

Эстетические взгляды Стефана Георге (1868–1933) формировались под воздействием французских символистов. Именно он внес в немецкую литературу лозунг «искусство для искусства», который он развил как эстетическую программу в своем издании «Листки для искусства» («Blätter für die Kunst», 1892–1919). Рассматривая общество как средоточие господства денег, техники и масс, он требовал бескомпромиссного выведения из сферы искусства всего того, что связано с обществом и государством. Искусству, писал он в первом номере своего журнала, «должны быть чужды проблемы преобразования мира и мечты о всеобщем благодетельствовании»³. Для осуществления планов он объединил вокруг себя единомышленников, неукоснительно следовавших за ним. В поисках сотрудников он прибыл осенью 1891 года в Вену и в кафе Гринштайдля познакомился с поэтом, который как нельзя лучше подходил для этой роли. Юный Лорис был широко образован и начитан, обладал безупречным вкусом и являл все признаки поэтического гения. С. Георге, не жалея времени и сил, вел с младшим собратом содержательные беседы о современной литературе. Для Гофманстала эти своеобразные лекции стали подтверждением того, что он не одинок в своих поисках новых поэтических путей.

Однако, уважая позицию С. Георге в искусстве, восхищаясь его законченными по форме стихотворениями, их ритмической и стилистической чистотой, Г. Гофмансталь не ощущал в себе никакого желания вместе с ним вершить «врачующую диктатуру» в немецкоязычной литературе. Ему, открытому для многих течений и направлений, претила мысль об эзотеричности творчества поэта. Его настораживало и пугало почти маниакальное упорство С. Георге в проведении своей линии, его презрение к людям, претензии на единоличное господство, стремление подчинить всех своей воле. В отношении к С. Георге, бывшему всего на шесть лет старше его, восемнадцатилетний Гуго фон Гофмансталь всегда сохранял строгую дистанцию, но дневниковые записи того времени отражают его душевное смятение. Два стихотворения, созданные в декабре 1891 года и посвященные С. Георге, свидетельствуют об этом двойственном отношении. Последнее из них, названное «Пророк» («Der Prophet»), заканчивается строками «Он, не касаясь, убивает» («Und er tötet, ohne zu berühren»).

Желая прекратить настойчивые попытки нового знакомого сделать из него глашатая чуждых ему идей, Гуго фон Гофмансталь пишет письмо-отказ, которое С. Георге воспринимает как пощечину и угрожает дуэлью. Потребовалось вмешательство отца Гофмансталя, чтобы как-то разрешить конфликт. На этот раз окончательного разрыва не произошло. Он наступит позднее, в 1906 году, ибо разногласия обоих поэтов по отношению к роли искусства и художника в обществе оказались непреодолимыми. Георге рассматривал как духовную «распущенность» желание Гофмансталя печататься не только в его журнале, но и в других изданиях. Георге не мог ни понять, ни принять просветительскую деятельность, выступления Гофмансталя в прессе и перед общественностью, его стремление завоевать театральные подмостки и широкого зрителя, противопоставив коммерческому театру произведения подлинного искусства.

Встреча с большим художником-символистом Георге была важным этапом в жизни Гофмансталя: она принесла ему прежде всего осознание своего собственного поэтического языка и стиля. В поздних произведениях поэт нередко ведет скрытый диалог с Георге («Письмо лорда Чэндоса»), и в этом поэтическом диалоге он находит свой ответ на искушения эзотерической духовности «искусства для искусства». Каждый из поэтов пошел своим путем. Путь Гуго фон Гофмансталя вел его медленно, но неуклонно от опасного, чисто духовного состояния — поэт называл его «досуществованием», «преэкистенцией» — к подлинному существованию, к «слиянию духа с жизнью». Этот путь вел его «к самому себе, к социальному»⁴.

На протяжении всей своей жизни в искусстве — она длилась ровно 40 лет — Гуго фон Гофмансталь ощущал себя и был полномочным представителем европейской культуры. Именно в таком качестве — хранителя, продолжателя традиций и носителя духовных идей, прокладывающих новые пути в искусстве, — он обращался в своих публицистических выступлениях к нации, к своим братьям по перу, к художникам всего мира. Подобное суверенное осознание своей особой позиции в мире и в искусстве уходит корнями в детство и юность художника. Гофмансталь «родом из детства». Именно в детстве и юности следует искать истоки его особой, сознательно культивированной духовности; именно этот начальный этап жизни оказался определяющим в становлении личности будущего поэта, в генезисе его творчества.

По своему происхождению и воспитанию Гуго фон Гофмансталь принадлежал к привилегированному слою либеральной буржуазии. В его жилах текла кровь многих народов, населявших Австрийскую империю. Сын высокопоставленного банковского чиновника, он имел предков австрийско-богемского, иудейского и итальянского происхождения. Его прадед Исаак Гофман был возведен в дворянство за заслуги в развитии шелководства и многогранную филантропическую деятельность. На гербе первого из рода фон Гофмансталь изображены шелко-вичный червь на тутовом дереве, церковная кружка для подаяния и скрижали Моисея. Дед поэта перешел в католичество. Гуго, единственный сын, воспитывался в обстановке утонченной культурной традиции, рос, окруженный старинными гравюрами, коллекциями китайских ваз, резных изделий, эмалей. Дневниковые записи поэта свидетельствуют, что сопричастность к большой культуре он ощутил в раннем детстве. Коллекции картин и старинных вещей, собранные его дедом и отцом, являли ему традицию, как бы «застывшую» во времени; она становилась ему понятнее, когда его близкие в буквальном смысле прикасались к ней, рассматривая полотна старых художников или редкие вазы⁵.

Одаренный живым воображением и богатой фантазией, мальчик часто бывал один и с самого раннего возраста привык наблюдать за своим окружением, за самим собой. В автобиографическом рассказе «Age Of Innocence» (1891) он подробно рассказывает о своем духовном пробуждении, о первых впечатлениях, будораживших его душу: об игре огня в печи, заставлявшей его кричать от восторга и счастья, о теплом весеннем воздухе из распахнутого окна, доводившем до головокружения и полубоморочного состояния, о страхах в темноте и о желании испытать муки. Его воображение получило новую пищу от чтения исторических рассказов. Он не только видел самого себя в исторических костюмах, но и старался думать в соответствующ-

щих исторической эпохе выражениях. Он упивался «нескончаемым счастьем <...> от стилизации своего окружения, от возможности испытать наслаждение от обиденного, ставшего спектаклем»⁶. «Театр одного актера» Гуго фон Гофмансталя получил свое дальнейшее развитие: Гуго рано приобщился к настоящему театру. Посещение театра в Пратере, где смешил Касперль, а затем и Венского императорского Бургтеатра, игра блиставших тогда Йозефа Кайнца, Шарлотты Вальтер — все это не только шлифовало у ребенка чувство прекрасного и закладывало основы верного суждения, вкуса у будущего драматурга. Театр был важнейшим инструментом социализации одинокого мечтательного мальчика. В наглядной форме театр показал погруженному в грезы юному фантазеру и мечтателю, как можно человеку, отличному от других своим дарованием, пробиться к окружающим. Театр раскрыл ему возможности, писал Г. Брех, «превзойти самого себя», открыл дорогу в иной мир более высокой реальности, где грезы превращались в искусство⁷.

Из детских впечатлений пришло его глубокое и доверительное знание европейской и мировой литературной традиции. Речь идет не просто о ранней начитанности и всесторонней образованности будущего поэта; для него литературно-художественная традиция была некой духовно-исторической программой. Это результат тщательного воспитания даровитого мальчика, за которым внимательно следил отец: оно включало изучение новых языков, раннее знакомство с серьезными трудами по истории (Э. Гиббон, М. Дункер, В. Ваттенбах); учебу в Венской академической гимназии и углубленные занятия древними языками. Уже в двенадцатилетнем возрасте он читал Гете, Шиллера, Клейста, Грильпарцера; в пятнадцать лет в оригинале — Гомера, Данте, Вольтера, Шекспира, Байрона, Браунинга. После окончания с отличием гимназии он по рекомендации отца четыре семестра изучал юриспруденцию, но это не соответствовало его интересам. После года службы в армии вольноопределяющимся он получил разрешение отца на изучение романистики и истории искусства, слушал лекции по эстетике, философии и естественным наукам.

После успешной защиты дипломной работы о поэзии французской «Плеяды» (1898) им на некоторое время овладела мысль о возможности стать университетским профессором. Он написал диссертацию о поэтическом развитии Виктора Гюго, которую представил в Венский университет. Ответ факультета задержался, и Гофмансталь взял назад свое заявление о предоставлении ему права чтения лекций. Он мотивировал свой отказ болезнью, однако подлинной причиной явилось осознание невозможности вести двойное существование — поэта и ученого. Вся его дальнейшая жизнь — это жизнь литератора-труженика,

которая протекала в Родауне (под Веной), где поэт постоянно жил со своей женой и тремя детьми (1891–1929). Во время войны 1914 года он возглавлял австрийское пресс-бюро и вел большую работу по сохранению культурного наследия.

Заметную роль в его жизни играли взаимоотношения с выдающимися современниками: режиссером М. Рейнхардтом, композитором Р. Штраусом, многими известными поэтами, драматургами и писателями. Огромная переписка Гофманстала — около 9500 писем к более чем 850 адресатам — это энциклопедия не только личности самого художника, но и духовной истории Европы, начиная с последнего десятилетия XIX века.

Гуго фон Гофмансталь скончался 15 августа 1929 года от апоплексического удара в день похорон своего старшего сына, покончившего с собой.

Таковы основные вехи его жизненного пути, но подлинная биография Гофманстала — это описание духовного становления и развития, выразившегося в его произведениях. Ибо Гуго фон Гофмансталь принадлежал к тем художникам, физическое бытие которых тождественно их духовному состоянию.

Творчество Гуго фон Гофманстала удивляет своей многогранностью. Он выдающийся поэт XX века; его лирика имеет непреходящее значение. Он автор драматических произведений, указавший на новые пути развития европейской драмы. То же можно сказать о его прозе — рассказах, новеллах, неоконченном романе. Гофмансталу принадлежит множество оперных либретто и несколько балетов; его совместная работа с Рихардом Штраусом — новое слово в оперном искусстве. Наконец, он был блестящим публицистом, писавшим литературно-критические статьи, эссе, очерки, театральные рецензии, выступавшим с докладами. Вместе с Рейнхардтом, Штраусом, писателем Андрианом он стал организатором крупнейшего музыкального фестиваля в Зальцбурге.

Столь многоплановая литературно-художественная и просветительская деятельность по-разному оценивалась критикой. Одни считали это многообразие выражением фантазии гения, которому одинаково легко покорялись все жанры⁸. Другие отыскивали общий этико-эстетический принцип, объединявший многоплановость его творческого выражения. Так, Г. Брех писал о «плане жизни творческого человека, ясно видевшего окружавший его вакуум ценностей и противопоставивший последнему собственную личность». В эпоху стилевого вакуума он создал собственный стиль⁹. Третьи полагали, что его творческая многоликость была результатом австрийского духовного распада «и писатель метался между сочинением стихов, прозы, пьес, даже оперных либретто и неким символическим эссеизмом <...>»¹⁰.

Особое место в понимании творчества Гофманстала занимает его собственная оценка. Гофмансталь — писатель думающий, рефлекслирующий, постоянно наблюдающий за своей поэтической жизнью. Наиболее достоверное свидетельство тому — его дневниковые записи, которые он вел в течение сорока лет (1889–1929). Среди записей есть раздел, озаглавленный им «Ad me ipsum» («О самом себе»), где он дает системный анализ своего творчества, определяет основные принципы собственной поэтики. Систематизация творчества относится к 1916 году, когда была создана значительная и весомая часть его произведений. Для раскрытия основ своей поэтики он использует особые понятия, центральными из них являются: преэксистенция (Präexistenz), экзистенция (Existenz), связь и вина (Verknüpfung und Verschuldung), мистический и немистический пути, преобразование (Verwandlung). Они имеют синонимы, дополняются другими понятиями: интроверсия (Introversion), возрождение, обновление (Wiedergeburt). В рамках данных философско-эстетических конструкций он развивает теорию об отношении «преэксистенции» к «экзистенции» как связи духа с жизнью. Постигание этой связи является, как следует из его записей, основополагающим как для познания его собственной личности, так и пафоса его творчества.

Отметим, что данную схему он выводит на основе самонаблюдения. Одновременно это анализ «изнутри» художника определенного типа, взращенного на рубеже столетий в атмосфере утонченной духовности и вакуума социальных ценностей. Это анализ «блеска и нищеты» творчества подобного художника, изображение его каждодневной борьбы не за выживание духа, а за полнокровное его обитание.

В начале творчества находится этап, обозначаемый Гофмансталем как «преэксистенция». Гофмансталь считает данный отрезок жизни и творчества «славным, но опасным состоянием»¹¹. Это некая точка в становлении сознания и образа мышления творческой личности, пребывающей в мире эстетического наслаждения и сосредоточенности на собственном «Я», «Я» как вселенной. Сильными сторонами данной позиции являются: ранняя мудрость, духовная суверенность, взгляд на мир «сверху». Слабость позиции — ее одномерность и замкнутость, возможность видеть все только в целом, отрезанность от жизни и мира¹². Преэксистенция включает в себя магию, то есть магическое владение словом, образом, знаками. С помощью магии можно выйти за границы «Я» и пробиться к пониманию целого, но в ограниченном круге проблем.

Преэксистенция — начальная фаза духовного развития творческой личности. Приставка «пре» указывает на предварительность данного этапа и его соотнесенность с «экзистенцией», ибо

для художника «основная проблема — связь с жизнью», понимаемая как «глубокое проникновение в бытие»¹³.

Переход от презэкзистенции к экзистенции есть решающий пункт в жизни героев Гофмансталя. Он осуществляется следующим образом. Еще находясь на ступени презэкзистенции, личность начинает ощущать ограниченность своего положения: она чувствует одновременно как страстное желание узнать мир, так и страх перед этим решающим шагом. Она не может остаться в прежней ситуации презэкзистенции, ибо над ней довлеет вызов судьбы, ответить на который можно, лишь покинув прежнее состояние. Путь в жизнь сложен, герой подвергается опасности утратить себя и запутаться, ибо мир является ему как нечто «темное и угрожающее, сплетенное в клубок». Путь в жизнь проходит как болезненное изменение, требующее от героя жертв. Протагонист, ранее владевший, как ему казалось, всей мудростью мира, а потому отличавшийся надменностью, отгораживавшей его от остальных, теперь ощущает чувство вины: ведь вступая в мир, он, не зная его законов, нарушает их. Он начинает понимать, что ранее только догадывался о существовании единства противоречивого мира, а теперь, находясь в мире, ему надо установить связь между «Я» и «Сверх-Я» (бытием), одиночеством и сообществом. Эту связь нельзя установить прежними средствами — властью над словом, образами, знаками. Сам герой должен измениться, преобразиться. Изменение происходит двояко: а) «мистически» (через «интроверсию», интеллектуальным путем); б) «немистическим путем», через практический поступок (некое деяние, рождение ребенка). Подобные изменения героя, воспринимаемые как «возрождение нового <...> из пропасти страданий», приводят его к жизни, к людям¹⁴.

Целью процесса «преобразования» личности является «достижение социального». В понимании Гофмансталя «социальное» — это постоянный поиск себя, преображение самого себя через «преображение» другого, связанность (*Verknüpfung*) с миром через «связанность двух индивидуумов», «обоюдное преобразование». Обоюдность (алломатическое) и есть, по Гофмансталю, «аллегория социального»¹⁵.

Трудность понимания поэтики Гофмансталя состоит в том, что его дефиниции часто многозначны и неопределенны. К тому же они представлены в сжатой, конспективной форме. Расшифровать их — значит в какой-то степени домыслить отсутствующие фрагменты и соединить их в единое целое.

Поэтологические заметки Гофмансталя, опубликованные в 50-е годы XX столетия, вызвали оживленную дискуссию среди исследователей и наложили определенный отпечаток на периодизацию его творчества. Большинство исследователей считают

переломным для мирозерцания художника начало века и связывают его с появлением «Письма» (1902), после которого Гуго фон Гофмансталь почти не писал лирики.

Другие исследователи идут еще дальше, полагая, что «конкретная жизнь поэта соответствует» основным понятиям его поэтологии (преэксистенция, экзистенция, преображение и т.д.). Его раннее творчество (первый этап), считают они, описывает антитезу между «универсальным миром преэксистенции и экзистенции», которую он познает не сразу. Переломным пунктом является «Письмо», после него начинается второй этап творчества, ведущий его к «экзистенции», к «социальному». Третий, последний, этап начинается с 1911 года, с написания либретто к «Ариадне на Наксосе». Этот отрезок жизни и творчества отмечен, по их мнению, «поиском новой универсальности, возрождением и объективностью», отличающими его позднее творчество¹⁶.

Безусловно, не следует игнорировать обстоятельство, особо выделенное самим Гофмансталем: его творчество, писал он, носит «исповедальный характер, содержит то абсолютно автобиографическое» («das furchtbar Autohographische»), мимо чего прошла, по его мнению, критика. Нельзя отрицать и органичность его творчества; известно, что темы и образы, волновавшие его, часто переходят из одного произведения в другое. Однако вряд ли правомерно искусственно подводить творчество большого мастера, с ранней юности вступившего в литературу, под достаточно жесткую классификацию, данную им на последнем, наиболее зрелом этапе своего творчества. При характеристике его творчества, в первую очередь поэтического, предпочтительнее исходить из «двойного» освещения данной проблемы.

Почти все лирическое творчество Гуго фон Гофмансталя создавалось между 1890 и 1900 годами. Он начал публиковаться в шестнадцать лет; тогда журнал «У прекрасного голубого Дуная» («An der schönen blauen Donau») опубликовал четыре стихотворения неизвестного дотоле поэта, писавшего под псевдонимом Лорис Меликов (в качестве псевдонима Гуго взял звучную фамилию русского генерала, графа Лорис-Меликова). Его стихотворения вскоре стали рупором настроения нового поколения литераторов. Появление Гофмансталя в литературе было для современников подобно чуду. Именно как об «одном из великих чудес раннего совершенства» говорит о нем Стефан Цвейг, его младший современник: «Я не знаю в мировой литературе ни одного примера, чтобы в столь юном возрасте кто-либо, кроме Китса и Рембо, с таким безупречным мастерством владел языком, достигал таких высот возвышенной трепетности, так насыщал поэтической субстанцией самую случайную строку, как этот блистательный гений, который уже на шестнадцатом или

семнадцатом году жизни своими неповторимыми стихами и до сих пор еще не превзойденной прозой навечно вписал свое имя в анналы немецкого языка»¹⁷.

Чрезвычайно требовательный к себе, Гуго фон Гофмансталь публиковал при жизни очень немногое из поэзии, созданной им. Собрание не издававшихся при жизни стихотворений, увидевших свет только после смерти автора, в несколько раз превышает опубликованную лирику. Небольшое количество напечатанного, совершенная языковая форма, ярко выраженная самобытность оставляли впечатление того, что после натурализма, наконец, был создан «канон» современной поэзии¹⁸. Между тем появлению этих шедевров предшествовала стадия ученичества (1887–1891 гг.). Стихотворения данного периода свидетельствуют об интенсивных поисках поэтом собственного художественного выражения, о тех образцах, на которые он опирался. Из 1888 года известно его стихотворение «Цветочки» («Kleine Blumen», 1888), впервые опубликованное в 1971 году, которое носит следы подражания известному стихотворению И. В. Гете, посвященному Фридерике Брион. Стихотворение «Наваждение» («Gedankenspuk», 1890) говорит о воздействии на него языка и идей Ф. Ницше. В течение 1891 года оформились две основные тенденции, которые определили, по мнению исследователей, всю его лирику: с одной стороны, простая песенная форма, примыкающая к народной традиции, известной по обработке фольклорного творчества романтиками Арнима и Brentано («Чудесный рог мальчика»); с другой стороны, ему подвластно все богатство искусства слова, раскрытое импрессионизмом и символизмом.

Лирика, которая представляла вершину его творчества, создавалась между 1894–1897 годами. Именно в этот период были созданы такие шедевры, как «Вселенская тайна» («Weltgeheimnis», 1894), «Баллада внешней жизни» («Ballade des äusseren Lebens», 1895), «Мечты о большой магии» («Ein Traum von grosser Magie», 1895), «Терцины о бренности всего земного» («Terzinen I–III», 1894), «Он и Она» («Die Beiden», 1896), «Пейзаж с юношей» («Der Jüngling in der Landschaft», 1896), «Дорожная песня» («Reiselied», 1898), «Одни, конечно...» («Manche freilich...», 1896). Эти стихотворения Гофмансталь написал в возрасте 20–24 лет, но на них лежит печать мудрости и зрелости, они отличаются знанием жизни, широтой и глубиной художественного видения, написаны безупречно пластичным и музыкальным языком. В них Гофмансталь выступает «как полномочный представитель мировой поэзии»¹⁹. Его поэзии чужда юношеская, эмоциональная исповедальность; в ней отсутствует реакция лирического «Я», даже обращение от первого лица крайне редко. Поэтическое «Я» спрятано, поэтическое высказывание отдано объекту. Как точно

подмечает Г. Брох, автор стремится «вырвать» слово у происходящего, прочувствованного и пережитого, а любой элемент субъективной оценки — свое собственное чувство и переживание — он выводит из поля восприятия читателя.

Лирика Гофмансталя — лирика познания, та поэзия, которую «нормально» развивающиеся поэты достигают после длительного становления в зрелом возрасте как конечную стадию своего развития. Г. Брох, проникательно разглядевший сердцевину поэзии Гофмансталя, вскрыл и механизм ее создания. Дело в том, что для поэта поэтическое, или, как он сам писал, «пластическое», возникает не через увиденное, а через идентификацию. Только отказавшись, освободившись от собственного «Я», только «перебросив» «Я» в объект, «после чего тот начинает говорить сам вместо тебя», поэту удастся познать бытие и передать его сущностный язык. Растворение «Я» в объекте, полная идентификация с миром — вот путь постижения Гофмансталем мироздания, гармонии человека и мира, соответствия слова, понятия и вещи²⁰.

Другой стороной лирики Гофмансталя является ее «сценичность», театральность. Его поэзия настолько повернута к театру, что даже лирическое стихотворение выводится поэтом на воображаемую сцену. Поэт развивает лирическую ситуацию, исходя не из нее самой, он противостоит ей «и тем самым самому себе как зритель»²¹. «Сценическая» лирика Гофмансталя внесла новую ноту в немецкую, а через нее — в мировую литературу.

В «Терцинах о бренности всего земного» Гофмансталь выделяет три элемента мироздания: «Вот триединство — человек, вещь, сон» (пер. В. Топорова). Это основные составляющие его мировосприятия — субъект, объект и взаимосвязь между ними, проступающая на уровне неосознанной подсознательной догадки. Сон, мечта скрепляют единство «Я» и мира и составляют содержание его познавательной лирики.

Поиски утраченной гармонии между человеком и миром — основная тема стихотворения «Вселенская тайна». Прежде вселенское единство осознавалось каждым, было знанием души: «Да, глубь колодца знает то, / Что каждый знать когда-то мог, / Безмолвен и глубок» (пер. С. Ошерова). Теперь же связь нарушена («Теперь невнятен смысл и суть...»). «Глубь колодца» — а это, по Гофмансталю, «собственное Я» — хранит по-прежнему свою тайну, но человеческий язык воспроизводит ее как некое заклинание, смысл которого уже утрачен. Более того, суть мироздания, выраженная человеческим языком, лишает «заклятье» его магической, волшебной силы, дающей возможность приобщиться к этой тайне. Человеку уже недосуг заниматься раскрытием тайн. Отказываясь от подлинного богатства, он уподобляет себя нище-

му, топчущему драгоценный камень, не узанный им среди придорожного щебня. И все же язык «вселенской тайны» пробивается сквозь повседневную суету. Он открывается в песне тому, кто склоняется «к зеркальной темной глубине колодца», то есть поэту; он понятен ребенку, воспринимающему мир таким, какой он есть, и женщине, передающей этот язык через свою любовь дальше.

Тема магического слова, способного приблизиться к «вселенской тайне», развивается в стихотворении «Мечта о большой магии». Великий поэт — Маг, для которого нет ничего недостижимого. Ему подвластно время и пространство, он воскрешает прошлое, поднимается ввысь, по-братски говорит «ты» звездному эфиру. Воистину, для поэта Слово стало Богом, а сам Поэт, Великий Маг, уподобляется демиургу, творцу, вершащему судьбы вселенной.

Динамика человеческого бытия — тема, развернутая в стихотворении «Дорожная песня». Человеческое существование представлено в нем топосом «дорога», «путь». Кажется, что все в этом мире направлено на гибель человека: «Влага бездны ждет добычи, / С гор грохочут камнепады, / В небе кружат стаи птичьи, / Не сулит ничто пощады» (пер. В. Топорова). Однако одновременно в сокрушительной мощи бытия таится спасительная сила. В конце первой строфы появляется образ птиц, также несущих угрозу человеку, однако во второй строфе этот образ постепенно осознается как топос поэзии, фантазии, уносящих ввысь. Мир, обозреваемый с поэтических высот, тих и светел. Это итальянский пейзаж, блаженная страна немецкой поэзии, искусно смонтированная Гофмансталем из цитат романтиков и гетевской поэзии: «А внизу — блаженный край, / Ветви, тяжкие плодами, / В озерах отражены. / Мрамор — словно невзначай / Меж цветущими кустами. / Ветры вешние влажны» (пер. В. Топорова). Так «путь», «дорога», путешествие по жизни, внешний и внутренний мир создающего человека сливаются воедино, а новая техника символизма, превращающая сердце поэта в пространственно-временной образ, дает ему возможность создать своеобразный пейзаж души.

Иной ракурс взаимосвязи поэта и мира, «Я» и бытия, раскрывается в стихотворении «Одни, конечно...». Стихотворение написано между 1895 и 1896 годами — точная дата не установлена. Эти годы были отмечены его службой в качестве вольноопределяющегося в драгунском полку в небольшом местечке в Моравии, а затем уже в качестве офицера в Галиции, вблизи русской границы. Служба была нетрудной, давала возможность много читать, но именно здесь аристократ духа Гофмансталь впервые воочию увидел нищету и бедность австрийской окраины. Он осознал, что жизнь — не простое созерцание, хаос бытия

должен быть обуздан. Великий Маг, владеющий вселенной, обязан хранить в своем сердце не только гармонию мироздания, но и раздражающие его противоречия. Он страж как памяти веков и поколений, так и «злобы дня», довлеющей над каждым. Он открыт всем: и тем, которые «под палубой умрут», и другим, которым «судьбою уготованы престолы».

После 1902 года стихи появляются все реже, а с 1910 Гофмансталь умолкает как поэт. Конечно, правы исследователи, утверждающие, что его лирику можно обнаружить в его драмах и прозе. Но ведь и в его раннем творчестве нет жесткой жанровой границы; прологи к драмам, знаменитый пролог к пьесе А. Шницлера, отрывки из юношеских драм «Смерть Тициана» («Der Tod des Tizian», 1892), «Глупец и Смерть» («Der Tor und der Tod», 1893) вошли в сборники его стихов. У Гофмансталя есть и другой тип поэзии: стихотворения «говорящих масок», которые он писал начиная с 1897 года и объединил под заглавием «Образы». Сценичность лирики Гофмансталя, дистанция, разделявшая его лирическое «Я» и предмет описания, о чем уже говорилось выше, делали жанровый переход поэта легким и естественным.

В 1890-е годы лирическое дарование автора соединяется с театральными средствами диалога с костюмами, движениями и жестами, и Гофмансталь создает целый ряд драматических произведений в стихах, не имеющих аналога в немецкой литературе. Поэтические драмы Гофмансталя время от времени ставились на сцене, но первоначально они были задуманы для чтения, их отличает красота языка, величие мысли и чувств; именно они принесли ему славу эстета. Гофмансталь всегда возражал против такой оценки. Он считал юношеские драмы произведениями неверно понятыми критикой: «Я удивляюсь тому, — писал он в дневнике, — как можно было называть их свидетельствами l'art pour l'art, как можно было не заметить их исповедального, абсолютно автобиографического характера». Комментаторы не только не заметили автобиографичности его творчества, они не увидели глубокой нравственной критики, содержащейся в каждом из его юношеских произведений. Так возникла литературоведческая легенда, изображавшая юного Гофмансталя больным эстетом, заточившим себя от мира в башню из слоновой кости. Проходя мимо нравственной идеи его раннего творчества, критика не замечала и пафоса его творчества — показать трагедию молодых людей на рубеже XIX–XX веков, пытавшихся найти свое место в жизни. У них нет контакта с окружающим их миром, они не могут понять себя, найти свою идентичность, именно поэтому их жизнь не состоялась.

Все раннее творчество Гофмансталя, выросшего в утонченном мире «преэзистенции» и знавшего проблему «нехватки

жизни» изнутри, направлено на то, чтобы вскрыть несостоятельность чисто эстетического отношения к жизни, показать ее пагубность для самих героев-эстетов. Нельзя не согласиться с Г. Баром, оспаривавшим еще в 1900 году распространенное мнение о Гофманстале как поэте «искусства для искусства». «Он скорее принадлежит к моралистам, — писал признанный вождь Венского модерна. — Я не знаю ни одного его стихотворения, которое не содержало бы моральную проблему, не высказывало бы моральную озабоченность»²².

Первая одноактная лирическая драма Гуго фон Гофманстала, которая сделала семнадцатилетнего гимназиста широко известным в литературных кругах Вены, называется «Вчера» («Gestern», 1891). Она носит подзаголовок «Драматический этюд в стихах». На сцене в окружении декораций позднего Ренессанса действуют главные герои пьесы Андреа и Арлетта. Андреа — типичный человек Ренессанса, девиз которого «carpe diem», сиюминутное наслаждение. Жизнь — это то, что происходит здесь и сейчас; все, что произошло, исчезло; все, что было вчера, не имеет ни силы, ни значения. Проповедник эстетического имморализма получает жестокий урок: его возлюбленная Арлетта «вчера» обманула Андреа с его лучшим другом. Это глубоко ранит его. Он, утверждающий, что существует лишь «Я», мгновение, пережитое этим «Я», должен в конце пьесы признать, что есть еще «Ты», а само мгновение не проходит бесследно, оно остается. Эта идея была тонко выражена в изящных, мелодичных стихах. Отсутствие зрелости и мастерства сказалось в построении действия и диалогов. Конфликт вырастает не из действия героев; это скорее конфликт между принципами Андреа и его опытом. Гораздо более важным для юного автора явилось то, что в главном герое он нащупал зерно проблемы, которую он будет разрабатывать в своих последующих произведениях²³.

Самая знаменитая юношеская лирическая драма Гофманстала — «Глупец и Смерть». Никакая другая его драма не имела такого огромного успеха у современников, как это небольшое произведение девятнадцатилетнего автора. Она переиздавалась 26 раз. Резонанс среди читателей критика сравнивала с воздействием гетевского Вертера. И это не случайно: склад и душевное настроение главного героя, Клаудио, явились точным отражением состояния духа целого поколения. Однако Гофмансталь не только психологически тонко обрисовал душевные настроения целого поколения, но и дал им суровую и беспощадную оценку. Он не только осудил жизнь, обособленную от мира людей, как никчемную, бесцельно прожитую и лишённую всякого смысла. Он обвинил подобное существование в бездуховности и безнравственности.

Содержание драмы таково: стареющий богач Клаудио смотрит из окна своего роскошного кабинета, уставленного редкостными вещами, скульптурами и картинами, на холмы, где живут простые люди с их будничными заботами, горестями и радостями. Клаудио осознает, что, прожив жизнь, он по существу никогда не жил, ибо никогда не испытывал настоящих, сильных чувств. Ему неведомы ни любовь, ни ненависть. Он всю жизнь просидел в своей золотой клетке, в подземелье своего «Я». Теперь он ощущает, что «жизнь прекрасная», которой он посвятил себя, из благословения стала проклятием. Он готов поменяться ею с любым из тех, кто терпит боль и страдание, но живет подлинными чувствами. Однако пустая «непрожитая» жизнь не только страдание, но и вина. Так молодой драматург переводит тему из уровня психологического на уровень нравственный. Смерть приходит не только как расплата за пренебрежительное отношение к жизни, единственному и неповторимому дару, но и как суд за безнравственно прожитую жизнь²⁴. Смерть появляется не в устрашающем виде скелета с мертвой головой, а в облике молодого скрипача. Этот образ сродни языческим богам («из рода Диониса и Венеры»). Перед лицом Смерти Клаудио охватывает жажда жизни, он просит Смерть дать ему возможность прожить жизнь еще раз. Смерть же хочет дать ему урок, дабы научить Клаудио «читать» ту жизнь, которую он заканчивает. Несколькими ударами смычка Смерть вызывает образы тех, чья жизнь была принесена в жертву Клаудио: матери, постоянно заботившейся о нем и не получавшей от него тепла и ласки; покинутой возлюбленной, чьими чувствами он так бездумно пренебрег; друга, которого он предал и послал на гибель. Все спутники Клаудио, ушедшие из жизни, «жили», а Клаудио был никем, и никто из них не был чем-то для него. Он умирает, познавая ценность жизни и ее полноту.

Этот маленький шедевр, созданный талантом Гофмансталь на одном дыхании, и сейчас продолжает волновать умы и чувства читателей и критиков совершенством стихов, отточенностью композиции и тем особым таинственным ореолом очарования, который окутывает каждое подлинное творение. Сам Гофмансталь видел «озарение», исходящее от пьесы, в обретении человеком пред лицом смерти глубинной истины, дающей ему возможность понять и покончить с ложью и обманом²⁵.

В 1897 году Гофмансталь создает сразу несколько стихотворных пьес «Женщина в окне» («Die Frau im Fenster»), «Свадьба Зобеиды» («Die Hochzeit der Sobeide»), «Малый театр жизни» («Das kleine Welttheater»), «Белый веер» («Der weisse Fächer»), «Кайзер и Ведьма» («Der Kaiser und die Hexe»). Комментируя позднее свои маленькие драмы, Гофмансталь отмечал

общую линию, характерную для героев, их связь и взаимоотношение с действительностью. Одни, как молодой Кайзер, находят путь из мира «преэзистенции» в настоящую жизнь. Этот путь непрост, он пролегает через колдовские искушения, и требуются терпение, мужество и воздержание, чтобы разрушить чары его возлюбленной — Ведьмы. Власть Ведьмы, порабащавшей героя, некоторые критики истолковывают как аллегорию эстетства, от которого постепенно и с огромными усилиями освобождился Кайзер (поэт). Другие же с большим, как нам кажется, основанием видят в Ведьме персонифицированную чувственность как часть поэтического бытия, способную ввергнуть мастера (Кайзера) в бездну. Победив ведьминское колдовство, Кайзер обретает подлинную независимость и власть. Судьба же других героев юношеских драм Гофмансталя не столь удачна; они, выросшие в атмосфере грез и мечтаний, гибнут при столкновении с реальным миром («Женщина в окне»).

Произведения Гофмансталя показывают, как постепенно крепнет мастерство молодого драматурга. Об этом свидетельствует «Свадьба Зобеиды», где автор уходит от замедленной статичности лирического монолога, столь типичного для его ранних драм, и развивает собственно драматическое действие. В сценических произведениях данного периода он опробовал прием, ставший наиболее характерным для всего последующего драматического творчества: одну и ту же тему или мотив он использует для воплощения комедийной и трагедийной ситуаций. Так, жестоко разочаровавшись в жизни, обманутая своим возлюбленным Ганемом, Зобеида гибнет, бросаясь с башни. Эта же тема — потеря иллюзий у обманутой невесты при столкновении с реальной жизнью — в комедии «Возвращение Кристины домой» («Christinas Heimreise», 1909) обретает другой, счастливый исход. «Перевертывание» мотива из трагического в иронический содержит «Белый всер», представляющий переключку с более ранней драмой «Вчера». Здесь иронически изображаются «философские» умствования молодых героев, ставятся под сомнение их пресыщенность жизнью и трагическое мировосприятие, высокие клятвы и слова. Юные Фортуньо и Миранда, потерявшие своих супругов, клянутся хранить им верность до конца дней. Но развитие действия «драматического интермеццо» дает возможность предположить, что это всего лишь преувеличение юности, что оба — он и она — еще найдут свое земное счастье, и возможно, в соединении друг с другом.

Драма «Авантюрист и певица» («Der Abenteuer und die Sängegin», 1898) — вещь одновременно веселая, ироничная и глубокая. Приключение авантюриста, под именем Вайдемана приехавшего в Венецию и узнавшего в знаменитой певице Виттории

свою бывшую возлюбленную, под пером Гофмансталя превращается в действо, где живой, переменчивый мир являет «дары жизни», вечное взаимопроникновение противоположных начал: обретение и утрату себя, правду и ложь искусства и жизни, вечность и бренность. В дальнейшем образ авантюриста в том или другом облики будет постоянно сопровождать творчество драматурга. В разных модификациях он появляется в произведениях «Возвращение Кристины домой», «Кавалер роз» («*Rosenkavalier*», 1910), «Ариадна на Наксосе» («*Ariadne auf Naxos*», 1911), «Сложный характер» («*Der Schwierige*», 1919), «Неподкупный» («*Der Unbestechliche*», 1922).

В этот период оформилась еще одна особенность его творчества — «заемность» тем и мотивов. Гофмансталь черпает их из всей мировой литературы, начиная с античности. Именно так возникли его обработки античных драм; материалом для «Авантюриста и певицы» послужили мемуары Казановы; толчком для создания «Женщины в окне» стала одна из сцен пьесы Габриэля д'Аннунцио; в основе лирического интермеццо «Белый веер» лежит мотив «неверной вдовы с веером», взятый из одной китайской новеллы; «Фалунские рудники» («*Das Bergwerk zu Falun*», 1899) навеян мотивами, заимствованными из «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана; в «Свадьбе Зобеиды» воскрешен мир восточных сказок; трагедия «Спасенная Венеция» («*Das gerettete Venedig*», 1904) — обработка трагедии англичанина Т. Орвея (XVII век). Список можно продолжить. Книжность, «заемность» — специфика творчества Гофмансталя, черпавшего свои богатства, как заметил А. В. Михайлов, «не из жизни с ее изобилием, а из культуры с ее капиталом»²⁶. Но это несколько не лишает его произведения оригинальности; напротив, Гофмансталь наполняет новыми значениями старую мощную культурную традицию, питающую его творчество, тем самым доказывая ее жизненность и актуальность.

Лирическая драма «Малый театр жизни», считающаяся одним из самых совершенных произведений этого периода, — показательный пример того, как традиция, широкий контекст образов, тем, мотивов наполняются оригинальным содержанием и становятся выразителем специфического стиля автора конца XIX века. Основная тема — взаимоотношение «Я» с миром; при этом «Я» показано в той самой стадии «преэзистенции», когда жизнь выступает как магия, мечта, сон. Однако в пьесе звучит и другая тема, получившая впоследствии развитие в зрелом творчестве Гофмансталя — жизнь как вселенский театр.

Содержание таково. Вечером на разводном арочном мосту, висящем над глубокой рекой, сменяют друг друга шесть фигур: поэт, садовник, бывший когда-то королем, молодой человек в

охотничьем костюме, незнакомец (ремесленник, или золотых дел мастер), девушка, безумец, сопровождаемый слугой и врачом.

Все в драме исполнено символами. Место действия — мост (жизни) над струящейся водой (судьбы, души). Время — вечер, сумерки, переходящие в ночь. Вечер, ночь олицетворяют единственное в своем роде «исполненное» мгновение, фиксирующее определенный этап в жизни. Протекание времени проходит столь же незаметно и столь же значительно, как вода, струящаяся под мостом, в которой, подобно теням, отражаются фигуры. Вода таит в себе все символы, накопленные культурной традицией. Она — символ души, отражает как состояние души каждой фигуры, так и то идеальное, к чему они стремятся. Глядя из воды, как из вечности, пишет Бенно фон Визе, «все фигуры становятся “тенями” первопричины, которая как бы говорит через них и тем самым дает возможность им стать сопричастными высшему счастью. Чем больше надвигается сумрак и наступает ночь, тем более неясными становятся очертания и отдельные детали, пока, наконец, кажется, что все слилось в одно-единственное существо, некое “сверх-Я”, а растворение “Я” достигло своего возможного предела»²⁷. Каждая из фигур видит отражение своего «Я» в «сверх-Я» (воде). Но это всего лишь отражение, ибо, с одной стороны, каждое действующее лицо вроде бы соединяется с идеалом, но, с другой стороны, оно вечно отделено от него.

Наибольшее воплощение счастья доступно безумцу. Из рассказа его слуги следует, что в прежней, нормальной жизни он был богат и расточителен. Он не мог ни на чем задержать свое внимание, бросая все, к чему пригубился, как ненужную кожуру от фруктов, которые он вкусил. Наконец, он попытался разгадать язык природы, в поисках гармонии макро- и микрокосма он погрузился в труды Парацельса. Растворив свое «Я» в сверхличностном, он получил свободу. Врач говорит о его безумии, о его «смерти посреди жизни». Однако безумец убежден в обратном, он утверждает, что «упорядочивает бытие». Его «Я» расширилось до необъятных размеров, вобрав в себя весь мир. Это взорвало его человеческую индивидуальность, стало в понимании других безумием, но принесло ему дионисийское опьянение от владения всей вселенной. Таков путь к счастью человека, пожелавшего остаться в атмосфере чистого духа «преэзистенции», уйти от реальной жизни в мир свободного сферического парения идей.

Мало кто из современников Гофмансталя, следивших за его творчеством, осознавал, насколько серьезными, «автобиографическими» были для него самого томление и духовные поиски его героев. Однако душевный и творческий кризис поэта стал очевиден после появления его знаменитого «Письма» («Ein Brief (Chandos-Brief)», 1902). Это поэтологическое эссе, написанное в

форме письма лорда Чэндоса своему другу, философу и естествоиспытателю Фрэнсису Бэкону, принадлежит к числу вымышленных разговоров и писем, к которым относится диалог с Бальзаком («Über Charaktere im Roman und im Drama», 1902), «Беседа о стихах» («Das Gespräch über Gedichte», 1903) и «Письма вернувшегося» («Die Briefe des Zurückgekehrten», 1907). Фиктивный автор письма был, подобно Гофмансталу, литератором, познавшим раннюю славу, автором модных в свое время стихов и многочисленных пасторальных пьес. Он пишет письмо в возрасте двадцати шести лет — столько же было тогда Гофмансталу. Чэндос пытается обосновать свой полный отказ заниматься литературной деятельностью, причина этому — духовное опеченение. «Моя ситуация, — пишет он, — говоря кратко, такова: я полностью лишился способности о чем-либо связно думать или говорить». Язык, который раньше мог передать тончайшие нюансы связи его «Я» со всем бытием («Во всем я чувствовал природу <...>, и во всей природе я чувствовал самого себя»), теперь утратил для него смысл и значение, понятия расплываются, словно трухлявые грибы²⁸.

Письмо передает не столько проблематику эпохи Бэкона, сколько собственные внутренние переживания Гофмансталя, его живой опыт. В нем содержится личный бескомпромиссный расчет художника со своим творчеством юношеской поры, осознание им того, что недостаточно виртуозного, «магического» владения поэтическим языком, его формулами и мифами, чтобы проникнуть в суть вещей. Однако в эссе речь идет не только о кризисе языка, но одновременно о кризисе сознания. Это понимание Гофмансталь делил со своими современниками — Р. М. Рильке, Ф. Кафкой, Т. Манном. Одновременно в эссе выражается стремление автора — подлинного и фиктивного — искать пути и средства иного языкового выражения, того, что сможет выразить новое отношение к бытию.

Осознав необходимость покинуть магические эмпирии, в которых обитали его герои, ведя жизнь зачастую на грани сна и мечты, Гофмансталь обращается к испытанной традиции, ставшей его могучим и надежным союзником на пути из «прекзистенции» духа в подлинную жизнь. Он обращается к античности.

Античность занимает в творчестве Гофмансталя особое место. Его отношение к античности критик Вальтер Йенс точно определил как чувство «внука, глубоко проникнутого сознанием того, что он наследник, и пытающегося прояснить свою собственную ситуацию на наглядном примере эпохи прошлого <...>»²⁹. В его сознании античность и современность были неразсторжимо связаны друг с другом. На разных этапах творче-

ского развития, решая проблемы поэтического соотношения «преэксистенции» и «эксистенции», он постоянно обращался к греческой трагедии, в которой получили глубокое образное выражение древнейшие движения человеческого духа — любовь и ненависть, желание и долг, вина и проступок. Обращение Гофманстала к древнегреческой трагедии наполнило эти вечные темы актуальной проблематикой XX столетия.

Достаточно перечислить написанные им трагедии на древнегреческие сюжеты, чтобы убедиться в том, что античная тема сопровождает его на всех этапах творчества. В 1893 году он пишет «Идиллию» («Idylle»), где впервые в драматической форме ставит вопрос о соотношении «преэксистенции» и проступка, в том же году появляется «Алкеста» («Alkestis»), здесь он ставит проблему преодоления опасного состояния пребывания личности в царстве «преэксистенции», ее прорыва в подлинную жизнь через жертвенный поступок. В 1903 году он закончил «Электру» («Elektra»), в центре которой соотношение верности и поступка; в 1906 году написан «Эдип и Сфинкс» («Odipus und die Sphinx»), здесь автора занимает взаимоотношение поступка и жертвенной любви. В 1911 году написана «Ариадна на Наксосе», а в 1929 году — «Египетская Елена» («Die Ägyptische Helena»), в которых раскрывается таинство взаимного, обоюдного преобразования, «аллопатической» связи.

В этот список следует добавить перевод Гофмансталам древнегреческой трагедии «Царь Эдип» («König Ödipus», 1909), многочисленные теоретические высказывания, статьи и речи, прежде всего «Завещание античности» («Das Vermächtnis der Antike», 1928). Как видно, античность для Гофманстала на всех этапах его развития имела значение духовного катализатора. Однако в начале века античная традиция была призвана сыграть в поэтическом развитии Гофманстала совершенно особую роль. Она дала ему образцы; опираясь на них, он смог преодолеть кризис монологического лирического выражения, границы которого были четко очерчены в «Письме». Ему нужны были конфликты греческой трагедии в первую очередь для того, чтобы заменить «монологический сценарий» своих прежних пьес, их «лирическую прокламацию» (В. Йенс) на подлинное действие. В этом отношении характерна его свободная обработка «Электры» Софокла.

На первый взгляд, изменения, вносимые Гофмансталам в текст античной трагедии, незначительны, и его героиня наследует все основные качества характера героини Софокла — страдание, крайность убеждений, упорство и желание совершить самый дерзновенный поступок, чтобы отомстить матери, убившей отца. Сохранены и важнейшие сцены: свидание с братом Орестом, вспышки ненависти и безмерное ликование. Но

Электра Гофмансталя иная, его героиня — Электра современной трагедии. В центре древнегреческой драмы всегда стоят интересы сообщества, коллектива, но не отдельные личности. Более того, любые попытки человека обособиться рассматривались древними как заблуждение и вина, караемая богами. Это коренным образом отличает обработку Гофмансталя от ее литературной первоосновы, ибо в центре его трагедии находится Электра и все проблемы связаны с ее личностью — понятием, чуждым античности. Личность Электры определяет и основные акценты, расставляемые автором, — ее одиночество, стремление реализовать себя. В трагедии Софокла речь идет о восстановлении космического мира — порядка, нарушенного Клитемнестрой, убившей супруга Агамемнона. В конце трагедии порядок восстановлен, убийцы мертвы, брат Электры, отомстивший за смерть отца, и Электра, жаждавшая справедливого отмщения, находят друг друга.

Не то у Гофмансталя. В его трагедии вместе с убийцами умирает и Электра, ибо она призвана не восстановить мировой порядок, а найти саму себя. Эту задачу она и осуществляет в духе Нового времени. Смыслом ее жизни и ее судьбы является верность и месть. Когда месть свершилась, ее жизнь получила свое завершение, поэтому она должна умереть. У Софокла Электра — член рода Атридов; Электра Гофмансталя одинока, она не в состоянии ни измениться, ни приспособиться.

Гофмансталь писал о родстве Электры с Гамлетом и о том, что тема отношения к поступку (к мести) в этой трагедии им трактуется иронически. Ирония заключается в том, что поступок, по Гофманстальному, означает отказ от самого себя, что невозможно для Электры, ибо ее характер не знает изменений. Таким образом, трагический конец Электры идет вразрез с пафосом греческой трагедии, но он соответствует поэтической концепции Гофмансталя.

В трагедии «Эдип и Сфинкс» Гофмансталь также ставит во главу угла проблему Нового времени — трагическое обретение человеком самого себя, его исполненный страданий путь к самому себе. Эдип идет на шаг дальше Электры по пути самореализации³⁰. Он отказывается от себя, чтобы совершить поступок; жертвуя собой, он преображает себя, становится другим. Его мечты — не просто предвосхищение поступка и подмена его, как у Электры. Напротив, его мечты и планы — «предчувствие зрелого поступка» (В. Йенс). Предсказание оракула в Дельфах вырывает Эдипа из состояния «преэзистенции», из безмятежной атмосферы, в какой пребывал он, царский сын, у своих приемных родителей, и ведет его в подлинную жизнь. Связь с этой жизнью он доказывает своими действиями и поступками. Но поступки не спасают Эдипа. Они оборачиваются виной и проклятием. Возникает порочный круг, по которому обреченно

движется индивидуум, обязанный действовать, ибо он вступил в жизнь, требующую от него активной позиции. Он вроде бы осуществляет свои мечты, но это осуществление призрачно, так как не приносит герою освобождения; его ликование и триумф в конце трагедии иллюзорны. Он освобождает город от чудовища и получает желанную награду, берет в жены царицу, которая окажется впоследствии его матерью. Так герой еще больше запутывается в силках страшной вины.

Гофмансталь мастерски показывает, как последовательные действия героя, его готовность принести себя в жертву, чтобы добиться просветления и милости богов, лишь приближают его к конечной гибели. Его Эдип, отважно выполняя, как ему кажется, собственные планы, — слепое орудие судьбы, исполняющее губительный план богов.

Греческим трагедиям Гофмансталя не была суждена длительная сценическая жизнь. Современная ему критика не поняла и не приняла его трактовку. Драматурга упрекали в чрезмерном увлечении идеями Фрейда, под воздействием которых у него якобы появилась истеричная, одержимая идеей мести Электра и отягощенный патологическим комплексом Эдип. Однако уже в 1920–1930-е годы после появления античных обработок французских драматургов (Ж. Жирардо, Ж. Аннуй, Ж. Кокто, Ж.-П. Сартр) стал очевиден вклад Гофмансталя в развитие новых путей европейской драматургии.

Пьеса Гофмансталя «Имярек» была написана в период с 1903 по 1911 годы. Это обработка легенды, имевшей широкое хождение в Средние века (с XII века) и рассказывавшей о судьбе богача, которого Господь призвал к себе на суд. Сюжет своей драмы Гофмансталь нашел в английском анонимном моралите начала XVI века. Среди других источников, которыми пользовался драматург, можно назвать назидательную комедию Г. Сакса о смерти богача по имени Гекастус. Тексты песен автор почерпнул из собрания поэзии миннезингеров XII века, в сцене с матерью использована рифмованная молитва, взятая у Альбрехта Дюрера.

Воссоздавая старое действие, Гофмансталь хотел вернуть народу эту историю, содержащую, по его мнению, «абсолютное человеческое начало, не принадлежащее ни к какому определенному времени, даже не связанное неразрывными узами с христианской догмой»³¹.

В основном Гофмансталь придерживается традиционной канвы. В начале пьесы Господь, разгневанный людьми, погрязшими в грехе, намеревается вершить праведный суд и посылает Смерть за Имяреком. Богач Имярек не думает о кончине. Он собирается заложить парк и построить роскошный загородный замок для себя и своей возлюбленной, и его не волнуют ни заботы обедневшего соседа, просящего у него помощи, ни страдания

бедняка, которого за долги Имяреку отправляют в долговую тюрьму. Он отмахивается и от увещаний матери, напоминающей ему о вечной жизни. Появившаяся на пиру Смерть застигает его врасплох. Ему дается час, чтобы найти себе спутника в последний путь. Однако желающих не находится ни среди его бывших друзей, ни среди родственников. Он было двинулся к сундуку с деньгами, но появившийся оттуда Мамон заявляет ему, что не он владел деньгами, а они им. Наконец нашелся попутчик — его Доброе Деяние. Но оно слишком слабо и нуждается в поддержке Веры. Им обоим удается спасти Имярека от Дьявола, и Имярек, просветленный Верой, вместе с Добрым Деянием опускается в могилу.

В средневековое моралите Гофмансталь внес новые акценты, заставившие по-другому звучать старый материал. Это более всего коснулось фигуры Мамона, бога злата. Аллегорическая фигура Мамона была и в первооснове, английском тексте, но Гофмансталь выдвинул ее в центр. В соответствии с современными философско-экономическими понятиями богач Имярек становится слугой Мамона, этого скрытого демона, владеющего миром. Драматург хотел изобличить, как он писал сам, средство всех средств — деньги, ставшие для Нового времени «целью целей»³². Критика, большей частью не принявшая «человеческую сказку в христианском облики» (Гофмансталь), не могла помешать тому, что возрожденная драматургом средневековая драма стала поистине народной пьесой. Тому способствовали не только гениальное чутье Гофмансталя, его способность вжиться в средневековый текст, но и конгениальная постановка М. Рейнхардта. Первая постановка была показана в Берлинском цирке (1911), вторая — в рамках Зальцбургского фестиваля (1920) — на Соборной площади. На многие годы спектакль о смерти богача Имярека стал визитной карточкой этого фестиваля, за исключением семи лет нацистского господства (1939–1945). Пьеса была переведена на многие австрийские диалекты, породила многочисленные подражания, оказала влияние на движение «Перелетные птицы», способствовала возникновению самодеятельных творческих групп.

«Большой Зальцбургский театр жизни» («Das Salzburger grosse Welttheater», 1922) — переработка действия Кальдерона, сыгранного в Севилье на празднике тела Христова в 1675 году. Великий испанский драматург использовал расхожую метафору барокко, заимствованную XVII веком из античности, «жизнь есть театр» («*theatrum mundi*»). Основываясь на ней, он создал пьесу, соединившую внешне простое действие с глубоким осмыслением философско-теологических вопросов, таких как Божественное предопределение и свобода человеческой воли. Свободно используя барочную тему и сюжет Кальдерона, Гофман-

сталь создает моралите с элементами мистерии, но звучащее современно, ибо его сердцевину составляют социально-политические проблемы нашего времени.

Гофмансталь заимствовал у Кальдерона саму метафору мира как театра, в котором люди исполняют данную им Богом роль; он взял из его драмы имена некоторых действующих лиц и ввел новые фигуры. Иную трактовку получает фигура Бога. У Гофмансталя Он только Бог, в то время как у Кальдерона Он еще и поэт, автор и режиссер. Принципиальные изменения внесены в образ Нищего. Он становится у Гофмансталя центральной фигурой и превращается в образ современного пролетария, готового взять свою судьбу в собственные руки, изменить ее, разрушив до основания прежний мир, не страшась ни кровавого потопа, ни пожарищ и разрушений. Подстрекаемый Дьяволом, он берет за топор, чтобы осуществить свои намерения — ему «терять нечего». Однако «революционная ситуация» кончается неожиданным просветлением бунтующего Нищего: под воздействием молитвы Мудрости он оставляет мысль о кровавом перевороте и уходит в лес, чтобы жить отшельником и молиться за грехи Мира. После этой сцены, являющейся кульминацией действия, наступает развязка, Смерть отзывает со сцены жизни всех действующих лиц. Тут и выявляются преимущества доли Нищего: он, единственный из всех, не боится Смерти, предлагает Богачу опереться на него, а в конце действия, после приговора Божьего Суда, он вместе с Мудростью удостоивается чести войти в чертог Учителя. Богач же должен занять место внизу, во тьме.

Гофмансталь работал над «Большим Зальцбургским театром жизни» в послевоенные годы в обстановке краха Австро-Венгерской монархии, роста и обострения социальных проблем. Он пытался дать свой ответ на актуальные вопросы времени. Решение социальных проблем он ищет не в общественной сфере, а в социально-этической. «Театр» человеческого общества воспринимается им как сколок всеобъемлющего Божественного мироздания, поэтому драматург полагает, что его подлинную функциональность можно постичь лишь в метафизическом контексте. Суть социально-этической позиции Гофмансталя такова: социальные невзгоды и страдания человека имеют высший, трансцендентальный смысл, у подлинного человека они ведут к просветлению души; соединение с Богом (с Истиной) достигается за счет признания ничтожности мира сего. Таким образом, социальный вопрос разрешается, как отметил В. Х. Рай, «через обесценивание социального в пользу трансцендентного»³³.

В эпоху пролетарского революционного театра и экспрессионистской драмы ответ, данный Гофмансталем на вопросы, поставленные революционными двадцатыми годами XX столетия,

казался анахронизмом. Должно было пройти время, чтобы понять всю значительность его произведения, оценить, как пишет современный критик, совершенство стиха и «не столько старомодный, сколько вечный “пафос положительности”, пафос утвердительно-сти, разумного порядка, без которого ни одно людское устройство не может выдержать натиск буйных, хаотических сил»³⁴.

Безусловно, нельзя отрицать того, что понимание Гофмансталем духовных основ мироустройства консервативно, а представление об общественном устройстве статично. Однако развернувшиеся спустя всего лишь десятилетие события — волна насилия и варварства нацизма, захлестнувшая всю Европу, — показали, насколько актуальной была позиция автора, направленная на сохранение незыблемых устоев гуманизма. Поэтому вряд ли уместно называть его социальные взгляды «беспомощными»³⁵, ибо за ними стоит проверенная сила и мощь гуманистической традиции.

Гофмансталь еще не раз обращался к творчеству Кальдерона. Наиболее значительной пьесой этого цикла, как и вообще его зрелого творчества, является трилогия «Башня» («Der Turm», 1924 (первая редакция), 1926/27 (второй, сценический вариант)). В произведении нашло свое отражение и художественное воплощение все, что волновало автора в последние два десятилетия его жизни: крушение Австро-Венгерской монархии и старого социального порядка, господство охлократии и предчувствие еще более страшных событий в Германии и Австрии. Чувствуя глубокую ответственность за сохранение культуры, Гофмансталь видел миссию поэта в духовном противостоянии хаосу, в разъяснении ситуации. Как полномочный представитель европейской культуры он осветил эти проблемы в контексте судьбы европейского духа.

В качестве литературной основы драматург использовал пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон» (1631/62) о судьбе несчастного польского принца Сигизмунда, заключенного королем-отцом в темницу, ибо, согласно предсказаниям, сын должен был встать против отца и низвергнуть его с престола.

Сюжет волновал Гофмансталь еще в молодые годы, и он неоднократно возвращался к нему, вначале (1901–1904 годы) как переводчик, затем для драматургического воплощения собственных идей (соотношение «Я» и мира)³⁶. Он отступил от канвы действия, заданного Кальдероном: вместо заключительной сцены примирения в его пьесе король гибнет, но не от руки сына, а от руки другого убийцы. Однако данный вариант не был написан. Гофмансталь возвратился к пьесе только в 1920 году. Теперь им овладела другая идея: показать, как он писал одному из своих корреспондентов, «вторжение сил хаоса в миропорядок, который уже не основан на духе». Он сохранил основную линию действия: у него, как и у Кальдерона, Сигизмунд — наследник польского престо-

ла, заключен в темницу, где проводит более двадцати лет под неусыпным наблюдением воспитателя Юлиана. С помощью снотворного напитка его переносят во дворец короля-отца, дабы испытать на пригодность быть правителем. После неудачного эксперимента его, усыпив, возвращают в башню. Гофмансталь сохранил и восстание народа, требующего возвращения законного наследника на престол. Но на этом сходство в обеих пьесах заканчивается, ибо у Гофмансталя иной подход к герою и символам.

В трагедии Гофмансталя Сигизмунд — носитель чистого духа, противостоящего миру, погрязшему в хаосе. Такова идейная установка автора в первом варианте пьесы, получающей теперь название «Башня I». Башня, место заключения, место страданий и унижений Сигизмунда, становится основным символом пьесы, символом духа, для которого внешнее существование, жизнь всего лишь сон. Потому Сигизмунд противостоит любым попыткам вовлечь его в политические игры.

Иным содержанием в сравнении с первоосновой наполняются две другие фигуры — Оливье и Юлиана. Первая, только намеченная у Кальдерона, становится у Гофмансталя воплощением агрессии и сил разрушения; Юлиан превращается в опытного политика. Заключительная сцена «Башни I» выражает апофеоз духа, его победы над силами интриги, агрессии, несправедливости. Выходя из «башни» презкзистенции в подлинную жизнь к восставшему народу, Сигизмунд гибнет от отравленного кинжала любовницы Оливье, но эта жертва не напрасна: мальчик-король (Детский король, его сводный брат) не даст миру скатиться в хаос. Так осуществляется «консервативная революция», о которой драматург грезил в своей знаменитой мюнхенской речи «О литературе как духовном пространстве нации» («Das Schriftum als geistiger Raum der Nation», 1926). По его мнению, только такая духовная революция могла восстановить гармонию и единство мира, «когда дух станет жизнью, а жизнь — духом <...>, другими словами, наступит политическое понимание духовного и духовное понимание политического <...>»³⁷.

Однако победа духа над темными силами мира в первом варианте драмы могла быть изображена только как некое «эсхатологическое видение» (В. Рай). Борьба со злом приняла характер борения с демонами, поэтому в V акте большую роль играет фантазмагорическая сцена заклинания. Фигуры, олицетворявшие зло (Оливье и его подручные), не могли восприниматься как реальные представители политических и социальных сил, они выступали как призраки, восставшие из ада, которые пали под натиском светоносных духовных сил. Но, как верно отметила критика, тем самым сглаживалась подлинная острота борьбы против бездуховности. «Фундаментальная политическая проблема эпо-

хи, — писал В. Рай, — смещается в сферу магического и разрешается магом Сигизмундом <...>³⁸.

Подобное решение проблемы, закономерное в рамках «системы духа», не удовлетворило до конца ни автора, ни его первых читателей (М. Рейнхардта, М. Бубера). Гофмансталь принялся за переработку пьесы, он переписал заново четвертый и пятый акты. В новом варианте исчезли носители магического — «Детский король» и цыганка-убийца. Основной поединок разворачивается между Оливье, организатором и исполнителем террора, и Сигизмундом, воплощающим духовные идеи гуманизма. Основная проблема второго варианта пьесы («Башня II») — трагедия духа в мире, подчиненном тотальной власти. В обстановке террора и давления все попытки духа осуществить свое воздействие в политической и социальной сфере законным путем сведены на нет. Как и в первом варианте, Сигизмунд уступает мольбам униженного и угнетенного народа стать его правителем. Он таким образом прорывается из одиночества своего «Я» к общности. Кажется, что дух торжествует, но этот триумф кратковременен и прекращается с появлением Оливье, приказывающего удалить народ из дворца. Теперь Сигизмунд должен принять власть из рук подлинного диктатора и действовать в рамках, определенных им. Эта сцена из последнего акта лишена всякого намека на вмешательство трансцендентных сил, она разворачивается в реальном измерении; Оливье выступает не как воплощение inferнального зла, а как «обыкновенный» диктатор, за которым стоят вполне конкретные социальные силы, вытолкнувшие его на историческую арену.

Оливье, «орудие эпохи» (Гофмансталь), изображен емко и выразительно. Он появляется, облаченный в кожу и металл, держа в руках дубинку. На вопрос представителя духа, Сигизмунда, что дает ему право «раздавать власть», тот цинично отвечает: «Ты видишь у меня в руках эту железную вещицу? Как подлинно то, что она лежит в моей руке и бьет, так и верно то, что я сам — рука судьбы <...>. То, что тебе было известно до сих пор — это всего лишь иезуитские уловки и фокусы. А вот то, что стоит перед тобой сейчас, — это действительность»³⁹. В понимании Гофманстала история и время враждебны духу, ибо орудием современной эпохи является Оливье, олицетворяющий «восстание самых низов, вечный охлократический элемент» (Гофмансталь).

Гофмансталь отвечает и на вопрос, постоянно возникавший перед интеллигенцией: «Как же вести себя, когда в мире наступил “день отрезвления”, как может сохранить себя дух среди террора и злодеяний нового порядка»? Ответ Гофманстала не оставляет надежд на торжество духа в настоящем; его триумф — в будущем, но драматург убежден, что стоит жить и умирать во имя своей сопричастности с вечным. Другого пути

для духа нет, ибо только духовному в человеке суждено преодолеть «земное тяготение», физический страх перед расправой и подняться на метафизическую высоту, «достичь трансцендентного величия»⁴⁰. В конкретной сиюминутной ситуации дух проигрывает насилию, Сигизмунд — Оливье. Оливье, получив отказ Сигизмунда действовать по указке диктатора, решает проблему просто: он подыскивает двойника, размещает во дворе трех снайперов, изображающих народ, желающий лицезреть Сигизмунда, снайперы выманивают его криками к окну и пристреливают. Последние слова Сигизмунда: «Засвидетельствуйте, что я был здесь, даже если меня никто не знал» — выражают трагедию духа в эпоху диктатуры антидуховности.

Таков бескомпромиссный, пронизательный и дальновидный анализ соотношения духа и власти в эпоху тоталитаризма и террора, предложенный драматургом. Поэтическая и содержательная глубина выдвинули трагедию Гофмансталя в первый ряд европейской драмы XX столетия.

В творчестве Гофмансталя, в его поисках выхода из «чистой» духовности к подлинной жизни и к людям, комедия занимает особое место. Он особо выделял специфику комедии: показать развитие действия как совместные движения людей друг к другу, а их соединение в конце произведения он, как известно, рассматривал как «аллегория социального».

Австрийская комедия имела прочные и давние литературные традиции. Гофмансталь опирался на венский народный театр и тесно связанную с ним комедийную драматургию Ф. Раймунда и И. Н. Нестроя, на пьесы так называемого «легкого» жанра Э. Бауэрнфельда. Он многое почерпнул, делая обработки для театра пьес Мольера и Кальдерона. Для Гофмансталя-комедиографа показательна комедия «Возвращение Кристины домой» (1907/10), имевшая долгую сценическую жизнь. Это вариация темы его пьесы «Авантюрист и певица», взятой из мемуаров Казановы. В комедии повествуется о молодой девушке, едущей из деревенской глуши в Венецию, чтобы найти себе достойного жениха. В гостинице она знакомится с авантюристом Флориндо, готовым тотчас же жениться на ней. Однако вскоре его увлекают другие приключения, и он уже не жаждет сопровождать свою невесту Кристину домой. Он уговаривает сделать это своего знакомого капитана Томазо, возвратившегося после 35-летнего плавания. Старый «морской волк» тоже ищет себе жену. Он соглашается сопровождать Кристину и живет в ожидании Флориндо на постоялом дворе, принадлежащем ей. В конце концов, Томазо и оказывается тем спутником жизни, которого так долго ждала Кристина.

Критика выделила три составляющие мастерства Гофмансталь-комедиографа⁴¹: во-первых, его искусство диалога, умение показать героев через их различную языковую характеристику; во-вторых, конфигурацию героев, включающую как создание контрастных фигур, так и фигур парных, дополняющих характеры друг друга и создающих глубинную перспективу восприятия; в-третьих, социальный аспект содержания. Здесь следует отметить, что в соответствии с древней традицией комедии Гофмансталь заканчиваются заключением брака. Такой исход имеют его комедии «Сложный характер» («Der Schwierige», 1917) и «Неподкупный» («Der Unbestechliche», 1923); в последней речь идет об обновлении и сохранении брака. Гофмансталь рассматривал брак как вечное соотношение «Я» и «Ты», как путь от изолированности к общности. Вот почему в комедиях ему удается найти новый ракурс при освещении темы брака, и «простое, само собою разумеющееся, такое знакомое <...> становится в комедиях Гофмансталь особым, трудным, а когда оно удаётся, — чудесным»⁴².

Пьеса «Тяжелый характер» считается одной из лучших комедий в немецкоязычной литературе XX века. Главный герой — граф Ганс Карл Бюль — тридцатидевятилетний холостяк, которого все (его окружение и он сам) считают сложным человеком. В глазах мира он эгоист, хотя Ганс Карл отзывчив и постоянно занят чужими делами. Все женщины попадают под его очарование, но ни одна не может удержать его. Во время войны он вел себя мужественно, как и подобает мужчине, а в мирное время он избегает принятия решений в житейских ситуациях, так как чувствует, что они ему не по плечу. Ему трудно дается общение с людьми, светские рауты для него мука, ибо искренность героя, отсутствие у него «намерений» неуместны в обществе, где все построено на расчете. Вокруг Ганса Карла, погруженного в молчаливое одиночество, кружится светский хоревод: его говорливая, энергичная сестра, озабоченная браком брата, а затем устройством жизни своего собственного сына; самоуверенный племянник, поучающий своего дядю, как надо жить; бывшая возлюбленная Антуанетта, занятая поисками очередного любовника, супруг Антуанетты, вечный рогоносец; светская «серьезная» дама Эдина, обожающая «ученую» литературу и не пропускающая ни одной заезжей знаменитости. Все они бесконечно рассуждают, строят какие-то планы и требуют от «эгоиста» Ганса Карла непосредственного участия в их делах. Только настоящая любовь, Хелен, любовь без оглядки на сословные предрассудки вырывает его из одиночества и приводит к счастливому браку.

Этим браком, однако, они были «мистически» связаны уже давно: Гансу Карлу казалось (а в минуты смертельной опасности на войне он почувствовал это особенно ясно), что Хелен

всегда была его женой. У Хелен те же чувства: «<...> все уже давно когда-то было, но только теперь стало видимым». Однако чтобы брак двух «трудных» людей из «мистического» стал земным и настоящим, им обоим следует измениться, стать другими и пройти от «преэзистенции» одиночества к общности. Как видно, брак для Гофманстала есть отражение метафизического принципа общественного порядка, поэтому и соединение людей, предназначенных друг для друга, является не только обретением гармонии души, но и восстановлением порядка в мире. Так реализуется принцип античности в современной комедии Гофманстала.

Гофмансталь-комедиограф является зрелым мастером, которому подвластны все тайны театральной сцены: тончайшие оттенки диалога, выраженные в музыкально отточенной фразе, создание «атмосферы», где настроения переданы зримо через персонажи, через то особое сочетание грустных и иронических полутонов, определяющее элегический характер комедии. «Австрийская социальная комедия», — так характеризовал эту пьесу автор, поставивший поэтический памятник веку минувшему, австрийской аристократии, канувшей в Лету вместе с крахом Австро-Венгерской империи.

В комедии «Неподкупный» общественный миропорядок определяется слугой, верным и неподкупным. Теодор, слуга в аристократическом доме, восстанавливает давший трещину брак сына своей госпожи и тем самым пошатнувшийся порядок. В сравнении с господами — аристократами, потерявшими всякую способность к ориентации в жизни, — слуга Теодор сметлив, расторопен, нахален. Он понимает, что он — главная фигура, ибо господа без него как без рук. Живые диалоги, хорошо очерченные персонажи, искрометное действие обеспечили пьесе длительный успех на сцене.

Комедии Гофманстала — очень живая и актуальная часть его творчества, принесящая ему единодушное признание критики и зрителей.

Либретто, созданные Гофмансталем, не являются специальным жанром, это вариации тех форм, материал которых они используют. Выше уже говорилось, что некоторые темы долго занимали его внимание, и он опробовал их в разных жанрах. Так было с «Женщиной без тени», известной и как либретто оперы, и как новелла; так появились небольшая новелла «Луидор» и либретто оперы «Арабелла», «Электра» как трагедия и как либретто оперы. Критика не раз обращала внимание на близость драматического искусства Гофманстала к музыкальному. Он и сам писал Р. Штраусу о том, что многое из созданного им в юности было подобно «маленьким фантастическим операм и зингшпилям, но

без музыки». Встреча с Р. Штраусом, выдающимся композитором XX века, создала воистину уникальный союз двух величайших талантов, плоды которого обновили оперную сцену и способствовали созданию подлинных шедевров. Таким шедевром музыки и слова является опера Р. Штрауса по либретто Г. фон Гофманстала «Кавалер роз» («Rosenkavalier», 1910).

«Кавалер роз» — либретто и одновременно первая социальная комедия автора. «Тайным» желанием Гофманстала было, как он писал, воссоздать полумифическую, полуреальную атмосферу Вены времен королевы Марии-Терезы, Вену 1740 года; показать весь город с его сословиями, которые разнятся и смешиваются друг с другом, их ритуалы, их социальную иерархию, их различную манеру говорения. Так возник совершенно «особый язык, который, как и все в этой пьесе, являлся одновременно и подлинным и вымышленным, полным намеков и двойственного значения. Язык, благодаря которому каждое действующее лицо было одновременно и самим собой и отражало свой социальный круг, язык, который был воображаемым языком того времени <...>»⁴³.

Действие либретто легко обозримо, ясно и прозрачно. Два элемента наполняют его жизнью — социальный и человеческий. В первых двух актах Гофмансталь создает разнообразную панораму социальных типов. Главные герои различаются по своей сословной принадлежности. Фельдмаршалша, княгиня Верденберг, и юный Октавиан — представители городской аристократии; им противостоит провинциальный дворянин, кузен княгини, барон Окс фон Лерхенау, приехавший в Вену, чтобы посвататься к Софии, дочери новоиспеченного дворянина и богача фон Фаниналя, вчерашнего бюргера. «Денежный мешок» Фаниналь и его дочь Софи противопоставлены родовой аристократии. В человеческом плане побеждает любовь и молодость: фельдмаршалша расстается со своим возлюбленным Октавианом, а ее кузен оставляет план женитьбы на Софии, которая полюбила и пользуется взаимной любовью Октавиана. Для изображения фельдмаршалши Гофмансталь использует иные краски, чем для образа барона, беспардонного грубияна и гуляки. Увядаящая княгиня, пытающаяся удержать возле себя юного Октавиана, показана в элегических тонах, а ее судьба — как лирическая драма стареющей женщины. Приключения же незадачливого жениха барона, Окса фон Лерхенау, написаны в гротескно-комических тонах, переходящих в бурлеск.

«Кавалер роз», детище счастливого союза двух выдающихся художников Г. Гофманстала и Р. Штрауса, является и поныне одним из самых популярных произведений мирового оперного репертуара.

По-иному сложилась судьба другого либретто Гофмансталя, написанного на музыку Р. Штрауса, «Ариадна на Наксосе» (1911). Опера была задумана как общий подарок Г. Гофмансталя и Р. Штрауса, адресованный М. Рейнхардту, режиссеру «Кавалера роз». Первый вариант не удовлетворил драматурга, и он написал пролог, действие которого разворачивается в доме венского богача и мецената, где ставится героическая опера «Ариадна на Наксосе». Сумасбродный вельможа потребовал, чтобы героическая опера шла одновременно с веселой комедией о Цербинетте и ее четырех любовниках. Молодой композитор в отчаянии, но не может ничего изменить, ибо кто платит деньги, тот и заказывает музыку. Вот почему в жалобы покинутой Ариадны постоянно вклиниваются диалоги пяти масок итальянской комедии — Цербинетты, Арлекино, Скарамуша, Труффальдино и Бригеллы. Они стараются на свой лад успокоить несчастную Ариадну и как могут интерпретируют события.

Гофмансталь рассматривал данное либретто как одно из самых значительных своих произведений. За веселой кутерьмой масок комедии дель арте, хозяйничающих в героической опере барокко, ставятся и решаются сложнейшие проблемы театрального искусства XX века. В образе Ариадны, покинутой прежним избранником Тесеем, застывшей от горя, жаждущей смерти и все-таки начинающей новую и подлинную жизнь с Вакхом, драматург воплощает свой фундаментальный принцип «преображения». Этот принцип играет в системе эстетических взглядов Гофмансталя значительную роль и отражает, как он полагает, саму диалектику жизни. «Преображение есть жизнь жизни, — пояснял он в письме к Р. Штраусу, — подлинное таинство творческой натуры. Напротив, неизменяемость есть окоченение и смерть»⁴⁴. Любящие взаимно («алломатически») определяют судьбу друг друга. Для Ариадны Вакх становится единственным возлюбленным, супругом, обретенным на пути преобразования (ее отказа от трагической роли покинутой Персеем возлюбленной). В результате преобразования Вакх становится богом.

В либретто связаны между собой две истины — высокая (Ариадна) и низкая (Цербинетта), два жанра, иронически переосмысляющие театральную традицию. Благодаря этому опера «Ариадна на Наксосе» стала одним из самых смелых экспериментов драматурга и композитора, обновившим сцену.

Г. Гофмансталь написал либретто еще к нескольким операм Р. Штрауса: «Электра», «Женщина без тени» («Die Frau ohne Schatten», 1913/19), «Египетская Елена» («Die ägyptische Helena», 1919/24), «Арабелла» («Arabella», 1928).

Совместная творческая деятельность Гофмансталя и Штрауса по созданию современного оперного репертуара была составной

частью той огромной работы, которую осуществлял поэт и драматург в области театральной культуры. Вся его деятельность была направлена, как следует из его дневника, на создание «нового репертуара на немецкой сцене». Мысль о необходимости обновления театрального, оперного, балетного репертуара неоднократно высказывалась им в переписке с друзьями, и он последовательно осуществлял ее не только в своих драмах и либретто. Он создает балеты («Амур и Психея», «Незнакомая девушка», 1910). Последний, написанный для популярной танцовщицы Греты Визенталь, он переработал в сценарий немого фильма, поставленного в Швеции (1913). В 1923 году он пишет сценарий для фильма «Кавалер роз» (1926). Для балетной труппы Дягилева Гофмансталь создает пантомиму «Легенда об Иосифе» («Josephslegende», 1912), показанную спустя два года в Парижской опере. Он перерабатывает для сцены комедии Кальдерона, Гольдони, Мольера, чтобы «сцена показывала что-то прекрасное, а не унижала зрение и слух фабричным товаром».

В громадной деятельности этого неутомимого работника на ниве европейской культуры Зальцбургский фестиваль выделяется своей масштабностью. По мысли создателей (с Г. Гофмансталем сотрудничали режиссер М. Рейнхардт и писатель Л. Андриан), фестиваль должен был стать художественным форумом, представлявшим лучших исполнителей театрального и оперного искусства. Фестиваль сохранился до сих пор, а моралите Гофмансталя «Имярек» и «Большой Зальцбургский театр жизни», возродившие традиции народного площадного театра, образуют вершину этого замечательного праздника искусств.

Следует кратко остановиться и на прозе писателя. Проза Гофмансталя невелика по объему. Наиболее значительные произведения: незаконченный роман «Андреас» («Andreas, oder Die Vereinigten», 1927); новеллы: «Сказка 672 ночи» («Das Märchen der 672. Nacht», 1895), «Приключения маршала Бассомпьера» («Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre», 1900), «Кавалерийская история» («Reitergeschichte», 1899).

Роман «Андреас» появился после смерти автора, фрагменты публиковались в 1930 году, полностью — в 1932. Первоначально он был задуман как роман в письмах и в форме путевого дневника. Из этого замысла возник фрагмент, получивший заголовок «Чудесная подруга» («Дама с собачкой», 1912/1913 годы). Сохранились также заметки и некоторые материалы к роману. В целом читатели и критика имеют лишь «торс романа» (Р. Алевин), но и эти фрагменты дают представление об одном из самых значительных немецких произведений XX века. Литературоведы утверждают, что, доведись автору закончить его, мир

мог бы получить на немецком языке произведение «такого ранга и такого очарования, с которым мало что можно сравнить в мировой литературе»⁴⁵.

«Андреас» — воспитательный роман, повествующий о молодом венском дворянине, посланном родителями в Италию для того, чтобы он расширил кругозор и завершил свое образование. Действие происходит в последней четверти XVIII века (1778). Андреас приезжает в Венецию, где поселяется в доме обедневшего графа и сближается с его двумя дочерьми. Основное содержание составляют эпизоды, связанные с таинственным рыцарем Сакрамозо, и встречи с молодой дамой, ведущей двойную жизнь, двойное существование как Мария и Мариквита. Выясняется, что сущность дамы расщеплена на две абсолютно разные личности; это расщепление и закреплено в двух именах, под которыми она появляется. Все в них диаметрально противоположно. Мария скромна, презирает телесное, собирается стать монахиней, соединена платонической дружбой с Сакрамозо. Мариквита, напротив, соблазнительная кокетка; она чувственна, раскованна в общении, все в ней, как пишет автор, «потенциальная эротика».

Дальнейшее развитие действия реконструируется из по-смертно опубликованных заметок. Можно предположить, что обе ипостаси роковой дамы служат средством воспитания Андреаса. Пытаясь постичь их суть, он приближается к единению с самим собой, к познанию своей идентичности. Так осуществляется его собственное развитие: сначала он должен обрести способность любить, затем осознать, что дух и тело едины. Постепенно выясняется основная идея романа и ее художественное воплощение: расщепление личности Марии-Мариквиты выступает как крайняя форма общей расщепленности мира. Только преодолев ее в себе, герой сможет соединиться с прекрасной Романой, воплощающей единство чувственного и духовного, любви, которой он оказался недостоин.

В своем романе Гофмансталь соединил классическую традицию воспитательного романа с современной манерой повествования. Критика рассматривает его прозу как продолжение традиций Г. Бюхнера и находит родство с Ф. Кафкой. Особенно ярко это проявляется в его новеллах. В новелле «Приключение маршала Бассомпьера» повествование стилизовано под историческую хронику (в основе лежит обработка исторического анекдота, использованного Гете в «Разговорах немецких беженцев», 1795). Однако Гофмансталь по-своему интерпретировал мотив «любви во время чумы», связав таинственной символикой любовь и смерть.

Материалом для «Кавалерийской истории» послужил поход кирасиров Радецкого против итальянских повстанцев. Новелла описывает один день (22 июля 1848 года) из жизни вахмистра

Антон Лерха, день, начавшийся с победоносного похода на Милан, а закончившийся расстрелом кавалериста перед эскадронном за неподчинение приказу: А. Лерх отказался сдать взятую им в качестве военной добычи лошадь черно-пегой масти. Почему так случилось? Гофмансталь воздерживается от комментария, он просто описывает отдельные эпизоды этого дня. Повествование ведется безучастно к событиям, автор просто задерживает внимание на отдельных, «импрессионистически» воспринимаемых деталях, следующих друг за другом. Все происходит на фоне итальянского ландшафта. Прекрасный и просветленный, он еще более оттеняет скорбь и печаль того, что происходит среди людей. Разветвленная символика, тонкий психологизм и в то же время намеки на социально-политическое противостояние между аристократом-бароном и поднявшимся из низов Лерхом, виртуозное владение языком — все это открывает разнообразные возможности интерпретации многослойного текста как «куска» живой жизни.

Все творчество Гофмансталя обращено к классике. Культурная традиция была не только важнейшим аспектом генезиса его произведений. Она постоянно поддерживала в нем стремление собирать, хранить, беречь культурное наследие, делать его достоянием самых широких слоев общества. Об этом свидетельствует его обширная и многогранная публицистика — эссе, критические статьи, посвященные литературе как прошлого, так и настоящего. Он напоминал о несправедливо забытых именах и обращался к произведениям живущих, он писал театральные рецензии и литературно-социологические исследования о публике. Он автор предисловий к народным книгам, антологиям, к книгам для чтения. Гофмансталь не упускал ни малейшей возможности, чтобы подвести читателя и зрителя к «доброкачественному» театральному зрелищу, к хорошей книге. Он, ощущавший себя в любой культуре, как в родном доме, всегда проявлял готовность ввести народ в этот духовный дом человечества. В приобщении всего общества к культуре Гофмансталь видел подлинную миссию поэта в нашу эпоху. Писатель, поэт, художник, писал он в своей знаменитой статье «Поэт и время» («Der Dichter und diese Zeit», 1906) — «незримый товарищ, молчаливый брат всех вещей <...>. Для него действительность <...> переплетена с прошлым: в порах своего тела он несет в себе пережитое ушедших дней <...>, никогда неведомых ему отцов и праотцов, исчезнувших народов, прожитых времен <...>. Он творит мир отношений из прошлого и настоящего, из зверей и людей, из мечты и конкретных вещей, из великого и малого, из возвышенного и низменного»⁴⁶.

Первая мировая война, угроза распада культуры перед натиском варварства заставили его заострить внимание на специфике

австрийской культурной традиции, на особенностях австрийского духовного пути. Вместе с писателем и другом Л. Андрианом он издает 26 небольших томов «Австрийской библиотеки» об истории и культуре Дунайской империи. Этим томам он предпослал в качестве введения исследование о «Политическом завещании Грильпарцера» («Grillparzers politisches Vermächtnis», 1915). В таком же ключе им написана книга для детей и юношества о «Благородном рыцаре, принце Евгении» («Prinz Eugen, der edle Ritter», 1915), повествующая о легендарном герое австрийской истории XVII века. Для него, хранившего верность австрийской аристократии и империи, все отчетливее проступали новые контуры «австрийской идеи» как духовной идеи, лежащей по ту сторону узколобого шовинизма и национализма. Это была «идея Европы», которая должна была объединить разобщенные воюющие народы континента.

О роли духовного фактора, об интеллигенции как духовном руководителе нации ставится вопрос в его речи в Мюнхенском университете «Письменность как духовное пространство нации» («Das Schriftum als geistiger Raum der Nation», 1926). По Гофмансталью, не географическое, а духовное пространство соединяет людей в единое целое. Потому так велика роль духовных вождей нации в создании подлинно «объединительной» атмосферы, потому так громадна их ответственность перед обществом. Беда нации, если они — ее духовное ядро — превратятся «в тени и схемы», отгороженные от людей своими духовными изысканиями. «Подлинно ищущие» всегда со своим народом. Они-то и формируют духовное пространство нации, соединяя народ в единое целое <...>⁴⁷. Гофмансталь называет процесс синтеза духа и власти «консервативной революцией»; ее цель — создать нацию, объединенную на духовной основе.

Великая мечта австрийского поэта о «духовной власти», о «синтезе нации» на основе гуманистических ценностей, высказанная им за несколько лет до наступления нацистского варварства, оказалась прекрасной иллюзией. Но поэт не политик, его задача иная: открыть современникам и показать потомкам высокую перспективу — пусть отдаленную и пока недоступную — существования иного общественного развития, строящегося на заветах гуманизма.

Творческий путь Гофмансталя длился 40 лет. Он познал шумную славу юного гения, признание законодателей тогдашней литературной моды, жизнь знаменитого литератора, дружбу с выдающимися деятелями культуры своего времени. Однако это была лишь одна неопределяющая сторона жизни его земного бытия, ибо Гофмансталь является прежде всего художником, жизнь которого была наполнена постоянным поиском и муками

творчества. Они одни составляли смысл его существования, заставляли его меняться и идти вперед, принимать решения, вызывавшие непонимание и осуждение современников. Но художник упорно шел к своей цели: из эзотерической «преэзистенции» духа, куда был брошен своим происхождением и воспитанием, к «эзистенции», в настоящую жизнь с ее подлинными проблемами. Его уход к людям, к читателю и зрителю, воспринимался эстетиками всех мастей как достойный сожаления поступок заблудшего, променявшего «храм» чистого искусства на «улицу», а признание немногих ценителей на понимание «толпы». Великий обновитель искусства Гофмансталь своей жизнью «переиначил» и эту формулу, отражавшую извечное противостояние художника и публики. Он, как писал Р. Алевин, отбросил пафос презрения, наполнявший ее, и влил в нее новое содержание, положительное и прекрасное. Ибо весь смысл его жизни и преобразования был заключен в уходе «от мифического в человеческое <...>, из храма на улицу»⁴⁸.

Все цитаты из произведений Гуго фон Гофмансталя приводятся по: *Hofmannstahl Hugo von. Gesammelte Werke in Einzelausgaben / Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.*

Датирование отдельных произведений опирается на библиографию, приведенную в данном издании.

¹ *Žmegač V. Die Wiener Moderne // Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main, 1992. B. II / 2. S. 266.*

² *Hofmannstahl H. von. Ad me ipsum. Reden und Aufzätze I. 1891–1913. Frankfurt am Main, 1970. S. 174.*

³ *George Stefan. Einleitungen der Blätter für die Kunst. Erste Folge. Heft I. 1892 // Impressionismus. Symbolismus und Jugendstil. Op. cit. S. 128.*

⁴ *Hofmannstahl H. von. Ad me ipsum. Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Frankfurt am Main, 1980. S. 600; 610.*

⁵ *Ibid. S. 457–458.*

⁶ *Hofmannstahl H. von. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main, 1979. S. 21.*

⁷ *Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. München, 1964. S. 123–124.*

⁸ *Цвейг С. Вчерашний мир. Воспоминания европейца. Статьи, эссе. М., 1987. С. 192.*

⁹ *Broch H. Op. cit. S. 89; 139.*

¹⁰ *Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 46.*

¹¹ *Hofmannstahl H. von. Ad me ipsum. Op. cit. S. 599.*

¹² *Ibid. S. 605.*

- ¹³ Ibid. S. 610.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid. S. 607, 602–603.
- ¹⁶ Jens W. Hofmannstahl und die Griechen. Tübingen, 1955. S. 24.
- ¹⁷ Цвейг С. Указ. соч. С. 190–191.
- ¹⁸ Kindlers Neues Literatur Lexikon / Hrsg. von Waiter Jens. München: Kindler, 1990. B. 7. S. 979.
- ¹⁹ Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков. М., 1988. С. 32.
- ²⁰ См.: Broch H. Op. cit. S. 150–151.
- ²¹ Ibid. S. 118.
- ²² Цит. по: Nehring W. Hofmannstahls Dramatik // Handbuch des deutschen Dramas / Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf: August Bagel, 1980. S. 346.
- ²³ Один из лучших анализов юношеской драмы Гофмансталя предложен известным исследователем его творчества Рихардом Алевиным: *Alewyn Richard. Über Hugo von Hofmannstahl*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1958. S. 46–63.
- ²⁴ См.: *Alewyn R.* Op. cit. S. 71. Р. Алевин сделал очень многое, чтобы «снять» с поэта несправедливый ярлык «эстета», поборника «искусства для искусства». Его статья «Смерть эстета» о драме Гофмансталя «Глупец и Смерть», на которую мы ссылаемся в данной работе, дала новое направление исследования о творчестве Гофмансталя. Она же послужила основой для критики драматургии Гофмансталя в 80-е годы XX века, в которой трагедия Клаудио трактовалась не как вина, а как «беда» целого поколения конца XIX – начала XX века, не сумевшего найти свою идентичность. См.: *Mauser Wolfram. Hugo von Hofmannstahl. Konfliktbewältigung und Werkstruktur: Eine psychosoziale Interpretation*. München: Fink, 1977.
- ²⁵ *Hofmannstahl H. von.* Aufzeichnungen. Op. cit. S. 376.
- ²⁶ Михайлов А.В. Указ. соч. С. 32.
- ²⁷ *Wiese B. von.* Hofmannstahl. Das kleine Welttheater // Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart: Interpretationen / Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel, 1960. S. 231.
- ²⁸ *Hofmannstahl H. von.* Ein Brief // Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Op. cit. S. 464.
- ²⁹ *Jens W.* Op. cit. S. 5.
- ³⁰ Хрестоматийный критический разбор трагедии Гофмансталя дан Вальтером Йенсом в уже цитированном нами произведении (С. 74–95). В данной главе мы опираемся на некоторые положения, предложенные В. Йенсом.
- ³¹ *Hofmannstahl H. von.* Das alte Spiel von Jedermann // *Hofmannstahl Hugo von.* Dramen III. 1893–1927. S. 90.
- ³² Ibid.
- ³³ *Rey W.H.* Hofmannstahl. Der Turm // Das deutsche Drama. Op. cit. S. 272.
- ³⁴ *Архинов Ю.И.* Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже двух веков // *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. Драма. Проза. Стихотворения. М.: Искусство МСМХСV, 1998. С. 39.
- ³⁵ См.: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Op. cit. S. 1014.

³⁶ Такой же путь проделал в свое время Ф. Грильпарцер, сначала создавший перевод пьесы Кальдерона, а потом сам написавший пьесу «Сон — жизнь», которая хоть и возникла по мотивам романа Вальтера, но «тематическая связь ее с драмой Кальдерона очевидна» (*Архинов Ю.И.* Указ. соч. С. 39).

³⁷ *Hofmannstahl H. von.* Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Reden und Aufsätze III. Op. cit. S. 40.

³⁸ *Rey W.H.* Hofmannstahl. Der Turm. Op. cit. S. 276.

³⁹ *Hofmannstahl H. von.* Der Turm (Neue Fassung). Dramen III. Op. cit. S. 465.

⁴⁰ *Rey W. H.* Op. cit. S. 281.

⁴¹ См. в частности: *Nehring Wolfgang.* Hofmannstahls Dramatik. Op. cit. S. 355–356.

⁴² *Ibid.* S. 356.

⁴³ *Hofmannstahl H. von.* Der Rosenkavalier. Zum Geleit // Dramen V. Operndichtungen. Op. cit. S. 150.

⁴⁴ *Hofmannstahl H. von.* Ariadne: Aus dem Brief an Richard Strauss // Dramen V. Operndichtungen. Op. cit. S. 297.

⁴⁵ *Alewyn R.* Op. cit. S. 106.

⁴⁶ *Hofmannstahl H. von.* Reden und Aufsätze I. Op. cit. S. 67–68.

⁴⁷ *Hofmannstahl H. von.* Reden und Aufsätze III. Op. cit. S. 40.

⁴⁸ *Alewyn R.* Op. cit. S. 160.

ГЛАВА 5

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ

Райнер Мария Рильке (Reiner Maria Rilke, 1875–1926) принадлежит к числу крупнейших поэтов XX столетия. В нем видели мага, вызывавшего из темных глубин потаенные смыслы видимого и невидимого миров; духовидца, пророчествовавшего о Боге, ангелах и подлинном бытии; «Орфея XX века», которому было по плечу «выражать невыразимое», о чем как о недостижимом идеале мечтали многие из его собратьев по перу. Чтобы в полной мере осознать весомость подобных оценок, достаточно вспомнить, что жизнь и творчество этого поэта протекали в условиях, когда немецкоязычная лирика изобиловала недоужинными талантами, среди которых были и снискавшие мировую славу — С. Георге, Г. Тракль, Г. Бенн.

Примечательно, что параллельно с достижением высот в немецкоязычной поэзии Рильке предпринимал рискованные вылазки в область чужих языков — французского, итальянского, русского. Не каждое из подобных предприятий завершалось творческой удачей. И все же его французские циклы могут служить безоговорочным опровержением известного высказывания Т. С. Элиота о том, что поэт не может «знать какой-либо другой язык так же хорошо, как свой, поскольку для него это дело всей жизни — исследовать ресурсы собственного языка».

Впрочем, Рильке многократно пересекал границу не только родного языка, но и самой поэзии. Он обращался к художественной прозе, кульминационным пунктом которой стала книга «Записки Мальте Лауридса Бригге», вошедшая в число лучших модернистских романов XX в. Неоднократно он пробовал силы и в драматургии, хотя эти попытки и не увенчались яркими достижениями. Существенное место в его творчестве занимает также эссеистика, посвященная разнообразным явлениям искусства, литературы и культуры. К ней примыкает часть писем аналогичной направленности. В этих текстах Рильке не только освещал попавшие в поле его внимания объекты, но и излагал собственные взгляды на сущность искусства вообще и собственное творчество в частности. Поэтому данная часть наследия поэта может рассматриваться как богатый автокомментарий к его художественному творчеству.

Нелегко обозначить место рилькевского творчества на карте литературного ландшафта его эпохи. То, что кажется очевидным на первый взгляд, — принадлежность поэта к «пражской ветви» австрийской литературной традиции, давшей на рубеже веков миру таких художников, как Ф. Кафка, Ф. Верфель, Г. Майринк и др., — становится далеко не однозначным при более глубоком знакомстве с его творческим развитием. Ибо собственно с Прагой Рильке — в топографическом и творческом смысле — был связан лишь в пору своей ранней молодости, когда делал первые шаги на литературном поприще. Покинув родной город в середине 1890-х годов, он оторвался от собственных корней: дальнейший поиск новых художественных ориентиров был для него неотделим от поисков иной, сердцем избираемой родины, и тексты, создаваемые в последующие периоды, отражали географию его физических и духовных странствий. Поэтому в рилькеведении поэт зачастую фигурирует не только в качестве австрийского, но и немецкоязычного или «германского» поэта. Если же принять во внимание то, что в течение своей жизни Рильке несколько раз обретал «духовную отчизну», в том числе — и за пределами германского мира, а также его неоднократные попытки художественной самореализации вне родного немецкого языка, то станет ясно, что для него оказываются тесноватыми рамки определения поэта, целиком принадлежащего немецкоязычной литературе. Иными словами, при осмыслении сложных взаимоотношений этого поэта с австрийской культурной традицией следует делать поправку на то, что он представлял собой разновидность «гражданина мира» от поэзии, который начал распространяться в культуре рубежа XIX–XX вв.

Отнюдь не просты и взаимоотношения Рильке с его эпохой. С одной стороны, направление развития его поэтического творчества органично вписывается в магистральное русло западной поэзии и, даже более того, может служить своего рода микро-моделью, репрезентирующей основные фазы ее развития, начиная от импрессионизма и заканчивая элитарной «герметичной» философской лирикой, достигшей своего апогея в творчестве Т. С. Элиота, П. Валери, О. Мандельштама. Но, с другой стороны, лирика Рильке значительно опередила собственное время. «“Херувимским странником”, — писал К. Свасьян, — прошелся Рильке по роковым и гибельным дорогам этого века, роняя на “бесплодную землю” живительные семена мудрости, ростки которой в бранной одержимости своей не увидел XX век (увидит, может, XXVI)»¹. Можно сказать, что в эволюции творчества этого художника параллельно развивались две тенденции: одна, тесно связанная с культурной парадигмой рубежа веков, обуславливалась преимущественно эстетическими приоритетами, а вторая,

надэпохальная, определялась главным образом потребностью выражения духовного (мистического, визионерского, онтологического) опыта.

Неслучайно наряду с собственно эстетическим подходом² к творчеству Рильке распространилась практика его соположения с какой-либо философской системой — например, с неоплатонической физиогномикой Касснера, феноменологией Гуссерля, экзистенциалистскими концепциями Хайдеггера. Сам поэт не отличался особой восприимчивостью к чужим философским теориям и при случае подчеркивал независимость своего творчества от обусловленностей подобного рода. «Я не получил никакого философского образования... — писал он А. Бенуа в 1901 г., — и чувствую, что совершенно не способен целиком усвоить какую-либо систему и затем сопоставить ее с другой»³. Но, будучи одним из «метафизически одаренных, то есть глубоко философских» (М. Мамардашвили)⁴ художников, он оказался чрезвычайно притягательной фигурой для профессиональных философов. Г. Марсель, в частности, утверждал, что произведения Рильке дали для его работы неизмеримо больше, чем какая-либо философская концепция. В сознании французского мыслителя Рильке был художником, «олицетворявшим бытие духа», и именно на осмысление этого «бытия» был нацелен его анализ ряда рилькевских поэтических циклов. Данный анализ убедительно показывает, что поэзия Рильке была прежде всего поэзией духовного опыта и в качестве таковой действительно обладала силой воздействия не только на литературу или эстетику, а и на духовную жизнь в целом.

Одним из самых наглядных свидетельств обширности влияния Рильке на духовную жизнь минувшего столетия является традиция «сакрализации» этого поэта, сложившаяся еще при его жизни — вопреки тому, что поэт, в отличие от его собрата по перу, С. Георге, не прилагал к тому особых усилий. Многие из современников Рильке — и тех, кто знал его только по книгам, и тех, кому посчастливилось свести с ним личное знакомство, — воспринимали его как благо-вестующего гонца высших миров. Надгробная речь Ф. Брауна, провозглашенная при прощании с великим поэтом, дает достаточное представление о том, кем он был в глазах своих современников: «Ангелы не были для него украшением стиха или поэтическим жестом, он жил в двух мирах одновременно; и когда у кого-нибудь, кто, беспричинно и безрассудно, всматривался в него, вдруг выступали слезы, то причиной тому был, вероятно, не он, ибо он был лишь посланцем. Но то, что позади поэта, невероятная духовная страна из года в год благодаря ему раздвигала изнутри свои границы, покуда не увлекла его полностью в свои глубины. Это и только

это наличествует в его книгах, равно как именно это можно было прочитать в его лице»⁵.

Не последнюю роль в формировании помянутого культа сыграла сама жизнь Рильке. То была жизнь, выдержанная на чистой поэтической ноте. В первую очередь потому, что ни с какими другими видами деятельности Рильке свою литературную деятельность не совмещал. Некий поэтический флер этой жизни придавало и то, что она, как заметил один из современных интерпретаторов рилькевского творчества⁶, сама по себе походила на роман о художнике, замешанный на клише романтизированного жизнеописания художника. Среди них — отсутствие «приличной» профессии и надежного материального положения, которое поэт не обрел даже в годы своей громкой славы; наличие влиятельных покровителей, почитавших за честь оказывать поддержку гениальному, но бедному поэту; его добровольные странствия по городам и весям, чередующиеся с пребыванием в именитых аристократических домах; многочисленные влюбленности и брак, продержавшийся, несмотря на появление ребенка, около года, и, разумеется, любовь, имевшая все признаки идеального чувства — потрясшего основания внутреннего мира Рильке и определившая его многолетнюю духовную связь с любимой женщиной. Канву этого биографического сюжета украшали очные и заочные знакомства с великими людьми его времени. В числе знаменитостей, с которыми его сводила судьба, были, например, Лев Толстой, Стефан Георге, Хуго фон Гофмансталь, Герхарт Гауптман, Поль Валери, Андре Жид, Франц Верфель, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Элеонора Дузе, Лу Андреас-Саломе и многие другие. И все же основным источником «сакрализации» личности Рильке было то, что скрывалось за этим «сюжетом» — духовный опыт, которому были подчинена и «внешняя», и «внутренняя» его биографии, и само его творчество. Именно в свете духовного опыта раскрывается логика его жизни и проявляются главные вехи его творческой эволюции.

Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария Рильке родился 4 декабря 1875 г. в Праге — городе, находившемся на перекрестке европейского и славянского миров, что в известной степени предопределило открытость поэта их культурному опыту. Во всяком случае, тесное соприкосновение с чешской культурной традицией подготовило почву для будущего вхождения поэта в топос восточнославянской культуры, сыгравшей исключительную роль в развитии его миропонимания и творчества. Отец поэта, Йозеф Рильке, был скромным служащим железнодорожной компании. Его доходы и социальный статус не могли удовлетворить великосветских амбиций жены, Софии Рильке, сыз-

мальства избалованной роскошью и грезами об аристократической жизни. Это противоречие годами подтачивало брак и в конечном итоге привело к его краху: с 1884 г. София Рильке оставила мужа и девятилетнего сына ради воплощения своих давних мечтаний. Большую часть времени она проводила с тех пор в Вене, поближе к императорскому двору.

Разрыв родителей глубоко ранил чувствительную душу мальчика. Эта боль усугубилась другим травматическим опытом детских и отроческих лет — пятилетним пребыванием в стенах реальной военной школы, куда он попал по воле отца. Жесткое кадетское воспитание Рене воспринял как чудовищное насилие над своей природой. Спустя годы поэт сравнивал данное учебное заведение с катком, который прокатился «по нежнейшим зародышевым листочкам» его существа. Под гнетом драматичных обстоятельств в сознании юного Рильке сформировалось представление о том, что он, одинокий и незащищенный, должен ежедневно выдерживать борьбу с враждебным миром, многократно превосходящим его силы. Но, несмотря на раннее познание несчастливой стороны жизни, Рильке настаивал на продуктивности этой поры для своего духовного становления, подчеркивая, что она дала «ранний и решительный толчок к “обращению”, к пути вовнутрь — вплоть до глубочайшей сердцевины»⁷.

Отчасти в силу этой обращенности «вовнутрь», Рильке так и не смог вписаться в общепринятую систему образования. После того, как по состоянию здоровья он был освобожден от дальнейшего обучения в военной школе, им было предпринято несколько безуспешных попыток продолжить образование в разных направлениях и в разных учебных заведениях. Но всякий раз навязываемая система обучения вступала в противоречие с законами внутреннего вызревания и рано заявившей о себе потребностью в литературном творчестве. Позже он уподоблял общепринятое образование вулкану, извергающему потоки знаний и засыпающему сознание юного существа пеплом шаблонных представлений о мире. Поэтому главной задачей для вступающего в жизнь человека Рильке считал противодействие этим искусственным наслоениям, грозившим покрыть собой почву внутренней жизни. По-настоящему ценным, с его точки зрения, было лишь то внешнее воздействие, которое било в узловые точки личного опыта, открывало скрытые резервы душевной жизни и давало необходимый толчок ее развитию. Поиски таких ориентиров были особенно актуальны в первое пятилетие его творческого становления, которое представляло собой своеобразную «прелюдию» к зрелому творчеству.

Если не принимать во внимание публикации отдельных стихотворений, появившиеся еще в 1891 г., то полноформатным

дебютом поэта можно считать его первый сборник «Жизнь и песни» («Leben und Lieder»), увидевший свет в 1894 г. На момент выхода книги Рильке не было и двадцати лет; за плечами у него еще не было ни достойного литературного образования, ни должной поэтической школы, ни, наконец, знания «жизни», задекларированной в названии книги. Все это продемонстрировали стихи дебютного сборника — эпигонские, предлагавшие вниманию читателя романтический репертуар тем, жестов и душевных состояний, уже казавшихся атавистическими на фоне поэтических вкусов 90-х годов XIX в. В лирическом герое сборника угадывался «юный поэт, не имевший родного очага ни в семье, ни в вере, ни в родном городе, ни в “народе”, и пытавшийся прикрыть внутреннюю пустоту разнообразнейшими масками»⁸. И все-таки, несмотря на банальность содержания и техническую слабость этих стихов, кое-где в них проглядывали зачатки тех поэтических интуиций, которые впоследствии развернутся в большие темы рилькевской лирики: в частности, настроение благоговейного приятия «пульсирующей жизни» с ее вечными подъемами и спадами («Я люблю пульсирующую жизнь») или опыт чуткого вслушивания в «язык цветов» («Язык цветов»).

Через год после «Жизни и песен» Рильке издал новую книгу стихотворений — «Жертвы ларам» («Larenopfer», 1895). Лары в древнеримской мифологии — это боги-покровители домашнего очага, семейной жизни, гражданской общины. Название сборника, игравшее с этим мифологическим элементом, отражало вторжение молодого автора в новый для него круг тем, связанных с изображением родного города. Значительную часть книги образуют описания храмов и домов, парков и кладбищ старой Праги. В серию лирических зарисовок чешской жизни вкрапляются исторические персонажи и прославленные национальные поэты, знаменитые памятники архитектуры и топографические названия, частицы чешской речи и строки народных песен. Написанные в мечтательно-сентиментальной тональности, подобные картины представляли собой образцы «поэзии родного края» и вполне отвечали официальной идеологии, культивировавшей идею идиллического процветания разных народов, живущих на землях Габсбургской монархии. Однако в некоторых стихотворениях была показана и изнаночная сторона пражской жизни — убогое существование бедняков, хмурые будни фабричных рабочих («В предместье», «За Смиховым»).

По сравнению с дебютной книгой, сборник «Жертвы ларам» был шагом вперед. И не только потому, что в данном сборнике проявился реальный окружающий мир, а автор продемонстрировал более высокую степень овладения художественными средствами, но еще и потому, что в нем — пока что на материале-

ле чешской жизни — наметились такие важные объекты поэтического осмысления, как славянский фольклор, а также темы города и нищеты. Чешский фон в скором времени из творчества Рильке исчезнет, а вот открытые на этом фоне феномены окажутся золотоносными жилами его последующего творчества. И все-таки в целом книга «Жертвы ларам» была эпигонской и эклектичной. В ней наличествовала смесь неоромантических, импрессионистических и натуралистических элементов, обильно одобренная эстетскими интенциями. Когда поэт с благостным восхищением описывает мотылька, слетающего с уст надгробного ангелочка («Ангел»), или тщательно вызолачивает дары вечера («Вечер», «Царь Вечер»), чувствуется, что он смотрит на мир сквозь эстетскую призму.

Дань эстетизму сполна воздается в двух последующих поэтических сборниках периода «предвременья» — «Венчанный снами» («Traumgekrönt», 1897) и «Сочельник» («Advent», 1898). Представленные в них зарисовки природы — природы окультуренной, парковой, украшенной беседками, замками, фонтанами, — напоминают стилизации под аристократичную старину, характерные для эстетского искусства и, в частности, для префаэлитов, влияние которых испытал молодой Рильке. Богатые, насыщенные цветом краски, передававшие царственную роскошь природы, импрессионистическая установка на фиксацию прекрасного мгновения и общая настроенность лирического героя на восторженное созерцание пейзажей, музыкальность поэтической речи, изобилие пышных метафор, — все это служит задаче утверждения самоценной красоты. В одном из стихотворений сборника «Венчанный снами» апология красоты, например, достигается благодаря уподоблению мира огромному цветку:

Огромным чудодейственным цветком
Благоухает майский мир. В зените
Ночь бабочкой из голубой финифти
Висит на нем.

Мерцают сяжки в робком серебре
То увлечет ее полет крыластый
Напиться смерти из огнистой астры
Там, на заре.

(пер. С. Петрова)

Подобные картины, возникавшие вследствие проецирования образов растительной природы на мироздание, создавали почву для будущего перенесения вегетативных мотивов из эстетической плоскости, где им отводилась роль орнаментальных элементов, в плоскость онтологическую, где на них возлагались

функции метафорической репрезентации основополагающих философских концепций поэта.

Как и предыдущие книги молодого автора, сборники «Венчаный снами» и «Сочельник» предлагали вниманию читателей еще не «поэзию мысли», в сторону которой позже эволюционировал Рильке, но «поэзию впечатлений». Однако при сопоставлении двух этих изданий с предшествующими книгами обнаруживаются примечательные сдвиги в художественном мышлении автора. Поэтические интенции теперь направляются на внутренний мир лирического героя, что предопределяет трансформацию изображаемых картин в «пейзажи души». Если в «Жертвах ларам» Рильке живописал реальные соборы и церкви Праги, то в «Венчанном снами» его герой провозглашает: «Я сердцем, как забытая капелла, / где в алтаре разгульный май живет...». Такая направленность на внутренний мир открыла простор для свободного излияния лирического самовыражения, опиравшегося в духе эпохи на образы-символы и выявившего некоторые существенные экзистенциальные проблемы рилькевского мира.

Рассмотренные четыре сборника отражают процесс освоения начинающим художником азов поэтического ремесла и разных модусов поэтического самовыражения. И хотя эти книги, написанные еще неокрепшей рукой подмастерья, не были лишены проблесков поэтического таланта, Рильке впоследствии от них дистанцировался. Однако в годы юности он прилагал немало усилий для обнародования первых проб пера, что объяснялось не только неопитским нетерпением, но и стремлением войти в соприкосновение с «духовными движениями», господствовавшими в культурной жизни. Этим же стремлением было продиктовано его деятельное участие в культурной жизни и, в частности, его проекты общественного характера вроде реорганизации пражских объединений творческой интеллигенции, или идея создания театра, в котором бы ставились маргинальные пьесы, или замысел издания литературного сборника «Подорожник» («Wegwarten»), которое должно было бесплатно распространяться среди бедного люда. Однако почувствовав вскоре ограниченность возможностей, предоставляемых ему пражской немецкоязычной средой, не поспевавшей за бурной жизнью немецких культурных центров, поэт перебрался в Германию: сперва, в 1896 г., в Мюнхен а через год — в Берлин.

С момента отъезда из Праги начались настоящие «годы учения» будущего мастера. В течение своих спорадических включений в университетскую жизнь Рильке слушает лекции основателя «эстетики вчувствования» («Einfühlungsästhetik») Т. Липпса (1851–1914) и одного из представителей «философии жизни» Г. Зиммеля (1858–1915). Он много читает, стараясь наверстать

упущенное. Вырисовываются его новые читательские приоритеты, среди которых появляются великие русские прозаики И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский, и — главное его литературное увлечение того времени — датский писатель Й. П. Якобсен (1847–1885). Поездки в Италию, предпринятые в 1897 и 1898 г., открывают перед ним сокровищницу ренессансного искусства. А благодаря контактам с известными писателями, поэтами, художниками — Хуго фон Гофмансталем, Артуром Шницлером, Рихардом Деммелем, Августом Энделлем, Генрихом Фогелером, — он оказывается в курсе актуальнейших тенденций в современном искусстве. Опыт углубленного знакомства с былыми и нынешними достижениями европейской культуры он осмыслит во «Флорентийском дневнике» («Das Florenzer Tagebuch», 1898) и докладе «Современная лирика» («Moderne Lyrik», 1898). Его произведения начинают печататься на страницах ведущих изданий: «Simplicissimus», «Jugend», «Zukunft», «Insel», «Pap» и др.

Иными словами, в это время Рильке обрел всю полноту новых контактов и новых импульсов. Однако самым важным, воистину судьбоносным для него событием стала встреча с Лу (Луизой) Андреас-Саломе (1861–1937), блестящей интеллектуалкой и одной из самых экстраординарных женщин эпохи. Эта встреча, состоявшаяся в мае 1897 г., развернулась в нетривиальную любовную историю, стимулировавшуюся интенсивностью чувств обеих сторон, общностью их духовных исканий и переживания состояния «избирательного сродства». Лу воплощала в себе все востребованные молодым Рильке ипостаси Женщины: романтической возлюбленной, в образе которой ощущались «вечно-женственное» и «роковое женское» начала, отвечавшие идеалу эпохи рубежа веков; «архетипа» матери (Лу была старше Рильке на четырнадцать лет); проницательного психолога и умного собеседника; творческой личности, жившей, как и сам Рильке, «внутри себя». Духовная связь между ними сохранилась и после разрыва любовных отношений: до конца своих дней Рильке считал Лу самым близким другом и первым советчиком во всех экзистенциальных вопросах. За несколько лет до смерти поэт заявлял: «Она принадлежит к числу самых замечательных людей, которые мне когда-либо встретились... Без влияния этой женщины мое развитие не пошло бы теми путями, на которых я смог кое-чего добиться»⁹.

На этапе «предвремени» Лу сыграла роль главного катализатора процесса духовного роста поэта. Сам Рильке полагал, что встреча с ней обусловила его «второе рождение», и даже отмаркировал свое вступление в новую жизнь заменой данного ему при крещении имени «Рене» на более привычное немецкому уху имя «Райнер». Под воздействием мировосприятия Лу в поэте

произошел тот долгожданный духовный прорыв, который смел перегородки и заграждения, расставленные в нем эпохой боязливой юности. Новое духовное состояние было описано им во «Флорентийском дневнике», обращенном все к той же «любимой, единственной и святой»¹⁰ Лу: «... когда-то я и сам был из числа тех, что косятся на жизнь, не доверяя ее власти. Теперь я люблю ее, что бы ни случилось. Что бы ни выпало мне на долю — богатство или бедность, стремнина или теснина. Что бы ни стало моим, я от всего сердца полнлюблю это, давая вызреть в глубинах моего существа всем возможностям, какие только есть у моего достояния»¹¹.

Переход от воспевания смутных «грез» к утверждению «жизни» зафиксировала книга стихотворений «Мне к празднику» («Mir zur Feier», 1899). В ней наряду с миром декаданса, характеризующимся упадком витальности и устремленностью в поусторонние сферы, воспевается мир жизни — великой и великолепной, праздничной, улыбочивой, цветущей. В мире декаданса превалируют эпитеты «печальный», «усталый», «слабый», «тревожный», «бледный», «белый», «серебристый», «прохладный»; с ним соотносятся «сон», «осень», «развалины», «долина», «белые розы», «астры». А в топосе утверждаемой жизни прослеживается иной ряд характеристик и образов: «юный», «нагой», «праздничный», «красный», «золотой», «зеленый», «светлый», «горячий», «глубокий», «пение», «смех», «расточение», «весна/лето», «башня», «вино», «дождь», «волны/море», «ветер/буря», «красные розы», «буйная растительность»¹². Симптоматично, что лирический герой сборника находится на пороге, разделяющем эти миры, — «между днем и мечтой» («Я — дома между грезой и днем...»). Наряду с перекочевавшей из прежних сборников «тоской», которая, впрочем, в данном сборнике приобрела качество «тоски по самому себе», артикулируется необходимость детски-доверчивой самоотдачи жизненной стихии («Живи, чудес не понимая...»); рядом с выражением чувства собственной затерянности («Бессонный бор мой! Посреди зимы ты...») — желание сбросить, «как ложь», темные одежды и окунуться в солнце; минорные констатации невозможности причаститься к дарам жизни уравниваются стремлением к преодолению декадентского мироощущения.

Сборник «Мне к празднику» подвел итоговую черту под «эпохой предвременья» в поэтическом становлении Рильке. Эта книга продемонстрировала высокую, а местами и виртуозную степень владения автором техникой стихосложения, что способствовало широкой популярности некоторых из включенных в нее стихотворений. Но куда более весомым свидетельством роста молодого автора было то, что в данном сборнике была сдела-

на первая, пока что неуверенная, но многообещающая заявка на новый способ поэтического медитирования, который предполагал отказ от практики непосредственного самовыражения ради созидания «внутреннего-мирового пространства» («Weltinnenraum»). Кроме того, здесь уже были очерчены и знаковые фигуры этого пространства — «ангел», «девушка», «ребенок», — причем не как декоративные элементы, а как концепты высокого ранга. Все, начиная от разработки сквозных мотивов дальнейшей лирики и заканчивая апробацией принципа построения издания как целостной книги, составляющие части которой соединены друг с другом связями куда более тесными, нежели того требует обычная подборка стихотворений, — все эти творческие приобретения дают основания для заключения, что сборник «Мне к празднику» вплотную подвел поэта к новой фазе поэтического развития. Сам Рильке выделял это издание среди ранних сборников, называя его своей первой достойной упоминания книгой. В 1909 г. поэт существенно переработал его и выпустил под новым заголовком: «Ранние стихотворения».

Другой значительной работой того времени он считал цикл «Явления Христа» («Christus-Visionen»), создававшийся в течение 1896–1898 гг., но оставшийся неоконченным (первая его публикация состоялась лишь в 1959 г.). Явления Христа в трактовке поэта выглядят довольно далекими от евангельской традиции: с одной стороны, на них лежит отпечаток декадентского жизнечувствия, а с другой, они предельно прозаизируются. Рилькевский Христос является где угодно: возле кладбища, на котором только что похоронили мать маленькой девочки («Сирота»), или в мастерской художника, работающего над картиной из евангельской истории («Живописец»), в ресторанном зале рядом с молодой блудницей («Ночь») или в невзрачной деревенской церквушке («Церковь в Наго»). Чаще всего он предстает в образе «последнего из последних» — странного бродяги, юродивого и полубезумца, грешника и наивного мечтателя. Неудивительно, что, являясь вживе среди обычных людей, такой Христос остается незамеченным, неузнанным и непризнанным, несмотря на то, что в любых его воплощениях ощущаются вибрации Божественной любви к человеку и сверхчеловеческих мук, а в моменты его падений сохраняется достоинство владыки «царства не от мира сего». Лишь сердце ребенка способно откликнуться на его речи, на его жесты сострадания или проявления ласки — мир взрослых остается к ним глух. В этом мире образ Христа превратился в пустой знак, его живая сущность покрылась непроницаемым слоем шаблонных представлений, а смысл его верования давно извратился в многовековых искажениях. В этом мире он, как и во время первого своего пришествия, обречен на

развенчание, поругание и забвение; на шумной ярмарке жизни для него отведена заброшенная будка, лишь изредка посещаемая досужими зеваками («Ярмарка»). Разнообразные картины «явлений» раскрывают состояние бессилия, которое Христос испытывает в моменты обжигающих соприкосновений с человеческим миром:

Как совесть, каждый день невольно!
И, как недуг, живу я, умирая,
В морозных храмах, где тоска сырая,
Или в лепотах прибыльного зданья,
Бессилен, но молитвами усеян,
Бессилен, но отвержен и осмеян,
Бессилен и у солнечной дороги,
И у часовен зябких на пороге,
Кружась подобьем жалкого листка,
И стал я сам, как Вечный Жид преданья.

(пер. С. Петрова)

Поставленная в «Явлениях Христа» проблема драматичных взаимоотношений человека с Богом имела колоссальную перспективу развития в дальнейшем творчестве Рильке. Это предчувствовал сам поэт: в одном из писем от 1899 г. он прямо указал на то, что в этих стихах зреет его будущее¹³.

Процессу творческого самоопределения была подчинена и художественная проза первого пятилетия, частично оформленная в сборники «Вдоль по жизни» («Am Leben hin», 1898), «Две пражских истории» («Zwei Prager Geschichten», 1899), «Последние» («Die Letzten», 1898–1899, п.1901). Поиск своих тем и выработка собственного почерка осуществлялись в широком диапазоне — от политического детектива («Король Бонуш», «König Wopusch») до стихотворения в прозе («Фантазия», «Phantasie», 1896). Основу некоторых из произведений образовывал автобиографический опыт писателя: воспоминания о пребывании в военной реальной школе запечатлелись в рассказе «Пьер Дюмон» («Pierre Dumont», 1894), а иронически-критическое изображение семейных отношений в «Семейном празднике» («Das Familienfest», 1897) или «Эвальде Траги» («Ewald Tragy») опиралось на детское восприятие атмосферы в собственной семье. Кое-где фигурировал пражский фон — в частности, в «Двух пражских историях», которые Рильке называл «осадком» поэтического сборника «Жертвы ларам». Но не эти пестрые фасетки определяют общий колорит корпуса ранней рилькевской прозы, а ее декадентская доминанта. Мир ранней рилькевской прозы погружен в декадентские сумерки: его населяют увечные и умирающие, старики, в сознании которых рассосались последние

воспоминания, и болезненно-утонченные молодые люди, предающиеся грезам о «невидимом» и «сокровенном». Это мир, в котором упадок витальных сил сочетается с возросшей властью искусства: аллегорический спор заносчивого меча с изящным пером заканчивается триумфом последнего («Перо и меч», «Feder und Schwert», 1893).

По своему художественному качеству многие из ранних рассказов и этюдов Рильке мало чем отличались от второсортной продукции своего времени¹⁴. Но уже на этом этапе появлялись тексты, привлекавшие к себе внимание. Среди них — рассказ о художнике, вырезавшем деревянных мадонн («Все в одной», «Alle in Einer»): опубликованный в 1897 году и в том же году вышедший на русском языке в «Северном вестнике». Изображенный в нем художник — фигура явно декадентская: калека, отрезанный от мира недугом, он заменяет жизнь мечтой и направляет свое творчество на сферу чистого духа. Однако в этой декадентской фигуре проявляются некие «неканонические» черты. Создавая своих мадонн, герой твердо убежден в том, что в каждой из них есть частица сходства с единственным, святым прообразом и что, соответственно, этот прообраз вмещает в себя все его творения — как существующие, так и зреющие (в этой концепции угадывается будущий рилькевский универсализм). Свое творчество художник Вернер осознает как род экстатического религиозного переживания: вырезание мадонн он называет «своей деревянной молитвой» (что в дальнейшем у Рильке разовьется в образ художника-монаха). Поэтому осознание того, что его «святые девы» обнаруживают сходство с земным существом — девушкой, к которой он привязан и которая вскоре должна стать женой другого, т.е. пойти по обычному земному пути — становится для него сущей мукой. Сбравшись с силами — как для достижения своей главной жизненной цели, Вернер берется за создание образа Мадонны, свободного от каких-либо земных примесей — образа «одной, которая бы вообще ничего не знала обо всех». Однако эта попытка терпит крах: в фигуре, которая рождается в его изрезанных в кровь руках, упорно проступает «что-то от Анны-Марии». В чаяниях и отчаянии Вернера обозначена та коллизия Абсолютного и земного в сознании художника, которая принадлежит к кругу знаковых модернистских проблем.

Составляющей частью процесса первоначального самоопределения Рильке была его драматургическая практика. Пьесы периода «предвременья» в большинстве своем характеризовались слабым развитием драматического начала (показателен отзыв богемской театральной критики об одной из них: «баллада в повседневном костюме, а не драма»)¹⁵ и вторичностью. Так, две

ранние, похожие между собой «психодрамы» (1894–1895), «Мурильо» («Murillo») и «Свадебный менуэт» («Die Hochzeitsmuette»), выдвигавшие на первый план тему искусства, содержали в себе переключки со «Смертью Тициана» Гофманстала. Очевидно заемными были темы и сюжетные ходы в родственных друг другу драмах: «Ранными заморозками» («Im Frühfrost», 1895) и «Ныне и в час нашей кончины» («Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens», 1896). Работая над ними, Рильке использовал расхожие идеи натуралистов. В драме «Ранными заморозками» речь шла о девушке из приличной, но обедневшей семьи, которая под натиском матери была вынуждена продать себя ради того, чтобы спасти отца от тюрьмы. Эта история доводилась до утрированно трагического конца, показывавшего, что принесенная героиней жертва была напрасной. Еще сильнее сгушались трагические краски в пьесе «Ныне и в час нашей кончины», где похожая ситуация самопожертвования главной героини отягчалась фатальными обстоятельствами — смертью горячо любимой матери и инцестом. Эти «драмы повседневной жизни» были весьма слабыми в художественном отношении; однако вместе с тематически примыкавшими к ним стихотворениями и рассказами они прокладывали путь теме бедности, впоследствии занявшей одно из центральных мест в творчестве Рильке.

Следующая группа драматических произведений — «Матушка» («Mütterchen», 1896–1897), «Воздух высот» («Höhenluft», 1897), «Без настоящего» («Ohne Gegenwart», 1897), лирическая драма «Белая княгиня» («Die weise Fürstin», 1898, вторая редакция — 1904) и родственная ей «Игра» («Spiel») создавалась уже с опорой на символистские образцы и в первую очередь на художественные открытия театра М. Метерлинка. Это влияние ощущается, в частности, в перенесении драматического напряжения в область внутренних переживаний, построении сценического действия как беседы душ, выведении на сцену персонажей-символов (например, Чужого, Слепой, Семи девушек в белых одеждах, Юноши в пурпурном и т.п.).

Особняком в этой группе стоит пьеса «Белая княгиня», в 1904 г. основательно переработанная автором: в ней сквозь собственные художественной культуре Fin de siècle тенденции (смесь красоты и ужаса, гипертрофированная экзальтация персонажей, поэтизация гедонистического переживания мгновения «слепого бытия», нарочитая символика, несколько манерная стилизация аристократической старины) уже проступают контуры специфических рилькевских концепций женственности, любви и смерти. Действие этой «драмы души» происходит в эпоху позднего Ренессанса, в особняке, расположенном на берегу моря. Главная героиня — молодая аристократка, страдающая в одиннадцати-

летнем нереализованном браке, ожидает таинственного возлюбленного, которого никогда не видела. Встреча, для которой Белая княгиня сберегла всю страстность, накопившуюся за годы девственности, должна состояться вечером изображаемого в пьесе дня. Однако мечты героини рушатся под дыханием смерти, и этот завершающий драму момент иллюстрирует идею неразрывности Эроса и Танатоса, функционировавшую на правах одного из основополагающих кодов культуры рубежа XIX—XX веков.

Границей, отделившей период юношеского самоопределения художника от первого этапа его полноценного творчества, стали поездки по России, предпринятые в 1898 и 1900 гг. Их идейной вдохновительницей была Лу Андреас-Саломе, питавшая особое пристрастие к русской культуре и передавшая эту свою увлеченность молодому поэту. Потрясенный увиденным и пережитым в России, Рильке выучил русский язык, на котором даже пытался сочинять стихи (известно восемь таких стихотворений). До конца жизни он сохранил глубокую любовь и благодарность к стране, распахнувшей перед ним «мир несслыханных измерений» и ставшей точкой отсчета его настоящего творчества.

С Россией в сознании Рильке был связан целый комплекс духовных открытий, заложивших основы его нового жизненного чувства. В этой стране, казавшейся ему противоположностью духовно обесточенному Западу, поэт обрел свою новую «отчизну», испытал ощущение братского родства с человеческим сообществом и пережил внутренний религиозный подъем, осознаваемый им как своего рода воскресение «чувства живого Бога». Все эти открытия вписывались им в парадигму «возвращения» — на родину, к людям, к Богу, к своему глубинному «я», одним словом, ко всем сверхценностям своего духовного существования, от которых он отдалился в годы смятенной юности. Знакомясь с выдающимися мастерами русского искусства (в том числе — с Л. Толстым и И. Репиным), вникая в жизненный уклад и быт народа, познавая страну через книги, представлявшие ее историю, художественную литературу, этнографию, и через непосредственные впечатления от поездок по глубинке или посещения главных культурных центров — Москвы, Петербурга, Киева, — Рильке выстраивал собственный миф о России или, вернее сказать, о «святой Руси». Этот миф изображал ее страной грандиозных ландшафтов, в которых природа предстала во всей первозданности, а пространство, раскрывавшее громадность замыслов Творца, казалось воплощением только что свершившегося творения земного мира. Это была «избранная» страна, связанная с Богом ощутимо живой связью — соприкасавшаяся с ним вершинами своих гор и дном своих бездн, глубоко переживавшая его душой своего народа — набожного, кроткого, терпеливого,

руководимого не разумом, но сердцем, нищего, но — как раз благодаря свободе от призрачных материальных благ — одаренного несметными духовными сокровищами, «темного», не тронутого достижениями западной цивилизации, но зато не отравленного ее прагматизмом и в силу этого сохранившего «детскую» цельность, наивность и непосредственность мировосприятия. В отличие от западноевропейских народов, уже во многом исчерпавших возможности своего дальнейшего развития, русский народ, как гласит рилькевский миф, находится в самом начале своего пути, в периоде «детства», когда перед ним только-только открывается перспектива настоящего роста. Это «детское» состояние русского народа идеально отвечает потребностям Бога, который, по Рильке, сам пребывает в процессе становления, и его «самоосуществление» — дело будущего. Именно русский народ — в качестве народа-«художника», находящегося как раз в фазе аккумуляирования своих созидательных потенций, — должен коллективными усилиями помочь «свершиться» Богу грядущего. Именно Россия, это погруженное внутрь терпеливой молитвы дитя мира, должна стать местом такого «свершения», ибо она есть «страна незавершенного Бога, где из каждого людского жеста струится, как бесконечная благодать, теплота его созревания»¹⁶.

Несомненно, этот миф, претендовавший на воссоздание «подлинного лика России» (С. Шиль), на самом деле многое игнорировал в русской действительности рубежа веков (в особенности же проблемы социального порядка); а многое транспонировал — со всеми вытекающими отсюда трансформациями — в область идеала. При сопоставлении данного мифа с реальными картинами российской истории конца XIX — начала XX в. трудно избавиться от впечатления, что его создатель в России имел дело с «потемкинскими деревнями», расставленными его же фантазией. Но благодаря им искусство Рильке, по словам самого поэта, «обогатилось на целую необозримую область», что обусловило перелом в его развитии. Именно с «русского опыта» начался «настоящий» Рильке, и именно этим опытом питался первый период его зрелого творчества, главными открытиями которого стали поэтический сборник «Часослов» и книга рассказов «Истории о Господе Боге».

В «Часослове» («Das Stunden-Buch», 1899–1903) впервые явила себя ни с чем не сравнимая мелодика рилькевской поэтической речи, характеризующаяся переливами разнообразных ритмов, завораживающей звукописью, рискованными — и в силу этого еще более эффектными — семантическими и синтаксическими стыковками, тем произволом в обращении с длиной и целостностью поэтической строки, который диктовался потребностью в свободном дыхании. Здесь впервые была выстроена

четко упорядоченная лирическая система, которая, балансируя на грани цикла и поэмы, породила новую степень концентрации тематики и сквозных мотивов, новый принцип сцепления стихотворений внутри книги, новый способ развертывания широты и богатства поэтической мысли. По форме «Часослов» — это духовно-медитативный молитвенник, состоящий из трех частей-«книг», репрезентирующих три ступени приближения к теме Бога: «Об иноческой жизни» («Das Buch von mönchischen Leben»), «О пути на богомолье» («Das Buch von der Pilgerschaft»), «О бедности и смерти» («Das Buch von der Armut und vom Tode»). Однако написанные от лица монаха стихотворные «молитвы» отнюдь не слагаются в книгу теологического свойства, которую можно было бы обозначить как образец религиозной поэзии. Ибо изображаемый в них Бог разительно отличается от христианского канона, а зачастую этому канону и вовсе противоречит. Многим обязанный рилькевскому мифу о России, «Часослов» представляет иную, свободную от традиционных воззрений, индивидуальную религию самого поэта, в которой ощутимы элементы языческого мироощущения.

Бог «Часослова» — это иррациональная сила, разлитая «внутри» чувственного мира и являющаяся незримой сутью зримых вещей. Поэтому он пластичен и протейчен, как древние божества; он являет себя в бесчисленных метаморфозах, среди которых читатель сборника обнаруживает древнюю башню, сплетение корней, выпавшего из гнезда птенца, бородатого мужика, темное дно, «лес противоречий» и многие другие воплощения. В этом Боге сконцентрированы продуктивные силы природы, он — само *становление*, которое есть «закон и благодать» мировой жизни, ее тайна и истина, ее вечный двигатель и неизблемая твердыня (данный смысловой потенциал «визуализируется» в образе мирового древа, фигурирующего в сборнике в качестве одной из ипостасей Бога). Тождественный энергии становления, что незаметно питает заметный рост живых существ и растений, этот Бог «утаен» — он пребывает во тьме, на глубине, в сокровенной сердцевине, в святой тишине, и только здесь его может ощутить взыскующее человеческое сердце. И, как энергия становления, которая не застывает в окончательной форме, он предстает «незавершенным», вызревающим для своего грядущего «свершения» и в каждый миг творящим самого себя в мире видимых вещей. В качестве «творящего» он оказывается еще и Богом-художником — кузнецом, с азартом и достоинством мастерового выковывающим вещи. Обращенные к такому Богу «молитвы» естественно разрастаются в медитации о жизни, творчестве, «жизне-творчестве»; мистические интуиции в них оказываются неотделимы от эстетических, но прежде

всего — экзистенциальных рефлексий. Поэтому вернее всего было определить «Часослов» как книгу онтологическую.

И все-таки в центре этой книги не сам Бог, хотя именно на него направлены напряженные чувства и мысли героя-«монаха». На передний план в ней выдвигается осмысление опыта сосуществования человека и Бога, их сокрытия и самораскрытия друг в друге, их противостояния и сотворчества. (Неслучайно сборник начинается стихотворением, в котором лирический герой торжественно объявляет о том, что наступает час, когда можно уловить «пластичный день» и вещи открываются «зрелым взорам», — то есть час постижений и прозрений.) Отношения человека и Бога в «Часослове» определяются парадоксально эластичной дистанцией, которая пролегает между ними и далью бесконечной, разбрасывающей их по краям мироздания, и пуповинной связью, превращающей их в одно целое. Даль возникает там, где Бог встает в своем величии, многократно превышающем человеческое сознание, и там, где человек, пытающийся измерить Бога своей мыслью, осознает ничтожность своей меры. Близость же рождается из превышающей привычную веру «отеческой» любви человека к Богу, из его потребности «питать» своей любовью Бога, тем самым участвуя в его росте и приближая его будущее «свершение». Они едины в общем бытии-в-становлении: если Бог — это строящийся храм, то человек — и строитель этого храма, и прожилка в камне, положенном в его стену. Они едины и в творчестве: если Бог являет себя в тысяче метаморфоз, то и «тысячеустый» молитвотворец-иннок стремится словами уловить его превращения, дать им определения, назвать их по именам. Нередко его молитвы приобретают вид «каталогов» определений Бога:

Ты — будущее, Ты — живая твердь,
над вечностью возникший небосклон.
Ты — петушиный крик в ночи времен,
Ты — мать, Ты — чужестранец, Ты — закон,
зарница, и заутреня, и смерть.

Ты — превращений тайная стезя,
идушая высоко над судьбой;
дремучий лес, мы встали пред Тобой,
ни с чем другим сравнить Тебя нельзя.

Ты — внутренняя истина, Ты — суть,
оставшаяся в тайне, в глубине:
землей Тебя считают на челне,
но с берега Ты — челн, плывущий в путь.

(пер. А. Прокопьева)

Диалектика «дали-близости» в отношениях Бога и человека овещивается в метафоре их соседства, демонстрирующей, что Бог и человек находятся рядом, но их разделяют стены, воздвигнутые из икон и суесловия (в качестве примера таковых в сборнике фигурирует ренессансное искусство Италии), из житейской суеты и тщеты (которыми, по Рильке, изобилуют большие города). Поэтому в «Часослове» во весь рост встает вопрос о путях человека к Богу — о «паломничестве», трактуемом как достижение тех духовных состояний, которые бы позволили Богу приоткрываться человеку. А в связи с ним обозначаются и ключевые точки, в которых человек входит в истинное соприкосновение с Богом — бедность, освобождающая душу от иллюзий владения достояниями жизни, и «своя», выношенная и вызревшая, как великий плод, смерть (данный комплекс тем акцентируется соответственно в частях «О путях на богомолье» и «О бедности и смерти»).

Своеобразным прозаическим аналогом «Часослова» является замысел сборника «Истории о Господе Боге» («Geschichten vom lieben Gott», п. 1904, в первоначальном варианте, изданном в 1900 г., называвшемся «О Господе Боге и другом»). Его композиция тоже тщательно продумана с прицелом на возникновение внутренних связей между рассказами и определенную логику развития темы взаимоотношений Бога и человека — от сюжета сотворения человека Богом в первом рассказе («Сказка о руках Господа») до разговора о том, что Бог, некогда бывший в мире, снова «будет», — в финале заключительного произведения («История, рассказанная в темноте»). Подобно тому, как в «Часослове» объединяющим началом «молитв» выступает образ «инока», все рассказы группируются вокруг фигуры повествователя, якобы ненароком излагающего знакомым очередную «историю о любимом Господе». Выстраивая каждый текст по модели «рассказа в рассказе», писатель всякий раз достигает эффекта внезапного вторжения темы Бога в повседневную жизнь. Необычные рассказы о необычном Боге разрушают человеческую привычку жить, не задумываясь в быту о Боге, или направлять свои мысли о Боге по пути, зафиксированному сакральными текстами, существующими как бы вне повседневности. И каждый из этих оригинальных авторских апокрифов перекликается с мистико-эстетическими прозрениями «Часослова».

Так, в «Историях» фигурируют возникающие в «Часослове» ипостаси Бога-мастерового, увлеченно творящего человека, и Бога противоречий, чья правая рука не ведает, что творит левая («Сказка о руках Господа Бога»), Бога — бородатого мужика, который достраивает церковь («Как на Руси появилась измена»), и Бога-обитателя любой вещи («Как однажды наперстку дове-

лось быть Богом»). Сюжеты рассказов обыгрывают те же темы — богатства, которое встает на пути между человеком и Божьей правдой («Как на Руси появилась измена»), присутствия Бога в творчестве художника («О человеке, слушающем камни», «Песнь о правде»), смерти, которую человеку надлежит терпеливо выращивать в своем саду жизни («Сказка о смерти и чужая надпись»). Даже опорные топосы «Историй» совпадают с обозначенными в «Часослове»: это — образы первоначальной, свежесотворенной земли; города-муравейника, в толкотне которого рассеивается взгляд Бога; Руси, по которой катятся тихие песни Бога; Италии, где дух Бога, пленник окаменевшей роскоши и гордой красоты, обретает свободу в сердце Микеланджело, хрупком домике на верхушке еврейского гетто или в юном аристократе Палле, променявшем свои богатства на рубище и посох. Однако то, что в «Часослове» воспринимается как сложный мыслительный ход или образ с затемненной семантикой, в «Историях», как правило, разворачивается в сюжет с прозрачной логикой, к тому же прописанный ясным и простым стилем (неслучайно часть этих рассказов повествователь адресует детям).

В иной плоскости рилькевского художественного творчества находятся два других значительных достижения этих лет — поэтический сборник «Книга картин» (или в другом переводе «Книга образов» («Das Buch der Bilder», 1902, в окончательной редакции опубликованный в 1913 г.) и написанная в жанре лирической прозы «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» («Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christof Rilke», 1899, переработанный вариант — 1904 г.). В отличие от «Часослова» и «Историй», прокладывавших путь будущим свершениям художника и бесспорно возвышавшихся над своей эпохой, эти книги, по сути, завершали собой предшествовавший период рилькевского творчества и были продуктами своего времени. В «Книге картин», которая в противоположность «Часослову» была структурирована именно как сборник, а не как цельная книга, Рильке в регистре символистской эстетики обыгрывал мотивы и формы своей ранней лирики (хотя, следует заметить, в ней содержатся также тексты, примыкающие к «Часослову»). А «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» представляла собой, как отмечается в современной «Истории немецкой литературы»¹⁷, образец чистейшего «югендстиля», переживавшего на рубеже веков свой расцвет. В качестве классических ингредиентов «югендстиля» сторонниками данной точки зрения интерпретируются образы молодых людей, одетых в богатые аристократические костюмы, праздники, сады, цветы, блюда с фруктами, вещи, на которые переносятся антропоморфные черты (например, уподобление знамени женщине), господство лирического начала, проявляю-

щееся в пляшущем движении образов и звуков, рафинированных ритмах и случайных рифмах.

В этих книгах, образующих своеобразную «мирскую» параллель к мистико-онтологическим текстам «Часослова» и «Историй», Рильке продемонстрировал высокое мастерство художественной инструментовки лирического самовыражения. Этим во многом объясняется успех данных книг у широкой публики: ряд стихотворений «Книги картин» («Одиночество», «Осенний день», «О фонтанах», «За книгой», «Созерцание») стали в прямом смысле хрестоматийными текстами, а «Песня...» приобрела славу культового произведения.

Интерес к изобразительным искусствам, проявившийся во время путешествий поэта по Италии и России, привел его в 1900 г. в Ворпсведе — деревню близ Бремена, в которой обосновалась колония молодых немецких художников. Под впечатлением северогерманских пейзажей, наблюдаемых окрест и на «неакадемических» полотнах обитателей колонии, Рильке пережил новое сближение с природой, что отразилось в его «монографии» «Ворпсведе» («Worpswede», 1902). Посвященное творчеству отдельных ворпсведских художников, это исследование одновременно выдвигало в центр внимания пейзаж в его разнообразных проекциях и в связи с этим актуализировало проблему взаимоотношений мира искусства и мира природы. На таком фоне обозначились новые нюансы в рилькевском понимании миссии художника и приоритетных задач искусства. Художники, утверждал теперь Рильке, это люди, которые идут следом за природой и «пытаются, сознательно напрягая всю свою волю, сблизиться с ней, как они, сами того не зная, сблизались с ней в детстве»¹⁸; это люди, которые, постигая природу, стремятся включиться в ее великие соответствия. «И вместе с этими обособленными одиночками, — рассуждает Рильке далее, — все человечество приближается к природе. Не последняя и, может быть, своеобразнейшая ценность искусства в том, что оно позволяет человеку и пейзажу, облику и миру встретиться и найти друг друга. В действительности они соседствуют, но едва ли знакомы между собою, — и в картине, в здании, в симфонии, одним словом, в искусстве, как в высшей пророческой истине, они словно смыкаются, перекликаясь, дополняя друг друга и образуя то совершенное единство, которое составляет сущность художественного произведения»¹⁹. Эти рассуждения подводят поэта к заключению, в котором, по сути, артикулируется его творческое кредо: «... тема и намерение всякого искусства заключается в примирении индивидуума со Вселенной»²⁰.

Вдохновленный работой над монографией «Ворпсведе», Рильке задумывает еще одно сочинение такого плана, главным героем

которого должен был стать французский скульптор Огюст Роден. Ради осуществления этого замысла поэт в 1902 г. приезжает в Париж, который на долгие годы становится географическим центром его жизни, а сам Роден — ее центром духовным.

В первоначальных впечатлениях Рильке от пребывания в Париже соединялись эмоция ужаса перед огромным городом, который ему, одинокому и чужому, третируемому собственной бедностью, казался средоточием миазмов жизни, и экстатическое преклонение перед великим скульптором, в котором он увидел новый эталон художника. В этом комплексе впечатлений берут начало две важнейших линии рилькевского творчества ближайших восьми лет, условно называемых «парижским» периодом. Первая линия, связанная с особенностями его восприятия города, стала главным нервом романа «Записки Мальте Лауридса Бригге», а кроме того, наложила отпечаток на последнюю часть «Часослова» — книгу «О бедности и смерти», писавшуюся в столице Франции. Вторая, «роденовская», пронизывает эстетический фундамент поэтического двухтомника «Новые стихотворения» и выводится на передний план в эссе о Родене — сочинении, формально искусствоведческого жанра, но по сути являющемся разновидностью художественной прозы с ярко выраженным субъективным началом. А точкой пересечения этих линий был момент поворота Рильке-художника к реальному миру, имевший кардинальное значение на данном этапе его творческого пути.

С фигурой Родена в первую очередь был связан новый ракурс рилькевских представлений о художнике, сущности и этике творчества, а также главных параметрах произведения искусства. Роден стал для поэта образцом титанической продуктивности, воплощением самих творческих сил, отождествляемых уже не с Богом (как это было во времена «Часослова», «Историй о Господе Боге»), а с самой творящей природой. В знаменитом ваятеле Рильке увидел живой прообраз труженика и мастера, который создает шедевры не по наитию, не в силу спонтанных интуитивных озарений, а путем терпеливой обработки материала, тщательной отделки формы. Под влиянием Родена Рильке открывает для себя ценность «формы»: все развитие человечества он трактует как этапы овладения формой; стихию жизни — как овеществленное самоосуществление форм, с которыми и следует соотносить произведения искусства, а творчество — как формовку художественных «вещей», не менее «реальных», чем созданные природой. Роден и его скульптурные работы способствовали тому, что понятие «вещь», до сей поры в восприятии Рильке довольно емкое и значительное, но все же не претендовавшее на право лидерства, стало на данном этапе главным его духовно-эстетическим ориентиром. В этом плане переход от

первого этапа рилькевского творчества ко второму можно определять через перенесение центра тяжести с категории «Бог», вокруг которой вращались «Часослов» и «Истории», на категорию «вещь», трактуемую в самом широком спектре значений, начиная от ее приложения к сфере искусства (произведение как «вещь») и заканчивая сферой онтологической.

Последнее иллюстрируется апологией «вещи», которая органично вклинивается в рилькевское эссе о Родене: «Если можете, обернитесь хотя бы частью Вашего притупленного, взрослого чувства к какой-нибудь вещи, подолгу сопутствовавшей Вам в детстве. Вспомните, имелось ли что-нибудь более близкое Вам, более верное и надежное, чем такая вещь. Разве не все на свете, кроме этой вещи, было в состоянии мучить и обижать Вас, ужасать болью или смущать неизвестностью? Если Ваши первые впечатления скрашены добротой, доверием, общением, разве не ей Вы обязаны этим? Разве не с вещью Вы разделили впервые Ваше маленькое сердце, словно кусок хлеба, которого должно хватить на двоих? В житиях святых обрели Вы впоследствии благочестивую радость, блаженное смирение, готовность стать всем, и это уже было знакомо Вам, так как маленькая деревяшка однажды сделала все это для Вас, приняла все на себя и все вынесла. Этот маленький предмет, готовый обозначить все, сблизил Вас с тысячами других, играя тысячи ролей — животное, дерево, короля, младенца, — и, когда он сошел со сцены, все это осталось. Это нечто, такое никчемное, предуготовило Ваши связи с миром, ввело Вас в свершение и вывело в люди, — больше того: своим существованием, своими последними осколками или своим загадочным исчезновением оно заставило Вас пережить все человеческое, вплоть до смерти»²¹.

Пафосом реабилитации ценности вещи, полемично направленным против поверхностно-пренебрежительного, привычно-автоматического обращения с «рукотворными» спутниками человека, питалось стремление Рильке-художника возратить «забытую суть» вещей, показать их интимные отношения с человеческой душой, вскрыть их небудничный смысл. Это стремление определяло его стратегию погружения в «вещь», выслушивания в ней невидимых вибраций и частот, извлечения из нее некоего духовного опыта, скрупулезной регистрации «всех взаимосвязей и соучастий», в которые она вовлечена. Тем же стремлением диктовалась потребность в тщательном воссоздании чувственного облика вещи — ее скульптурной пластичности и объемности, материальной весомости и осязаемости, которые должны были освидетельствовать «реальность» ее присутствия. При этом «чувственное» и «сущностное» начала, зримая форма вещи и невидимая ее суть, явленный ее облик и скрытый ее «опыт»

осмыслялись как равноценные и равнозначные величины. В качестве таковых они и синтезировались в художественном образе, что позволяло поэту решить главную задачу «среднего» этапа его творчества: «любой ценой совместить предмет со смыслом». Этот синтез был одной из коренных особенностей модернистского художественного сознания, направленного на постижение универсальной «сути», «сердцевины» вещей во всей их самоценности и уникальности существования «здесь» и «теперь». Эта особенность стала стержнем художественной системы рилькевского двухтомника «Новые стихотворения» («*Neue Gedichte*», 1907, «*Der neuen Gedichte anderer Teil*», 1908), который по праву считается собранием поэтических шедевров.

Синтез явленного и сущностного, материального и духовного начал бытия достигается в «Новых стихотворениях» за счет взаимодействия двух подходов к предмету художественного изображения: «вчувствования», «вживания» в объект вплоть до полной с ним идентификации и эксплицирования его «духовного опыта», показа его как микрокосма, в котором экстрагируются универсальные законы мирового бытия. Например, в знаменитой «Пантере» («*Der Panther*»), которая считается совершенным образцом слияния описывающего «я» с предметом описания — мечущимся в клетке животным, — возникает «модель» изолированного, замкнутого на самом себе существования, обреченного упираться, как в единственный свой реальный смысл, в железные прутья, которые отграничивают его от иной, внешней жизни, упираться даже тогда, когда сквозь прутья случайно прорывается какой-нибудь образ — гонец этой внешней жизни. Еще более выразителен пример, поставляемый стихотворением «Чаша роз» («*Die Rosenschale*»). В этом тексте дается непревзойденное по своей живописности изображение букета роз, которое принимает характер образного исследования тончайших оттенков цвета и изгибов формы. Это изображение детально декорируется разнообразными параллелями невегетативного характера: поэт сопоставляет отдельные цветы то с мякотью плода, то с фарфоровым китайским блюдцем, то с боттичеллевой Венерой, то с платьем, сброшенным у лесной реки перед купаньем. Каждая из таких параллелей, содержащая потенции отдельных сюжетов, не только заостряет пластичную выразительность предмета изображения, но и привносит в него почти осязаемое тепло одухотворенности. Все это богатство жизни, существующее вне роз и по произволу поэтического воображения с ними сопрягающееся, кристаллизуется в идее «вещи», тождественной самой себе, свободной от чуждых контекстов и обусловленностей другими сферами жизни: цветы, декларирует поэт, «вмещают» лишь самих себя. Но «вмещать»

самое себя, согласно финалу стихотворения, — значит вбирать в себя разливающуюся вокруг жизнь; в нежной плоти цветка, как в пригоршне, оказываются стянутыми

и этот внешний мир, и дождь, и ветер,
терпение весны, вина, тревога,
и тайная судьба, и темь вечерней
земли — вплоть до оттенков облаков,
вплоть до неясного влиянья звезд...

(пер. В. Летучего)

«Тожественный самому себе» цветок оказывается затаившимся в чашечке микрокосмоса, от которого разбегаются лучи по всей вселенной; а его цветение — материализованным откровением самого бытия. Букет по-разному раскрывшихся роз преобразуется в мозаику разных модусов самораскрывания бытия, в котором присутствует момент обнажения «бытийного опыта» самих цветов:

Смотри, как белая обнажена
и широко раскрыла лепестки —
Венера в раковине, не иначе;
и как алеющая, застыдившись,
к холодной наклонилась, и как та
бездушно отвернулась; как стоит,
холодная, закутавшись в себя,
среди все сбросивших с себя подруг.
Как сброшенное и легко и тяжело,
оно как плащ, забота, бремя, крылья
и даже маска, — и все дело в том,
как сбрасывают: как перед любимым.

«Статуарная» неподвижность цветов — это лишь видимая поверхность, под которой происходит процесс молчаливого, естественного и гармоничного самоосуществления бытия. В качестве идеала такого самоосуществления бытия букет роз противопоставляется экспрессивно-гипертрофированным формам проявления бытия, воплощающимся в образах мальчишек-драчунов, которые яростным клубком катаются по земле, актеров, злоупотребляющих в своей игре преувеличением жизни; павших лошадей, «чей взор отброшен / и зубы скалятся, как будто череп / вдруг вылупился изо рта». Все это — чрезмерности, уродующие и искажающие гармоничное бытийствование, явленное в «чаше роз». Таким образом, создание самодостаточного, эстетически-живописного «портрета» цветов функционирует одновременно и как художественный способ рефлексирования над феноменом бытия. Иными словами, описание вещи под пером

Рильке преобразается в ее поэтическую «онтологию», чьи смысловые запасы — необозримы и неисчерпаемы.

Своеобразным доказательством тому может служить осуществленный И. Бродским разбор стихотворения «Орфей. Эвридика. Гермес» («Orpheus. Eurydike. Hermes»), занявший около полусотни книжных страниц и представивший глубокий и оригинальный, но далеко не всеохватный вариант его интерпретации. Одним из ценных наблюдений русского поэта стала мысль о том, что данное стихотворение представляет собой «не столько пересказ мифа, сколько его рост»²². Этот рост происходит в первую очередь благодаря тому, что вокруг древнего сюжета путешествия Орфея в подземное царство разбегаются радиусы экзистенциальных смыслов, актуальных для культуры начала XX в. В одном из них неудачная попытка легендарного певца вывести из царства смерти свою возлюбленную, Эвридику, прочитывается как «метафора расставания двух участников романтического союза» (И. Бродский) и, соответственно, как притча о невозможности склеить былую гармонию из черепков разбитой любви. В другом — эта же смысловая линия преломляется через модернистский конфликт любви и искусства: здесь в центр внимания попадает Орфеева лира, после гибели Эвридики разродившаяся Вселенной плача, и беззвучно вросшая в руку певца в то время, как он ведет тень Эвридики за собой в мир живых. В третьем радиусе означенная любовная коллизия обретает вид бездны между мужчиной, представляющим в лице Орфея духовно-творческое начало, и женщиной, отождествляемой — в лице ставшей «корнем» Эвридики — с началом материально-природным. В четвертом — всплывает на поверхность идея единства Эроса и Танатоса: она находит буквальное воплощение в Эвридике — все еще горячо любимой певцом, но уже вынашивающей плод смерти. В пятом радиусе интенции смещаются в сторону поражения Орфея, которое знаменует собой крах бунта индивида против законов мироздания и обреченность его притязаний на превышение пределов человеческих возможностей: ибо попытка певца вернуть Эвридику в мир живых, по сути, вдохновляется дерзкой надеждой на то, что ему удастся повернуть вспять колесо природы, совершить то, что не под силу смертным. Причины этого закономерного поражения образуют следующий смысловой радиус, в поле которого попадают также и фатальное отчуждение Эвридики от мира живых, и момент сомнения героя в милости богов, избобличающий извечную привычку человека мерить сверхчеловеческое малой человеческой меркой, эмпирическим путем удостоверяясь в свершении чуда. В новом радиусе за поражением Орфея, которое отнюдь не сводится к трагедии второй и окончательной утраты возлюбленной,

возникает перспектива благодатного обогащения художника опытом познания смерти.

Эти и — в перспективе — многие другие радиусы придают сюжету, скрупулезно стилизованному поэтом под «оживший» античный барельеф (что естественным образом включало в себя и практику «вживания» в центральные образы), всеохватный экзистенциально-онтологический масштаб, благодаря которому старый миф об Орфее преобразуется в индивидуально-авторский и в то же время типично модернистский миф о художнике XX в.

Таким образом, «Новые стихотворения» стали второй после «Часослова» вехой развития онтологической лирики Рильке. Многие значительные мотивы «стихотворений-молитв» переключались в новый сборник, сохранив свое концептуальное наполнение, но изменив форму самопрезентации: то, что в «Часослове» представало в виде чистых феноменов в предельно абстрактном их значении — стихии становления, жизни, любви, смерти, творчества и т.п., — в «Новых стихотворениях» «материализовалось» в конкретных сюжетах, мизансценах, фигурах, жестах, пластических деталях выкованной художественной «вещи». Например, идея постижения-вынашивания смерти обрела вид путешествия героя в потусторонний мир, где он вкушал «сладость» смерти («Смерть любимой»); а идея становления жизни воплощалась в сюжете рождения Венеры («Рождение Венеры»). Однако в «Новых стихотворениях» были апробированы отличные от «Часослова» принципы поэтического письма. Следуя за Роденом, работавшим с «моделями», Рильке тоже стал писать «с натуры», используя в качестве таковой предметы или явления реального мира. Так были заданы параметры «реального» и «предметного» изображения в его поэтической системе. Добиваясь точного и убедительного «овеществления» этих «моделей» в поэзии, он сродуцировал непосредственные проявления субъективного начала — лирическое «настроение», переживание, эксплицитное самовыражение. Так был приведен в действие принцип «объективного» письма, на поверхности нацеленный на свободное от видимых личных пристрастий «воплощение» вещи в поэзии, а по сути — на «объективацию» в такой вещи определенного «опыта». С этим принципом была связана новая дикция поэтического голоса, более сдержанная и отстраненная, чем в «Часослове», местами — даже холодноватая, напоминающая тон «неоклассической» поэзии. Стремясь к «скульптурной» завершенности и пластичной выразительности, Рильке отказался от спонтанной, «неоформленной» текучести описания в пользу чеканных, рельефных «вещей», в которых предмет изображения «застывал», как в скульптуре или на картине. Так был взят курс на «стихотворения-вещи» (Dinggedicht),

в которых поэзия, перерастая установленные для нее пределы, должна была сливаться с изобразительными искусствами.

Неудивительно, что произведения живописи, скульптуры, архитектуры послужили реальными «моделями» для ряда стихотворений вышеозначенного сборника. Среди таких «моделей» есть работы Сезанна («Похищение», «Искушение») и Мане («Балкон», «Читатель»), Родена («Будда во славе»), античные скульптуры и барельефы («Архаический торс Аполлона», «Орфей. Эвридика. Гермес») и др. Связь с изобразительными искусствами присутствует и там, где поэт работает с иным материалом: в описаниях животных и птиц («Пантера», «Фламинго»), портретах людей («Портрет»), пейзажах («Гора»), городских зарисовках («Поздняя осень в Венеции») чувствуется глаз и рука «живописца», порой подыскивающего художественные аналогии у мастеров кисти и резца (так, в стихотворении «Яблоневый сад» появляется отсылка к Дюреру). Указанная связь обнажала свойственное «срединному» Рильке восприятие мира как континуума культуры, в котором какая-нибудь бытовая мелочь, вроде кружев («Кружево») или мяча («Мяч»), равно как и величайшие эпизоды сакральной истории («Гефсиманский сад», «Распятие»), — все превращалось в «произведение», в художественную «вещь», в культурный феномен. В этом культурном континууме смыкались культурные традиции Запада и Востока, а разные эпохи существовали в органичной одновременности. Такой угол зрения совпадал с характерной для модернистской парадигмы абсолютизацией ценности культуры и искусства и выделением их отношений с жизненной практикой в одну из глобальных духовных проблем эпохи.

Эта проблема положена в фундамент рилькевского романа «Записки Мальте Лауридса Бригге» («Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», 1904–1910). Главный его конфликт может быть охарактеризован как столкновение человека искусства, молодого датского поэта Мальте Лауридса Бригге, с жизнью в ее самых значительных проявлениях. Это столкновение обретает в романе форму душевного потрясения, которое герой переживает со всей остротой чувств, свойственной болезненно впечатлительной натуре, и со всей бескомпромиссностью, выражающейся в готовности стойко претерпевать испытание судьбы, не прибегая к ложным утешениям. Это потрясение, длящееся в течение всего романного действия, имело автобиографическую основу: первые месяцы парижской жизни, как уже отмечалось, спровоцировали у Рильке тяжелую депрессию, сопоставимую по своему размаху с его опытом пребывания в военной школе. Однако было бы неверно трактовать «Записки» как разновидность автобиографической художественной прозы. Ибо реальный эпи-

зод духовной биографии писателя подвергся художественному преобразению, имевшему своей конечной целью отнюдь не оснащение личной исповеди средствами изящной словесности, а обобщенное воссоздание состояния экзистенциального кризиса молодого художника, обусловленного противоречием между его духовными исканиями и трагическими вывертами жизненной реальности. На фоне такого кризиса обнажаются глубины человеческого отчаянья. Это отчаянье, с одной стороны, нагружается функциями, схожими с функциями воспоминаний в прустовской эпопее, а с другой стороны, образует второй — экзистенциальный — план «событийного» ряда, подобно тому, как образует его феномен отчуждения в «Превращении» Ф. Кафки или гомеровский пласт в «Улиссе» Дж. Джойса. Неслучайно Г. Г. Гадамер, давая оценку этой книге, подчеркивал: «не преимущества литературной предприимчивости или поэтического мастерства, а отчаянье ставит роман впереди всего творчества Рильке»²³.

Видимым источником в «Записках» оказываются впечатления, ежедневно поставляемые душе главного героя внешним миром и резко диссонирующие с его утонченными представлениями о тонких материях человеческого существования. Скопищем изуродованных обломков жизни предстает Париж, куда судьба забрасывает двадцативосьмилетнего поэта — последнего отпрыска прежде знатной, но уже не существующей семьи, ныне бедного, как церковная мышь, скитальца, странствующего по белу свету с сундучком и связкой любимых книг.

С изображением ада большого города Рильке вступает в русло урбанистической темы, инструментируя ее близкой экспрессионизму образностью, а главное — мотивами отчуждения личности. Его герой испытывает страх перед многочисленными угрозами жизни — перед нищетой, призрак которой гонится за ним по пятам, и тем неплодотворным, изматывающим одиночеством, которое перерастает в изгойничество; перед грязными соблазнами, возникающими прямо на улицах, и безумием, слишком близко подступающим к его сознанию; перед недостоверностью человеческого лица, легко разменивающегося на маски, и перед «фабричным способом» умирания, господствующим в больших городах.

Страхам, ежедневно порождаемым внешней жизнью, в романе противопоставляется внутренняя реальность Мальте, сотканная из его воспоминаний о детстве и юности, любовных переживаний, цитат из прочтенных книг, впечатлений от произведений искусства. В результате мнимо произвольных сцеплений внешней и внутренней реальностей, определяющих, в традициях модернизма, нелинейное и «бессобытийное» развитие сюжета, возникает «симультаный» мир, в котором на условиях неоспоримого равноправия и взаимодействия разнообразных проекций

со-бытийствуют случайные прохожие парижских улиц, умершие родственники героя, знаменитые исторические личности, гении мирового искусства, персонажи библейских сюжетов. Разнородные фрагменты этого мира скрепляются в одно целое сквозными, тесно переплетенными линиями размышлений героя над ключевыми экзистенциальными вопросами, среди которых центральное место занимают феномены смерти, любви и искусства.

Так, разнообразные разветвления темы искусства приводят читателя то к рефлексиям Мальте над плодами его сочинительства, то к знаковым для него произведениям Флобера и Бодлера, то к секретам актерского мастерства Элеоноры Дузе, то к обитателям Национальной библиотеки, в безмолвном обществе которых он проживает самые светлые часы парижской жизни, то к письмам Беттины фон Арним, переплавившей свою любовь к Гете в художественные тексты, то к размышлениям о глухоте современного мира к искусству оглохшего Бетховена или о губительной шумихе вокруг творений Ибсена (а по первоначальному замыслу автора, завершающее ответвление этой темы должно было дотянуться и до Толстого, которому надлежало стать антиподом Мальте). В том же ряду звучат обобщения относительно сущности поэзии и природы поэтического творчества: «Стихи ведь не то, что о них думают, не чувства (чувства придут рано), стихи — это опыт, — утверждает герой. — Ради единого стиха нужно повидать множество городов, людей и вещей, надо понять зверей, пережить полет птиц, ощутить тот жест, каким цветы раскрываются утром. Надо вспомнить дороги неизвестных стран, нечаянные встречи, и задолго чуемые разлуки, и до сих пор неопознанные дни детства ... но и этого еще мало. Нужно, чтобы в тебе жила память о несчетных ночах любви, о криках женщин в любовном труде и легких, белых, спящих вновь замкнувшихся роженицах. И нужно побыть подле умирающего, посидеть подле мертвого, в комнате, отворенным окном лоящей прерывистый уличный шум. Но мало еще иметь воспоминанья. Нужно научиться их прогонять, когда их много, и, набравшись терпения, ждать, когда они снова придут. Сами воспоминания ведь мало чего стоят. Вот когда они станут в тебе кровью, взглядом и жестом, безмянно срастутся с тобой, вот тогда в некий редкостный час встанет среди них первое слово стиха и от них отойдет»²⁴. За подобными наблюдениями стоит не только Мальте — герой, но и сам Рильке периода «Новых стихотворений».

Характерные рилькевские повороты отмечаются и в разработке двух других основополагающих тем «Записок» — смерти и любви.

Тема смерти вводится с первой же строкой романа: «Сюда, значит, приезжают, чтобы жить, я-то думал, здесь умирают»²⁵, — и в течение сюжета визуализируется в длинной цепи образов

мертвецов, тянущейся сквозь разные эпохи и страны. Соседними звеньями этой цепи оказываются, например, русский правитель-самозванец Гришка Отрепьев и «первый рыцарь Европы», Карл Смелый: один был предан позорной казни, второму судьба уготовила гибель героя, но для каждого из них смерть — в символическом и буквальном смыслах — обернулась потерей собственного лица. (В данном фрагменте «Записок» картины гибели легендарных исторических персонажей вступают в сложное взаимодействие с рассеянными по всему роману размышлениями Мальте о человеческом лице, его изнанке, износе и смене, о людях, обладающих множеством лиц и не обладающих ни одним лицом, о маске, надеваемой забавы ради, и маске посмертной и т.п.) В эту цепь встраиваются многочисленные родные Мальте, вследствие чего история рода Бригге явственно приобретает вид истории его вымирания, образуя тем самым параллель к эпохальному роману начала XX века — «Будденброкам» Т. Манна. В этом сегменте воспоминаний открываются благодатные, согласно рилькевской танатологии, моменты проявления смерти: возможность терпеливого вынашивания «своей» смерти, которая утрачивается в вихре истории и потоке жизни большого города, а также внезапные возникновения обратной связи между смертью и жизнью (в ситуациях проникновения призраков умерших в будничную жизнь живых), доказывающие их единство и взаимопроницаемость.

Противовесом теме смерти в романе выступает тема любви, в рамках которой исследуется и феномен женской природы. Деформациям этой природы, обусловленным, в числе прочих тлетворных влияний современности, реальностью большого города, Мальте противопоставляет возможности подлинного преобразования, которые содержатся в нерастраченной любви: перерастая в муку самоотречения границы пола, такая любовь претворяется в чистый источник духовного чувства, устремляющийся к бесконечности и к Богу. Эти рассуждения подводят Мальте к обобщениям о преимуществах любящих, за которыми стоит сама вечность, перед любимыми, чье существование проходяще и ненадежно, о любви, которая в любящих превращается в неугасимый свет, тогда как в любимых — обречена на неминуемое сгорание. Подобные размышления, образующие самую сердцевину рилькевской концепции любви, нарастают во второй половине книги и в ее финале кульминируют в обновленной интерпретации библейского сюжета о блудном сыне, где любовь возвышается до религиозного Абсолюта. Мальте трактует блудного сына как человека, отрекшегося от домашних ради того, чтобы перейти из состояния «любимого» в состояние «любящего» и преподнести самому Богу свою великую, свободную от корысти пола и семейных связей абсолютную любовь.

Обозначенная в финале проблема отношений человека с Богом сопрягает роман с «Историями о Господе Боге», где она занимала главное место. Но «если в “Историях...” Рильке пытался прежде всего передать свое переживание Бога, то в этой книге он говорит о долгом пути к нему»²⁶. Этот путь в романе только предугадывается — как возможность, которая должна родиться вследствие проживания и изживания экзистенциального кризиса главного героя. На наличие такой гармонизирующей перспективы, возникающей уже за пределами сюжета «Записок», ориентировал сам автор. Опасаясь того, что роман может быть воспринят как изложенная прозой поэма отчаянья, он предупредил: «эта книга, конечная цель которой — как будто доказать невозможность жизни, должна быть читаема, я бы сказал, *против собственного течения*. Если в ней есть горькие упреки — они относятся не к жизни: наоборот, это непрерывное подтверждение, что только по слабости, по рассеянности и по вине наследственных заблуждений мы почти целиком теряем несметные богатства, нам здесь уготованные»²⁷. Этот комментарий важен не только для понимания генерального замысла «Записок Мальте Лауридса Бригге». Он высвечивает краеугольный принцип миропонимания поэта, заключающийся вприятии экзистенциальных кризисов как необходимых этапов развития личности. Страдание и отчаянье, плач по утраченному и тоска по несбывшемуся, по Рильке, суть разные проявления боли, которой неминуемо сопровождается рождение нового в человеческой душе. Это — симптомы духовного роста личности, предвестники будущего расширения границ ее внутреннего мира. Данная концепция, утверждавшая возможность гармоничного преодоления трагических противоречий жизни, входила в круг наиболее актуальных и значительных идей парижского периода творчества Рильке. Она, в частности, нашла отражение в «Письмах к молодому поэту», в которых в форме дружеских советов Рильке подробно изложил основополагающие принципы своей духовной и творческой жизни, в Реквиеме, посвященном Вольфу графу фон Калькрейту, и целом ряде произведений, вошедших в оба тома «Новых стихотворений».

Публикация «Записок Мальте Лауридса Бригге» в 1910 г. подвела итог второму этапу творчества Рильке. Ощувив исчерпанность поэтической формы, разработанной в «Новых стихотворениях», и мироощущения, широко развернутого в романе, Рильке вступил в фазу активного поиска новых художественных идей и решений, для которых потребовались новые жизненные впечатления. В 1910–1913 гг. поэт совершил путешествия по Северной Африке и Испании, во время которых пережил увлечение исламом (что, как и прежнее увлечение православием,

имело исходной своей обусловленностью критическое отношение к католической традиции). Переместился и географический центр творческой жизни поэта: местом, в котором ему «писалось», был уже не Париж, а замок Дуино, принадлежавший его другу и покровителю, принцессе Марии фон Турн унд Таксис. Здесь, в Дуинском замке, был создан цикл стихотворений «Жизнь Девы Марии» (1912), в котором образ Девы Марии трактовался как олицетворение вершинного, сакрального самопроявления женского начала. Будучи продолжением индивидуально-авторской мифо-теологии, подробно изложенной в «Часослове» и «Историях о Господе Боге», и сверх того, образуя своеобразную «женскую» параллель к ранним «Явлениям Христа», этот цикл отметил своим появлением не столько выход поэта на новые горизонты творчества, сколько его попытку возврата к допарижской художественной практике. Подлинным открытием новой поэтической области стали несколько стихотворений, созданных в том же Дуинском замке зимой 1912 г.: они положили начало строительству грандиозного здания «Дуинских элегий», которое было завершено лишь спустя десять лет.

В течение этого смятенного десятилетия поэт не раз переживал внутренние кризисы, усугублявшиеся под давлением социальных катаклизмов — Первой мировой войны (к которой он имел касательство, когда в течение нескольких месяцев 1916 г. в качестве мобилизованного служил переписчиком в Австрийском военном архиве), революционных взрывов в любимой им России и обжитой им Германии, падения Австро-Венгерской монархии, de jure закрепившего его статус «человека без родины». Исторические потрясения, в которых Рильке поначалу усматривал начало великого перелома мира, предоставлявшего человечеству возможность «целиком преобразовать себя»²⁸, отзывались в нем «несказанной болью»²⁹, порой перераставшей в духовное оцепенение и паралич творческих сил. В самооценках Рильке доминировала неудовлетворенность собственным творческим тонусом, несмотря на то, что за годы войны он написал «Пять гимнов», обращенных к «невероятному богу войны», Четвертую Дуинскую элегию, серию мистико-эротических стихотворений и множество ярких набросков и фрагментов. Однако все это не складывалось в завершенные художественные системы, явленные в главных поэтических и прозаических книгах «русского» и «парижского» периодов, что осознавалось поэтом как симптом спада творческой продуктивности. На самом деле этот спад был нечем иным, как временем созревания нового прорыва. Одно из косвенных свидетельств тому — потребность питаться новыми литературными впечатлениями, на сей раз извлекаемыми из сочинений Гете, Клейста, Гельдерлина, Валери.

Переехав в 1919 г. в Швейцарию, страну, не затронутую военной энтропией, а потому служившую надежным укрытием для людей искусства и культурной жизни в целом, Рильке обрел последнюю свою отчизну, а вместе с ней — утраченное в годы войны ощущение «внутренней связности» бытия, и долгожданную возможность необходимого для творчества уединения. В 1921 г. он обосновался в замке Мюзот, где вскоре — в феврале 1922 г. — пережил феноменальный творческий подъем, увенчавшийся окончанием цикла «Дуинских элегий» («Duineser Elegien») и созданием более полусотни стихотворений, которые, за небольшим исключением, вошли в корпус сборника «Сонеты к Орфею» («Die Sonette an Orpheus»), задуманного как поэтический надгробный памятник рано умершей девушке по имени Вера Оукама-Кнооп. Эти циклы представляют собой «двойной» плод завершения фундаментальных тенденций развития творчества поэта.

При поверхностном взгляде указанные книги очевидно разнятся между собой. Мир Элегий глобален — мир Сонетов детален. В Элегиях, написанных гекзаметроподобным верлибром, во всю ширь разливается стихия пророческой поэтической речи, которая в содержательном плане воссоздает поток всеединого, всесвязующего и всеохватного бытия, а в плане формальном придает поэтическому голосу модуляции, напоминающие одновременно и об античных рапсодах, и о библейских пророках. Напротив, в Сонетах разработка лирико-философских тем осуществляется в рамках условно автономной художественной картины, создаваемой в стихотворении и придающей запечатленному в ней фрагменту бытия самодостаточный характер. В изящной художественной огранке сонетов, в богатстве их метрических рисунков, в завораживающей легкости и музыкальности их звучания ощущается увлеченность автора эстетической стороной поэтического ремесла. С оглядкой на эти характеристики можно говорить о том, что в Элегиях нашла дальнейшее развитие тенденция, обозначившаяся в «Часослове», тогда как Сонеты отталкивались от художественного опыта «Новых стихотворений». Если центральным объектом осмысления в Элегиях выступает само бытие в его ключевых моментах, многоуровневости и многоипостасности, то художественный мир Сонетов вращается вокруг образа художника, модернизирующего арсенал символических потенций античного мифа об Орфее. Репертуар основных рилькевских тем в Элегиях пропускается через онтологическую призму и разворачивается в своеобычную космологию, тогда как в Сонетах он переводится в плоскость искусства, превращаясь в цепь скважин, позволяющих проникнуть в тайны и таинства художественного творчества. Если Элегии предлагают вниманию читателя рилькевский миф о бытии, то Сонеты — рилькевский миф о художнике.

И все же несмотря на множество видимых различий, начиная от направленности философско-поэтических интенций и заканчивая жанровыми формами, существенно влияющими на способы разработки тем, между данными циклами существует тесная взаимосвязь — настолько тесная, что автор даже рекомендовал при истолковании одного из них опираться на другой. «Элегии и Сонеты все время подкрепляют друг друга, — писал он, — и я усматриваю бесконечную милость в том, что мне дано было одним дыханием наполнить оба паруса: цвета ржавчины малый парус Сонетов и громадный белый парус Элегий»³⁰. Единство этих книг проявляется и в том, что они имеют похожую композиционную организацию «цикла-поэмы», и в том, что они обновляют классические лирические формы (элегию и сонет), трансформируя их в своеобразные «знаки» традиции, и в том, что они поднимают на новый уровень философско-художественного обобщения основополагающие мотивы лирики Рильке, преломляя метафизический дискурс поэта через два опорных «жанра» — «плач» и «хвалу». Это единство было обусловлено общей для обоих сборников установкой на «празднование» нового сознания мира, имевшей своим первоисточником личный духовный опыт, в котором главенствовали, по словам Рильке, «два глубочайших переживания: ... все более и более укрепляющееся в душе решение не отделять жизнь от смерти, а с другой стороны, внутренняя потребность представить перипетии любви в этом расширенном целом совсем по-иному, чем это было возможно в более узком жизненном круге (попросту исключавшем смерть как нечто инородное)»³¹.

Действительно, тезис о единении жизни и смерти, а также непосредственно связанные с ним рефлексии о любви входят в центральное поле философских медитаций обоих циклов. Однако ключевым связующим звеном между двумя сборниками является концепция преобразования бытия, которая функционирует на правах «сверхидеи», охватывающей и центральные объекты философских медитаций, и всю сложнейшую полифонию поэтических тем и образов. В письме В. фон Гулевичу, освещающем общее концептуальное ядро Элегий и Сонетов, Рильке дал широкие пояснения по этому поводу: «...все формы здешнего не только следует принимать ограниченными во времени, но по мере наших сил переводить их в те высшие планы бытия, к которым мы сами причастны. Но не в христианском смысле (от которого я все более решительно ухожу), а в чисто земном, глубоко земном, в блаженно земном намерении все то, что мы зрим и осязаем здесь, перевести в более широкий, широчайший круг бытия. Не на тот свет, чья тень темнит нашу Землю, а в некий целый мир, в единое целое... Так, все здешнее не только не следует принижать или перемещать в низший разряд, а как раз из-

за его временности, которой оно обладает наравне с нами, все здешние явления и вещи должны быть поняты нашим внутренним разумом и преображены. Преображены? Да, потому что задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бrenную землю, чтобы сущность ее в нас «невидимо» снова восстала... У земли нет иного исхода, как становиться невидимой... *в нас* одних может происходить это глубокое внутреннее превращение видимого в невидимое, уже больше не зависимое от видимого и осязаемого бытия — подобно тому, как наша собственная судьба в нас *постоянно присутствует и постоянно невидима*»³².

Концепция преображения «видимого» в «невидимое» определяет самую суть нового шага, сделанного поэтом на последнем этапе его творчества, и проясняет логику развития его художественного сознания. В русле эволюции зрелого творчества Рильке она предстает плодотворным синтезом исканий «русского» и «парижского» периодов, так как диалектично соединяет внутри себя идеи становления бытия (1 этап) и самоосуществления бытия в конкретных реалиях и в пространстве чувственной реальности (2 этап), принципы концентрации на «невидимых» вибрациях Божественного начала (1 этап) и на «видимых» формах проявления жизни в земных вещах (2 этап). Благодаря такому синтезу возникает уникальная художественная реальность, в рамках которой отдельные реалии и духовные состояния помещаются в бесконечную перспективу мирового бытия, панорамные картины мироздания сочетаются с крупноплановыми изображениями «частностей» земной жизни, а главной движущей силой оказывается энергия преображения, связующая все со всем, обуславливающая взаимное перетекание духа и материи, продуцирующая цепочки метаморфоз.

В «Дуинских элегиях» идея преображения осмысливается как первостепенная экзистенциальная задача человеческого сознания. Только пройдя через внутреннее преображение, означающее перерастание своих сегодняшних пределов, человек сможет постичь и великую целостность мира, внутри которого не существует границ между царствами живых и мертвых, ни между взлетами и падениями, ни между бrenными земными «вещами» и вечностью. Обосновывая такую картину целостного мира, поэт обнажает пласты «невидимой» части мира в земном бытии. Так, в Третьей Элегии показывается, как в теле юноши, влекущегося к возлюбленной, пробуждается дремучий, жуткий хаос первобытной природы, — и таким образом читатель спускается в низший пласт «невидимого», преобразовывавшийся в течение миллионов лет в чувство земной любви. А в Первой Элегии открывается перспектива восхождения любви в высший пласт «невидимого» — ко-

гда артикулируется мысль о необходимости отрешения любящего от любимой во имя высшей цели — восхождения в бесконечность.

В контексте задачи достижения человеком нового миропонимания, а значит, и нового способа переживания жизни, Рильке заостряет внимание, с одной стороны, на ключевых моментах, обеспечивающих прорыв в истинное бытийствование (такими предстают детство, любовь, смерть в расцвете юности, героическая гибель), а с другой, — на негативных формах человеческого существования, направляющих человечество по пути неподлинного и недостоверного бытия. В этом ряду находятся шаблонные представления о смерти, неспособность вчувствоваться в мгновение и полностью отдаться испытываемому ощущению, соблазны суррогатного счастья, опасная подмена духовного развития его имитацией, актерским трюкачеством и т.п. Все эти ложные плоды незрелого духовного опыта обобщаются в метафоре «ярмарки утешения» («Trostmärkte»), возникающей в последней, Десятой Элегии, на фоне размышлений лирического героя о неверно понимаемом и напрасно расточаемом страдании. Такое соединение неслучайно, ибо лейтмотивом цикла является мысль о том, что посредством свободного от иллюзорных утешений страдания, посредством бескомпромиссного переживания утрат человек приобщается к «невидимому» мировому целому, что открывает перед ним возможности приятия этого целого и встраивания в гармонию всебытия. Эта сквозная идея Элегий реализуется в отдельных мыслительных ходах, образной ткани, общей композиции цикла, завершающегося видением «источника радости» в стране мертвых, смене эмоциональных регистров, нацеленной на перерастание «плача» и «жалобы» в «прославление» и «благословение».

Важным компонентом проповеди преображения «видимого» мира в «невидимый» является пафос утверждения ценности земного бытия. Тезис «Здесьнее великолепно», торжественно произносимый в Седьмой Элегии, в дальнейшем подкрепляется призывами к нежному сочувствию всему земному, разделяющему вместе с человеком муку ненадежного, обреченного на таяние существования, призывами к блаженному вдыханию мгновений жизни, а также к претворению слишком быстро разрушающихся вещей в образы и слова, которые суть кирпичики «невидимого» духовного опыта. Результатом такого «преображения» должна стать хвалебная песнь переходящему земному бытию, в которой это бытие должно воскреснуть уже в качестве непреходящего:

Ангелу мир восхвали. Словами хвали. Ты не можешь
Грандиозными чувствами хвастать пред ним. Во вселенной
Там, где чувствуют ангелы, ты новичок. Покажи
Ты простое ему, родовое наследие наше,
Достояние наших ладоней и взоров.

Выскажи вещи ему. Он будет стоять в изумленье <...>
Вещи ему покажи,
Их невинность, их счастье и до чего они наши.
Покажи, как страданье порой принимает обличье,
Служит вещью, кончается вещью, чтобы на тот свет
От скрипки блаженно уйти. И этой кончиной
Живущие вещи твою понимают хвалу.
Преходящие, в нас преходящих, они спасения чают.
Кто бы мы ни были, в нашем невидимом сердце
В нас без конца мы обязаны преображать их.
Не этого ли, земля, ты хочешь? Невидимой в нас
Воскреснуть? Не это ли было
Мечтой твоей давней?

(пер. В. Микушевича)

Тот, кто на земле слагает великие хвалебные песни истинному мирозданию и бесконечным метаморфозам бытия, то есть художник, становится главным объектом художественного осмысления в цикле «Сонеты к Орфею». Он занимает в данном цикле место, аналогичное тому, какое отводилось в «Часослове» для Бога и в «Новых стихотворениях» для «вещи».

Орфей Сонетов — это своеобразный продукт соединения двух главных символов рилькевского творчества предыдущих периодов — Бога и художника. Вследствие такого соединения он получился сверхсуществом высшего порядка, «апофеозом поэта» (Г. Э. Хольтхузен)³³ и олицетворением духовного начала — вездесущего, всемогущего, всесвязующего, но, прежде всего, преображающего и преображающегося. В качестве Бога-художника он наделяется исключительными полномочиями преобразовывать искусством саму природу (в первом же Сонете цикла повествуется о том, как Орфеева песня пробуждает внутренний «духовный» слух у диких тварей). Будучи Богом-художником он обналичивает круговорот метаморфоз жизни и смерти — подобно розе, из году в год встающей из земли и в землю возвращающейся (5 Сонет Первой части). В соответствии с древнейшим архетипом умирающего и воскресающего бога, он гибнет, чтобы воскреснуть; однако и в его смерти, и в его возрождении акцентируются именно «художнические» детали, которые демонстрируют неуничтожимость искусства, победу его гармонизирующих и преобразующих сил:

Но до конца ты, божественный и сладкогласный,
Жертва менад, которыми ты пренебрег;
Из разъяренного крика извлек ты, прекрасный,
Только гармонию, от разрушенья далек.

Не удалось им разбить драгоценностей двух,
Лиры и головы <...>

Бог погибший! Твой след в нас навеки проник;
Лишь потому, что тебя вражда расчленила,

Уши природы мы и ее же язык.

(пер. В. Микушевича)

В финале процитированного Сонета пунктирно обозначается тема превращения «видимого» в «невидимое»: после своей гибели Бог-художник преобразается в «след», оплодотворяющий собой мир «невидимый», духовный. В ряде Сонетов Орфей предстает избранником, курсирующим между царством жизни и царством смерти и поддерживающим своей хвалебной песней связь между ними. Он — их посредник, а заодно — наглядное ручательство целостности мира. Он — эталон и знак абсолютного слияния бытия и песни, дыхания и творчества. Он — воплощение единства, пронизанного бесконечными частными превращениями и устремленного к самопреображению.

В «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею» Рильке видел главное свершение своей жизни. Однако и после их окончания, давшегося ценой невероятного напряжения сил, он не бросил пера. В оставшиеся четыре года жизни Рильке создавал стихотворения, не уступавшие по своим художественным достоинствам поэтической зрелости Элегиям и Сонетам, и, следуя принципу самоперерастания, даже смог осуществить еще один поворот, взявшись писать стихи по-французски. Большая часть его французских поэтических текстов составила циклы: «Сады» («Vergers», 1924–1925) «Валезанские катрены» («Les Quatrains Valaisans», 1924), «Розы» («Les Roses»), «Окна» («Les Fenêtres», 1924–1926). И все же рассматриваемый период творчества был временем «послевкусия» — достойным всего пройденного пути, но так и не сложившимся, вопреки успешному эксперименту с версификацией на неродном языке, в некий новый этап. Появившиеся в указанное время тексты уже не содержали ни того накала выражения духовного опыта, ни той остроты предстояния человека перед лицом глобальных бытийных проблем, ни той профетической экстатичности, ни того универсализма и концептуализма, которыми отличались «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею». Это были преимущественно двух-трехстрочные «пейзажи настроений», зачастую игравшие с ландшафтами края, в котором поэт проводил остаток своей жизни. Пафос славословия, освобожденный от драматичной напряженности, приобрел здесь мягкое, облегченное и просветленное звучание. Избыточность мысли, которая в Элегиях и Сонетах предопределила высокую плотность художественной ткани, изобиловавшей смысловыми затемнениями, здесь уступила место разреженной ли-

ризмом рефлексии, которая исчерпывала себя в рамках лаконичной и ясной поэтической композиции.

Поздняя поэзия ознаменовала возвращение поэтического гения Рильке — уже на новом витке — в собственно лирическую область, с которой когда-то начиналось его восхождение. Траектория возвращения просматривается и во вспышке интереса к России, которую художник пережил благодаря установившимся заочным контактам с Б. Пастернаком и М. Цветаевой. Переписка с М. Цветаевой, выросшая в настоящий роман в письмах и ныне читающаяся как уникальная стенограмма диалога двух поэтов, вдохновила Рильке на создание еще одной Элегии, вставшей в один ряд с Дуинским циклом.

В последние месяцы жизни, в течение которых Рильке тяжело страдал из-за стремительно прогрессирующей лейкемии, первостепенное значение приобрела близкая ему с юных лет идея «своей смерти». «Помогите мне умереть моей смертью!» — обращался он к друзьям. 29 декабря 1929 г. поэт умер. Его тело было предано земле неподалеку от Мюзота. На надгробном памятнике была высечена авторская эпитафия:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

(Подстрочный перевод: «Роза, о чистое противоречие, желание / ничьим сном не быть под столькими / веками».)

Этот маленький шедевр образует как бы отдельную территорию, которую давно и упорно осваивают толкователи рилькевского творчества. Эзотерическая усложненность выражения философско-поэтической мысли затрудняет построение эквивалентной интерпретаторской модели, способной охватить весь смысловой массив в динамике, заданной образным рядом трехстишия. Однако есть все основания полагать, что емкая миниатюра о розе не что иное, как криптографическое послание Рильке о самом себе. Оно пронизано скрытыми отсылками к внутреннему «я» художника. Сама роза — излюбленный образ поэта и одновременно древний символ европейской культуры — суть художественный двойник Орфея, с которым соотносил себя поздний Рильке. «Чистое противоречие», через которое она определяется, в контексте рилькевской художественной философии прочитывается как праздничное соприсутствие противоположных начал мироздания (что превращает розу эпитафии в эстетически совершенный, реально существующий, чистый от оговорок и условностей триумф полноты всебытия); но вместе с тем — и как самохарактеристика художника, поскольку в эпитете «чистый» («reiner») спрятано избранное им поэтическое имя

«Райнер» («Rainer»). Столь же сложное семантическое поле возникает вокруг заключительного слова трехстишия «Lider» («веки»), которое ассоциируется и с лепестками живого, но брэнного цветка, и с сомкнутыми веками почившего (что создает эффект единства цветения и сна, жизни и смерти), а, сверх того сопрягаясь с фонетически близким ему словом «Lieder» («песни»), выводит мысль на горизонт утверждения идеи бессмертия искусства, цветущего над смертью — «ничьим сном» — поэта. Таким образом Рильке достигает гармоничного звучания своей эпитафии.

Гармонизирующее начало, свойственное зрелому рилькевскому творчеству в целом, снимало кардинальные противоречия между имманентным и трансцендентным, бытием и небытием, природой и культурой, жизнью и творчеством; причем снимало не за счет игнорирования их трагизма или, напротив, наивного утопизма, искусственно отбрасывавшего одну из противоположностей, а путем открытия возможностей их преобразования в новый духовный опыт, интегрируемый в такую картину мира, в которой они утрачивали свою безысходность.

¹ Свасьян К. Райнер Мария Рильке // Свасьян К. Голоса безмолвия. Ереван, 1984. С. 72.

² Один из ранних примеров такого подхода составляет, в частности, работа: Günter W. Weltinnerraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes. Bern, 1943. 2. Aufl. 1952.

³ Рильке Р.М. Письмо к А. Н. Бенуа от 28.07.1901 г. Цит. по изд.: Рильке Р.М. Проза. Письма. Харьков; Москва, 1999. С. 377.

⁴ Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2001. С. 271.

⁵ Braun F. Aus einer Traurrede // Holthusen H.E. Rainer Maria Rilke. Hamburg, 1998. S. 166.

⁶ Heldt U. Der dunkle Wunsch aller Dinge. Zu Leben und Werk Rainer Maria Rilkes // Rilke R.M. Gegenüber dem Himmel. Die schönsten Gedichte. München, 1998. S. 173.

⁷ Рильке Р.М. Письмо д-ру Хейгродту // Рильке Р.М. Проза. Письма... С. 519.

⁸ Leppmann W. Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. München, 1998. S. 56.

⁹ R.M.Rilke — M. von Thurn und Taxis. Briefwechsel / Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich; Wiesbaden, 1951. S. 807.

¹⁰ Rilke R.M. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902 / Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig, 1931. S. 118.

¹¹ Рильке Р.М. Флорентийский дневник: Из ранней прозы: Пер. с нем. М., 2001. С. 77.

¹² Engel M. Nachwort // *Rilke R.M.* Mir zu Feier. Frankfurt a. M.; Leipzig, 2000. S. 131.

¹³ *Рильке Р.М.* Письмо к Вильгельму фон Шольцу от 9.02.1899 // *Rilke R.M.* Sämtliche Werke. Bd. 1–6. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M., 1955–1966. Bd. 3. S. 790.

¹⁴ *Leppmann W.* Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. S. 115.

¹⁵ *Ibid.* S. 74.

¹⁶ *Рильке Р.М.* Письмо к Эмилю Фактору от 3.06. 1899 г. / Немецкий литературный архив (Марбах, Германия). Цит. по ст. К. Азадовского «Россия была главным событием...» // *Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи.* СПб., 2003. С. 34.

¹⁷ *Schmidt H.* Impressionismus, Stillkunst // *Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* In 3 Bänden / Hrsg. von E. Bahr. Tübingen; Basel, 1998. Bd. 3. S. 204.

¹⁸ *Рильке Р.М.* Ворпсведе // *Рильке Р.М.* Проза. Письма... С. 250.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 251.

²¹ *Рильке Р.М.* Огюст Роден // *Рильке Р.М.* Проза. Письма... С. 314–315.

²² *Бродский И.* Девяносто лет спустя // *Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т.* СПб., 2000. Т. 6. С. 332.

²³ *Gadamer H.-G.* Gedicht und Gespräch. Essays. Frankfurt a. M., 1990. S. 65.

²⁴ Цит. в пер. Е. Суриц по изд.: *Рильке Р.М.* Записки Мальте Лауридса Бригге // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. С. 16–17.

²⁵ Там же. С. 7.

²⁶ *Азадовский К.* «Россия была главным событием...» // *Рильке и Россия... С. 91.*

²⁷ *Рильке Р.М.* Письмо к другу (À UNE AMIE) // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. С. 550.

²⁸ *Rilke R.M.* Briefe. Bd. 1. S. 641.

²⁹ *Ibid.* S. 558.

³⁰ *Рильке Р.М.* Письмо В. фон Гулевичу // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. С. 537–538.

³¹ *Рильке Р.М.* Письмо Н. фон Эшер // Там же. С. 528.

³² Там же. С. 535–536.

³³ *Holthusen H.E.* Rainer Maria Rilke... S. 150.

ГЛАВА 6

ГЕОРГ ТРАКЛЬ

Тракля никак не назовешь вовсе уж незнакомцем для отечественного ценителя поэзии. Вот уже несколько лет как мы располагаем основательным двуязычным изданием его стихов, прозы и писем¹. Это издание, собравшее очень яркие переводы В. Топорова, И. Большаева, А. Прокопьева и ряда других переводчиков, явилось итогом очень оживившейся с 1970–1980-х годов переводческой работы над траклевскими текстами. Времена изменились, и мы, люди старшего поколения, не можем не порадоваться самой возможности такого размаха работы. (Автор этой статьи еще помнит странный взгляд, которым его наградили в редакции уважаемого московского журнала, когда он попытался отнести туда тридцать лет назад свои переводы из австрийского поэта.) Однако рефлексивное осмысление творчества Тракля в нашей стране явно отстает от усилий переводчиков, и в этом смысле он остается, так сказать, знакомым незнакомцем, который стоит посреди нас, но с закрытым лицом (образ, хорошо вписывающийся в его собственную поэтику...)².

Что касается Австрии и, во вторую очередь, Германии, там поэзия Тракля оказалась предметом оживленного обсуждения — как в среде критиков и литературоведов, так и за ее пределами — уже давно; но история этого обсуждения довольно драматична, и сегодня, при несомненных успехах (и неостывающем интересе к поэту), можно, пожалуй, говорить о чем-то вроде кризиса.

Уже очень далекими кажутся вовсе не столь еще давние времена, когда Мартин Хайдеггер толковал своей оракульской философской прозой — наряду со стихами Гельдерлина — также и стихи Тракля, воспринимавшиеся в контексте его интерпретаций уж точно как оракулы, как глубокомысленно-темное выражение некоей чистой, восходящей к глубинам бытия прамудрости³. «Многозначительный тон стихотворения Тракля исходит из особой сосредоточенности, то есть из такого созвучия, которое само по себе вечно остается невыговариваемым. Многозначность этого поэтического высказывания — это не смутность небрежения, но строгость бережности, присущей тому, кто принял на себя заботу **праведного созерцания** <...> Единственная в своем роде строгость существенно многозначного языка Тракля

в высшем смысле настолько однозначна, что сохраняет бесконечное превосходство над любой технической точностью всего лишь в научном смысле однозначного понятия». Самому Хайдеггеру, любителю досократовской философии, мудрость поэта напоминала о языческой архаике эллинов; он подчеркивал, что для нее «недостаточны понятия метафизической или церковной теологии»⁴. Другие ценители и толкователи предпочитали стилизовать Тракля под «христианского поэта», с несколько простодушной буквальностью воспринимая образность его «монашеских» метафор. Впрочем, Эльза Ласкер-Шюлер, вспоминая поэта в стихах на его смерть после того, как за несколько месяцев до нее познакомилась с ним в Берлине, сравнила его с Лютером, — это иной сюжет, чем средневековый бенедиктинский рай, но хотя бы укладывается в христианскую парадигму. И уж тем более читатели, с Траклем вовсе не знакомые, вольны были мечтательно стилизовать его образ в соответствии с тем, что им примерещилось в часы чтения. В те времена о поэте, чья ранняя гибель среди ужасов мировой войны подчеркивала беззащитную неотмирность и располагала к сострадательной мифологизации, в общем, очень мало знали: загадочные стихи, всячески подчеркивающие, разрабатывающие собственную загадочность, гипнотически внушающие чувство непроницаемости окутывающей их атмосферы, представляли почти что вовсе вне биографического субстрата, сами по себе⁵ (что в некотором смысле соответствовало породившей их творческой воле).

С тех пор утекло много воды, и демифологизация представлений о Тракле, их перевод из квазисакрального кода в подчеркнуто, резко профанический, шла полным ходом. Биографический анализ разоблачал тайноведение поэта как шифровку психозов кровосмесителя и наркомана. Поэтологический анализ подчас выявлял за неслыханными дерзаниями трансформацию общих мест забытой немецкой поэтической традиции еще времен сентиментализма (так называемой *Zeitalter der Empfindsamkeit*). Специалисты доходили до того, что ставили вопрос: уж не китч ли поэзия Тракля, не фольклористский ли пошив платья по типу знаменитого *Dirndlkleid*, то есть наподобие хорошо известных в Австрии имитаций, — ее специфические мотивы⁶?

Результаты новейших демифологизаторских усилий подчас позволительно поставить под вопрос. Но возврат к прежней мечтательности невозможен, невинно-«монашеских» грез поэзия Тракля уже никому не навевает. Тяжелый взгляд, которым поэт смотрит со всех своих фотографий — не говоря уже о жутковатом графическом шарже Макса фон Эстерле и в особенности об автопортрете, набросанном кистью в мастерской у того же Эстерле весной 1914 года, — запоминается надолго. Былые

попытки увидеть Тракля «просветленно», в свете, так сказать, серафическом, плохо выдерживают встречу с этим взглядом.

Это отнюдь не означает, разумеется, что очень явственный интерес поэта к мистическим мотивам не был на свой лад весьма серьезен. Просто Тракль принадлежал к культурно-психологической формации, обозначаемой французским словосочетанием «les poètes maudits» — «*проклятые поэты*»; а для этой формации сосредоточенное влечение к запредельному (а подчас, как в стихах Тристана Корбьера о паломниках в Нормандии, достаточно убедительно выраженное сочувствие к народной традиции набожности) строится преимущественно от противоположного и потому не исключает, а необходимо предполагает переживание собственной inferнальности, постоянно грозящей исказить и религиозное переживание. Еще в беспомощных отроческих стихах Тракля «Святой» тематизировано присутствие подсознательной чувственности в напряженнейшем молитвенном усилии подвижника. Дело несколько осложняется тем, что для австрийца его старшие французские собратья Бодлер и Рембо уже были важным литературным, культурным впечатлением, он их читал и находил в них образец самоконституирования не только в словесности, но и в жизни — пожалуй, в жизни прежде всего: современный биограф может поставить, например, вопрос — уж не начал ли Тракль баловаться наркотиками поначалу еще и потому, что вычитал у Бодлера теорию «*искусственных парадизов*», paradis artificiels⁷? Но внутреннее родство Тракля с «проклятыми поэтами» все-таки остается жизненной реальностью, субстанциально иной, чем все литературные контакты. Парадоксально, что как раз литературное воздействие тех же Бодлера и Рембо на Тракля было очень поверхностным и, в сущности, как давно отмечено, почти иллюзорным⁸. Его человеческий облик имеет к ним куда более глубокое отношение.

Но, конечно, он — «*проклятый поэт*» на сугубо австрийский манер: совсем особая разновидность. В Париже демонизм более публичен и агрессивен, в самой своей антисоциальности социален — и потому экстравертивен; в Австрии он очень сильно интровертизируется. То специфическое соединение inferнальной чувственности и неожиданно мягкой депрессивной меланхолии, которое отмечает венский XIX век и затем заново оживает в венском модерне начала XX столетия, составляя самую его душу, проникает и в Тракля — ненавидевшего Вену зальцбургца, — приходя на смену боевому вызову французов. А привязанность de profundis и от противоположного к ангелическим образам традиционной народной набожности обращается, естественно, на то, что было под рукой — на барочный австрийский католицизм, означавший для Тракля такую же данность, какую для

Корбьера означало воспетое последним нормандское святилище, но только для императорской Австрии куда менее периферийную, маргинальную, экзотическую, чем для Франции, напротив, чуть ли не вездесущую. При этом интересно, что сам-то Тракль родился в протестантской семье и формально оставался до конца дней своих протестантом; вспомним, как Эльзе Ласкер-Шюлер лез в голову при мысли о нем — все Лютер да Лютер: «eine feste Burg» — знаменитый хорал Лютера, — «Thesen», опять-таки, конечно, те, что Лютер прибил к дверям Виттенбергского собора 31 октября 1517 года⁹. Но в конкретной образной ткани траклевских стихов ничего лютеранского нет как нет. Он не был бы аутентичным выразителем австрийской атмосферы, а заодно и наследником немецкой романтики, филокатолической и тогда, когда не была католической (ср. его стихи о Новалисе — между прочим, именно протестанте-филокатолике!), если бы не вносил в свои стихи в преизобилии специфической образности, заданной народным католическим обиходом, памятниками католического искусства и мечтательными представлениями о набожности былых времен. На поверхности лежит то обстоятельство, что весь сюжет борьбы между аскетическими устремлениями, не чуждыми реальной психологии Тракля (которые мы вправе находить ложнонаправленными, но не имеем никакого права считать пустой фразой), и безнадежным гнетом всепроникающей чувственности, этот сквозной сюжет, без которого траклевская поэзия непредставима, прямо-таки требует католических реалий. Поглубже другая мотивация: к медитативным раздумьям о средневековом католицизме как истоке Западной Европы Тракля толкало то же, что в свое время Новалиса, автора книги «Европа, или Христианский мир» (1799), — интересы, которые на языке сегодняшнего дня называются историософскими. В самом конце думают о самом начале. Лютеранство — всего лишь порог Нового времени; стоит всерьез задуматься о конце уже не просто Нового времени, но вообще «Запада» («Abendland», коему поэт в «горькое время конца» слагает свою «Abendländisches Lied» [«Песнь о Западе»]), как само собой приходит на ум начало того же «Запада», — например, отшельники, полагавшие начало будущим аббатствам. Благо австрийская земля и до сих пор полна памятью об этих отшельниках и аббатствах, — например, родной город Тракля Зальцбург, над которым высятся «Möpchsberg» («гора монаха») и «Nonnenberg» («гора монахинь»)… И там, где у французских «проклятых поэтов» пахло скорее уж романтической трагедией, у Тракля с неизбежностью проступают черты амбивалентной мистерии, сообразные не только «модерну» начала века, но, что важнее, специфическому складу австрийской культуры, редкостно долго

сберегавшей барочные парадигмы сакрального, «иезуитского» театра (Гофмансталь напишет по всем правилам кальдероновских времен свою мистерию «Большой Зальцбургский театр жизни» уже после смерти Тракля, в начале 1920-х годов). Вообще поэзия Тракля при всей ее подчеркнутой замкнутости в себе самой и дистанцированности от всего ей внеположного куда больше связана с австрийской почвой, чем это может показаться. Топонимы того же Зальцбурга появляются то здесь, то там на равных правах с отрешенными порождениями метафизической фантазии поэта и в полной стилистической гармонии с ними, а когда подумаешь о том, что аптека, в которой приходилось практиковать юному Траклю, называлась на старинный лад «Zum weiß en Engel» («У белого ангела»), трудно не поразиться гротескной созвучности такого названия самым причудливым сочетаниям слов в траклевских стихах. Только там ангел был бы голубой, не белый... Ниже, по ходу рассказа о конце жизни поэта, мы приведем несколько слов из письма его денщика Маттиаса Рота: этот потрясающий документ — лишнее свидетельство того, до чего много оставалось в австрийской повседневности реликтов барочной, если не средневековой культуры. Собственно, австрийская литература много об этом свидетельствовала, но письмо Рота — свидетельство внелитературное и потому особенно красноречивое. Француз Корбьер видел своих нормандских чудачков все-таки с большей дистанции. Но зато у Корбьера, «проклятого поэта» из компании Верлена, в его упомянутой поэме («La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne» [«Рапсод на торжище и прощение св. Анны»]) неожиданно много остается от объективирующего натуралистического взгляда извне, ловящего красочную деталь; безнадежная Австрия Тракля, такая архаическая и такая современная, увидена и показана изнутри, и только изнутри, в очень целостном видении, для передачи которого приемы натурализма или реализма были бы решительно неуместны.

Жизнь, которой предстояло стать материалом для подобной переработки, продолжалась недолго — двадцать семь лет.

Георг Тракль родился 3 февраля 1887 года в довольно состоятельной семье переселившегося в Зальцбург из Венгрии полунемца и полумадьяра, торговца железом, унаследовав от отца почти что монгольский разрез узких глаз и отнюдь не унаследовав его простодушной веселости. Его мать, происхождения чешско-немецкого, забрасывала своих многочисленных детей, чтобы предаваться уединенным музыкальным и антикварным занятиям. Тем больше места в жизни детей занимала гувернантка — странное существо из какого-то иного века, горячечно-набожная католичка. Переполнив фантазию будущего поэта трансформи-

рованной католической образностью, она не смогла, как всей душой хотела, обратить его в свою веру; усердно обучая его французскому языку, она никак не могла угадать, что мальчик будет читать на этом языке — «Цветы зла» Бодлера. А затем атмосфера внутреннего одиночества в семье и среди сверстников делает для Георга самым важным на свете человеком, предметом маниакально сосредоточенных двусмысленных эмоций — младшую сестру Грету, «Чужанинку» («Fremdlingin»), которой предстояло наполнить стихи Тракля своими резко контрастирующими двойниками, представляя то как inferнальное, то как райское существо, примерещиться ему даже среди фронтовых ужасов 1914 года, а затем, ненадолго пережив его, покончить с собой в 25 лет... Между тем самолюбие необычного юноши, запомнившегося одноклассникам с неизменным выражением «тихой, упрямой насмешки на лице», было уязвлено тяжелыми неудачами в ученье, которые заставили бросить гимназию и поступить учеником в упомянутую выше аптеку; именно к этим переживаниям восходит его пристрастие к наркотикам. Одновременно он дебютирует как драматург; весной 1906 года его одноактную драму даже ставят в Зальцбургском театре, однако осенью того же года следующую драму, тоже одноактную, ждет полный провал, в следующем году он уничтожает рукопись законченной трагедии. Ему уготована участь аптекарского служащего и неудачника, уважаемого, а затем и все больше ценимого в узком кругу артистической богемы. Своим собеседникам и собутыльникам он запоминается как соединение крайностей — то учтивейший, деликатнейший человек на свете, то безудержный, сосредоточенный оскорбитель; полнейшее самообладание перед лицом поверхностных воздействий алкоголя и наркотиков, но одновременно непреодолимая, неостановимая тяга к гибели... Не без влияния любимых книг — например, «Преступления и наказания» Достоевского, из которого в его поэзию пришло имя Сони, — он ищет каких-то особых отношений с обитательницами публичных домов, притягиваемый их убожеством, их отторженностью и отверженностью, родственной его собственной судьбе. Этот мотив для времени очень характерен, мы встречаем его даже в ранней прозе Пастернака; попытка понять его из другого времени почти безнадежна и, во всяком случае, требует равно избегать позы всезнания, грозящей цинизмом, и позы всепонимания, грозящей сентиментальностью. Как бы то ни было, «падшие женщины» были никоим образом не единственными обитателями социального низа, встречавшими со стороны Тракля, человека нередко агрессивного, особенно подчеркнутое уважение. Видеть здесь одну литературщину нельзя, но и без присутствия литературы тоже не обходилось.

Между тем круг, в котором всерьез понимали ценность его стихов, медленно, но неуклонно расширялся. С 1912 года он вступает в контакты с издателями инсбрукского журнала «Вгеппег»; здесь он нашел и дверь в литературную жизнь, и дружеские отношения. В Вене он знакомится с сатириком и влиятельным диктатором литературных вкусов Карлом Краусом, с Оскаром Кокошкой, более известным как живописец, но составившим себе имя и как писатель-экспрессионист, с архитектором Адольфом Лосом, творцом нашумевшего строения прямо напротив Хофбурга, и с другими центральными персонажами культурной эпохи. Эти радовавшие полосы временного выхода из одиночества систематически перемежались психическими провалами, а затем навсегда оборвались всеобщей катастрофой — началом войны.

Мобилизацию поэт принял с мрачным воодушевлением, записался добровольцем и был отправлен в Галицию, где после битвы при Гродеке должен был как аптечный сотрудник при отсутствии врачей два дня и две ночи обслуживать неимоверное количество раненых и умирающих; одни молили дать им яд, другие убивали себя на его глазах; выйдя на минуту из помещения, он увидел на деревьях фигуры повешенных — русинов, которых подозревали в симпатиях к русским. После этого он пытался покончить с собой, находился под надзором и в конце концов умер, перебрав дозу кокаина, вечером 3 ноября 1914 года.

Последние стихи Тракля наполнены образами того конца, который он предчувствовал заранее, а теперь воочию увидел (здесь и ниже переводы из Тракля всюду мои):

...Золотой человеческий образ
Поглотила холодная глубь
Вечности. Об уступы смерти
Разбилась пурпурная плоть...

...На город тернистая пустошь идет.
Со ступеней пурпурных гонит месяц
Толпу испуганных жен.
Волки с воем врываются в двери.

Единственный близкий человек, который был с Траклем в его последние дни и часы и шел за его гробом на краковском кладбище, был его денщик Матиас Рот, в мирной жизни — шахтер. Его письмо к Л. фон Фиккеру, изобилующее грамматическими ошибками, являет, по прекрасному выражению Фиккера, образец «правописания сердца». Биограф Тракля замечает по поводу этого письма (да и вообще присутствия Рота посреди ада последних дней поэта): «Словно бы все простые люди, к которым Тракль был в жизни добр, прощались с ним в этом чудном выражении благодарности»¹⁰. Если бы беллетрист выдумал та-

кое письмо, это было бы несносной сентиментальностью, но ничего не вымыслено. «Меня мой господин всегда жалел, я ему этого во всю мою жизнь не забуду <...> Я все думаю и думаю о моем дорогом и добром многоуважаемом господине, как это он так жалостно и таким образом окончил жизнь?..»

Жизнь окончилась, слава только начиналась. В 1925 году останки Тракля были перезахоронены на тихом кладбище Мюлау близ Инсбрука — города «брэннеровского» кружка, с которым для поэта были связаны скупые литературные радости.

Решимся сказать, что широко распространенное направление биографического подхода к Траклю, как кажется, ведет не только к приобретениям, но и к потерям. Что-то в наивные времена «метафизических» толкований видели, может быть, по-своему даже лучше, ибо самый недостаток биографической информации волей-неволей вынуждал сосредоточиться на том, что высказано в самих стихах. Скажем, сердиться на поэта за то, что он смел усматривать в опыте инцестуозных безумств не случайность своей личной биографии, но присутствие «черного истления» и симптом смертельной болезни целого тысячелетнего европейского мира, как это сплошь да рядом делается нынче, — до того часто, что примеры излишни, — во всяком случае, ничуть не менее несообразно, непонятливо, немилосердно и безвкусно, чем старомодно ужасаться его имморальности (или вопреки очевидности сочинять образ более «невинный»). Нынешнее умонастроение, как известно, требует сосредоточиваться на «позитивных» мыслях и эмоциях; но при чем же тут поэт Тракль? Отчитывая его за «самоистязание», диагностируя в его текстах на привычном жаргоне психоаналитиков то мазохизм, то садизм, а то недостаточно просвещенное и, значит, все-таки «буржуазное» отношение к полу, специалист уходит от своих задач и закрывает перед собой и читателем возможность понимания. Для истории литературы жизнь Тракля в любом случае доступна познанию и достойна познания лишь постольку, поскольку она закреплена, истолкована — иначе говоря, до конца переработана — в его творчестве.

Литературоведам наших дней не очень легко сговориться, куда зачислить лирику Тракля — по ведомству ли экспрессионизма или все же по иной рубрике, например, символизма, импрессионизма, неоромантики, югендштиля¹¹? Поэта все же чаще принято рассматривать как раннего экспрессиониста. Очевидно, однако, что подобного рода классификация неизбежно условна. Границы между различными областями того, что по-немецки называется die Moderne, зыбки, а Тракль не был среднеарифметическим представителем той или иной поэтической генерации, одним из многих, простым наглядным примером в историко-литературном дискурсе. Он был самим собой.

Итак, в центре лирики Тракля, как и приличествует «проклятому поэту», — парадоксальное тождество света и мрака, духовности и кощунства, притом тождество это понимается им самим как знак исторической или метаисторической катастрофы, как эсхатологическое знамение *Endzeit*, «последних времен» — скажем, гибели Европы или конца света. В пределе каждый образ имеет здесь три взаимосвязанные функции: во-первых, выявлять сакральную символику созерцательности и аскезы; во-вторых, намечать inferнальную атмосферу переступания запретов и безблагодатной обреченности; в-третьих, указывать на «горькое время конца». Этим определяется специфический характер траклевской образности.

Зададим себе в этой связи странный вопрос: что есть общего — хотя бы чисто формально, в функции темы для воображения, — у традиционно-христианского (и специально католического) сакраментализма, у «криминальной» атмосферы намеков на неназываемый грех и у симптоматики надвигающейся катастрофы? Последовательно представим себе — коленопреклоненного католика, на «адорации» не отводящего глаз от Гостии; преступника, скажем, Раскольникова у Достоевского, погруженного в созерцание кровавого пятна или прислушивающегося к звуку пресловутого звонка; неизлечимо больного, пристально рассматривающего проступивший на его теле симптом болезни. Очевидно, во всех трех случаях имеет место «нестественно» сосредоточенная и неподвижная фиксация внимания на некоем минимуме сенсорной данности, в пределе — на не имеющей протяженности значащей точке, резкий перевес знаковости предмета над предметностью знака. Пластически-конкретное обличье отступает, вместо него и за его счет художественно разрабатывается перегруженность значением и вневременно затянувшаяся — как предсмертное прощание — статично-медитирующая сосредоточенность на этом значении. Техника медитации, эта освященная традицией стратегия ответа на сакраментальную реальность, распространяется у Тракля на реальность греха и недуга, вслед за Бодлером и Рембо понимаемую как сакраментальное навыворот¹². Как для веры во всем — мистическое присутствие, так для «проклятого» во всем — и след преступления, и знак конца: и поэт непрерывно принуждает читателя к медитативному взглядыванию, продлевая, подчеркнуто затягивая этот акт. Эмоциональным фоном служит испуг.

Отсюда логически вытекает главная черта поэтики Тракля: созерцательное «нанизывание» (*Reihung*)¹³ как будто бы не связанных между собой образов, при котором преобладают паратактические конструкции, назывные предложения и многозначительно-настроенческие эпитеты — техника, разработанная

когда-то полузабытыми немецкими поэтами XVIII века, но основательно переработанная с радикализмом, возможным только для экспрессионистской поры.

Что касается специально эпитетов, то читателю сразу же бросается в глаза обилие тех, которые вроде бы связаны с краской, с цветом¹⁴, — плоть «пурпурная», а зверь, как и вихрь, «красный», охота «алая», мороз, как и дождь, «черный», безмолвие вод «зеленое», а улыбка «голубая», — но ничего не поймет тот, кто будет искать в них колористическую сенсорную изобразительность. Это образность эмблематики и геральдики, не образность изображения в традиции прошлого века — реалистической или импрессионистической. Чернота мороза и голубизна улыбки соотносятся — вероятно, через разработанный французскими символистами концепт *correspondances* (заглавие сонета Бодлера, ср. также хрестоматийные стихи Рембо о «черном А», «белом Е», «красном И», «зеленом У» и «голубом О»...) — с традицией символики цвета, столь важной не только для средневекового и барочного искусства, которое повсюду обступает впечатлительного созерцателя в австрийском культурном пространстве, — но также, между прочим, и для католической литургики. Если реалистически увиденный цвет в принципе динамичен, а импрессионистическое видение именно динамику переходов и переливов специально делает своим главным предметом, то эмблематический цвет, напротив, статичен, лишен оттенков и равен себе, представляя, так сказать, *sub specie aeterni tatis*, под знаком эсхатологического «навсегда». Как раз поэтому сенсорность ему, собственно, чужда. Траклевский «цвет» увидит интеллектуальное воображение; зрительному воображению делать с ним почти нечего.

Сказанное о «цветовых» эпитетах относится и к поэтике Тракля в целом: все ее приемы работают на подчеркивание статичности замкнутых в себе самих образов. В тех стихотворениях, которые сохраняют традиционную метрику и рифму, эта статичность выражается, например, через повторяющееся вновь и вновь совпадение границ между словами и стопами, например:

Abends/schweben/blut'ge/Linnen,
Wolken/über/stummen/Wäldern... —

(Вечером веют кровавые полотнища, облака над немymi ле-сами...) —

рискованный прием, создающий резкое ощущение усыпительной монотонности и потому избегавшийся в старой поэзии; как средство погрузить читателя в магико-гипнотическую атмосферу он подчас применяется в современном Траклю творчестве русских символистов¹⁵. На такой же эффект остановленного потока времени и речи ориентированы особенности пользования рифмой, в

особенности, конечно, тавтологическая рифма, заставляющая одно и то же слово рифмоваться с самим собой и часто провоцирующая дополнительные повторы (например, во всех нечетных строках 18 четверостиший только что процитированного шестичастного стихотворения «Die junge Magd» (или, напротив, во всех четных строках стихотворения «Sonja» [«Соня»]¹⁶), построение ряда четверостиший на возвращающейся паре рифм (как в четырех катренах «Winterdämmerung» [«Зимних сумерек»]), но также и постоянное пристрастие к нарочито элементарным, «детским» рифмам, как правило, связывающим идентичные грамматические формы, особенно глагольные, притом имеющие равное число слогов (stehn—geh'n — особенно часто, затем wehen—stehen, stillt—quillt, lebt—bebt, hasten—rasten, vorüber—hinüber, Hand—Wand, Scham—Gram, Baum—Raum, Gras—Glas, Wein—Pein, Trauer—Schauer, Kühle—Schwüle, Verwesung—Genesung и т.п. — смысловые ассоциации по смежности или противоположности, конечно, усиливают наваждение идентичности выговариваемого). Отказ от динамики богатой или, напротив, изысканно небрежной и вольной рифмы для Тракля принципиален: функция рифмы, как и метра, — не вызывать эйфорию свободы, но, напротив, усугублять ощущение неизбежности.

Однако наличие метра и рифмы для поэзии Тракля не очень характерно. Образы предстают в ней отрешенными от каузальной мотивации и постольку, вполне логично, также и от синтаксических связей; их отрешенность легко распространяется и на третий род сцепления — на связи, задаваемые инерцией метра. Поэтому у Тракля поступательно возрастает роль верлибров. Конечно, тяготение к верлибрам было общей чертой эпохи; но если у экспрессионистских современников Тракля оно по большей части мотивировано желанием расковать динамику речевого потока, сделать ее прямо-таки необузданной, задача траклевских верлибров противоположная — задержать движение, замедлить его, заставить читателя пережить как бы остановленный стих: отрешенность слова, прерывность словесной материи в противоположность речи как континууму. Время, в которое пришлось жить Траклю, было временем, когда немецкоязычные культуры впервые по-настоящему «открывали» Гельдерлина, и как раз экспрессионизм сыграл в этом деле, начатом еще кружком Стефана Георге, особенно заметную роль; но у европейских, в том числе и немецкоязычных, поэтов, устремлявшихся тогда к верлибру, в принципе мог быть наряду с Гельдерлином (и немецкими предшественниками самого Гельдерлина¹⁷) еще один прообраз, тоже новооткрытый, — Уитмен. В связи с этим необходимо отметить для контраста со случаем Тракля характерную для подчеркнуто «разговорчивого» стиха Уитмена (и сентиментально разрабатываемую, например, у раннего Верфе-

ля) тему совершенно неслыханной коммуникативной открытости человека всем его собратьям по человечеству, утопически-экстатического слияния всех со всеми. Траклю это по существу совершенно чуждо¹⁸: мистическое единство в вине и беде отнюдь не раскрывает людей к легкой коммуникации, скорее, напротив, тот, кто увидел его тайну, обречен стать среди непосвященных тем более замкнутым в своем молчании. Построение верлибров Тракля, со временем все больше ориентированное на пример Гельдерлина¹⁹, совершенно чуждо уитменовскому влиянию. Что касается гельдерлиновской парадигмы, то она, разумеется, предстает здесь резко усугубленной контекстом XX века. Гельдерлин при всей своей уникальности на фоне своего времени еще не мог сознательно тематизировать выпадения из коммуникации как такового; достаточно вспомнить, что его знаменитое стихотворение из времен безумия «Die Linien des Lebens sind verschieden...» («Различны линии бегущей жизни...») родилось в ответ на просьбу совсем простого человека, ходившего за больным, написать что-нибудь специально для него, — чтобы увидеть за гельдерлиновскими темнотами, именно в качестве темнот вдохновлявшими Георге и того же Тракля, потрясающе наивную и непосредственную веру в сообщимость слова поверх всех социокультурных и прочих межей. Но Тракль явственно ощущает себя выпавшим из этой сообщимости. Мы не имеем никаких причин сомневаться в устрашающей подлинности стоящего за «некоммуникабельностью» его музыки переживания. Но одновременно мы должны (хотя бы для того, чтобы не делать ложного выбора между квазитеологической фразеологией и психоанализом как идеологией²⁰) обратить внимание на то, как названное переживание становится у Тракля сознательно разрабатываемой темой и как тема эта уже в своем качестве темы определяет совершенно конкретные технические ходы — например, траклевский синтаксис и замедленный ритм траклевского стиха.

Благоразумно порой вспоминать выпад Пастернака, заявленный по поводу Верлена, тоже ведь прожившего странную жизнь и тоже вибрировавшего между переживаниями inferнальными, ангелическими — и, увы, снова inferнальными: «Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника медиумической крошкой, испорченным ребенком, который не ведает, что творит»²¹. И в Тракле, человеке лично слабым и переступившем черту безумия, для истории литературы интересен «победивший художник», проявлявший в своем творчестве то упорство воли, ту настойчивость расчета, которых так часто не хватало ему же как персонажу биографическому.

То, что вновь и вновь называют «монотонностью» Тракля, — нескончаемое, неутомимое варьирование одних и тех же обра-

зов, словно бы перестраивание неизменных компонентов в поле калейдоскопа, — также идеально соответствует теме останавливающегося времени, оледеневающей в неконтактности речи, проступания сквозь историю послеисторического и тем самым доисторического, геометрического совмещения конца с началом, победы статики над динамикой. Немецкий поэт Теодор Дойблер рассказывает, как во время его последней встречи с Траклем, в Инсбруке, весной 1914 года, поэт «непрерывно говорил о смерти», и он приводит, по его заверению, в точности особенно поразившие его слова: «Разновидность смерти безразлична; смерть, поскольку она — срыв и падение, до того ужасающа, что все, что ей предшествует или за ней следует, ничтожно. Мы срываемся и падаем в непостижимую черноту. Как это смерть, секунда, вводящая в вечность, может быть непродолжительной?»²² Этот пассаж, что бы он ни означал в психобиографическом контексте предсмертных предчувствий Тракля, дает, может быть, наилучшее введение в самую суть его поэтики. Время, в которое погружены его стихотворения, и есть предсмертная секунда, «вводящая в вечность» и сама становящаяся вечностью, по старому латинскому выражению *punc stans* — остановленное, стоящее настоящее. Снова и снова, как это могло бы быть в каком-нибудь старом сказочном сюжете, изобретательно загадываются загадки, одновременно и открывающие, и скрывающие все одну и ту же тайну, так и не сообщимую до конца. Психологическая идентификация этой многозначной тайны с якобы однозначными биографическими секретами лишь входит — на равных или даже подчиненных правах — в совокупность того, что приходится иметь в виду толкователю поэзии Тракля. Чем она никак не может и не должна быть, так это последним словом самого истолкования. Когда Тракль видел свою странную жизнь как знак, как значимое для всех знамение, он поступал так не в силу «метафизических» и паратеологических идеологем, но по праву, находящемуся в соответствии с сутью поэзии.

¹ Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма / Составление, редакция переводов и комментарии А. Белобратова. Предисловие В. Метлагля, СПб., 1996.

² В этом отношении характерно, что предисловие к вышеназванному изданию — всего 8 страниц! — написано австрийским участником, директором «Бреннер-архива» в Инсбруке. Поскольку книга была подготовлена в сотрудничестве с австрийскими и специально тирольскими институциями, такое распределение ролей можно найти вполне естественным; но столь же естественно, что автор предисловия ограничился тем, что предло-

жил читателю добротную справку, уйдя от всякого разговора с этим читателем — персонажем, для него, очевидно, слишком трудно представимым.

³ *Heidegger M.* Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes // *Merkur* 7 (1953). S. 226–258. Ср.: *Vietta E.* Georg Trakl in Heideggers Sicht // *Die Pforte*. 1953. Н. 51/52; *Rey W.H.* Heidegger — Trakl: Ein stimmiges Zwiegespräch // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte* 30 (1956). S. 89–136; *Falk W.* Heidegger und Trakl // *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F.*, Bd. 4. Berlin, 1963. S. 191–204.

⁴ *Ibidem.* S. 227.

⁵ *Otendi-Hinze D.* Wandlungen des Trakl-Bildes. Zur Rezeptionsgeschichte Georg Trakls. Washington University, 1972.

⁶ Ср. характерное заглавие, предполагающее привычную постановку вопроса и его понятное для всех словесное оформление: *Kaiser G.R.* Georg Trakl — «moderne Lyrik im Dirndlkleid»? (Георг Тракл — «современная лирика в сельско-австрийском наряде»? — *C.A.*) // *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südeuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Z. Konstantinovic.* Hrsg. v. F. Rinner u. K. Zerinschek. Heidelberg, 1981. S. 233–252. («Dirndl» — допотопное австрийское словечко для обозначения «деревенской девки» в старом, то есть вполне приличном, смысле слова; в составе обозначения наряда указывает на его, говоря по-русски, «кондовость».)

⁷ *Basil O.* Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 1965. S. 49.

⁸ Ср.: *Leitgeb J.* Die Trakl-Welt. Zum Sprachbestand der Dichtungen Georg Trakls // *Wort in Gebirge*, F. 3, 1951.

⁹ ...Des Dichters Herz, eine feste Burg,
Seine Gedichte: Singende Thesen.

Er war wohl Martin Luther...

(...Сердце поэта — твердыня. / Его стихи: тезисов пенье. / Не он ли был Мартин Лютер?..)

¹⁰ *Basil O.* Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. S. 156.

¹¹ Ср. удачную характеристику литературоведческих затруднений, а также и кризиса биографических и психоаналитических вариантов «approach»: *Kemper H.G.* Nachwort // *Trakl Georg. Werke. Entwürfe. Briefe.* Stuttgart, 1992, S. 269–320, особенно начало.

¹² Весьма вероятно, что Тракл читал Гюисманса, сделавшего перверсный ритуализм черной мессы литературной темой, важной для *fin de siècle*.

¹³ Ср.: *Doppler A.* Bemerkungen zur poetischen Verfahrensweise Georg Trakls // *Sprache und Bekenntnis. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag.* Hrsg. v. W. Frühwald und G. Niggel. Berlin, 1971. S. 349–359; *Schneider K.L.* Georg Trakl und der Reihungsstil // *Salzburger Trakl-Symposium.* Hrsg. v. W. Weib und H. Weichselbaum. Salzburg, 1978 (Trakl-Studien 9). S. 115–118.

¹⁴ Ср.: *Mautz K.* Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31 (1957). S. 198–240.

¹⁵ Например, у Брюсова: «Томно / спали / грезы; // Дали / Темны / Были...» — и так до самого конца шести строф одни двусложные слова с ударением на первом слоге.

¹⁶ С однократной заменой тавтологической рифмы на омонимическую — впрочем, однокорневую (*Leben—leben*), то есть дающую случай промежуточный между тавтологией и омонимией, а в психологии читателя почти неотли-

чимую от тавтологии и резко контрастирующую с омонимическим «каламбуром», для траклевской поэтики резко нежелательным. Если повтор внушает чувство неподвижности, каламбур дает усиленный эффект резкого движения.

¹⁷ О немецком верлибре второй половины XVIII века и его свойствах в противоположность верлибру англоязычному см.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 248–262 и специально С. 254–255.

¹⁸ Проблематичное исключение — заключительные три строки «Abendländisches Lied», где в окружении красоты необычно для Тракля эйфорических образов возникает как ответ на вопрос о смысле исторического пути формула: «*Ein Geschlecht*». Значение формулы, намеренно (?) энигматичное ввиду многозначности немецкого существительного *Geschlecht*, означающего и «род», и «пол», давно служит предметом дискуссий; интерпретация, усматривающая в ней указание на запредельное единство по ту сторону конца в общности «рода» всех поколений европейцев и тем самым на утешительный возврат современников и свидетелей конца — к чистоте начала, подсказывается контекстом стихотворения в целом и лежит на поверхности; начавшиеся давно (ср.: *Bayertal E. Georg Trakls Lyrik. Analytische Untersuchung.* Mainz, 1926) и очень распространенные в наше время попытки понять слово «*Geschlecht*» как «пол», а само это место как выражение утопии преодоления «раскола» двух полов и возврата к андрогинизму — согласно платоновскому «Пиру» и гностическим доктринам, первоначальному состоянию человека, — могут, разумеется, основывать себя на андрогинизирующей переработке траклевского образа сестры, неоднократно предстающей как *отрок*, но при этом принуждены постулировать появление мотива (без подготовки!) внутри контекста стихотворения. Заметим, что в стихах Тракля слово «*Geschlecht*» весьма часто появляется в абсолютно недвусмысленном значении «род» («*O, wie alt ist unser Geschlecht...*» («*O, как стар род наш...*»); «*...Die purpurnen Mantel, Klage eines groben Geschlechts / Das fromm nun hngeht im einsamen Enkel...*» («*...пурпурный плащ, жалоба великого рода, / что набожно отходит в одиноком внуке...*») и т.п.); сопоставление с практикой традиционного поэтического языка, которой Тракль сохранял верность более устойчивую, чем это может показаться возможным из сегодняшнего дня, также делает современные домыслы о значении этого слова в указанном месте маловероятными. Но идет ли речь о преодолении расстояния между поколениями или разделения между полами — это очевидным образом происходит никак не по парадигме универсальной коммуникативности, вселенской «разговорчивости», значимой для певца американской демократии и для его европейских последователей.

¹⁹ Ср.: *Fiedler Th.* Hölderlin and Trakl's poetry of 1914 // *Friedrich Hölderlin: An Early Modern.* Ed. by E. E. George. Ann Arbor, 1972. P. 87–105.

²⁰ Именно этот выбор — разумеется, в пользу психоанализа — совершенно всерьез обсуждается в многократно переизданной ровольтовской биографии поэта: *Vasil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* S. 13.

²¹ *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 382.

²² Цит. по: *Vasil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* S. 164–165.

ЙОЗЕФ ВАЙНХЕБЕР¹

Йозеф Вайнхебер (Joseph Weinheber, 1892–1945) — едва ли не самая спорная фигура в истории австрийской литературы XX в., писатель, чье творчество и чья личность до сих пор остаются предметом ожесточенных дискуссий, размах которых простирается от фанатичной апологии значимости его поэтического творчества до категорического порицания его как личности и как творца. Создается впечатление, что современное немецкоязычное литературоведение не знает, что делать с богатейшим наследием поэта. Оно то отводит Вайнхеберу роль «крупнейшего австрийского лирика XX в.»², то всего лишь вскользь упоминает о нем в академической истории австрийской литературы. Камнем преткновения этих дискуссий являются политические и соответственно эстетические воззрения Вайнхебера, находившиеся в опасной близости к идеям национал-социализма, что нашло свое выражение не только в его готовности участвовать в различных культурно-пропагандистских акциях нацистов 1930–1940-х годов, но и в его творчестве того же периода.

Однако было бы неверным только на основании этих данных сразу же причислять Вайнхебера к одиозным фигурам нацистского Олимпа. Сложность в определении места и значимости творчества Вайнхебера в истории австрийской литературы XX века в значительной мере усугубляется противостоянием двух противоборствующих среди литературоведов течений. Одни, и к ним принадлежат в основном лица, сами запятнанные в связях с нацистами (Й. Надлер, Ф. Мартини, Ф. Захер, Ф. Леннарц и вставший на их сторону Ф. Еначек), попросту игнорировали или вымарывали все, что каким-либо образом напоминало в жизни и творчестве Вайнхебера о его причастности к идеологии национал-социализма, и истово воспевали поэта как «великого мастера немецкого языка»³. Другие (и их большинство) решительно отвергали значимость творчества Вайнхебера, не дав себе труда разобраться ни в жизненных перипетиях поэта, ни в его творчестве. С 1980-х годов, с приходом нового поколения германистов, ситуация начинает постепенно меняться. В работах молодых австрийских исследователей речь идет не о сме-

не прежних представлений о Вайнхемере, а о фундаментальном изучении всего корпуса трудов и биографии поэта в совокупности, без каких-либо изъятий. Блестящим примером такого непредвзятого отношения к этой проблеме является книга Альберта Бергера о жизни и произведениях Вайнхемера⁴, в которой основное внимание уделяется выяснению побудительных мотивов творчества Вайнхемера, анализу жизненных и исторических (сугубо австрийских) обстоятельств, наложивших отпечаток на все творчество этого талантливого поэта, и определению места его в истории австрийской литературы XX века.

Творчество Вайнхемера укладывается в период от начала Первой и до конца Второй мировой войны. Ему, поэту трагической судьбы, была отпущена энергия стать «классиком в хаосе»⁵ или — еще точнее — классиком хаоса, каковой являла собой история человеческого духа в XX веке. Свободно владея всеми формами и жанрами классической лирики от античности до современности, он попытался с помощью виртуозно отточенной формы остановить распад содержания — в то самое время, когда живопись, музыка и литература, наперегонки разрушая унаследованные классические формы, провозглашали «триумф распада»⁶. Но если бы дело ограничивалось только упрямой приверженностью Вайнхемера к алкеевой и сапфической строфике, к гимнам и одам в духе Клопштока или Гёльдерлина, к сонетам в духе Микеланджело, то он остался бы в истории поэзии как некий курьезный анахронизм, как забавный эпигон-виртуоз (а такие упреки порой раздавались в критике и они не лишены определенных оснований). Доходящая до суеверия приверженность поэта к исторически сложившимся жанровым формам лирики (Вайнхемер категорически исключал элемент случайности в развитии жанровых форм) сочеталась в его творчестве с религиозным отношением к поэтическому слову, которое он в зрелые годы выводил непосредственно из Евангелия от Иоанна: «В Начале было Слово / И Слово было у Бога...». Вайнхемер считал, что божественное миротворящее и созидующее Слово утрачено людьми, и снова приблизиться к нему может только поэт, который именно для этого и наделен божественным даром — талантом.

Но для понимания зрелой поэзии Вайнхемера необходимо некоторое вхождение в обстоятельства его жизни и творческой эволюции, поскольку он начинал как лирик, тяготевший к непосредственному выражению жизненных впечатлений и переживаний, а именно они наложили неизгладимый отпечаток на становление его как поэта и как личности.

Через все творчество Вайнхемера проходит тема одиночества, постепенно разворачиваясь от своей биографической и социальной ипостаси к эстетической и философской, — к проблеме

неизбежной изоляции настоящего художника в XX веке, веке, который не столько занят постижением сущностей, сколько их размытием в новые формы, способные удивлять своей необычностью, «чужестью». Биографически тема одиночества обусловлена полным сиротством Вайнхебера: в 1901 г. умер отец, мясник по профессии, прививший мальчику любовь к природе и к народной песне; в 1904 г. умерла мать, эту утрату будущий поэт переживал до конца жизни как экзистенциальный провал, как невозможный пробел. Уже с шести лет мальчик был вынужден жить в детском воспитательном доме — для домашнего воспитания у родителей не хватало ни времени, ни средств. Отец часто отсутствовал, вынужденный ездить по деревням в поисках дешевого скота. После смерти отца мальчик и обе младшие сестры были помещены в сиротский дом; обе сестры умерли там от скарлатины. Все эти обстоятельства способствовали возникновению в сознании Вайнхебера ощущения социальной неполноценности и одновременно порождали страстное стремление к всеобщему признанию его творческой значимости. Отсюда настойчивые попытки в 1930-х годах каким-то образом компенсировать свое социальное происхождение обретением титула профессора⁷. Отсюда же проистекают и последовательные попытки преувеличения своей роли вплоть до представления себя в качестве своего рода высшего судии языка, самого значительного из живущих поэтов, духовного вождя народа. Ощущение значимости для поэта жизни в условиях социальной ущербности постепенно переходит у Вайнхебера в осознание собственной избранности, и он начинает верить, что его поэзия «должна была принадлежать к оберегаемым сокровищам немецкого языка», что, собственно, и сделали нацисты, занеся имя Вайнхебера в особый список фюрера «искрой божией отмеченных деятелей искусства»⁸, что автоматически ограждало его от призыва в армию. Весь жизненный путь Вайнхебера «определялся противоположением между низом (где царит семейное уныние, бедность и социальная зависимость) и верхом (где бюргерский порядок, экономически обеспеченное существование, значимость и признание были само собой разумеющимися явлениями), что в значительной мере отразилось и на его творчестве. Через все творчество Вайнхебера проходит мысль о стремлении вырваться из «подлой темноты» своего второразрядного существования в «чистые высоты» поэзии и духа, для чего им избирались не всегда пристойные и отнюдь не поэтические средства.

Одиночество усиливало интерес к чтению и способствовало ранним попыткам будущего поэта выразить свои чувства в слове. Глубокий след в душе подростка оставляют Шопенгауэр и Ницше, из поэтов он позднее чаще всего упоминает Р. М. Риль-

ке и С. Георге; хотя в 1910-е годы для него не меньшее значение имела поэзия Антона Вильдганса и Рихарда Демеля, а затем и Детлева фон Лилиенкрона.

Первые напечатанные стихи относятся к 1913 г. Для эпохи и для самого поэта в пору начальных поисков весьма показателен сборник «Одинокий человек» («Der einsame Mensch», 1920), куда вошли и многие из ранее написанных стихов. Главная тема — одиночество, ведущая интонация — постэкспрессионистская, более точное определение дать трудно, потому что Вайнхебер, «ожесточенно сопротивляясь находившемуся тогда в зените экспрессионистскому хаотизму»⁹, пробует сразу несколько путей его преодоления, но ни один из них не предстает еще в данном сборнике как доминирующий:

Много троп по лесу пролегло,
Много душ здесь засосала муть.
Ах, как буря завывает зло!
Мир холодный навевает жуть,
И с полей несется злая весть,
Бесконечный, заунывный вой:
В мире троп воистину не счесть —
Неужели нет пути домой?!

(«Лесные тропы», 1918)

(Здесь и далее переводы, цитируемые без указания переводчика, принадлежат автору данной главы.)

Приведенная здесь маленькая «проба» демонстрирует промежуточный характер художественных поисков Вайнхебера на данном этапе. Стихотворение написано в самом начале 1918 г. и по настроению родственно многим произведениям экспрессионистов, не устававших провозглашать одиночество, безысходность и «конец света» (именно так — «Weltende» — называлось ставшее знаменитым стихотворение Якоба ван Годдиса, во многом определившее тональность всего немецкого экспрессионизма). И все же экспрессионистскую патетику Вайнхебер уже к началу 1920-х годов успешно преодолевает. Он отказывается от авангардистской техники монтажа картин и образов, от «хаотизма» формы, воспроизводившей воцарившуюся в мире неразбериху и чувство «катастрофизма». Ему хочется навести порядок не только в поэзии, но и в окружающем мире. Не потому ли его стихотворения представлялись (и представляются) многим более «старомодными», чем современная им поэзия экспрессионистов, дадаистов и сюрреалистов? И все же в определенном смысле Вайнхебер движется в русле своего времени: после Первой мировой войны экспрессионизм распадается или трансформируется, и одна из его трансформаций — это «новая деловитость» («Neue Sachlichkeit»),

с которой творчество Вайнхебера 1920-х годов имеет вполне очевидные точки соприкосновения. Но об этом позднее.

В большинстве ранних произведений Вайнхебера содержание еще слишком обнажает конкретно-ситуативные поводы, заставившие поэта взяться за перо — будь то любовное переживание, социальная обида или пасхальная прогулка в Вахау. Сборник «Одинокий человек» опубликован с посвящением: «Марианне Гриллер, моей второй матери». После смерти матери мальчика приютила вдова с тремя детьми, мать его друга, которой он оставался благодарен до конца своей жизни. В 1908 г. Йозефа исключили из пятого класса гимназии за полную неспособность к математике, и коренастый подросток идет на выучку в «университет» жизни: рабочий на молочной ферме, канцелярист, кучер, домашний учитель... В 1911 г. его берут служащим на государственную почту, где он проработал 21 год, уйдя в 1932 г. на пенсию в должности инспектора почтово-телеграфной службы. В 1910–1927 годах он жил в Вене, занимая комнату в доме приютившей его Марианны Гриллер на Хаснер-штрассе, 134, где ныне висит мемориальная доска. «Моя родина — Вена, с каждым ее домом и холмиком, со всем возвышенным и безобразным в ней... Я ощущал себя полноправным жителем Вены, но я был жителем ее предместий, где жизнь идет тихо и неприметно и где по-прежнему говорят на раскатистом и грубоватом венском диалекте»¹⁰. В старинном районе Вены, Альт-Оттакринге с начала 1910-х годов складывается достаточно многочисленная молодежная группа («*Ottakringer Kohorte*»); на сохранившихся фотографиях выделяется невысокий широкоплечий юноша с крепко посаженной головой и крупными чертами лица; обычно с гитарой или мандолиной в руках — по некоторым воспоминаниям Вайнхебер замечательно пел народные песни, вообще был музыкально одаренным человеком, что впоследствии отразилось и в его поэзии. Он очень любил рисовать и не раз сожалел, что остался в живописи дилетантом, хотя и увлечение живописью стремился использовать в поэзии, усиливая объективно-изобразительное начало. Первая мировая война задела молодого поэта лишь косвенно, так как от службы в армии он был освобожден как служащий государственного учреждения. С 1912 г. Вайнхебер постоянно в конце апреля или в мае ездил на несколько дней в Вахау (в Нижней Австрии на Дунае) — эту местность он считал одной из самых живописных во всей Европе. Поездки в Вахау помогали сохранять живое ощущение природы и восстанавливали в памяти картины раннего детства, прожитого в деревне. В пейзажно-философской лирике Вайнхебера нашли воплощение переживания тех лет.

К моменту выхода сборника «Одинокий человек» у Вайнхебера появились некоторые друзья и единомышленники в лите-

ратурных кругах: Оскар Метцнер (1886–1926), Лео Перуц (1882–1957) и младший по возрасту Эрнст Вальдингер (1896–1970), который написал в рецензии на первую книгу поэта: «В его лице мы слышим, наконец, прирожденного, естественного лирика, которому требуется только без насада петь своим голосом, что он уже и умеет делать»¹¹. С 1919 г. Вайнхебера начинает печатать популярный журнал «Ди Мускете». Из австрийских поэтов — по принципу притяжения и отталкивания — важнейшую роль в этот период играют Г. Тракль и поздний Рильке¹². Попытки определить свое место в литературном процессе приводят поэта к Карлу Краусу, некоторые идеи которого (борьба против конъюнктурного журнализма за единство формы и сущности, выражения и личности; постоянная мысль о том, что оскудение и опошление языка является важным симптомом оскудения и опошления культуры) становятся опорными при выработке основ собственной эстетики в начале 1920-х годов. Воздействие идей К. Крауса (но и психоанализа) отчетливо уже в «Чистом стихотворении» (1921), декларирующем начало поисков глубинного, сущностного, незамутненного языка поэзии:

Во сне, Господь, ты подарил мне стих.
Проснувшись, я утратил смысл заданья.
Сижу, ловлю исчезнувший мотив,
И строю из словес пустое зданье.

Но был же звук — осталось отраженье?
Но был же образ — где его искать?
В круговороте вечного движенья
Как гласу Божьему внимать?

Поэт хочет, погрузившись в «незримые пределы», глубины бессознательного, увидеть сущностные черты мира и выразить их с помощью соответствующих, по его мнению, этим сущностям слов. Но футуристы, сюрреалисты и дадаисты, хотя и провозглашали нечто подобное, под процитированным манифестом Вайнхебера никогда бы не подписались — слишком уж старомоден и безыскусен он по форме. Однако именно здесь и начинается водораздел между поэзией Вайнхебера и поэзией авангардизма во всех его проявлениях. В одном из опубликованных посмертно фрагментов сам поэт сформулировал это таким образом: «Современные (революционные) направления придерживаются (ими же открываемой) формы. Классические направления сориентированы на бывшее-существующее (традиция)»¹³. Вайнхебер становится решительным традиционалистом, но не в смысле эпигонства и подражательства (хотя и такие упреки в адрес его творчества встречаются), а в смысле хранителя традиции в век ее безудержного отрицания и уничтожения. «В период

вырождения языка я попытался сохранить в стихотворении качество немецкого слова», — написал поэт в 1935 г. в своей «Автобиографической заметке»¹⁴. Что это увлечение «качеством», строгостью и магической силой формы, которую Вайнхебер ставил выше субстанционального содержания, таит в себе куда большую опасность, чем «чистый» формализм и абстракционизм радикальных авангардистов, Вайнхебер если и осознал, то только к концу жизни, когда проявилась внутренняя несостоятельность его идеологической и нравственной позиции.

И все же осознанное движение к качеству, как его понимал поэт, отмечает лирическое творчество Вайнхебера 1920-х годов, лишь отчасти представленное в сборниках «С обоих берегов» («Von beiden Ufern», 1923) и «Лодка в гавани» («Boot in der Bucht», 1926). Первый сборник посвящен Л. Перуцу, старшему другу-писателю, уже в 1919 г. оценившему талант молодого поэта. Два «берега», вынесенные в название книги, это — «берег» духа и «берег» плоти, между которыми барахтается человек в своем земном плавании, неизбежно приближаясь от «берега» рождения к «берегу» смерти. Пытаясь выразить в своих стихах соприсутствие и взаимопроникновение двух миров — физического и духовного, зримо материального и трансцендентного, — Вайнхебер по-своему приближается к «новой деловитости», пост-экспрессионистскому направлению в искусстве, стремившемуся восстановить в своих правах мир предметной действительности, размыаемый модернистами.

Вайнхебер в своей ориентации на «бывшее-существующее» ищет и постепенно находит свои формы и свое содержание, примеряясь к истории форм и жанров европейской поэзии от Пиндара, Алкея и Сапфо (он читал их в оригинале) через Микеланджело, Клопштока и Гёльдерлина до своих непосредственных предшественников и современников Тракля и Рильке, из поля притяжения которых было особенно трудно выйти. Развитие поэтики Вайнхебера сравнительно легко прослеживается на примере его постоянного возвращения к своим основным темам и мотивам, которые в начале 1920-х годов уже окончательно определились: прежде всего, одиночество художника и одиночество человека в современном мире; смерть как итог жизни и как ценностный ориентир для поведения (возникают очевидные переклички с экзистенциализмом), но и как спасение от жестокой действительности (ср. стихотворение «Мертвым»):

На листву кипарисов
золотыми слезами летит звездопад.
С братской лаской луна
подплывает к могилам
и в шиповнике диком отходит ко сну.

Темный ветер, печали собрав воедино,
по трепещущим травам
расстиляет в ночи аромат
далеких нарциссов.

Приходит рассвет на луга,
плачется черный дрозд,
но цветы у кладбищенских тропок
песню ночи поют
праху тех, кто спасен,
сквозь которых корнями они проросли.

(пер. Е. Витковского — Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 377–379).

Поэт с ярким лирическим дарованием, Вайнхебер потратил массу усилий, чтобы «преодолеть Рильке» (как он это неоднократно обозначал) и трансформировать субъективно-лирическое и живописно-музыкальное начала поэзии в объективно-предметное самораскрытие мира посредством слова, ибо Вайнхебер, как родственник ему в этом плане (но противостоящий по многим другим направлениям) Г. Бенн, считал слово поэта высшим мерилom и хранителем духовных человеческих ценностей. Однако в начале 1920-х годов он был еще у подножия той лестницы к «божественному слову», которую он сам себе выстраивал, опираясь на собственную трактовку первых стихов евангелия от Иоанна:

Завершив турне земное,
Приплывешь ты в пункт конечный,
И в предчувствии покоя
Прояснится голова.
Глупые забыв вопросы,
Подведешь итог последний
И почувствуешь томлень
Близкой, сладкой, полной тьмы.
Черный челн роняет глухо
С весел серебряные капли,
Все слова уже без звука —
Смысл вещей и так понятен.
От друзей, врагов и прочих
Незаметно ускользя,
Ты к корням спешишь, роняя
Вздых последний, легкий, полный...
Здесь твои деревья-братья
Ждут тебя в свои объятья,
И ты сам, блуждать уставший,
Снова брат цветам опавшим.

(«У цели», 1921)

В 1918 г. Вайнхебер записал в одном из своих фрагментов: «Тайна и задача художника: примирить хаос “я” с миром»¹⁵. У него же еще раньше встречается выражение: «Поэт — искатель приключений души», впоследствии, правда, уточненное: «Нынешние “новые” поэты: искатели приключений души» («авантюристы души») ¹⁶. Свою собственную позицию в эпоху распада традиционных форм и ценностей он неоднократно определял как стоически-героическую: «Мой героизм: в эпоху духовного обнищания человеческого характера снова восстановить из обломков, с помощью слов и примера, образ совершенного человека»¹⁷. Совершенный человек, если он художник, должен быть мастером, — в полемике против дилетантов, заполонивших литературный Парнас, Вайнхебер был резок, саркастичен и нередко покидал рамки приличия. Как мастер, он с равной виртуозностью владел алкеевой строфой и свободным ритмом, мог написать венок сонетов и воссоздать ритмический рисунок гимнов и од Гёльдерлина. Сам поэт иронизировал, когда его упрекали в скрупулезно-ремесленном подходе к форме: «Когда дилетанты пишут стихи, поэты вынуждены мастерить и ремесленничать»¹⁸.

Но параллельно с овладением ремеслом поэта-мастера Вайнхебер должен был решать для себя отнюдь не менее сложные вопросы содержания поэзии, вопросы «примирения хаоса “я” с миром». Проблемы бессознательного интересовали его ничуть не меньше, чем модернистов. Но на этапе зрелого творчества Вайнхебер считал, что работа художника не завершена, оставлена на полпути, если он, сумев выплеснуть в словах или красках «авантюризм души», «хаос собственного я», не «укротил» этот «хаос» строгой формой, ибо какой же может быть «совершенный человек» в бесформенности? Бесформенность Вайнхебер приравнивал к отступлению от божественного начала, данного человеку в Слове. Если божественное начало есть в природе, в космосе, то художник должен это видеть и уметь изобразить. Более того, сам божественный миропорядок нем без слова, и только слово поэта (ни философия, ни какая другая наука, по Вайнхеберу — как и по Г. Бенну, — на это не способны) может «озвучить» эту немоту, заставив ее раскрыться, заговорить. Попытки заставить «заговорить» адекватным языком внешний, предметно-природный мир (мир, лежащий за пределами «хаоса собственного я» поэта) — важнейшая черта развития всей поэтики Вайнхебера, тот путь, на котором он стремился преодолеть Рильке или, по крайней мере, отойти от Рильке, найти собственную дорогу. На этом пути возникали целые поэтические сборники, такие, например, как «Вена дословно» («Wien wörtlich», 1935), где австрийская столица буквально оживает во всем своем неповторимом своеобразии, или «Камерная музыка»

(«Kammermusik», 1939), где стихотворения стремятся передать специфику звучания отдельных музыкальных инструментов, их функцию в оркестре. Вайнхебер удивительно точно воспроизводит словом краски, запахи цветов, раскрывая неповторимость и предначертанность каждого из них, их очеловеченную сущность в божественном миропорядке, как, например, в цикле «Букет цветов» (1931) в сборнике «Благородство и закат» («Adel und Untergang», 1934), где речь идет о четырнадцати различных цветах, или в поэтическом сборнике «Будь внимателен, человек» («O Mensch, gib acht», 1937), где делается попытка изобразить (воплотить в словах) годовой цикл в его природно-очеловеченной и космической ипостасях. Но это не было самоцелью. Главным для Вайнхебера всегда оставался поиск пути из «хаоса я» в мир природно-космического единения, из одиночества к коллективу, из самоизоляции к воссоединению души, отпавшей от божественной благодати природы, с природно-космической гармонией. При всей его внешней безобидности этот путь временами проходил в опасной близости от воинствующего регионализма и так называемой «литературы крови и почвы».

Но вернемся к основной теме Вайнхебера и проиллюстрируем ее развитие на двух примерах из раннего и позднего творчества поэта. Стихотворение «Мотыльку» (1923, позднее в несколько доработанном варианте было положено на музыку П. Хиндемитом) поэт включил в сборник «Одинокое сердце» («Vereinsames Herz», 1935):

Ты, легким сном божественным рожденный,
Посланец мира вечной красоты!
Летишь как знак любви неутоленной,
Расправив крылья парусом мечты:

Как ждут тебя цветы! Тобой плененный,
Я в грезах зрю стремительный полет,
Ты пролетишь, сияньем осененный,
И пут земных слабеет тяжкий гнет.

Твой лик золотой отпугивает тучность.
Ты ввысь спешишь, а я клонюсь к земле.
Но миг блажен, когда, рванувшись к тучам,
Ты боль мою уносишь на крыле.

Стихотворение «В траве», написанное в июне 1936 г. и опубликованное в сборнике «Поздняя корона» («Späte Krone», 1936), относится к числу хрестоматийных образцов лирики Вайнхебера. Адекватному переводу оно почти не поддается — прежде всего, из-за краткости строки, не позволяющей воспроизвести все упоминаемые цветы и растения, количество слогов в кото-

рых слишком расходится с аналогичными наименованиями в русском языке. Но тем не менее:

Клевер и ромашки,
Тимиан и мак,
Что ты чуешь, сердце,
Что ты бьешься так?

На ладье высокой
В сне иль наяву?
В океан далекий
Я плыву, плыву. <...>

Колокольчик нежный
Мак и тимиаи.
Без конца зеленый
Легкий океан.

Одуванчик белый
И шалфей степной,
Челн напраь мой, Боже,
К гавани родной.

Там покой и нега.
И звенят в ушах
Гиацинт с ромашкой
Тимиан и мак.

В полусне качаюсь
В травах, как в волне,
К берегу причаляю
В голубом челне.

Совершенно очевидны моменты, объединяющие и разводящие оба стихотворения. В раннем стихотворении еще слишком заметна дидактичность, заданность; счастливая идея родилась сначала как головная конструкция, для которой искушенный поэт подыскивал затем соответствующее словесно-образное выражение. Ничего подобного нет во втором стихотворении (в оригинале больше музыкальности и строго выдержаны перекрестные рифмы): лирический герой здесь полностью слит с миром природы, погружен в ее тайны, составляет с ней единое и неразрывное целое. В немецкоязычной лирике 1920–1930-х годов пейзажи Вайнхебера ближе всего соприкасаются с выросшим из позднего экспрессионизма лирическим жанром «магического реализма» — «Naturgedicht», крупнейшими представителями которого были Вильгельм Леман, Оскар Лёрке, Георг Бриттинг и Готфрид Бенн, а несколько позднее — Петер Хухель и Гюнтер Айх. Точность и конкретная предметность картин или состоя-

ний природы сочеталась в их лирике с трансцендентным планом изображения. Обыденные, на первый взгляд, зарисовки «магическим» образом превращались в символы вечного и божественного. «Магический реализм» в поэзии, представленный названными авторами, очень близок и позднему Рильке, склонявшемуся к мистическому пантеизму (Рильке о Боге: «Я нахожу тебя во всех предметах, / которым я давно желанный брат»). В афоризмах и рабочих заметках Вайнхебера возникает немало поэтологических переключек с высказываниями представителей «магического реализма». Например, в заметке 1938 г. он пишет: «Ясность и темнота. Точность выражения не должна слишком опредмечивать само видение. Нерастворимый остаток и является тайной хорошего стихотворения. Зарифмованные сообщения о событиях — это не стихотворения»¹⁹. Стихотворение «В траве», так же, как и многие стихи из сборников «Благородство и закат», «Одинокое сердце», «Поздняя корона», «Будь внимателен, человек» и «Камерная музыка», полностью соответствует поэтике, выработанной Вайнхебером. Удивительно точно схваченная реальная картина действительности почти незаметно переводится в экзистенциальный план. Луг превращается в океан жизни, душа совершает головокружительное путешествие, для которого вовсе не нужно покидать родной луг, ибо душа вездесуща, она может переживать тысячи состояний в бесконечном разговоре с природой и с Богом. Поразительна многозначность текста, его «нерастворимый остаток», его «тайна»: интерпретация только стихотворения «В траве» может занять немало страниц, и все равно в «нерастворимом остатке» будет достаточно материала для последующих интерпретаций²⁰. Лирический герой беседует здесь с самим собой, с природой и с Богом, перед ним приоткрываются тайны мироздания, но только приоткрываются, — ибо кому же из смертных они открылись полностью?

Не приоткрылись они и читателю. Первые поэтические сборники Вайнхебера не пользуются успехом на родине, не говоря уже о Германии, и это угнетает поэта. Являясь яростным противником Австрийской республики, он, тем не менее, желает, чтобы именно она признала его литературные заслуги, и претендует на премию города Вены по литературе, которую он и получает со второй попытки в 1925 году. И хотя в решении комиссии было сказано несколько ободряющих слов в адрес Вайнхебера, заключительная фраза о том, что «довольно скромное служебное положение» лауреата заслуживает поощрения²¹, не могло доставить поэту особой радости. Это же честолюбивое стремление приводит его в 1931 году в ряды Национал-социалистской партии Австрии, членом которой он оставался вплоть до 1934 года, хотя в 1933 году она была запрещена австрийским

правительством. Поступок этот, казалось бы, необъяснимый, имея в виду постоянно подчеркиваемый Вайнхебером индивидуализм, собственную избранность, можно рассматривать, учитывая резкое неприятие им парламентской республики и постоянное подчеркивание приверженности ко всему немецкому, как «акт политической и культурной оппозиции против Австрии, связанный с ожиданиями, что немецкое, национальное, национал-социалистское «движение» покончит, прежде всего, в области культуры, со всем этим и привнесет в страну обновление»²². При этом Вайнхебер понимает и воспринимает национал-социалистское «движение» именно как «движение», т.е. как «партию без государства». В 1935 году в письме к Г. Пецольду он замечает: «Хольбаум знает меня с 1919 года и может Вам сказать, что идеи, которые сейчас стали общим достоянием, я представлял здесь еще до того, когда доктора Лебера (редактор венского издательства «Шолнай», «очищавший» его от враждебных национал-социализму элементов. — Е.З.) еще и не было. Это проявляется, в чем может убедиться любой, кто может читать, в моих одах, в моей «Героической трилогии», вообще в моем творчестве, насколько оно отражает мировоззрение»²³.

В этих словах заключено не только признание приверженности идеям национал-социализма, пускай и в особой интерпретации Вайнхебера, но и горькая досада по поводу того, что поэт прозябает вдали от великих событий, происходящих в его Германии, в центре «движения» (он считал себя «немецким писателем» в Австрии). Его гнетет собственная не востребованность соратниками по «движению», и тогда он предпринимает некоторые шаги, чтобы напомнить о себе, «предтече национал-социализма», как напишет позднее Вайнхебер в своей записной книжке. Буквально в течение двух-трех недель мая-июня 1933 года он создает триптих «Новой Германии», куда входят оды «Умереть на щите» (18.5.1933), «Потерянный сын» (17–20.6.1933) и «Поэтам» (21.6.1933), который является непосредственным откликом на приход к власти в Германии национал-социалистов.

Каждая из этих од представляет собой определенные вехи «движения», и непременным участником их является поэт. Ода «Умереть на щите», довольно сумрачная по своему настрою, исполненная жертвенности и героизма, выдержанная в нарочито старинном стиле, воспекает героические подвиги «безмолвных бойцов святой отчизны», готовивших приход к власти «движения», отвергнувших «убогой жизни вечное спасенье», ибо «лишь наша жертва велика». Здесь, в Австрии, вдали от празднующего свою победу «движения», поэт продолжает борьбу за возвращение в лоно матери-Германии: «Не вопрошать нам подобает, // а пасть, каждому на своем щите».

«Потерянный сын» — это, конечно, Вайнхебер, и он всячески описывает страдания свои и страдания униженной Версальским договором Германии и униженной Сент-Жерменским договором Австрии. В лексическом отношении эта ода близка нацистской публицистике тех лет: geschändet, beraubt, feindumstellt, schmachbedeckt (обесчещенная, ограбленная, окруженная врагами, покрытая позором). Последняя строфа этой оды по своему накалу близка к историческому воплю: «О подыми его из пыли! Прижми его растоптанное сердце / к своей груди! Ты слышишь, мать: единожды лишь возвратится тот, / кто к тебе на родину вернется, как этот, / ища утешения на твоей груди». Страдания Вайнхебера понятны, ибо именно в эти дни правительство Дольфуса запретило в Австрии террористическую деятельность НСДАП. Это отчаянный призыв о помощи, который был услышан лишь в 1938 году, когда Германия аннексировала Австрию, по случаю чего Вайнхебер разразился своим печально знаменитым «Гимном на возвращение на родину».

И, наконец, ода «К поэтам», которая является своеобразным комментарием к волне сожжения книг на кострах, прокатившейся по всей Германии 10 мая 1933 года. Обвинив жертв этого аутодафе в безродности («У вас, певцы, давно уж нет отчизны»), предающихся материальным выгодам («и там, в священных / глубинах сердца, отчаянно спорят маклеры / о мелких деньгах»), Вайнхебер с пафосом восклицает:

Но давний огонь,
взметнулся мощно и поглотил
со страшной силой проказу.
Нам голос бога был
из огненного пыла, в сердцах звучал его глас
и требовал, помазанник, от нас лишь верной службы.
Сгорите в ней! Ничто не может быть
Величественней...

(пер. Е. Зачевского)

Буквально на следующий день (22.06.1933) после окончания триптиха Вайнхебер обращается к Мирко Йелушу, имевшему связи в литературных национал-социалистских кругах и бывшему членом НСДАП, помочь опубликовать триптих в нацистском официозе «Фёлькишер Беобахтер» или в каком-нибудь другом издании в Германии такого же толка, однако ничего из этого не вышло, и составные части триптиха распались, войдя в отдельные сборники как самостоятельные произведения, что, естественно, притушило политическую составляющую этих стихов. Так, ода «Умереть на щите» благополучно упокоилась в сборнике «Благородство и закат», «Потерянный сын» — в сборнике «Поздняя корона». Третья ода «К поэтам» стараниями Й. Надле-

ра была исключена из первого издания «Собрания сочинений» Вайнхебера, вышедшего в 1954 году.

Примечательно, что Вайнхебер очень трепетно относится к «чистоте» национал-социалистских проявлений. В это же время он пишет ироническое стихотворение «Немецкая весна 1933 года», в котором порицает поэтов, в действительности не являющихся истовыми сторонниками «движения», пытающихся использовать в конъюнктурных целях эту тематику: «Поэтическое искусство с воодушевлением присоединилось / Пахнет конъюнктурой / Господин Шпунда носит свастику / величиной с часы».

Принято считать, что зрелое творчество поэта, открывающееся сборником «Благодородство и закат», отчетливо разделяется на два направления. Первое из них, сосредоточенное на проблемах духа (но, как показывают новейшие исследования, и на проблемах политики), составляют сборники «Благодородство и закат», «Поздняя корона» и «Между богами и демонами» («Zwischen Göttern und Dämonen», 1938), второе направление обращено к земному и представлено в книгах «Вена дословно», «Будь внимателен, человек» и «Камерная музыка». Последний подготовленный самим поэтом сборник «Явленное слово» («Hier ist das Wort», 1944, опубл. в 1947 г.) рассматривается как удавшийся синтез обоих направлений, как высшее достижение, как поэтическое «сотворение мира словом»²⁴.

Текстологическая и комментаторская работа по новому изданию полного собрания сочинений Вайнхебера, которую с 1960-х годов проводит Фридрих Еначек, позволяет не только констатировать текстологические, методологические и фактические ошибки по отношению к текстам и биографии Вайнхебера, но и обнаружить литературоведческие лакуны, «белые пятна» в исследовании его творчества. Развернутые комментарии Еначека, дающие только с виду достоверный фактический контекст жизни и творчества Вайнхебера, не могут претендовать на объемный литературоведческий анализ его творчества в силу того, что Еначек сознательно игнорирует многие документы, не вписывающиеся в схему, составленную им. Основные литературоведческие лакуны по отношению к поэзии Вайнхебера состоят в следующем. Во-первых, в литературоведческом плане совершенно недостаточно изучено соотношение опубликованных при жизни и оставшихся в рукописях стихотворений. Обе эти части примерно равны по объему, и оставшиеся в рукописях стихотворения далеко не всегда уступают по качеству опубликованным. Во-вторых, практически не изучена эволюция творчества Вайнхебера в 1912–1920 годах — до выхода сборника «Одинокий человек», а также характер изменения его поисков до выхода сборника «Благодородство и закат». При огромном количестве

опубликованных к настоящему времени стихотворений Вайнхебера все это далеко не простые задачи, без решения которых практически невозможно воссоздать научно достоверную картину развития его поэзии. В-третьих, пока еще не разъяснена исключительно важная проблема, касающаяся истолкования композиционной структуры опубликованных и неопубликованных поэтических сборников Вайнхебера. Ясно, что расположению стихов в каждом из своих сборников поэт придавал огромное значение — об этом непреложно свидетельствуют уже восемь (!) продуманных и завершенных собраний стихотворений 1915–1919 годов, предшествовавших первому опубликованному сборнику. В своих опубликованных сборниках Вайнхебер очень часто ставит рядом стихи, по времени своего создания отстоящие друг от друга на десятилетия. Уяснение смысла и сути дополнительной эстетической и философской нагрузки, которую несет на себе композиционная структура поэтических книг Вайнхебера, кажется, способно пролить свет и на его «многоликость», которая хотя и прояснена в монографии А. Бергера в достаточной мере, но означает лишь первый шаг к всеобъемлющему изучению творчества писателя.

Вайнхебер был человеком сложной душевной структуры, что отразилось буквально во всем: в его отношениях с религией, с обществом, с идейными и политическими движениями своего времени, даже с женщинами. Поэта, неустойчивого в своих воззрениях, постоянно искавшего твердой опоры и к тому же страдавшего слабостью к алкоголю, тянуло, например, к женщинам, которые были порой значительно старше его по возрасту. В 1916 г. он был помолвлен с талантливой женщиной-скульптором (сохранился созданный ею прекрасный бюст поэта) Ирмгард Стюарт Вилльфорт, которая была на 10 лет старше его. В 1917 г. он по газетному объявлению познакомился с Эммой Фрелих, целый год продолжалась интенсивная переписка. Старшая по возрасту и умная женщина оказала заметное влияние на Вайнхебера в период интенсивных духовных поисков, в том числе под ее воздействием он в 1918 г. вышел из католической церкви, в 1919 г. женился по гражданскому обряду и в следующем году развелся. Тайна этого брака биографами до сих пор не раскрыта, но в сохранившихся письмах видна предельная откровенность поэта в изображении своих душевных и творческих мук. «До сих пор с моих искалеченных ног, до крови истертых в поисках Бога, не отлипла грязь пролетария-поденщика — кровь и грязь: в этой смеси нет благодати... Сколько силы, веры и чистоты я потерял в этой — по-видимому все же безысходной — борьбе против мрака!» — пишет он Эмме Фрелих 23 марта 1917 г.²⁵ А за не-

делю до этого он написал ей о себе так: «Вдвойне одинокому видится светлый сон, его увеличенное отражение: Бог, который есть не что иное, как тьма его собственной души, которая просветляется в божественное благодаря его устремленности к свету». Из этих писем видно, что писательство становится для Вайнхебера способом обретения внутренней устойчивости, средством формирования собственной личности. Уже в письмах 1917 г. Вайнхебер ясно понимает, что личность поэта равнозначна его слову, это становится для него аксиомой, хотя практической жизни никак не облегчает. Свой третий стихотворный сборник «Лодка в бухте» он посвящает Хедвиг Кребс (1885–1958), вдове книготорговца, на которой он женился в 1927 г. по евангелическому обряду. Брак остается бездетным, хотя и продолжается до конца жизни. Единственный сын Вайнхебера Иоганн Христиан родился в 1941 г. от Герды Яноты, с которой Вайнхебер встречался и переписывался с 1937 г. Примерно с этого же времени он снова стал думать о возвращении в католическую церковь. Метания Вайнхебера от женщины к женщине и от вероисповедания к вероисповеданию лишь внешне контрастируют с его приверженностью однажды избранной идейно-политической позиции. На самом деле его во всем отличала шаткость убеждений. Он всегда любил дружеское застолье, много пил; с 1938 г. это стало для него средством временного ухода от непреодоленных или непреодолимых проблем личной и общественной жизни.

Видимо, с названными выше чертами облика поэта так или иначе соотносится и «коричневое пятно» на его биографии. Стилизованное под «древние доблести» прославление «благородного героизма» и верности «родному углу» («Вахау») сближало его не только с так называемой «Heimatliteratur» литературой «родного угла», но и, в известной мере, с нацистской идеологией. Вайнхебер, как справедливо отмечает А. Бергер, «был *верующим* национал-социалистом, а не постоянным и активно-страстным, ангажированным сторонником этого движения»²⁶. «Определяющим является не *во что* верить, а то, *что* верится», писал в 1938 году Вайнхебер²⁷. Вероятно, этим объясняются его настойчивые попытки с 1938 года вновь стать членом нацистской партии, увенчавшиеся успехом лишь в начале 1944 года и то лишь после резкого демарша австрийского отделения НСДАП. Верой в «движение» объясняется и его восторженное принятие аншлюса, присоединения Австрии к Германии, воспринимавшееся не только Вайнхебером, но и многими австрийцами как своеобразная компенсация за национальное унижение, связанное с развалом Австро-Венгерской монархии. Вайнхебер жаждал этого воссоединения все годы, предшествующие этому событию, и поэтому его печально знаменитый «Гимн на воз-

вращение», написанный не «вынужденно», как считают Надлер и Еначек, а вполне осознанно, являет собой апофеоз монументальной героической нацистской поэзии. Недаром Вайнхебера называли Тораком немецкой поэзии, сравнивая с известным немецким скульптором, творившим в годы нацизма и наиболее ярко выразившим имперские притязания нацистской идеологии. В своем дневнике Вайнхебер делает примечательную запись: «Героическое, пробудившееся вместе с Георге, найдет и во мне лирического предтечу национал-социализма»²⁸. «Гимн на возвращение» — это экстатическое, строящееся буквально на крике воспевание героического деяния Гитлера, выступающего здесь в образе Одиссея, вернувшегося наконец на свою родину победителем, ибо он осуществил вековую мечту австрийцев слиться воедино с немецким народом, завершается победными кликами:

Это во имя народа!
Это во имя крови!
Это во имя страданий!

Германия, вечная и великая,
Германия, мы приветствуем тебя!
Фюрер, святой и сильный.
Фюрер, мы приветствуем тебя!
Родина, свободная и счастливая,
Родина, мы приветствуем тебя!

(Weinheber J. Hymnus auf die Heimkehr // Epochen der deutschen Lyrik 1900–1960. Zweiter Teil. München, 1974. S. 296).

В таком же духе выдержаны стихотворения по случаю 50-летия со дня рождения Гитлера, по случаю приезда на стройку аэродрома Геринга, а также циклы стихотворений «Немецкие добродетели в годы войны» и «Кровь и сталь». Если первое стихотворение еще как-то можно объяснить приверженностью Вайнхебера идеям «движения» (по этой же причине была написана к этой дате и радиопьеса «Высокие знамения»), а также определенным долгом поэта, обласканного официальными властями, то совершенно непонятна инициатива Вайнхебера прославить Геринга, тем более что его никто об этом и не просил. Циклы «Немецкие добродетели в годы войны» и «Кровь и сталь» вообще можно было бы рассматривать как пародию, когда современные работы по прокладке дорог воспеваются в архаических формах, если бы не серьезные намерения Вайнхебера прославить в стихах ведомство Тодта, строившего в Германии наиболее важные военные объекты.

Вайнхебер жил как бы в двух мирах: «Он служил сентиментально своему внутреннему миру и пользовался практически внешними проявлениями политики»²⁹. Эта двойственность, собственно, и сыграла с ним злую шутку, ибо, как бы Вайнхебер ни

выражал в частных беседах свое неприятие национал-социализма, он и не сопротивлялся включению в установившийся в Австрии после аншлюса порядок, не отказывался от почестей, которыми осыпали его власти. Вайнхебер однозначно не был «внутренним эмигрантом» и не писал антифашистских стихов «в ящик письменного стола», как Герхард Гауптман, хотя, начиная с 1943 г., когда исход нацистской авантюры уже не оставлял сомнений, он, как свидетельствует его частная переписка, «внутренне» отвернулся от фашизма. 8 апреля 1945 г., когда артиллерийская канонада приблизилась к Вене, он в приступе депрессии добровольно ушел из жизни, приняв избыточную дозу снотворного.

Пытаясь понять себя и свой век, Вайнхебер написал немало прозаических произведений, в том числе автобиографические романы «Сиротский приют» («Das Weisenhaus», 1925, удостоен премии Вены), «Подрастающее поколение» («Der Nachwuchs», 1928) и панорамный общественный роман «Золото вне курса» («Gold ausser Kurs», 1932: опубл. посмертно). Проза Вайнхебера, включая обширную новеллистику и многочисленные фрагменты, заслуживает особого рассмотрения, и хотя в своем историко-литературном значении она заметно уступает его поэзии, где творческий поиск был непрерывным и интенсивным, она во многом раскрывает внутренний мир писателя и способствует пониманию его как поэта и как человека, о чем достаточно убедительно свидетельствует исследование А. Бергера.

Экспрессионистская драма «Гений» (1919, опубл. в 1953 г.) по проблематике и художественным средствам хорошо вписывается в драматургию своей эпохи: автобиографический герой терпит поражение в поисках «просвещенной человечности», его возлюбленная опускается до профессии проститутки, что усиливает чувство вины героя. В пьесе нашли своеобразное отражение идеи О. Вайнингера о противоположности мужчины и женщины и о путях их возможного примирения (воздействие идей Вайнингера заметно в отношениях с Эммой Фрёлх). В метафизическом плане Вайнхебер в эти годы полагает, что примирение мужского и женского начал поэт осуществляет в синтезе языка (женское) и духа (мужское), и в этом состоит высшая цель словесного искусства³⁰. То есть он и здесь далек от восприятия искусства с точки зрения его общественной функции. Он ставит своей целью «снова пробудить уважение к таинственности языка», убеждаясь в процессе творчества, что «язык и человеческое в человеке идентичны друг другу, что человеческая жизнь создается языком, как это уже считал Гёльдерлин»³¹.

С начала 1940-х годов, опираясь на идеи О. Вайнингера, Освальда Шпенглера, на теорию и творческую практику Карла Крауса, Вайнхебер предпринимает утопическую попытку оста-

новить «закат Европы» посредством возвращения слову его первозданной сущности, примирить «дух и язык» с помощью глубинного художественного слова. Первой удавшейся попыткой заставить говорить сам вещный мир из его сущности Вайнхебер считал стихотворение «Барабан» (1924), которое он сам датировал 1922 г. (при хорошей сохранности рукописей поэта нельзя забывать, что он сохранял беловые рукописи, как правило, уничтожая черновые варианты).

Во сне барабана гремящий бой
Уши мне просверлил.
Те, кто пел в толпе иль молитвы пел,
Глухи были, но я вскочил.

Барабан гремит, рвет границ гранит,
Сердце мне сверлит и сверлит.
Всё, что знал, забыл, но свой долг вершил,
Боль творенья мое завершит. <...>

Стихотворение это убедительно проанализировано Еначем³², но здесь хотелось бы обратить внимание на другое. Уже цитированное выше «Чистое стихотворение» и «Барабан» написаны примерно в одно и то же время и тематически близки друг другу. Но сколь разительно отличается их поэтика, их дикция, их лексика, их образность! И там, и здесь речь идет о некоей сверхзадаче, которая поставлена поэту внеличностными силами («Во сне, Господь, ты подарил мне стих»), но если «Чистое стихотворение» понятно без особой филологической интерпретации, то «Барабан» без подобной интерпретации до конца не раскрывается. Еначек, по-видимому, прав, доказывая, что и индивидуальное, личностное самосознание Вайнхебера чуждо массовому, клишированному сознанию. Но он еще более прав в своих попытках (вслед за К. Краусом) наглядно показать, каким образом клишированное, ложное сознание может извратить настоящий текст: он будет читаться сквозь призму идеологических клише своего времени. Пафос стихотворения направлен против «толпы», которая не слышит (не хочет слышать) вести о Боге, который еще «далек и ненаречен», и поэт должен услышать и «наречь» (назвать) его, да еще так, чтобы его слова были услышаны (и поняты в своем истинном значении) «толпой», которая «глуха». Стихотворение «Барабан» и написанные в том же ключе стихи «Флейта» и «Труба» Вайнхебер включил в сборник «Благородство и закат», программное стихотворение которого «Самый одинокий разговор с самим собой» завершается словами:

А если Бог позовет, то встань и иди
Даже против целой толпы!

У Вайнхебера барабан — это зов Вселенной, это глас Господень, который толпа не слышит, но который может услышать поэт и воплотить в слово, «наречь». Жаль только, что этот «зов» позже, особенно в 1930–1940-е годы, нередко звучал в унисон с призывами нацистской пропаганды, а «господь» ассоциировался с тем недоброй памяти «богом», который был выбит на пряжках солдат вермахта («С нами бог»).

Предложенный здесь очерк жизни и творчества Вайнхебера может претендовать лишь на первое приближение к его поэзии во всей ее противоречивости. Важнейшую роль в зрелом творчестве Вайнхебера играет система «отсылок» к произведениям своих предшественников, прямой или опосредованный диалог с ними. Этот диалог зачастую носит многоступенчатый характер, как, например, в сорока одах сборника «Между богами и демонами», где, с одной стороны, варьируются идеи и темы Фридриха Гельдерлина, но, с другой, идет глубокий диалог с Р. М. Рильке, прежде всего с его «Дуинскими элегиями». Позиция героического стоицизма, характерная для мировоззрения Вайнхебера и отразившаяся в его поэтическом творчестве, имеет не только биографическое, но и эпохальное объяснение. В этой позиции есть черты, присущие неоромантизму Р. Кипплинга и Н. Гумилева, например, но и определенной части литературы так наз. «магического реализма». Вспомним опять Г. Бенна: «...Поймешь на склоне пути / Одно лишь ты должен: как стоик / — То цель, или страсть, или подвиг — / Свое назначенье нести...» В этих важных скрещениях с литературной эпохой у лирики Вайнхебера — при всех зигзагах личной судьбы ее создателя — есть свой почерк и своя ниша, что позволяет ей претендовать на заметное место не только в австрийской, но и во всей немецкоязычной поэзии.

¹ Текст приводится с дополнениями Е. А. Зачевского.

² *Bortenschlager W.* Deutsche Dichtung im XX. Jahrhundert. Strömungen; Dichter; Werke. Tine Bestandaufnahme. Wels-Wunsiwdel; Zürich, 1966. S. 180.

³ *Sacher F.* Der Lyriker Josef Weinheber. Wien, 1949. S. 6.

⁴ *Berger A.* Josef Weinheber. 1892–1945. Leben und Werk – Leben im Werk. Salzburg, 1999.

⁵ *Klein J.* Der Klassiker im Chaos: Josef Weinheber // *Klein J.* Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. 2. erw. Auflage. Wiesbaden, 1960. S. 835–845.

⁶ «Verfall und Triumph» (1914) — название лучшего экспрессионистского сборника И. П. Бехера (1891–1958).

⁷ *Berger A.* Op. cit. S. 135.

- ⁸ *Berger A.* Op. cit. S. 277.
- ⁹ *Weinheber J.* Über mein Verhältnis zu Rilke // Das grosse Josef Weinheber Hausbuch. Hrsg. von Ch. Weinheber-Janota. Wien, 1995. S. 56.
- ¹⁰ *Feldner F.* Josef Weinheber. Seine Dokumentation in Wort und Bild. Salzburg; Stuttgart, 1965. S.10; S. 14.
- ¹¹ *Ibid.* S. 46.
- ¹² *Weinheber J.* Rückblick und Rechtfertigung (1942) // *Weinheber J.* Sämtliche Werke. Bd. 4 (Prosa I). Salzburg, 1970. S. 165–170.
- ¹³ *Weinheber J.* Sämtliche Werke. Bd. 3. Salzburg, 1996. S. 546.
- ¹⁴ *Ibid.* S. 378.
- ¹⁵ *Ibid.* S. 526.
- ¹⁶ *Ibid.* S. 526; S. 530.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 533. Опять позиция, почти дословно совпадающая с позицией Г. Бенна с середины 1920-х гг.
- ¹⁸ *Weinheber J.* Ansprache zur Verleihung des Mozartpreises (1936) // Bekenntnis zu Josef Weinheber. Erinnerungen seiner Freunde. Hrsg. von H. Zillich. Salzburg, 1950. S. 170.
- ¹⁹ *Weinheber J.* Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 538.
- ²⁰ *Jenaczek F.* Josef Weinheber: «Im Grase». Zur Ästhetik der Lyrik Josef Weinhebers und zu ihrem Zusammenhang mit dem Sprachdenken von Karl Kraus // Österreichische Literatur. Ihr Profil im 20. Jahrhundert. Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1939; *Jenaczek F.* Josef Weinheber // Deutsche Dichter. Bd. 7. Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1991. S. 395–402.
- ²¹ *Berger A.* Op. cit. S. 97.
- ²² *Ibid.* S. 145.
- ²³ *Ibid.* S. 246.
- ²⁴ *Nadler J.* Literaturgeschichte Österreichs. 2., erw. Auflage. Salzburg, 1951. S. 507–510.
- ²⁵ Цит. по: *Feldner F.* Josef Weinheber. S. 42.
- ²⁶ *Berger A.* Op. cit. S. 272.
- ²⁷ Цит. по: *Ibid.* S. 272.
- ²⁸ Цит. по: *Ibid.* S. 229.
- ²⁹ *Ibid.* S. 272.
- ³⁰ *Sachslehner J.* Josef Weinheber // Deutsche Autoren. Bd. 5. Güterloh; München, 1994. S. 300–301.
- ³¹ *Feldner F.* Josef Weinheber. S. 108.
- ³² *Jenaczek F.* «Die Trommel». Versuch in nachgestaltendem Lesen // *Weinheber J.* Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 558–577.

ГЛАВА 8

КАРЛ КРАУС

Непросто писать о человеке, который считал литературоведение «ничтожнейшей из наук» и неоднократно призывал организовать «облаву» на историков литературы; о человеке, который был столь язвителен и имел при жизни такое количество врагов, что непонятно, как он умер своей смертью; о человеке, чьи последние предсмертные слова, как гласила легенда, были «Тьфу, ты, дьявол!»; о человеке, применительно к которому иные исследователи говорят, что он все, вроде бы, о себе сказал сам, и интерпретатору здесь делать нечего.

Карл Краус (Karl Kraus, 1872–1936) родился в небольшом городке Йичин в Северной Богемии, неподалеку от Праги, в семье процветающего бумажного фабриканта. Он был девятым ребенком в семье, которая вскоре переселилась в Вену. В 1880–1884 годах он посещал народную школу, а затем самую престижную гимназию Франца Иосифа. Обделенный родительской любовью, Краус рос слабым и беспомощным ребенком и юношей. Он постоянно отыскивал в своих сверстниках недостатки, стыдясь своего врожденного искривления позвоночника. Рано в нем проснулся талант актера и пародиста, но театральные постановки с его участием заканчивались неудачей. Краус попытался сыграть роль Франца Моора в постановке «Разбойников» Шиллера, но спектакль с треском провалился.

По окончании гимназии Краус начал учиться в Венском университете вначале на юридическом, а затем, вызвав решительный протест отца, на философском факультете. Одновременно Краус занимался журналистикой и сотрудничал в журналах «Общество», «Венское обозрение» и «Венская литературная газета». Краус писал главным образом театральные рецензии как для австрийской, так и для зарубежной печати. Театр в это время — его самая большая страсть. Некоторые критики полагают, что несостоявшееся актерство самым радикальным образом повлияло на становление Крауса, его стиль и образ мышления, а сама журналистика стала для Крауса объектом разоблачения. По мнению Г. В. Васильева, начинающий писатель «борется с самим ремеслом журналиста как “искушенностью в различных

формах обмана". Карл Краус критикует в большей степени не явления буржуазной действительности, а использование языковых средств, с помощью которых пытаются обелить эти явления. Отсюда его критическое отношение к языку, упадок которого он считает одной из самых важных примет времени¹.

В девяностые годы Краус активно вращался в литературном кафе «Гринштайдль», где познакомился и дружил со многими представителями «Молодой Вены». В 1897 году он написал остроумный и жестокий памфлет «Литература на слом» («Die demolierte Literatur») — острый сатирический выпад против писателей венского модерна, группировавшихся вокруг Германа Бара. Главные обвинения, брошенные Краусом, — в подражательстве модным писателям и в отсутствии серьезных жизненных проблем. Памфлет принес молодому журналисту первую громкую известность. Его реноме корреспондента и фельетониста было настолько высоко, что ведущая венская газета «Нойе фрайе пресسه» предложила ему в 1899 году должность хроникера и собственную колонку, но Краус отказался, предпочитая основать самостоятельное издание, тем более что финансовая поддержка со стороны семьи ему была в это время обеспечена. Так возникает журнал «Факел» («Die Fackel»), с именем которого связана вся последующая жизнь Карла Крауса, вплоть до последних лет жизни.

Первый номер «Факела» вышел 1 апреля 1899 года тиражом 30 тысяч экземпляров, которые были распроданы за несколько дней. Уникальное явление в истории журналистики как с точки зрения жанра (смесь откликов на «текущие события», риторической трибуны и интимного дневника), так и по характеру творческой личности. Краус писал, что он автор, издающий свой дневник в форме журнала. За все годы существования объем «Факела» достиг 30 тысяч страниц, из которых 25 тысяч принадлежали перу самого издателя и главного редактора. Краус постепенно отказался от привлечения сотрудников со стороны, публикации рекламных объявлений, оказания услуг литконсультанта и рецензирования книг, все более «монологизируя» свое детище. Статьи, публиковавшиеся в журнале, после доработки и перекомпоновки издавались отдельными книгами.

Краус предстал перед читателем журналистом, поэтом, театриком языка, драматургом, переводчиком, актером и литературным критиком, то есть своеобразным «человеком-оркестром», а интересовавшие его общественные конфликты стали знаковыми в XX веке. Тематический спектр «Факела» представляется необозримым: коррупция среди представителей власти, судебные злоупотребления, фальсифицирующая роль прессы в жизни общества, проституция, гомосексуализм, венерические болезни, лингвистические проблемы, психоанализ и т.д. Часто тезис отдель-

ной статьи сжимался до афористической формы, а афоризм, в свою очередь, отпочковывался в стихотворение или возникал в реплике драматического персонажа. В большинстве областей, в которых пробовал себя Краус, он предстал новатором. В частности, критики считают его изобретателем «сатирического цитирования». Краус одним из первых начал использовать богатые возможности фотомонтажа; его находкой были так называемые «письма издателя», различные мистификации и розыгрыши.

Что касается литературных пристрастий Крауса, то здесь у издателя «Факела» были свои предпочтения и антипатии. В своих положительных оценках Краус скорее консервативен: эстетические и моральные масштабы связаны с именами В. Шекспира, И. В. Гете, Жан Поля и Й. Нестроя. Однажды Краус заметил, что в страну детства он предпочел бы путешествовать с Жан Полем, а не с Зигмундом Фрейдом. Тексты австрийского актера и драматурга Й. Нестроя Краус часто использовал в своих публичных выступлениях. Несколько пьес «венского Аристофана» Краус переработал для сцены. Из современников Краус хорошо отзывался об А. Стриндберге, Г. Ибсене, Ф. Ведекинде, Г. Тракле, Ф. Верфеле, А. Эренштейне и Э. Ласкер-Шюлер. Краус организовал несколько акций, чтобы оказать поэтессе материальную поддержку, однако некоторые его первоначальные союзники стали впоследствии заклятыми врагами. Всегда негативно «Факел-Краус» отзывался о «младовенцах»: Г. Баре, Г. фон Гофманстале и др. Особенно острым его нападкам подвергся Генрих Гейне. По мнению Крауса, Гейне занес в немецкую культуру дух фельетонизма, эту «французскую болезнь». В редакции любой современной газеты можно обнаружить клопа из «матрачной могилы» Гейне. Немецкий поэт настолько «растрепал лиф немецкой речи», что теперь «любой коммивояжер может лапать ее за грудь». Гейне подобно Моисею «бил посохом в скалу немецкого языка, но воду принес в руке — и это был одеколон». Гейневская полемика с Платеном и Берне, считал Краус, плоска, а хороши только предсмертные стихи, где появляется истинный пафос. «Опереточная лирика» Гейне, по мнению Крауса, всем лучшим в себе обязана мелодичности и существует исключительно в качестве «законсервированной юношеской любви»².

Одной из центральных проблем на страницах «Факела» в период до Первой мировой войны является проблема эротики, женской и мужской сексуальности, соприкасающаяся с проблемой положения женщины в обществе. Необходимо обрисовать несколько моментов, стратегически важных для рассматриваемой эпохи. Во-первых, это дарвиновская формула «борьбы за выживание» и ее вариации в «борьбе полов» Стриндберга. Во-вторых, социальный вопрос, а именно, выход на историческую

арену пролетариата с параллельной активизацией темы равноправия женщины в любви, выборе профессии и браке.

Проблема «борьбы полов» усугублялась еще и тем, что не имела адекватного языка для своего выражения: биологическая терминология смешивалась с медицинским жаргоном, а тот, в свою очередь, с поэтическими метафорами. Исследователями были в основном мужчины, а объектами исследования — женщины. Взгляд на «объект» зачастую характеризовался полярными крайностями. В связи с этим примечателен взрыв женоненавистничества на рубеже веков в Вене, получивший, во многом благодаря А. Шопенгауэру и Ф. Ницше, свою философскую легитимацию в представлении «женского» как негативного. Во фрейдизме женщина также предстает как фактор, угрожающий патриархальному порядку. В знаменитой работе австрийца О. Вейнингера «Пол и характер» женское начало — чуть ли не пропасть, на краю которой стоит человечество. В этой связи можно упомянуть и графические работы А. Кубина.

В то же время культурный мир Вены демонстрирует и другие устремления. П. Альтенберга не случайно прозвали «трубадуром женской души», А. Шницлера — пристальным исследователем той же самой души, а Г. Климт попытался найти визуальный образ эпохи через женскую красоту. Феминизированный тип художника (Г. фон Гофмансталь, Р. Шаукаль, Р. М. Рильке и др.) культивирует возвышенный идеал женщины. Маскулинный тип (Ф. Ведекинд, Г. Манн, С. Пшибышевский и др.) предпочитает «роковую женщину», нимфоманку, гетеру или «музу». В этот же ряд можно поставить «жестоких женщин» Л. фон Захер-Мазоха³. При этом нередко происходило соединение несоединимого: материнства и проституции, шлюхи и святой. Не случайно, в 1907 году вышли «Разговоры гетер» Лукиана с иллюстрациями Г. Климта. Следовательно, с одной стороны, наблюдается приглушение сексуальной сферы, с другой — ее гипертрофированность.

Карл Краус занимает промежуточную позицию в этом вопросе. Для него характерен афоризм, посвященный О. Вейнингеру: почитатель женщин поддерживает аргументы женоненавистника. В афоризмах на страницах «Факела» соседствуют такие понятия как мизогиния (к примеру: пол женщины участвует во всех ее житейских делах, иногда даже в любви) и обожествление женщины: ««соблазнитель», который хвалится тем, что посвятил женщин в таинства любви, подобен иностранцу, который приезжает на вокзал и намеревается показать экскурсоводу красоты города»⁴, а также своего рода самоуничтожение мужчины: «сексуальное наслаждение женщины в сравнении с мужчиной — все равно что эпос рядом с эпиграммой»⁵. С 1899 г. до начала Первой мировой войны Краус очень много пишет о сек-

суальной проблеме, но практически не употребляет слово «любовь», предпочитая термин «эротическая жизнь». Пафос его выступлений направлен против буржуазно-филистерской морали девятнадцатого века, табуизировавшей сексуальную сферу. В данном контексте можно вспомнить процессы против авторов «Цветов зла» и «Мадам Бовари». Трактровка любви Крауса была близка французским энциклопедистам или аристократическим салонам восемнадцатого века. Со свойственным ему экстремизмом он концентрирует свое внимание на двух идеалах: прекрасная аристократка и проститутка.

В 1905 году Краус пишет рецензию на пьесу Ф. Ведекинда «Ящик Пандоры», восхищаясь смелостью драматурга и образом Лулу. В том, что она показывает каждому мужчине только ему предназначенное лицо, Краус видит доказательство ее полноценности как женщины. Автор рецензии сожалеет вместе с Ведекиндом, что источник радости превратился в этом скучном мире в «ящик Пандоры». Апология проституции прослеживается в фельетоне «Процесс Файта» (1908). Суть его в следующем: отец становится сутенером дочери. Когда полиция арестовывает родителя, дочь совершает самоубийство. Краус раздражается филиппиками по адресу государства, морали и юриспруденции. Дочь погибла потому, что посадили ее защитника, бухгалтера, работодателя и патрона. Краус полностью поддерживал утверждение С. Киркегора, что все значительные люди любили исключительно проституток. Краус представляет весьма распространенную на рубеже веков точку зрения: художники и шлюхи должны объединяться в борьбе против филистерской морали. Примечательно, что в австрийском эротическом романе Жозефины Мутценбахер «История жизни венской проститутки, рассказанная ею самой» события подаются как мемуары самой «жрицы любви», однако написал эту книгу бывший приятель Крауса — Феликс Зальтен. Героиня, после многочисленных подвигов на стезе порока, открывает на заработанные деньги кафе «Парадиз художников», где богема вместе с проститутками устраивает оргии, а в конце повествования хозяйка заведения самым сенсационным образом рождает ребенка. Краус, очевидно, видел в сутенере некоего идеального двойника себя самого: мужчина, свободный от проклятия работы и плюющий на законы социума. В силу специфичности своего положения он свободен от мук ревности и одаряем к тому же «истинной любовью». Подобная трактовка совершенно утопична и не имеет ничего общего с реальностью.

Необходимо упомянуть об отношении Крауса к психоанализу З. Фрейда, который бился над объяснением тех же феноменов, что и издатель «Факела». У Крауса много негативных и, вероятно, несправедливых высказываний о психоанализе в статьях,

стихах, афоризмах и драмах. Непосредственно в адрес Фрейда-исследователя инвективы не направляются, но его школа постоянно находится под прицелом острой критики. До 1910 года Краус цитирует и упоминает Фрейда достаточно благожелательно, но затем — по необъяснимым причинам — происходит перелом, сопровождаемый глоссами типа: «Психоанализ — душевное заболевание, за терапию которого он себя выдает». Краус однажды заметил, что не любит вмешиваться в собственные личные обстоятельства, что можно считать намеком на принципиальные расхождения своей и фрейдистской методологии.

Время Первой мировой войны — важный для Крауса экзистенциальный рубеж и одновременно пик его творческой активности. Главное произведение этого периода — трагедия «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit»). Автор писал ее в 1915–1918 годах, а целиком она была опубликована в 1922 году. Трагедия содержит квинтэссенцию тематики и проблематики «Факела», разрабатывавшейся на протяжении десятилетий. Война, по мысли Крауса, не заканчивается никогда, потому что «пуля в одно ухо человечеству влетела, а из другого вылетела»⁶. Война не стала для Крауса чем-то неожиданным. Свидетельством тому стали апокалипсические пророчества предвоенных лет. Разразившаяся катастрофа только подтвердила наихудшие опасения писателя. Пьеса начинается выкриками газетчиков об убийстве кронпринца в Сараево и заканчивается уничтожением рода людского руками инопланетян. Краус заметил как-то, что перманентное состояние войны можно прервать лишь восстанием космоса против взбесившейся планеты и фразой Бога. Собственно, цитируется германский кайзер: «Я этого не хотел». Основных сатирических мотивов «Последних дней» несколько. Главный из них — пресса как главный виновник развязывания войны: издатель «Нойе фрайе прессе» Мориц Бенедикт возникает в заключительном акте как воплощенный Антихрист, а военный корреспондент Алиса Шалек символизирует деградацию и дегенерацию современной женщины. Другие мотивы — разрушение культуры под воздействием политики; война как «техничко-романтическое приключение»: человек завоевал воздух, чтобы сделать ненадежной землю; уничтожение языка: во время войны речь идет о жизни и смерти языка; тотальная коррупция и крах морали.

В целом «Последние дни человечества» — сатирическая энциклопедия австрийской и немецкой жизни. Германия и Австро-Венгрия выступают в произведении в качестве единого критического пространства, включающего огромное количество персонажей, как реальных, так и вымышленных. Краус представлен под именем «Ворчуна», который постоянно спорит с «Оптимизи-

стом» и, безусловно, выражает авторскую позицию. В пьесе происходит постоянная смена многоголосия массовых сцен: венские улицы, кафе, вокзалы и линия фронта и, наконец, отдельно выступающих реплик и ремарок. Относительно реальных лиц Краус ничего не выдумывает, он цитирует их собственные высказывания, лишь слегка изменяя контекст, что создает сатирический эффект убойной силы. Его мастерство в использовании языка поистине блистательно: фактически это газетный жаргон, пронизанный австрийскими реалиями и регионализмами.

В жанровом смысле трагедия представляет собой синтез различных художественных форм. Во-первых, это разновидность барочного «мирового театра». «Последние дни» — первая, после «Фауста», немецкая драма в духе «мирового театра». Во-вторых, это синтез национальных австрийских традиций: австрийского фарсового народного театра, пародии (в духе Й. Нестроя). В-третьих, синтез современных художественных форм: документального репортажа с сатирическим авторским комментарием и оперетты. Любимым композитором Крауса был Ж. Оффенбах, герои которого поют саморазоблачительные куплеты⁷. От пьесы Крауса берет свое начало «политический театр» Э. Пискатора, «эпический театр» Брехта и «документальный театр» П. Вайса.

С другой стороны, «Последние дни человечества» Крауса — типичная драма для чтения, что доказывает ее последующая судьба. Трагедию хотел поставить на сцене М. Рейнхардт, но Краус отклонил его предложение. При жизни автора в театре был поставлен только «Эпилог». Все последующие попытки реализовать пьесу на сцене провалились. Самыми удачными были «чтения» отдельных фрагментов (выступления в Цюрихе (1945), в Вене (1964)); пластинки Х. Квальтингера. Вместе с тем, «Последние дни человечества» — главное произведение Крауса, и не случайно некоторые исследователи полагают, что не роман Ремарка «На западном фронте без перемен», а краусовская трагедия — основная книга о Первой мировой войне⁸.

Столь же малосценичными были и остальные драматургические опыты Крауса. Это полемически заостренные — в плане литературно-личного или политико-социального авторского «отмщения» — пьесы «Литература, или мы еще посмотрим» («Literatur oder Man wird doch da sehen», 1921): «магическая оперетта» с выпадами против представителей «пражского круга»: М. Брода, Ф. Верфеля, К. Эдшмида, а также старых неприятелей из «Молодой Вены»; «Пьеса-сновидение» («Traumstück», 1923), здесь подхватывается, но в более светлой тональности материал «Последних дней» с традиционными инвективами в адрес психоаналитиков; «фантастическая» драма в стихах «Заоблачный кукушкин дом» («Wolkenkuckucksheim», 1923) — вариация на

тому «Птиц» Аристофана и четырехактная драма «Непреодолимые» («Die Unüberwindlichen», 1928) — отражение борьбы Крауса против афериста-газетчика Бекесси. Особняком стоит пьеса «Театр грез» («Traumtheater», 1924), посвященная возлюбленной Крауса — актрисе Анни Кальмар.

Другая ипостась творческой природы Крауса — поэзия. К лирике он обратился достаточно поздно. В 1916 году Краус издал книгу с символическим названием «Слова в стихах». Автор акцентирует эпигонский характер своего пребывания как в литературном жанре, так и вообще в языке. Но он «эпигон» в исконном, этимологическом смысле слова, когда релевантна модель «мести»: разрушение «семивратных Фив» тех, кто творит бесчинства по отношению к языку. Сатирическая и иронико-философская направленность остаются доминантными: «В этой медитативной лирике значительную роль играет эксперимент со словом. Последнее обстоятельство придает стихам Крауса черты умозрительности, но она компенсируется неумолимой логикой и остроумием»⁹.

Краус писал свои стихи параллельно с афоризмами и «шпрухами», часто реализуя одну и ту же мысль в разных жанровых разновидностях. Это любовная лирика: все сборники посвящены женщинам, больше всего стихов — С. Надерни фон Борутич, чей «след» присутствует в биографии Р. М. Рильке, эпиграммы, стихи на актуальную тематику, в защиту животных и птиц. Краус — страстный рифмопоклонник. Процесс рифмовки, считал он, является процессом эротическим. «Ненавистный» Гейне низвел этот элемент стихосложения, считал Краус, до орнамента, а тот факт, что современные немецкоязычные поэты отказываются рифмовать, — это свидетельство их духовной слабости. Краус продолжал издавать стихотворные сборники до 1930 года, затем лирика иссякает, и он переключается на переводы и переработки В. Шекспира, Й. Нестроя и либретто Ж. Оффенбаха. Последнее стихотворение — трагическая констатация наступающей еще более катастрофичной эпохи — опубликовано в «Факеле» в 1934 году:

«Не спрашивайте, что я делал все эти годы.

Я остаюсь нем

и не говорю, почему...

Слово уснуло, когда этот мир пробудился»¹⁰.

Краус, несбывшийся актер, с невероятной интенсивностью занимался организацией собственного «театра поэзии» — в пику современному театру, пребывавшему, с его точки зрения, в совершенно плачевном состоянии. За более чем двадцатилетнюю карьеру чтеца и декламатора, иногда с музыкальным сопровождением, Краус организовал более семисот вечеров, выручка от которых шла в основном на благотворительные цели. Он регуляр-

но читал отрывки из произведений Г. Гауптмана, Б. Брехта, П. Альтенберга, Ф. Ведекинда, А. Стриндберга, Н. В. Гоголя («Ревизор»), Ф. Раймунда и многих других. Мероприятия проходили в Австрии и Германии, но в 1925 году Краус выступал в Париже с отрывками из своих пацифистских сочинений. Возможно, под влиянием этого события профессора Сорбонны трижды (1925–1927) выдвигали издателя «Факела» на Нобелевскую премию в области литературы. Однако их ходатайства остались безуспешными.

Седьмая часть всех выступлений Крауса посвящена Жаку Оффенбаху, что способствовало «ренессансу» «отца оперетты» в Австрии и Германии. Пережив еще в детстве оперетту как идеальное воплощение нерасторжимости слова и музыки, Краус перерабатывает 14 творений Оффенбаха, сопровождая их актуальными куплетами. Краус не умел читать нот, не обладал голосом, но восторженные свидетельства о его выступлениях оставили такие авторитеты в области музыки как А. Берг, Э. Кренек и А. Шёнберг. Сочинивший несколько музыкальных композиций на стихи Крауса Э. Кренек писал о воздействии его языка и «хода мыслей» на теорию атональной музыки.

Существенный аспект деятельности Крауса — теория языка. Лингвистом его в строгом, академическом значении слова назвать нельзя. Специфические проблемы языкознания Крауса, собственно говоря, мало интересовали. Для него важны были моменты прагматические: «почта крохобора» в «Факеле», судебный процесс из-за пропущенной запятой в его стихотворении, обширные статьи о предлогах, союзах, наречиях, проблема заимствованной лексики, порча языка прессой: «В “жаргоне полуобразованных”, стремительно вытеснявшем живую образную речь народа и классической литературы, ему виделся верный признак грядущего духовного одичания»¹¹. Проблемы творчества также занимали важное место: дихотомия «истинного» («первородного») и «фальсифицированного» по законам «черной магии», «технизированного» («механического») и «орнаментального». Позиция Крауса во многом была близка позиции Л. Витгенштейна: общий жизненный фон, восприятие Вены как языкового и морального Вавилона, стремление воздвигнуть защитные редуты против коррумпированности слова и морали¹². Исследователи писали о «панэротизации» языка в творчестве Крауса. Так, Н. Вагнер отмечает, что статья «Гейне и его последователи» сигнализирует переход от «критики языка» к «языковой эротике». Этико-эротическая позиция характерна для краусовского отношения к писательскому материалу: Краус реализует свою «бисексуальность» (он видел логическое противоречие в идиоме «владеть языком»: мой язык делает со мной все, что захочет), так как язык находит в женщине свой метафорический дубли-

кат. «“Дух и пол” — мыслительные фигуры страсти, страстного мышления в языке»¹³.

Восстановить утраченную связь между «означаемым» и «означающим» — главная краусовская интенция. Начиная с 1920-х годов, он публикует в «Факеле» собственное «языкоучение», включая отдельные статьи в свои декламаторские программы. В период между войнами, когда Краус переживает творческий кризис, у него остаются две главные страсти: «театр поэзии» и «языкоучение». Он планировал организовать на страницах своего журнала «языковой семинар» и таким образом воздействовать на политическую и общественную ситуацию. Утопический посыл этой так и не реализованной идеи был таков: демонстрация ужасов злоупотребления языком и тем самым прояснение причин кошмаров, творимых нацистами. Краусу был чрезвычайно близок тезис Конфуция о том, что произвол в словах ведет к произволу в морали, искусстве, юриспруденции и в конечном итоге — к гибели нации и государства¹⁴.

Межвоенные десятилетия для Крауса — период разочарования, растерянности и предчувствия надвигающейся катастрофы. С одной стороны, он приветствует падение монархии: счастье — перестать быть австрийцем, не считая нужным сказать вслед уходящей «Какании» хотя бы одно доброе слово. Свою главную задачу он видит в расчистке «авгиевых конюшен языка», в обучении сограждан основным понятиям утраченного человеческого достоинства и попутно — основным правилам логического мышления. С другой стороны, новая республика тоже не вызывает у него особых симпатий, ибо и она коррумпирована до предела.

Краус всегда подчеркивал свою аполитичность, ставя себя вне социального контекста, что типично для консерватора, предполагающего невозможность включения его в какую-либо систему¹⁵. На то или иное событие он, как правило, реагировал скорее эмоционально, чем прагматически. После пожара во Дворце правосудия и расстрела демонстрации Краус объявляет войну полицей-президенту Вены, войну, оставшуюся безрезультатной. К социал-демократам он относился скептически, равно как и к коммунистам. «Известия» и «Красная нива» в 1924 году присылают Краусу анкету «Последствия русской революции для мировой культуры». Ответ надо дать в 10–12 строках, сопроводив его фотографией и автографом. «Уважаемый господин Гакин, — отвечает Краус, — воздействие русской революции на мировую культуру состоит, по моему мнению, в том, что выдающиеся представители в области литературы и искусства получают от представителей русской литературы предложение — в 10–12 строках, если возможно, с фото и автографом, то есть совершенно в духе предреволюционного журнализма, обнародовать свою точку

зрения относительно воздействия русской революции, что порой действительно удается сделать в 10–12 строках»¹⁶.

В 1933 году Краус пишет работу «Третья Вальпургиева ночь» («Die dritte Walpurgisnacht»), которая начинается словами: «Относительно Гитлера мне ничего не приходит в голову...»¹⁷. Эссе изобилует цитатами из «Фауста», но былые пафос и темперамент отсутствуют. Краус пишет о практике нацистов во всех сферах жизни, о преследовании евреев и притязаниях на национальное верховенство, анализирует работы тех, кто провозглашен в Германии национальными духовными лидерами — Ницше, Хайдеггера, Бенна. И снова выпады в адрес прессы: фашизм не уничтожил газету, но газета подготовила фашизм. Выстраивается апокалипсический цикл — лейтмотив творчества Крауса. Почему же молчал Краус в последние годы жизни? Возможно, его молчание действительно было позицией: молчание оратора привлекает больше внимания. Сатира была невозможна: заострять дальше некуда, да и не было адекватного языка, а использовать тот же язык, что и враги, видимо, считалось подозрительным. Остается «голое выражение» и надежда, как это ни парадоксально, на Дольфуса: выбрать меньшее из зол, помешать приходу в Австрию гитлеровского фашизма при помощи австрофашизма, который сделает это лучше социал-демократов¹⁸.

Краус умер, не дожив до аншлюса. «Третий рейх» частично конфисковал и уничтожил его архивы. Родственники и друзья погибли в концлагерях. После войны его имя стало паролем для небольшой группы знатоков и поклонников. Но уже в 1950-е годы начинается своеобразный «ренессанс» Крауса, набирая обороты в последующие десятилетия. Как писал Карел Чапек: «Тот, кто прошел школу красных тетрадей, тот, так сказать, окончил курс моральной филологии, обретая способность не только в мыслях, но и в словах обнаруживать скрытую ложь, которая выдает себя растлением языка посредством фразы...»¹⁹

¹ Васильев Г.В. Австрийская литература рубежа XIX–XX веков. Группа «Молодая Вена». Н. Новгород, 2003. С. 97.

² Kraus K. Untergang der Welt durch schwarze Magie. Frankfurt a. Main, 1989. S. 186–209.

³ Wagner N. Geist und Geschlecht. K. Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. Main, 1987. S. 140.

⁴ Kraus K. Aphorismen. Frankfurt a. Main, 1986. S. 15, 19, 51.

⁵ Ibid. S. 181.

- ⁶ *Kraus K.* Die letzten Tage der Menschheit. Frankfurt a. Main, 1986. S. 645.
- ⁷ *Hawig P.* Dokumentarstück. – Operette. – Welttheater. Essen, 1984. S. 110.
- ⁸ *Fischer J.M.* Karl Kraus. Stuttgart, 1974. S. 30.
- ⁹ *Вебер В.* Карл Краус // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв.: Сборник. М., 1988. С. 745.
- ¹⁰ *Kraus K.* Gedichte. Frankfurt a. Main, 1989. S. 639.
- ¹¹ *Архинов Ю.И.* Рильке. Краус. Трагль // История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994. С. 354.
- ¹² *Zohn H.* Karl Kraus. Frankfurt a. Main, 1990. S. 74.
- ¹³ *Wagner N.* Op. cit. S. 193, 196, 213.
- ¹⁴ *Kraus K.* Weltgericht. Frankfurt a. Main, 1988. S. 207.
- ¹⁵ *Pfabigan A.* Karl Kraus und der Sozialismus. Wien, 1976. S. 22.
- ¹⁶ *Kraus K.* Lesebuch. 8 Frankfurt a. Main, 1987. S. 316.
- ¹⁷ *Kraus K.* Die dritte Walpurgisnacht. Frankfurt a. Main, 1989. S. 12.
- ¹⁸ *K. Kraus et son temps.* Publication de l'Institut d'Allemand. 1989. S. 54–56.
- ¹⁹ *Schick D.* Karl Kraus. Hamburg, 1965. S. 152.

ПОЭТЫ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА

Феномен австрийской литературы (и австрийской поэзии), занявший столь заметное место в мировой литературе XX века, не поддается адекватному объяснению без понимания феномена самой Австрии, который не место разьяснять в этой главе¹, но который и здесь неизбежно возникает хотя бы в одном из своих аспектов — в отношении австрийских поэтов к Австрии как к своей физической родине и как к духовному истоку своего творчества. Смена статуса Австрии в рассматриваемый период — от многонациональной и крупной европейской империи в 1914 г. до весьма скромного государства в Центральной Европе, с которым мировые политики на практике уже почти не считались (вспомним так называемый «аншлюс» Австрии к Германии в 1938 г.!) — стала предметом мучительных раздумий для всех писателей, считавших Австрию своей духовной родиной. Проблема Австрии для австрийской литературы XX века, пожалуй, не менее актуальна, чем проблема Германии для немецкой литературы после 1945 г. Во всяком случае, австрийцы осмысляют свою проблему столь же глубоко, мучительно и в художественном отношении продуктивно. Она определяет все: и содержание, и форму, и стиль, и интонацию, и даже выбор лексики. Поэтому представляется целесообразным сравнить между собой два или три поколения поэтов, переживших разные фазы общественного развития в стране. В качестве первой отправной даты возьмем 1875 год, год рождения Рильке. Тогда «поколение Рильке» можно представить вполне компактной группой: Гуго фон Гофмансталь (1874–1929), Карл Краус (1874–1936), Рихард фон Шаукаль (1874–1942), Райнер Мария Рильке (1875–1926), Теодор Дойблер (1876–1934).

Названная группа интересна во многих отношениях, в том числе и потому, что дает своеобразный глубинный срез общего духовного климата большой австрийской литературы к началу XX века, когда стали раскрываться творческие потенции названных писателей. Отметим, что все они — люди высочайшей культуры, знавшие по несколько языков, чуткие к культурам соседних народов и стран, осваивавшие эти культуры для австрийской поэзии. Двое из них (Гофмансталь и Краус) — абсо-

лютные «венцы», в течение всей жизни лишь ненадолго покидавшие столицу. Шаукаль же, хотя и начинал свою жизнь в Брно, то есть на окраине империи, переехав в Вену и став австрийским государственным служащим, стал, может быть, самым ярким из всех приверженцем имперской идеи или «австрийского мифа». Все трое — Гофмансталь, Краус и Шаукаль — были патриотами Австрии, сторонниками монархии, сильной государственной власти и противниками буржуазной демократии, уравнивающей всех в погоне за жизненными благами и, как им казалось, разрушающей основы высокой гуманистической культуры. В Первую мировую войну активными сторонниками и пропагандистами австрийской политики и австрийской империи были оба дворянина, фон Гофмансталь (как наследственный дворянин) и фон Шаукаль (как получивший дворянский титул за заслуги перед империей). Активно боролся с милитаризмом и шовинизмом Карл Краус, не переходя границы, дозволенные цензурой, но виртуозно используя свой блестящий публицистический талант. Непосредственная ситуация в империи, казалось, гораздо меньше интересовала выходца из Праги Рильке, к тому же еще и проживавшего по большей части за пределами Австрии, и практически совершенно не волновала Дойблера, уроженца Триеста, выросшего наполовину в итальянской культуре и преданного ей (как и французской) до конца жизни. В эстетических привязанностях все (кроме Дойблера) были скорее консервативны; вырастая на классической почве, не торопясь, взвешивали, какой опыт современной мировой литературы для них более приемлем, осторожно и органично прививая этот опыт к уже накопленному. Все отвергали современное им буржуазное общество, были антибуржуазны на основании принципов классической гуманистической культуры, которая, по сути, оставалась их единственной надеждой и опорой, — с ее утратой разрушилась бы сама почва их поэзии. Несколько иначе у Дойблера, который оказался одним из предшественников и зачинателей экспрессионизма, хотя и не столько в самой Австрии, сколько в Германии, где его популярность достигла такой степени, что он в 1926 г. становится первым президентом немецкой секции ПЕН-клуба и затем — в числе первых — избирается действительным членом Прусской академии искусств.

По сути дела, действительно особняком среди вышеназванных поэтов стоит только Дойблер, который абсолютно индифферентен к проблеме «австрийскости», австрийской традиции, австрийского менталитета и, являясь крупнейшим «вагантом» в европейской литературе XX века, синтезирует в своем творчестве не столько типично австрийские, сколько общеевропейские тенденции, представляя их в предельно абстрагированных, симво-

лически-визионерских формах. Но, во-первых, тяготение к визионерству, столь характерное для экспрессионизма, не миновало и австрийскую литературу — да и как оно могло ее миновать, когда почва начала сотрясаться у них под ногами и они стали чувствовать, что рушится не только Австрийская империя, но под угрозой разрушения и вся унаследованная гуманистическая картина мира и построенная на ней традиционная европейская культура! Поэтому визионерствуют и поздний Рильке («Сонеты к Орфею», 1923), и Георг Тракль, и Карл Краус («Последние дни человечества») — при всех принципиальных различиях их визионерства. И, во-вторых, «аутсайдер № 1» австрийской литературы Дойблер по своему отражает некую тенденцию «вторжения» не органично австрийских черт в австрийскую литературу XX века, которые сказались далеко не сразу, но без которых трудно понять ее современное состояние. Уже поэтому о нем стоит сказать чуть подробнее.

Сын немецкого купца, Дойблер до 1898 г. жил в Триесте и Венеции, одинаково владея немецким и итальянским языками. Не получив систематического образования, Дойблер постоянно путешествовал, подолгу останавливаясь в крупнейших культурных центрах (Вена, Берлин, Париж, Флоренция, Рим, Дрезден, Женева, Афины и др.), бывал в Египте, Сирии, Турции и т.д. Ведя по существу бродяжническую жизнь, он хорошо знал многих писателей и художников, ценил и пропагандировал современное искусство, вырабатывая свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью. Дойблер неоднократно подчеркивал, что уже в отрочестве его осенила идея, которая стала основным источником его творчества: «Земля снова должна воссиять: новое солнце вырвется из человека! Это — предвестие: человечество исполнит его...» (Из письма К. Эдшмиду в 1919 г.)² В 1898 г. в Италии, у подножия Везувия, Дойблер начал писать поэму, в которой хотел выразить «идею северного света». В 1901 г. будущий поэт-визионер поселился в Париже, посещал Сорбонну, Лувр, изучал архитектуру, скульптуру и живопись. Во Франции он увлекался импрессионизмом, позднее, в Италии, — футуризмом, написал немало статей и очерков в защиту современного искусства, публиковавшихся в прессе и изданных затем отдельными книгами: «Новая позиция» («Der neue Standpunkt», 1916), «В борьбе за современное искусство» («Im Kampf um die moderne Kunst», 1919). В 1916 г. он опубликовал несколько статей об экспрессионизме, причисляя себя к этому течению и рассматривая его как важнейшую форму современного искусства.

Самое оригинальное и объемное произведение Дойблера — лирико-космический эпос «Северное сияние» («Nordlicht», 1910,

более 30000 строк), над первой опубликованной редакцией которого он работал свыше десяти лет, в дальнейшем (до 1930 г.) продолжая вносить в него изменения (2-е издание в 1921–1922 гг.; третье издание до сих пор полностью не опубликовано). Эпос состоит из трех частей: «Средиземное море», «Пан. Орфическое интермеццо», «Сахара». Огромное произведение не имеет ясно очерченной сюжетной канвы, в центре повествования — лирическое «Я», испытывающее бесконечные метаморфозы. В первой части поэт воспевает отношения с безымянной возлюбленной на фоне средиземноморского ландшафта. В «Сахаре» лирическое «Я» путешествует по различным историческим эпохам и географическим регионам: оно ищет пути к Солнцу, стремится к духовно-мистическому слиянию с мифическим божеством, что одновременно означает и самообожествление, достигаемое через «поступенчатое освобождение Я»³. Стоящее в центре «Орфическое интермеццо» представляет собой скрытую движущую пружину всего эпоса — лирическое Я является здесь в облике нового Орфея, ищущего свою Евридику. В этих поисках новый Орфей должен достичь и царства Смерти — отсюда апокалипсические видения, призывы к сотворению «нового человека», который, как феникс, должен возродиться из хаоса прошлого и настоящего. «Северное сияние» как целостная конструкция должно было дать поэтический образ искомого «нового человека». Но поскольку «новый человек» осмысливается в его становлении, то Дойблер вводит хаотическое и произвольное начала как структурообразующие элементы композиции и содержания, что соответствовало бы попытке поэтически воспроизвести животворящий природно-космический Хаос. С экспрессионизмом его сближают «космичность и динамизм созданного им поэтического мира»⁴. Если говорить об использовании унаследованных литературных форм, а также философских, религиозных и других источников, то в «Северном сиянии» их обнаруживается очень много: от Данте и до Р. Штайнера, от В. Гюго, А. Рембо и У. Уитмена до Р. Вагнера, Ф. Ницше и современников поэта (А. Момберт, К. Шпиттелер и др.). Но пронизывающая всю эту огромную и шероховатую конструкцию идея — необходимость духовного «преодоления» и преобразования материального мира — была выстрадана поэтом, она во многом созвучна раннему экспрессионизму, пошедшему еще дальше по пути разрыва с унаследованными поэтическими формами. Некоторые циклы, входящие в «Северное сияние», Дойблер издавал затем отдельными книгами. Но и его последующие книги так или иначе перекликаются с «Северным сиянием».

В 1921–1925 гг. Дойблер жил в Греции, путешествуя по стране и осваивая древнегреческую культуру. В шестидесяти «Аттических сонетах» («Attische Sonette», 1924) поэт стремится изо-

бразить путь человека к солнцу, истоки которого он видит в античности. Новый взгляд на античность Дойблер развивает в эти годы и в своей прозе. Однако, при всей кажущейся удаленности творческих поисков Дойблера от австрийской поэзии рассматриваемого периода, эти поиски — при ближайшем рассмотрении — оказываются все-таки достаточно тесно с ней связанными. Ю. И. Архипов, рассматривая «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею» Рильке, справедливо замечает: «Космический гимн человеку, этой неразличимой пылинке мироздания, продолжен в «Сонетах к Орфею», где напряжению самоценного духа обещано бессмертие»⁵. То есть и Рильке, и Дойблер в данном случае — при всем различии их творческих биографий и поисков — имеют принципиально общую почву в своем видении будущего: они не могут и не хотят лишать перспективы европейскую гуманистическую культуру, они спасают ее (любопытно и их обращение к образу Орфея). Но по-своему спасают ее и коренные «венцы» — Гофмансталь⁶, Краус и Шаукаль. Краус и Шаукаль, живущие в самой гуще злободневности, погруженные в ежедневную политическую и литературную борьбу, создают в своей поэзии сатирически-аналитический срез жизни реальной Австрийской империи, но создают его вовсе не с целью разрушения наследственной монархии, — напротив, с целью ее сохранения и улучшения.

Обширное поэтическое творчество Шаукаля (около 20 поэтических сборников в 1893–1933 гг.) и Крауса (9 томов стихотворений 1916–1930 гг., вышедших под общим заглавием «Слова в стихах», а также около 10 отдельных поэтических книг) не вызывает энтузиазма у современного литературоведения, занятого в основном поисками смысла и интерпретациями многочисленных модернистских течений XX века. Но и смысл самих модернистских течений мог бы раскрыться глубже, если бы из поля исследования не устранились идейные противники модернизма, к каковым, безусловно, относятся оба поэта. Шаукаль хотя и издавал свои поэтические сборники и привлекал при жизни определенное внимание, держался по отношению ко всему модернистскому движению в целом аристократически отчужденно, зашифровывая глубинный смысл своей позиции в философскую лирику. Краус же (кстати, искренне ценивший Шаукаля), острых и тотальных разоблачений которого напряженно ждали и боялись, оценивался (и оценивается) в основном как сугубо сатирический поэт, не достигающий ранга «высокого» лирика. Как публицист Краус был признан Ф. Ведекиндом уже в 1913 г. «самым мужественным борцом Австрии»⁷, и этот эпитет вполне подходит к сатирической части его поэзии; сама же поэзия Крауса в целом определялась либо как «ахиллесова пята» его творчества (Р. Музиль), либо — более снисходительно —

как воплощение классических идеалов триединства «добра, красоты и истины» (П. Рюмкорф). Последнее определение любопытно еще и потому, что емко схватывает самую сущность духовной позиции, характерной не только для Крауса, но и для всего «поколения Рильке». Разница лишь в том, что (отвлекаясь от поэтики) Рильке и Дойблер выражали классический идеал в новых исторических и эстетических условиях непосредственно, через его *утверждение*, а Шаукаль и Краус чаще выражали его же через резкое *отрицание* неприемлемой для них духовной атмосферы, очевидных для них тенденций литературного и культурного развития Австрии и Европы в целом. И те и другие стремились сохранить целостность классического идеала «добра, красоты и истины», идеала, который уже трещал по всем швам под напором неотвратимых исторических катаклизмов. Но история не совершается в один день (или даже в одно столетие) и идеалы «добра, красоты и истины» — даже и при ослаблении их связей с религиозной этикой — продолжают сохранять свою притягательность и сегодня, хотя бы как личная нравственная (и эстетическая) позиция. Но в тотальном отрицании буржуазных ценностей и буржуазной культуры XX века, которое столь характерно для Шаукаля и Крауса, кризис самой эпохи выступает гораздо более неприкрыто и отчетливо, чем у Гофмансталя, Рильке, Дойблера (и даже Тракля). Никто из них, исходя из сути их *поисков смысла*, никогда не мог написать ничего подобного такому, скажем, стихотворению Шаукаля:

Тщета

Во всяком знанье — темнота;
во всякой страсти — маета;
во всякой вере — слепота;
во всякой власти — чернота;
на всех надеждах — тень креста;
в довольстве — страх и суета;
в любви — корысть и пустота...
Вот, человек, твоя тщета!

(Zeitlichkeit. Пер. Д. Веденянина)

При том, что из-за трудностей перевода стихотворения, построенного на одной рифме, оно в русском звучании заметно упрощено, мировоззренческая суть стихотворения все равно предельно ясна. При чтении его нельзя только забывать, что написано оно в определенную историческую эпоху и в определенном контексте, который в момент написания предполагал не столько тотальное отрицание всех нравственных ценностей и всей культуры человечества вообще, сколько был направлен против разрушительных (по отношению к идеалу «добра, красо-

ты и истины») тенденций австрийской (и европейской) действительности XX века. Другое дело, что человек в своей внутренней сути существенно не изменился и по сегодняшний день, и поэтому эти стихи по-прежнему актуальны:

Чем занимались мы столько лет?
И чем мы стали?
Мы за прогрессом трусили вослед,
а от себя отстали.

(«Прогресс». Пер. В. Вебера)

— Так дальше не пойдет!.. — Согласен,
Но замечаю в свой черед,
во избежанье всяких басен:
иначе — тоже не пойдет.

(«Спор с энтузиастом». Пер. В. Топорова)

Подняться в выси ли?
Прибавить в весе ли?
Одних повесили.
Других повесили.

(«Страшно жить». Пер. В. Топорова)

У них нелегкий труд:
Все друг у дружки прут.
Все друг у дружки тянут,
Пока в Ничто не канут.

(«Еще раз о писателях». Пер. В. Топорова)

Все огромное по объему публицистическое и художественное наследие Крауса свидетельствует по существу об одном — об абсолютной исчерпанности определенного типа цивилизации и ее культуры. Но сам-то Краус все еще надеялся что-то спасти и исправить (а иначе к чему гигантский бессмысленный труд по разоблачению и критике того, во что уже полностью исчерпана вера?), и его беспримерные нападки на Гейне как предтечу австрийской журналистики и литературы рубежа XIX–XX вв. можно правильно оценить только в означенном контексте. Ведь как публицист и эссеист, сохранявший остроту мысли и в поэзии, Краус *фактически* был крупнейшим продолжателем Гейне в австрийской (и во всей немецкоязычной) литературе XX века (понимал ли он это сам?), но, обрушиваясь на стиль Гейне, он, судя по всему, имел в виду духовно-этические позиции Гейне, его атеизм и особенно его демократизм, который сказался в приятии на практике соответствующих норм поведения и «правил игры», что не могло не отразиться в творчестве и, соответствен-

но, в стиле. Под этой «антигейневской» позицией Крауса, безусловно, подписалось бы все «поколение Рильке». И в этом тоже — австрийская специфика, «законсервированность» определенных духовных позиций (отчасти это объясняется и более однородным католическим вероисповеданием — ведь «демарш» Крауса против католицизма в 1923 г. был связан с пониманием того, что и католическая церковь как общественный институт тоже не избежала искажений и деформаций своей эпохи).

На обрисованном фоне яснее становится и вклад Вайнхебера, по мнению некоторых исследователей, «крупнейшего поэта межвоенной Австрии»⁸, в немецкоязычную поэзию. Следуя в эстетическом плане за Шаукалем, Краусом, он ставил перед собой утопическую задачу: в период распада гуманистических ценностей и поэтических форм остановить этот хаос и распад с помощью точного и строго выверенного слова, уложенного в классические жанровые формы. Алкей, Гораций и Гёльдерлин сопоставлялись в его лирике так же естественно, как Рильке и Тракль, которых он до конца жизни «преодолевал», пытаясь, с одной стороны, устранить «музыкальность» и «гармонию» Рильке и, с другой стороны, гармонизировать трагический надлом и отчаяние Тракля. На этом пути он создал немало поэтически тяжеловесного, но создал и образцы лирики, равные лучшим взлетам мировой поэзии XX века⁹.

Консервативное австрийское эстетическое сознание, сопротивлявшееся напору модернистских и авангардистских течений рубежа XIX–XX веков, не могло не испытать и мощного натиска экспрессионизма, который в Германии на определенный период захватил едва ли все духовное пространство, чего об Австрии с такой же уверенностью сказать нельзя. В немецкие экспрессионистские антологии («Сумерки человечества» и «Товарищи человечества») из австрийцев вошли только Тракль, Дойблер и Эренштайн, что уже само по себе говорит о многом. На начальных этапах своего становления экспрессионизм получил мощную (в том числе и материальную) поддержку К. Крауса. В своем журнале «Факел» он публиковал и пропагандировал Ф. Ведекинда, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Тракля, Франца Яновитца (1892–1945), Альберта Эренштайна и других немецких и австрийских экспрессионистов. Крауса привлекали антибюргерский пафос их творчества, интернациональная антишовинистская позиция большинства из них, а затем и антивоенная и антимилитаристская окрашенность их творчества. Но он категорически не принимал экспрессионистский бунт против унаследованных форм и, конечно же, «активизм» и левую революционность многих из них. Окончательный разрыв Крауса с большинством экспрессионистов относится к 1920–1921 годам. Среди многих статей и произведений Крауса, развенчивающих экспрессионистов,

любопытно выделяется стихотворение «Школа поэтов» («Dichterschule», 1920), направленное против вступивших на литературную сцену дадаистов, но и включенное в разветвленную полемику Крауса с экспрессионистами, которая была уже в полном разгаре. Главными оппонентами Крауса в этой дискуссии стали Франц Верфель, Альберт Эренштайн и Георг Кристоф Кулька (Georg Christoph Kulka, 1897–1929) — весьма яркие звезды на поэтическом небосклоне австрийского экспрессионизма.

Кулька, обвиненный Краусом в плагиате из «Начальной школы эстетики» Жан Поля, словно специально «подыграл» сатирику, дав ему в 1920 г. замечательный повод для развертывания масштабного критического наступления на экспрессионистов. Этот литературный скандал заслонил от современников высокие достоинства поэзии Кульки, заявившей о себе тогда же в двух сборниках: «Сводный брат» (1920) и «Реквием» (1921). В своих герметических стихотворениях он развивает опыт экспрессионизма в сфере поисков новой поэтической лексики и образности, нередко использует усеченный синтаксис, что делает его лирику труднодоступной для восприятия и сближает с позднейшими течениями модернистской поэзии.

Очень характерным экспрессионистским поэтом (но особенно прозаиком) был и Альберт Эренштайн (Albert Ehrenstein, 1886–1950), которого впервые ввел в литературу Краус, опубликовав в 1910 г. в «Факеле» его первые стихотворения. Затем вышло несколько поэтических сборников Эренштайна: «Белое время» («Die weisse Zeit», 1914), «Человек кричит» («Der Mensch schreit», 1916), «Красное время» («Die rote Zeit», 1917), «Эрос» («Eros», 1918), «Вечному Олимпу» («Dem ewigen Olymp», 1921) и др. Основное противоречие психического склада Эренштайна, в жизни приведшее его к шизофреническому саморазрушению, но расцветившее его поэзию и прозу неповторимыми блестящими, — «противоречие между радостным приятием мира и отворачиванием к людям, страстная тяга к живым человеческим контактам и жалобы на их невозможность»¹⁰. В рамках одного стихотворения умиротворенные картины природы могут неожиданно «перетечь» в вопль отчаяния, томление по женщине — в безудержно-патологическую ненависть к ней, открытость навстречу человечеству — в откровенный, ничем не удерживаемый цинизм, разоблачающий все формы человеческого самообольщения, удовлетворения и — соответственно — гуманизма. Гуманизм и гуманистическая концепция мира — вот главный «раздражитель» Эренштайна, и то, что вспышки его гнева прозвучали в свое время с еще непривычным цинизмом и обнаженностью, сегодня выдвигает его творчество на видное место в рамках всего экспрессионистского и модернистского движения в целом.

«Поиски австрийского Эрнста Толлера останутся безрезультатными»¹¹ — это категоричное утверждение австрийского исследователя экспрессионизма совершенно справедливо. Традиция, религиозность и определенная элитарность (а порой и «кабинетность», как об этом отчетливо сказал уже упоминавшийся А. В. Михайлов) — все это удерживало австрийских писателей от какого-либо энтузиазма по отношению не к романтизированному, но вполне конкретному народу, к толпе, к «массе». (Мы взяли слово в кавычки, чтобы напомнить о знаменитой драме Толлера «Человек — масса», 1921). Недоверие к бунтующей или восторженной толпе, вообще ко всему массовому — сквозная тема у Крауса, но и в научно-популярном виде это недоверие отчетливо звучит в знаменитом эссе Зигмунда Фрейда «Массовая психология и анализ человеческого “Я”» (1921). И все же эстетический и художественный вклад австрийских писателей в общую копилку экспрессионизма очевиден, он гораздо обширнее, чем мы это можем здесь изобразить. Но, по крайней мере, еще четырех писателей для обозначения общего контекста необходимо упомянуть: Антон Вильдганс (Anton Wildgans, 1881–1932), Франц Теодор Чокор (1885–1969), Альберт Парис Гютерсло (1887–1973) и Оскар Маурус Фонтана (Oskar Maurus Fontana, 1889–1969). Не составляя особого поколения или единой группы, они все внесли заметную лепту в пропаганду экспрессионистской идеологии в Австрии, включая издания литературных журналов, теоретические и литературно-критические эссе и собственно литературное творчество. Упомянем лишь самое необходимое.

В 1916 г. Фонтана издал антологию новейшей (в том числе и экспрессионистической) поэзии «Посев» («Die Aussaat»). Отчетливо экспрессионистская тенденция (с примесью неоромантизма) характерна и для журнала «Листовка» («Das Flugblatt»), который Фонтана издавал с весны 1917 г. до осени 1918 г.; в числе авторов — немцы Вальтер Хазенклевер, Курт Хиллер, Рудольф Леонгард, Пауль Цех, но и австрийцы тоже — Макс Мелль (Max Mell, 1882–1971), Рихард Биллингер (Richard Billinger, 1896–1965) и др. На страницах журнала «неоромантическая пейзажная лирика и пацифистски-экспрессивная патетика перекрываются общей устремленностью к провозглашению мессианской концепции истории»¹². Мировая война воспринимается как крушение старого мира; на его развалинах должен возродиться новый мир, проводниками в который могут быть только экспрессионисты. В одном из номеров «Листовки» Фонтана публикует статью «Программное», в которой представляет поэта единственным хранителем культуры в эпоху распада, спасителем «континентального человечества». Фонтана всегда писал много и практически во всех жанрах, создавая сложный синтез неоромантиз-

ма, экспрессионизма и реализма и стремясь сочетать животрепещущую современность и самые общие проблемы человеческого бытия. После Второй мировой войны Фонтана — преуспевающий прозаик — выдвинулся как главный редактор двух ведущих газет и президент Союза австрийских писателей едва ли не на центральное место литературно-общественной жизни.

Преимущественно поэтом можно считать Антона Вильдганса, активно отстаивавшего самобытность австрийской культуры (эссе «Речь об Австрии», «Rede über Österreich», 1930). С 1903 г. он опубликовал около 20 поэтических книг, преодолевая зависимость от Гофманштала и Рильке и эклектически соединяя натуралистическую и импрессионистскую образность с элементами экспрессионизма. Экспрессионизм сказывался в выборе тематики (эротические и социальные сюжеты), способах разработки сюжетов (пафос сострадания всем обездоленным с антибуржуазным акцентом, призывы к всечеловеческому братству, вера в обновление человечества, в том числе и с помощью возрожденной религии), в попытках обновления ритмики, языка и характера образности (монтаж зрительно-живописных метафор, ритмическое подчеркивание эсхатологических предчувствий, «перетекание» обнаженно натуралистических картин в символические). Более отчетливо экспрессионистские черты заметны в сборниках «Осенняя весна» («Herbstfrühling», 1909), «Австрийские стихотворения» («Österreichische Gedichte», 1915), «Полдень» («Mittag», 1917), «Венские стихотворения» («Wiener Gedichte», 1926). Вильдганс является также автором обширного неоромантического стихотворного эпоса «Кирбиш, или жандарм, ущербность и любовь» («Kirbisch oder der Gendarm, die Schande und das Glueck», 1927), где юмористически-ироническими красками изображена жизнь послевоенной австрийской деревни. Подхватывая традиции И. П. Хебеля (эпос написан гекзаметрами), автор иронизирует над «доброй, старой Австрией», не предлагая, однако, ничего взамен кроме ностальгической идиллии в память о той же «старой Австрии», атмосфере которой посвящена и его автобиография «Музыка детства» («Musik der Kindheit», 1928).

Весьма ошутимый вклад в развитие экспрессионизма внес художник и поэт Альберт Парис Гютерсло, занявший свое место в ряду целой когорты талантливых австрийцев, воплощавших в том числе и идеи экспрессионистского универсализма и его тяготение к синтезу различных искусств: Альфред Кубин (Alfred Kubin, 1877–1959, художник, писатель, один из крупнейших иллюстраторов), Оскар Кокошка (1886–1980, художник и писатель), Антон Ханак (1875–1934, столяр-краснодеревщик, скульптор, писатель, музыкант), Эгон Шиле (1890–1918, художник, писатель, модельер, фотограф), Арнольд Шёнберг (1874–1951, компо-

зитор, художник, писатель, музыковед, режиссер) и др. Сама личность и эстетические установки Гютерсло необычайно важны для понимания логики развития австрийской литературы в XX веке, потому что в разнообразном творчестве этого литературного «долгожителя» (он не только прожил 86 лет, но с юности и до самой смерти в 1973 г. был активным участником историко-литературного, но и — шире — всего историко-культурного процесса в Австрии) отразились многие сущностные процессы трансформации и развития общественных и эстетических идей. Эстетические и художественные поиски Гютерсло предвещали дальнейшие пути австрийской литературы XX века: Х. фон Додерер в эссе «Случай Гютерсло» («Der Fall Gütersloh», 1930) назвал Гютерсло своим учителем; после 1945 г. Гютерсло стал учителем и покровителем известной Венской группы писателей-авангардистов (Ф. Ахлейтнер, Х. К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер).

Во многом сходную роль сыграл в австрийской литературе и Франц Теодор Чокор, заявивший о себе еще до Первой мировой войны сборником экспрессионистски окрашенных исторических баллад «Роковые силы» («Die Gewalten», 1912) и стремившийся переосмыслить в своем творчестве не только национальные, но и славянские и романские литературные традиции. В написанном уже после Второй мировой войны эссе «Моя встреча со славянскими писателями» Чокор придает этапное значение для своего творчества поездке в Санкт-Петербург в 1912–1913 годы и особенно знакомству с Н. Н. Евреиновым, по словам самого Чокора, «создателем кабаре “Кривое зеркало”... и русским теоретиком и практиком монодрамы, — русской форме экспрессионизма, появившегося там уже с 1910 года»¹³. Основные творческие достижения Чокора лежат в области драмы — современные исследователи сравнивают его с Брукнером, Хохвельдером, Цукмайером и Брехтом¹⁴. Но в нашем контексте важно отметить то, что мировой литературный и эстетический опыт в подавляющем большинстве зрелых произведений Чокора в конечном итоге «профильтровывался» сквозь католическую и монархическую, то есть консервативную по самому определению, основу его мирозерцания, сохраняя в глубинах веру в возможность возвращения «разорванного» человека двадцатого столетия к самому себе через акт духовного перерождения, достижимого лишь с помощью искусства, но не социальной и партийно-политической борьбы. Лирика Чокора, собранная в сборниках «Кинжал и рана» («Der Dolch und die Wunde», 1918), «Вечный порыв» («Ewiger Aufbruch», 1926), «Черный корабль» («Das schwarze Schiff», 1945, расширенное издание в 1947 г.), «Мужские стихи» («Männergedichte», 1947), и др., показывает и то, что в поэзии он был в большей степени консерватором и традиционалистом, чем

в драме; в лирике он не столько экспериментировал, сколько стремился выразить глубинное состояние души — и для этого ему, как правило, хватало традиционных средств. То же в принципе можно сказать и о лирике упоминавшихся выше Вильдганса, Фонтаны и Гютерсло: душа их не хотела отрываться от духовных ценностей и форм классической гуманистической культуры. Но в литературе подобное «топтанье на месте» всегда чревато скатыванием во вторичность и даже в тривиальность. Это вполне нормальное явление в литературе, когда рядом с мощными прорывами в будущее (Рильке, Тракль, позже Целан, Яндль) вполне мирно соседствуют в каком-то смысле уже «отставшие» литературные формы, привлекающие подавляющую массу столь же «отставших» читателей введением новых тематических пластов и проблем, так сказать «опусканием» новаторских достижений прежних литературных эпох на более массовый и доступный более широкому кругу читателей уровень.

При всем желании обнаружить некую единую качественную и мировоззренческую доминанту австрийской поэзии, если не считать поэтов «поколения» Рильке, не удастся. Консерватизм мировоззренческих и эстетических воззрений большинства австрийских писателей все же не мог охранить ее от внешних влияний и — самое главное — от мировоззренческих последствий страшного опыта Первой мировой войны и распада Австро-Венгрии. Эти события настоятельно требовали осмысления и оценки. Мировоззренческий раскол, как и в других странах, проходит, в первую очередь, между теми, кто еще пытался осмыслить новое с традиционных религиозно-гуманистических позиций и мечтал о возвращении к прошлому, и теми, кто приходил к мысли о необходимости изменения и ломки форм самой жизни, что не могло оставаться без последствий для эстетики и поэтики. Речь идет лишь о тенденции: при конкретном сопоставлении творчества нередко оказывается, что в рамках вполне консервативного мирозерцания вдруг вспыхивает мощное пламя весьма радикального новаторства (У. Вордсворт, Т. С. Элиот), а в рамках радикального мировоззрения создаются эстетически «отсталые» произведения (И. Р. Бехер). Правда, в австрийской поэзии «активистская струя» не породила даже И. Р. Бехера. Но для полноты картины сказать об этой тенденции необходимо, так как она затронула и австрийскую поэзию межвоенных десятилетий. Элементы социализации поэтики — пускай и по-разному — определили характер творчества таких заметных австрийских поэтов, как Бертольд Фиртель (Berthold Viertel, 1889–1953), Хуго Зонненшайн (Hugo Sonnenschein, 1885–1953, отсидел во многих тюрьмах и из Освенцима попал в коммунистическую тюрьму, писал под псевдонимом Зонка), Хуго Хупперт

(Hugo Huppert, 1902–1982), Эрнст Фишер (Ernst Fischer, 1899–1972, один из руководителей австрийской компартии, ставший впоследствии «ревизионистом»). В творчестве этих поэтов политизация и «социализация» литературы отразились наиболее непосредственно и, как правило, поэтически малопродуктивно. Но они — пускай неуклюже и задиристо — заявляли о новом мировидении и о новой поэтике, совершенно не совместимых с мировидением и поэтикой «поколения Рильке» и религиозно-гуманистической традицией австрийской поэзии:

Живу лишь радостью минутной,
Бесцельно по свету кружусь.
Целую только проституток
И в школе облаков учусь...¹⁵

— так писал в своей стихотворной «Curriculum Vitae» (1907) Хуго Зонненшайн, в творчестве которого, может быть, с наибольшей художественной убедительностью выразилось мирозерцание анархизма, пытавшегося подвергнуть ревизии все связи и все традиции. Но «ничто не ново под луной», и Зонненшайн модифицирует то интонации средневековых вагантов, то словацкие народные песни (как выходец из Словакии и активный участник литературной жизни Чехословакии он знал чешский и словацкий языки) в сборниках «Словацкие песни» («Slowakische Lieder», 1909 и 1919), «Словацкая родина» («Slowakische Heimat», 1920), «Мой словацкий букварь» (1935), то обращается к опыту своих соратников-экспрессионистов. Зонненшайн должен был на своем пути в немецкую литературу преодолеть двойное отторжение со стороны представителей культурной метрополии: как выходец из еврейского гетто провинциального моравского городка и как представитель беднейшей части населения, типичный «люмпен». Это двойное отчуждение при несомненном поэтическом даре обеспечивает почти уникальное положение Зонненшайна в австрийской поэзии и в то же время помогает понять, почему этот поэт, автор 20 поэтических сборников и один из активнейших участников литературной и общественно-политической жизни первой половины XX в. в Европе, до сих пор остается непонятым и непризнанным. Его творчество не вписывается ни в модифицированную буржуазно-гуманистическую, ни в пролетарско-партийную, ни в социалистическую модели культуры — а, значит, ни одна из этих моделей не может претендовать на действительное понимание сути и смысла XX века как культурной эпохи. Но эта тема — не для нашего краткого обзора. И все же именно здесь необходимо напомнить хотя бы об одном историко-литературном факте, который, как представляется, наглядно подтверждает общую идею данной главы.

Зонненшайн стал одним из основоположников и «катализаторов» австрийского «активизма». В 1918 он организовал в Вене (совместно с А. Эренштайном, Ф. Верфелем и др.) «Товарищеское издательство». Это издательство (помимо публикаций литературной продукции вступивших в него авторов) в 1918 г. выпускало журнал «Даймон»¹⁶, в 1919 г. — «Новый Даймон» и с 1920 г. — «Спутники» («Die Gefährten»). В этих журналах — впервые в австрийской литературе — обнаружилась попытка синтеза социалистически ангажированных политических идей с модернистскими эстетическими установками¹⁷. Именно это сочетание стало «красной тряпкой» для «быка» — К. Крауса, который развернул в «Факеле» беспрецедентную критику всего круга авторов «Товарищеского издательства» (включая и упоминавшегося выше Г. Кульку). В нашем контексте весьма показателен уничижительный отзыв Крауса о печатавшемся в «Новом Даймоне» цикле стихотворений Зонненшайна (с 1915 г. он печатался под псевдонимом «брат Зонка») «Легенда о страстотерпце Зонке» («Die Legende vom weltverkommenen Sonka»): «Я считаю страстотерпца Зонку обычным симулянтом; и к тому же еще весьма неловким, поскольку даже из сумасшедших домов мне присылали стихи получше»¹⁸. Здесь речь идет не о критике, не о каком-то строгом литературном анализе формы и содержания, но о тотальном неприятии, о попытке полного уничтожения неприемлемого мирозерцания и эстетических установок. Напомним лишь, что вышедший в 1921 г. в Германии сборник избранных стихотворений Зонненшайна «Был один анархист» («War ein Anarchist») удостоился весьма благосклонного отзыва самого Оскара Лёрке, который не участвовал в текущих литературно-политических баталиях и смог прочитать сборник «незамутненным» взглядом. Но суть этого краткого пассажа о крупнейшем поэте-анархисте в том, чтобы нагляднее подчеркнуть, что в XX веке, и особенно в эпоху экспрессионизма, в мировоззренчески и эстетически консервативную австрийскую поэзию стали неудержимо просачиваться новые тенденции, грозившие кардинально переписать и традиционную гуманистическую картину мира, и традиционные способы ее формального выражения. Но в Австрии эта картина была окончательно «переписана» лишь после 1945 года (Целан, Бахман, Яндль).

Экспрессионизм напоминал извержение Везувия, но извержение было недолгим, и с начала 1920-х годов немецкоязычная литература начинает укладываться в гораздо более успокоенное русло «новой деловитости» или «предметности»¹⁹ («Neue Sachlichkeit»); дадаисты и сюрреалисты, попытавшиеся перевести важнейшую *содержательную* проблему искусства (необходимость выработки нового мироощущения, мироистолкования,

адекватного реалиям XX века) в сферу формальных и формалистических экспериментов, в Австрии в этот период совершенно не укоренились. Виднейшие, как позже выяснилось, приверженцы радикального авангарда, выходцы из рухнувшей Австро-Венгрии «дадасоф» Рауль Хаусман (Raul Hausmann, 1886–1971) и «дада-денди» Вальтер Зернер (Walter Serner, 1889–1942) обретались, печатались и отстаивали свои взгляды на искусство в других странах — Швейцарии, Германии, Испании, Франции. В 1920-е годы мир как будто бы снова становился упорядоченным, но наиболее чуткие художники, причем не только дадаисты и сюрреалисты, не могли не видеть, что эта упорядоченность мнимая, чреватая новыми катастрофами. Весь предметный мир, природный и социальный, подвергался тщательному «пересмотру»; он переписывался и перерисовывался заново. Так, представители жанра «пейзажной лирики» («Naturgedicht») О. Лёрке, В. Леман, но и П. Хухель и Г. Айх и т.д. заново «переживали» немецкую пейзажную (и прежде всего романтическую) лирику XIX века, открыв в ней такие подробности и глубины, которые романтикам еще и не снились. По существу и творчество Вайнхебера становится понятнее в контексте «новой предметности». Его значение и его трагедия состоят в том, что как художник он свои предметы видел уже совершенно по-новому (циклы о цветах, или о музыкальных инструментах, или о жизни венских улиц), но он это свое новое видение предметов все еще пытался последовательно и органично вписать в классическую традицию. Отсюда и некоторая натужность его философской лирики — мировоззренчески он не может пробиться за пределы, означенные Гельдерлином, Рильке или Траклем. Но эти поиски нового мировидения редко достигали в австрийской поэзии межвоенных десятилетий столь трагического масштаба, как у Вайнхебера. Часто накопление нового качества происходило на путях медленного и постепенного движения, на путях художественного освоения новых тематических комплексов и новых эстетических приемов, осторожно расширяющих возможности унаследованных поэтических дикций.

В этой связи попытаемся хотя бы панорамно взглянуть на поколение австрийских поэтов, входивших во взрослую жизнь в годы Первой мировой войны или сразу после нее. Условно этих поэтов можно назвать «поколением Крамера» по имени Теодора Крамера (Theodor Kramer, 1897–1958), которого в Австрии порой называют «величайшим из австрийских поэтов после смерти Рильке»²⁰ и которого его переводчик Е. В. Витковский тоже назвал «одним из австрийских лириков мирового значения»²¹. Это поколение — по означенным выше причинам — еще гораздо более условно, чем «поколение Рильке». К нему относятся:

Эрнст Вальдингер (Ernst Waldinger, 1896–1970), Георг Кристоф Кулька (Georg Christoph Kulka, 1897–1929), Александр Лернет-Холениа (Alexander Lernet-Holenia, 1897–1976), Теодор Крамер (1897–1958), Йозеф Ляйтгеб (Joseph Leitgeb, 1897–1952).

Эти поэты в своих поэтических сборниках, появившихся с начала 1920-х годов, продолжают традиционалистскую линию австрийской лирики. О Кульке кое-что уже было сказано выше. Но в данном контексте важно напомнить, что, происходя из Нижней Австрии, из еврейско-венгерской семьи, Кулька — в отличие от Зонненшайна — был достаточно обеспечен, получил университетское образование и все же примкнул к «активистам». Кулька окончил жизнь самоубийством — в предчувствии тех новых извержений европейского вулкана, которые он не хотел переживать дважды — как это много раз отпущено было пережить его современнику и другу, ваганту-анархисту Зонненшайну. Но в поэзии Кульки 1920-х годов глухой ропот европейского вулкана уже отчетливо сказался в ломке синтаксиса, доходящей до невнятности и сбивчивости тона — всего того, что возродится во второй половине XX в. в «классически» выраженном виде у П. Целана, И. Бахман, Э. Яндля и П. Хандке. И все же двое австрийских поэтов с еврейской кровью, но столь же кровно связанные с австрийской почвой и австрийской культурой, пройдут свой жизненный путь до конца, пытаясь в жизни и творчестве примирить «социализацию» и духовность, необходимость идейно-эстетических прорывов к новому содержанию и новым формам коммуникации с неотторжимой привязанностью к традициям классической гуманистической культуры. Но как же трудно им будет возвращаться в Австрию: обласканный австрийскими премиями Вальдингер трижды после войны посетит Вену, но так и не решится вернуться на родину и умрет в Нью-Йорке, Крамер же вернется, но только затем, чтобы умереть. Оба были в числе организаторов Объединения социалистических писателей Австрии в 1933 году.

С наибольшей отчетливостью и наглядной органичностью неизбежный процесс «социализации» австрийской поэзии отразился в творчестве Теодора Крамера, почти необъятном по объему (при жизни была опубликована лишь малая часть его поэтического наследия) и столь же всеохватном по тематическому диапазону. Но во всем этом щедром стихотворном разлив (исключая, может быть, часть интимной лирики периода эмиграции) почти безоговорочно торжествует «новая предметность», в разные периоды по-разному окрашенная: от отчетливого неоромантизма во многих стихотворениях сборников «Воровской знак» («Die Gauperspinke», 1928) и «Календарь» («Kalendarium», 1930) до освоения опыта экспрессионизма в духе жанра «Naturgedicht» со стремле-

нием усилить этот опыт социальными или даже социально-политическими мотивировками, которые у Крамера, однако, никогда не становятся назойливо-дидактическими, как у многих пролетарских поэтов (Альфонс Петцольд, 1882–1923) или позднейших социалистических реалистов (Хуго Хупперт, 1902–1982). Вот, к примеру, с каким щедрым разворотом в неостановимую стихию жизни схвачен эпизод из беспросветно тяжелой жизни фабричных рабочих:

Возле джутовой фабрики в полдень, вдвоем
прилегли на горячий песок.
В зное летнего дня утопал оком
и поблескивал женский висок.
Пыль мешков и пеньковых волокон насквозь
пропитала и горло и грудь,
и с растресканных губ им не раз довелось
каплю собственной крови слизнуть...

(«Щедрое лето». Пер. Е. Витковского)

В подобных стихотворениях Крамера можно услышать отголоски ушедшего с литературной арены неоромантизма: от Р. Киплинга и Э. Верхарна до Н. Тихонова и Н. Заболоцкого. Поворот в «новую предметность» разворачивается в творчестве Крамера в стремление «написать стихотворение о вещах, о которых прежде никогда не писали стихов».

«Новаторство Крамера заключалось в тематике, в самом предметном материале», — справедливо констатирует один из современных исследователей творчества поэта²². Но новую тематику широко вводили уже натуралисты и — еще более решительно — экспрессионисты. Читая огромный поток стихотворений Крамера, в которых он становится рупором тех, «кто стиснут немотой», нельзя не увидеть, что «развязывая языки» батракам и проституткам, фабричным рабочим и солдатам, он оживляет и «Застывшие трубы», и «Умирающие реки», и «Харчевню», и «Затопленную землю» (все это названия стихотворений Крамера), и сотни других «предметов» природы и «предметов», созданных человеческими руками, — все они у него оживают и говорят, но говорят они, конечно же, голосом самого Крамера, хотя бы уже потому, что говорят *одинаково* образным языком и выражают некое единое мирозерцание. Но сквозь тематическое многообразие «предметных голосов» в поэзии Крамера отчетливо вычитывается ощущение того, что на арену истории выходит какой-то совершенно новый мир, который поновому заполняет прежний цивилизационный ландшафт, вытесняя прежнюю картину мира то ли на периферию, то ли в полное небытие. Это — «восстание масс», только истолкованное в ме-

тафизически-позитивистском ключе, как необходимая и неизбежная «социализация», как метафизически трактуемая уверенность в правоте социалистической идеи. Но именно тотально-метафизический подход резко отделяет Крамера от оптимистической социалистической лирики, потому что неизбежность вторгающейся «социализации» предстает в его поэзии в таких аспектах, которые порой намного опережали свое время:

От прежней, от дикой природы
Не сыщешь уже ни следа.
Цементом обросшие воды
Угрюмо текут в города.
Пусть ливень хлопочет, но вскоре
Свой облик изменит страна;
Потянутся в дальнее море
Лишь русла, сухие до дна.

(«Умирающие реки». Пер. Е. Витковского)

В этой тотальной метафизичности, в этой всеприродной «социализации» непосредственно социалистический аспект практически почти полностью растворяется, или, говоря точнее, проявляется во всей своей масштабности, но не в искусственно идеологическом, а в своем доподлинном природно-социальном контексте. И в этом — самая сильная, действительно новаторская черта поэзии Крамера, обеспечивающая ему ни с кем не спутываемое место по крайней мере в австрийской поэзии. Разумеется, мы тезисно охарактеризовали здесь лишь одну черту разнообразного творчества Крамера, но черта эта — важнейшая, ею пронизана вся лирика Крамера кроме той ее части, где он говорит от себя и старается взять предельно искреннюю тональность, что особенно характерно для его поэзии периода эмиграции. Прижизненные поэтические сборники Крамера (помимо названных): «Мы лежали в болотах Воьлини» («Wir lagen in Wolhynien im Moor», 1931), «С гармоникой» («Mit der Zieharmonika», 1936), «Изгнан из Австрии» («Verbannt aus Oesterreich», 1943), «Вена 1938. Зеленые кадры» («Wien 1938. Die grünen Kader», 1946), «В кабаке» («Die untere Schenke», 1946), «О черном вине» («Vom schwarzen Wein», 1956), «Хвала отчаянию» («Lob der Verzweiflung», 1956). В поэзии Крамера возникают очевидные переклички с балладами и зонгами Брехта («Высылка» — «Die Abschaffung»), но и с таким крупным «метафизиком»-антифашистом, как Петер Хухель, прошедшим войну и советский плен: баллада Крамера «Сон о забытом в снегу», основанная на переживании автором опыта Первой мировой войны, сюжетно и мировоззренчески предваряет балладу П. Хухеля «Дороги призраков»...

Некоторое «затишье» в австрийской поэзии межвоенных десятилетий объясняется прежде всего тем, что после Тракля и Рильке и до Целана в австрийской литературе не было поэтов, равных вышеназванным по дарованию и масштабу творчества. И всё же развитие поэзии — пускай и без особого блеска — несомненно, продолжалось в общем русле европейской — и не только европейской — словесности, как бы замершей в предчувствии надвигающейся катастрофы конца 1930-х — начала 1940-х годов. Для подтверждения этой мысли стоит еще раз сослаться на Зонненшайна, ясно проговаривавшего то, что не решались сказать другие:

Дай мне ослепнуть

Дай мне ослепнуть,
сойти с ума иль смириться,
жить в этом мире — пытка;
Зачем Ты открыл мне
тайнопись его черт?
Убийство в чертах мужчины,
в чертах природы и мира,
низость в чертах у женщин
всех наций и всех эпох;
и нет в тех чертах жестоких
только тебя, о Владыка
беспомощный и беспечный!²³

(Пер. Е. Колесова)

Очевидно, что такого стихотворения не написал бы не только Рильке, Тракль или Краус, но и — в столь резкой и прямой форме — даже Крамер. Поэт, живущий в абсолютно обезбоженном мире, обращается тем не менее к «беспомощному и бесчестному (а не «беспечному», как в приведенном переводе. — А.Г.) Богу» — полный абсурд? Или все же попытка выразить новую концепцию мира, основанную на реалиях XX века? Сам XX век окончательного ответа на этот вопрос, кажется, так и не дал. По крайней мере, в австрийской поэзии.

¹ Об этом подробно говорится во Введении и в главе о ситуации рубежа веков. См. также книгу: *Kühnelt-Leddihn E. von. Von Sarajevo nach Sarajevo. Österreich 1918–1996.* Wien; Leipzig, 1996.

² *Briefe der Expressionisten / Hrsg. von K. Edschmid.* Frankfurt/M.; Berlin, 1964. S. 74.

³ *Schmitz W. Das Nordlicht // Hauptwerke der österreichischen Literatur.* München, 1997. S. 310.

⁴ Expressionismus. Literatur und Kunst / Составление, предисловие и комментарии Н. С. Павловой. М., 1986. С. 55.

⁵ Архипов Ю. И. Австрийская литература // История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994. С. 352–353.

⁶ О Гофманстале см. отдельную главу в данном издании.

⁷ Rundfrage über Karl Kraus / Hrsg. von L. von Ficker. Innsbruck, 1917. S. 18.

⁸ Михайлов А. В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. Составление В. В. Вебера и Д. С. Давлианидзе. М., 1988. С. 35.

⁹ См. отдельную главу о Вайнхебере в данном издании, а также статью: Гугнин А. А. Йозеф Вайнхебер, великий австрийский поэт XX века // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. С. 90–106.

¹⁰ Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus. Stuttgart, 1978. S. 814.

¹¹ Fischer E. Expressionismus — Aktivismus — Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistpolitik und Roter Garde // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A. A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 46.

¹² Wallas A. A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich. S. 55.

¹³ Машинописная рукопись хранится в Венской городской библиотеке, цит. по: Kucher P.-H. «Die Wollust der Kreatur... gemengt mit Bitterkeit». Versuch über den vergessenen Expressionisten Franz Theodor Csokor // Expressionismus in Österreich. S. 421.

¹⁴ См.: Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Stuttgart, 1969. S. 140; Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Bd. 1. Leipzig, 1972. S. 142.

¹⁵ Переводы без ссылок на переводчиков принадлежат автору данной главы.

¹⁶ Название возводилось к «daimonion» Сократа: данная человеку божественная способность (внутренний голос), удерживающая от безнравственных поступков. Но возникали и другие трактовки, например, «сдержимый человек» в одноименном эссе А. П. Гютерсло.

¹⁷ См. подробнее в послесловии К.-М. Гауса и Й. Хаслингера: Hugo Sonnenschein (Sonka). Die Fesseln meiner Brüder. Gesammelte Gedichte. München; Wien, 1984. S. 138.

¹⁸ Ibid. S. 139.

¹⁹ Подробнее об истории и вариантах трактовки термина см. в книге: Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998. С. 15–24 и др. (Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 2).

²⁰ Цит. по предисловию Е. Витковского в книге: Из современной австрийской поэзии: Теодор Крамер, Гуго Гупперт, Эрих Фрид, Пауль Целан, Ингеборг Бахман. М., 1975. С. 7.

²¹ Там же. С. 6.

²² Jarka H. Theodor Kramer: Avantgardist der Ökolyrik. Diagnosen, Ahnungen, Widersprüche // Verlockungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Hrsg. von W. Schmidt-Dengler. Wien, 1994. S. 51.

²³ Последние строки оригинала:

aber Du: wo bist Du
im Antlitz der Welt,
Wehrloser, Ehrloser!?

ГЛАВА 10

ПРАЖСКИЙ КРУГ

В начале XX в. в Праге сложился круг талантливых немецкоязычных писателей. Это было свободное объединение литераторов со сходными эстетическими симпатиями. При этом их философские установки и политические взгляды были весьма различны. Типологические черты «пражского круга» — диалогизм, открытость по отношению к другим культурным мирам, поиск национальных истоков, пацифизм и антимилитаризм, изображение абсурдности обыденной жизни, вглядывание в «холодные небеса» с надеждой отыскать знаки присутствия Бога.

В ближайший «пражский круг» входили Макс Брод (M. Brod, 1884–1968), Оскар Баум (O. Baum, 1883–1941), Франц Кафка (F. Kafka, 1883–1924), Феликс Вельч (F. Weltsch, 1884–1964) и Людвиг Виндер (L. Winder, 1889–1946). В «широкий» пражский круг М. Брод включал Франца Верфеля (F. Werfel, 1890–1945), Йоганна Урцидила (J. Urzidil, 1896–1970), Эрнста Вайса (E. Weiss, 1882–1940), Германа Граба (H. Grab, 1903–1949)¹. Эстафету «пражского круга» подхватили литераторы следующего поколения². Все эти авторы — представители «еврейского меньшинства» внутри немецкоязычного «меньшинства» чешской Праги³. Литература, созданная этим меньшинством, достигла «грандиозного расцвета»⁴.

В Праге рубежа XIX–XX веков евреев, немцев и чехов разделяли национально-религиозный, социальный и языковой барьеры. Три метафоры определяли характер дискуссии о пражской немецкоязычной литературе: «языковой остров» (die sprachliche Insel), «тройное гетто» (dreifaches Ghetto) и «пражский круг»⁵. Как «гетто» воспринимали Прагу переводчики и историки литературы Йозеф Кернер (Josef Körner, 1888–1950) и Павел Айснер (Pavel Eisner, 1889–1958)⁶. В метафорах «языковой остров» и «гетто» заложена семантика сдавленности, закрытости, запечатанности. Метафора «круг», напротив, сигнализирует о наличии смысла и его полноте.

Основной массив текстов был создан авторами «пражского круга» между 1906/1908 и 1938 годами. Интенсивная фаза формирования пришлась на 1906–1908 годы, когда появились первые значимые публикации М. Брода и Ф. Кафки⁷. Центральной, фокусирующей фигурой «пражского круга», его создателем, хронистом и

мифотворцем был Макс Брод. Этот разносторонне одаренный писатель, композитор и религиозный философ первым распознал ключевые слова эпохи, находил сюжеты и создавал героев, наделенных современным ощущением жизни. Писатель М. Брод, менявшийся с каждым новым произведением, был, тем не менее, узнаваем. Современникам он нередко казался «фривольным идеалистом, влюбленным пророком», смесью Моисея и Казановы, соединявшим эротику и глубокие религиозные переживания⁸.

В жизни М. Брода был очевидный вектор, который заключался в определении пути. Брод был всегда нацелен на поиск смысла жизни. Для него важны категории «развития», «становления», осмысленные им под воздействием Гете. Открывшийся смысл Брод зафиксировал в немецком слове «Das Unzerstörbare», что в переводе означает нечто «устойчивое», «неразрушимое». «Неразрушимое» — итоговая книга М. Брода⁹.

Эпоха предлагала Броду различные амплуа, в которые он вращался с неподражаемым артистизмом. Столица Богемии, старая Прага, в которой уживались разные этносы и культуры, сделала его искусственным полемистом. Характерно, что Брод назвал свою автобиографию «Полемичная жизнь» («Streitbares Leben. Autobiographie 1884–1968»).

Вместе с тем страсть к борьбе и спору не отменяет другого качества Брода, также отмеченного современниками. Наделенный даром вслушиваться в других, он открывал и поддерживал таланты. Имя Брода, сохранившего и издавшего тексты Кафки, останется навсегда в истории мировой культуры. Брод — литературный душеприказчик и ближайший друг гениального писателя.

Брод обладал даром угадывать «новое» в искусстве. До Первой мировой войны «новое» казалось ему синонимом «прекрасного». Публикация первого стихотворного сборника Ф. Верфеля — заслуга М. Брода. Брод поддержал чешского писателя Я. Гашека (J. Hašek, 1883–1923), «открыл» композитора Л. Яначека (L. Janáček, 1854–1928), создателя оперы «Йенуфа» (1904)¹⁰. Брод — талантливый посредник между различными культурами Праги.

Примечательна эволюция философско-религиозных взглядов Брода. От увлечения философией Шопенгауэра, которого Брод читал с 16 лет, от религиозного «индифферентизма» он прошел путь к иудаизму и сионизму. Перелом в воззрениях Брода наступает в 1912–1914 годах под воздействием еврейского религиозного философа М. Бубера, идей Т. Герцля и непосредственного знакомства с традициями еврейских переселенцев из Восточной Европы¹¹.

При жизни М. Брод получил широкое признание. Он быстро стал популярным автором. В раннем творчестве М. Брода выделяется роман «Замок Норнепюрге» («Schloss Nornepygge. Der Roman des Indifferenten», 1908). Его глубинная тема — утрата

героем своего «Я». Известный литератор К. Хиллер назвал этот роман «предвестием экспрессионизма». Так же оценили произведение и другие современники Брода. Герой романа признается: «Я больше не я. Моя кровь говорит со мной голосами всех диких зверей. Мои волосы, как лес. Мои глаза вбирают кружение солнечных систем. Я есть Вселенная... Вселенная...»¹²

В дальнейшем М. Брод фактически отказался от своего раннего романа и философии «индифферентизма» и вступил в полемику с экспрессионистами. Он отрицал издаваемый ими философский и литературно-музыкальный «шум». Брода привлекла поэтика Г. Флобера, реализм, «объективность» и тонкая ирония, которую он противопоставлял «тенденциозности» в искусстве. В эссе из сборника «О красоте безобразных картин» («Über die Schönheit häßlicher Bilder», 1913) Брод поэтизировал романтику повседневности. Его интересует неприметная абсурдность обыденного, «фантастичность пачки сигарет»¹³. Пражский писатель Г. Граб воспринял книгу Брода как предвосхищение сюрреализма¹⁴.

Подобно С. Цвейгу и многим другим современникам, Брод увидел в Первой мировой войне крушение «вчерашнего мира», утрату бесконечной «сладости» довоенного бытия. Одним из ключевых стало для Брода слово «расшатанность» («wanken»): «Куда ни помотришь — все шатается. Во мне и внутри меня»¹⁵.

Центральным конфликтом в творчестве Брода явилось столкновение «духа и витальности», духовного начала и жизненной силы¹⁶. Поиск еврейских корней и пацифизм, любовь между героями разных национальностей и социальных слоев — основные темы романов Брода. Следует специально отметить историческую и философскую прозу Брода. В трилогии «Путь Тихо Браге к Богу» («Tycho Brahes Weg zu Gott», 1915), «Реубени, князь иудейский. Роман из эпохи Ренессанса» («Reübem, Fürst der Juden. Ein Renaissanceroman», 1925), «Галилей в заточении» («Galilei in Gefangenschaft», 1948) главный мотив — поиск смысла жизни. Тихо Браге, великий математик и астроном XVI века, открывает для себя истину в разговоре с еврейским мудрецом, великим рабби Левом. Рабби Лев мужественно защищает интересы еврейской общины в Праге при дворе императора Рудольфа II, покровителя астрономии, математики и магии. Он напоминает Тихо Браге, утратившему ощущение близости Бога, что Бог существует не для того, «чтобы служить праведнику и поддерживать его». Наоборот, праведник живет для того, чтобы «служить Богу и поддерживать его»¹⁷.

В «пражском кругу» «магическая Прага» перестает быть «внешней темой», прямым объектом изображения. В произведениях М. Брода, Ф. Кафки, О. Баума Прага становится внутренней темой. Наряду с Берлином, Веной и Мюнхеном Прага пер-

вой трети XX столетия становится одной из литературных столиц немецкоязычного мира.

Подобно «литературной эпохе», которая не всегда совпадает с эпохой календарной, «литературная столица» не обязательно и не всегда должна быть государственно-политической столицей. Литературная столица — это центр, где возникают связанные, соотнесенные друг с другом словесные тексты¹⁸. Такие тексты возникли на основе природных, исторических, культурных и ментальных характеристик Праги. Эти первичные структуры и обусловили возникновение литературной столицы. Они лежат вне литературы как таковой. На их основе сложились вторичные структуры — идейно-художественные, стилевые и языковые¹⁹. Очевидно, что для избранной темы первостепенное значение имеет и специфический «пражский немецкий язык» — «das Prager Deutsch».

Понятно, что далеко не всякий город может претендовать на статус литературной столицы. Это должен быть особый город, подобный тому Парижу, о котором писал в эссе «Судьба Парижа» Н. А. Бердяев. Такой город напоминает «живое существо, и существо это выше и прекраснее» местных жителей, носителей данной культуры и языка отдельно взятой эпохи²⁰. Литературная столица — это город, равный себе и превосходящий себя. В ней существуют разные смысловые полюса, антитезы, тяготеющие друг к другу противоположности. Литературная столица — всегда город-символ и город-миф, насыщенный природными, климатическими, историческими, этнографическими, бытовыми, ментальными данностями. Литературная столица перенасыщена знаками культуры.

Была ли немецкоязычная Прага литературной столицей? Известный писатель, защитник пражского немецкого языка Йоганн Урцидиль (Johannes Urzidil, 1896–1970) полагал, что этническая, национальная и религиозная многогранность Праги начала XX столетия наделила город духовным потенциалом мировой столицы (das geistige Potential einer Groß- und Weltstadt)²¹, в ее смысловом пространстве возник «пражский миф» или «пражский текст»²².

«Пражский текст» непосредственно связан с природной, ментальной, этнической, культурной и языковой атмосферой Праги, с ее «климатическими, топографическими, пейзажно-ландшафтными, этнографически-бытовыми» и культурными характеристиками. Атмосфера Праги определила характерные штампы и стереотипы описания. Прага была литературной столицей во многом благодаря наличию специфического пражского немецкого языка.

Литература Праги связана с немецкоязычной традицией Богемии на рубеже XIX–XX веков. Она восходит к поэзии неоромантиков — Ф. Адлера (F. Adler, 1857–1938), Х. Салуса (H. Salus, 1866–1929), раннему творчеству Р. М. Рильке (R. M. Rilke, 1875–1926), лирике и прозе П. Лепина (Paul Leppin, 1878–1945) и многих

других авторов. В автобиографии М. Брод пишет о «трех поколениях» немецкоязычных авторов Праги²³. Неоромантики принадлежали к первому поколению, Р. М. Рильке, П. Лепин, Г. Майринк — ко второму. «Пражский круг» М. Брода — третье поколение.

Проецируя призрачную демоническую атмосферу средневековой Праги на экзистенциальную ситуацию начала XX века, талантливые прозаики старшего поколения А. Кубин (A. Kubin, 1877–1959) и Г. Майринк (G. Meyrink, 1868–1923) генерировали в своей прозе, а Кубин — и в живописи, атмосферу города. Воссозданная авторами разных поколений, устойчивая, узнаваемая атмосфера средневековой Праги, скрывающая в себе злое начало, входит в ядро «пражского текста».

Вплоть до 1918 года литература немецкоязычной Праги оказывается в положении изолированного острова, своеобразного гетто, а, с другой стороны, в этот период утверждается «австрийскость» немецкоязычной Праги. Эта «австрийскость» выступает в форме так называемого «богемизма» — тяготения к полилогу еврейской, австрийской, чешской, словацкой и немецкой культур²⁴. При этом связи еврейских немецкоязычных авторов с чешским культурным миром отличались особой интенсивностью и глубиной²⁵. «Богемизм» был формой местного наднационального патриотизма. М. Брод говорил об уникальном, единственном в своем роде, «приватном», лишенном официальности, «старопражском смешении» этносов. «Богемское начало» — синоним старого австрийского мира²⁶. «Богемизм», «богемское начало» — ключевые слова писателей «Пражского круга», выходящие за пределы одного только немецкого языка и обозначающие смешение традиционной австрийской и богемской культур. По справедливому замечанию Й. Урцидия, младшего современника М. Брода и Ф. Кафки, пражские авторы имели доступ к «четырем этническим источникам» — немецкому, чешскому, еврейскому и австрийскому²⁷. Все эти элементы нашли свое выражение в «пражском тексте». По мнению Й. Урцидия, авторы «пражского круга» были «особыми немцами, особыми австрийцами, особыми богемцами, глубоко связанными с еврейской проблематикой». «Пражский круг» скрепляли, кроме того, особый немецкий язык и поиск противоречивого «симбиоза со славянским миром»²⁸. Странником «богемизма», защитником старого австрийского мира был и Л. Виндер (L. Winder, 1889–1946), романист, драматург и театральный критик. После смерти Ф. Кафки Виндер вошел в «ближайший» пражский круг наряду с О. Баумом, Ф. Вельчем и М. Бродом²⁹.

Виндер тяготел к либеральным, даже левым идеям. Он дистанцировался от сионизма, симпатизировал чешской коммунистической партии, стремившейся объединить чехов и немцев³⁰.

В 20-е годы XX века писатель предостерегал против опасности итальянского и немецкого фашизма³¹. Л. Виндер был приверженцем «богемизма». Об этом свидетельствует его исторический роман «Наследник престола» («Der Thonfolger», 1938).

Л. Виндер — талантливый, но забытый автор немецкоязычной Праги. Его перу принадлежат романы, драмы, два сборника стихов, литературная и театральная критика (около 3000 публикаций в немецкоязычной газете «Bohemia» в 1914–1939 годах)³². Начало творческого пути Л. Виндера связано с журналистикой. Однако высшим достижением писателя стал воспитательный роман «Еврейский орган» («Die jüdische Orgel», 1922) о еврейской судьбе — «проклятой и преследуемой, тысячекратно исторгнутой и искорененной»: «... но снова и снова мы поднимаемся, снова и снова в нашей груди бушует орган, еврейский орган, это чудовищное благословение, это проклятие»³³.

В антифашистском романе «Долг» («Die Pflicht», 1949), написанном в эмиграции, автор выносит приговор тоталитарному режиму. Особого упоминания заслуживает социально-философский роман «Вдогонку желаньям» («Die nachgeholten Freuden», 1927) о закате «многонациональной габсбургской империи». Действие происходит в Богемии, в местечке Боран, между 1918 и 1926 годами. После распада Австро-Венгрии в Богемии начинается война всех против всех: «Немцам чехи решительно не по вкусу. Чехи плюют на немцев. Добавим сюда немецких социал-демократов и чешских социал-демократов. И коммунистов. Кроме того, в наличии немецкие национал-социалисты и чешские национал-социалисты. И эти со свастикой. К тому же имеются чешские национал-демократы. Все воюют со всеми. Сегодня так происходит повсюду»³⁴. В центре романа — образ спекулянта Адама Дупича, стремящегося к богатству и власти. В глазах Дупича мир — всего лишь «объект спекуляции» («ein Spekulationsobjekt»). Он стремится к безграничному господству, совращает людей, пытается приучить их к греху. Образ спекулянта приобретает черты современного Мефистофеля, убежденного в том, что за деньги можно купить все, в том числе и чужую душу. В местечке Боран он пытается занять «место Бога». В романе «Вдогонку желаньям» изображено прощание с общеавстрийским прошлым, после которого начинается период раздоров, обостряющий проблематику мирового Зла.

Литература немецкоязычной Праги по своей природе антителична. Она содержит разные смысловые полюсы. Косвенно и скрыто концепции «богемизма» противостоит концепция Зла. В ядро текстов «пражского круга» входили представления о «конце мира», характерные для немецкоязычной еврейской Праги. Выдающийся американский историк и культуролог У. Джонстон

выдвинул гипотезу о «маркионизме» литераторов пражского круга³⁵. В романе М. Брода «Волшебное царство любви» («Zauberreich der Liebe», 1928) эта мифологема выражена с предельной ясностью: в Праге зло овладевает всеми, кто живет в ней (Prag macht alle böse, die hier wohnen)³⁶. При этом Зло символизируют мрачные архитектурные массивы барочной Праги, подавляющие личность художника. Добавим, что барокко в Праге в понимании М. Брода амбивалентно, не сводится только к этому излучению Зла. В романе «Другая сторона» («Die andere Seite», 1909) «...фантазмагорию апокалиптического заката мира» разворачивает художник и литератор Альфред Кубин (A. Kubin, 1877–1959). Перед лицом этого вселенского Зла герой стремится съежиться, скрыться. Мотивы «сдавливания», «свертывания», «замирания» — центральные не только в мире Кафки, но и для писателей пражского круга в целом³⁷.

Авторы пражского круга фиксируют природную неестественность города. Прага — город, лежащий в котле, в низине; в Праге — душный, затхлый воздух (die schiechte Luft, das stickige Prag ... dumpfig im Kessel gelegen)³⁸. В романе Ф. Верфеля «Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld» («Одноклассники. История отроческой вины», 1928) эти разрозненные детали сведены в целостную картину. Воздух пропах прогорклым жиром. Город напоминает котел с закрытой крышкой. Кто-то могучий поместил город в разогретую печь. У этой печи проржавел дымоход — город задыхается от испарений, вони, дыма, зловонного дыхания канализации, домов, улиц, вокзалов, сотен тысяч людей³⁹. От физических аномалий в пражском тексте перекидываются мостки к социальному неустройству. С точки зрения пражских немецкоязычных авторов Прага — город «поработителей», город рабов Габсбургов, город церкви, город победителей и побежденных, где с незапамятных времен вздымаются волны национальной ненависти. Отметим, однако, что пражский текст не сводится к подобным однозначным характеристикам. Появление противоположных полюсов — один из его законов. Католическая церковь, империя Габсбургов, история отношений с другими этническими группами подаются в нем в двойном освещении.

Древняя, источенная временем, морщинистая (gefurcht), «призрачная», магическая, демоническая Прага Г. Майринка порождает двойников, скользящих на границе сна и яви⁴⁰. Барочные фасады — мансарды с отвесными стенами (Giebelmansarden, когда-то жилище бедняков, а сегодня дорогие ателье художников) — Budengedänge (нагромождение лотков на базарной площади) — ноябрьская дымка — полусумрак соборов и церквей — все это топосы пражской немецкоязычной литературы. Вспомним «дождливое, очень ветреное» утро из романа

Ф. Кафки «Процесс», когда прокурисст Йозеф К. должен был сопровождать итальянского гостя в собор. К. «вспомнил, как еще в детстве замечал, что в домах, замыкавших эту тесную площадь, шторы почти всегда спущены. Правда, в такую погоду это было понятнее, чем обычно»⁴¹. Та же атмосфера передана и в романе «Городской парк» («Der Stadtpark», 1935) замечательного пражского прозаика Г. Граба (H. Grab, 1903–1949).

Г. Граб — продолжатель традиций «пражского круга», талантливый прозаик младшего поколения, автор психологической прозы, в которой различимы традиции М. Пруста и Ф. Кафки. Одним из шедевров Граба является рассказ «Покой — в бегстве» («Ruhe auf der Flucht», 1949), посвященный судьбе еврейских эмигрантов, спасающихся бегством из фашистской Германии. В рассказе «Шофер такси» («Der Taxichauffeur», 1946) изображена ситуация, напоминающая художественный мир Кафки. Попросив шофера такси внести чемодан домой, герой рассказа совершает непоправимую ошибку. Заурядный бытовой эпизод оборачивается кошмаром. Абсурд в мире Граба таится под тонкой пленкой обыденного.

В автобиографическом романе «Городской парк» Г. Граб рассказывает историю детства в Праге накануне Первой мировой войны. С опорой на Пруста в романе изображены «моментальные снимки» памяти, сцены и эпизоды, составляющие альбом памяти, который человек перелистывает всю жизнь⁴².

Граб великолепно передает атмосферу Праги. В романе «Городской парк» показано, как с приходом ноября Прага погружается в дымку, окутывающую улицы и фасады домов. Церкви также погружены в полумрак. И даже свет неугасимых лампад мерцает в бесконечной дали. Так кажется людям, только что вошедшим в собор⁴³.

Город расщепляет «Я» героев, посылая им двойников. Об этом свидетельствует пражский романист Х. Натонек (Hans Natonek, 1892–1963), также близкий к «пражскому кругу». В романе «Дети одного города» («Kinder einer Stadt», 1932) герой Натонекса Якоб Довидал после самоубийства отца уходит из дома. Он снимает комнату под крышей, откуда открывается вид на старый город. Город, по которому ходят «тысячи его двойников», раздражает и возбуждает героя⁴⁴. Вторжение призрачной городской атмосферы в сознание героев — один из ключевых моментов «пражского мифа».

С этим рядом перекликается и знаменитая характеристика Праги, данная Ф. Кафкой: «Прага не отпускает, зацепляет. У матушки Праги есть “когти”» («Prag läßt nicht los. Dieses Mütterchen hat Krallen»). Картины туманной, призрачной Праги определяют атмосферу города и в прозе Ф. Верфеля 1930-х годов. Образ «матушки Праги» предстает в двойном освещении: сред-

невековый колорит старого города соединяется с красотой природы. Однако в городском пейзаже доминируют не раз уже упомянутые призрачные очертания башен и куполов. Кажется, что даже в яркий солнечный день город окутан густым туманом⁴⁵. В прозе Ф. Верфеля пражский миф предстает чем-то завершенным, сложившимся, готовым.

«Пражский круг» определяла и другая, австрийская императорская и королевская Прага — das alte k.u.k. Prag. Одним из ключевых слов, передающих этот ушедший в небытие «полу немецкий-полуавстрийский мир», является устаревшее «ärarisch», что означает «staatlich, zum Ärar gehörend», то есть государственный, казенный. В начале романа Ф. Верфеля «Барбара, или Благочестие» («Barbara oder die Frömmigkeit», 1929) показан отец главного героя, Фердинанда, старый полковник, так и не ставший генералом. Отец Фердинанда — типичный «k. u. k. Grübler», австрийский чиновник, бесконечно преданный государству, империи. Матери Фердинанда, происходившей из аристократического круга, он представляется «hoffnungslos ärarisch»⁴⁶. Вся жизнь полковника — служба, переходящая в служение. Атмосфера государственной службы, казенная атмосфера австрийской официальной императорской Праги, схвачена в устаревшем «ärarisch».

В ностальгической зоне «пражского мифа» на первый план выступает историческая проза. Подобно Й. Роту, Р. Музилю и другим австрийским писателям, пражские авторы с разных позиций осмысливают крушение многоязычной империи. Так, в романе «Сорок дней Муса-дага» (1933) Франц Верфель высоко оценивает традиционную политику Османской империи. Прежние «властители» многонационального государства (Alttürken) остерегались раздувать национализм разных этнических групп. Младотурки (Jungtürken) разрушили наднациональные скрепы, державшие империю⁴⁷. Ф. Верфель намечает двойной портрет. Падение Османской империи связано с падением ее исторического противоязыка (М. Волошин) — многонациональной Австро-Венгрии.

Топографическая и ментальная карты старой Праги во многом совпадают друг с другом. «Лабиринт» — основная пространственная метафора, устанавливающая мостки между внешним и внутренним, физическим и метафизическим в «пражском тексте». Напоминая о средневековой системе улиц, запутанные улочки еврейского города способствовали движению по кругу. Несмотря на многочисленные перестройки, движение по прямой в старом городе было затруднено. Этот момент открывает дополнительные возможности для интерпретации. Так, например, в поздней новелле Ф. Кафки «Нора» («Der Bau», 1923) повествование ведется от имени животного, в постоянном страхе живущего под землей. Физическое «кружение» и движение по кругу пред-

стают как траектория внутреннего движения, как символ постоянного страха.

С символом лабиринта связана и в чем-то существенно противоположна ему символика «сообщающихся пространств», пассажей, «сквозных домов». «Durchhäuser» — сквозные дома, подробно описанные коренным пражанином, известным репортером Э. Э. Кишем (E. E. Kisch, 1885–1948), натолкнули германиста Ю. Серке на оригинальную метафору — «Durchhäuserdichtung» («поэзия сквозных домов»)⁴⁸. С «поэзией сквозных домов» связана концепция сообщающихся миров, мотив внезапно открытого окна, «задней двери», открывающихся в иной, иногда отвратительный и грязный, иногда неожиданно прекрасный, чудесный мир. С «поэзией сквозных домов» соотносятся важнейшие «пражские топосы» перехода («Übergang») и «перекрестка культур»⁴⁹.

Отсюда возникает соединение «конкретного и абстрактного», подмеченное Й. Урцидилем. Он писал, что художественное мышление Кафки подобно изображенному им миру. Здесь есть предельная ясность и есть движение по кругу, по лабиринту. При этом стиль Кафки лишен витиеватости. Кафка тяготеет к лишенной пафоса реалистической констатации⁵⁰. Мир видится в двойном освещении, открывающем выход в пафос или иронию. Однако в большинстве его текстов можно отыскать переломный момент, точку «превращения». Здесь происходит скачок от физического к метафизическому, характерный для Ф. Кафки и других авторов «пражского круга». Изображение скачка от физического к метафизическому — стилевая доминанта «пражского текста». Характеризуя художественное мышление авторов Праги, германист Ю. Серке вводит формулу «трансцендентный реализм» («transzedenter Realismus»)⁵¹.

Одним из механизмов перехода от физического к метафизическому является «тавтология». Тавтология ведет к утверждению, к Вечному, отрицает иронию. Называя «кошку кошкой», используя простейший прием *idem per idem*, М. Брод обосновывает свою концепцию «посюстороннего чуда»⁵². «Посюстороннее чудо» («Diesseitswunder») — встреча физического и метафизического, утверждение наличного при помощи тавтологии.

Центральной смысловой установкой «пражского текста», представляется его «двуполусная природа» (В. Н. Топоров), выражающаяся в попытках преодолеть пропасть между «верхом» («Oben», «Himmel») и «низом» («Unten», «Erde»), «своим» и «чужим», метафизическим и реальным, национальным и наднациональным, «Я» и «Мы», творческим «парением» («Schwebe»), «легкостью», перетеканием «одних состояний в другие» в душе влюбленного и поэта (М. Брод), и укорененностью, ограниченностью, тяжестью, ощущением твердой почвы, диктующей лич-

ности чувство ответственности за народ. «Пражский текст» символически выражает одновременное переживание мира как «гетто», наполненного индивидуальным и коллективным страхом, и постижение мира как пространства, где не умирает мечта о легкости и парении, где жива надежда на диалог.

Наличие «пражского текста» закреплено в «пражском немецком языке» («Das Prager Deutsch»). Показательна полемика П. Демеца и пражского прозаика и поэта, филолога Й. Урцидила о природе немецкого языка Праги. Й. Урцидиль считал пражский немецкий «классическим» языком. Это был язык чиновников «дунайской монархии» и членов их семей, представителей «немецкоязычной буржуазии» Праги. Этот язык отличался как от «кухонного немецкого» («Kucheldeutsch») чешской прислуги, так и от смешения богемского с немецким («Völmakeln»), характерного для славянского населения, для которого немецкий не был родным⁵³. При этом его «чистота» и «правильность» соединялись с открытостью. На него воздействовали чешский и еврейский языковые миры. В романе Х. Натонка «Дети одного города» зафиксировано включение «жаргона» в пражский немецкий язык. Один из героев романа, еврейский юноша Ханс Вайзл упоминает о «традициях своей семьи». Его соученик Якоб Довидал откровенно смеется в ответ: «Ты еврей, а у еврея нет традиций, еврею нечего искать на военной службе. Катись ты со своей легендой о захудалом роде Вайзлей! Безумец завелся и в твоей семье, отсюда и все эти истории»⁵⁴.

П. Демец справедливо возражал против тезиса о неизменности пражского немецкого языка. Немецкий язык Праги менялся под воздействием истории. «Чистота» этого языка объясняется сохранением равновесия между средненемецким и верхненемецким при отсутствии ярко выраженных местных диалектных форм. В XIX веке пражский немецкий превратился в городской диалект «дунайской империи»⁵⁵.

Отсутствие диалектных форм — очень существенная проблема. По мнению критиков, отсюда проистекают «сухость» и «абстрактность» пражского немецкого языка. У него нет народных, крестьянских корней, а, следовательно, он отрезан от живой жизни. Этот упрек пражскому немецкому языку адресовал, например, известный философ Ф. Маутнер (Fritz Mauthner, 1849–1923), считавший пражский немецкий явлением провинциальным⁵⁶.

Й. Урцидилью пражский немецкий язык представлялся гибким и пластичным. Он полагал, что в нем совпадают разговорная речь и литературный язык — «Schrift-Deutsch und Sprech-Deutsch». Авторы «пражского текста» говорили в быту на том же языке, на котором писали. Для письма им не нужны были переключения на «литературный немецкий язык», на «Hoch-

deutsch». Переходя к устному дискурсу, они не должны были включать местноокрашенный диалект⁵⁷. Урцидиль придавал особое значение интонации.

В романе М. Брода «Женщина, по которой тоскуешь» («Die Frau nach der man sich sehnt», 1927) есть интересный эпизод, свидетельствующий о взаимодействии чешского и немецкого языков. Герой романа — австрийский офицер Эрвин Майредер — знакомится с чешской девушкой по имени Анешка. Она заговаривает с ним по-чешски, однако, почти сразу угадывая в собеседнике по плохому произношению немца, Анешка переходит на немецкий язык. Ее собеседник, австрийский офицер Эрвин Майредер, в свою очередь, регистрирует особенности ее немецкого языка. Он замечает мелодичную жесткость немецкого произношения Анешки. Эта «жесткость» кажется ему даже приятной («... das sie mit einer schwachen, aber nicht unangenehmen Beigabe melodischer Härte sprach»). Жесткость контрастирует с «мягкой напевностью», характерной для австрийского варианта немецкого языка и пражского немецкого⁵⁸.

Немецкую речь Анешки очаровательно дополняют чешские слова — «роќкеј» («warte einmal») или «víš» («weißt du»). Гуляя по лесу, Эрвин и Анешка поют в два голоса песню, которая памятна им обоим со школьных времен⁵⁹. И хотя герои романа принадлежат к разным языковым и культурным мирам, у них есть общие воспоминания, общие «прецедентные тексты». Колорит многих произведений М. Брода, Л. Виндера, Ф. Верфеля, Й. Урцидия, Г. Граба и других пражских авторов связан одновременно с Прагой как с языковым островом и с Прагой как литературной столицей⁶⁰.

В романе «Сорок дней Муса-дага» («Die vierzig Tage des Musa Dagh», 1933) Франц Верфель исследует возникновение нового «Я» героев. Отдельное, индивидуальное, личностное и свободное «Я» бывшего парижского студента Самуэля Авакяна уступает место «странно безличному Я» («dieses seltsam unpersönliche Ich») защитника Муса-Дага⁶¹. Формулу преодоления отчуждения предложил в одном из романов М. Брод. Об одной из героинь повествователь замечает: «fremd und doch schon so vertraut...» — «чужая и все же такая близкая»⁶². Эту иррегулярную, нелогичную близость своего и чужого фиксирует в финале романа «Процесс» Ф. Кафка. За миг до казни героя, Йозефа К., открывается в далеком доме окно. Человек в окне кажется издали «слабым и тонким». Человек порывисто наклоняется, устремляясь к Йозефу К., протягивая руки все дальше. Читателю незавершенного романа, как и самому герою, так и не доведется узнать, кто был этот далекий незнакомец: случайный и равнодушный свидетель, «друг» или «просто добрый человек», кото-

рый хотел помочь? Однако символический жест — протянутые вдаль руки — намечает новый смысловой горизонт. Чужое предстает на миг своим, близким, знакомым. Жесткая причинно-следственная связь событий на миг нарушается. Такое положение вещей М. Брод обозначает термином «*diruptio structurae causarum*» — разрыв структуры причинно-следственных связей⁶³.

Авторы «пражского круга» сфокусировали внимание на изображении холодного и чужого «Я» в чужом и холодном мире. Самоотчуждение человека — одна из литературно-художественных констант. Вместе с тем, внутренний смысл их произведений нацелен на преодоление этого одинокого «Я».

¹ *Brod Max. Der Prager Kreis. Mit einem Nachwort von Peter Demetz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. S. 169–173. См. также: Krolop Kurt. Studien zur Prager deutschen Literatur / Hrsg. v. K.-H. Ehlers. S. Höhne u V. Nekula. Wien: Edition Praesens, 2005.*

² Судьба многих авторов следующего поколения оказалась трагичной. Фашистами были уничтожены: прозаик Отто Брод (Otto Brod, 1888–1942), родной брат Макса Брода, поэт и публицист Георг Мангеймер (Georg Mannheimer, 1887–1942), священник, антифашист, одаренный писатель Роман Карл Шольц (Roman Karl Scholz, 1912–1944), антифашист, поэт Феликс Графе (Felix Grafe, 1888–1942), поэт и художник Петер Кин (Peter Kien, 1919–1944), поэт Георг Кафка (Georg Kafka, 1921–1944), дальний родственник Франца Кафки и многие другие. Был разрушен целый пласт еврейской немецкоязычной культуры. См.: Serke Jürgen. *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien; Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1987. S. 387–459. См. также: Hans J. Schütz. «Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen». Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts. München: Verlag C.H. Beck, 1988.*

³ *Brod Max. Streitbares Leben. Autobiographie 1884–1968. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1979. S. 9.*

⁴ *Serke Jürgen. Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. S. 46.*

⁵ См.: *Krolop Kurt. Studien zur Prager deutschen Literatur. S. 163.* Еще одна интересная метафора этого ряда — «богемские деревни» (*böhmische Dörfer*) — принадлежит германисту Ю. Серке. Размышляя о творчестве пражского автора Й. Урцидила, Ю. Серке пишет, что в американской эмиграции талантливый писатель придумал свою Богемию. «Богемские деревни» становятся «...синонимом чего-то утраченного, фантастического». Однако под пером Урцидила ушедшая Богемия оживает, становится реальностью. См.: *Serke Jürgen. Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. S. 198.*

⁶ Йозеф Кернер — пражский германист, ученик известного историка литературы А. Зауэра, личный знакомый Кафки. Павел Айснер — одарен-

ный переводчик чешской поэзии на немецкий язык. В 1917 г. он издал «Чешскую антологию» («Tschechische Antologie»), позднее — «Словацкую антологию» («Slowakische Anthologie», 1920). См.: Serke Jürgen ... S. 64; 252. О метафоре «тройное гетто» см.: *Бобраков-Тимошкин Александр*. Феномен и трагедия Пражского многоязычия // Новое Литературное Обозрение. 2004. № 68.

⁷ *Brod Max*. Tod den Toten. Stuttgart: Axel Juncker Verlag, 1906; Experimente: Vier Geschichten. Berlin: Axel Juncker Verlag, 1907; Der Weg der Verliebten: Gedichte. Berlin: Axel Juncker Verlag, 1907; Schloß Nornepygge: Roman des Indifferenten. Axel Juncker Verlag, 1908; Der Untergang: Roman eines Gemütlosen. Prag: A. Haase, 1908. О первых публикациях Ф. Кафки см.: *Kafka-Handbuch*: In 2 Bd. / Hrsg. V. H. Binder. Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag, 1979.

⁸ *Serke Jürgen*. Böhmisches Dörfer... S. 379.

⁹ *Brod M.* Das Unzerstörbare. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968.

¹⁰ *Serke Jürgen*. Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. S. 377.

¹¹ *Brod Max*. Streitbares Leben... S. 47–61.

¹² В оригинале: «...ich bin nicht mehr ich. Mein Blut spricht mit den Stimmen aller Tiere zu mir. Meine Haare sind wie Wälder. In meinen Augen kreisen Sonnensysteme. Ich bin das Weltall... das Weltall...» Цит. по: *Bärsch Claus-Ekkerhard*. Max Brod im Kampf um das Judentum. Zum Leben und Werk eines deutsch-jüdischen Dichters aus Prag. Wien: Passagen-Verlag, 1992. S. 45.

¹³ *Brod M.* Über die Schönheit häßlicher Bilder. Wien; Hamburg: Zsolnay Verlag, 1967. S. 13.

¹⁴ *Bärsch Claus-Ekkerhard*. Max Brod im Kampf um das Judentum... S. 47. См. также: Дichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50 Geburtstag / Hrsg. v. Felix Weltsch. Mährisch-Ostrau, 1934. S. 29.

¹⁵ «Wohin ich blickte — alles wankte. In mir wie außerhalb». См.: *Brod Max*. Die Frau nach der man sich sehnt. Roman. Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1928. S. 87.

¹⁶ *Pazi Margarita*. Staub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur / Hrsg. von Sigrid Bauschinger und Paul Michael Lützeler. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001. S. 50.

¹⁷ «... Gott ist nicht um des gerechten willen da, um ihm zu dienen und ihn zu stützen, sondern der gerechte ist da, um Gott zu dienen und um ihn zu stützen». См.: *Brod Max*. Tycho Brahes Weg zu Gott. Roman. Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1931. S. 364.

¹⁸ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников. Изд. подгот. Е.А. Тодес, А.П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 2.

¹⁹ *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 279. См. также: *Гачев Г.* Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. С. 22–23.

²⁰ *Бердяев Н. А.* Русская идея. Судьба России. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997. С. 356.

²¹ *Urzidil Johannes*. Im Prag des Expressionismus // Da geht Kafka. Zürich; Stuttgart: Artemis Verlag, 1965. S. 8–11.

²² Термин «пражский текст» подсказан исследованиями В. Н. Топорова о «петербургском тексте». Этот термин помогает понять немецкоязычную литературу Праги как противоречивую целостность. Размышления о «пражском тексте» нацеливают на поиск основной идеи, ядра, центральной смысловой установки большого числа соотносенных между собой текстов. Термин «пражский текст» можно использовать в широком и узком значении. В широком смысле термин «пражский текст» проецируется на всю историю многоязычных литератур и культур Праги, Богемии (как части Австро-Венгерской империи), Чехословакии и современной Чехии. В узком смысле «пражский текст» связан только с немецкоязычной литературой Праги.

²³ *Brod Max. Streitbares Leben...* S. 149.

²⁴ См.: *Mühlberger J. Zwei Völker in Böhmen.* München: Bogen-Verlag, 1973; *Juden zwischen Deutschen und Tschechen. Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen 1800–1945 / Hrsg. v. Marek Nekula und Walter Koschmal.* München: R. Oldenburg-Verlag, 2006.

²⁵ *Brod Max. Der Prager Kreis...* S. 208–209; *Brod Max. Prager Tagblatt. Roman einer Redaktion.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1968; *Pazi Margarita. Staub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur.* S. 153.

²⁶ «Diese gleichsam private Alt-Prager Mischung, dieses nicht im politischen Sinn, aber in der Kultur Altösterreichische oder Böhmisches (ein aussterbender Begriff, der jenseits von deutsch und tschechisch liegt...)» См.: *Brod M. Zauberreich der Liebe. Roman.* Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1928. S. 28.

²⁷ См.: *Urzidil Johannes. Im Prag des Expressionismus.* S. 6.

²⁸ *Urzidil Johannes. 11. Juni 1924 // Urzidil Johannes. Da geht Kafka.* S. 75.

²⁹ *Brod Max. Der Prager Kreis...* S. 165.

³⁰ *Serke Jürgen. Böhmisches Dörfer...* S. 147.

³¹ *Schütz Hans J. «Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen». Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts.* S. 296.

³² См.: *Pazi Margarita. Ein Versuch jüdischer deutsch-tschechischer Symbiose: Ludwig WinderStaub und Sterne. Aufsätze zur deutsch-jüdischen Literatur...* S. 99–115.

³³ *Winder L. Die jüdische Orgel. Roman.* Hrsg.; Nachw.: Wiesner, Herbert. Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1999.

³⁴ «Die Deutschen können die Tschechen nicht schmecken. Die Tschechen spucken die Deutschen an. Dann haben wir deutsche Sozialdemokraten und tschechische Sozialdemokraten. Und Kommunisten. Dann haben wir deutsche Nationalsozialisten und tschechische Nationalsozialisten. Dann haben wir Hakenkreuzler. Dann haben wir tschechische Nationaldemokraten. Alle kämpfen gegen alle; so ist es heute überall!» См.: *Winder Ludwig. Die nachgeholten Freuden. Roman.* Wien; Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1987. S. 273–274. Пер. мой. — В. 3.

³⁵ *Johnston William M. Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938.* Wien; Köln; Graz: Hermann Böhiaus nachf., 1974. S. 276–277. См. также: *Serke Jürgen. Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft.* S. 21; *Brod M. Zauberreich der Liebe. Roman.* Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1928. S. 102.

³⁶ *Serke Jürgen. Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft...* S. 48.

³⁷ Зусман В. Диалог и концепт в литературе. Нижний Новгород: Деком, 2001. С. 100.

³⁸ Brod M. Zauberreich der Liebe... S. 102.

³⁹ «Die Luft glich gestocktem Fett. Über die Stadt, die in einem Kessel steckte, war der Deckel gestülpt. Irgend eine Macht aber hatte das Ganze in eine warme Röhre geschoben. Dabei schlug aller Qualm, alle Ausdünstung, der Gestank, der schlechte Atem der Schlotte, Häuser, Straßen, Bahnhöfe, der vielen hunderttausend Lebewesen zurück und nach unten, so wie bei einem Ofen, dessen Abzugsrohr verrußt ist». См.: Werfel Franz. Der Abturiertentag. Die Geschichte einer Jugendschuld. Zürich: Paul Zsolnays Bibliothek zeitgenössischer Werke, 1928. S. 302.

⁴⁰ В Праге Майринка (роман «Вальпургиева ночь»; «Walpurgisnacht», 1917) царит «окаменевшее безумие» («ein versteinertes Wahnsinn»). Дома выступают, «точно клыки». Над древней Прагой Майринка нависает «мутное небо», сквозь стены домов пробегает «слабый неизъяснимый трепет». Люди живут в Праге, как тени, как сновидения. См.: Майринк Густав. Голем. Вальпургиева ночь / Пер. с нем. Д.Л. Выгодского. М.: Прометей, 1990. С. 19–20.

⁴¹ Кафка Франц. Процесс / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой, Г. Снежинской, Е. Кацевой; ил. А. Бисти; комм. А. Белобратова. СПб.: Вита Нова, 2002. С. 389.

⁴² Staengle Peter. Nachwort // Grab Hermann. Der Stadtpark. Und andere Erzählungen / Mit einem Nachwort von Peter Staengle. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. S. 202. Verboten und verbrannt / Exil. Hrsg. v. Ulrich Walberer.

⁴³ «War der November eingezogen, so hatte er wohl in den Straßen der Stadt die Fassaden alle in eine Dunstschicht gehüllt, das Innere der Kirchen in eine Dämmerung versinken lassen, in der die Menschen, die jetzt den Raum betraten, das ewige Licht wie in unendlich weiter Ferne glimmen sahen». См.: Grab Hermann. Der Stadtpark. Und andere Erzählungen... S. 20.

⁴⁴ «Es war ein großes Abenteuer, eine fremde dunkle Holzstiege hochzu steigen bis unters Dach und eine möblierte Giebelmansarde zu mieten, von der man über ein winterliches Budengedränge sah, verkleinertes Abbild der Stadt. Nun war sie tief unter ihm, diese Stadt, die ihn reizte und ärgerte, in der es tausend Doppelgänger und Trugbilder seiner selbst gab». См.: Natonek Hans. Kinder einer Stadt. Roman. Wien; Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1987. S. 78.

⁴⁵ Описание заимствовано из романа Ф. Верфеля «Обманутое небо» («Der veruntreute Himmel», 1939): «Im Fenster, am anderen Ende des Zimmers, drängt sich eine schöne Aussicht zusammen, ein Gewirr altertümlicher Dächer und Giebel, von schwebenden Blütenkronen unterbrochen, und dahinter im bläulichen Gespensterreich die Kuppeln und Türme Mütterchens Prag wie Nebelbilder». См.: Werfel Franz. Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Roman. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, o.J. S. 186.

⁴⁶ Werfel F. Barbara oder die Frömmigkeit. Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1933. S. 36.

⁴⁷ Werfel Franz. Die vierzig Tage des Musa Dagh. Berlin; Darmstadt; Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1958. S. 422–423.

⁴⁸ Serke Jürgen. Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft... S. 42.

⁴⁹ Pazi Margarita. Staub und Sterne... S. 33.

⁵⁰ «Er ist — wie das Leben selbst, das er umfaßt — labyrinthisch und zugleich klar, abstract und zugleich konkret, eine realistische Feststellung ohne Pathos». См.: *Urzidil Johannes*. Das Reich des Unerreichbaren // *Urzidil Johannes*. Da geht Kafka. Zürich; Stuttgart: Artemis Verlag, 1965. S. 30.

⁵¹ *Serke Jürgen*. Бöhмische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft... S. 383.

⁵² *Brod Max*. Die Frau nach der man sich sehnt. Roman. Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1928. S. 192.

⁵³ *Thieberger Richard*. Johannes Urzidil und die deutsche Sprache // Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Vorträge des römischen Johannes-Urzidil-Symposiums 1984 / Hrsg. v. Johann Lachinger, Aldemar Schiffkorn, Walter Zettl. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 1986. S. 44.

⁵⁴ См.: *Natonek Hans*. Kinder einer Stadt. Roman. S. 74.

⁵⁵ *Demetz Peter*. Johannes Urzidil — Lesen / Wiederlesen // Böhmen ist überall... S. 29. Сходным образом характеризует языковую ситуацию в Праге на рубеже XIX–XX веков выдающийся американский историк культуры У. М. Джонстон: «В Праге на немецком говорило настолько незначительное меньшинство, что этот язык утратил связь с повседневной жизнью. Р. М. Рильке жаловался на то, что был вынужден говорить то на кухонном богемском, то на кухонном немецком. Фриц Маутнер возводил свой интерес к философии языка к совместному бытованию в Праге немецкого, чешского и идиш. Он сожалел о том, что эти языки испортили друг друга. Вили Хаас констатировал: “чиновничество говорит на совершенно неестественной, стерильной и гротескной смеси австро-венгерского немецкого и чешского языков”, аристократия общается на французском, прислуга говорит на чешском. Йоганнес Урцидиль, напротив, возносил хвалу Пражскому немецкому языку...». См.: *Johnston William M.* Österreichische Kultur-und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien; Köln; Graz: Hermann Böhlhaus nachf., 1974. S. 273.

⁵⁶ Ф. Кафка в «Речи о языке идиш» («Rede über die jiddische Sprache», 1912) соотносит «жаргон» с укладом жизни западноевропейского еврейства. Он характеризует этот уклад как «спокойный», «мирный» и «благодарный», отмечая, что внутри него сложному, запутанному и подвижному жаргону места нет. Кафка размышляет об «избыточности» языка идиш, о его творческой непредсказуемой природе. «Жаргон» одновременно связан со множеством фольклорных традиций, с разнохарактерной поликультурной почвой. Гармония языка идиш предстает сотканной из разных языковых элементов. Интонация сделала из этой смеси что-то единое и свое. Несомненно, в этой речи содержится косвенная критика немецкого языка пражских еврейских авторов. Вместе с тем, немецкий язык Кафки также представляет собой открытую систему. См.: *Nekula Marek*. Franz Kafkas Sprachen. «... in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes...». Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.

⁵⁷ *Thieberger Richard*. Johannes Urzidil und die deutsche Sprache... S. 43. См. также: *Politzer Heinz*. Problematik und Probleme der Kafka-Forschung // Franz Kafka / Hrsg. v. Heinz Politzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. S. 224.

⁵⁸ В речи одного из героев Ханса Натонка (роман «Дети одного города»), прожившего много лет в прусском мире, неожиданно начинают звучать мягкие, вкрадчивые, напевные интонации «родного города» — немецкоязычной Праги («Seine Stimme fiel in den weichen schmeichlerischen Sing-

sang seiner vergessenen Heimat»). См.: *Natonek Hans*. Kinder einer Stadt. Roman. S. 289.

⁵⁹ См.: *Brod Max*. Die Frau nach der man sich sehnt. Roman. Berlin; Wien; Leipzig: Paul Zsolnay Verlag, 1928. S. 111; 117; 119–120.

⁶⁰ Известный итальянский германист Клаудио Магрис определяет родной город Й. Урзидиля как «славянско-немецко-еврейскую Прагу» («sein slawisch-deutsch-jüdisches Prag»). Соединительная интонация здесь сильнее разделительной. См.: *Magris Claudio*. Eine internationale Geschichte // Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Vorträge des römischen Johannes-Urzdil-Symposiums 1984 / Hrsg. v. Johann Lachinger, Aldemar Schiffkorn, Walter Zettl. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 1986. S. 121.

⁶¹ *Werfel Franz*. Die vierzig Tage des Musa Dagh. Berlin; Darmstadt; Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1958. S. 701.

⁶² *Brod Max*. Die Frau nach der man sich sehnt. Roman. S. 190.

⁶³ *Wesseling Berndt W*. Max Brod. Ein Porträt. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1969. S. 12.

ГЛАВА 11

ФРАНЦ КАФКА¹

Земная жизнь Франца Кафки (Franz Kafka, 1883–1924) сложилась до крайности неблагоприятно. По разным причинам он не обзавелся собственным домом, не обзавелся своей семьей, к чему страстно стремился; не состоялся он и как гражданин: Австро-Венгерская монархия, в пределах которой он появился на свет и вырос как писатель, рассыпалась на его глазах. Его нельзя без оговорок причислять ни к австрийской, ни к чешской, ни к немецкой литературе. Прага, где он с недолгими перерывами на лечение прожил свою короткую жизнь, хотя и цепко держала его в своих «коготках», но не давала ощущения защищенности: обитатель еврейского гетто не имел глубинных, животворных связей с чешской культурой. Не было у него таких связей и с культурой немецкого народа, на языке которого он думал и писал. И все же этот немецкоязычный писатель принадлежит и австрийской (прежде всего австрийской), и чешской, и немецкой культурам, и сверх того культуре европейской и мировой. Но это стало осознаваться значительно позднее. Тогда же, при жизни, он не был нужен никому. Терзаясь житейскими неурядицами, телесными недугами, но более всего неизбывной духовной неудовлетворенностью, он рано умер, сведенный в могилу тяжелой болезнью. Мучительная смерть была к нему столь же немилосердна, как и не менее мучительная жизнь.

В первые десятилетия XX века за творчеством Кафки следили в основном писатели. О нем сочувственно — а иногда и с восторгом — отзывались Герман Гессе, Лион Фейхтвангер, Стефан Цвейг, Альфред Деблин, Курт Тухольский. Но до широкого читателя его сочинения не доходили по причине их необычности, шокирующей новизны и кажущегося разительного несоответствия духу времени. К тому же он очень трудно расставался с рукописями, неохотно печатался, а если и печатался, то отрывочно, без широкого контекста, что затрудняло понимание. Приход к власти нацистов и вовсе приостановил продвижение Кафки к читателю. Систематическое освоение его наследия началось только после Второй мировой войны, когда многим стали ясны опустошительные последствия повального увлечения коллективист-

скими доктринами и концепциями решительной переделки мира и человека, чему Кафка ненавязчиво, но упорно сопротивлялся. Началось восхождение к вечности, началась посмертная слава, на первых порах робкая, поддерживаемая только узким кругом ценителей, а затем обвальная, нарастающая, как снежный ком, вовлекающая в орбиту притяжения этого своеобразного художника все новые и новые поколения исследователей и читателей.

Кафка оставил наследие, полное загадок. Триумфальное шествие его книг по всему миру сопровождается бесконечным, все возрастающим конвоем интерпретаторов, большинство из которых говорит о них, увы, не *вместе* с писателем, а *за* него, а то и *вопреки* ему. От этого его творчество не становится понятнее. Литература о Кафке уже давно практически необозрима. Он — лакомый кусок для легиона истолкователей, однако новизна и неоднозначность его прозы нередко ставят интерпретаторов в тупик. Все попытки «охватить» его какой-нибудь рубрикой, приписать к отряду экспрессионистов², сюрреалистов, нигилистов, абсурдистов, модернистов заканчивались ничем, философские, теологические, психологические, социологические и формально-эстетические подходы помогали осветить ту или иную ипостась творческого облика Кафки, но оставляли в стороне другие, не менее важные приметы его художественной индивидуальности. Целое ускользало от окончательных дефиниций, «видения» и сны не поддавались логическому осмыслению — может быть, еще и потому, что логика истекшего «кафковского» или «кафкианского» столетия не выдерживала испытания на состоятельность. Но главное — в этих частью позаимствованных у живой жизни, частью сконструированных образах и картинах таилась не подлежащая раскрытию загадка бытия и небытия, загадка, к которой следовало приближаться с величайшей осторожностью, на которую можно только намекать. Высший и последний смысл своей жизни Кафка видел в творчестве, при этом сомневаясь в наличии вообще какого бы то ни было смысла в этом мире, а, значит, и в оправданности своего писательского дела. Творчество он рассматривал как поиски истины, которой могло и не быть, но искать которую необходимо. «Истина — это то, что нужно каждому человеку для жизни и что тем не менее он не может ни у кого получить или приобрести, — говорил он Густаву Яноуху. — Каждый человек должен рожать ее из самого себя, иначе он погибнет. Может быть, истина и есть сама жизнь»³. Поиски такой истины не даются без мук и страданий.

Кафка — явление совершенно уникальное в мировой литературе XX века. И дело не только в том, что по количеству изданий и исследований он опережает всех своих коллег по ремеслу, в какой бы стране они ни жили и на каком бы языке ни писали.

Кафка стал создателем своеобразнейшей, резко выделенной даже и на фоне мировой литературы эстетической системы. Она как будто проста и поэтому соблазнительна для эпигонов. Однако несмотря на массу подражаний на многих языках с развитой литературной традицией, Кафка никакой школы не породил даже в самой близкой ему австрийской литературе: его художественный мир уникален еще и потому, что как некий тупик не предполагает никакого развития. Суть этого мира — в особом соединении «объективирующей» формы — сухой до протокола, связно-последовательной до логического силлогизма — с «субъективирующим» содержанием, напоминающим сновидения с их ускользающей от всякой логики сюжетностью.

Уникальность Кафки и в том, что его мир стал символом каких-то граней «большого», целокупного мира, в коем мы пребываем; а само имя его стало нарицательным для обозначения и чисто жизненных ситуаций, запутанность, алогичность которых толкает их в пропасть абсурда. «Тайный король немецкой прозы», как его назвал еще при жизни Герман Гессе, Кафка к настоящему времени стал королем явным. Но, разумеется, этого бы не произошло, если бы дело в его случае сводилось к открытию (или развитию) им одной лишь поэтической манеры. В конце концов, вторжение сновидений в повествование — в связи с явным взрывом иррационального (Фрейд и пр.) — это общее место европейской литературы рубежа XIX–XX веков (в одной только русской литературе — сны Сологуба, сказочки-сны Ремизова, симфонии-сны Белого). Нет, помимо того, что Кафка сделал этот прием универсальным и нашел ему на редкость выразительный — в своей внешней неадекватности — язык, он сумел своими построениями-параболами предвосхитить или просто задеть по сути дела решающие духовные интенции века, так что к нему прибегают или в нем ищут ключ к разрешению своих вопросов и многие крупнейшие мыслители нашего времени — экзистенциалистского, абсурдистского, психоаналитического, религиозно-иудаистского, деконструктивистского и прочего толка. Ни один автор XX века не стал предметом столь разнообразных по методике интерпретаций, ни один не дал иллюстративную пищу столь разным школам — от герменевтической (разгадывающей сугубо философские загадки кафковских притч) до социологизирующей психологии (видения «штрафных колоний» как прообраз будущих тоталитаристских концлагерей). Слишком часто в наш век человек оказывался в «кафковской» ситуации — то есть выбитым из логического маршрута собственной биографии, без вины виноватым, погашенным в своей индивидуальной судьбе, — чтобы к чисто «игровым» по происхождению описаниям Кафки не добавилось со временем жуткое обаяние провидчества, прорицательства, пророчества.

Но Кафка оказался в «духе времени» и в другом — эстетическом — смысле. Его поэтика, резко отличная от предшественников, оказалась во многом созвучной художественным исканиям XX века — повороту от миметической точности в живописи, например, к загадочной в своих диспропорциях архаике у экспрессионистов, примитивистов, сюрреалистов, «магических реалистов». От психологизма и иллюстративности к магии — так можно обозначить этот резкий скачок. Если современники Кафки Томас Манн и Гессе явились как бы завершителями психологизирующей, упивающейся сложным, интеллектуализированным синтаксисом манеры XIX века, то Кафка открыл новые возможности, повернув внешне простое, лишенное всякого украшательства слово к его дориторическим, древним слоям с его нередко алогичной структурой связей. Интерес к новой работе со словом, обыгрывающей его архаические смыслы, был повсеместно распространен в европейском авангарде начала века («заумь» Хлебникова и дадаистов, «глоссолалия» Белого и Моргенштерна и т.д.), но Кафку, который сопоставим в этом отношении действительно скорее с поэтами, чем прозаиками, среди современников выделяет какая-то особая серьезность, неигровой характер непривычного словоупотребления. Он не стилизует, он пишет так, будто и в самом деле живет во времена пророков, пишет «на все времена». Этим он отличен и от своего предшественника швейцарца Роберта Вальзера, все же упивавшегося своим артистизмом (кстати, ответ грандиозной мировой славы Кафки вернул на литературный Олимп и забытого на какое-то время Вальзера).

Слагаемые успеха Кафки — и ряд предельно актуальных для XX в. тематических интенций (власть, отчуждение, одиночество, страх перед жизнью, «отцы и дети», искусство и жизнь). Содержательно картины, нарисованные пером Кафки, целиком выстроены как попытки преодоления невыносимой тяжести бытия. Эти жуткие видения, кошмарные порождения фантазии, пугающие превращения, этот непреодолимый, навевающий смертную тоску абсурд, эта гнусная бытовая возня «недотыкомков», алогизм и вечная несостыковка намерений и осуществлений — вот из чего соткана ткань художественных произведений Кафки. Подкупает и легко угадываемое тождество такого письма и самой жизни автора — запечатленной, к примеру, в дневниках и письмах. Они тоже полны страха перед жизнью, вечной нерешительности, разлада между желанием жить, любить, обладать женщиной, создать семью — и бессилием, невозможностью бесповоротного поступка. Прямо по Фрейдю автор вытесняет свои раздражающие неосуществимостью желания и болезненные видения, фантазии, сны — сны, в которых постоянно кого-то пре-

следуют, калечат, над кем-то измываются, пытаются друг друга, бьют, режут, колют, сжигают в печи. Красивого в этих видениях мало — тем более, что уже не литературный герой, а сам автор нередко оказывается в роли тех, кто бьет и сжигает. Однако и авторские документальные свидетельства отличаются непревзойденным литературным качеством — и тем самым, как и литературные тексты Кафки, достигают преобразования уродливой действительности в прекрасные, дарующие избавление формы, воздействующие не только на разум или доступные психологическим штудиям чувства, но и на какое-то неведомое или давно забытое тайновидческое чутье, глубоко зарытое в каждой, пусть и очень современной душе.

Как и всякое состоявшееся, по-своему совершенное художественное произведение, проза Кафки представляет собой тончайшим образом устроенный универсум, в котором есть все — от «праздного» волшебства музыкально согласованных слов до житейски полезных поучений, от «ума холодных наблюдений» до «сердца горестных замет». И все же доминанта этого мира — особая магия, в которой очертания знакомого мира предстают иными, смещенными. В этих смещениях обещаны новые, неведомые смыслы реальности. И, конечно же, особое измерение им придают сбывшиеся предсказания.

Так было и с предшественниками Кафки, среди которых и наиболее дорогой для него, «кровный родственник», как он однажды высказался, — Достоевский. Уж как глубок он мыслью, яростно страстями и красками в «Бесах», но все же, не угадай писатель сокрушенным сердцем тяжкий наш, потомков его, путь, не быть бы его роману, пожалуй, самым большим чудом литературы в глазах XX века.

У Кафки нет таких грандиозных полотен. Скорее обрывки, фрагменты какие-то — галлюцинаций, видений, снов. Но в тошной муке абсурда, которой терзаются герои его романов и новелл, — провидение самой подноготной тех самых социальных катастроф, которые потрясли XX в. и, можно не сомневаться, будут потрясать человечество и в дальнейшем.

У Кафки был этот пророческий, ясновидческий дар. Его, с позволения сказать, «Эккерман», Густав Яноух вспоминает, как они стояли однажды еще в начале века у окна, мимо которого протекали колонны первомайской демонстрации. Кафка обратил его внимание на невзрачных, озабоченных людей, сновавших вдоль шествия, — там подправить ряды, тут ускорить шаг... В этих неприметных уличных организаторах Кафка разглядел, по Яноуху, будущих всемогущих бюрократов и палачей, строителей угрюмых и нелепейших судилищ, заливших невиданными потоками крови летопись человечества⁴.

Особенность художественного письма Кафки в том, что все его чудовищные гротески написаны простым и ясным, спокойным, «объективно» регистрирующим слогом. Чудовища заключены в стеклянные сосуды, как в кунсткамере. К тому же от большинства из них остались только обрубки, только фрагменты.

Кафка — художник антиутопического склада. Поэтому на определенном этапе нашей истории от него открещивались, и делали это, надо думать, не просто так. Он мешал, пугался под ногами, грозил разоблачением специалистам по заклинанию «светлого будущего», его абсолютно не терпящий лжи художественный мир немедленно, как лакмусовая бумажка, проявлял полную несостоятельность этих заклинаний. Кафка ходил по самой кромке бытия и небытия, обретался у границ, за которыми неотвратимо встают последние вопросы жизни, заглядывал за эту границу — и отшатывался, ослепленный пугающей истиной, недоступной для благополучных и ленивых духом. Собственно, на всем его творчестве лежит отблеск слепящей и потому неудобной истины. Сказано же в одном из его афоризмов: «Наше искусство — это ослепление истиной; истинен только свет на отшатнувшемся искаженном лице, и ничего более»⁵.

Нелепо и несправедливо видеть в произведениях Кафки *только* апологию отчаяния, бессмыслицы и абсурда, *только* воплощение тотального отчуждения человека в современном мире. Кафка знал и приступы отчаяния, и проблески надежды. В нем много загадочного, неразрешенного и — неразрешимого. Как, впрочем, и во всяком большом художнике. Его нельзя отрывать от естественного движения искусства XX века только потому, что он слишком далеко забежал вперед, слишком явно опередил своих собратьев по искусству. Он не декадент и не модернист в том пейоративном смысле, какой долгое время вкладывался у нас в эти слова. Но он и не реалист в привычном понимании, а если и реалист, то *реалист ирреального*, как выразился один из критиков, что отнюдь не должно звучать как упрек, ибо — повторим еще раз — должно же находить воплощение в искусстве великое многообразие абсурдного, нелепого, алогичного, переполняющее нашу жизнь. Художник, которого называли одним из трех — наряду с Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом — «китов» модернизма, на самом деле не укладывается, повторим еще раз, в рамки того или иного стиливого направления, по крайней мере такого, которое было бы нам известно. Он писатель типа Гоголя или Достоевского, художник, для которого не изобретена подходящая эстетика. И вряд ли может быть изобретена: она все равно не охватит его глубинной, исполненной неразрешимых противоречий сути.

Каким же он был, этот застенчивый, без всякого кокетства сторонившийся известности пражский литератор, в здравом уме

и по доброй воле (хотя, может быть, и в приступе мнительного самоуничижения — к вопросу о завещании мы еще вернемся) распорядившийся уничтожить почти все свои сочинения? Ответ на этот вопрос могут в какой-то мере дать биографические сведения, обстановка, в которой он вырос и сложился как писатель, отзывы близко знавших его людей, но в первую очередь его произведения — романы, рассказы, дневники, письма, то есть то, что запечатлело изломы его судьбы и пугающие бездны внутренней жизни.

* * *

Франц Кафка родился 3 июля 1883 года в так называемой «Башне» — большом доме, маркировавшем границу пражского гетто, в семье владельца галантерейной лавки Германа Кафки и его жены Юлии, урожденной Лёви. Отец, сын многодетного провинциального мясника, благодаря недюжинной энергии и напористости выбился в люди из самых низов, поселился в Праге, женился на дочери довольно состоятельного владельца пивоваренного завода и стал своим в торговых слоях средней буржуазии. Сам он говорил по-чешски, но детей предпочитал воспитывать в немецкоязычной среде. Кафка тоже свободно говорил по-чешски, но думал и писал на языке, который изучал в школе, гимназии и университете.

Франц был первенцем в семье. За ним последовали братья-погодки Георг и Генрих, умершие в раннем возрасте. Выжили три сестры — Элли, Валли и самая младшая Оттла, с которой Франц был особенно дружен, может быть, самый близкий ему человек за всю жизнь; его письма к Оттле составили отдельную книгу.

Оттла была, что называется, лучом света в темном царстве семьи Кафки. Применительно к нему речь должна идти не о семейном очаге, а о семейных путах. Особенно тяжелые отношения сложились с отцом — человеком крутым, властным, бесцеремонным, подавляющим волю впечатлительного и болезненного мальчика. Францу было около трех лет, когда отец за какую-то провинность выставил его ночью на балкон, — пережитое потрясение, как и многие подобные потрясения, вошли в душу Кафки глубоким синдромом на всю жизнь. «Письмо к отцу» — документ более чем красноречивый, особенно если вспомнить, что написал его не мальчик, не юноша, а великовозрастный муж на вершине своей литературной карьеры. Полученные в детстве душевные травмы стали одним из основных источников творчества. В семье Кафка остался только благодаря матери — натуре робкой, чувствительной, готовой жертвовать собой ради других. Среди предков по материнской линии были талмудисты, врачи, визионеры, перекрещенцы, неуживчивые чудаки-одиночки, и

отец не раз упрекал сына за то, что он пошел не в него, человека в высшей степени практичного, а в мать.

Все свои физические и душевные силы мать отдавала отцу, сыну не доставалось ничего, хотя он очень нуждался в материнской ласке и отцовской поддержке. Почти все время он оставался на попечении няньки, кухарки, служанки, затем гувернантки. Он рос неприкаянным, запуганным, в школе и в гимназии эта неуверенность в себе еще более усилилась, он все время ждал, что провалится на очередном экзамене, не выдержит испытания учебой, но к собственному удивлению всякий раз оказывался в числе лучших. Семья часто переезжает, меняются школы, гимназии, но привычки не возникает — каждый раз новое окружение внушает Францу панический ужас.

Как все дети его круга, Кафка учится играть на скрипке, однако истинные его увлечения с самого начала носят литературный характер. На протяжении гимназических и университетских лет он регулярно пишет сценарии домашних спектаклей, приуроченных ко дням рождения родителей. Еще в отроческом возрасте он сочиняет роман о двух братьях, один из которых уезжает в Америку. «Обычная ерунда», — дает свое заключение об этой попытке дядя мальчика, и эти слова звучат убийственным приговором.

Тем беззаветнее обычный в «переломном» возрасте, всепожирающий читательский пыл. К традиционным в гимназии Гете, Шиллеру, Лессингу, Грильпарцеру, о которых ежегодно пишутся сочинения, добавляется увлечение «необязательными», лишь в небольшом объеме предусмотренными программой Клейстом, Геббелем, Штифтером. Франц часто ставит с сестрами средневековые миракли и шванки Ганса Сакса. Литературная мода тех лет не минует и его: «Заратустра» Ницше, Стриндберг, Гофмансталь жадно проглатываются и обсуждаются с друзьями. В 1901 году Кафка становится студентом «Пражского немецкого университета». Он решает выбрать профессию, которая как можно меньше занимала бы его душу и мысли. Попробовал было заняться химией, но через две недели перешел на юридический факультет, считая, что юриспруденция допускает наибольшее равнодушие.

Впрочем, она быстро наскучивает, и Кафка пытается разнообразить сухую зубрежку римского, гражданского, немецкого права параллельными занятиями на других факультетах — философском, искусствоведческом, филологическом, но всюду испытывает разочарование, особенно сильное — от занятий «профессорской» германистикой («гореть бы им всем в аду», — пишет он своему школьному другу Поллаку о литературоведах). Однако профессорам не удается остудить интерес Кафки к литературе. Его праздники студенческих лет — это дневниковая

проза Марка Аврелия, Байрона, Гёте, Амиеля, Ницше. Искры восторга высекают появляющиеся в журналах стихи Георге, эссе Гофмансталя, рассказы Томаса Манна.

Возобновляет Кафка и собственные литературные опыты, прерванные суровым окриком дяди.

В двадцать лет он знакомится с Максом Бродом, почти ровесником, начинающим литератором, которому суждено было стать самым большим и, может быть, единственным другом. Значение этой дружбы трудно переоценить: без постоянной моральной, а временами и материальной поддержки энергичного и предприимчивого Брода Кафка как писатель вряд ли состоялся бы в том объеме, как это случилось. Брод знакомит Кафку с друзьями-литераторами, также выходцами из гетто, Оскаром Баумом и Феликсом Вельчем. Образуется что-то вроде литературного кружка, участники которого на протяжении многих лет собираются по воскресеньям, читают друг другу свои произведения, обсуждают прочитанное. Это та среда, которая долгое время питает писательскую энергию Кафки.

На последних курсах университета Кафка едва ли не усерднее лекций посещает политические собрания разных партий, преимущественно левых. Познакомившись на одном из таких собраний с неким политическим эмигрантом из России, он вводит в круг своего чтения сочинения Герцена, Бакунина, Белинского, Кропоткина. Закончив в 1906 году университет и став доктором права, Кафка после обязательной годичной стажировки поступил на службу в общество по страхованию рабочих от несчастных случаев, где в его ведении был контроль за соблюдением техники безопасности. В судебных тяжбах рабочих с предпринимателями он всегда отстаивал интересы пострадавших, получивших увечья, и каждый раз находил веские доводы в их защиту.

В быту, в общении с друзьями и коллегами Кафка был участлив, добр, внимателен, весел, необыкновенно смешлив — мог расхохотаться по самому неожиданному поводу. Вместе с друзьями и в одиночку он много путешествовал — побывал в Германии, Швейцарии, Франции, Италии, во многих городах Австро-Венгрии. То есть жизнь Кафки была — по крайней мере внешне — обычной жизнью тогдашнего молодого интеллигента, не чуравшегося ни духовных, ни плотских удовольствий.

Но постепенно складывался и заявлял о себе другой Кафка — человек, живущий скрытой от посторонних глаз интенсивной духовной жизнью. Писать он начал еще в гимназии, и теперь почти все свободное время отдавал литературе. Дебют состоялся весной 1908 года: в журнале «Гиперион», который издавали известные писатели Франц Блей и Карл Штернхайм, рядом со стихами Рильке и Гофмансталя появилась подборка прозаиче-

ских миниатюр Кафки под общим названием «Рассмотрение» («Betrachtung»). Никакой сенсации не произошло. Считавшийся в ту пору «мэтром» Франц Верфель отпустил в своем салоне быстро распространившееся дежурное «бонмо», указав на заведомую провинциальность прозы новичка, чья известность не пересечет-де границ Австро-Венгрии.

Кафка в ту пору и не претендовал на литературную славу. Внешне его жизнь протекала размеренно и однообразно: до двух часов дня на службе, затем короткий послеобеденный сон, прогулка, ужин — и напряженная, изматывающая работа за письменным столом, длящаяся до поздней ночи, а то и до утра. Такой образ жизни не мог не сказаться на его и без того хрупком здоровье, приводил к затяжным периодам бессонницы, к нервным срывам и внутренней разорванности. Но жить по-другому Кафка уже не мог. Писательство было для него насущной потребностью, блаженством и мукой в одно и то же время. Он пытался выразить в слове нараставшее в нем обостренное чувство душевной незащищенности, одиночества, страха перед бытием. Чувство страха преследовало его на протяжении всей жизни. «Страх — вот основа моего существа»⁶, — гласит крылатая автохарактеристика Кафки. Страх, самоспасающийся литературным творчеством, литература, наполненная страхом. Разросшийся, углубленный упорной иудаистской памятью страх, вобравшая в себя каббалистические и талмудические бездны литература. Кафка много размышлял о своем еврействе, ни у кого из писателей мы не найдем такого национального самообнажения. Он то ненавидел свой «иудейский» страх и готов был проклинать все еврейское, почти как гениальный его ровесник Отто Вайнингер, автор нашумевшей в начале века книги «Пол и характер», двадцати трех лет покончивший с собой — сознательно казнивший в себе еврея. То восхищался мудростью и жизненной цепкостью праотцев и склонялся — хотя и ненадолго — к сионизму, который основал другой его ровесник и земляк Теодор Герцль.

Та же амбивалентность свойственна и писателю Кафке — то вера в себя, то — что случалось значительно чаще — мучительные сомнения в себе. Писал он трудно, терзаясь невозможностью воплотить в слове, фразе, абзаце свое состояние. Фразы буквально разрушали его, он видел их «внутренности», слышал, как слова «трутся» друг о друга, и готов был отказаться от всего им написанного не только в конце жизни, но и в самом начале своего писательского поприща. К тому же в его распоряжении был «бумажный» немецкий язык, не впитанный с молоком матери, а выученный в школе, суховатый, лишенный теплоты и доверительности живого диалекта. Кафка же относился к языку чрезвычайно серьезно, не экспериментировал с ним, ценил его

ассоциативные возможности, доверял ему. Язык был для него прибежищем, литература — единственным призванием и целью. Ради нее он жертвовал всем — здоровьем, любовью, мечтой о семейном счастье.

Трижды он был «всего в двух-трех днях от брака», трижды заключал помолвку — два раза с Фелицей Бауэр, один раз с Юлией Вохрышек, — но так и не решился связать себя семейными узами, прежде всего из боязни, что семейная жизнь отвлечет от творческой работы. Жена, дети, дом — все это были символы земной, материальной жизни, желанной, но недостижимой, так как его неудержимо тянуло к сферам чистого духа, туда, где он, обладая дьявольской чувствительностью, мог ощущать недоступную другим боль мира, экзистенциальный страх за его настоящее и будущее.

Позже, уже будучи тяжело больным (в 1917 году у него был обнаружен туберкулез легких), Кафка испытал сильное и светлое чувство к чешской журналистке и переводчице Милене Есенской. Переписка между ними читается как роман — столько в ней эмоционального накала, драматической мощи и художественных обобщений, выходящих за пределы отношений конкретных людей. Но и эта связь продлилась недолго — Милене не решилась разойтись с мужем, а Кафка, по обыкновению, запутался в собственных сомнениях, страхах и колебаниях и предпочел прервать переписку. А ведь героиня этого романа была вовсе не такая пресная, как Фелица Бауэр, и не такая простушка, как Грета Блох, его прежние пассии. Интеллектуалка, красавица, человек одаренный, тонкий, к тому же женщина, искушенная в любви, Милене своим шармом напоминала роковых красавиц начала века, таких, как Лу Андреас-Саломе, например, вскружившая голову ни много ни мало Ницше, Рильке и Фрейд. Но с Кафкой не могла бы ничего поделать и Лу, как не удалось это Милене. Она просто хотела любви, которая не была бы отрицанием любви. Но, видимо, хотела слишком многого. И ей сполна достались те муки, что выпали на долю ее предшественниц. Этот роман 1920 года закончился так же, как и все прежние, и тоже дал богатую пищу литературному творчеству (главы «Замка», «Исследования одной собаки», другие новеллы).

Все это, помимо прочего, похоже на психологические изломы переходного возраста — как их описали и Фрейд, и Вайнинггер, и Шпрангер. Кафка даже внешне долгие годы оставался похож на худенького подростка с оттопыренными ушами. Ему нередко давали на целых двадцать лет меньше. Как-то, прорицая, в разговоре с Бродом он заметил, что лет до сорока будет все, как мальчик, а потом резко состарится. (И почти угадал, потом — наступила смерть.) Милене Есенской, появившаяся в его

жизни поначалу в качестве молоденькой переводчицы его произведений на чешский язык, была ровно на двадцать лет моложе. Но никогда не замечала его преимущества в каком-либо опыте, кроме интеллектуального. Скорее напротив, в ее отношении к нему было что-то материнское. В такой, материнской, заботе о Кафке она пишет письма и его другу Броду — как бы приглашая еще одного педагога на общий совет. Это та незрелость, которая испокон веку была отличительным свойством творцов нервно-романтического склада. Хотя бы — того же Ленца, письмами которого Кафка зачитывался в последние годы, записывая у себя в дневнике: «В последний раз психология»⁷. То есть, по его ощущениям, с попытками отомкнуть замкнутую душу человека психологическим ключом пора бы кончать, ибо психология не затрагивает глубинных основ человека, его «конструкции». В чем-то эти размышления Кафки накладываются и на общее движение культуры в то время — от импрессионизма к экспрессионизму в живописи и литературе, от Маха к Гуссерлю, то есть от «Анализа ощущений» к «Логическим исследованиям» самих бытийных оснований. Недаром и в творчестве самого Кафки склонные к обобщениям критики-современники видели то что-то «пангерманское» (Роберт Миллер), то что-то «пра-иудейское и в сущности сионистское» (Макс Брод). Сам Кафка в запечатленной в дневниках саморефлексии ускользал от таких обязывающих определений — как ускользал он от определенных обязательств перед любимыми женщинами.

Эту невозможность выбора, невозможность устойчивости, привычки Кафка сам осознавал как свою трагедию, как род душевной болезни — а мучившие его всю жизнь нервные и желудочные заболевания, как и чахотку, в конце концов сведшую его в могилу, он считал лишь внешними проявлениями внутреннего, духовного недуга. Недуга, который, по его убеждению, обрекал его на крах во всем, из чего складывалась или из чего хотела бы сложиться его жизнь, — в семейных привязанностях, дружбе, браке, профессии, литературе. Дитя двух эпох, двух культур, разрезавших его пополам и обрекших на мучительные духовные страдания, распространившиеся, как эпидемия, и в область душевной, и в область телесной жизни.

Лишь последний год жизни Кафки, когда бушевавшая в нем энергия разнонаправленности и противоречивости под влиянием тяжелой, предсмертной болезни ослабела, был осенен каким-то подобием тишины и семейного согласия. Он прожил его в Берлине с Дорой Диамант, тихой, услужливой еврейкой, покинувшей, как и многие ее сородичи, окраинные пределы Российской империи во время Первой мировой войны. (Сам Кафка в дневнике как-то признался, что больше всего на свете хотел бы

быть тихим, неприметным русским евреем.) Правда, ритуала бракосочетания не последовало и на сей раз — этому воспрепятствовал отец Доры, для которого Кафка был недостаточно правоверным иудеем. Дора сопровождала скитальца в последнюю в его жизни поездку — в Кирлинг близ Вены, в туберкулезный санаторий, где он окончил свои дни 3 июня 1924 года, ровно за месяц до того, как ему исполнился бы сорок один год.

Самые мрачные предвидения писателя-визионера сбылись. Жуткие события века коснулись и его близких. В фашистском концлагере погибли те, кого он любил больше всех, — Милена и сестра Оттла. Не сбылось только его предсмертное желание: Макс Брод отказался выполнить последнюю волю Кафки и не сжег его рукописи, полагая, видимо, что при сильном желании писатель и сам мог бы сжечь все, что считал нужным. Сжег же вторую часть «Мертвых душ» Гоголь — один из учителей и предтеч, тот, кто и Кафку накрыл своей «Шинелью» (а во многом и записками сумасшедшего). Надо полагать, Брод просто не мог поступить иначе: современники и потомки ему этого бы не простили. Будем благодарны ему и мы. Но, как писал во вступлении к русскому изданию «Процесса» Георгий Адамович, «читая книги Кафки, надо бы помнить, что читаем мы их в насилие над волей автора и что в его предсмертной, вероятно, очень горестной просьбе уничтожить все им написанное должен таиться смысл, неразрывно связанный с сущностью его творчества»⁸.

* * *

Так в чем же сущность творчества Кафки? Над этим вопросом бились и продолжают биться многие исследователи литературы, и нельзя сказать, что без всякого результата. Усилиями Клауса Вагенбаха⁹, Хайнца Политцера¹⁰, Хартмута Биндера¹¹, Вильгельма Эмриха¹², Вальтера Зокеля¹³ и многих других удалось выяснить существенные стороны наследия пражского писателя, прежде всего особенности поэтики, нравственно-этические и философские аспекты творчества, его связи с факторами биографии и психологии личности. Все единодушно указывают на главную особенность творческого облика Кафки — почти неразделимое единство жизни и писательства. Жизнь его, даже если он хотел отграничить ее от своих писательских проблем, незаметно переходила, переливалась в творчество, как дневниковые записи из простой констатации того или иного житейского события сплошь и рядом переходили у него в художественную прозу. Писательство стало для него способом существования, «формой молитвы». Отдаваясь до конца своему искусству, он хотел «возвысить мир к чистоте, истинности и незыблемости», зная заранее, что «внутренней жизнью

можно только жить, описанию она не поддается»¹⁴. Мало кто из писателей XX века противопоставлял материальному миру, «так называемой действительности» (Г. Гессе) силу своего духа, своей личности с такой последовательностью и упорством, как Кафка. К книгам Кафки, конечно же, нельзя подходить, как к более или менее точным описаниям объективной реальности, данной нам в ощущениях. В их основе — видения, глубоко субъективные, навеянные, само собой, реальностью земной жизни, но напрямую связанные и с иной, духовной, метафизической сферой. Все его муки вытекали из неразрешимого противоречия между земным и небесным, преходящим и вечным, несовершенством творения и абсолютным совершенством Творца. То и другое — не сообщающиеся сосуды, одно не переходит в другое и не уравнивается, существует некий ошейник, укорачивающий порывы и земного человека, и небожителя.

Любопытно привести свидетельства людей, лучше других знавших и, очевидно, сильнее других любивших Кафку, — Макса Брода и Милены Есенской. Брод важнейшими чертами характера Кафки называл абсолютную правдивость и скрупулезную добросовестность в вопросах морали. Кафка не терпел даже намека на несправедливость. Ему было свойственно чувство ответственности не только за свои собственные поступки, но и за деяния человечества, состояние которого уже тогда казалось ему «безнадежным, неизлечимым»¹⁵. Но, наряду с глубоко въевшимся в его мироощущение пессимизмом, Брод отмечал и умение Кафки «радоваться всему здоровому, растущему... К живописателям “ночной стороны”, декадентам <...> он не испытывал ни малейшего интереса. Его тянуло к простым, позитивным способам изображения жизни. Любимыми книгами Кафки были “Бабье лето” Штифтера и “Шкатулка драгоценностей” Гебеля. В нем была какая-то странная смесь безнадежности и желания творить мир заново, оба эти качества не уничтожали друг друга, а составляли бесконечное число сложнейших вариаций»¹⁶.

В свою очередь, Милена Есенска подчеркивала неспособность Кафки ко лжи и как следствие этого его полную незащищенность перед миром: «... он никогда не искал спасительного убежища, ни в чем. Он абсолютно не способен солгать, как не способен напиться. У него почти нет прибежища и приюта. Поэтому он открыт всему тому, от чего мы защищены. Он, как голый среди одетых»¹⁷. Он был из породы равнодушных, поверхностный взгляд на вещи, попытки судить о них по подсказке со стороны, опираясь на заемную мудрость, были ему совершенно чужды, неведомы, о чем можно найти немало свидетельств в дневниках. Он не довольствовался возможностью «лишь кончиками пальцев касаться правды»¹⁸, он хотел всей

правды, без остатка, а она была неутешительной, безотрадней, пугающей. Боясь «лишний шаг <...> ступить по этой ошестинившейся ловушками земле»¹⁹, он как бы завис между двумя состояниями, задержался на ничейной полосе, разделяющей два мира. «Пограничную зону между одиночеством и общением я пересекал крайне редко, — записывает он в октябре 1921 года, — в ней я обосновался даже более прочно, чем в самом одиночестве. Каким живым, прекрасным местом был по сравнению с этим остров Робинзона»²⁰.

Об этой же особенности своего мироощущения и своей поэтики он писал значительно раньше, в августе 1914 года: «С литературной точки зрения моя судьба очень проста. Желание изобразить мою исполненную фантазий внутреннюю жизнь сделало несущественным все остальное, которое потому и хирело и продолжает хиреть самым плачевным образом. Ничто другое никогда не могло меня удовлетворить... Так меня и бросает из стороны в сторону, я взлетаю непрестанно на вершину горы, но ни на мгновение не могу удержаться там. Других тоже бросает из стороны в сторону, но в долинах, да и сил у них больше. <...> Меня же бросает из стороны в сторону там, наверху, — к сожалению, это не смерть, но вечная мука умирания»²¹.

Вот так, одной рукой отбиваясь от отчаяния, другой он записывал то, что видел под руинами своей жизни, а видел он иначе и больше, чем окружающие, в том числе и обыденный мир, «так называемую действительность», которой он отнюдь не пренебрегал и, отличаясь поразительной наблюдательностью, великолепно знал. Этот интерес к конкретному, материальному отразился и в его стиле. Пробираясь сквозь дебри своих проблем, Кафка никогда не теряет из виду основной мысли, не сворачивает с главной тропы, но по дороге заглянет в каждую ложбину, отметит любую, даже вроде самую незначительную деталь, остановится взглядом на каждом приметном кустике, опишет попавшихся на пути (или привидевшихся во сне) «несуразных знакомцев» — зверюшек и птиц, и не просто опишет все это, а приведет в соответствие со своим настроением, робким, нащупывающим истину словом отзовется на каждое ощущение, на каждый порыв души, — и при этом обставит медленное, с остановками и заходами в тыл, продвижение мысли многочисленными знаками сомнения, неуверенности, колебания — знаками, которые не только передают ощущение зыбкости, неустойчивости материального мира, но и выражают извечную неудовлетворенность художника, тайное знание, что все это можно описать еще точнее, еще адекватнее, но выразить невыразимое, постичь непостижимое — невозможно в принципе.

Еще одна примета творческой индивидуальности и поэтики Кафки, тесно связанная с его мироощущением — неистребимая

склонность к незаконченности, фрагментарности. Он не довел до конца ни одного крупного эпического произведения. То, что замышлялось как роман, — «Приготовления к деревенской свадьбе» («Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande»), «Америка» («Amerika»), «Процесс» («Der Prozeß»), «Замок» («Das Schloß»), — так и не получило законченного воплощения и было опубликовано Бродом только после смерти автора: «Процесс» в 1925, «Замок» в 1926, «Америка» в 1927 году, а фрагменты «Приготовлений» — и того позже. Дело тут, вероятно, не в отсутствии у Кафки «эпического дыхания», а в характере его «рудиментарной поэтики», категорически отвергавшей закругленность сюжета, разрешение конфликта, по природе своей неразрешимого.

Уже в ранней прозе Кафки — в небольшом сборничке «Рассмотрение» (1912), в рассказах и зарисовках изданного посмертно сборника «Описание одной борьбы» («Beschreibung eines Kampfes», 1936) — проступает глубинная подоплека его образов, визионерских и аналитических одновременно: поднимающаяся из глубины темная сила всякий раз наталкивается на иронический прищур, освещается лучом критического разума. То, что писал ранний Кафка, лишь с большой натяжкой может быть названо новеллами или рассказами; это зарисовки, притчи, размышления, автобиографические заметки — то, что охватывается понятием «малая проза». Совесть, неуверенные в себе персонажи, вроде Рабана из «Приготовлений к деревенской свадьбе», овеяны легкой меланхолией, остро ощущают свою отторженность от мира и пытаются предохранить от распада то, что, по их мнению, еще можно предохранить, но, в отличие от Тонио Крегера из одноименной новеллы Томаса Манна, отнюдь не тоскуют по «нормальному» миру, не тянутся к «белокурый и голубоглазым», понимая, что опасность распада грозит одинаково всем — и страдающему художнику, и бездумно наслаждающемуся радостями жизни бюргеру.

Еще при жизни Кафку часто сравнивали с другим непревзойденным мастером «малой прозы» — швейцарцем Робертом Вальзером. Кафка был восторженным читателем Вальзера. (Так, Макс Брод вспоминает, что отдельные рассказы Вальзера Кафка читал ему вслух по многу раз.) О сходстве двух писателей сразу же заговорили Блей, Гессе и другие рецензенты, первыми откликнувшиеся на публикации Кафки. Суровый Музиль даже намекнул на плагиат. Вальзер был на шесть лет старше, соответственно следует оценивать и ту «фору» во времени, которой он обладал. В год дебюта Кафки у Вальзера вышел его шедевр — роман в дневниках «Якоб фон Гунтен». Тем не менее, о прямом влиянии говорить затруднительно: к моменту знакомства с творчеством Вальзера у Кафки был уже чемодан неопубликованных

рукописей, в которых, как мы теперь знаем, был уже «весь Кафка», то есть лицо, манера и стиль писателя сложились сразу. Кафка не из тех писателей, которые, говоря по-американски, «сделали себя сами». Он родился писателем, «что-то», «нечто», как он признавался Броду, водило его пером, и чужие вещи могли быть только импульсами к собственной работе. Но работал он при этом очень много, несчетное количество раз переписывал, кромсал, рвал, переделывал иной раз маленькие фрагменты, добываясь, как он писал тому же Броду, «глубины». Таково происхождение ранних миниатюр и первого, измучившего его, но так и не оконченного романа «Америка». И все же «визионерская» сущность художественного письма Кафки (о ней разбросано немало самопризнаний в дневниках и письмах) сказалась и в том, что лучшие свои произведения он писал залпом, в едином, запойном порыве от первого до последнего слова.

В жанре «малой прозы» у Кафки были и другие предшественники, которых он, без сомнения, знал и читал, — пражский писатель Густав Майринк, австрийцы Карл Краус и Петер Алтенберг. Однако Кафка отличается от них большей истовостью в поисках истины, большим радикализмом одиночества, а также неповторимым, только ему присущим сочетанием реального и ирреального, действительности и фантазии, особенно в произведениях, созданных после «прорыва» 1912 года — новеллах «Приговор» («Das Urteil», 1912, опубл. 1916), «Превращение» («Die Verwandlung», 1916), «В исправительной колонии» («In der Strafkolonie», 1914, опубл. 1919), «Сельский врач» («Ein Landarzt», 1919) и др. Все они имеют автобиографическую основу, строятся на глубоко личных переживаниях — и в то же время тяготеют к обобщенным парадигмам человеческого существования. Могучая фантазия писателя рождала образы и видения, далекие от каждодневной жизни, нередко кошмарные, уродливо деформированные и страшные. Но, извлекая эти видения из бездн подсознания, Кафка не оставлял их, подобно сюрреалистам, в «сыром», необработанном виде, а переосмыслял и накладывал на тщательно выписанные картины реальной жизни. Конструируя параболы, он пытался — может быть, бессознательно — нащупать точки соприкосновения между двумя мирами, духовным и материальным.

Неверно, будто Кафка не обладал способностью к абстрактному мышлению и видел мир только в «образах» (такая точка зрения высказывалась Д. В. Затонским). Он постоянно и мучительно размышлял над «проклятыми» вопросами бытия, в юности мечтал учиться на философском факультете, на протяжении всей жизни сохранял интерес к проблемам философии, изучал Канта, Гегеля, Кьеркегора, Ницше. Как художник он был просто

обязан переводить абстрактные категории в живые образы, это, судя по жалобам, давалось ему нелегко, но ведь нелегким для него было творчество в целом. Нелегким хотя бы уже потому, что он все время пытался увести читателя от накатанных дорог уже известных концепций, столкнуть его с неизведанным, парадоксальным. В его парадоксах нет ничего иррационального, а есть жестокая правда о мире и человеке или предчувствие этой правды. Стержнем ее выступает мысль о вине, страдании, искуплении. Мир Кафки не связан напрямую с какой-либо конкретной религией или вероисповеданием — это уже покинутый Богом, обезбоженный и потому чужой и неуютный мир. Но это наш мир, мир, в котором живут без вины виноватые люди, вынужденные нередко страдать не за свои персональные грехи, а за общечеловеческую вину, за «первородный грех».

Между проступком и наказанием, виной и страданием нет прямой связи. Человека судит не гражданский и не некий «высший» суд, а больная совесть, коренящаяся глубоко в подсознании. Героя «Приговора», молодого преуспевающего коммерсанта Георга Биндемана какая-то неведомая сила толкает на нелепое, неоправданное с точки зрения здравого смысла самоубийство. Но можно ли оправдать с этой точки зрения любое самоубийство? Георг порывает связь с жизнью, потому что перестает видеть в ней смысл. Он и к отцу приходит за наказанием, которое готов принять заранее, он жаждет этого наказания, тянется к нему с какой-то мазохистской страстью, для него Судный день — не отдаленная перспектива, перенесенная к тому же и в потустороннее царство, а каждодневная душевная и духовная реальность, он осажден недобрыми силами, делающими прежнюю жизнь невыносимой, а новую — недостижимой. Во всем этом, разумеется, много от Фрейда, от эдипова комплекса; во время работы над «Приговором» Кафка, по его собственному признанию, «естественно, думал о Фрейде»²², но рассказ выходит за пределы психоаналитической мифологии и метафорики, подбирается к глубинному ядру личности, на метафизическом уровне сопряженному с виной за несовершенство творения и тоской по мистическому слиянию с единством мира. В этом написанном в едином порыве, всего за одну ночь рассказе Кафка создал нечто вроде метафоры собственной жизни, вынес приговор и самому себе. Он, правда, не дал воли преследовавшему его отчаянию («я прожил жизнь, борясь с желанием покончить с ней»²³), но земная, эмпирическая жизнь его все-таки решительно не задалась, словно кто-то всемогущий привел приговор в исполнение.

Во многом как персонификацию уничижительной самооценки собственной личности можно рассматривать и самый знаменитый рассказ — почти повесть — «Превращение». Образ насе-

когого и раньше всплывал в сочинениях Кафки, символизируя непригодность его героев к жизни среди людей. Но «Превращение» — не зашифрованный автобиографический документ. Личное, как всегда у Кафки, — лишь посыл для возникновения художественного произведения, выходящего далеко за рамки персональной проблематики. Попытки объяснить загадочное превращение мелкого, затравленного чиновника Грегора Замзы в отвратительное насекомое только социальной отчужденностью не выдерживают критики. Кафка, скорее, имел в виду человека вообще, а не конкретный социально-исторический типаж. От этой истории исходит тревожное, мучительно-необъяснимое чувство, вызывающее не только страх или нездоровое любопытство, но и внутренний протест. В ней странным, невиданным ранее образом соединены пугающее, жуткое, эмпирически просто невозможное, недопустимое превращение человека в насекомое — и вполне реальные, воссозданные в запоминающихся деталях взаимоотношения, сложившиеся в семье. Между этими двумя уровнями нет дистанции, нет зазора, немислимое превращение воспроизведено с массой натуралистических подробностей, призванных убедить читателя в реальности происходящего.

Впрочем, такое желание свойственно любому автору, в каком бы жанре он ни работал. Удивительно другое: убедившись, что произошедшее с ним не кошмарный сон, а реальность, Грегор Замза вовсе не мучается, казалось бы, естественными вопросами: за что? почему именно я? какие силы стоят за всем этим? есть ли выход назад, к человеческому обличью? Нет, он сразу смиряется, воспринимает то, что с ним стряслось, как должное. Собственно, герой этого рассказа — уже не мелкий служащий Грегор Замза, а то, что из него получилось в результате превращения, которое — скажем прямо — не было для него таким уж неожиданным. Автор разными способами внушает читателю мысль, что Грегор не прекрасный принц, злыми чарами загнанный в обличье насекомого, а ничтожество, вполне заслужившее свою участь. Сохранив способность видеть, слышать, думать и даже воспринимать прекрасное, он из последних сил старается найти общий язык с окружением, с еще недавно такими близкими людьми — отцом, матерью, сестрой, но те глухи к его усилиям и откровенно радуются, когда он, наконец, избавляет их от своего земного присутствия.

Некоторые исследователи (Бенно фон Визе, например) толкуют «Превращение» как экзистенциальную катастрофу личности, в чем, вероятно, есть доля истины. Но сквозь личностную, индивидуальную катастрофу просвечивает, как всегда у Кафки, катастрофа иного масштаба — глобальная экологическая катастрофа, подготавливаемая теми, кто не отдает себе отчета в

губительности своего равнодушия к живой природе, к сияющему выразить свои тревоги и страхи животному миру. Смотрите, как мучается немая, бессловесная тварь, как бы взывает к читателю существо, бывшее Грегором Замзой. Очутившись в шкуре, точнее, в панцире насекомого, кафковский «герой» лишней раз убеждается в жестокости людей, обуреваемых губительным и неодолимым инстинктом, который Артур Шопенгауэр называл «волей к жизни».

Иной поворот темы вины и наказания предлагает рассказ «В исправительной колонии». Это был отклик и ответ писателя на Первую мировую войну — первую страшную катастрофу, постигшую человечество в XX веке. Многие его коллеги в странах немецкоязычного региона встретили эту войну ликованием. Кафка — ужаснулся. Его рассказ и сегодня поражает воображение. Поражает тупой покорностью жертв и непоколебимой, доведенной до садизма уверенностью в своей правоте тех, кто творит суд и исполняет приговоры. Уверенность эта столь велика, что когда хитроумная машина казни дает сбой, обслуживающий ее офицер добровольно занимает место жертвы, ибо убежден: «Вина всегда несомненна. Она пишется острыми зубьями на окровавленном теле жертвы».

«Ад — это другие», — говорил герой одного из романов Ж.-П. Сартра. «Ад — это мы сами», — утверждает Кафка, человек несет в себе и вину, и наказание за нее, и нет никого, кто избавил бы его от этого наказания. Новый комендант форта гуманнее и терпимее прежнего, он выступает за правосудие, не признающее изначальной вины человека, но его правосудие оказывается ничуть не лучше, ибо подлинное спасение души только в смирении и искупительной жертве; земное самоутверждение человека неотвратимо ведет к борьбе всех против всех и к гибели.

Когда издатель Курт Вольф долгое время не решался напечатать новеллу, ссылаясь на ее пугающе-жуткое содержание, Кафка оправдывался: действительность еще страшнее. Вторая мировая война, до которой Кафка, к счастью, не дожил, иначе ему скорее всего пришлось бы погибнуть в нацистском концлагере, далеко превзошла по своей жестокости самые мрачные предвидения писателя. В концлагерях противоборствующих сторон погибли миллионы людей, виновных только в том, что им довелось родиться в эту страшную пору, причем в шестерни карательной машины нередко попадали и вчерашние палачи...

Денщика в исправительной колонии карают за невыполнение нелепого приказа. Йозефа К. из романа «Процесс» наказывают смертью и вовсе ни за что. Он не совершал никаких уголовно наказуемых преступлений, уверяет себя и других в своей невиновности, но с момента ареста все же чувствует за собой ви-

ну — не как конкретный банковский служащий, а как представитель рода человеческого, как неудачное творение Божьих рук. Поэтому перед нами разворачивается не только процесс, который некая таинственная и малопочтенная инстанция ведет против без вины виноватого человека (был бы человек, а вина найдется!), но и процесс против суда, неспособного цивилизованным способом доказать человеку его вину. «Процесс» — это и безвольное подчинение неизбежному, и вызов миропорядку, в котором самоценная личность так мало значит. Обе эти линии идут параллельно и в принципе не могут пересечься, они несовместимы, как несовместимы творец и творение, небо и земля, повседневная реальность и идеальные представления о ней.

Йозеф К. не сразу осознает свою экзистенциальную вину. Действие романа длится ровно год, и первые полгода Йозеф К. пытается противостоять анонимным силам, организует защиту, привлекает на помощь науку, искусство (художник Титорелли), женщин, нанимает адвоката. Вторые полгода — это осознание своей вины, отказ от сопротивления и безропотное принятие смерти. Этому способствует его посещение Собора, где он — в том числе и благодаря услышанной притче о Вратах Закона — начинает воспринимать суд как нечто торжественное и неизбежное.

Есть в романе и третья линия, сопряженная с перипетиями личной жизни Кафки, с историей его тянувшихся пять лет драматических отношений с Фелицей Бауэр. В своей книге «Другой процесс» Элиас Канетти, сопоставляя роман с письмами Кафки к невесте, пришел к выводу, что в нем писатель как бы судит самого себя за свою неспособность создать семью, воспитывать детей, выполнить свое земное предназначение²⁴. Накладываясь друг на друга, разные пласты и уровни вины — метафизической, индивидуальной, социальной — образуют тот сложный комплекс чувств, который заставляет Йозефа К. искать выход в смерти и мучительно стыдиться этого выхода — стыдиться за собственную позорную смерть (закололи, как собаку!), за свое равнодушие к жизни, но и за бессмысленные попытки сопротивляться неизбежному.

Итак, повторим еще раз: «метафизическая сущность замыслов Кафки» (Г. Адамович) несводима к социально-психологическим мотивациям, не подчиняется им. Вина затравленных героев Кафки восходит к некоему «Закону», то есть к не ими установленному миропорядку, который человеку не дано объяснить или, тем более, изменить. Все они — Георг Биндеман, Грегор Замза, Йозеф К., землемер К. («Замок»), Карл Росман («Америка») и другие — безвинные жертвы нравственно-этической дилеммы: не искать выхода из убожества земной жизни — преступно и достойно наказания, искать — бессмысленно и потому тоже нака-

зуюмо, ибо слияние убогого «образа и подобия» с сотворившим его Творцом недостижимо в принципе и даже — кощунственно.

Правда, Карл Росман, в отличие от Йозефа К., невиновен, точнее, как выразился в одной из дневниковых записей Кафка, «невинен», то есть по молодости лет он просто еще не осознает своей экзистенциальной вины, хотя временами и догадывается о ней. Трагическая безысходность в «Америке», открывшей «трилогию одиночества» (М. Брод), чувствуется еще не так сильно, как в двух последующих романах. «Америка» чуть светлее по тональности и значительно конкретнее в своих внешних очертаниях: Америка начала века, в которой Кафка не бывал, но о которой, естественно, был наслышан и начитан, вполне узнаваема по многим приметам и потому несводима к символу «мира вообще», как город, в котором происходит «процесс» над Йозефом К. или Деревню, в которой пытается укорениться и обрести желанную защищенность землемер К. Таким символом в «Америке» выступает «ландшафтный театр в Оклахоме» — не поддающаяся логическому осмыслению организация (или инстанция), слегка напоминающая своей таинственностью и способностью к безграничному расширению «внутренние покои» из романа Роберта Вальзера «Якоб фон Гунтен» или «Магический театр» из «Степного волка» Германа Гессе.

Росман — простак, наивный, чистый и до крайности неопытный искатель даже не смысла жизни, а своего места в ней, в нем еще теплится надежда, что он найдет приют, прибежище в этом мире и сможет восстановить разорванные связи с домом, семьей, родителями. Но мир холоден, абсурден, непостижим. Человеку, как бы он ни старался, не дано вырваться из его лабиринтов — будь то бесконечные коридоры виллы Поллундера или отеля «Оксиденталь», узкие улочки города, в котором обретается и ищет справедливости обвиняемый Йозеф К., или занесенные снегом поля, окружающие Деревню, в которую по доброй воле приходит самозванный «землемер» К. В каждом из романов доминирует бессилие перед лабиринтом, перед непознаваемыми законами бытия, хотя, пожалуй, можно согласиться с М. Бродом, что в «Америке» есть «нежная капля утешительности»²⁵. Но вряд ли можно согласиться с утверждением друга и душеприказчика Кафки, что романная триада представляет собой *тезис* («Америка»), *антитезис* («Процесс») и *синтез* («Замок») и что, в отличие от наивного простака Росмана и «безвольной души» Йозефа К., землемер К. «борец, в котором противоречия снимаются (в человеческом смысле), и мы восходим на новую ступень»²⁶. Но если применительно к «Замку» и можно говорить о «синтезе», то только о синтезе теологических, метафизических, социальных, психологических и прочих аспектов бытия,

не поддающихся однозначному толкованию. Роман — парабола о смысле жизни, точнее, о невозможности придать человеческой жизни более или менее определенный смысл. Стремление землемера К. к осмысленной, деятельной жизни если и может быть осуществлено (с позволения загадочного замка), то только в результате смерти взыскующего встречи с Абсолютным героем.

Протагонист «Замка» — человек без прошлого, он приходит как бы ниоткуда, совершает прыжок из небытия в жизнь, в мир, символизируемый Деревней и ее искушениями, ловушками и беспросветной нуждой, чтобы получить у таинственного графа, обитающего в не менее таинственном Замке, официальное разрешение на проживание. Но все его усилия, как и следовало ожидать, заканчиваются безрезультатно: в художественном мире Кафки одиночество непреодолимо в принципе. Он не может найти применения своей профессии землемера (землеустроителя) ни в Замке, который остается для него недостижимым, ни в Деревне, где ему так и не удастся стать «своим». Концептуальная основа романа, как и большинства других произведений Кафки, — «крах претензий духа на преобразование земного бытия»²⁷. И Замок, и Деревня, и Фрида с ее раздвоенностью и неспособностью на искреннее чувство выглядят карикатурой на идеальные представления «землеустроителя», а где карикатура, там непременно найдется место для кафковской иронии (образы старосты и особенно присланных Замком помощников, которые напоминают клоунов и не имеют ни малейшего представления о профессии землемера).

Крахом заканчивается и попытка героини рассказа «Певница Жозефина, или Мышиный народ» добиться высшего совершенства в искусстве пения. Уже одно то, что процесс достижения абсолюта переносится из мира людей в мышинное царство, воспринимается как пародия (точно так же, как передача функций философского осмысления мира собаке («Исследования одной собаки»)). Даже сам мышинный народ воспринимает потуги Жозефины возвысить его до понимания «высокого» искусства с недоверием и насмешкой. Искусству, претендующему на божественное совершенство, нет места среди мышей (т.е. людей). Кафка на самом излете жизни как бы по-своему повторил то, о чем несколькими годами раньше повсеместно твердили радикальные авангардисты, в первую очередь дадаисты с их пропагандой «антиискусства».

Совсем как у дадаистов, пародированию, осмеянию и отрицанию подвергаются и художник (или философ) с его тщеславными амбициями и претензиями на переделку земной жизни (мелиоризм), и народ, неспособный в своей «мышьей беготне» приобщиться к возвышенному, и само творчество, откровенно

беспомощное перед непостижимостью Абсолютного. Вот только повествовательный дискурс (как и в случае с экспрессионизмом) у Кафки остается прежним, традиционным, даже старомодным: эксперименты с «материалом» искусства казались ему несущественными перед лицом глобальных гносеологических, культурологических и экзистенциальных проблем.

Экзистенциальный аспект творчества Кафки неоспорим, недаром Альбер Камю находил в нем соответствия и подтверждения своим мыслям и образам. Но философские концепции Хайдеггера или Сартра к Кафке неприменимы, его занимала этика, а не феноменология. Тезис о свободе выбора для Кафки — пустой звук. Выбора нет, человек обречен нести в себе экзистенциальную «громаду ужаса» и в то же время понимать, что «необозримые пространства» донимающего его страха — это лучшее, что в нем есть, ибо в нем заключена и «тоска по чему-то, что превыше всего устрашающего», и надежда на несокрушимое в человеке.

Кафка боялся не за себя, свою болезнь и раннюю смерть он встретил с достойным восхищения мужеством; его пугал удел человеческий, пугала угроза целостности природы, всему существу на земле. Страх Кафки и его героев — это, помимо всего прочего, еще и та субстанция, которой, судя по всему, обделены неутомимые поборники технического прогресса, ради удобств и в угоду амбициям возводящие заряженные катастрофами атомные электростанции, поворачивающие вспять реки и засоряющие землю отходами вредных производств, строящие чудовищно дорогие подводные лодки с атомными двигателями и гордящиеся ракетами с поражающей воображение убойной силой. Природа наделила его каким-то неведомым органом, который позволял ему провидеть то, что другие увидеть не могли или не хотели. Наверно, он и сам бы не мог внятно рассказать о том, что сидит у него «в печенках и что в этих только печенках может быть пережито»²⁸. «Я не могу объяснить ни тебе, ни кому-либо другому, что во мне происходит, — писал он Милене Есенской. — Да и как я смог бы это сделать, когда я даже себе не могу этого объяснить. Но не это главное; главное вот в чем — и тут все ясно: в пространстве вокруг меня невозможно жить по-человечески»²⁹.

По сути дела, все его страхи, жалобы и кошмары — от этой невозможности «жить по-человечески». Любой его сюжет может быть истолкован как вариация на эту тему. Об этом его романы, его новеллы, об этом же и многочисленные притчи, которыми пестрит его дневник. Дневник Кафки, который он вел с 1910 года и который помог ему выработать свой стиль, — это нечто большее, чем фиксация фактов и факторов внешней и

внутренней биографии. В нем — те же мучительные усилия выразить невыразимое, что и в собственно художественных произведениях. Дневниковые заметки полны набросков, фрагментов, отрывков, а то и законченных текстов. Издателям, прежде всего Максу Броду, оставалось только вычленить эти тексты из массива рукописей и снабдить их более или менее подходящими заголовками. Кафка и в «Дневнике», где за каждое слово он как бы ручается собственной жизнью, пишет не только об индивидуальной судьбе конкретного человека; он создает все ту же универсальную парадигму бытия, обрекающую индивидуальную личность на неизбывный внутренний разлад.

Человек рождается с надеждой, что перед ним во всей полноте раскроется уготованное ему великолепие жизни, скрытое завесой мелких повседневных забот. «Позови его заветным словом, оклики истинным именем, и оно придет к тебе. Вот тайна волшебства — оно не творит, а вызывает» («Дневник», 18 октября 1821 г.)³⁰. Человек, по крайней мере, в мире Кафки, хочет быть связующим звеном, хочет перекрыть собой пропасть между двумя мирами — духовным и материальным, с трепетом ждет испытания, но всякий раз не выдерживает его и низвергается в бездну небытия. Эта задача превосходит силы смертного (притча «Мост»).

В притчах Кафки — и развернутых, и миниатюрных — нет поучения, его иносказания основаны на парадоксе. Повествовательное напряжение вытекает не столько из действия, сколько из отношения этого действия к загадочно-парадоксальной подоплеке бытия. Место поучения занимают жалоба, предостережение, скрытый плач о невоплотимости в слове открывшейся художнику истины. Выстроив из своих парабол оборонительный рубеж, он как бы стоял «над пропастью во ржи», оберегая жизнь и покой ни о чем не догадывающихся людей, ибо, как сказано в притче «Ночью», «кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен». И он бодрствовал — и в переносном, и в прямом смысле слова: не спал сутками, неделями, подрывая и без того слабое здоровье и признавая, что его болезнь духовного, а не физического свойства: она возникла для облегчения ставшего невыносимым томления духа.

«Параболы» Кафки шире библейских притч и глубже поучительных иносказаний Брехта, они не привязаны к определенной идеологии или мировоззренческой концепции, они ничего не иллюстрируют и ничего не доказывают, а выступают неким знаком и образом всеобщего. Мысль в них неотделима от образа, разлита в нем, ее сгустки тяготеют к метафоричности и метафористичности. Многие из них представляют собой ремейки-перевертыши, своеобразные вариации на темы «вечных обра-

зов»: «Посейдон», «Прометей», «Молчание сирен», «Правда о Санчо Пансе». Знаменитая постмодернистская интертекстуальность уже присутствует у, назовем его так, «классического модерниста» Кафки. Бродячие сюжеты, образы и мотивы мировой литературы переосмысляются в его притчах нередко самым неожиданным и радикальным образом. Так, Дон Кихот и Санчо Панса в трактовке Кафки меняются местами: на передний план выдвигается оруженосец, идальго задвигается в тень, он — всего лишь порождение души и духа Санчо Пансы, его «бес», вынуждающий практичного крестьянина добровольно участвовать в скитаниях и приключениях свихнувшегося рыцаря и придающий некий смысл его жизни, которая в противном случае была бы такового лишена. Все герои Кафки, включая модификации «вечных образов», так или иначе уязвлены «жалом» или «шипом» Абсолютного (Е. Волощук) и потому неполноценны в обычной земной жизни.

Кроме того, кафковские персонажи делятся на «героев пути» и «героев ожидания» (иногда обе эти ипостаси совмещаются в одном протагонисте). «Если у героя-странника есть путь, но нет цели, то у ожидающего героя есть цель, но нет пути»³¹. У протагониста притчи о Вратах Закона из романа «Процесс» есть цель (проникнуть туда, где обретается некий абсолютный закон), но нет пути (точнее, его преграждает привратник). У железнодорожных пассажиров из одноименной притчи, потерпевших крушение и обреченных на безнадежное ожидание избавления в тоннеле, в конце которого лишь изредка мерцает слабый свет, уже нет ни пути (который они, надо думать, видели перед собой, когда садились в поезд), ни цели. Они уподобляются современной цивилизации, лишенной телеологических ориентиров и обреченной на ожидание «конца света». Попавшие в катастрофическую ловушку пассажиры представляют собой собирательный образ человечества и совмещают в своем существовании «универсальность бытия полустранника-полуузника»³².

* * *

Особое место в наследии Кафки занимают афоризмы. Во многом загадочные, не поддающиеся однозначному толкованию, трудно вписывающиеся в привычный образ художника, они и изучены меньше других его сочинений, включая дневники и письма. В них явственно просматривается *другой* Кафка, непохожий на знакомого ипохондрика и отчаявшегося неудачника. Макс Брод даже противопоставлял Кафку-афористика Кафке — автору романов и рассказов, полагая, что первый — религиозный герой в ранге пророка, отстаивающий свою веру от нападок и не сомневающийся в поддержке высших сил, — знает о нераз-

рушимом в человеке и позитивно относится к метафизическому ядру мира; второй же изображает человека мятущегося, утратившего связь с неразрушимым в себе, усомнившегося в своей вере, воспринимающего ее как некое смутное, неуловимое предчувствие³³. Такое противопоставление вряд ли можно назвать удачным. Афоризмы нужно воспринимать в единстве со всем творчеством писателя, они помогают лучше и глубже понять его истинное своеобразие.

Афоризмы написаны в трагический для Кафки период, когда к нему подступила вплотную неизлечимая болезнь. Пытаясь в поисках смысла ускользающей от него жизни заглянуть за пределы земного бытия, он не полагался на дешевые утешения или утопические представления о близящейся эре всеобщего счастья. Сомневаясь и мучаясь, он ищет точку опоры, помогающую не перевернуть мир, а хотя бы выжить в нем. И формулирует ее в известном афоризме: «Человек не может жить без постоянного доверия к чему-то неразрушимому в себе, при этом как само неразрушимое, так и доверие к нему могут навсегда остаться для него тайной. Одна из возможностей выразить эту тайну — вера в персонального Бога»³⁴. Личный, персональный Бог и есть воплощение последней надежды, ибо жизнь без Бога в душе, то есть без веры в некий высший смысл и нравственный порядок, невозможна. Речь идет уже не просто о доверии — о вере в неразрушимое, ибо это неразрушимое — сама жизнь. «Верить — значит освободить в себе неразрушимое, или точнее: освободить себя, или точнее: быть неразрушимым, или точнее: быть»³⁵, — говорится в другом афоризме. И в самом последнем из тех, что отобраны и пронумерованы самим писателем, в диалогической форме еще раз подтверждается эта естественная, хотя и нелегкая для понимания мысль: «Нельзя сказать, что нам недостает веры. В самом факте нашей жизни заключены неисчерпаемые возможности для веры». — «И в этом возможность веры? Нельзя же не жить». — «Именно в этом “нельзя же” таится безумная сила веры; отрицание придает ей форму»³⁶.

Живую, исполненную искупительного страдания и творческих мук жизнь Кафка воспринимал как приближение к Божественному огню, близость которого сжигала писателя. Бог для него — не библейский Элохим или Саваоф, не незадачливый, сам себя нахваливающий («и это хорошо») творец, а нечто неуловимое и трудноопределимое, то, что делает человека человеком, наделяет его духовностью. Поэтому у Кафки, вопреки уверениям Макса Брода, не найти признаний в принадлежности к иудейской вере (к еврейству — да, но это другой вопрос) или к вере христианской. Скорее бросается в глаза скепсис по отношению ко всем религиям, ибо во всякой конкретной вере есть

некая агрессивность, признание только своего вероисповедания и подозрительное (а то и откровенно враждебное) к другим. Именно поэтому для Кафки «нет ничего радостнее веры в домашнего Бога». Еще точнее писатель сказал об этом в разговоре с Яноухом: «Бог воспринимается только личностью. У каждого человека своя жизнь и свой Бог. Свой защитник и свой судья. Священнослужители и ритуалы — только подпорки для затухающей жизни души»³⁷. Не отсюда ли стойкая, неискоренимая неприязнь к догматам, культам и церемониям, которую Кафка пронес через всю жизнь?

Еще один круг вопросов, занимавший Кафку-афористика, связан с диалектикой добра и зла. Зло в его понимании — не всегда сила, противостоящая добру, нередко оно просто необходимый момент духовного развития. Человеку в одинаковой степени нужен и персональный Бог, и персональный дьявол. «У каждого внутри есть свой кусающийся, разрушающий ночи бес, это ни хорошо, ни плохо, это жизнь, — говорится в письме к Минце. — Не будь его внутри нас, мы не смогли бы жить...»³⁸. Надо стараться жить так, убеждал Кафка свою корреспондентку, чтобы и у беса не было оснований для беспокойства, не только у Бога.

Сам он, к сожалению, так жить не умел. Его сжигала нетерпеливая страсть немедленно приблизиться к абсолюту, окунуться в стихию добра, возможного только в сфере духовности. «...Нужно вдруг обратиться к добру, и ты уже спасён, невзирая на прошлое и даже на настоящее», — говорил Кафка. Как человек из плоти и крови, он не щадил себя, пытаясь сквозь завалы лжи и предубеждений пробиться к истине; как художник он всю жизнь стремился «сохранить себя, не растратиться на бессмысленности, сохранить свободный взгляд». В его «Дневнике» есть такая запись (18 октября 1916 г.): «...Я, который чаще всего бывал несамостоятелен, бесконечно стремлюсь к самостоятельности, независимости, внутренней свободе»³⁹. Внутренняя свобода, с которой Кафка судил о своем времени и — шире — о вечности, поражает. Без нее он вряд ли сумел бы сберечь доверие к «неразрушимому в человеке», сохранить надежду на то, что XX век, это, по его словам, «несчастнейшее столетие», перемелет и превратит в пыль не все человеческое, что останутся побеги, которые можно будет рачительно взращивать в условиях нелегко достигающейся свободы. Но не только и не столько эта робкая и слабая надежда (по выражению М. Брода, творчество Кафки состоит «из девяти частей отчаяния и одной части надежды»⁴⁰) — источник неубывающей притягательности творчества австрийского писателя. Важнее, пожалуй, то, что оно вобрало в себя в сжатом, свернутом виде кардинальные онтологические, гносеологические и экзистенциальные проблемы, над которыми билось и

продолжает биться человечество, и своей принципиальной незавершенностью как бы призывает задуматься над ними грядущие поколения.

¹ Печатается с дополнениями Ю. И. Архипова.

² На глубинном родстве Кафки с экспрессионизмом настаивает Й. Стрелка, считая, что «полноте структуры и образного выражения» в экспрессионистической лирике в прозе Кафки соответствует развернутая метафора, парабола (*Strelka J. Der Paraboliker Franz Kafka. Tübingen; Basel, 2001. S. 6ff.*). Однако на уровне стиля проза Кафки далека от экспрессионизма, да и знаменитый кафковский юмор трудно согласуется с экспрессионистической пафосностью.

³ Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой // *Кафка Ф. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Из дневников. М., 1989. С. 557.*

⁴ Там же. С. 523.

⁵ *Кафка Ф. Афоризмы // Кафка Ф. Избранное. СПб., 1999. С. 1017.*

⁶ *Kafka F. Briefe 1902–1924. Berlin, 1958. S. 112.*

⁷ *Кафка Ф. Афоризмы. С. 1022.*

⁸ *Адамович Г. Вступление // Кафка Ф. Процесс: роман. Torino, б.г. С. 8.*

⁹ *Wagenbach K. Franz Kafka. Reinbeck bei Hamburg, 1997.*

¹⁰ *Politzer H. Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt a. M., 1978.*

¹¹ *Binder H. Franz Kafka und die Prager deutsche Literatur. Bonn, 1988; Binder H. Kafka-Handbuch. Stuttgart, 1979. А также комментарии к различным произведениям Кафки.*

¹² *Emrich W. Franz Kafka. Frankfurt a. M., 1970.*

¹³ *Sokel W. Franz Kafka — Tragik und Ironie: zur Struktur seiner Kunst. München, 1964.*

¹⁴ *Kafka F. Briefe 1902–1924. S. 97.*

¹⁵ *Ibid. S. 78.*

¹⁶ *Brod M. Franz Kafka. Eine Biographie. Hamburg, 1966. S. 164.*

¹⁷ *Kafka F. Briefe an Milena. Berlin, 1966. S. 112.*

¹⁸ *Ibid. S. 67.*

¹⁹ *Ibid. S. 94.*

²⁰ *Кафка Ф. Дневники. М., 1998. С. 318.*

²¹ Там же. С. 233.

²² Там же. С. 167.

²³ *Kafka F. Briefe. Op. cit. S. 114.*

²⁴ *Canetti E. Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. München, 1969.*

Этот автобиографический мотив, несомненно, присутствует в романе, но не он лежит в основе его художественной структуры. Главная тема романа выходит далеко за пределы автобиографического аспекта (помолвки, несостоявшаяся женитьба, личный опыт общения юриста с бюрократическими инстанциями). В основе — изначальная вина, первородная греховность человека перед лицом высшего суда или абсолютного духа.

- ²⁵ Брод М. О Франце Кафке. СПб., 2000. С. 364.
- ²⁶ Там же. С. 361.
- ²⁷ Волощук Е. Хроника странствий духа. Этюды о Франце Кафке. Киев, 2001. С. 108. «Человеческий дух, представляемый землемером К., — пишет она, — предпринимает попытку завоевать мир в трех главных направлениях. Он хочет достичь и постичь Божественное (Замок), перекроить земное мироустройство (Деревню, в которой он намерен функционировать не иначе как землемер) и завладеть связующим Божественное и земное звеном — любовью (Фридой, которая, как мы помним, в романе “связывает” Деревню, откуда она родом, с Заком, где состоит на службе ее любовник Кламм). И на всех направлениях К. терпит поражение ... потому что все объекты его экспансии в действительности отличались от его идеальных представлений о них... И Замок, и Деревня, и Фрида выглядели карикатурой на его идеалы».
- ²⁸ Кафка Ф. Дневники и письма. М.: ДИДИК, 1995. С. 574.
- ²⁹ Там же. С. 575.
- ³⁰ Kafka F. Tagebücher 1910–1923. Frankfurt a. Main, 1989. S. 399.
- ³¹ Волощук Е. Указ. соч. С. 45.
- ³² Там же. С. 59. Примечательно, что примерно так же рассматривал современное состояние человечества и Фридрих Дюрренматт.
- ³³ Брод М. Указ. соч. С. 347.
- ³⁴ Кафка Ф. Афоризмы. Размышления о грехе, страдании, надежде и пути истинном / Пер. В. Седельника // Литературное обозрение. М., 1992. № 10. С. 58–59.
- ³⁵ Там же. С. 59.
- ³⁶ Там же. С. 61.
- ³⁷ Из разговоров Густава Яноуха... Указ. соч. С. 541.
- ³⁸ Kafka F. Briefe 1902–1924. Berlin, 1958. S. 267.
- ³⁹ Kafka F. Tagebücher 1910–1923. Frankfurt a. Main, 1989. S. 374.
- ⁴⁰ Брод М. О Франце Кафке. С. 364.

ГЛАВА 12

ГУСТАВ МАЙРИНК

В 1915 году мюнхенское издательство Курта Вольфа выпустило в свет книгу, которая одной из первых привлекла внимание широкой читающей публики к пражской немецкоязычной литературе как к целостному и своеобразному явлению. Это был «Голем» («Der Golem»), первый из пяти романов выдающегося австрийского писателя и мыслителя Густава Майринка (Gustav Meyrink, 1868–1932). Успех «пражского бестселлера» превзошел все ожидания. Книга расходилась невиданными по тем временам тиражами, а дискуссия, вызванная ее появлением, была настолько бурной, что заговорили даже о «войне вокруг Майринка».

Автору знаменитого «Голема» было в ту пору 47 лет. По рождению он, сын австрийской актрисы и немецкого барона, не был пражанином, но, приехав в этот город еще гимназистом, остался в богемской столице надолго. Именно в Праге он превратился из оккультиста и банкира Густава Майера в писателя Майринка, известного своими сатирическими и страшными рассказами уже в начале XX века.

К художественному творчеству Майринк обратился сравнительно поздно: его первый литературный опыт датируется 1897 годом. Вскоре рассказы дебютанта появились в мюнхенском журнале «Симплициссимус» («Simplicissimus»). Позднее, в 1903 и 1904 годах, увидели свет сборники малой прозы: «Горячий солдат и другие истории» («Der heiße Soldat und andere Geschichten») и «Орхидеи» («Orchideen»). До публикации «Голема» к ним прибавились еще два издания: «Кабинет восковых фигур» («Das Wachsfigurenkabinett», 1907) и «Волшебный рог немецкого обывателя» («Des deutschen Spießers Wunderhorn», 1913), литературная пародия на знаменитый сборник Ахима фон Арнима.

Все эти книги объединяет не столько социальная критика, многочисленными жертвами которой становились судьи и полицейские, врачи и ученые, милитаристы, патриоты, националисты, сколько, главным образом, сочетание сатиры со страшной, апокалипсической фантастикой. В результате такого совмещения возникает своеобразный художественный мир малой прозы, предполагающий особенное использование литературных приемов,

прежде всего — гротеска, который в ранних рассказах писателя выполняет двойную задачу. С одной стороны, что обычно для сатирического приема, гротеск призван поколебать основы «дурной» действительности, представляя ее бессмысленной или нечеловеческой. С другой, тот же прием способен обнаружить и совершенный хаос, бессмысленность объективной реальности как таковой.

Создавая ранние рассказы, Майринк продолжает традицию Э. Т. А. Гофмана и Эдгара По, но все же в большей степени ориентируется на внешний мир, пусть даже подчас и искаженный почти до неузнаваемости субъективным взглядом на реальность, внутренним видением личности. В окружающей действительности писатель видит людей, подобных «восковым фигурам», существ, движимых неведомыми силами, более могущественными, чем это может представить себе человеческое сознание. Именно такие люди-марионетки чаще всего и становятся героями ранних рассказов Майринка.

Впоследствии внешний, видимый мир медленно растворялся в творчестве Майринка, уступая место миру внутреннему, еще более сложному и таинственному. Постепенная смена перспектив, отчасти намечившаяся уже и в ранних рассказах, определила своеобразие всего, что было создано писателем на протяжении 1910-х годов, начиная с «Голема».

Это время в литературной жизни Майринка было особенно плодотворным. Через год после издания «Голема» вышел в свет роман «Зеленое лицо» («Das grüne Gesicht») и сборник рассказов «Летучие мыши» («Fledermäuse»), еще годом позже — роман «Вальпургиева ночь» («Walpurgisnacht»). Над романами 1910-х годов Майринк работал подчас одновременно. Они представляют собой насыщенную и многоплановую художественную систему, в которой черты популярной литературы, элементы, призванные пробудить и удержать интерес читателя к романному миру, сочетаются со сложной разработкой эстетических и философских проблем. Романы, в особенности «Голем», необычайно многозначны, и автор отводит в них активную роль читателю, вольному выбирать тот или иной вариант трактовки произведения.

В композиции «Голема» автор использует рамочную структуру. Основные события романа составляют его внутреннее повествование. Оно представлено как сон, который привиделся рассказчику рамочного, внешнего повествования после того, как тот, по воле случая, обменялся шляпами с неким Атанасиусом¹ Пернатом. Персонажу снится, что он — живущий в еврейском квартале Праги резчик камней Пернат, который и становится главным героем романа, а также рассказчиком его внутреннего повествования. Центральная сюжетная линия представляет собой череду событий, происходящих с Пернатом после его пер-

вого столкновения с потусторонним, параллельным обыденной реальности миром в лице таинственного незнакомца — Голема.

Создавая образ Голема, который имеет первостепенное значение в романе, Майринк опирается на древнейшую традицию. Слово «голем» упоминается в Библии (псалом 139, 16) для обозначения еще неодоушевленного человека, не обладающего ни языком, ни способностью к познанию². Майринк пользуется одним из сравнительно поздних вариантов легенды о создании голема — пражским преданием о знаменитом каббалисте³ рабби Лёве, слепившем из глины человекоподобную куклу и оживившем ее с помощью таинственной словесной формулы. Однако, поскольку Голем был творением не Бога, а человека, и поскольку человек может лишь подражать Богу, но не заменить его, кукла оказалась несовершенной и была уничтожена⁴. В романе Майринк представляет Голема духом давно разрушенного человекоподобного существа из глины, который продолжает жить в еврейском квартале, став символом массовой души гетто, а вместе с ним и всего человечества.

Встреча с Големом приводит к коренным изменениям в жизни главного героя. С Пернатом происходят события, напоминающие испытания, которые предшествуют обряду посвящения. Однако, выдержав эти испытания, избранный гибнет. Смысл его смерти становится окончательно ясен лишь благодаря изображению встречи рассказчика с подобным божеству Пернатом в заключительной части рамочного повествования.

Второй роман Майринка, «Зеленый лик», как и первый, хранит в своей основе старинное предание, впервые записанное в XIII веке и своеобразно, почти до неузнаваемости, переработанное писателем. Место Голема в этом произведении занимает Агасфер, или Вечный Жид, который, как рассказывали, подгонял ударами несущего крест Иисуса и согласно пророчеству Спасителя обречен вечно скитаться в земном мире.

С Големом Агасфера сближает не только обреченность на бессмертие. Роли, которые они играют в произведениях Майринка, тоже сходны. Именно вокруг образа Вечного Жида в «Зеленом лике», как и вокруг Голема в первом романе, автор выстраивает удивительную, завораживающую иллюзию, состоящую из неотделимых друг от друга элементов. Персонажи, эпизоды и сюжетные линии соединены неразрывно, прежде всего, благодаря их сложной связи с центральным образом романа — Агасфером. Одновременно Вечный Жид, подобно Голему, оказывается и основной силой, приводящей реальность в движение, поскольку встречи с этой фигурой всегда влекут за собой изменения во внутреннем мире героев и становятся прямыми или косвенными причинами происходящего. Так, образ Агасфера, родственник

Голему, обеспечивает, с одной стороны, целостность художественной действительности, а с другой — ее динамичность.

Легенды о Големе и Агасфере давно вошли в мировую литературу как материал, к которому часто обращались писатели и поэты, по-разному трансформировавшие известные истории и их героев. Символические значения, которые обретают эти образы в творчестве Майринка, — сближаются, обнаруживая сходство: Голем как символ массовой души и Вечный Жид как символ коллективного греха. И в том, и в другом случае образы соотносятся со всем человечеством, с вечными страданиями людей, замкнутых в круг земной жизни.

Необычайную близость романов подчеркивает и сходство их основных сюжетных линий, ведь оба произведения изображают, прежде всего, процессы инициации, посвящения, представленного как выход за пределы земного пространства и времени. В этом отношении «Голем» и «Зеленый лик» связаны неразрывно и дополняют друг друга. Подобно Пернату, главные герои второго романа, инженер Фортунат Хаубериссер и его возлюбленная Ева, соприкасаются с миром сверхъестественного во снах, благодаря видениям и встречам с особенными людьми. Постепенно, преодолевая трудности на пути к совершенству, они, лишь после трагической гибели героини, вновь соединяются друг с другом и достигают высшей цели своего существования — становятся «гражданами двух миров», земного и потустороннего.

Если в «Големе» и «Зеленом лике» автор сосредоточивает внимание на духовной реализации главных героев, а побочные сюжеты призваны лишь оттенить эту основную линию, то в романе «Вальпургиева ночь» читательское внимание сфокусировано несколько иначе, что особенно сближает это произведение с ранней малой прозой Майринка. Более важную, чем в других романах, роль играет в «Вальпургиевой ночи» изображение внешнего мира, находящегося во власти сверхъестественных, демонических сил. Воздействие этих сил на жизнь приводит к бунту, центральному событию сюжетной линии романа, который заканчивается гибелью почти всех его героев. Эпизодически появляющиеся в романе «духовные персонажи» или герои, стремящиеся достичь совершенства, подчеркивают чудовищность земной жизни, которая отражается в кровавых сценах пражского восстания.

Замысел «Вальпургиевой ночи» был навеян известными историческими событиями: антисемитскими погромами, Первой мировой войной, националистическими выступлениями чехов, неотвратимо надвигавшейся революцией в России. Неслучайно, что бунт в романе, опубликованном в 1917 году, возглавил именно русский, цитирующий и превратно толкующий Кропоткина, Бакунина.

Майринк считал страшные беды современного ему мира лишь началом в целой цепи катастроф коллективного безумия, под знаком которых, действительно, прошел XX и начался XXI век. Очевидно, иррациональный предмет изображения потребовал от автора необычного построения книги. Критики нередко даже обвиняли роман в чрезмерной хаотичности. Однако именно иллюзия беспорядка приводит читательское сознание, стремящееся повсюду обнаружить систему, в наиболее активное состояние. Она побуждает особенно пристально вглядываться в расплывчатый художественный мир, который, как и окружающая нас реальность, обладает своими временем и пространством.

Именно время оказалось объектом самого пристального внимания писателя при создании «Вальпургиевой ночи». Время представлено с разных позиций, исходя из концепций, которые, казалось бы, невозможно сочетать. Вероятно, таким образом и возникает мнимая хаотичность повествования, так точно соответствовавшая задаче автора.

В художественной действительности «Вальпургиевой ночи» с каждой страницей все заметнее становятся знаки, предвещающие опасность, все громче звучат предсказания грозящей гибели мира. Время, проявляющееся как линейное движение к концу света, неудержимо влечет персонажей к смерти, а реальность — к крушению.

Вместе с тем, апокалипсические видения вплетены в повествование, основанное не столько на «линейной», сколько на «циклической» концепции времени. Поэтому жизнь в романе Майринка напоминает стрелку на круглом циферблате часов, состоящем из сменяющих друг друга рождений, расцветов и разрушений. Это движение писатель изображает как проявление демонической силы, приводящей к постоянно повторяющимся катастрофам внешнего мира.

Войны, восстания, кровопролития становятся в «Вальпургиевой ночи» главными доказательствами цикличности истории. Вместе с тем, они постепенно начинают угрожать уже и жизни как таковой, самому ее существованию. Вероятно, именно поэтому первым, что уничтожает обезумевшая толпа в апокалипсической реальности романа, становятся именно часы, символ движения времени по кругу. Так примиряются в пределах одного художественного мира разные типы представлений о времени: циклические и линейные.

Впрочем, конфликт двух древних концепций изначально бытует в произведении как нечто условное. Он оттенен третьим вариантом — представлениями об одновременном присутствии прошлого, настоящего и будущего. Именно благодаря этому становится возможным использовать в качестве сюжетного цен-

тра романа бунт, повторяющий восстание из эпохи богемских религиозных войн, изобразить власть кровожадного предка героини над современной Майринку Прагой, включить в повествование такие символические фигуры чешской истории, как Ян Жижка или Ян Гус.

Сосуществование и слияние прошлого, настоящего и будущего препятствуют пониманию времени как движения, каким бы ни было его восприятие — циклическим или линейным. Так, в относительно стройные концепции, которые можно было бы примирить образом спирали, направленной в бездну, — вносится элемент, разрушающий их изнутри. И в возникшем хаосе времен слышится лишь один, беспомощный голос, передаваемый актером-сомнамбулой. В нем звучат ребенок и старец одновременно. Голос задает вопрос, неподвластный времени: «Кто я?»⁵.

Необычайная многозначность романов, заметная, наверное, каждому читателю, обусловлена одним из главных принципов их построения. Он состоит в том, что художественную реальность произведений определяет наличие противостоящих друг другу элементов, которые представлены таким образом, что их различия постепенно стираются, а границы утрачивают отчетливость. Эти элементы соответствуют противоположным началам человеческого бытия.

Вероятнее всего, именно потребность в реализации принципа «сближения полярностей», а также процесс смещения акцентов в изображении внешней и внутренней действительности привели Майринка к жанру фантастического романа, классическими образцами которого принято считать «Голем», «Зеленый лик» и «Вальпургиеву ночь». Художественные устремления писателя воплощались в избранном им жанре особенно органично, поскольку мир всякого фантастического произведения непременно строится на стыке двух противоположных сфер — сфер земного и потустороннего. Лишь позднее обыденная жизнь постепенно утрачивает в произведениях Майринка отчетливые очертания, становится «мерцающей». Одновременно автор отказывается и от фантастики, выстраивая литературный мир исключительно во внутренней реальности человеческого сознания. Эти изменения, произошедшие в сфере художественных интересов Майринка, проявились в его поздних романах — «Белый доминиканец» («Der weiße Dominikaner») и «Ангел западного окна» («Der Engel vom westlichen Fenster»), опубликованных в 1921 и 1927 годах.

Однако в 1910-е годы романная проза Майринка еще основывала свое построение на сложной диалектике противостоящих начал. При этом расплывчатой становилась не только граница между внутренним и внешним мирами. Эта пара противоположностей, подобно земному и сверхъестественному, рацио-

нальному и иррациональному, оказывалась в художественном наследии писателя лишь частью общей системы, в которой плотскому противостоит духовное, живому — мертвое, женскому — мужское, сновидению — бодрствование, «Я» личности — «Ты» окружающих его людей.

Создавая основанную на контрастах реальность романов, автор отразил свое восприятие древнейших философских и религиозных традиций различного происхождения, а также идей философа и писателя Саломо Фридлиндера (Salomo Friedlaender, 1871–1946) и творческих взглядов художника и писателя Альфреда Кубина (Alfred Kubin, 1877–1959). Майринк стремится к определенному равновесию противоположностей в произведениях и, в отличие от своих предшественников и многих современников, сосредоточивает внимание на сходном в полярных элементах, на «зонах перехода» между ними.

Особенная многозначность, присущая произведениям Майринка, обусловлена и своеобразием повествовательной техники, которое наиболее полно проявилось в романе «Голем». Персонажи произведения дают одному и тому же событию или явлению отличные друг от друга оценки, а рассказчик не принимает до конца ни одной из предлагаемых точек зрения. Так, совершенно разноречивый материал получает читатель даже для объяснения сущности Голема.

Рассказчик в начале романа вспоминает пражскую легенду о глиняной кукле, сделанной раввином во времена императора Рудольфа II. Цвак, один из главных героев, считает его, впрочем без полной уверенности, видением, порожденным фантазией обитателей гетто, или своего рода душевной эпидемией, которая с периодичностью в 33 года поражает людей. Раввин Шемайя Гиллель, духовный наставник Перната, по словам Цвака, полагает, что Голем — это дух, вызванный к жизни средневековым раввином и ищущий теперь своего материального воплощения. Умершая жена Гиллеля, которая видела Голема, была, опять-таки по словам Цвака, уверена в том, что видела в призраке собственную душу.

Все точки зрения различны и не вполне достоверны, поскольку они либо предшествуют появлению Голема в романе как упоминание о легенде, либо высказаны персонажами в форме не вполне убедительного предположения, либо получены читателем «из вторых рук», например, в пересказе Цваком слов Гиллеля и его жены. Разумеется, такая игра точек зрения на изображаемое явление, имеющее центральное значение в романе, не может не привести к возникновению у читателя — чувства растерянности, замешательства, которое всякий раз вызвано невозможностью сколько-нибудь уверенной ориентации в художественном мире романа.

Неуверенность читателя усиливается и благодаря тому обстоятельству, что рассказчик внутреннего повествования романа, Пернат, не представляется источником сколько-нибудь достоверных сведений. В произведении неоднократно упоминается о его психическом нездоровье, и отдельные сцены, изображенные в этой части романа, герой «видел» во время приступов болезни. Читательское восприятие рассказанных Пернатом историй осложнено и тем, что сознание повествователя не является более или менее устойчивой величиной. Оно постоянно меняется по мере преодоления героем мистических препятствий на пути к совершенству, причем происходят эти изменения с такой интенсивностью, что можно даже прийти к выводу о том, что Пернат, начинающий свой рассказ и заканчивающий его — по сути, совершенно разные герои.

Затрудняют ориентацию в романном мире не только особенности, присущие изображению Перната, но и сложность взаимосвязи между ним и рассказчиком рамочного повествования. Разделение этих героев проявляется постепенно и воспринимается как своего рода раздвоение одного рассказчика. Повествование начинается от первого лица герой, находящийся в состоянии полусна. Погружаясь в сон, он видит себя Атанасиусом Пернатом и продолжает рассказ в той же форме первого лица, причем отчетливая граница рамки и внутреннего повествования отсутствует: вкрапления рамочного повествования обнаруживаются на протяжении первых и последних страниц внутренней части, а указания на рамочное повествование сохраняются во всем романе. В заключительной части рамочного повествования раздвоение «Я» рассказчика достигает высшей точки, и рассказчик внешнего повествования отправляется на поиски Атанасиуса Перната, рассказчика внутреннего повествования. Однако, как только граница между двумя рассказчиками становится ясной, возникает новое препятствие, вновь лишаящее читателя ориентиров. А именно — теряет свою отчетливость граница между рассказчиком-Пернатом и другими персонажами, о которых он вел повествование. Ведь в конце романа маркер, у которого рассказчик рамочного повествования пытается навести справки о Пернате, утверждает, что тот был помешанным и выдавал себя за Ляпондера и Харусека, то есть за других героев внутреннего повествования⁶.

Несмотря на то, что создаваемый Майринком мир переживал на протяжении творческой жизни писателя значительные, подчас очевидные, трансформации, вся его проза, особенно — романная, представляет собой необычайно целостное явление. Произведения образуют единство и дополняют друг друга, связанные главным вопросом — о том, как человеку найти свой путь в реальности, похожей на нищее еврейское гетто из «Голе-

ма» или запруженный беженцами Амстердам из «Зеленого лика». При этом автора интересуют реальность — не столько внешняя, сколько внутренняя, нищета — не материальная, а духовная, а беженцы — в той мере, в какой ими являются все люди, живущие в земном мире.

В романе «Белый доминиканец» повествование ведется от первого лица, как и в «Големе». Читатель погружается в действительность Кристофера Таубеншлага и становится свидетелем тех изменений, которые вызывают в душе героя события его внешней и, прежде всего, внутренней жизни. Странствия человеческого «я», собственно, и составляют действие произведения, перемежаемое изображением снов, видений, диалогов на мистические темы. Невидимое обычным глазом не столько проникает в мир человека, сколько пронизывает этот мир и, в сущности, формирует его как удивительную череду загадочных картин, сложно и своеобразно взаимосвязанных.

Сюжет «Белого доминиканца» оказывается для Майринка несущественным, и писатель, вероятно, сознательно подчеркивает это, демонстративно повторяя в романе историю главных героев «Зеленого лика», которая, в свою очередь, сходна с линией Перната и Мириам из «Голема». Не имеет первостепенного значения и сюжет опубликованного в 1927 году «Ангела западного окна», на первый взгляд, чрезвычайно сложно сконструированный, однако необходимый, главным образом, для того, чтобы выявить сущность времени, бытующего исключительно в реальности человеческих представлений, то есть во внутреннем мире, не подвластном линейному описанию.

Объединяет произведения Майринка и своеобразие художественного пространства, которое нередко носит одно и то же имя — Прага. Писатель еще до начала работы над первым романом, став жертвой доносов и судебных разбирательств, пережив тюремное заключение, банкротство и тяжелую болезнь, был вынужден покинуть этот город. С тех пор Майринк лишь однажды приезжал в Богемию, но больше уже никогда не захотел увидеть Прагу. Он лишь вновь и вновь возвращался к ней в своих произведениях.

О Праге Майринк писал в рассказах и эссе, ее изображение, сочетающее узнаваемость и «очужденность», правдоподобие и абстрактность, стало необычайно важной составляющей романного творчества. События «Голема» и «Вальпургиевой ночи» происходят исключительно в этом городе, который Майринк превращает в одно из главных действующих лиц романов, в живую или ожившую вещь, страшную и, одновременно, достойную пристального внимания, способную влиять на действие или даже иницировать его.

В романе «Ангел западного окна» Прага стала значимым фоном для целого ряда важнейших эпизодов произведения. Замысел романа «Зеленое лицо», действие которого происходит во время Первой мировой войны, потребовал обращения к другому городу, политически нейтральному Амстердаму, однако и он в изображении Майринка подчас трудно отличим от Праги «Голема» и «Вальпургиевой ночи».

Как и многих авторов того времени, Густава Майринка связывали с Прагой сложные, напряженные отношения любви-ненависти. Одним из свидетельств тому стал его ответ на вопрос газеты «Прагер Тагблатт» о причинах, побудивших писателя оставить Прагу. С одной стороны, Майринк в объяснениях привычно обратился к размышлениям о городе «преступной интеллигенции», об «удушливой, чудовищной атмосфере, атмосфере ненависти», о своем «пламенном желании суметь навсегда повернуться к Праге спиной». С другой стороны, в этом же разговоре писатель не смог обойтись и без упоминания о скуке, охватывающей его в других европейских городах, которые «хранят те же средневековые постройки, что и Прага, и сходное кровавое прошлое», но «продезинфицированы» и не обладают «тем неуловимо примечательным настроением», что присуще богемской столице⁷.

Противоречивость отношения к Праге на разных уровнях отразилась в творчестве Майринка. В «Вальпургиевой ночи» можно даже найти слова, очень напоминающие ответ писателя пражской газете: «Ни один город на свете так не терпится покинуть его постоянному жителю, как пражанину, но и никого, кроме него, не тянет вернуться в родной город так неодолимо, едва он только разлучится с ним»⁸.

Майринк был лишь одним из первых писателей, изображавших Прагу как «вечный оксюморон», но он, несомненно, принадлежал к числу самых заметных, самых последовательных и самых влиятельных среди них. Неслучайно, именно с его «Голема» критики того времени начинали отсчет т.н. «пражского романа» или романа о Праге. Творчество Майринка в большой степени определило литературную судьбу богемской столицы, ее превращение в теперь уже привычное, но по-прежнему загадочное существо, измученное кровавой историей, оваянное легендами, в нереальный, безумный, вечно разрушающийся город, окутанный светом тусклых фонарей, заставляющих все казаться искаженным и призрачным, в страшный лабиринт темных закоулков, внутренних дворов и лавок старьевщиков.

Другим необычайно важным аспектом влияния Майринка на культуру его времени стало открытие писателем оккультного знания как литературного материала⁹. В этом отношении он стал объектом подражания для многочисленных авторов фантастиче-

ских произведений, когда в конце 1910 – начале 1920-х годов распространение фантастических жанров достигло наибольших масштабов.

Писатель был хорошо знаком со многими мистическими учениями, интересовался христианством, иудаизмом, буддизмом, некоторыми древнеегипетскими культами¹⁰. При этом философские и религиозные увлечения Майринка не были устойчивы. Интерес к каббалистической мистике в период работы над «Големом» вскоре сменился пристальным вниманием к философии йоги. Это находит отражение в романе «Зеленое лицо», в системе которого важное место занимают также следы влияния христианской мистики Якоба Беме (Jakob Böhme, 1575–1624). В «Вальпургиевой ночи» среди эклектически подобранных разнородных элементов главное место занимает буддистская религиозная философия, сочетающаяся с критикой представлений Рудольфа Штайнера (Rudolf Steiner, (1861–1925), заимствованных из теософии и одновременно значительно искажающих ее основные учения.

Майринк чрезвычайно свободно обращался с элементами самых различных систем, комбинировал их в своем творчестве, проводя читателя сквозь целый лабиринт экзотического — от каббалистики до символики карт Таро и телепатии. Составляющие самых разных «экзотических» сфер Майринк включал в художественную систему произведений, используя их «в своих целях», что в большой степени и определяет неповторимость его творчества.

Своеобразный художественный мир Майринка обязан своим существованием еще одной «непоследовательности», проявившейся в обращении писателя с литературным материалом, в умении перерабатывать и органично соединять разнородные элементы традиции, следы подчас диаметрально противоположных веяний времени. Произведения романиста гармонично сочетают в себе черты, свойственные натурализму, так называемому «черному романтизму», экспрессионизму. Вероятно, именно такая особенность писательского таланта Майринка и является одной из главных причин того, что его творчество невозможно рассматривать в рамках какого-либо одного литературного течения или направления.

Майринка, как и многих австрийских писателей тех лет, страх перед действительностью приводил к непереносимому восприятию мира как таинственной загадки, которую нельзя было более понимать как результат творчества Бога. Эта загадка скрывает в себе нечто опасное и демоническое. Поскольку предметная, материальная реальность воспринималась как враждебная, ясно, что тайну мира нельзя понять, нельзя даже прибли-

зиться к ней с помощью рассудочного анализа и дедукции. Это одна из констант, так или иначе присущая литературе того времени, особенно — фантастической.

Однако при всей общности исходных представлений, выводы, которые делает из них Майринк, несколько отличаются от вариантов, распространенных в литературе его времени. Майринк, как и многие другие, ищет убежища в химерическом, гротескном, фантастическом начале. Однако для него искусство, основанное на принципах, отличающихся от законов рассудка¹¹, не становится ценным само по себе. Искусство, близкое по сути к сновидению, не оказывается лишь иллюзией, создаваемой вопреки действительности, как это происходит в литературе эстетизма на рубеже веков. Оно способно также отразить истинную реальность. Сквозь призму своих представлений об искусстве, способном предвидеть будущее и открыть истинный смысл явлений и событий материальной жизни, Майринк и воспринял творчество близких ему По или Гофмана, считавшихся его современниками своего рода прародителями принципа т.н. «экстатического искусства»¹².

О роли искусства сохранилось и довольно однозначное высказывание самого Майринка, подтверждающее приведенные соображения. Герберт Фриче (Herbert Fritsche), хорошо знавший писателя, часто беседовавший с ним, передает слова Майринка о том, что для него «смысл литературного творчества заключается в следующем: провидчески говорить с каждым читателем лично...»¹³. Примечательно, что именно так понимал творчество Майринка Герман Гессе (Hermann Hesse, 1877–1962), высоко ценивший произведения писателя. Гессе писал, что за каждым произведением Майринка «стоит личность, которая уже потому может сказать нам что-то серьезное, что она обладает мужеством по отношению к самой себе»¹⁴.

Представления о способности искусства приближать к человеку истину проявляются во всем построении первого романа Майринка. Действительно, ведь использованная автором легенда о Големе начинается и заканчивается словом. Голем был оживлен с помощью магического слова — имени Бога, отняв же у него слово, каббалист рабби Лёв лишил его жизни. В конечном счете, легенда, к которой адресует читателя автор, — есть по своей сути легенда о силе слова. Это сочетается с представлениями каббалистов о приоритете слова по отношению к реальности: сначала была создана книга Тора, а потом — весь мир. Книга, в соответствии с этими взглядами, содержит своего рода «сценарий» космоса. Именно поэтому все истинное, что узнает или чувствует Пернат в романе — возникает из книги «Иббур» в видениях героя.

Неслучайно и то, что эта книга, в отличие от упоминаемых в романе Торы или Зоар, не существует в действительности. Она выдумана. В этом можно угадать веру в творящую силу словесного искусства, способного создавать не только иллюзию, но и приближать к истине. Впрочем, конечно, истина не присутствует в тексте явно, тому препятствует скептицизм по отношению и к языку, и к познанию, отраженный в произведении. Представляемая искусством правда не вполне совершенна, как несовершенен, по легенде, созданный раввином глиняный человек. Но она так же, как изначально и Голем, сохраняет связь с высшими сферами, повинаясь которым таинственное существо впадает в неистовство.

Пожалуй, особенно необычно размышления Майринка о собственном творчестве воплотились в «Вальпургиевой ночи»¹⁵. Это явление связано с фигурой актера Зрцadlo, которого на протяжении значительной части романа нельзя с уверенностью отнести ни к миру аристократов, ни к миру простолюдинов. Его «срединная» позиция родственна той, которую занимает в романной действительности читатель, имеющий возможность познакомиться с двумя изолированными мирами. Более того, Зрцadlo еще в одном аспекте подобен читателю: он реагирует лишь на «Я» отдельных обитателей художественного мира, не выражая симпатии ни к одному из враждующих лагерей.

Впрочем, уже при первом знакомстве с этой фигурой становится очевидным, что ожидать от Зрцadlo человеческих проявлений чувств — бессмысленно. Он лишь внешне обладает антропоморфными чертами. В сущности, перед нами оказывается некий облеченный в художественную форму «конструкт», вокруг которого, собственно, и вращается повествование. Постепенно становится заметным, что актер всегда исполняет одну и ту же роль — зеркала, позволяющего обитателям литературной реальности разглядеть в нем черты их истинной сущности.

Как известно благодаря записям Герберта Фриче, Майринк считал, что его романы должны напрямую обращаться к внутреннему миру человека как неповторимой индивидуальности, позволить ему увидеть в произведении собственное «Я». Это значит, что автор ставил перед своими произведениями задачу, подобную той роли, которую Зрцadlo играет в художественном мире. Таким образом, центральной фигурой «Вальпургиевой ночи» Майринка оказывается образ его собственного творчества.

Однако роль Зрцadlo в романе, разрушающем привычные представления о времени, этим не ограничивается. Иное изменение намечено уже первой характеристикой актера, подчеркивающей его связь и с вечностью, и с историей человечества: «Прямо древнеегипетский фараон, выбравший облачение комедианта, чтобы никто не узнал его мумию»¹⁶. Под маской лицедея

скрывается не только персонифицированные роман или романы Майринка, но и художественное творчество как таковое, традиция, на которую опирался писатель. Легкий отблеск иронии лишь подчеркивает значимость фразы.

В дальнейшем, на протяжении романа с этой удивительной фигурой происходят драматические изменения. Она погибает, став лишь призраком и кожей на барабанах, под бой которого и проходят кровавые сцены бунта. Объяснение этой метаморфозы обнаруживается еще в монологе Зрцадло из четвертой главы, где актер формулирует своего рода предсказание собственной судьбы. Он говорит, что тот, у кого нет «Я», становится «мертвым зеркалом, в котором мелькают демоны»¹⁷.

Зрцадло, изначально не являясь личностью, нуждается в «Я» других людей, но лишается их по мере приближения бунта. В окружающей его толпе более нет места индивидуальности, остаются лишь духи кровожадных предков, вселившиеся в потомков, и безумствующая чернь. Угрожающее предсказание окончательно сбывается в шестой главе, на протяжении которой Зрцадло как олицетворение художественного творчества прекращает свое существование — искусство, как его понимал писатель, не может существовать без личностей, способных наполнить книги частицами собственного «Я».

Попытка приблизиться к истине, понимаемая как поиски человеком самого себя, нашла отражение во всем творчестве писателя. Во время работы над «Вальпургиевой ночью» Майринк рассуждал в письме другу: «Единственное, что достойно поисков, — это лишь самое глубинное “Я”, то, которым мы являемся и всегда были, не подозревая об этом. Это “Я” — всегда субъект, чистый дух, свободный от формы, времени и пространства...»¹⁸. В дальнейшем представления об истинной сущности человеческой личности постепенно заменили Майринку Бога: «Вы назвали меня искателем Бога. Это неверно; я не ищу Бога, я с ним расстаюсь. Мы ничего не знаем о Боге, и тот фантом, который мы возводим для себя в мире нашей фантазии, тот идол, которого мы называем “Бог” — он только заграждает нам путь к единственному, что мы, действительно, можем найти: путь к самим себе»¹⁹. Ответы на вопрос о том, каким может предстать этот путь, скрыты за причудливыми образами произведений.

В этом отношении особое место занимает последний роман писателя — «Ангел западного окна». Создавая в его пределах своего рода квинтэссенцию всех собственных произведений, Майринк пытался осознать свое творчество, подвести итог размышлениям о человеке и мире, как внутреннем, так и внешнем.

Мир «Ангела западного окна» напоминает побуждающий к странствию лабиринт, структура которого не видна тем, кто в

нем находится, поскольку логика сооружения скрыта. Роман кажется почти предельным хаосом именно потому, что выстроен необычайно сложно. В подчеркнутой хаотичности выражается сущность представленного в романе мира человеческих иллюзий, которым правит Ангел западного окна. О нем мудрец рабби Лёв, который становится одним из связующих звеньев последнего романа с первым — «Голомом», говорит как о «повелителе тысячи ликов»²⁰ (279). Именно его бесконечно многообразные облики воспринимают герои произведения, сталкиваясь с явлениями внешней и внутренней реальности.

Миражи скрывают выход из обманного царства видимой и невидимой жизни от рассказчика, а вместе с ним — и от читателя; который блуждает по страницам романа, совершая собственные открытия и повторяя открытия повествователя. Это происходит до тех пор, пока герою и читателю не удастся, наконец, распознать в самых разных элементах художественной модели — множественное проявление одного и того же Ангела-иллюзии.

Мир романа соткан из воспоминаний, а сфера памяти выстраивается по своим, особым законам. В этом пространстве давнее и недавнее прошлое, на первый взгляд — беспорядочно, сосуществуют, независимо от хронологии, а будущее каждого момента всегда предопределено, потому что уже известно и тоже стало прошлым. Неудивительно, что проводником рассказчика, а с ним — и читателя, в «Ангеле» становится знающий все о былом и грядущем Янус, двуликое божество, в котором составляющие линейного времени сведены воедино.

Майринк, обладавший уникальным талантом самоанализа и самоиронии, предложил, пожалуй, самое короткое образное описание собственного произведения, представленного в аспекте времени. В одной из сцен романа он изобразил рассказчика добровольным затворником, который настолько глубоко погрузился в мучительные воспоминания и размышления, что оказался на грани безумия: «Опять прошло “время”, не знаю много ли, не следил за ним. Правда, я завел все часы, какие есть в доме, и слышу их прилежное тиканье, но все они показывают разное время, потому что я поставил их, не переведя стрелки; думаю, в моем нынешнем странном душевном состоянии лучше всего не знать, сколько мне еще осталось. День на дворе или ночь, я уже давно узнаю по тому, темно в комнате или светло, то, что я спал, понимаю, проснувшись где-нибудь в кресле или на стуле. Однако нет большой разницы между ночью и пасмурным днем, когда в невымытые окна моего жилища робко тянутся солнечные лучи, света они почти не дают, но словно бледные холодные персты, шарят по комнате, пробуждая к призрачному бдению бесчисленные блеклые тени» (446–447).

За видимой хаотичностью повествования удастся разглядеть центральный принцип, в соответствии с которым развивается жизнь произведения. Он заключается в том, что составляющие мира, воспринимаемого при знакомстве с «Ангелом», последовательно заключены одна в другую. Реальность манускрипта, якобы созданного Джоном Ди в XVI веке, оказывается в пределах реальности современного Майринку повествователя, барона Мюллера, а она, в свою очередь, попадает в реальность сегодняшнего читателя в виде книги самого Майринка.

Заметив три основных элемента в используемой Майринком модели общения с читателем, можно в дальнейшем следить за удивительными превращениями. В этом случае обнаружится, что система меняется по мере того, как воспринимающее сознание погружается в романский мир, а границы между сферами барона Мюллера и Джона Ди становятся все менее отчетливыми. Так, вероятно, должно быть в мире иллюзий, в котором «записанные или рассказанные сновидения сбываются» (220) и пределы исчезают.

Одновременно с границей между реальностями утрачивает ясность и граница между письмом и чтением. Ее постепенное исчезновение существенно, ведь мир «Ангела» создается исключительно посредством изображения двух процессов — создания и восприятия текстов: литератор Мюллер знакомится с манускриптом Джона Ди, делает выписки и ведет собственный дневник, создавая произведение, напоминающее роман. Рассмотренный в этом аспекте «Ангел западного окна» оказывается книгой о чтении и письме, происходящих параллельно. Впрочем, прежде всего, это роман о чтении, ведь чувства и размышления Мюллера-читателя изображены детально, тогда как письмо представлено действием, которое осуществляется само по себе. Таким образом, становится заметной еще одна «матрешка»: читатель книги, вовлеченный в повествование необходимостью активно домысливать и трактовать изображаемое, воспринимает романские события глазами читателя и писателя Мюллера, а тот, в свою очередь, видит романский мир сквозь призму сознания Джона Ди, автора рукописи, который долгое время и сам был владельцем уникальной библиотеки и страстным читателем.

Расплывчатые контуры элементов этой системы тоже исчезают в процессе повествования. Так происходит не только потому, что Мюллер и Ди превращаются в единую личность, но и потому, что каждый, кто внимательно всматривается в последний роман Майринка, все более явно идентифицирует себя с рассказчиком, анализирующим и переживающим свое чтение. Реальный читатель, воспринимающий фрагменты текста через посредничество выдуманного читателя Мюллера, находит в ро-

мане описания собственных впечатлений: «Благодаря самоконтролю от меня не ускользнуло, что я все больше и больше перестаю понимать, кто я такой! Я иногда как бы перестаю существовать и читаю все словно чужими глазами. Обратив на это внимание и поразмыслив, я замечаю странную вещь: кажется, будто не мой мозг работает, а мысли рождает “нечто”, находящееся вдали от меня самого, сидящего над рукописями» (143).

Найдется в романе и ироническое, но одновременно — серьезное, описание того влияния, которое обычно оказывает на читателя типично «майринковская» манера письма: «Вот тут-то и началось самое странное: я был другим, и я был самим собой, я в одно время был и здесь и там, на своем месте и где-то далеко, за пределами бытия, вне своего существа... <...> Что-то сместилось, а каким образом... выразить это словами не берусь. Да, пожалуй, произошло именно смещение: пространство и время как бы сдвинулись, так бывает, если смотреть, надавив пальцем на глазное яблоко — видишь предмет смещенным, вроде он настоящий, но в то же время что-то искажено, и непонятно, какой глаз дает истинно верную картину» (154).

Если совершить увлекательное странствие среди загадок и тайн вместе с повествователем «Ангела западного окна», то многие чувства и мысли читателя, возникающие в процессе знакомства с художественной реальностью, совпадут с впечатлениями барона Мюллера и Джона Ди, а граница между этими тремя мирами на время рассеется. Наверное, в таком случае можно будет сказать о себе словами из произведения: «...я за столом в кабинете, а чувствую себя так, словно очутился где-то вдали от мира, но не в одиночестве... словно я где-то вне земного пространства и вне обычного времени...» (226). Тогда книга станет путешествием к глубинной основе собственной личности не только для героя романа, не только для его автора, но и для того, о ком Майринк однажды сказал: «Настоящий читатель стал редким явлением, чудом»²¹.

¹ В переводе с греческого Атанасиус означает «бессмертный».

² В Библии големом назван Адам сразу после его сотворения. Средневековая философская литература также пользуется словом «голем» для обозначения материи, бесформенной оболочки. Об этом см.: *Scholem G. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt a. M., 1992. S. 212.*

³ Каббалисты, как известно, считали, что искусный знаток каббалы может оживить мертвую материю.

⁴ Согласно пражскому преданию, Голем обезумел и принялся крушить еврейское гетто, поэтому рабби Лёв был вынужден уничтожить свое творенье, чтобы спасти квартал.

⁵ *Майринк Г.* Вальпургиева ночь / Перевод В. Фадеева. СПб., 2005. С. 103.

⁶ *Майринк Г.* Голем / Перевод Д. Выгодского // *Майринк Г.* Голем. Вальпургиева ночь. М., 1989. С. 181.

⁷ Цит. по: *Fiala-Fürst I.* Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum literarischen Expressionismus. Relevante Topoi ausgewählter Werke. St. Ingbert, 1996. S. 92.

⁸ *Майринк Г.* Вальпургиева ночь. С. 159.

⁹ *Karbach W.* Phantastik des Obskuren als Obskürität des Phantastischen. Okkultistische Quellen phantastischer Literatur // Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980. S. 281–298.

¹⁰ Тот факт, что Майринк прекрасно ориентировался во многих областях знаний и верований, подтверждает биография писателя. См.: *Smit F.* Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München, 1988.

¹¹ Немецкоязычные исследователи нередко используют для обозначения искусства такого рода термин «Rauschkunst» («экстатическое искусство»).

¹² См., например: *Ewers H.H.* Edgar Allan Poe. Essay. Berlin; Leipzig, 1905.

¹³ *Fritsche H.* August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. Drei magische Dichter und Denker. Prag, 1935. S. 24.

¹⁴ Рецензия цит. по: *Schoedel S.* Über Gustav Meyrink und die phantastische Literatur // Studien zur Trivialliteratur. Frankfurt a. M., 1968. S. 210.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Каминская Ю.В.* Литература как персонаж: автореференция в романе Густава Майринка «Вальпургиева ночь» // Вопросы филологии. Вып. 11. СПб., 2005. С. 95–99.

¹⁶ *Майринк Г.* Вальпургиева ночь. С. 32.

¹⁷ Там же. С. 105.

¹⁸ Цит. по: *Smit F.* Op. cit. S. 225.

¹⁹ Цит. по: *Ibid.* S. 230.

²⁰ *Майринк Г.* Ангел западного окна / Перевод Г. Снежинской. СПб., 2005. Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием стр. в круглых скобках.

²¹ *Smit F.* Op. cit. S. 205.

ФРАНЦ ВЕРФЕЛЬ¹

Франц Верфель (Franz Werfel, 1890–1945) родился в Праге, в семье владельца перчаточной фабрики. Предки Верфеля уже более трех столетий жили в северной Богемии. В посвящении к одному из сборников своих стихотворений Верфель писал: «Прага родила меня. Вена прижала к сердцу... Я пел человеческие судьбы и Бога». Верфель является одним из самых скрытных писателей в истории мировой литературы, он практически нигде не говорил о родителях или родительском доме, ссылаясь на опыт своего любимого Верди, который постоянно «заметал» следы собственной жизни. Зато многократно — как в стихах, так и в прозе — возникал образ его няни, чешки Барбары Шимунковой, с чьей помощью он впервые открывал для себя мир.

Счастье раннего детства было прервано начавшейся учебой в школе. По заведенному обычаю детей из еврейских семей отправляли в гимназию при ордене пиаристов, где монахи в черном преподавали классу, состоявшему из шестидесяти учеников. Воспоминания об этом времени, естественно, встречаются и в лирике, и в прозаических произведениях, и носят двойственный характер. Так, в небольшой поэме «Вход» из сборника «Судный день» («Der Gerichtstag», 1919), написанной дантовскими терцинами и в определенной степени пародирующей начало первой песни «Божественной комедии», знаменитая надпись — «Оставь надежду всяк сюда входящий» — красуется над табличкой «Дирекция». Но — вопреки жутковатому антуражу — стихи пронизаны несомненной ностальгией по былому. В более позднем стихотворении «Первый школьный день» эта ностальгия усиливается тоской по габсбургскому прошлому.

С осени 1900 года Верфель начинает посещать немецкую гимназию. В ней он не стал образцовым учеником, зато пристрастился к «запойному» чтению и постоянным посещениям драматических и оперных представлений. В мае 1904 года он был на постановке «Риголетто» Верди с Энрико Карузо в заглавной партии. Среди его любимых авторов — И. В. Гете, Д. Г. Байрон, Данте, Новалис, Ф. Гельдерлин, У. Уитмен, Н. Ленау и Р. М. Рильке. В то же время он начинает писать стихи, в чем его активно поддерживает друг

всей жизни Вилли Хаас. Последний передал верфелевские стихи М. Броду, уже тогда известному литератору, и тот помог их опубликовать в венской газете «Цайт». Не без помощи Брода вышел в свет первый сборник Верфеля «Друг мира» («Der Weltfreund», 1911), мгновенно сделавший автора знаменитым. За четыре недели было продано четыре тысячи экземпляров. Еще одно увлечение Верфеля — помимо посещений различных увеселительных заведений, где ему дали прозвище «Карузо», — спиритические сеансы, на которых бывали М. Брод и Ф. Кафка.

После окончания гимназии Верфель должен был начать учебу в университете или стать коммерсантом. Какое-то время он посещал лекции на философском и юридическом факультетах Пражского университета, но больше бывал в литературных кафе: «Корсо», «Эдисон», «Континенталь» и «Арко». К. Краус ядовито прозвал завсегдатаев последнего «арконавтами». Отец, раздосадованный образом жизни сына, решает отправить его в Гамбург для работы в конторе одной экспортной фирмы. Франц манкирует своими обязанностями, в затруднительных случаях просто портя деловые бумаги. После этой провалившейся попытки уже никто больше не пытался наставить поэта на проверенный путь карьеры и успеха. Возвратившись в Прагу, Верфель служил в армии. Он провел год в артиллерийском полку, где большую часть времени провел на гауптвахте. В 1912 году Курт Вольф — в ту пору финансист издательства Эрнста Ровольта, позднее основавший собственное издательство, — предлагает Верфелю должность «лектора», т.е. редактора. Верфель переселяется в Лейпциг, знакомится с К. Штернхаймом, Ф. Ведекиндом, М. Бубером, К. Уиллером, Э. Ласкер-Шюлер и др. Издательство затевало серию «Судный день», в которую вошли авторы, объединенные, по словам Верфеля, «общим переживанием времени».

Верфель писал стихи практически на протяжении всей своей жизни. Сборник «Друг мира» сделал его известным. Критики отмечали новое звучание, гимнический характер его ранних стихотворений, способных самое простое и даже примитивное понятие поднять до уровня живого поэтического образа. В отличие от надрывной интонации немецких экспрессионистов, их подчеркнута искаженной формы, Францу Верфелю был свойствен иной, «скорее грустный и плавный, почти элегический тон, некоторая задумчивость и неторопливость в сочетании с обескураживающей откровенностью при обращении к читателю»². Франц Кафка, не слишком увлеченный новейшей поэзией и весьма скупой на высказывания о литераторах-современниках, писал в дневнике 23 декабря 1911 года: «Вчера до обеда голова была затуманена воздействием верфелевских стихов. Какое-то мгновение боялся, что воодушевлению не будет остановки

вплоть до безумия»³. Первый сборник Верфеля составляют высокопатетичные, почти экзальтированные стихи, зачастую в ярко выраженной уитменовской тональности, декларирующие родство со всем миром и радостное наслаждение жизнью:

Я судьбы всех познал. Я сознаю,
Что чувствуют арфистки на эстраде,
И бонны, въехав в чуждую семью,
И дебютанты, на суфлера глядя.
Жил я в лесу, в конторщиках служил,
На полустанке продавал билеты,
Топил котлы, чернорабочим был
И горсть отбросов получал за это.
Я — твой, я — всех, воистину мы братья!
Так не сопротивляйся ж мне назло!
О, если б раз случиться так могло,
Что мы друг другу б бросились в объятия!⁴

Постоянно варьируются в сборнике «Друг мира» мотивы детских воспоминаний: «Костюм мальчика» и «Толстяк в зеркале». Любовная лирика отличается неизменно приниженным положением мужчины по отношению к женщине, иногда в аспекте социального неравенства: «Утренняя песня бродяги» и «Верный». Появляется образ странника, который любит землю и которого любит земля: «Странник бросается в траву». Патриарх учит и исцеляет свой народ, оставаясь учителем и целителем после смерти. Несколько раз возникает образ «друга мира», то миролюбивого, то воинственного, призывающего «демонов зла» сразиться с ним, дабы окрепла любовь. Порой звучит тема смерти, означающая момент превращения, когда проясняются «знаки и чудеса», исчезают «персона, имя и число», так как слабеют «оковы разума»: «Ода смерти».

Второй сборник Верфеля — «Мы есть» («Wir sind», 1913) представляет собой книгу, которая, как полагал автор, будет первой в серии под названием «Рай». Следующий сборник назван «Друг другу» («Einander», 1915), за ним появился «Судный день». Исследователь В. Бразельман остроумно замечает в книге о Верфеле: «Мы есть — друг другу — судный день: как далеко это предложение, составленное из названий книг, от рая!»⁵ В сборнике «Мы есть» намечаются моменты, симптоматичные для будущего Верфеля-прозаика. Во-первых, это тема вражды поколений: образ Сатурна, пожирающего своих детей, в стихотворении «Отец и сын»; тоска по-прежнему единству, по «безграничной любви», столь болезненно переживаемая всеми писателями пражского круга. Во-вторых, — это образ страдающей женщины, «благочестивой служанки» или «несчастной матери»: «Вдова у постели сына», «Старая служанка», «Ее песня». Для Верфе-

ля важна тематика, связанная с искуплением и страданием. «Мир — жесток, и вина — могучее слово», — заключает поэт в стихотворении «Баланс мира». В лирическом откровении «Я все еще дитя» поэт признается, что еще не принял на себя тяжесть мира, не перенес всех тягот и поэтому не имеет права говорить: «Мы есть». Тональность текстов этого сборника значительно мнорнее тональности «Друга мира», что свидетельствует о том, что мир пошел другим путем, не тем, на который надеялся поэт, но все взаимосвязано в этом мире, и в этой взаимосвязанности кроется основной закон бытия. Критика встретила сборник вполне благо-склонно, хотя и без воодушевления, характерного для первой кни-ги. Безусловной заслугой Верфеля следует признать то, что впер-вые здесь появляются «свои» темы и персонажи: служанки, прости-тутки, театральные скандалы, телефонные разговоры, до этого не встречавшиеся в новой немецкоязычной поэзии. Дионисийско-экспрессионистский стиль поэта явно напоминает Уолта Уитмена, чьи «Листья травы» были с гимназических времен любимейшим чтением Верфеля. Кроме этого он высоко оценил два сборника стихотворений Р. М. Рильке, уроженца Праги, обнаружив в земляке родственные черты (чего нельзя сказать о некоторых артистиче-ских друзьях Рильке, презрительно отзывавшихся о Верфеле).

В конце 1914 года Верфель завершил работу над сборником «Друг другу», и разразившаяся Первая мировая война во многом предопределила дисгармоничный характер книги. Правда, в ней еще сохранялся пафос «туманной юности», часты заклинания Бога, «потустороннего», музыки («человечество — музыкант Бога») и звучат призывы к братским объятиям. Стихи, написан-ные в годы войны и вошедшие затем в сборники «Песни трех царств» («Gesänge aus drei Reichen», 1917) и «Судный день» (1919), характеризуются высокой степенью ангажированности, в них начинают звучать бунтарские призывы. Таково, например, стихотворение «Война»:

На вихре обманчивых слов,
Пустыми громами главу увенчав,
Бессонное в коварстве,
Опоясанное творящими себя делами,
Кичась жертвою,
Непереносимо мерзкое небу —
Так ты шествуешь,
Время,
В тревожные бреды,
Что страшной рукою господь
Отрывает от сна своего
И швыряет прочь⁶.

В 1915 г. Верфеля призывают в армию. «Божественная комедия» Данте становится для него в эти дни своеобразной Библией. Поэту казалось, что ад воплотился в реальности происходящего. Верфель активно интересовался проблемами религии и много читал отцов церкви. Его все сильнее притягивал католицизм, а иудаизм представлялся ему слишком отвлеченным. Поэт полагал, что евреи, в конечном итоге, должны принять христианство. Эти идеи вызывали гнев М. Брода. Верфеля отправили на Восточный фронт, где он служил телефонистом: «рудименты моего увлечения индейцами удовлетворены»⁷. Никогда в жизни он не писал так много, как на фронте: стихи, полемические эссе и прозу. Верфелю удается участвовать в литературной полемике: открытое письмо Курту Хиллеру по поводу «активизма». Верфель представил себя «христианским писателем» и последовательно (во всяком случае, теоретически) отрешивался от экспрессионизма.

В 1917 году по инициативе графа Кесслера Верфеля перевели в Вену, в отдел прессы при министерстве обороны, которое служило прибежищем для многих австрийских писателей. Здесь работали Р. М. Рильке, Р. Музиль, С. Цвейг, Г. фон Гофмансталь, П. Альтенберг и др. Задача сотрудников заключалась в написании ура-патриотических статей и разного рода военной пропаганде. Верфель, в частности, занимался обработкой дневников перебежчиков. В это время он сблизился с Альмой Малер-Гропиус, вдовой композитора Густава Малера и в тот момент женой архитектора Вальтера Гропиуса. Верфель совершил поездки в Швейцарию для выступлений с докладами, демонстрируя свои революционные настроения. Во время одного из выступлений он крикнул публике: «Товарищи! То, что сегодня называют искусством, всего лишь переливающееся жирное пятно на капиталистическом супе!»⁸ Большевицкая Россия при этом объявляется образцом для подражания, поскольку в ней дух и социализм переплавились в одно целое. В 1918 году Верфель активно участвует в революционных беспорядках в Вене, бежит по улицам с красным флагом. Свидетельством его настроений стало стихотворение «Революционный клич»:

Хлынь длинною болью, мысль — лучистый укол.
Разрушь эти колья, запруды и мол!
Горластых раздолье! Грянь, железный глагол!

Тупая свинья, беспробудный уют!
Отжившее «я» люди к черту пошлют.
Восторг бытия — только благостный труд.

Пускай попирают силы тебя,
И злоба вонзает несчетные пилы в тебя, —
Добро полыхает всем пылом в тебя!

Зрелый, познай, эту мерзость кляня,
С воем сжигай под пыткой воды и огня,
Ринь! ринь! — через край — против старого, жалкого дня!⁹

Альма резко негативно отнеслась к верфелевскому энтузиазму. В своих воспоминаниях она писала: «Молодые литераторы основали “красную гвардию”! Я выпроводила его. Он был мне противен»¹⁰. Перед Верфелем встала дилемма: с одной стороны, богема, «крикуны из кофеен», с другой, Альма, обеспечивающая социальную защищенность. Верфель выбрал второе и позднее с неудовольствием вспоминал о своих революционных неистовствах. В 1923 году появилось стихотворение «Обращенный», не публиковавшееся при жизни. В нем рассказывается об этом периоде жизни предельно откровенно: он завоевал «искусство, славу и женщину», но после того как он все это получил, «товар стал дешевле». Однако рецидивы революционного настроения давали о себе знать. Баллада «Смерть диктатора» (1927) посвящена вождю мирового пролетариата: в предсмертном бреде Ленин вспоминает детство и вновь находит путь к Богу. Альма, для которой Ленин был «первоотравителем», не могла простить этого Верфелю и в очередной раз отказалась выйти за него замуж. Поэт окончательно отмежевался от идеалов молодости в конце жизни, заявляя, что «нет более дерзкого, издевательского, бесовского высокомерия, чем высокомерие авангардистского художника и радикального интеллектуала... Мы были истопники, предтечи ада, в котором горит теперь человечество»¹¹.

В 1920–е и 1930–е годы Верфель отдал свои творческие силы, главным образом, прозе и драматическим произведениям, не отказываясь целиком от лирики. В 1939 году он издал в Стокгольме сборник «Стихи тридцати лет» («Gedichte aus dreissig Jahren»), в котором значительно усилилась элегическая тональность: «Литания о жилищах умерших», «Ода об исчезновении умерших», «Элегия о спутниках юности». Поэт творил собственную мифологию, не столь, однако, разработанную и сложную, как в «Дуинских элегиях» Р. М. Рильке, но необходимую для воплощения идей в антиутопическом романе «Звезда нерожденных». Например, мотив смерти как переход в некое эмбриональное состояние. Когда мертвых будит жажда, тогда приходит Садовник и поливает их «свежим сном» в стихотворении «Фрагмент об ушедших прежде». В сборнике «Стихи тридцати лет» присутствует традиционная для Верфеля тематика воспоминаний о детстве: «Первый школьный день», «В доме детства». Иногда возникает образ «друга мира», не желающего стареть.

Еще одна сторона деятельности Верфеля — драматургия. Его первый опыт в этой области — обработка трагедии Еврипида

«Троянки» («Die Troerinnen», 1915) принесла автору первый сценический успех. Это не столько перевод, сколько пересоздание оригинала с целью обратить внимание современников на опасные тенденции эпохи. Верфель полагал, что человеческая история движется в некоем круговороте, и наша извечная трагедия, и несчастная Гекуба могут возвратиться вновь, ибо опять наступает их время. Следующая пьеса — волшебная сказка «Полдневная богиня» («Die Mittagsgöttin», 1923) представляет собой аллегорическое отображение взаимоотношений Верфеля и Альмы Малер-Гропиус. Мать-земля, Мара, она же «полдневная богиня» показывает опустившемуся бродяге Лаурентину выход из лабиринта его «я», делает из него нового человека. За «Полдневной богиней» последовала «магическая трилогия» «Зеркальный человек» («Spiegelmensch», 1919–1920), самая «фаустовская» пьеса Верфеля, в которой он пытается обозреть то, что влияло на его духовное становление. Пьеса представляет собой своеобразную попытку найти точку опоры в кризисное время, исследуя собственную совесть. Главный протагонист пьесы Тамаль хочет найти убежище в монастыре. Из зеркала, висящего в келье, выходит его двойник, фигура вполне мефистофелевская. Тамаль совершил множество проступков и даже преступлений: отцеубийство, уход от жены и ребенка. Теперь он судит себя. Пьеса, написанная рифмованными стихами, перенасыщена аллюзиями и реминисценциями как биографического, так и культурологического характера. В ней возникает весь репертуар излюбленных верфельевских тем. Но это еще и расчет со своим «возлюбленным врагом» Карлом Краусом. Верфель был очень высокого мнения о своей пьесе. Издателю К. Вольффу он писал, что ни в одном современном писателе не течет столько «театральной крови», как в нем, Верфеле. «Магическая трилогия» понравилась М. Рейнхардту, и он намеревался поставить ее в театре при условии некоторых сокращений.

В 1920-е годы последовал целый блок пьес: «Козлиная песнь» («Bockgesang», 1922), «Швайгер» (1922), «Хуарес и Максимилиан» (1924) и др. В первых двух работах современность присутствует не опосредованно, не в метафорической завуалированности, а непосредственно. «Козлиная песнь» представляет собой возвращение тематики бунта «униженных и оскорбленных» против патриархального мира, бунта, принимающего порой формы inferнальной черной мессы. Вряд ли «Козлиную песнь» можно однозначно определить как апологию революции, потому что смысл цели исчезает с ее достижением. Вторая пьеса, «Швайгер», пользовалась широким успехом, ее играли на восьмидесяти сценах мира. Автор представил целую галерею персонажей — от социал-демократа и юдофила до антисемита и

«пожирателя» социал-демократов. Человек как объект медико-психологических, политических, религиозных и мировоззренческих провокаций — вот, пожалуй, главная тема пьесы. Франц Швайгер, персонаж, явно близкий автору, когда-то в состоянии душевного расстройства совершил преступление, а теперь тщетно пытается найти спасение в приватной сфере. Тема неродившегося ребенка была особенно болезненной для Верфеля. Драматическая судьба героя исследуется и в пьесе «Хуарес и Максимилиан». Драма построена на историческом материале и повествует об австрийском эрцгерцоге Максимилиане, который под нажимом Наполеона III принял мексиканскую корону, являясь только номинальным властителем страны. Герой Верфеля напоминает царя Федора Иоанновича, наивного чудака, стремящегося сохранить честность и предаваемого собственными соратниками. Для автора он дорог тем, что являет собой некий вымирающий тип «антиполитика» — истинный раритет в наступающую тоталитарную эпоху.

В 1925 году Верфель впервые совершил поездку в Палестину, на землю своих предков. Посещение земли обетованной навело его на мысль написать пьесу «Павел среди евреев». Работу над ней он закончил в следующем году. В каком-то смысле «Павел среди евреев» представляет собой теологическую дискуссию, так как в ней изображается момент, когда христианство, по авторской концепции, отделяется от своего «материнского мира». В пьесе звучит тема конфронтации с иудаизмом. «Во имя Христа я должен бороться с Моисеем», — говорит один из героев пьесы. Несомненно, что голос апостола Павла — авторский. Верфель планировал написать целую трилогию. Вторая часть должна была называться «Павел среди язычников», третья — «Павел и Цезарь». Однако замысел остался неосуществленным. Примечательна реакция Фрейда на эту пьесу. В одном из писем он упрекает Верфеля в «детской набожности», в то время как Бог, по сути, всего лишь «снимающая напряжение фантазия»¹². С. Цвейг, напротив, признал пьесу гениальной, предсказывая ей большой успех. 1926 год — один из пиков популярности Верфеля. В этом году немецкий журнал «Художественная литература» провел среди читателей опрос относительно самого популярного немецкоязычного писателя современности, по итогам которого Верфель занял первое место. В этом же году его выбирают членом Прусской академии искусств, а в Нью-Йорке с успехом идет его пьеса «Козлиная песнь», сопровождаемая широкими дискуссиями.

В 1930 году была опубликована пьеса «Царство Божие в Богемии. Трагедия вождя» («Das Gottesreich in Böhmen»), вновь варьирующая тему Максимилиана. В центре произведения находится один из предводителей восстания гуситов. В 1935 г. закончена работа над пьесой на библейскую тему «Путь Завета»

(«Der Weg der Verheissung»), изображающей народ Израиля в бесконечной ночи его бедствий, которые, однако, не ведут к бессмысленному «ничто», но предполагают появление мессии. Позднее пьеса (режиссер М. Рейнхардт, композитор К. Вайль) была поставлена в Нью-Йорке под названием «Вечная дорога». Спектакль провалился, принес большие убытки, несмотря на блестящие отзывы в прессе. В течение нескольких недель была написана пьеса «Однажды ночью» («In einer Nacht», 1937) — одно из самых неудачных произведений Верфеля. Речь в ней идет о «роковом треугольнике»: женщина и ее молодые друзья-соперники. Выходом из сложной ситуации стала смерть одного из соперников. Каждый из персонажей воплощал определенное нравственное качество: добро, зло и добродетель. За протагонистами легко угадывались Альма, Гропиус и Верфель.

В сороковые годы Верфель завершил свою последнюю работу для театра «Якобовский и полковник» («Jacobowsky und der Oberst», 1942), которой он дал подзаголовок «Комедия одной трагедии». Тематически эта пьеса принадлежит к кругу верфелевских работ о трагедии еврейского народа в эпоху исторических катаклизмов. В какой-то степени в пьесе отражены переживания самого писателя в момент эмиграции из Европы, но главное место в ней занимает авантюрный элемент, связанный с образом штутгартского банкира Якобовского, соседа Верфеля по комнате в Лурде. Верфель часто рассказывал эту историю, и сын М. Рейнхарда Зигфрид попросил писателя сочинить пьесу на ее основе. Сюжет пьесы очень прост: компания из нескольких человек, среди них еврей Якобовский и полковник польской армии Штербиньский, — бежит из осажденного немцами Парижа. Надменный шляхтич, герой, рыцарь и страшный антисемит Штербиньский оказывается в деле спасения людей совершенно несостоятельным, а в то же время скромный Якобовский проявляет себя истинным героем. Он достает автомобиль и бензин, заботится о пропитании. Он остроумен, находчив, галантен, добр и великодушен. В пьесе весьма насмешливо изображена французская бюрократия, гитлеровцы показаны весьма глуповатыми. Верфель надеялся прорваться с этой пьесой на американский театральный рынок и добиться таким образом коммерческого успеха. Американцы, однако, настаивали на адаптации пьесы для собственных условий и предложили ряд изменений. Так, к примеру, Якобовский должен был в новой версии путешествовать по Франции с граммофоном и слушать пластинки В. А. Моцарта. Верфелю дали соавтора, который превратил пьесу в сентиментальный кич. В то же время американская сторона требовала исключения сцены, где Франциск Ассизский и Вечный Жид встречаются с беженцами.

Однако в историю литературы Верфель вошел, прежде всего, как прозаик. К эпическому жанру относятся его наивысшие литературные достижения. Первый его рассказ — «Кошка» (1906) — короткая новелла, которую автор не собирался публиковать. Его опыты десятых годов свидетельствуют о поисках формы, попытках обрести собственную манеру повествования. Они вполне укладываются в литературный контекст эпохи в том его секторе, который условно можно определить как экспрессионистский. Зачастую это «сказка», «фантазия», «сон» или «гротеск». Вместе с тем, в связи с прозой Верфеля возникают имена Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, которые занимали умы писателей пражского круга. Во фрагменте «Боценская книга» герой садится в вагон подвесной дороги и впадает в «большую медитацию по Достоевскому»¹³. Суть медитации заключалась в следующем: как легко переносить страдания, если их причина — допущенные по отношению к нам неверность или несправедливость. В новелле «Сон о старом человеке» описывается посещение Л. Толстого. Рассказчик хочет поговорить со старцем, но его все время отвлекают, — в том числе, например, зовут в соседнюю комнату к телефону. Толстой из сновидения принимает очень много гостей, это дамы и офицеры. Писатель утомлен, пьет виски. Новелла заканчивается фразой: «Если это было больше, чем сон, то пусть мне простят, что сообщение о нем в ином месте стало литературой»¹⁴.

Новеллы 1910-х годов «Возлюбленная», «Слуги», «Поэт и королевский совет», «Великанша. Мгновение души», «Революция макулатуры», «Создание музыки» печатались венскими и пражскими журналами или вообще не публиковались при жизни автора. Верфель часто играет здесь в визионерство, впадает в «профетический» тон, акцентируя тему мистических наитий. Он прекрасно понимал, что только новое сознание может творить принципиально новое искусство, отсюда и бунт против инфантильного мира, с одной стороны, и патриархального, с другой. В повести «Не убийца, убитый виноват» («Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig», 1920) есть характерный пассаж: «Бессмысленно все, что не несет миру новой крови, новой жизни, новой реальности. Речь идет исключительно о новой действительности»¹⁵. Миллионы людей живут в душных углах детства. Мир униформ, дворов, орденов, церквей, индустрии, торговли, моды, выставок и прессы — это тот самый глухой уголок, в котором прозябает «великий детский страх» человечества. Верфель парадоксальным образом смешивает приметы старого традиционного мира (церкви, дворы, ордена) и нового, «цивилизованного» (пресса, выставки, моды). Автор подводит их под дефиницию «инфантильный страх», — взгляд, достаточно рас-

пространенный на рубеже веков и в первые десятилетия двадцатого столетия, что во многом определялось ницшеанской концепцией «цивилизации-декаданса». Инфантильный страх перед патриархальным миром не дает возможности постичь извечную проблематику. Разработку такой темы трудно отнести к сильным сторонам творчества Верфеля, да у него есть и противоположные высказывания. Правда, это произошло пятнадцатью годами позже. В цикле новелл «Легенды» говорится об априорной новизне каждого явления, о том, что в мире ничто не повторяется, и в этом заключены божественная воля и космический закон: «У каждой колыбели стоит ангел чуда»¹⁶.

Значительно эффективнее решается проблема разрыва с инфантильно-патриархальным сознанием. Примерно в эти же годы Г. Гессе поднимает те же вопросы в романах «Демиан», «Степной волк» и «Сиддхарта». Эффективнее, можно предположить потому, что писатель прежде всего должен рассказывать о себе, а не некие «истории». Что касается Верфеля, то он был достаточно самокритичен, о чем свидетельствуют его высказывания о Кафке. Когда Верфель впервые увидел Кафку, то понял, что он, Верфель, всего лишь «поэт», в то время как Кафка — «вестник».

Проза Верфеля — проигрывание, с известными модификациями, нескольких постоянных тем. Даже роман «Звезда нерожденных», стоящий в его творчестве особняком, не очень-то большое исключение. Одна из таких тем — тема «благочестивой служанки», «святой и набожной девы». Друг и соратник писателя В. Хаас заметил, что каждое десятое стихотворение Верфеля посвящено пожилой женщине¹⁷. Первая крупная прозаическая вещь в этом ряду — роман «Барбара, или благочестие» («Barbara, oder die Frömmigkeit», 1929). Это история Фердинанда Р., который родился и рос в не очень благополучной семье, рано лишился родителей и единственно близким и родным для него человеком была его няня Барбара, эпизодически появляющаяся на страницах книги, но фактически она являлась ангелом-хранителем заглавного персонажа. Роман охватывает большой исторический промежуток, насыщен многочисленными коллизиями, в которые вовлечен и Фердинанд. «Барбара» — своеобразный роман воспитания, главный герой, благодаря иммунитету, привитому ему няней, сохраняет чистоту и стойкость, а катастрофы эпохи, по сути, его не затрагивают. В финале он становится судебным врачом, в качестве которого мы и застаем его в начале и в конце повествования. Барбара на протяжении всей своей жизни копила для Фердинанда деньги, которые затем ему и передала. Тот, стоя однажды на палубе судна, вдруг понял, что няня умерла, и решил выбросить деньги в море: «Золото Барбары покоится теперь в глубине мира. Мед святой рабочей

пчелы защищен навеки и изъят из позорного круговорота»¹⁸. Роман Верфеля во многом автобиографичен, а Барбара повторяет этапы жизненного пути автора: война, революции, равно как и атмосфера венского кафе «Централь». Почти все персонажи книги имеют реальных прототипов: в частности, за фигурой журналиста Рональда Райса легко угадывается основатель «красной гвардии» Э. Э. Киш. Свои собственные черты Верфель придает двум героям: Фердинанду и его другу Альфреду Энглендеру, взбунтовавшемуся сыну богатых еврейских родителей.

Еще одна история няни представлена в лучшей, пожалуй, новелле Верфеля «Мелкие обстоятельства» («Kleine Verhältnisse», 1931): Эрна Тапперт служила гувернанткой у Хуго, отпрыска богатого дома. Вся история показана глазами мальчика, вступающего в период половой зрелости. Эрну соблазняет и обманывает некий молодой офицер, альтернативой которому выступает некрасивый и скучный чиновник. Хуго, страдающий своей гувернантке, посещает ее дом, познавая, что Бог обитает в жилищах бедняков. Эрна открывает ему глаза на жестокую изнанку жизни. Символична в этом смысле сцена падения на улице лошади: «весть из глубин жизни». В то же время отношение мальчика к своей воспитательнице не совсем невинно, так как девушка пробуждает его сексуальность: «С криком: “Я же не сплю!” Хуго выскочил из постели. Он стоял в совершенно незнакомой комнате. Долго он не мог сориентироваться. Где же она? Ах, да, там должна быть дверь. Ни полоски света! Дверь закрыта. Дрожа, он заполз на постель, которая уже не была его старой постелью, но манящей и опасной пещерой»¹⁹. Хуго хотел бы уйти из дома за своей гувернанткой, но таинственные превращения в крови пугают его, поэтому он реагирует на отсутствие Эрны равнодушно. Новелла имеет автобиографическую основу, являясь счастливым воспоминанием о гувернантке Эрне Чеппер, которая в свое время заменила многократно воспетую Барбару Шимункову.

Идею романа «Обесчещенное небо. История одной служанки» («Der veruntreute Himmel», 1939) Верфелю подала Альма Малер. Когда-то у нее, еще во время замужества с Малером, служила одна кухарка, которая самозабвенно копила для своего племянника деньги в надежде на то, что тот станет священником и обеспечит тетке своими молитвами надежное место на небесах. Племянник же злоупотребил доверием своей благодетельницы, промотав деньги, так и не получив теологического образования. Мир рухнул после этого для несчастной женщины, и только паломничество в Рим и аудиенция у папы Пия XI несколько скрасили ее положение. Верфель без всяких изменений переносит эту историю в роман с тем только отличием, что Тету Линек — так зовут героиню — после аудиенции у папы разби-

вает паралич, и она вскоре умирает. «Обесчещенное небо» в определенном смысле пародирует сюжетный ход «Барбары»: Тета Линек скорее скаредная, чем алчная женщина, ее действиями руководит жестокий прагматизм, а деньги в результате достаются мошеннику. Сам писатель, однако, считал роман одним из лучших в плане создания образа «простого народного католического благочестия»²⁰. История Теты и ее пикарескного племянника Моймира не единственная сюжетная линия романа. Здесь присутствует некий рассказчик по имени Тео (сам Верфель), гостящий в семье друзей Арганов и становящийся свидетелем трагических событий (навязчивая для Верфеля тема гибели сына). Роману присущ несомненный эссеизм, а сам писатель говорил о «полифоническом построении». В книге присутствует множество рассуждений о писательском методе, о «духе времени», о вере и лицемерии. Тео декларирует негибемый детерминизм: «Ни в одной другой человеческой деятельности формальная удача не связана так неразрывно с логикой и этикой, как в художественном творчестве, имеющем дело с так называемой “прекрасной видимостью”. Один старый, многоопытный поэт сказал мне однажды: “Бог может быть нелогичным, то есть вне познаваемой последовательности, писатель же — нет”»²¹. Много горьких слов сказано в книге о «времени» и о хаосе, царящем в людских душах. Каптан Вайдель, подружившийся с Тетой Линек в Риме, размышляет: «Молодежь всех наций ликовала, довольная тем, что дух был убран с дороги, что их, без всякого различия, погрузили в животное состояние и что с них сняли груз свободы и не заставили думать, но наполнили их внутреннюю пустоту сладострастием ненависти и скорости»²². На этом фоне Тета Линек на самом деле выглядит хранительницей истинной веры, хотя способность и возможность любить даруется ей только в конце жизни.

Последнее крупное произведение на тему «благочестивой девы» — роман «Песнь о Бернадетте» («Das Lied der Bernadette», 1941). В свое время Верфель дал обет, что если ему удастся эмигрировать в США из оккупированной Франции, он посвятит «лурдской деве» книгу. Определение жанра «песнь» достаточно условно. В предисловии писатель отмечает: «Эпическая песнь в наше время может принять только романную форму»²³. Свое писательское предназначение Верфель ощущает как высокую задачу: «Уже тогда, когда я писал первые стихи, я поклялся всегда и повсюду прославлять своими писаниями божественную загадку и человеческую святость — вопреки времени, которое с насмешкой, злобой и равнодушием отворачивается от этих последних ценностей нашей жизни»²⁴. Бернадетта Субиру в романе Верфеля — обычная девочка без особых способностей, наивная и простодушная. В школе она не может дать толкова-

ние Святой Троицы. Но ей присуще высокое чувство служить людям. Она готовится к работе служанки, и вдруг ей является чудо — видение «Дамы», перевернувшее вначале жизнь городка, а затем и всей страны. Бернадетта совершенно неосознанно будоражит народ своим существованием. В романе очевидны параллели с Жанной д'Арк, поскольку обе родились в один день. Бернадетте удается при поддержке народа сломить сопротивление всех мыслимых институтов. В образе героини синтезируются черты благочестивой девы и революционерки. Она — олицетворение «благочестивой служанки», и ее отношение к «Даме» — это отношение служения. Ее антипод в жизни — интеллектуал и поэт, представитель парижской богемы де Лафит. Когда развитие событий в городе ускоряется, он покидает Лурд. «Дама» гонит его прочь. Де Лафита охватывает тоска по «вавилонскому греху», интеллекту нечего делать со святостью. В конце романа де Лафит, уже тяжело больной, вновь приезжает в Лурд и переживает во время молитвы момент удивительного единения с окружающими.

Верфель серьезно трудился над книгой, прорабатывая множество источников, например, книгу французского священника Жозефа Беллени «Наша святая пастушка Бернадетта». Немецкий пастор Георг Мозниус консультировал его во всех теологических вопросах. В успех книги, однако, автор не очень-то верил: вряд ли протестантская Америка оценила бы книгу о католической святой. Но неожиданно «Песнь о Бернадетте» получила хорошую рекламу, а издательство «Викинг пресс» выпустило 300 тысяч экземпляров. Роман занял четвертое место в списке бестселлеров, перейдя через месяц на первое (400 тысяч), отгнав известный роман Дж. Стейнбека. Книга стала одним из самых больших коммерческих триумфов не только Верфеля, но и всего американского книгоиздательства. Такой успех привел в немалое изумление верфельевских товарищей по несчастью, изрядно потешавшихся над «историей о святой», местами представляющей, по их мнению, настоящий кич. В результате сценарий романа был продан за 125 тысяч долларов кинокомпания «XX век Фокс», а Верфель и Альма приобрели себе дом.

К кругу историй о «святых служанках» можно отнести и некоторые новеллы Верфеля. Речь идет о цикле «Легенды» (1935). В качестве героинь писатель выбирает святых Миранду из Монселиса и Кристину фон Труиден. Акцент делается, прежде всего, на их способности изменять реальность: «Каждый святой (не только христианский) является трансформатором, пунктом переклочения природы в сверхприроду и сверхприроды в природу»²⁵. Верфель вновь укрупняет свой излюбленный тезис о превосходстве веры над интеллектом. Так, Кристина фон Труиден описала ад и рай раньше Данте, более того, она могла беседо-

вать с Божеством, а интеллектуал Алигьери ослеп от Тринедино-го Света. Верфель подробно описал мучения персонажей, их пытки и самобичевание. Кристина умирала, но Господь предложил ей вернуться в мир живых и страдать там, облегчая муки умерших. Героине трудно далось столкновение с земным, она жила на деревьях, испытывала недостаток в пище, и тогда Бог дал ее груди молоко, коим она и кормилась. К типу благочестивых служанок можно отнести и одну из сестер — Аннунциату — в романе «Неаполитанские родственники». Героиня стоит перед выбором: или уйти в монастырь, или прислуживать своему престарелому отцу. Аннунциата выбирает последнее.

Проблема, имеющая для Верфеля глобальный характер, приняла форму оппозиции «отцовство — сыновство», что разыгрывалось порой в жанре настоящей мистерии. Необходимо при этом учитывать несколько аспектов: биографически-бытовой план (взаимоотношения «отцов и детей», конфликт поколений), исторический (проклятия старому миру, с одной стороны, и культивирование «габсбургского мифа», с другой), метаисторический (перенос проблематики в вечность — в прошлое до законодателя Моисея и в будущее, отнесенное на тысячелетия вперед и показанное сквозь призму антиутопии) и эстетический (столкновение в искусстве конвенциональных и новаторских форм). Данная ситуация была типичной для пражских немецкоязычных писателей еврейского происхождения. Круг М. Брода как раз инкриминировал старшему поколению утрату «еврейской идентичности» за счет успешной коммерческой карьеры. Выход искали по-разному: Брод в сионизме, Кафка в хасидизме (в себе и своем отце он видел жертв западноевропейской ассимиляции), Верфель в сближении с христианством и в выработке из себя «друга и гражданина мира», Э. Э. Киш — в социализме. З. Фрейд был свидетелем подъема наверх среднего еврейского класса в XIX веке. Может быть, поэтому «эдипов комплекс» в семьях вышеперечисленных писателей проявлялся почти в парадигматической форме. «Отцов» относили к так называемым «евреям на четыре дня», так как они четыре раза в год ходили в синагогу: во время трех главных еврейских праздников и на день рождения Франца Иосифа. Отцы были социал-дарвинистами (интересное развитие конфликта — с отсылкой к Тургеневу), а сыновья хотели стать визионерами и поэтами. В кругах писателей, близких к экспрессионизму, был широко известен скандал между Отто Гроссом, учеником Фрейда, и его отцом, профессором криминалистики. Отец в своих статьях очень негативно отзывался о сексуальных извращениях, вырожденцах, душевнобольных и, в конце концов, отправил сына в психиатрическую лечебницу. Самой примечательной в этом контексте является семейная ис-

тория философа Л. Витгенштейна. Его отец являлся, с одной стороны, одним из крупнейших в Европе сталелитейных промышленников, с другой, в доме существовал музыкальный салон, где бывали И. Брамс и Г. Малер. Дети в семье отличались удивительной одаренностью. Самым талантливым в музыкальном отношении считался Ханс, который кончил жизнь самоубийством, когда отец попытался навязать ему карьеру финансиста. Свели счеты с жизнью и двое других сыновей — Руди и Курт. В то же время Витгенштейн-старший «спонсировал» «Сецессион», объединение художников — основателей стиля модерн в Австрии. Людвиг был весьма склонен к технике, учился на инженера, написал «Логико-философский трактат», работал сельским учителем и садовником. Единственный моральный совет, который он мог дать своим ученикам, звучал неожиданно: «Путешествовать нужно налегке». Первые обороты мистериальная тема в творчество Верфеля набирает уже в ранней лирике. В стихотворении «Молитва Моисея» (травестируются жанр «молитвы» и ветхозаветный текст) брошен вызов Богу почти в духе Маяковского («я тебя, пропахшего ладаном, раскрою...): «моя борьба простирается и вверх, и вниз, — говорит Моисей, — я крик трубы, непримиримость, враг любого уравнивания!.. Тебе не укрыться от меня в твоей бесконечности». Много лет спустя символика, связанная с именем первоучителя, вновь возникает в романе «Сорок дней Муса Дага» («Die vierzig Tage des Musa Dagh», 1933). Муса Даг — это «гора Моисея» и символика числа сорок. Не случайно, что идея романа возникла во время посещения Верфелем Палестины. Это гигантское эпическое полотно о геноциде турок против армян в Сирии в период Первой мировой войны. В романе очевидны также параллели с судьбой евреев в эпоху разгула «коричневой чумы». Ядро повествования составляет трагическая история семьи Габриэля Баградяна, ученого, вполне преуспевающего человека, французского гражданина, который приезжает в имение своих предков и неожиданно для себя становится руководителем сопротивления своих соплеменников, уводя их на «гору Моисея». Баградян размышляет об империи и в его заключениях отражен, несомненно, опыт автора, пережившего распад Австро-Венгрии: «Халифат — божественная идея, турецкий, курдский, армянский, арабский мир — всего лишь земной факт»²⁶. В вялотекущей жизни халифата заключался государственный резон, но младотурки, разжегшие национализм, разрушили труд столетий в одно мгновение. В другом месте книги, уже не из уст Баградяна, а от одного из представителей исламского фундаментализма мы слышим объяснение причин геноцида против армян: армяне как наиболее гибкие и динамичные представители империи стали проводниками западных норм

жизни, духа стяжательства и «сатанинского беспокойства», разрушающих патриархальный мир; национализм — чуждый яд, пришедший из Европы и отравивший народы, которые спокойно жили прежде под «знаменем пророка»²⁷.

Гротескное смещение причинно-следственных связей представлено Верфелем в повести «Не убийца, убитый виноват». Автор своеобразно трактует презумпцию невиновности, что, в общем-то, носилось в воздухе. В книге слышатся интонации произведений Й. Рота, Р. М. Рильке, Р. Музиля, Г. Майринка и Г. Броха. С Карлом Душекком, повествователем, в детстве происходит знаменательное, можно сказать судьбоносное, событие. Вместе с отцом — офицером, получившим за заслуги дворянскую фамилию «фон Шпорентритт», и которого сын искренне ненавидит, Карл посещает парк с различными аттракционами. Они присутствуют в одном из тиров, где нужно шарами сбивать головные уборы с движущихся фигур. Во время игры у Карла устанавливается телепатический контакт с сыном будочника и вместо предложенной мишени он поражает голову собственного родителя: «Покажи, верная ли у тебя рука и будешь ли ты в дальнейшем иметь право носить кайзеровский мундир!». Прошли годы, сын против своей воли стал военным, отношения с отцом, которого он однажды пытался убить гантелью, но потом отказался от этого замысла, не улучшились. Душек младший, девственник и отцененавистник, сблизился с одной анархистской, «динамитной» организацией, руководитель которой заявил, что они воюют против патриархального миропорядка. Карл влюбился в русскую революционерку Зинаиду. Они вместе готовили покушение на русского царя. Через некоторое время Карл возвратился в родной город и узнал, что сын того самого будочника убил своего отца. «Мотивировка» убийства: семья будочника носит фамилию Календер («календарь»), лицо отца украшали бакенбарды а ля Франц Иосиф, убийство произошло почти одновременно с убийством эрцгерцога Фердинанда в Сараево. Карл сочувствует убийце, пишет прокурору письмо, пафос которого заключен в словах: «Не убийца, убитый виноват». Еще более гротескное стяжение хронологически совпадающих, но не сочетаемых с точки зрения исторической значимости событий происходит в новелле «Дом скорби» (1927). Рассказывается, собственно, о «доме радости», владелец которого умирает в день покушения. Символика легко угадывается: к постройке здания имел отношение один из Габсбургов, а старый тапер — бывший вундеркинд, знающий теперь лишь несколько арий и шлягеров — рассказывает полуанекдотические истории из жизни кайзеровской семьи. Ресторанные проститутки представляют все национальности монархии. Перед объявлением сараевской

новости между ними происходит драка из-за различий взглядов на этику собственной профессии и их профессиональный долг.

Спустя десятилетие появился фрагмент романа «Целла, или Преодолевшие» («Cella, oder die Ueberwinder», 1938–1939), в котором мало что осталось от былой ненависти к Габсбургской империи. Чувство ностальгии присутствует теперь в романе: «Австрия, — сказал он строго, — это воистину третье царство, третье царство музыки, вы меня понимаете, любезнейший... Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Иоганн Штраус, да, я, безусловно, настаиваю на Иоганне Штраусе, это короли... и так далее... Разумеется, монархия избранных, вы меня понимаете, голубчик... И сословное государство... Сословное государство — это же партитура, построенная иерархически... Вверху флейты, другие деревянные духовые, горны, затем медь, ударные, струнный квинтет, любезнейший... Каждый новорожденный получает свой голос, свою партию, в которой ничего, я повторяю, абсолютно ничего нельзя менять...»²⁸. Эти слова произносит старый аристократ, изображенный не без иронии, но под ними бы подписался и сам автор, страстный любитель музыки и рассказчик. Его дочь — Целла, талантливая пианистка. В том, «музыкально» организованном государстве, она имела бы лучшее будущее, чем в нынешнем «Третьем рейхе». Увы, оркестра уже нет, осталась только толпа «оперных статистов», присягавших совсем иному «дирижеру». Повествователь принадлежит к союзу старых кайзеровских вояк, оказавшихся совершенно неспособными в борьбе с «молодчиками в коже». В здании правительства «сыновья» совершают символическую казнь над старым кайзером, разбивая его бюсты. Правда, опьянение охватывает не только молодежь, но и ровесников рассказчика. Он сам на какое-то мгновение идентифицирует себя со «смертельным врагом».

Тема конфронтации поколений, конфликта «отцов и детей» присутствует в двух «итальянских» романах Верфеля: «Верди» (1924) и «Неаполитанские родственники» (1931). В первом «романе оперы» рассматриваемая проблематика присутствует, скорее, имплицитно. Верди, олицетворяющий южное и эмоциональное начало, противостоит «северному и абстрактному» новатору Р. Вагнеру. Итальянец видит в немце причину своего творческого кризиса, но в то же время Вагнер сильно притягивает его, это своеобразное состояние «любви-ненависти». Вагнер в определенном смысле — искушение для Верди, провокация иной и чуждой сферы, как это было в случае Тадзио и Ашенбаха из новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции». Роман «Верди» во многом напоминает эту новеллу. В верфелевском произведении есть еще один композитор — полусумасшедший Матиас Фишбёк, который относительно Вагнера и Верди вы-

ступает как представитель поколения «сыновей» и в качестве сатанинского искушения самого духа музыки. В его образе соединены черты Эрнста Крженека и Йозефа Хауэра, независимо от А. Шёнберга открывшего двенадцатитоновую систему. Тем самым здесь намечается переключка с будущим «Доктором Фаустусом» Т. Манна. В романе Верфеля возникают как побочная тема несколько дисгармоничных или просто несчастных семейств: самого Верди, семьи сенатора, доктора Карваньо и семьи Фишбёка. Некоторые сюжетные ходы обусловлены автобиографическими мотивами: в какой-то степени Верфель, часто упрекаемый в излишней традиционности, ассоциировал себя с Верди как с определенным типом художника. «Роковой треугольник» в семействе Карваньо, роды Бьянки и другие семейные обстоятельства варьируют ситуацию «Альма — Гропиус — Верфель». Писатель считал роман своим большим успехом, подчеркивая, что с его помощью преодолен кризис, убивший «всю продукцию так называемого экспрессионизма (все эти Унру, Бехеры и проч.)»²⁹.

В семейно-бытовом романе «Неаполитанские родственники» воссоздана, несмотря на присутствие итальянского колорита, хорошо знакомая писателю модель: отец семейства, не совсем преуспевающий, но все же банкир, деспотически правит домом, превращая детей в механических исполнителей своей воли. В результате семья разрушилась, один из сыновей умер в Бразилии, а отец разорился. Бунт детей отчасти увенчался успехом, поэтому и конец у книги не мрачен. Роман полон мелодраматических ходов и приемов. Верфель позаимствовал сюжет у одной случайной знакомой и взялся за его обработку по настоянию Альмы Малер.

Самая значительная книга Верфеля и итог всей его жизни — роман «Звезда нерожденных» («Stern der Ungeborenen», первая часть написана весной 1943, вторая — осенью 1944, третья — весной 1945, опубликован в 1946 году посмертно). Если бы писатель создал лишь одну эту книгу, возможно, его имя осталось бы в истории литературы. Ф.В., то есть сам Франц Верфель, воскрешен из мертвых и перенесен на сто тысяч лет вперед, в будущее, когда землю населяет «астроментальное» человечество. Смысл его воскрешения — побывать на свадьбе молодоженов (в качестве подарка) и рассказать гостям церемонии о давнем прошлом. Здесь он встречает Б.Х., друга детства и юности, который, словно Вергилий, сопровождает его по «астроментальному» миру. За истекший период Б.Х. пережил несколько реинкарнаций, в то время как Ф.В. до сего момента пребывал в состоянии небытия. Жизнь на земле — экологически и технологически — значительно изменилась: планета в результате катастрофы отделилась от солнца, исчезли птицы, заговорили собаки, люди обитали под землей, питались эссенциями и жили дольше. Значительно

расширились возможности передвижения в пространстве — можно, например, мысленно подвигать к себе цель путешествия.

В жанровом смысле «Звезда нерожденных» — антиутопия и научная фантастика. Правда, никаких технических объяснений автор не дает и постоянно ссылается на свой дилетантизм в этой сфере. Плоть и кровь книги составляют детские и юношеские воспоминания, впечатления от Первой и Второй мировой войны и опыт эмиграции в Калифорнии. Самые же сильные, — а это, несомненно, «зимний сад» с его полем маргариток, куда отправляются умирать «астроменталы», — самые поэтические страницы — те, что не обусловлены никакой конкретикой, никакими реалиями, а являются игрой воображения, оправдывая эпиграф, взятый из Диодора: дело политиков и риториков истолковывать интриги повседневности, задача же поэта — навещать сказочные существа на островах, мертвых в Хадесе и нерожденных на их звезде. Внешнее благополучие «астроментального» мира очень быстро дает трещину, и Ф.В. становится свидетелем и участником чудовищного катаклизма. Оказывается, рядом находится мир «джунглей», чьи обитатели выращивают злаки, содержат животных и живут на поверхности земли. Молодое поколение «астроментальных» предлагает развязать против «джунглей» войну, провоцирует конфликт и терпит поражение. В то же время многие представители «астроментальной» молодежи добровольно уходят в «джунгли». Первыми туда ушли кошки, затем потянулись «невесты», на сторону «джунглей» встает и «вечный революционер» — сын «еврея столетия». Что касается родителей, то они отправляются умирать в глубины земли, в «зимний сад», где их трансформируют в эмбриональное состояние. Взгляд Верфеля пессимистичен: ненависть цивилизаций и поколений, ярость разрушения, все остается по-прежнему. Как же обстоит дело с религией, Богом? Архиепископ, с которым беседует Ф.В., признается, что они еще дальше от Бога, чем цивилизация столысячелетней давности. Но это только половина правды. Вторая половина заключается в том, — говорит архиепископ, — «что мы приближаемся к Богу, в то время как мы движемся от начала всех вещей к концу всех вещей»³⁰.

В конце романа звучит заключительный аккорд загадочной верфелевской мистерии «отцов и детей». После короткого визита в «астроментальный» мир он должен опять вернуться назад, в 1943 год. Доставил его туда «карапуз Ио», «звездный гимнаст», «гений ориентации», смертельно раненный при спасении «изохрониона» — прибора, обеспечивающего одновременность всего происходящего. Родители «звездного танцора» уговаривали его отправиться с ними в «зимний сад», но тот отказался. Теперь он доставит Ф.В. в прошлое, ибо «чтобы приблизиться к

концу, он должен слетать к началу в нашем маленьком уютном универсуме»³¹. «Я уже четко видел лицо умершего. Но это было не одно лицо, а два. Проклятый астигматизм! Где мои очки? Я обшарил карманы фрака в поисках очков, хотя знал, что их у меня забрали. Но здесь ведь было действительно два — одно над другим — мальчишеских лица. Серое, мертвое вверху и цветущее, улыбающееся под ним, — что-то вроде того, как на переводных картинках серая кожаца прячет роскошь красок. Серое лицо становилось все расплывчатей, цветущее четче и четче, — чем ближе я подходил. «Только никаких экстравагантностей, сынок, или, ради Бога, все экстравагантности, какие ты хочешь», — хохотала внутри меня моя жизнь. Вся моя жизнь — легкая, воздушная, прозрачная радость, о которой не вспомнить без слез. Я был совсем рядом с улыбкой звездного танцора. Он обманул всех, ведь я же видел меж полуоткрытых век его лукавый взгляд. И я шагнул в этот взгляд, до полного забвения»³².

Чрезвычайно важное место в творческом наследии Верфеля занимает собрание афоризмов под названием «Теологумена» («*Theologumena*»), написанных, как и последний роман, в американской эмиграции и во многом перекликающийся с ним. «Теологумена» (мн.ч. от греч. «теологуменон» — изреченное о Боге) — это мысли и суждения о религии, свободные от догматики того или иного вероучения. Афоризмы и эпиграммы под этим названием, включая «Нечестивые дополнения», возникли и были записаны большей частью в последние годы жизни Верфеля. Однако над вопросами богоискательства и богостроительства он размышлял в течение всей своей жизни, и кое-что формулировалось им и раньше. Собрание текстов «Теологумена», наряду с речами «Реализм и задушевность», «Можем ли мы жить без веры в Бога?», «Об истинном счастье человека», трактующими, по существу, те же проблемы, вошло в сборник «Между верхом и низом», который под названием «Между небом и землей» был издан на английском языке в 1944 г., еще при жизни автора³³.

Верфель был крайне недоволен английским переводом названия, оно казалось ему банальным, не отражающим всей глубины содержания, которое он вкладывал в понятия «верха» и «низа», и к тому же вызывающим нежелательные ассоциации с хорошо известным немецкоязычному читателю рассказом Отто Людвига «Между небом и землей». Издание книги на языке оригинала появилось в 1946 г., в Стокгольме, уже после смерти автора; вышедшее и на этот раз небольшим тиражом за пределами Германии, оно осталось практически незамеченным. Читающей публике эссеистика и афоризмы Верфеля стали доступны только после выхода в свет седьмого, заключительного тома Собрания сочинений

(«Zwischen Oben und Unten. Wien und München», 1975). Если учесть восьмилетний временной разрыв между ним и последним томом собственно художественных произведений, а также то обстоятельство, что книга вышла в другом издательстве (шесть томов прозы, драматургии и лирики издал С. Фишер), то можно предположить, с каким трудом пробивались к читателю статьи и афоризмы Верфеля.

К этому времени имя писателя уже стало зарастать травой забвения. Сперва угас интерес к его исполненной экзотических порывов лирике, переставшей отвечать запросам более трезвого времени; затем наступил черед драматургии: нетерпеливое желание как можно скорее перейти от живых образов к неким абстрактным сущностным эманациям лишило персонажи верфелевских пьес пластичности, жизненной достоверности. Дольше других жанров оставались — и продолжают оставаться — в сознании читающей публики его романы, прежде всего «Верди» и «Сорок дней Муса Дага», во многом, надо думать, благодаря значительности затронутых в них тем.

Издание эссеистики и афоризмов было попыткой возродить интерес к писателю, который при жизни соперничал известностью с Генрихом и Томасом Маннами, Р. М. Рильке и был искренне убежден, что его место в литературе во много раз значительнее места Франца Кафки. Время показало, что Верфель заблуждался. Однако ясно, что «Теологумена» и впрямь — ядро творчества Верфеля. Его афоризмы по глубине выраженных в них мыслей и вниманию к стержневым, центральным вопросам человеческого бытия можно поставить в один ряд с афоризмами Блеза Паскаля и Франца Кафки, с многими мыслями Серена Киркегора. Отмеченные пафосом религиозного откровения и свойственным экспрессионистам «нетерпением мысли» и в то же время не лишённые живого интереса к современности, они представляют собой не закругленные и отшлифованные конечные выводы «мудрости земной», а плоды мгновенного состояния души и духа, почти экспромты, мимолетные озарения на долгом и трудном пути поисков истины. Они чрезвычайно любопытны сами по себе как некие интеллектуальные сгустки энергии, направленные на преодоление наивной веры в доброго «боженьку» и столь же наивного безверия стихийных агностиков, но еще более важны для понимания всего творчества этого неординарного художника, которое вращалось в не поддающемся рациональному объяснению пространстве между «верхом» и «низом», небом и землей, духом и плотью, Богом и человеком³⁴.

Верфель был человек глубоко верующий, однако он не удовлетворялся слепой верой в некую высшую инстанцию, якобы положившую начало мирозданию и призванную поддерживать в нем определенный порядок, а снова и снова пытался дать логи-

ческое обоснование своей веры, сконструировать собственную теодицею. В этом смысле его усилия сродни попыткам многих выдающихся мыслителей (Гегель, Вл. Соловьев, Бердяев и др.) преодолеть ограниченность и узость наличных вероисповеданий и создать универсальную всечеловеческую религию.

В высказываниях «Теологумены» легко обнаружить влияние Плотина, отцов церкви, гностицизма, Каббалы, следы увлечения Толстым и Достоевским. Но особенно сильно в них чувствуется «присутствие» Паскаля и Кафки. Многие афоризмы родились в результате чтения «Мыслей» Паскаля и в творческой полемике с ним. Что до Кафки, то дружба-вражда, соединявшая на протяжении многих лет двух пражских писателей, просто не могла не найти отражения в том жанре, которому оба они отдали обильную дань. Их объединяет не только неверие в способность человеческого разума познать непознаваемое, не только неудовлетворенность материализмом, лишенным ощущения тайны между бытием и Ничто, но и приверженность принципу парадокса, который был для них не просто игрой ума, а выражением сути вещей, непримиримой и неустранимой противоречивости мира и человека. В их глазах истинно только то, что парадоксально.

Всех их — Паскаля, Киркегора, Кафку и Верфеля — занимала проблема величия и ничтожества человека, балансирующего на грани двух бездн — «бездны бесконечности и бездны небытия». Для них внутренне неприемлем ренессансный тезис о человеке как центре Вселенной, как инстанции, способной обойтись без Бога. Понятие «срединности» имело для них другой смысл: середина между Богом и дьяволом, ангелом и животным, «верхом» и «низом», средоточие силовых полей, исходящих из противоположных полюсов. Правда, у экспрессиониста и восторженного идеалиста Верфеля нет той глубины трагизма и скепсиса, как у Паскаля, Киркегора или Кафки. Колебания Паскаля между наукой и религией были ему неведомы. Он был убежден, что только религия способна вселить в душу человека надежду, вырвать его из плена сугубо материальных интересов, напомнить ему о божественной искре, освещающей его земной путь. Быть поэтом, писателем означало для Верфеля быть творцом, творить миф, воспроизводить музыку небесных сфер, ощущать свою избранность, осененность высшей благодатью. Именно таким — наивным, восторженным, экстатичным, переполненным поэзией и музыкой — видели его многие современники, такие, как Курт Вольф, Курт Пинтус, Райнер Мария Рильке, Карл Краус и др.

Приверженность Верфеля своеобразной метафизической утопии, провозглашающей всемирное единство и братство людей, не может не вызывать симпатии, особенно во времена, упорно тяготеющие к трагическому разобщению людей по признакам

веры, расы, национальной и этнической принадлежности. Можно предположить, что рано или поздно интерес к творчеству Франца Верфеля снова возродится. И тогда мысли, высказанные в «Теологумене», помогут лучше понять метафизическую и этическую основу его творчества.

- ¹ В главе использованы дополнения В. Д. Седельника («Теологумена»).
- ² Рудницкий М. Л. Верфель // История немецкой литературы. М., 1976. Т. 5. С. 238.
- ³ Kafka F. Tagebücher. Frankfurt a. Main, 1948. S. 144.
- ⁴ Верфель Ф. Читателю / Пер. Б. Л. Пастернака // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 363.
- ⁵ Braselmann W. Franz Werfel. Wuppertal, 1960. S. 18.
- ⁶ Верфель Ф. Война / Пер. Д. Выгодского // Золотое сечение... С. 357.
- ⁷ Jungk P. S. Franz Werfel. Frankfurt a. Main, 1987. S. 74.
- ⁸ Ibid. S. 95.
- ⁹ Верфель Ф. Революционный клич / Пер. В. Парнаха // Золотое сечение... С. 615.
- ¹⁰ Mahler-Werfel A. Mein Leben. Frankfurt a. Main, 1990. S. 122.
- ¹¹ Werfel F. Zwischen Oben und Unten. München; Wien, 1975. S. 191.
- ¹² Jungk P. S. Franz Werfel. S. 168.
- ¹³ Werfel F. Die schwarze Messe. Frankfurt a. Main, 1989. S. 82.
- ¹⁴ Ibid. S. 98.
- ¹⁵ Ibid. S. 334.
- ¹⁶ Werfel F. Weissenstein, der Weltverbesserer. Frankfurt a. Main, 1990. S. 28.
- ¹⁷ Haas W. Die literarische Welt. München, 1960. S. 19.
- ¹⁸ Werfel F. Barbara, oder die Frömmigkeit. Frankfurt a. Main, 1988. S. 620.
- ¹⁹ Werfel F. Kleine Verhältnisse. Frankfurt a. Main, 1987. S. 92.
- ²⁰ Jungk P. S. Franz Werfel. S. 266.
- ²¹ Werfel F. Der veruntreute Himmel. Frankfurt a. Main, 1990. S. 13.
- ²² Ibid. S. 209.
- ²³ Werfel F. Das Lied von Bernadette. Frankfurt a. Main, 1989. S. 8.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Werfel F. Weissenstein... S. 13.
- ²⁶ Werfel F. Die vierzig Tage des Musa Dagh. Frankfurt a. Main, 1990. S. 505.
- ²⁷ Ibid. S. 664–665.
- ²⁸ Werfel F. Cella, oder die Ueberwinder. Frankfurt a. Main, 1982. S. 82–83.
- ²⁹ Jungk P. S. Franz Werfel. S. 150.
- ³⁰ Werfel F. Der Stern der Ungeborenen. Frankfurt a. Main, 1990. S. 708.
- ³¹ Ibid. S. 710.
- ³² Ibid.
- ³³ Werfel F. Between Heaven and Earth. New York, 1944.
- ³⁴ См. извлечения из «Теологумены» в переводе В. Д. Седельника: Верфель Ф. Теологумена. Пособие для агностиков // Диапазон. М., 1993. № 3–4. С. 168–191.

ГЛАВА 14

«ГАБСБУРГСКИЙ МИФ» В АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ¹

Словосочетание «габсбургский миф» стало историко-литературным термином после выхода в свет в 1963 году книги Клаудио Магриса². Работа вызвала много споров, но одно несомненно: феномен «габсбургского мифа» обозначает идеализацию и мифологизацию истории империи Габсбургов. Подобная тенденция уже наблюдалась в австрийской литературе XIX столетия (Раймунд, Нестрой, Грильпарцер, Штифтер, Розеггер и др.), но в полном смысле мифом данное явление стало в XX веке, после развала Австро-Венгерской монархии в 1918 году.

Выражение «миф», с одной стороны, указывает на неадекватное отражение действительности, с другой стороны, оно свидетельствует о попытке прорваться к метаисторическому и метафизическому началу. Происходит (порой, как отмечает К.Магрис, бессознательно) сублимация конкретной общественной системы в некий живописный, надежный и упорядоченный сказочный миф. Не все писатели поют «эпиталамы» ушедшей эпохе, процесс это неоднородный, одни подходят к прошлому с микроскопом, другие с кривым зеркалом, но оба подхода, так или иначе, отмечены полем мифологического напряжения. В этом смысле не являются исключением ни «вивисекторский» метод Р. Музиля, ни юмор Х. фон Додерера. Атмосфера, нюансы, музыка, особая аура одинаково присущи как критикам, так и апологетам. Литература реализует обозначенные свойства в форме или ностальгии («утраченный рай»), или сатирического переосмысления («проклятое прошлое»), или, в зависимости от индивидуальной установки автора, как нечто среднее между ними³.

С. Цвейг в книге «Вчерашний мир: Воспоминания европейца» упоминает один значимый эпизод на границе с Бельгией: «И тут в зеркальной вагонной раме я увидел почти во весь рост императора Карла, последнего императора Австрии, его одетую в черное супругу, королеву Зиту. Я вздрогнул: последний император Австрии, наследник Габсбургской династии, которая правила страной семьсот лет, покидает свою империю!.. Только те-

перь, в это мгновение, почти тысячелетней монархии, действительно, пришел конец. Я знал, что Австрия уже другая, что мир, в который я направлялся, уже не тот»⁴.

Эмиграции последнего австрийского императора предшествовала активная политическая борьба. 16 октября 1918 г. Карл выступает с манифестом «К моим преданным австрийским народам»: империя должна стать федеративным государством. Обращение только ускоряет разрыв прежних связей. 31 октября Карл отказывается от поста главнокомандующего, но от престола не отрекается. 11 ноября Карл подписывает манифест, отказываясь от участия в управлении страной. После многочисленных попыток удается подвинуть экс-императора к эмиграции. 24 марта 1919 года монаршая семья покидает страну. По конституции Габсбурги в случае лояльности к республике и выхода из «дома Габсбургов» могут остаться в Австрии, но этого Карл не сделал. В марте 1921 года он попытался поднять восстание в Венгрии, но потерпел поражение. Швейцария отказала ему в политическом убежище, и, высланный на Канарские острова, он умер 1 апреля 1922 года. Австрия стала, действительно, другой страной: империя окончательно рухнула. Правда, полному исчезновению «имперских» настроений, несмотря на отмену сословных привилегий, противился, прежде всего, сам язык. Присутствие имперского мышления ощущалось в Первой республике в наличии различных «райхс-институций» как некое «языковое эхо». Так, венский телефонный справочник за 1933 год насчитывает около сорока подобных обозначений. Например, существовал «Имперский союз акушерок Австрии». Определение «имперский» сохраняло свое значение «всеавстрийскости» до «аншлюса» 1938 года, когда оставался «Имперский комиссар по делам воссоединения Австрии с Германским рейхом»⁵. Распад Габсбургской империи в ее географических и национальных границах определяет, с одной стороны, особую остроту кризиса мира и личности, что можно сравнить лишь с ситуацией в России. С другой стороны, естественный рецидив «возврата к прошлому» стал одной из характерных примет всей австрийской литературы XX века. Предчувствие надвигающейся катастрофы первоначально отчетливо проявилось в художественном сознании писателей венского модерна, которые скорее разрушали «габсбургский миф», чем его сохраняли. Экзистенциальная топика получила у младовенцев широкое распространение и была характерна для всех без исключения авторов: Гуго фон Гофманстала, Артура Шницлера, Рихарда Бер-Гофмана, Леопольда фон Андриана, Фрица фон Херцмановски-Орландо. Экзистенциальность как важнейшая категория венского модерна нашла многообразные формы своего воплощения в ситуации наступающего

общественного кризиса Австро-Венгрии, предвещавшего грандиозный распад, прежде всего, духовных ценностей⁶.

Наиболее широко одиночество, страх и смерть представлены в психологической прозе А. Шницлера. Значительная глубина погружения в полуосознанные и бессознательные пласты человеческой психики позволила Шницлеру не только констатировать внутреннее неблагополучие человека, поставленного в ситуацию гибели или умирания, но и соотносить ее с противоречивыми борениями между Эросом и Танатосом (новеллы «Умереть», «Мертвые молчат», «Фрау Берта Гарлан»).

Катастрофичность бытия ощущается в прозе Л. фон Андриана (новелла «Сад познания»), Р. Бер-Гофмана (роман «Смерть Георга») и особенно в драматургии Г. фон Гофмансталь («Смерть Тициана», «Глупец и Смерть», «Имярек», «Электра», «Царь Эдип»), а также в его новеллистике. Экзистенциальное сознание в венском модерне являлось методом познания реальности, который формировался как национальный феномен, интегрируя самые передовые достижения повествовательной техники европейской литературы, в том числе и русской.

Гуго фон Гофмансталь был одним из самых видных австрийских писателей, трагически переживавших распад страны. Для него всегда было характерно предчувствие крушения империи, но тем сильнее возникало желание общности, надежда на обретение корней и примирение всех классов и слоев. Во время Первой мировой войны он снова почувствовал себя австрийцем, о чем свидетельствует его публицистика, речи и эссе этих лет. После распада монархии выяснилось, что она для Гофмансталь «священна». С этим, очевидно, связаны и ностальгия, и неприятие писателем авангардных движений. В кругу Кафки, Джойса, Малера, Кандинского или Тракля он ощущал себя хранителем гуманистических заветов прошедших веков. Фактически то, что Гофмансталь видел в прошлом своей страны, было красивой утопией, не имевшей ничего общего с действительностью. Он свободно и увлеченно воссоздавал прошлые эпохи: от античности и венского народного театра до классицизма и романтизма, предпочитая апеллировать к устоявшемуся и стабильному в противовес современному и хаотичному.

Во время Первой мировой войны приходит разочарование Гофмансталь в государственной системе, сменившееся затем ощущением безысходности. Смерть писателя (1929) ускорили не только самоубийство его сына, но и отчаяние от неразрешимости текущих проблем. В последние годы жизни Гофмансталь, как известно, культивировал идею «консервативной революции» и «единой Европы», в которой Австрия, единственное в результате войны полностью распавшееся государство, как ни-

кто другой могла бы претендовать на роль локомотива. Настроения паневропеизма, однако, значительно ослабли, когда писатель убедился, что континент шагает в другом направлении — к расистским и нигилистическим тенденциям. Гофмансталь писал о самом серьезном духовном кризисе, начиная, если не с XIII, то с XVI века. В 1920 году он написал статью «Ирония вещей», в которой продолжил мысль Новалиса о том, что после проигранных войн надо писать комедии, так как их стихия заключается в том, чтобы показать проигравшим в войне всевластие иронии. Гофмансталь выступает инициатором Зальцбургских фестивалей, декларирует тезис об искусстве как консервативной культурной силе, работает над романом «Андреас, или Объединенные» (так и оставшимся фрагментом), эссе и статьями.

Осознание кризисного состояния реальности в самоощущении личности продолжается в австрийской литературе и в послевоенное время: «трудный характер» персонажей венского модерна естественно трансформировался в «человека без свойств»: «Признанный миром мэтр модернизма, Франц Кафка своим творчеством закрепил “распад антропоцентрического мировоззрения, которое так долго считало человека центром вселенной” (Р. Музиль). Он привел в литературу странного героя, имя которому Ничто (притча “Прогулка в горы”)⁷. Утрата человеческого облика и исчезновение индивидуальных черт свидетельствовали о том, что действительность из непонятной в литературе модерна стала открыто враждебной в австрийском модернизме, крайне отчуждая от себя человека. В ситуации краха Габсбургской империи «почва исчезала из-под ног» в прямом смысле слова. Монархия, занимавшая центральную и южную часть Европы, сжалась подобно «шагреновой коже» до небольшого сегмента — Республики Австрия — на географической карте.

Сложившаяся историко-культурная ситуация во многом определила своеобразие австрийской словесности в целом, фокусируя внимание на той реальности, которая навсегда ушла в прошлое. «Габсбургский миф» воспроизводил объединяющее начало национального самосознания всех жителей имперских земель Дунайской монархии. Тема «габсбургского мифа» — прошлого величия единой сверхдержавы — окрашивает в ностальгические, а иногда и иронические и саркастические тона литературу последующих десятилетий: произведения Й. Рота, К. Крауса, Р. Музиля, Ф. Верфеля, С. Цвейга и многих других австрийских писателей.

Тема потери героизма личности в истории монархии, открытая в венском модерне, становится магистральной в романах Йозефа Рота: «Отель “Савой”», «Бегство без конца», «Иов», «Марш Радецкого», «История тысяча второй ночи», «Склеп капуцинов» и др. В заголовок романа «Марш Радецкого» вынесе-

но название штраусовского вальса, бравурного и веселого. Он являлся достойным музыкальным символом величия и могущества государства Габсбургов. Становясь лейтмотивом романа, этот марш в финальной части исполняется пианистом в борделе, подчеркивая всеобщее падение нравов монархии.

Интересна эволюция в отношении к «габсбургскому мифу» Йозефа Рота в одиннадцати романах, множестве эссе, новелл и примерно тысяче газетных статей. Когда Рот умер, то не знали, по какому обряду его хоронить: по католическому или иудейскому. Его могилу украсили венок «верному борцу за монархию» и красные гвоздики от социалиста Эгона Эрвина Киша, который в 1918 г. возглавлял красную гвардию и готовил покушение на последнего австрийского кайзера.

Рот был весьма противоречивой личностью. Он приводил самые разные версии своего происхождения, слыл пацифистом, но на фронт ушел добровольцем и т.д. Вернувшись с войны, он работал журналистом, причем демонстрировал вполне левые взгляды, писал стихи против кайзера, генералов, капиталистов, священников, остро критиковал эпоху Франца Иосифа. Но уже в 1920 г. современность характеризовалась им как «голый материализм» и «стремление к власти». Постепенно возникает тоска по «старому немецкому солнцу», эпохе до Реформации. В Европе Рот видит признаки наступающей американской цивилизации, губительной для Старого континента.

Впервые ностальгия по Францу Иосифу оформляется в фельетоне Рота «Его императорское и королевское апостолическое величество» (1928), написанном как бы под впечатлением от похорон монарха. Фельетон начинается так: «Жил-был император...» Монархия здесь — мир детства, сказочная страна. Традиция, универсальность, гуманизм — вот ее позитивные характеристики. В фельетоне «Королевско-императорские ветераны» (1929) писатель вспоминает о детстве в моравском городке, где местные ветераны — хранители мира и порядка — устраивали в день рождения императора парад, совершенно преображаясь при этом. В предисловии к роману «Марш Радецкого» Рот писал, что любил это отечество, которое позволило ему одновременно быть австрийцем, патриотом и гражданином мира. Формально к «Маршу Радецкого» примыкает другой роман писателя — «Склеп капуцинов». Здесь описывается период с 1913 по 1938 год, а в качестве рассказчика выступает Франц Фердинанд Тротта. Роман успеха не имел, что, возможно, объясняется слишком резкими акцентами: позитивно только прошлое, негативно — исключительно настоящее. Настроения гибели и распада отличают и роман «История тысячи второй ночи», что лишний раз напоминает высказывание Рота о том, что главные

события его жизни — война и закат империи, единственного отечества, которое он имел.

Подобно Роту, наиболее последовательно реализует «габсбургский миф» в своем творчестве Франц Верфель. Он не всегда идеализирует прошлое, часто в нем борются разнонаправленные тенденции. Писатель прекрасно понимал, что только новое сознание может творить принципиально новое искусство, отсюда начинается бунт против современного инфантильного мира, с одной стороны, и патриархального, с другой.

Данная ситуация была типичной для пражских немецкоязычных писателей еврейского происхождения. Круг М. Брода как раз инкриминировал старшему поколению утрату «еврейской идентичности» за счет успешной коммерческой карьеры.

«Габсбургский миф», на первый взгляд, представлен здесь периферийно, но он присутствует, тем не менее, во всех узловых моментах романа. Прежде всего, это размышления одного из персонажей об империи, в которых, несомненно, отражен опыт автора, пережившего распад Австро-Венгрии: «Халифат — божественная идея, турецкий, курдский, армянский, арабский мир — всего лишь земной факт»⁸. В вялотекущей жизни халифата заключался государственный резон, но младотурки, разжегшие национализм, разрушили труд столетий в одно мгновение.

«Габсбургский миф» получил свое воплощение в последнем, и главном, романе Верфеля — антиутопии «Звезда нерожденных». Внешнее благополучие «астроментального мира» будущего очень быстро дает трещину, протагонист становится свидетелем и участником чудовищного катаклизма. Оказывается, рядом находится мир «джунглей», чьи обитатели выращивают злаки, содержат животных, живут на поверхности земли и проч. Молодое поколение «астроментальных» предлагает развязать против «джунглей» войну, провоцирует конфликт и терпит поражение. Взгляд Верфеля пессимистичен: ненависть цивилизаций и поколений, ярость разрушения — все остается по-прежнему.

Карл Краус — одна из самых ярких фигур последних лет существования монархии и первых десятилетий новой республики. Краус всегда издевался над биржей, банками, литературой, прессой, политическими функционерами, отдавая при этом постоянно «кесарю кесарево». Яркий талант сатирика Карла Крауса, современника и критического оппонента младовенцев, сближает его произведения с экспрессионистской литературой. В журнале «Факел» (922 номера с 1899 по 1933 год), являясь его бессменным издателем, Краус публиковал стихотворения Тракля, Верфеля, а также свои собственные. Поэзия Крауса имела ярко выраженный обличительный и ироико-философский характер. В ней сочетаются остроумие и игровое начало по отноше-

нию к слову. Самым значительным драматургическим произведением Крауса является монументальная сатирическая «трагедия» «Последние дни человечества». Автор создает в пьесе гротескный образ государственной системы, которая враждебна человеку. Краус вводит ряд комментирующих персонажей, остроя тем самым развивающееся действие, превосходящая открытие эпического театра Бертольтом Брехтом. Отдельные сцены-гротески изображают престарелого кайзера Франца Иосифа, тупых маршалов и министров, всемогущих промышленников, продажных представителей армии, науки и прессы: «Всё это понадобилось автору, чтобы представить Австро-Венгрию опытным полем общей гибели. Его пьеса — это модель универсального философского опыта, делающего очевидной пропасть, к которой повели человечество алчность, войны, глупость»⁹.

В статьях, написанных на рубеже веков, издатель «Факела» нередко подчеркивает выигрышные стороны Франца Иосифа в сравнении с Вильгельмом II или сербским королем Александром. Народ, дескать, любит его и говорит «наш кайзер»... Франц Иосиф для Крауса — «тип благородного человека», «джентльмена», «образец конституционного монарха». Когда в 1914 г. был убит эрцгерцог Франц Фердинанд, в «Факеле» появился некролог, где покойный называется «надеждой этого государства», «посланником старой Австрии». В 1919 г. Краус опубликовал статью «Прощальное слово» вслед уходящей монархии. Автор писал о том, что светит обнадеживающая звезда — больше не быть австрийцем. Во всех битвах он желал этому абсурдному отечеству одного — быстрейшего сложения оружия. Теперь его, Крауса, основная задача заключалась в том, чтобы учить основным понятиям утраченного человеческого достоинства и попутно — основным правилам логического мышления. Ведь «австрийское лицо» — это Медуза, которая все превращает в кровь и грязь; разложение Австрии может отравить воздух наступающего времени. До Крауса, по его словам, голос страны доходит исключительно в качестве галлюцинирующего испорченного телефона (здесь напрашивается интересная параллель с романом Франца Кафки «Замок»). В 1924 г. Краус опубликовал ироническую статью «Мы двое». В ней он утверждал, что только два человека в стране — он и Франц Иосиф — с самого начала предвидели эпохальную катастрофу.

В творчестве Франца Кафки преломились не только чешско-немецкие, но и венские и общеевропейские литературные центростремительные силы, позволяющие констатировать экспрессионистские черты его наследия: разрушение традиционных художественных представлений и структур, кроме того, «его сухая, жесткая, как бы лишенная плоти проза и есть воплощение

формулы современного бытия, его самого общего закона»¹⁰. Скромно и непритязательно начав с 1908 года печататься в пражских журналах, Кафка представил свой необычный художественный мир в прозе: «Тихая революция Кафки заключается прежде всего в том, что он, сохранив всю традиционную структуру языкового общения, его грамматико-синтаксическую логичность, правильность языковой формы, воплотил в этой структуре кричащую, вопиющую нелогичность, бессвязность, абсурдность содержания. Специфически кафкианский эффект — всё ясно, но ничего не понятно»¹¹.

В связи с «габсбургским мифом» можно упомянуть, что у Кафки есть афоризм о королевских курьерах, которые несут бессмысленные послания, потому что все короли умерли. Трудно судить, насколько это соотносится с проблематикой «габсбургского мифа». В какой-то степени романы и новеллы пражского писателя отражают опыт человека и чиновника «королевской и кайзеровской» монархии, если посмотреть на них через социологическую призму: «маленький человек» в тенетах бюрократии, механистичность его экзистенции, низведение до «винтика» гигантской машины. В этом плане Кафку можно рассматривать как «разрушителя» «габсбургского мифа» или, по меньшей мере, в качестве человека, не «подпавшего» под его чары. По сути, бравый солдат Швейк и Иозеф К. не только сограждане и современники, и, в определенном смысле, друзья по несчастью с разными, разумеется, культурными и философскими кодами.

Тема отстраненности человека в мире продолжается в интеллектуальной прозе Роберта Музиля (новеллах, во многом автобиографическом романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» и неоконченном романе «Человек без свойств»). Музиль подвергает скептическому осмыслению не только интеллектуальную атмосферу закрытого интерната первого романа, но и исследует, как и многие произведения Шницлера, внутреннюю, душевную жизнь главного героя. Роман Музиля, продолжающий традиции венской психологической прозы, во многом не похож на предыдущие образцы этого жанра. В нем отсутствует положительное влияние австро-венгерской действительности на душу молодого героя: первая любовь, юношеская дружба или пример взрослых. Сознание Тёрлеса становится ареной борьбы добра и зла, «отрицательный» опыт постепенно ощущается как постыдный, растет сила нравственного сопротивления, пока, наконец, не берут верх общечеловеческие этические нормы поведения. Роман Музиля остается ярким образцом исследования экзистенциальных явлений, начатого Гофмансталем и Шницлером: «То, к познанию чего здесь пробивается Тёрлес, — “нерациоидное” в

собственной душе, — это, конечно, бессознательное, мыслящееся писателем как еще не познанная психическая реальность»¹².

В романе «Человек без свойств» портрет рухнувшей, как карточный домик империи выполнен Музилом в сатирических и гротескных тонах, что дает представление об абсурдности государства, личность в котором деформируется настолько, что у нее можно было насчитать девять характеров: «профессиональный, национальный, государственный, классовый, географический, половой, осознанный, неосознанный и еще, может быть, частный; он соединяет их в себе, но они растворяют его, и он есть, по сути, не что иное, как размытая этим множеством ручейков ложбинка, куда они прокрадываются и откуда текут дальше, чтобы наполнить с другими ручьями другую ямку»¹³. Но есть у жителей страны еще и десятый характер. Это — «пассивная фантазия незаполненных пространств», благодаря которой человек не может принимать всерьез то, что делают девять характеров. Математика подобно демону проникла в человека и разрушила его душу. Поэтому человек господин и раб одновременно: «Человек без свойств у Музиля — это один из первых вариантов антигероя и античеловека, жертва истории и цивилизации. В его попытках осмыслить свою личную трагедию раскрывается болезнь времени. Человеку, утратившему свойства, то есть навыки, способствующие жизненному успеху в его стереотипном буржуазном понимании, остается жизнь неприкаянного, если только он не найдет в себе силы служить подлинным идеалам человечности, культуры, творчеству»¹⁴. Для Ульриха, главного героя (или, скорее, антигероя) произведения мир, по выражению Музиля, — «большой исследовательский центр, где испытываются и наново создаются лучшие человеческие формы»¹⁵. Отсутствие свойств у главного героя не означает его безликости, это скорее скептическая отстраненность от мира, гротескного и абсурдного одновременно. По мнению Т. Манна, произведение Музиля нельзя назвать романом: он «балансирует между эссе и эпической комедией»¹⁶. Этот необычный синтез жанрообразующих доминант продолжает экспериментальные поиски крупнейших писателей венского модерна, а роковая тайна письма сходна с ситуацией, возникшей в новелле Гофмансталя «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи». Поиски Ульрихом «тысячелетнего царства» оказываются бесплодными. Рухнувшая империя не вызывает у Музиля ни малейшего сочувствия. Его известные тезисы: в стране был парламент, но страна прекрасно обходилась без него; все граждане перед законом были равны, но не все были гражданами и т.д. Писателю возражает современный историк: закон о чрезвычайном положении, распускающий представительную власть, распространился толь-

ко на венский парламент, а на будапештский, к примеру, нет. Что касается проблемы гражданства, то посмотрите на изменение положения евреев после 1867 г. и прочее¹⁷. Музиля трудно отнести к апологетам «габсбургского мифа», но — по остроумному замечанию К. Магриса — его Ульрих пропитан всем духом австрийской литературы¹⁸.

Говоря о «габсбургском мифе» в австрийской литературе, нельзя не упомянуть Стефана Цвейга. Главное его автобиографическое произведение — мемуары «Вчерашний мир: Воспоминания европейца», вышедшие после трагической смерти писателя в 1942 году. Цвейг не случайно называет эту книгу «воспоминаниями европейца», потому что идея «единой Европы» была для него всегда чрезвычайно важна, а крушение прежнего мира ассоциировалось, в определенной мере, с крушением старой Австро-Венгрии. О времени накануне Первой мировой войны он вспоминает как о «золотом веке»: чтобы съездить в Америку, не нужно было никакого паспорта. Достижения технической цивилизации сближали самые отдаленные уголки земли, прогресс и процветание казались неизбежными. Позже к автору придет разочарование: то, что Цвейг в 1922 году писал о Шницлере, можно применить и к его собственной ситуации: «Мир Шницлера исчез в одночасье. Очаровашки стали шлюхами, Анатоли занимаются биржевыми аферами, аристократы бежали, офицеры превратились в коммивояжеров и агентов, легкость общения опошлена, эротика достигла “низов”, сам город пролетаризирован»¹⁹.

В художественной биографии «Мария Антуанетта» (1932) одна из самых сильных фигур — Мария Терезия, интенсивно ведущая переписку с дочерью, которая представляет собой «посредственный характер». Трагизм ее судьбы обусловлен не силой сопротивления обстоятельствам, но силой самих этих обстоятельств. Прояви Мария Антуанетта интерес к политике, — замечает Цвейг, — и Европой правили бы три женщины: Екатерина Великая, Мария Терезия и ее дочь.

Единственный роман Цвейга — «Нетерпение сердца» — также ассоциируется с «габсбургским мифом». Это, на первый взгляд, частная история взаимоотношений неизлечимо больной девушки и лейтенанта кайзеровской армии Хофмиллера, который оказывается беспомощным, так как между двумя типами сострадания — трусливым и сентиментальным, то есть «нетерпением сердца», и действенным — делает выбор в пользу первого. Цвейг, всегда стремившийся к психологически-социальной детерминации, показывает на примере фиаско Хофмиллера, как и А. Шницлер в «Лейтенанте Густле», и Й. Рот в «Марше Радецкого» — фиаско целой общественной системы: этическая позиция индивидуума становится масштабом морального состояния общества.

Ностальгия Цвейга по ушедшему с годами все более усиливалась. В докладе «Вчерашняя Вена», сделанном в 1940 году, он говорил о бывшей имперской столице как о форпосте европейской культуры, а ее питательную почву считал идеальной. Каждую минуту здесь напоминалось о том, что живешь в центре кайзеровского наднационального государства. В народных песнях посмеивались над чехами, венграми, евреями, но это были насмешки между братьями. Аристократия валялась в ногах у Бетховена, а буржуазия фанатически любила музыку²⁰.

Хаймито фон Додерер, еще один классик австрийской литературы, никогда впрямую не декларировал своей приверженности к «габсбургскому мифу». Он никогда не показывал себя сторонником какой-либо из сил, проповедуя принцип «безыдеологичной идеологии». Его основные публикации, как и признание, подкрепленное литературными премиями, приходится на период после Второй мировой войны, но работать он начинает в 1920–1930-е годы. Первая часть его главного труда — романного цикла «Бесы» — возникает в 1931–1937 годах. Лейтмотив цикла — «бесовское» как синоним «революционного» (параллель с Достоевским вполне уместна). Это типично «венский» роман, как и «Убийство, которое совершает каждый» (1938). В них описываются события в австрийской столице в первые десятилетия нашего века, периода распада ценностей, тотальной дезориентации и крушения прежнего порядка.

Фриц фон Херцмановски-Орландо, названный одним критиком «последним гением барочного австрийского юмора»²¹, — считал распад империи глупостью всемирно-исторического масштаба, третьей великой катастрофой после разрушения Византии и Великой французской революции. Он, однако, еще сохранял веру в историческую миссию Австрии: она должна образовать в центре Европы государство, в котором рациональный Запад сольется с мистическими, темными силами Востока — и таким образом возникнет новая Византия и новая античность, более гуманные и гармоничные, чем прежние.

Творчество Херцмановски-Орландо (романы, фрагменты, варианты, новеллы «Назидательная проповедь патера Кньякалса», «Человек с тремя башмаками», «Семейная фотография» и др., — все это, в основном, было открыто уже после смерти писателя) не столь однозначно в своих оценках и представляет собой синтез исторического, сатирического и «магического» методов. Действие романа «Маскарад гениев» происходит в будущем, в вымышленном государстве Тарокания (вполне уместна параллель с «Каканией» Р. Музиля), основанном Меттернихом и выполняющем функции буфера между романским, германским и славянским мирами. Это некая «аустроморфная» организация,

достаточно гротескная, ибо каждый год здесь выбирают четырех королей — тех персонажей, кто наиболее похож на королей из карточной колоды (с этим связано и название страны). Тарокания — государство тотальной бюрократии, нормальные люди содержатся в закрытых заведениях, фантастически преувеличены нации, сословия, институты, перемешаны все эпохи — от Марии Терезии до Франца Иосифа.

Весьма популярным австрийским писателем, разрабатывавшим исторические, и не только исторические, темы, был Бруно Брем (Bruno Brehm, 1892–19??). Себя он относил к «всенемецким» писателям, ссылаясь на свою биографию: выходец из староавстрийской офицерской семьи, участник войны, переживший ранение и сибирский плен и обретший затем статус судетского немца. В 1939 г. его «трилогия о рейхе» получила государственную премию Германии, а министр пропаганды Геббельс отметил ее позитивные моменты: критика старой дунайской монархии и ратование за «великую Германию».

Трилогию составляют романы: «Апис и Эсте» («*Apis und Este*», 1931), «Это был конец» («*Das war das Ende*», 1932) и «Ни кайзер, ни король» («*Weder Kaiser noch König*», 1933). По поводу последнего И. Надлер, автор расистски ориентированной истории немецкой литературы, заметил: «Ни кайзер, ни король, но фюрер»²². Манеру письма Брема он трактует как производное от этнического элемента. Надлер в 1932 г. выработал те критерии, которые нацисты затем будут применять по отношению к «неарийским» писателям и в университетском преподавании²³.

Поначалу Брем не замышлял трилогии, ему просто хотелось исследовать историю с покушением в Сараеве и его последствиями. Для него покушение — знак крушения монархической идеи. В уста Франца Фердинанда вкладывается следующая мысль: Австрия всегда находилась в неких исторических клещах, — Франция на западе, Турция на востоке оказывали сильное давление в течение столетий. Место Турции заступают теперь освобожденные нами народы, которых науськивает все та же Франция. Брем говорит о пяти больших волнах, накатывавшихся на Австрию, — от гуннов до турок. Только два народа чувствовали себя ответственными за судьбу Европы: немцы и итальянцы, а славянско-византийский мир идеи паневропеизма не поддержал. С другой стороны, именно прусское решение развалило Священную Римскую империю германской нации.

Если в первом томе доминирует ориентация на нереализованную монархическую идею, то во втором и третьем под сомнение ставится сама эта идея, отсюда — «ни кайзер, ни король». Акцент смещается на модель «Третьего рейха», о каком-либо «общеевропейском доме» не может быть и речи, другим

народам просто отказано в праве на государственную самостоятельность.

Аллюзии на «габсбургский миф» присутствуют в творчестве таких австрийских писателей, как Александр Лернет-Холения (Alexander Lernet-Holenia, 1897–1976) и Мирко Елузич (Mirko Jelusich, 1886–1969). Лернет-Холения отражал в своих книгах эпоху гбнущей австро-венгерской монархии. Событиям Первой мировой войны, участником которой был писатель, посвящены романы «Ночная свадьба» («Die nächtliche Hochzeit», 1930), «Приключения молодого господина в Польше» («Die Aberteuer eines jungen Herrn in Polen», 1931), «Барон Багге» («Der Baron Bagge», 1936). Успел послужить Лернет-Холения и в гитлеровской армии — и запечатлеть свои переживания в многочисленных произведениях.

Елузич главную свою задачу видел в создании образов «вождей», которые обычно трактуются как предтечи Гитлера: «Цезарь» (1929), «Ганнибал» (1934), «Кромвель» (1934) и др. В 1941 году Елузич публикует роман «Мечта о рейхе» («Der Traum vom Reich»), в котором войны габсбургского принца Евгения, мечтавшего дать народу новую религию — «веру в империю», — изображаются как прообраз будущих войн за мировое господство.

Таким образом, наиболее активно «габсбургский миф» разрабатывался в период между двумя мировыми войнами. Австрия за годы вхождения в состав «Третьего рейха» — на войне и в результате репрессий — потеряла более трехсот тысяч своих граждан. В 1945 г. войска союзников освободили страну. Возвратилась Конституция 1920 года, а Временное правительство возглавил социалист Карл Реннер. Отто фон Габсбург, формальный наследник престола, живший в то время в США, написал президенту Трумэну письмо, предупреждая о «красной опасности» и предлагая свои услуги. Идея монархии, однако, ни у кого не нашла отклика.

После 1945 года феномен «габсбургского мифа» продолжает жить, скорее, по инерции, — благодаря, во многом, тому, что публикуется много книг, написанных, в принципе, еще до войны (те же Додерер или Херцмановски-Орландо). Кроме того, миф подпитывается тем, что К. Магрис остроумно назвал «ветром с востока»: имеется в виду литература, которую создают писатели, живущие ныне в Австрии, а по происхождению — выходцы из бывших провинций королевской и кайзеровской монархии. Это, прежде всего, патриархи австрийской литературы Мило Дор и Грегор фон Реццори.

Еще один тип — латентного — функционирования «габсбургского мифа» — различная рекламная продукция, рассчитанная, главным образом, на туристов и балансирующая на грани ки-

ча и фольклорной традиции. В этой связи можно назвать книгу Ханса Вайгеля «О ты, моя Австрия». Австрийцы изображаются в ней как восточные западники, западные восточники, печальные жизнелюбы, консервативные революционеры, халтурящие педанты, трудолюбивые лентяи, верующие скептики, германские славяне, балканские альпийцы, культурные варвары и т.д. То есть, как замечает К. Магрис, — орел по-прежнему «о двух головах», а герои произведений могут оказаться в «когтях двуглавого орла» (так называется повесть Жоржа Зайко)²⁴.

Одной из самых ярких представительниц темы «габсбургско-го мифа» можно считать Эльфриду Елинек. Она не пишет инвектив по адресу старой дунайской империи, но ее «аустрофобия» несомненна, в ее книгах постоянны выпады против современной Австрии, претендующей на роль центральноевропейского, культурного и наднационального государства, гармоничного в своей всевосприимчивости. В романе «Пианистка» (1983) возникает гротескный образ: распухший, как и положено утопленнику, труп культуры. Изнурительная муштра на занятиях музыки, авторитарная система воспитания гения, который «не состоялся», приобретает, по словам Елинек, значимое обобщение: «В определенном смысле это история — притча об Австрии и ее обществе, живущем за счет славы своих великих композиторов, то есть за счет прошлого, которое оплачивается подавлением индивидуальности сотен тысяч безвестных учительниц музыки, пианисток»²⁵. Высший пик елинековской сатиры — в аспекте ее «антиавстрийскости». В опубликованном в 1995 году романе «Дети мертвых» метафора отечества — горный пансионат «Альпийская роза» — гибнет вместе со своими обитателями в финале. Но для Елинек, безусловно, важно не столько сокрушить «габсбургский миф», сколько напомнить соотечественникам о нераскаянности в недавнем «коричневом» прошлом.

¹ Глава печатается с дополнениями Ю. Л. Цветкова.

² См.: *Magris C. Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur.* Salzburg, 1988.

³ *Ibid.* S. 7–11.

⁴ *Zweig S. Die schlaflose Welt.* Frankfurt a. Main, 1992. S. 46.

⁵ *Ibid.* S. 51.

⁶ См.: *Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал.* М.; Иваново, 2003. С. 293–359.

⁷ Дудова Л. В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998. С. 179.

⁸ Werfel F. Die vierzig Tage des Musa Dagh. Frankfurt a. Main, 1990. S. 505.

⁹ Шабловская И. В. Литература Австрии // Шабловская И. В. История зарубежной литературы XX века (первая половина). Мн., 1998. С. 210.

¹⁰ Карельский А. В. Лекция о творчестве Франца Кафки // Хрупкая лира: Лекции, статьи по австрийской литературе XX века. М., 1999. С. 143, 155.

¹¹ Там же. С. 144.

¹² Карельский А. В. Утопии и реальность // Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения: В 2-х т. М., 1999. Т. 1. С. 20.

¹³ Музиль Р. Человек без свойств. М., 1984. Т. 1. С. 58.

¹⁴ Шабловская И. В. Роберт Музиль // Шабловская И. В. Указ. соч. С. 217.

¹⁵ Цит. по: Затонский Д. Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» // Музиль Р. Человек без свойств. Т. 1. С. 20.

¹⁶ Манн Т. Р. Музиль «Человек без свойств» // Манн Т. Статьи и письма. М., 1986. С. 53.

¹⁷ Zweig S. Begegnungen mit den Büchern. Frankfurt a. Main, 1984. S. 211–212.

¹⁸ Magris C. Der Habsburgische Mythos... S. 283.

¹⁹ Zweig S. Europäisches Erbe. Frankfurt a. Main, 1987. S. 194.

²⁰ Zweig S. Länder. Städte, Landschaften. Frankfurt a. Main, 1989. S. 72–79.

²¹ Haas W. Die literarische Welt. München, 1960. S. 19.

²² Magris C. Der Habsburgische Mythos... S. 308.

²³ Handke P. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Morawa, Sawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Frankfurt a. Main, 1996. S. 80.

²⁴ Зайко Ж. В когтях двуглавого орла // Повести австрийских писателей: Сборник. М., 1988. С. 19–70.

²⁵ «Высказать невысказываемое, произнести непроизносимое...» С австрийской писательницей Эльфридой Елинек беседует Александр Белобратов // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 291.

ФРИЦ ФОН ХЕРЦМАНОВСКИ-ОРЛАНДО

Фриц фон Херцмановски-Орландо (Fritz Ritter von Herzmanovsky-Orlando, 1877–1954) — фигура в австрийской литературе скорее малоизвестная, чем забытая, потому что к известности, славе, признанию он никогда и не стремился, считая себя дилетантом: большинство его произведений так и остались в черновом варианте и при жизни автора никогда не издавались. У тех, кто знаком с австрийской литературой лишь понаслышке, имя Херцмановски ассоциируется с чем-то старомодным, чудачковатым и совершенно неактуальным. Но оценка эта неверна и несправедлива. Произведения писателя — превосходный материал для изучения того самого «габсбургского мифа», с которым так или иначе связано национальное самосознание не одного поколения австрийцев. В них как на ладони видны все составляющие этого мифа, все его внутренние механизмы. Художественный мир Херцмановски — Австрия, показанная как курьезный раритет, бесполезная нелепость. Автор же этого мира, рассказчик, — коллекционер, который может отдать жизнь за эту нелепицу и одновременно не может не подтрунивать над самим собой и предметом своего обожания. Австрия у Херцмановски становится идеей, духовной общностью, таинством, связывающим посвященных. Смех сквозь слезы, благоговейный трепет и колкая сатира, понимание абсурдности и обреченная влюбленность — такое двойственное и противоречивое отношение к Австрии так или иначе, пожалуй, свойственно большинству австрийских авторов вплоть до самых современных. Но Херцмановски был чуть ли не первым, у кого оно выкристаллизовалось особенно четко. Он один из самых ярких апологетов австрийского мифа и в то же время, может быть, один из величайших сатириков австрийской литературы. Но и этого мало. В произведениях Херцмановски, действительно, много смешного, много искрометности и безудержной фантазии, и потому читать их можно ради чистого удовольствия, и, в общем-то, совершенно ничего при этом не зная о перипетиях австрийской истории. Хочется верить, что Херцмановски когда-нибудь откроют и полюбят в России — ведь любят же у нас сказки

Гофмана, романы Кафки или пьесы Ионеску, — а Херцмановски понемногу сродни им всем.

Фриц фон Херцмановски-Орландо родился в Вене, в аристократической семье. Переплетение славянских, романских и германских линий в его роду было очень характерно для Австро-Венгрии, — и на это смешение обращает внимание уже сама его двойная фамилия, чему сам Херцмановски придавал особое значение. В 1916 году он специально ходатайствовал в соответствующих ведомствах, чтобы получить право присоединить к своему имени вторую часть, девичью фамилию матери — Орландо. В юности Херцмановски получил архитектурное образование в Венской высшей технической школе, которую закончил в 1903 году. В том же году он познакомился с художником Альфредом Кубиным, который стал одним из самых близких его друзей и единомышленников. Кубин ввел Херцмановски в художественные круги Мюнхена. С 1904 года Херцмановски сначала работал архитектором в одном из венских бюро, в 1905 открыл собственное дело. В Вене до сих пор сохранилось несколько спроектированных им зданий. Их отличает пропорциональность, строгость линий, почти пуризм, — чего совершенно нельзя сказать ни о его литературном творчестве, ни о его причудливых и витиеватых рисунках. Впрочем, противоречия здесь нет: по мнению исследователей, и в архитектурном, и в художественном наследии Херцмановски по-разному проявилась его уникальная способность предвосхищать эстетические тенденции будущего. В 1911 году Херцмановски женился на Кармен Шулисте, с которой, по видимому, познакомился по объявлению в газете, что не мешало им прожить вместе всю оставшуюся жизнь. В том же году у Херцмановски начались серьезные проблемы со здоровьем: врачи обнаружили у него хроническое заболевание почек и туберкулез. Из-за болезней он был вынужден оставить работу. Первые годы после женитьбы Херцмановски много путешествовал и лечился на самых разных курортах — неизменно в обществе Кармен. Вместе они побывали в Италии, Греции, Богемии и в Египте. В 1916 году поселились в тогда южнотирольском, а вскоре — северно-итальянском курортном городке Меран. Тамшний климат наилучшим образом подходил ему по состоянию здоровья. Эти места полюбили Херцмановски и стали для него второй родиной. В 1940 году ему с Кармен пришлось покинуть Меран из-за проблем с гражданством, но в 1948 власти разрешили им вернуться. Здесь же, в 1954 году, писатель скончался.

Херцмановски был натурой творческой и разносторонней: он занимался графикой, придумывал проекты фантастических зданий, всерьез увлекался мистикой, магией, астрологией и даже состоял в теософских орденах, изучал точные науки, реставри-

ровал замки, был страстным коллекционером всевозможных раритетов, в том числе старинных журналов, афиш и плакатов, — но делал все ради собственного удовольствия и интереса, ни одно из перечисленных занятий и увлечений не было для него способом заработать деньги или завоевать признание. То же касается и его литературной деятельности. В основном она пришла на конец 20-х — начало 30-х годов XX в., когда Херцмановски было уже около пятидесяти лет. Но при жизни писателя из всего созданного им в свет вышли лишь два произведения: в 1926 году в частном порядке была издана новелла «Комендант Калимноса. Мистерия о Леванте времен рококо» («Der Kommandant von Kalymnos. Ein Mysterium aus der Rokoko der Levante»), а в 1928 — небольшой роман «Лошадиное пугало в сеточке из роз» («Der Gaulschreck im Rosennetz»), который задумывался как часть австрийской трилогии. Причин отсутствия у издателей интереса к Херцмановски было несколько. Во-первых, его поэтика совершенно не вписывалась в официальный традиционалистски-почвеннический литературный канон времен австрофашизма. Во-вторых, у Херцмановски не доходили руки придать своей фонтанирующей фантазии сколько-нибудь законченную художественную форму. Большая часть его литературного наследия представлена в виде разрозненных отрывков, путаных записей и заметок, черновиков, которые зачастую сложно разобрать или уж тем более объединить в некое композиционное целое. В конце 1950-х — начале 1960-х годов благодаря стараниям его друга и почитателя, известного австрийского писателя Фридриха Торберга, в свет вышли четыре тома избранных произведений Херцмановски. Кроме уже упомянутого романа, как наиболее значительные и показательные необходимо также отметить и две другие части австрийской трилогии, романы «Сколио Помо, или праздник на Летучем голландце» («Scoglio Pomo oder Rout am Fliegendem Holländer») и «Маскарад гениев» («Das Maskenspiel der Genien»), а также новеллу «Кавалер Шмыг, или необычайное путешествие к морю господина Иба» («Cavaliere Huscher oder Die sonderbare Meerfahrt des Herrn von Yb») — в отличие от прочих произведений Херцмановски она, кстати, обладает стройной, хорошо продуманной композицией и завершенностью. Помимо этого, Херцмановски — автор шести драм, нескольких балетов и комедий, а также небольших рассказов и бесчисленного множества миниатюр.

Поскольку в руки Торберга попал материал совершенно неорганизованный, что называется сырой и неудобоваримый для читателей, а значит, и малоинтересный для неспециалистов, он решил на его самовольную доработку. Торберг и не скрывал, что мог поставить какой-нибудь эпизод из конца произведения в

начало или из середины в конец, если ему казалось, что так будет логичнее и лучше с художественной точки зрения; он мог вырезать то, что ему казалось лишним, безвкусным или непонятным для непосвященного (особенно это касалось мистических увлечений Херцмановски), а если при этом возникала лакуна и нужно было построить переход к следующему куску текста, не задумываясь, дописывал недостающий отрывок за Херцмановски, подражая его манере. Такой несколько бесцеремонный подход вызвал массу нареканий в адрес Торберга. В 1960-е годы в австрийском литературоведении даже развернулась полемика по этому поводу, инициатором которой стала молодая исследовательница творчества Херцмановски Барбара Груннерт-Броннен¹. Сам Торберг уверял, что подготовка наследия Херцмановски к изданию была колоссальным трудом по расчистке литературных Авгиевых конюшен, который он проделал по собственному душевному почину и по просьбе многочисленных друзей и читателей писателя. Результатом же этого тяжелого труда стало открытие миру гения Херцмановски, до тех пор совершенно не знакомого широкому кругу читателей. Торберг также говорил, что под слоями грязи находились истинные жемчужины, которые нужно было очистить и освободить от ненужных наслоений. Так или иначе, но до недавнего времени широкая публика, действительно, могла познакомиться с литературным творчеством Херцмановски лишь через посредничество Фридриха Торберга (или благодаря ему).

В предисловии к собранию сочинений Херцмановски Торберг назвал его дилетантом в изначальном смысле этого слова — то есть дилетантом не в силу отсутствия умения или таланта, а по собственной прихоти. Наверное, единственное, чем руководствовался Херцмановски в своем творчестве в первую очередь, и что было для него наиболее весомым и решающим — это остроумие, неожиданная, непосредственная, спонтанная и оттого поразительная и смешная выдумка, без разницы, в чем выраженная: в диалоге, в поступке, в какой-то мысли, в описании чьей-то внешности, в названии картины или книги, в какой-то сценке или истории. Все остальное: развитие действия, характеры, мотивации героев, сквозные мотивы или символы — были для него вторичны. Один и тот же персонаж у него мог появляться в тексте два-три раза так, как будто это происходит впервые, выполняя все церемонии первого знакомства — ритуал, которому Херцмановски подвергает всех без исключения своих героев; потом писатель мог совершенно забыть о любом из них и вдруг неожиданно вспомнить где-нибудь в конце книги и снова ввести его в действие, не обращая внимание на то, что оно уже давно переместилось в другую часть Европы, например, из Вены

в Италию или Грецию. Одна и та же мысль может повторяться в тексте по несколько раз: то в диалоге, то в виде внутреннего монолога одного из героев, то как чья-либо реплика или собственное авторское рассуждение. Все новые и новые фигуры часто появляются у Херцмановски исключительно из творческого озорства, рожденные безудержной, фонтанирующей выдумкой, чтобы бросить какую-нибудь реплику, которая кажется автору забавной, оригинальной или парадоксальной, и после этого также внезапно исчезают. Немотивированные появления или исчезновения касаются как эпизодических, так и центральных фигур. Впрочем, большинство персонажей просто выполняют функции рассказчиков историй или участников сценок и в общем-то взаимозаменяемы. Выпадают они из поля зрения автора, когда тот увлекается какой-нибудь новой, еще более забавной или парадоксальной вещью. Торберг пытался сгладить все эти неровности, хотя и понимал, что избавиться от них полностью невозможно, потому что, собственно, в них и заключалась творческая индивидуальность Херцмановски.

Наиболее часто употребляемое слово в отношении произведений Херцмановски в критике — *skurril*: гротескный, странный, причудливо-комический, уродливо-смешной. Собственно говоря, это всепронизывающее и во всем доминирующее комическое начало и есть то, что притягивает и увлекает читателя на первых порах, пока постепенно у него не начинают выкристаллизовываться более глубокие и более скрытые смыслы.

Произведения Херцмановски, действительно, можно рассматривать, прежде всего, как сборники курьезов. Курьезно здесь все, начиная от мельчайших деталей, даже от имен персонажей — они всегда очень длинные, двойные, тройные, и при этом говорящие, причем, как и в фамилии самого автора, в них причудливым образом соединяются славянские, итальянские, греческие, германские, иногда даже восточные элементы. Все без исключения персонажи — несуразные, потешные люди со странной внешностью, эксцентричным поведением, нелепо одетые. Часто они испытывают пристрастие к диковинным предметам, коллекционируют, например, необычные музыкальные инструменты (клавишные скрипки или смычковые пианино), странные предметы одежды (брюки с тремя штанинами, рубашки для горбатых), а то и вообще, как герой «Лошадиного пугала», — молочные зубы знаменитостей. За всеми этими несуразностями они могут гоняться по всей Европе, проматывая состояние, нервы и здоровье. Часто в текст может быть неожиданно вплетена зарисовка, явно сделанная с натуры в каком-нибудь кафе, отеле модного курорта, приемной министерства, в поезде или почтовом фиакре, в любом другом общественном месте — и тогда это просто очень остроумные и точно подмеченные наблюдения,

полные едкой сатиры, часто даже гротеска, по поводу манер, разговоров, вкусов и нравов общества. Кроме того, Херцмановски мастерски пародирует диалектное произношение своих персонажей: дает транскрипцию произношения баварцев, богемцев, венцев — что тоже создает дополнительный комический эффект. Читатель постоянно находится в ожидании все новых и новых эскапад, будь то несуразно заумное и оттого действительно очень смешное название какого-нибудь научного труда, просто коротко брошенная острота или же довольно длинный вставной анекдотический эпизод.

Херцмановски любит также пародировать тексты эпохи Просвещения с их установкой на радио, на научность. Он вообще очень тонко и постоянно издевается над научными и рациональными способами познания мира. Например, весь роман «Маскарад гениев» по сути описывает традиционное для просветительской литературы путешествие героя по неведомой стране, во время которого он знакомится с ее нравами и обычаями, законами и государственным устройством, но при этом у Херцмановски открывающийся глазам героя мир оказывается абсолютно сумасшедшим и не поддающимся никакой логике. Ко всему прочему, сопровождающий героя наставник с умным, ученым видом постоянно пичкает его такими же бредовыми примерами из прошлого, например, о том, что Людовик XIV, якобы, имел пристрастие к цукатам из таинственной травы ангелики и начал плакать, как ребенок, если ему не давали к завтраку вместе с серебряным кубком горячего шоколада пригоршню этих цукатов, которые он и грыз до полудня. Или о кардинале Мазарини, который был продавцом подержанных штанов родом из Галиции; добравшись до Парижа, он раздобыл более менее приличное кардинальское облачение — тоже подержанное, втерся в доверие к королю и начал чинить беспорядки по всей Европе. Или о Шекспире, который должен был поставить в Вене «Венецианского купца», но поссорился с местными адвокатами и в пику им поставил пьесу в Граце. А чего стоит рассказ одного из персонажей, отец которого служил придворным галошником в Петербурге, и Чайковский обещал включить его стихи в героическую поэму «1812», но не успел, так как заболел холерой и умер. Обычно такие истории сопровождаются фразами вроде «ни для кого не секрет, что...» или «каждый образованный человек знает...»

Повествование как будто сшито из разноцветных лоскутов. То и дело в нем появляются описания пышных придворных праздников в летних дворцах, садах и парках, всевозможные красочные барочные церемонии, маскарады, купающиеся нимфы, галантные любовные сценки в античных павильонах — так что тексты становятся буквально пронизаны духом рококо, те-

атральности, барочной буффонады. Часто возникает ощущение — видимо, нарочно создаваемое автором — что все происходящее предстает в обрамлении театрального занавеса. Вообще, при чтении Херцмановски трудно отделаться от впечатления, что его тексты — это болтовня некоего клоуна, артиста эксцентрического жанра, который то дурачится, то острит на политические темы, то философствует, но при этом постоянно фиглярствует и развлекает собравшуюся публику, стараясь ее рассмешить. Картина создающейся при этом реальности получается абсолютно сказочной — сказочной в смысле ее иррациональности: поступки героев немотивированны психологически и не объяснимы разумными причинами, причинно-следственные и пространственные связи отсутствуют, но никого из действующих лиц это не удивляет; персонажи и ситуации, с одной стороны, как будто узнаваемы и попали в повествование из реальной жизни, с другой — как будто показаны в искажающем их кривом зеркале. Можно сказать, что художественный мир Херцмановски строится по законам сна, и в этой связи стоило бы рассматривать его в свете эстетики сюрреализма. Критики часто сравнивают художественный мир Херцмановски с мирами, созданными в произведениях Гоголя, Гофмана, Жан Поля и Кафки. В трудах о творчестве Херцмановски часто встречается мысль о том, что такая реальность могла быть создана только писателем-австрийцем, заставшим эпоху Габсбургской империи и испытавшим на себе ощущение ирреальности и в то же время фактической данности ее существования, и, собственно, наблюдавшим ее распад, не говоря уже о хаосе, захватившем первую австрийскую республику в 1920–1930-е годы. Кстати, именно в это время, когда уже образовалась некоторая дистанция по отношению к событиям «Веселого Апокалипсиса», обернувшегося отнюдь не веселой катастрофой, крупнейшие австрийские писатели — Брех, Музиль, Рот, Верфель — начинают осмысливать произошедшее в своих произведениях. Их мало интересует настоящее, все они обращают свой взор в прошлое, пытаются разгадать загадку существования и распада той постепенно превращающейся в миф реальности. И Херцмановски в этом смысле не исключение. В его произведениях тоже скрывается и попытка разобраться в парадоксальной сути ушедшего мира, и ностальгия по нему.

Курьезно-причудливый мир его произведений — это, конечно же, Австрия прошлых времен, сильно искаженная, но хорошо узнаваемая. Действие чаще всего происходит на рубеже позапрошлого и прошлого веков, а в романе «Лошадиное пугало» — вообще в первой половине XIX века. При этом романы его нельзя назвать историческими, историзм как таковой в них отсутствует, но передан ностальгический антураж старины, своеобраз-

ный старомодный шарм. Однако все, что связано с идеями и принципами государственной организации этой полуреальной, полусказочной Австрии и типичными фигурами, ее населявшими, Херцмановски подвергает очень едкому сатирическому высмеиванию. Он выстраивает настоящий паноптикум карикатурных типажей Австро-Венгерской империи: это и придурковатые гофраты; и мечтающие выгодно жениться придворные секретари; и полоумные старухи, которых все боятся из-за их влияния в свете; придворные карлики; опереточные дивы; юные жеманные создания; юристы, исследующие совершенно бессмысленные казусы; день и ночь заседающие в кафе революционеры; кабинетные ученые, с важностью изучающие явления, о существовании которых никто кроме них не подозревает. Во главе же этого списка живых курьезов стоит император, всегда показанный как один из самых несуразных и глупых персонажей. В романе «Маскарад гениев» действие вообще происходит в некой чудотроне, где все опять-таки узнаваемо, но причудливым образом искажено и которая называется Тароканией (сразу возникают аналогии с музилевской Каканией). Тарокания — это, по версии Херцмановски, некое буферное государство между слишком уж упорядоченным севером и слишком уж безумным югом, оно было образовано по гениальной инициативе князя Меттерниха и находится на части территории Австрии, Италии, Богемии, захватывает также Грецию и Кипр (подумать только, это писалось, когда от реальной Австрии остался крошечный обрубок, грозивший распасться на еще более мелкие частицы из-за недовольства федеральных земель). Название страна получила от повсеместно распространенной и популярной карточной игры тарок. В соответствии с ее правилами была придумана и тароканская конституция: страной правили четыре короля, избираемые сроком на год, потому что за более долгое время они сильно засаливались. Единственным критерием выбора было внешнее сходство кандидатов с каноническим карточным изображением королей. Чтобы не возникало волнений, страну заполнили героями комедии дель арте, любимыми в народе: «В изящном маскараде они возглавили общественную жизнь и стали управлять ею. Они все время суетились и пестрили друг меж другом, приветствовали друг друга самым торжественным образом, не занимались при этом никаким трудом, кроме как изданием помпезных и сочащихся самодовольством указов. И даже закладка собачьих будок или обновление сидений в какой-нибудь сельской уборной всегда сопровождалось флагами, шпалерами, почетными залпами и долгими патетическими речами»². В одном из эпизодов романа наставник говорит главному герою, путешествующему по Тарокании, следующие слова, которые в

какой-то мере раскрывают смысл всей созданной Херцмановски фантазмагории: «Глядя на вас, я чувствую, мой друг, что все увиденное здесь кажется вам порой слишком уж чудным. Но поверьте мне: наша страна ни на йоту не чуднее любой другой. Просто все процессы, происходящие здесь, имеют более прозрачную, кристальную природу, что поначалу приводит в смятение чужеземцев. Это как в театре, который в основе своей есть просто более упорядоченная действительность»³. Не та ли это самая, ставшая столь популярной у австрийцев мысль об Австрии как уменьшенной модели всей Европы?

Парадокс и абсурд заключаются в том, что иррациональный мир Зазеркалья существует одновременно со строго регламентированной и субординированной системой управления, которая накладывается на эту мельтешащую сумасшедшую массу, ничего в ней не меняя, но не меняется при этом и сама и прекрасно с ней сочетается. Так, если тароканский король издает указ выращивать повсюду траву ангелику и делать из нее цукаты, то в стране сразу же создается соответствующее министерство, появляется множество занимающихся этим вопросом придворных советников и секретарей, издаются предписания и инструкции. Если властям становится известно, что в некоторых деревьях могут жить дриады, то специально назначенные чиновники измеряют каждое дерево дриадометром, а глава дриадного ведомства объезжает их с инспекцией. На любой предмет, на любое, пусть совершенно не совместимое с рациональной логикой явление здесь находится свой чиновник. С одной стороны, изображение гигантского и разветвленного бюрократического аппарата на фоне иррационального мира — прекрасный сатирический прием, высмеивающий всю его абсурдность, непродуктивность и паразитизм. А с другой — неизбежно возникает мысль, что, возможно, этот странный и комичный порядок и был единственным способом справиться с абсурдом реальности вообще. В «Маскараде гениев» есть как раз очень показательный вставной эпизод, иллюстрирующий это предположение. В нем рассказывается о том, как шторм занес одного чиновника на необитаемый остров. Он не находил себе места и уже почти сошел с ума, пока не повесил на каких-то руинах табличку с названием своей должности и часами приема и начал регулярно ходить в присутствие. Чернил, бумаги и перьев у него не было, но он вооружился аккуратно заточенной щепкой и воображал, что пишет акты и постановления. Иногда, когда накапливалось много дел, ему приходилось задерживаться на службе до ночи и даже выходить по праздникам. Зато, когда ему удавалось закрыть какое-нибудь чрезвычайно важное дело, он испытывал величайшую радость и облегчение, чувствуя, что не зря тратил

свои силы. Херцмановски чутко уловил и описал в этой смешной истории одну из главных, как считается, черт национально-го характера, о которой в Австрии потом столько писали и спорили многие литераторы и публицисты вплоть до наших дней: способность австрийца переживать любые невзгоды и катастрофы, тихо исполняя свои повседневные обязанности.

Все, кто живут в придуманной Херцмановски стране — будь то Тарокания или Австрия — никогда ничему не удивляются, а при встрече с самым невероятным и бессмысленным, не задумываясь и не постигая его ни логикой, ни разумом, просто применяют к нему привычную, устоявшуюся систему правил и предписаний. Примерно так себя ведут люди в снах и видениях, что и заставляет говорить о сюрреалистичности художественного мира Херцмановски. Если у берегов модного курорта появляется корабль-призрак, отдыхающие тут же отправляются на его борт и изучают его так, как если бы это было обычное судно: женщины критикуют призраков за неудобное и несовременное устройство кухни и за грязь в каютах, чиновник портового ведомства возмущен, что на судне нет трапов в трюм и он не может измерить его такелаж — значит, опять придется высчитывать на глаз. Более того, высшее военное командование Австрии принимает решение расстрелять корабль, чтобы опередить англичан, которые, без сомнения, тоже захотят его расстрелять как нарушителя пакта между Англией и Голландией, заключенного еще в 1600-каком-то году. И расстреливают-таки (попутно уничтожив и сам остров-курорт), а потом победоносно докладывают об этом Францу Иосифу. В новелле «Кавалер Шмыг» явно сошедший с ума ученый заявляет, что подписал кабальный договор, согласно которому он должен пожизненно работать клоуном в антрактах в некоем театре в Порт-Саиде, и теперь должен скрываться, чтобы его не арестовали за нарушение этого договора. И все общество Вены принимает эту историю без удивления: вокруг пустого места, галлюцинаций сумасшедшего выстраивается целый общественный институт. Академия наук выделяет для его собраний зал, и самые известные правоведы и театроведы решают, каким образом герой может выкрутиться из этой щекотливой ситуации. Все высшее общество принимает участие в его судьбе, уже считается неприличным не зайти часа в четыре пополудни в этот зал, чтобы пошутиться с привратником, постоять у окна и присоединиться к одной из дискутирующих групп.

Д. В. Затонский в книге «Австрийская литература в XX столетии» говорит, что Херцмановски — один из величайших, если не самый великий сатирик всей австрийской словесности⁴. Безусловно, яркий, блестящий сатирический талант — первое, что бросается в глаза и восхищает при чтении любых его произве-

дений: от романов до крошечных отрывков. Австрийский критик Герхард Айзенрайх называет его «курьезным Кафкой» («ein ins Skurrile gewendeter Kafka»⁵). И в этом сравнении кроется еще один аспект творчества Херцмановски. Дело в том, что подавляющее большинство его произведений — трагедии, как ни странно звучит это в связи со всем вышесказанным. В каждом из них есть некий главный герой, линия которого просматривается более или менее отчетливо, хоть порой и грозит потеряться за наслоениями из зарисовок, отступлений, экскурсов и вставных новелл. И судьба у этих главных персонажей всегда одна: они теряют себя в окружающей действительности, теряют некую удерживающую их на плаву безумного моря опору и погибают в нем. При этом они так же курьезны и карикатурны, как и все другие персонажи Херцмановски, населяющие художественный мир, — так что титул «трагический герой» в применении к ним звучит несколько странно. В общем и целом судьбы этих персонажей сводятся примерно к одной схеме: в какой-то момент герой перестает воспринимать окружающее как должное и по инерции следовать привычным схемам; он волей или неволей заглядывает в глубину окружающего его мира, но открывшуюся ему тайну нельзя постичь, а он пытается это сделать. В то же время нечто иррациональное просыпается и в нем самом как некое альтер эго и он уже не в силах с ним справиться. Когда он пытается вернуться к прежним схемам и порядку, выясняется, что это уже невозможно. В результате этого неразрешимого противоречия герой сходит с ума и погибает. В качестве примера можно привести историю главного персонажа «Лошадиного пугала в сеточке из роз» Яромира фон Айнхуфа. Он придворный секретарь в министерстве барабанов, вращается в самой гуще венской светской жизни и мечтает выгодно жениться, например, на дочери придворного карлика в отставке. Но самая главная мечта его жизни и одновременно самое главное достояние и ценность — это коллекция из 24 молочных зубов разных знаменитостей, которую он собирается преподнести императору в год 25-летия его царствования. Недостаёт еще одного зуба. Яромир решает попросить его у самой красивой венской опереточной певицы Хелльтойфель, но не знает, как приблизиться к ней, не нарушая общественных приличий. Наконец, герой придумал прийти на маскарад в костюме гигантской бабочки, его уносит ветер и он парит над Веной, как лошадиное пугало. При этом он уже влюбился в Хелльтойфель, не может справиться со своими чувствами, она его отвергает; в глазах общества он тоже себя полностью дискредитировал, и встать на свое прежнее место в его системе он уже не в состоянии. Все, что ему остается, это зарядить пистолет своей коллекцией зубов

и застрелиться. Герой другого романа, «Маскарада гениев», Кирьяк Пициколли и не пытается как-то вжиться в окружающее его общество: он наблюдает его со стороны и все время пытается постичь иррациональное и соединиться с ним. В результате он врывается в те сферы, в которые простому смертному доступ был закрыт. Оказалось, что он — реинкарнация античного Актеона, он попадает внутрь античной мистерии и его разрывают собаки. Герою новеллы «Кавалер Шмыг» во время его путешествия в Италию показали морскую бесконечность, скрытую под крышкой помойного ведра. После этого он так и не смог вернуться к привычной и отработавшейся до автоматизма жизни столичного чиновника, сошел с ума и умер. Судьбы героев Херцмановски демонстрируют, насколько хрупок и неустойчив весь этот созданный по правилам театра или игры порядок, и чтобы потеряться в непостижимом хаосе, достаточно лишь один раз оступиться.

Созданный Херцмановски «габсбургский мир» наряду с сатирой пронизан еще и очень хорошо ощутимой ностальгией, щемящим чувством, что этого смешного и в общем-то безобидного безумия, бесконечно длящегося феерического театрального представления, прелестного в своей декоративности, бессмысленности и яркости, полного смешных чудачков и курьезов, больше никогда уже не будет, что оно ушло, кануло в Лету навсегда. Автор и сам напрямую говорит об этом в предисловии к роману «Сколио Помо, или праздник на борту Летучего голландца»: «К тому, что я изображаю здесь, должно относиться как к последнему, невероятному штриху в отношении исчезнувшей Австрии, чья таинственная динамическая сила привела ее к завоеванию мира, и от которой сегодня осталось лишь шубертовское “Бесконечное” — как гимн ускользающей и неустойчивой красоте»⁶.

Выше уже говорилось о том, что Херцмановски увлекался мистическими, иррациональными проявлениями, четвертым измерением, изучал живительные природные энергии, которые, по его версии, были наиболее полно открыты людям во времена античности и нашли свои отголоски также в византийской культуре и в рококо. Жена Херцмановски в послесловии к изданному Торбергом «Маскараду гениев» пишет, что ее муж, действительно, превозносил греческий дух; и античность для него была временем безграничных возможностей воображения, метаморфоз, объединения людей, богов и сил природы; и он считал, что этот дух не сгинул и в наше время, а развеялся и воплотился в различных проявлениях, порой причудливых, нереальных, мистических⁷. И, действительно, мир произведений Херцмановски полон не только несуразностей и уродливо-комического, но и волшебного, чудесного, мистического; в них можно встретить и

непосредственные дифирамбы в адрес античности и барокко, «возносившим свои способные лишить разума сказочные замки, казалось, почти к самым богам»⁸, и критику рациональности, Просвещения и «мрачных, чесоточных ночных птиц прогресса, положивших конец волшебной сказке»⁹. И именно в свете этих представлений следует рассматривать его понимание внутренней духовной сущности Австрии, которую он считал последней наследницей этого творческого живого начала. Вот что говорит по этому поводу один из героев «Маскарада гениев»: «С тех пор, как пала Византия, наше правое крыло, осталась лишь Австрия, которая и должна была сберечь магическое наследие Греции. Мы последние, кто еще в состоянии это сделать. И если уж хотите знать, что следует понимать под так называемой “австрийской миссией”, о которой по любому поводу талдычат наши болваны, — так это она и есть»¹⁰.

Итальянский германист Клаудио Магрис в своей книге «Габсбургский миф в австрийской литературе» так характеризует само понятие этого мифа: «[он] означает, что общественно-историческая реальность полностью заменяется фиктивной, иллюзорной, что конкретное общество сублимируется в живописный, надежный и упорядоченный сказочный мир»¹¹. Безусловно, образ действительности, созданный в произведениях Херцмановски, его Тарокания, один из самых интересных и талантливых и, как следствие, далеко не однозначных вариантов этого мифа. А ведь в книге Магриса ему почему-то посвящен всего один абзац... Кстати, и знаменитое определение Австрии как «острова блаженных» («Insel der Seligen»), которое дал ей Папа Иоанн Павел II во время своего визита в Вену в 1983 году и которое с тех пор стало, пожалуй, одним из самых известных и наиболее часто повторяемых австрийских «экспортных» эпитетов, очевидно, было придумано Херцмановски, с творчеством которого, видимо, Папа был знаком. Островом блаженных и был тот самый курорт Сколио Помо, где собрался весь паноптикум габсбургских персонажей, где происходят всевозможные нелепости, чудеса, волшебство, и который, в конце концов, уничтожает — расстреливает — появившийся на горизонте как символ беспощадного нового времени корабль-броненосец.

Творчество Херцмановски пока изучено недостаточно и незаслуженно мало. Читателям оно почти незнакомо. Особого внимания исследователей, например, в числе прочего достойны следующие его аспекты: особенности мифологизации прошлого у Херцмановски, в том числе в рамках дискурса о самоидентификации австрийцев; понятие комического, особенно в свете специфики этой категории именно для австрийской литературы; влияние на его творчество культуры барокко, бидермайера, венского театра; безусловное влияние Херцмановски на современных

писателей Австрии, многие из которых как люди, занимающиеся словесностью профессионально, знакомы с его творчеством не понаслышке; более глубокого изучения достойны и его абсолютно нетрадиционные для тогдашней австрийской литературы женские образы, равно как и другие вопросы его поэтики.

Постепенный интерес к Херцмановски в австрийской германистике стал просыпаться в 1980-е годы. В течение почти десяти лет группа исследователей проводила колоссальную работу по подготовке к публикации его литературного наследия в аутентичном, не обработанном виде. В результате получилось десять томов, вышедших в австрийском издательстве Residenz¹². Впрочем, как признают сами издатели, достоянием широкой публики это новое комментированное собрание сочинений Херцмановски не стало, хотя и имеется в каждой крупной библиотеке. В 2004 году по случаю 50-летия со дня смерти Херцмановски в свет вышел хорошо изданный сборник статей о жизни и различных аспектах творчества этого самобытнейшего австрийского писателя¹³.

¹ См.: *Grunert-Bronnen B.* Herzmanovsky für Touristen // *Literatur und Kritik*. 1966. № 5. S. 1–9.

² *Herzmanovsky-Orlando F.* v. Maskenspiel der Genien. Romane und Erzählungen / Hrsg. und bearb. von F. Torberg. München; Wien, 1963. S. 22.

³ Ibid. S. 43.

⁴ *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 36.

⁵ *Eisenreich G.* Der illusionist und seine Wirklichkeiten // *Merkur*. 1964. Mai (195). S. 495.

⁶ *Herzmanovsky-Orlando F.* v. Op. cit. S. 277.

⁷ *Herzmanovsky-Orlando M.-C.* v. Nachwort // *Herzmanovsky-Orlando F.* v. Op. cit. S. 219.

⁸ *Herzmanovsky-Orlando F.* v. Op. cit. S. 281.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. S. 188.

¹¹ *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, 2000. S. 22.

¹² *Herzmanovsky-Orlando F.* v. Sämtliche Werke. 10 Bände. Salzburg; Wien, 1983–1994.

¹³ *Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen* / Hrsg. Fetz B., Ma K., Schmidt-Dengler W. Wien; Bozen, 2004.

ГЛАВА 16

РОБЕРТ МУЗИЛЬ

Роберт Музиль (Robert Musil, 1880–1942) — автор нескольких сборников новелл, среди которых «Соединения» («Vereinigungen», 1911), «Три женщины» («Drei Frauen», 1924), небольшого романа «Душевные смуты воспитанника Терлеса» («Die Verwirrungen des Zöglings Törles», 1906), а также нескольких пьес. Но мировую славу принес ему незаконченный многотомный роман «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften»), писавшийся с конца двадцатых годов до смерти писателя.

Музиль родился в городе Клагенфурте. Его отец был машиностроителем, профессором высшей технической школы. Следуя воле отца, сын поступил сначала в кадетский корпус, потом в военно-инженерную академию и в высшую техническую школу. Инженерная точность взгляда стала и качеством его творчества. Но было в его учебе и другое направление, также не прошедшее для него бесследно: он увлекся философией, слушал в Берлинском университете курсы философии и психологии, защитил диссертацию по философии Э. Маха. Философом он не стал, но, когда с 1911 года посвятил себя исключительно литературе, перенес философствование в художественное творчество. С середины двадцатых годов Музиль работал над большим своим романом. Он отказался от приработков, жил в крайней нужде. Когда выходил очередной том романа, читатели успевали забыть о предыдущем. Свой сборник 1936 года он назвал «Прижизненное наследие». Писатель так и не закончил роман, не найдя окончательного ответа на неотступный для него вопрос «как правильно жить?» После смерти автора незавершенные главы были реконструированы знатоком его творчества Р. Фризе¹. Между тем, именно его большой роман — рискованнейшее предприятие, в которое писатель вложил все свои творческие силы, утвердил, в конце концов, его мировую славу. Все написанное Музилем до «Человека без свойств» — произведения самостоятельные и значительные, но они так или иначе отозвались в его большом романе. Все написанное Музилем при внешней несхожести было связано с какой-то одной важной для него мыслью.

Новеллы Музиля как будто не нарушают камерности литературы рубежа XIX–XX веков. Как у А. Шницлера или Ст. Цвейга, они сосредоточены на переживаниях сугубо личных, на отношениях между мужчиной и женщиной, на эротике и страстях. Впрочем, уже и в новеллах этих писателей был некий знак, не позволявший читать их просто как жизненные истории. Для Музиля этот «знак» особенно важен.

Нельзя не заметить исключительной отзывчивости, с которой мир в этих новеллах отвечает на чувства человека. Очевидно и обратное: человек взволнованно отвечает на какое-то особое, «взывающее» к нему состояние природы.

В маленьком городке на итальянском предгорье, где по воле случая оказался герой новеллы «Гриджия» (сборник «Три женщины»), говорится о «страстном ожидании», царящем в природе. Жизнь, как на полотнах импрессионистов, дана в бесконечной изменчивости, но есть в ней и особая значительность. Все смешано и готово к переходам: «...На улицах воздух был смесью снега и юга. Стояла середина мая». Свежие листья зеленели среди прошлогодней листвы. И то же рождение нового и крепость старого заметны повсюду. Занятия жителей, в большинстве крестьян, просты и архаичны. Вокруг открывается первозданность, заставляющая героя неожиданно для него самого забыть цивилизованную жизнь, свои занятия, семью и погрузиться в иное существование. Но столкновение патриархальности и цивилизации не является центром новеллы, хотя сюжет как будто ведет к этому. Полюбив прекрасную крестьянку Гриджию, герой оказывается с ней в старой штольне, где и погибает жертвой ревности ее мужа, завалившего вход валуном. Налицо неперемненное для жанра новеллы исключительное событие. Но, как и в других новеллах, суть дела для автора не только в выходящих из ряда вон, необычайных, а порой и мистических происшествиях. Важен внезапно остановившийся, замерший человек, увидевший жизнь преображенной. В этом смысле архаическая патриархальность служит у Музиля всего лишь толчком к слову сознания, а вместе с тем, и судьбы героя. «В жизни наступает однажды срок, — говорится в начале новеллы, — когда она резко замедляет ход, будто не решается идти дальше или хочет переменить направление». Именно о такой «перемене направления» и идет речь в этой и других новеллах Музиля.

Пожалуй, автору этих новелл по их глубинному смыслу ближе других Марсель Пруст, с удивительной силой открывший эту возможность преображения — в его случае через воспоминание об «утраченном времени». Жизнь у обоих писателей (а из австрийцев еще и у Р. М. Рильке, на смерть которого Музиль откликнулся проникновенной статьей) воспринимается как беско-

нечный процесс творчества, созидания, сотворения мира; равноправным участником этого процесса является, наряду с Богом, и человек, заново открывающий для себя мир.

По существу, все новеллы Музиля посвящены этой теме. В первой из трех историй трехчастной новеллы «Черный дрозд» герой видит в окне черную птицу, и это становится для него знаком, повелевающим подняться, покинуть жену, начать жизнь, которую ничто не предвещало еще накануне. Новое при этом отнюдь не легче и не проще, но обладает другим качеством — оно содержательно. Новая жизнь нередко включает присутствие смерти. Но и близость конца, осознанная и прочувствованная героем, открывается как постижение неоднозначности жизни.

Музиль был мастером психологического анализа, но его психологизм особого рода. В частном, единичном случае он желал показать то, что имело, по его убеждению, всеобщее значение. Не случайно он не дал герою «Гриджии» имени, назвав его просто «человеком» — Гомо (впоследствии и герой большого его романа Ульрих не получил фамилии). Писатель имел в виду с трудом открывавшуюся в людях способность увидеть не только очевидную реальность, но и скрывающиеся в ней иные пределы.

На современном, отчасти автобиографическом материале в «маленьком романе» «Душевные смуты воспитанника Терлеса» автор также заставляет юного героя осознать «другую действительность». По сравнению с новеллистикой этот роман — совсем другая, «объективная» проза. Но внимательный читатель уловит и тут многослойность мира, а вместе с тем, зыбкую непрочность наиреальнейшей действительности. Роман начинается с описания того, как герой и его одноклассник барон Байнеберг провожают на вокзал родителей Терлеса, приехавших навестить сына. Все благовоспитанны и церемонны, все принадлежат к как будто бы нерушимой жизни. Но, проходя на обратном пути мимо корчмы, юноши видят, как пьяный мужик, не желая платить, грязно ругает женщину. Но это только первый срыв в совершенно благополучном сознании героя. Он обнаруживает, что благовоспитанный Байнеберг вместе с другим воспитанником избивают и насилуют на чердаке пойманного на краже товарища. Все потеряло свой привычный облик. Главный герой занимает в этом романе позицию потрясенного наблюдателя. Но и он чувствует в себе некоторые сходные движения души. Реальность потеряла свой прочный облик. Это ощущение станет лейтмотивным в последующем творчестве писателя.

Большой роман Музиля «Человек без свойств» — великая и трудная книга. Трудность не только в том, что роман так и не закончен (можно ли считать реконструкцию Фризе отвечающей последней воле автора?). Трудность в многослойности и многообразности созданного писателем мира.

Действие романа происходит в точно указанных месте и времени — перед читателем Вена 1913 года. Действующие лица в высшей степени характерны. Роман населен героями, выбранными согласно доброму старому «представительному» способу: граф Лейнсдорф — от австрийской аристократии; генерал Штум фон Бордвер — от военщины; бюрократию представляет видный чиновник министерства иностранных дел Туцци; его жена, именуемая Диотимой, — хозяйка салона, в котором встречаются большинство действующих лиц. Витийствует лидер нарождающегося националистического движения Ганс Зепп, связанный игрой случая с дочерью банковского чиновника, еврея Лео Фишеля; неудержимы пламенный гуманист и пустозвон поэт Фейермауль и философ-мистик Мейнгаст (иронический портрет Людвига Клагеса). То и дело проводит свои дни в Вене прусский промышленник и публицист Пауль Арнгейм. Мелькают журналисты, слуги; возмущенный народ выходит на улицу, протестует против решений Лейнсдорфа. Фабуле свойственна даже некоторая банальность: главный герой, «человек без свойств» Ульрих втянут в запутанные отношения с женщинами; что-то завязывается и между Диотимой и Арнгеймом. Любовь, как и положено в романе, играет тут заметную роль. Женщины разных сословий и нравов жаждут любви и «истины». Герои и ситуации описаны с детальной подробностью. Запоминается, например, Диотима с волосами, собранными по античному образцу на затылке, и в то же время отмеченная некоторой полнотой. Язык персонажей индивидуализирован в согласии с установлениями реализма. Действуют преступники, среди них особенно занимает автора сексуальный маньяк Моосбругер. На заднем плане маячит фигура престарелого императора Франца Иосифа. Возникает многофигурная панорама австрийской столицы, к тому же дополненная актуальными тогда государственными проблемами (из романа можно, например, почерпнуть точные сведения о национальной политике в Австро-Венгерской империи).

«Человек без свойств» — это грандиозная сатира на пережившую себя, неспособную к развитию империю. Музиль считал, что для того, чтобы жить, человек, как и страна, должны иметь в себе некоторые дополнительные возможности. У Австро-Венгрии такого потенциала не было. Роман был написан о государстве, в котором все существовало под знаком настоящего, исключавшего будущее. Бюрократия стремилась по возможности не давать хода бумагам. Национальные распри, настолько ожесточенные, «что из-за них по многу раз в год стопорилась и останавливалась государственная машина», не разрешались, но в промежутках «царило полное взаимопонимание и делался вид, будто ничего не произошло». Какания (так, насмешливо обыг-

рываая аббревиатуру «к-к.» — кайзеровско-королевская, — автор именует Дунайскую империю) существовала, не имея на то достаточных оснований, — мысль, относившаяся Музилем и ко многим другим событиям и фактам мировой истории.

Уже тут, однако, как бы само собой обнаруживается некое обстоятельство, подрывающее доверие к надежной достоверности. Блестящая находка автора ставит под вопрос само существование столь убедительно представленной им Какании. Главной опорой сюжетной конструкции является так называемая «параллельная акция». В правящих верхах неожиданно обнаруживают, что вечно соперничающая с Австро-Венгрией Германия собирается отметить в 1918 году тридцатилетнее правление императора Вильгельма II. Тотчас же возникает мысль противопоставить германскому более значительный юбилей — семидесятилетие царствования престарелого императора Франца Иосифа. Закипает бурная деятельность, возглавляемая графом Лейнсдорфом и его подругой Диотимой. Возникают комиссии и подкомиссии. Не хватает лишь идеи, которая могла бы осенить все начинание. Выдвигаются предложения одно нелепее другого. Главный герой романа Ульрих становится по воле отца секретарем этой акции, к которой сохраняет ироническое отношение, внутренне дистанцируясь от нее. Всё в движении, все суетятся. Однако по-прежнему ничего не происходит. Какания замерла, зачарованная, как в сказке. Но читатель книги, как на то и рассчитывал автор, отлично помнит, что произошло в мире и с Австро-Венгрией в 1918 году. Наиреальнейшая реальность, таким образом, висит на волоске.

В каком-то отношении Какания призрачна. Много раз в романе проходит тема театральной игры, продолжающая характерное для австрийской барочной традиции уподобление: жизнь — это театр (в австрийской литературе XX века эта тема занимает А. Шницлера, Г. фон Гофмансталя, Э. фон Хорвата). Вся жизнь в австрийской столице предстает перед Ульрихом как игра. Каждый действует не по потребностям души, а согласно той роли, которая была принята под воздействием обстоятельств, общепринятых норм, общественного мнения и т.д. Судьба каждого развивается в русле избранной им профессии и дальнейшего продвижения по службе. Так легче жить. Гораздо труднее объяснить связь именно такого направления жизни этого человека и его натуры.

За живыми характерами улавливается нечто, более соответствующее неподвижности Какании, — жесткие контуры внутренне несвободной личности. «Ведь у жителя страны, — говорится в романе, — по меньшей мере девять характеров — профессиональный, национальный, государственный, классовый, географический, половой, осознанный, неосознанный и еще, может быть, частный; он соединяет их в себе, но они растворяют его, и он

есть, по сути, не что иное, как размытая этим множеством ручейков ложбинка». Не разрушая достоверности, не акцентируя проблемы «идентичности личности», занимавшей впоследствии многих писателей (от Л. Пиранделло до М. Фриша), Музиль показывает внутреннюю жизнь своих персонажей как своего рода театр, участники которого — не столько личности в их коренных свойствах, но и в свойствах общих, отштампованных, являющихся принадлежностью не только человека, но и, например, страны. Герои Музиля — это профессионалы. Профессионал, чиновник министерства иностранных дел Туцци: добрый человек, неспособный убить даже собаку, но он, не задумываясь, мог подписать любое распоряжение, связанное с объявлением мировой войны: личные качества не участвуют в его поступках. Профессионалом представлена и светская дама Диотима. В известном смысле все это люди без судьбы, актеры, люди, живущие так, а не иначе, «без достаточных к тому оснований». Театр — действительность, лишенная реальной жизненной силы.

Так возникает внутреннее напряжение этого романа, обозначившееся помимо сюжета, вне его, напряжение, в частности (ибо это не единственное его проявление), между устойчивостью, неподвижностью, окостенелостью, тем, что названо в романе «повторением подобного» (в русском переводе «Происходит все то же»), и зыбкостью, нетвердостью, относительностью всего существующего.

В 1902 г., когда инженер Р. Музиль уже втихомолку работал над первым своим романом «Душевные смуты воспитанника Терлеса», было опубликовано эссе Г. фон Гофмансталь «Письмо». Скрываясь за вымышленной фигурой лорда Чэндоса, Гофмансталь с предельной ясностью выразил то состояние всеохватывающей относительности, которое с рубежа веков стало восприниматься как определяющее качество жизни. Речь в «Письме» шла об ускользающем смысле того, что составляло наиреальнейшую действительность. Гофмансталь писал о невозможности объяснить даже ребенку, что такое правда; об утраченной определенности простых понятий «хорошо», «плохо»; о нестерпимой пустопорожноте таких слов как «идеал» и «душа»². «Письмо» говорило о необходимости искать новый художественный язык.

В романе «Человек без свойств» читатель узнает о новых и новых событиях. Но события эти не толкают вперед сюжет. Возникает напряжение между тем, что названо в романе «повторением подобного» и зыбкостью, нетвердостью жизни.

Формула «повторение подобного», являющаяся у Музиля заголовком второй части романа, встречается уже у Ницше, писавшего о «возвращении подобного» и в «Веселой науке», и в «Так говорил Заратустра». Неподвижная, продуцирующая себя

реальность возвращается, несмотря на все усилия что-либо изменить. Свое предложение по «параллельной акции» в романе желает внести чуть ли не каждый. Всякий несет свою мысль, свою упорядочивающую систему. Человечество, по мнению Музиля, ни к чему не стремится с такой страстью, как к подобной упорядоченности, нерушимому душевному комфорту, успокоению. Не иначе, как о насильниках, говорит Музиль о философах, «подчиняющих себе мир путем заключения его в систему». Людям нужны повторения, устойчивость. «Мораль, — формулирует однажды Ульрих, — как проблема длительного состояния, которому подчинены все отдельные состояния». За этим, однако, следует сомнение: и ничего больше?

Главный герой романа Ульрих трагически ощущает пустоту устоявшейся жизни. Всюду бывая, постоянно встречаясь со многими (что обеспечивает ему должность секретаря «параллельной акции»), он сохраняет дистанцию к любой позиции. Для автора он все знающий «шпион» (так именовался Ульрих в черновиках) или — еще одно обозначение, также заимствованное у Ницше, — «м-сье вивисектор», ибо Ульрих не только наблюдает, но и «препарирует». Ульрих назван «человеком без свойств», потому что отказывается отлить свою судьбу в устойчивую форму. Он еще только хочет совершить тот «прыжок в вечность», который совершали герои музилевских новелл. При этом «свойства» его в романе четко определены: он наделен физической силой, у него точный аналитический ум, он непреклонен и в то же время деликатен. Больше, чем кто-либо другой в романе, Ульрих — личность. Но это личность, хранящаяся в себе, как в капсуле, личность, наблюдающая и экспериментирующая, личность, не желающая реализоваться. Как замечает о себе молодой Ульрих, он хотел бы жить «гипотетически».

Как же строить произведение с таким героем?

«Реалистический план» романа — это язык жизни, следующей системе. Ее свойства, как и свойства населяющих ее людей, — это, как заметил автор однажды, «невольной приобретенная диспозиция повторений». Но что-то подрывает эту жизнь изнутри.

В шестнадцатой главе романа речь идет о предмете грандиозном, но и весьма конкретном — о наступлении нового времени. Конкретное сопоставляется с чем-то неуловимым и грандиозным. Как будто бы ничего не изменилось: «Застыла общая жизнь? Нет, она сделалась мощнее! Стало ли больше сковывающих противоречий? Вряд ли их могло стать больше! ... Что же утрачено? Что-то невесомое. Знак плюс или минус... Резкие границы повсюду стерлись, и какая-то новая не поддающаяся описанию способность родниться вынесла наверх новых людей

и новые представления. Они не были дурными, отнюдь нет; только к хорошему примешивалась чуточка великоватая доля дурного... Ни на кого нельзя возлагать ответственность за это. И нельзя сказать, как все стало таким. Нельзя бороться ни с какими-то людьми, ни с какими-то идеями или определенными явлениями. Нет недостатка ни в таланте, ни в доброй воле, ни в характерах. Только есть такой же недостаток во всем, какого нет ни в чем; ощущение такое, словно изменилась кровь или изменился воздух... Тут-то окончательно и наступает новое время».

Для выражения этих невидимых изменений в романе и служит иной, а, вернее сказать, иные художественные языки. Параллельной акции во «внешнем» сюжете соответствует «параллельная акция» в построении романа.

Повествование у Музиля схоже и несхоже с эпическим рассказом о происшедшем. Прежде всего, нужно отметить, что текст романа, так наглядно представивший предвоенную Вену, то и дело соскальзывает в русло рассуждений и размышлений. На основании этих размышлений роман и воспринимался как высокий образец европейского интеллектуализма³, а его автор как один из умнейших писателей своего времени. Но повествователь в романе склонен не только к рассуждениям, он и придирчиво комментирует любой описанный предмет, любую картину — всюду ощутим его оценивающий взгляд. Мы не смогли бы представить себе толстого, не слишком умного, с трудом размышляющего генерала Штумма, если бы повествователь не уподобил его наморщенный лоб собравшимся на животе складкам мундира. В нашей литературе так поступал Гоголь. Но Гоголь действовал так иногда. Музиль же писал так постоянно.

Одним из главных свойств музилевского письма является, по собственному его признанию, всепроникающая ирония⁴. Для Музиля это не способ свободного, как у романтиков, отлета от жизни, а постоянное усилие ее аналитического расчленения. Жизнь, по Музилю, всегда двусмысленна: что-то в ней не соответствует тому, что кажется безусловным. В каждом предмете и явлении видятся, по крайней мере, два плана. Ирония расщепляет однозначность действительности, представленной в романе.

Игра с читателем начинается с первой же главы, озаглавленной как бы невзначай: «Откуда, надо заметить, ничего не вытекает». На самом деле «вытекает» из нее многое: автор пытается косвенно объяснить читателю свой метод. Прогуливающаяся по улице пара, явно принадлежащая к привилегированному сословию, вдруг застывает, потому что грузовик сбил переходившего улицу пешехода. Испугавшаяся дама, однако, сразу же успокаивается, когда сопровождавший ее господин объясняет ей причину произошедшего: у этих тяжелых грузовиков слишком длин-

ный тормозной путь. Однако такое объяснение, намекает повествователь, лишь одно из многих возможных: оно дано без достаточных к тому оснований. Это еще раз подчеркивается другой художественной игрой в той же самой главе. Можно предположить, говорится тут, что прогуливавшаяся пара — Арнгейм и Эрмелинда Туцци. Но такое предположение, продолжает повествователь, неверно, так как госпожа Туцци находилась в это время в обществе своего супруга в Бад Аузее, а доктор Арнгейм еще был в Константинополе. Весь роман и есть замена определенной данности многими возможностями, причем какие-то из них оказываются реальнее самой реальности. Или как формулировал Музиль один из своих принципов: «Не придавать тому, что есть, большую важность, чем тому, чего нет».

Роман проявляет множество таящихся в действительности возможностей. Автор хочет обойтись без сковывающей определенности, услышать, как это было в новеллах, отзвук не воплотившихся в жизни, подавленных вариантов, ее «смутный дополнительный тон». Музиль мыслил в сослагательном наклонении. Больше того, он представлял себе, что и Бог, с которым у писателя были трудные отношения, действует так же: «...Бог предпочитает говорить о своем мире в *conjunctivus potentialis*., ибо **Бог создает мир**, думая при этом, что сошло бы и по-другому...» — формулирует за автора Ульрих.

Противоречивое единство «действительность и возможность» — источник напряжения романа, его подлинного, внутреннего сюжета. История и ее сегодняшний результат — это, по Музилю, вопреки Гегелю, не развитие к высшему, а то, что сложилось на основе недостаточных к тому оснований⁵. Каждое событие — застывший единичный случай из множества возможностей. Любая идея содержит в себе и возможность противоположной. Неизменное «повторение подобного», переходит в состояние «взвешенности», неустойчивости, «парения» (парить — «schweben» — одно из часто употребляемых в романе слов).

Но многозначен и сам прием иронического расщепления жизни. Ирония, по убеждению Музиля, должна содержать в себе «как враждебность, так и сочувствие»⁶. Роль иронии отнюдь не сводится к сатирическому изображению. Автор называл свою иронию «конструктивной», принципиально отличающейся от насмешки⁷. «Иначе, — замечает он, — она превращается в позицию превосходящего знания» (*Besserwisserei*)⁸. В иронии у Музиля заключено, таким образом, то самое неприятие претендующей на знание системы, которое он и прямо отрицал на страницах романа.

Все еще и еще раз делится на составляющие. Все рассмотрено с разных сторон. Свой метод и свой роман Музиль называл иной раз эссеистическими⁹. Он имел в виду не только те сво-

бодные рассуждения, о которых уже говорилось. Он имел в виду характерное для эссеизма стремление рассматривать предмет постепенно, с разных сторон, не отождествляя результаты его рассмотрения с «окончательным» знанием.

Этот точнее мысливший писатель полагал в то же время, что понятия убивают. Герман Гессе определил это качество музильевского романа как «единственное... в своем роде двуголосие всей книги, постоянное живое взаимопроникновение чисто индивидуального, свободного, игрового, безответственно поэтического мирозерцания и наиндивидуального, ответственного, морального разума. В высшей степени добросовестный, педантически точный исследователь постоянно пытается тут, играя, подняться над своей работой к бесконечности, и наоборот, кажется, что ему откликается поэт, стремящийся от своенравной свободы своей фантазии к узам и связям социального начала»¹⁰.

Это и есть суть не только «второго» языка романа, но и художественного мышления автора, которому этот язык глубоко соответствует. В действительности, становятся очевидны качества, обратные неподвижности и застылости — пульсация разных смыслов, перетекание одного в другое.

Внутреннее движение романа проступает в едва задетых сюжетом движениях смысловых комплексов, каждый раз поворачивающихся какой-то иной своей стороной и к тому же получающих иное значение в новой связи.

Много раз в романе проходит мотив насилия. На улице избивают Ульриха. Но и самого его игра мысли приводит однажды к тому, что он ищет в кармане перочинный нож, собираясь убить прусского промышленника Арнгейма. В следующей главе Кларисса требует от Ульриха убить ее мужа Вальтера, а сама готова убить Ульриха, если тот не станет ее любовником. Круг лиц, готовых в какую-то минуту совершить преступление, ширится. Намерение останавливается пока на подступах к действию. Все это — остановившиеся на половине пути чувства, не осуществившиеся порывы. Можно лишь настороженно констатировать вместе с Ульрихом, что «вполне приличные люди с большим удовольствием, хотя, конечно, только в воображении, идут на преступления». Но после тяжелого разговора между Вальтером и Клариссой (главка «Ну, так убей его!»), через одну главу следует описание вышедшей на улицы взволнованной и на все готовой толпы: в ней «чувствовалось дальней родство с забытыми состояниями экстаза и преображения, чувствовалась как бы растущая бессознательная готовность вылезти из кожи вон».

Готовность к преступлению — одна из тех незримых возможностей, которые до времени скованы, а, проявившись, снова

готовы исчезнуть: «Уже в трамвае жизнь выглядела обыкновенно». Но напоминание об этой возможности — мотив, прошивающий ткань романа. Множество глав посвящены убийце и сексуальному маньяку Моосбругеру (гл. 18, 53, 59, 87, 110). Но и в других местах о нем постоянно говорят и спорят. Тема Моосбругера — это тема человека, вышедшего из берегов, тема преступления. Но заметим, предваряя дальнейшие рассуждения, что и последняя, третья часть романа «В тысячелетнее царство», посвященная Ульриху и его сестре Агате, имела в первом варианте название «Преступники» (что и сохранено в подзаголовке русского перевода).

Тема преступления поставлена в многочисленные связи и соответствия. С Моосбругером связана, например, дихотомия сознательного и бессознательного, бессилия или силы, цивилизации или некоего докультурного состояния человечества, столь актуальная для довоенной эпохи и времени, когда писался роман. Моосбругер — это человек, «вылезший из кожи вон». Клариссу, увлекающуюся Ницше (еще одна связь в сложном плетении романа), восхищает способность Моосбругера поддаться внутреннему зову и осуществить свой бессознательный порыв. Но бессознательное, «вышедшее из берегов», и само по себе имеет в тексте бесчисленные отыгрыши. Лишь самое явственное его воплощение дано в главе «Моосбругер пляшет». Невидимая никому пляска Моосбругера, «невероятное и смертельно раскованное состояние», длившееся иногда целыми днями, а иногда приводившее к изнасилованию и убийству, несомненно, есть для него момент счастья, когда позволено все и осуществляется самое запретное и самое существо человека «пляшет». Но не сходное ли, перекатившееся через все пределы наслаждение испытывают Кларисса и Вальтер, отдаваясь музыке? Случайно ли Кларисса считает, что Моосбругер музыкален, и добавляет, что, наверное, музыкальны все убийцы? Не тот ли же «выход из берегов» — сумасшествие, душевная болезнь? Что такое, как не «выход из берегов», сумасшествие вообще — явление, рассмотренное в романе и на примере Клариссы, и в главе, специально посвященной сумасшедшему дому? Образ растекающейся воды, десятки раз встречающийся в романе, ведет, оборачиваясь разными своими содержательными возможностями, все тот же мотив бессознательного, не знающего границ, первоизданного, не подлежащую оценке текучую первооснову жизни.

Но о вместительных уподоблениях (растекающаяся вода), поднимающих образы романа к общему смыслу, речь еще впереди. Пока надо представить себе горизонтальную организацию романа.

В тексте нет ни одного образа, предмета, выражения и даже слова, которое сознательно не повторялось, не обыгрывалось бы затем автором.

«Мотивы» у Музиля, с одной стороны, расщеплены и способны покрыть собой многообразные изгибы романной действительности, с другой, вплетены в мысли, рассуждения и чувства персонажей, приобретая у каждого в контексте других отношений и связей новый поворот смысла. Каждая фигура и сцена развивают не просто мотив, но какую-то новую сторону (возможность) проблемы. Бесконечная система связей проявляет разное содержание как будто одних и тех же идей и, больше того, по видимости одних и тех же человеческих свойств и качеств. Идеи и качества, язык и слова существуют не сами по себе — они формируются (последнее в полном согласии с лингвистической теорией современника Музиля Виттгенштейна) в процессе употребления.

Само слово часто не фиксирует твердые понятия, а рождает пульсирующие смыслы. В соприкосновении с новыми словами оно получает иную коннотацию и иной венец значений. Как выразился однажды Музиль, слово движется туда, куда его тянет. На страницах романа замечено, что «...слово “твердый” обозначает четыре совершенно различные сущности в зависимости от того, связывается ли твердость с любовью, грубостью, ретивостью или строгостью».

Подобным же образом обстоит дело с идеями и позициями, которые представляют герои, и с самими их качествами.

Ульрих смотрит вместе с возглавляющим параллельную акцию графом Лейнсдорфом на собравшуюся на мостовой у его дворца взбудораженную толпу. И по ситуации, и по убеждениям он наблюдатель. Сила на стороне массы. Но следующая же сцена, иронически соскользнув на иную плоскость, развивает ту же тему в перебранке между Клариссой и Вальтером. Муж страстно обвиняется Клариссой в пассивности. Как в прошлой главе взбудораженная толпа, так теперь Ульрих выступает для спорящих образцом активности. Или еще ряды разных употреблений тех же понятий: промышленник Арнгейм требует, чтобы думающий человек был одновременно человеком действующим — в романе это связано с противопоставлением «прусской активности» — «австрийской пассивности» и с тайными притязаниями Арнгейма на галицийскую нефть; генерал Штумм информирует Ульриха, что главным паролем в параллельной акции стало теперь действие; Диотима, в салоне которой все время что-то происходит, также лепечет о необходимости действовать. Стоит вспомнить и о том, что изображенный в романе мир стоит на пороге грандиозного «действия» — мировой войны. Оставаясь как будто бы разрозненным, иронически откомментированным замечаниями, все это прерывистыми штрихами ведет, не давая ей закруглиться, одну из главных трагических тем романа — о

невозможности в современном мире осмысленной активности и, в то же время, о невыносимости бездействия. Качества, совпадая, но получая в каждом случае новый смысл, бродят по страницам романа, превращаясь из качеств или идей одного лица во всеобщие качества и идеи — из *Eigenschaften* в *Allerschaften*. Двигаясь, не отпуская конкретности, сложным путем, Музиль фиксирует тягучую повторяемость в самом составе эпохи.

В романе заметен прежде всего насмешливый острый ум автора. Но писатель в то же время удивительно снисходителен к своим героям. Падкая на любовные приключения Бонадея неслучайно находит в романе высокое оправдание своих измен. Промышленник и писатель Арнгейм легко соединяет в своих книгах прославление культуры и предпринимательства. Сумасшедшая нищешанка Кларисса и ее женоподобный муж Вальтер — все они ужалены насмешкой автора. Но есть и доброе слово, отнесенное к каждому из них, и понимание их положения и естественных пределов их возможностей. «Ну, конечно, — добавил он с той готовностью, которая была в нем так приятна» — снисходительно говорится о генерале Штумме. Или о графе Лейнсдорфе, этом замшелом старом аристократе, проявляющем, однако, по воле автора — в известных, разумеется, рамках — и уступчивость, и доброту, и мудрость: «Но вы должны объяснить ей также, — говорит граф Ульриху о Диотиме, — что страшиться ей нечего! Беснующихся людей никогда не надо бояться. Чем большего они стоят на самом деле, тем скорее приспособляются они к реальным условиям, когда им дают такую возможность. Не знаю, обращали ли и вы на это внимание, но никогда еще не было на свете оппозиции, которая не перестала бы стоять в оппозиции, придя к рулю».

По собственному его признанию, Музиль писал аналогиями¹¹. Аналогии, полагал он, удобны, так как, в отличие от реальности, не подчиняются никаким законам. Одно свободно уподобляется другому. Уподобление продуктивно, потому что таит в себе относительность — вольные отношения между сходством и непохожестью. Аналогии не утверждают определенный порядок вещей, но ставят их в возможные отношения и связи.

Внешний сюжет выводит на сцену одного за другим героев романа. Внутренний сюжет строится на том, что каждый герой, сцена и даже деталь дают новый поворот уже намеченной раньше мысли. Действует принцип кумулятивности — постепенного накопления сложности.

Из черновиков Музиля следует, что он колебался, кому из героев передать ту или иную мысль. Герои, как актеры, будто вызывались автором на сцену, чтобы произнести свое слово в отведенном им эпизоде. Значение каждого эпизода не ограни-

чивалось им самим. Роман строился как система отражений, иронических сломов, как бесконечная игра вариациями. Даже «античная» внешность Диотимы находила ироническое отражение в иронически «античном» облике Арнгейма.

Можно было бы заподозрить роман, а вместе с ним автора, в крайней степени искусственности и рациональности. Можно было бы, если бы персонажи не сохраняли вопреки всему живую непосредственность, если бы аналогии были доведены до предела, превращаясь в тождества, а не бросались «открытыми» на полпути. «Нельзя думать, — записал Музиль, — что нужно что-то правильно сказать, чтобы быть правильно понятым; в этом и заключается тайна живого языка»¹². Добавим, что писатель не раз выражал эту мысль иными словами: в этом и заключается тайна его романа и тайна жизни.

Не только новеллам, но и большому роману Музиля близки импрессионистическая подвижность и неустойчивость, подрывающие статичность картины, зыбкость границ между внутренним и внешним¹³. В статье близкого к импрессионизму Г. фон Гофманстала «Разговор о стихах» (1903) читаем: «Разве чувства, полутона чувств, все тайные и глубочайшие состояния нашего внутреннего мира страннейшим образом не переплетены с каким-то ландшафтом, временами года, с каким-то состоянием воздуха, с дуновением? Какое-то неуловимое движение, с которым ты прыгиваешь с высокой повозки; душная, беззвездная летняя ночь; запах влажных камней в сенях дома; ощущение ржавой воды, которая по водостоку струится на твои руки; с тысячью таких земных вещей смыкается все твое внутреннее достояние, все твои взлеты, все твои томления, все твои упоения... Не надо спускаться в глубину нашего "я": надо вовне найти себя, вовне»¹⁴.

У Музиля то же стремление реализуется в постоянной распахнутости контуров, в уподоблениях внутреннего мира предметам и, прежде всего, как в новеллах, природе, между которыми нет различимых границ. Нечеткость ощущений и взволнованность душ найдены в самом окружении героев. Но на этом соответствие не кончается. От душевного состояния, замеченного внутри и вовне, нити тянутся куда-то вверх. Текст то и дело сопоставляет сказанное с образами, взмывающими, уносящимися в безграничность. В новелле «Гриджия» каждая деталь будто привязана к небесам: цветы сравниваются с желтыми, голубыми, белыми звездами, но и эти звезды тотчас «спускаются» на землю сравнением с талерами. Для чего этот бесконечный ряд сравнений, метафор, или — это частое их обозначение самим Музилем — уподоблений, подобий, Gleichnisse? Ведь если все они не украшение, как их понимала старая риторика, то нарушение наррации, затруднение чтения¹⁵. Уподобления в средне-

вековой, да и в классической литературе уводили читателя к определенному смыслу, они имели одну высшую содержательную плоскость. У Музиля нет подобной определенности. Для него это попытка художественно овладеть жизнью, смысл которой еще не открыт¹⁶. Десятилетиями, столетиями, тысячелетиями, говорится в романе, человечество направляло свои усилия к осуществлению цели, которой не знало. «Истина не кристалл, который можно сунуть в карман, а бесконечная жидкость, в которую погружаешься целиком».

Роман не просто расчленяет действительность на реальность и возможности, он заставляет ощутить неопределенную бесконечность этих возможностей. В уносящихся вверх образах часто принципиально отброшена общая основа того, что с чем сравнивается. Уподобление лишено совпадающей для обеих его частей площадки, и это делает его порой непонятным уму, но, как надеялся автор, внятными интуиции и чувству. Ревность уподобляется однажды в романе «большой пестрой тяжелой птице». Другой раз «большая пестрая немая птица» появляется, когда герой думает об эмоциях, пробуждаемых в толпе спортивным зрелищем. И еще и еще раз, например, в связи с состоянием Моосбругера перед преступлением.

Логические связи отсутствуют. Большая пестрая тяжелая птица несет в самой себе определенный, но трудно формулируемый смысл, она сама есть некий синтез логических и чувственных представлений. Помимо аналогий, прочерченных горизонтально, в романе есть, таким образом, еще один вертикальный, обращенный к вечности содержательный слой.

Музиль разделял жизнь на «рациоидное» и «нерациоидное». В его трактовке эти понятия отличались от сознательного и бессознательного в работах Фрейда. «Нерациоидное» — это для Музиля, в отличие от Фрейда, то, что и не может быть понято, что не укладывается в формулы и понятия, о чем нужно поэтому молчать (явная перекличка с последней фразой из «Логико-философского трактата» Виттгенштейна, 1921: «Нужно молчать о том, чего нельзя сказать»). Молчать или выражать каким-то особым созданным для этого способом. Действовать таким способом Музиль и стремился. В Gleichnisse он хотел передать напряженное единство между образным и логическим мышлением, пытался схватить «скользящую логику души, которой соответствует родство вещей в догадках искусства и религии». Образ не столько прояснял сказанное, сколько вел читателя в новую сферу значений, часто связанную с первоосновами бытия, с мифологическими, архаическими представлениями. Именно такое содержание несут в себе уже упоминавшиеся «танец», «вода», «дерево». Все это образы с заложенным в них бесконечным раз-

вити́ем, с целым пучком возможных значений, в углубление и сочленение которых втягивается читатель. Художественная речь произведения лишилась бы без них не украшений, а существа. Ведь каждый подобный образ стремится дать представление о целом. Но только стремится — полное или близкое к полному их содержание можно схватить лишь в контексте всего романа. Весь роман, если представить его как целое, — это ведь тоже не что иное, как грандиозное уподобление. Жизнь Европы первой половины XX столетия уподоблена в нем предвоенной Австро-Венгрии, в которой автор видел модель будущего исторического развития. Но и кроме того: «Все, что мы делаем, — заключал Музиль, — только подобие (то есть: аналогия)»¹⁷.

Тут и вставал сакраментальный вопрос, мучивший не только Музи́ля, но всю европейскую культуру на исходе XIX и в начале XX века: если говорить об общем и целом, о «на́с», о путях человечества, то где то, чему можно уподобиться, где правда, в чем истина, аналогия чего, «все, что мы делаем»?

В конце первой части романа Ульрих идет по улицам ночного города. Он думает о том, что современная жизнь утратила последовательность эпоса, когда за одним событием неизменно следует из него вытекающее. В старом романе путник может замерзнуть в снегу, а читателю все равно уютно. Этой способностью, полагает Ульрих, обладают и люди: они выстраивают свою жизнь в историю с продолжением. Подобный подход Ульрих считает «укорачивающей ум перспективой». Причинность годится в домашнем употреблении: суп пересолен, потому что влюблена кухарка. Но как быть с причинами, приведшими к мировой войне? «История этого романа, — писал Музиль, — выражается в том, что история, которая должна была быть в нем рассказана, не рассказывается»¹⁸. События не зависимы одно от другого, сюжет не складывается, герой не совершает поступков. «Человек — существо не поучающее, а живое, действующее и влияющее!» — вспоминает герой слова Гете. Дальше следует возражение: «Разве что как актер, не думающий о кулисах и гриме и воображающий, что он совершает какие-то поступки на самом деле, вправе сегодня человек забывать тот неопределенный фон знания, от которого зависит всякая его деятельность».

Вернемся к характеру повествования в романе.

Двойственное иронически-снисходительное отношение повествователя к персонажам как будто не действует там, где речь идет о главном герое. Критический взгляд на него отдан на откуп другим действующим лицам. Упреки их приблизительно совпадают. Диотима говорит Ульриху, что он ведет себя так, будто мир начнет существовать лишь завтра. Кларисса выговаривает:

«Ты делаешь прямо противоположное тому, что хочешь». Ирония повествователя как будто бы не задевает Ульриха. Герой, как это было в Просвещении, не потерявшем для Музиля, с его страстью к анализу, своего значения, кажется, близок мыслям автора. Его кругозор как будто находится в максимально возможной близости к кругозору автора. («Слишком умно рассуждает» — винил он Ульриха на страницах дневника.) Критика сопоставляла текст романа с аналогичными мыслями музилевских статей, констатируя, что общий смысл их оставался одним и тем же.

Такие отношения сохраняются, однако, не до конца романа. Дистанцированное, критическое отношение автора к герою проявляется в моменты для них обоих самые важные.

За кулисами столь отчетливо нарисованной Австро-Венгерской империи, в минуты некоего «сплошного понимания», когда воспринимают не мысли, не чувства, а будто бы «ветер принес издалека весть, и весть эта не казалась ему ни верной, ни неверной, ни разумной, ни противоразумной, а захватывала его целиком...», герой, а более того автор ощущают, заглянув, словно через окно, за «неопределенный фон знаний», некие первоосновы жизни. Топос «окно» играет у Музиля в романе как и в новеллах, роль щели, прорехи в твердой поверхности жизни, через которую мерцает то, что однажды названо «вечностью более вечной, чем деятельность человеческого духа». Эти вечные основы бытия присутствуют как отчетливо ощутимый, «отбитый» пласт повествования не только у Музиля, но и у многих великих романистов первой половины XX века — у Т. Манна, Г. Броха, У. Фолкнера, Ж. Бернаноса, А. Деблина. Очевидно, необходимостью стало, как когда-то в романтизме, представить жизнь разведенной на разные сферы бытия, чтобы на этот раз придиричиво сопоставить одну и другую.

Необрубленный шлейф бесконечных сравнений, метафор, уподоблений привносит в роман Музиля взаимодействие света и тьмы, твердого, застывшего, неподвижного (кристалл, а вместе с ним уподобленные ему по аналогии застывшие понятия, ограниченность науки и знания) и всепоглощающей текучей, бесформенной, разливающейся субстанции (вода и как частичные ее подобию — бессознательное, чувства, человек, вышедший из берегов, иррационально действующая масса). Музиль писал, что его интересуют не события, а «структуры»¹⁹. Всеохватывающую структуру он видел и в космической неразрывности неподвижности и движения, пассивности и активности.

С необычайной смелостью, в крайней форме, он выразил болезненную для европейского духа XX века проблему насущной необходимости и невозможности действия, выдвинув на сцену героя, не принимающего ни одной из наличных позиций. Теку-

шая жизнь остается разъятой на множество «порядков» без одного порядка.

Но в этой разъятости, по ее поверхности в романе прочерчивается и обратное стремление — к соединению. Главный герой с его очевидной отъединенностью, имеет отношение и к обратному стремлению. Здесь, однако, и проясняется трагичность замысла Музиля.

Если для того, чтобы преобразить жизнь героя на ограниченном пространстве новелл, достаточно было мгновенного озарения, то для широко очерченной в романе ситуации австрийской и остававшейся «в уме» мировой истории такого «мгновения истины» было недостаточно. Весь второй не опубликованный самим автором том романа был посвящен попыткам разрешения этой всеобщей проблемы, сводящейся, в сущности, к ответу на вопрос «как правильно жить?» Упорно предпринимавшиеся им поиски ответа он сам, однако, счел неудавшимися.

Внутренний сюжет незавершенного второго тома вел варьирующийся мотив двойников, целого, распавшегося на две половины или, напротив, заключающего их в себе (андрогин). На поверхность всплывала архаика — воспоминание о древнем единстве противоположностей, когда вода не отделилась еще от тверди; об уходящем в века стремлении найти свое подобие в человеке иного пола; об Изиде как женском дополнении, сестре и супруге Озириса. О Вальтере говорят в романе, что он «не мужчина» и у него, к несчастью, женственные ляжки. Кларисса, напротив, похожа на мальчика — больные в сумасшедшем доме дважды принимают ее за существо мужского пола. Между мужским и женским, намекает роман, нет окончательного разделения: одно находит себя или частицу себя в другом.

Так подготавливалась утопия романа, утопия соединения, гармонического слияния, сближения противоположностей, «одного и того же на разные лады» — утопия «иногостояния», инцестуальной любви Ульриха и Агаты.

Музиль не первым развивал в литературе XX века тему инцеста (Тракль, Т. Манн, Фолкнер). Как будто мало было этой литературе любви как возможности соединения и слияния. Как будто нужна, чтобы преодолеть разрывы, иная степень напряжения и крайности.

Любовь Агаты и Ульриха в последней части романа имела глубоко символическое значение. В ней выражена не только радость соединения, но и его утопическая невероятность, невероятность подобного слитного существования вдвоем.

Но еще раньше, со смерти отца, начинается и разрыв героев со многими другими установлениями. Неслучайно отец Ульриха — ученый-юрист, то есть знаток и хранитель порядка. На

дальних полях смысла возможно и отождествление отца с богом: недаром Музиль заставляет его самого во второй части романа известить сына о собственной смерти. Смутно мерцает древний мотив отцеубийства: дети — противники отца, они нарушают его предсмертную волю, извращают его завещание. Именно после смерти отца тема убийства начинает звучать прямо: сестра Ульриха Агата хочет убить мужа, которого пожелал для нее отец, и ищет содействия у брата. Именно после его смерти брату и сестре приходит в голову возможность их собственной близости.

Сцены между Агатой и Ульрихом в последней части романа не столько любовные — для автора это и апология идеи о соединении разделенного, о пребывании в состоянии нераздельного, но неслиянного, о Тысячелетнем царстве. Музиль пытался осмыслить само творение, в котором взаимодействуют притяжение и отталкивание. Ведь и в мифах, как позже в античной культуре, идея гермафродита как соединение обоих полов существовала наперекор и при мощном сопротивлении статуса их разделенности²⁰.

Но удержать эту напряженность в романе было нельзя. Она не удерживается и в любви Агаты и Ульриха. Автор, не превратил такое разрешение романа во все разъясняющую пуанту, не удовлетворился «путешествием на край возможного».

Тут и проявилось дистанцированное, горько-ироническое отношение автора к своему герою.

Встретившись в доме умершего отца, Ульрих и Агата являются друг перед другом в «полосато-шашечных» пижамах, напоминающих, как им самим кажется, костюм традиционного героя комедии дель арте Пьеро. Позже автор заставляет одного Ульриха появиться в этом костюме еще раз. Музильевский Пьеро делает, наконец, свой ход, совершает поступок, любит, растворяется в другом существе. Но этот ход ненадежный, достигнутое призрачно. Изоляция, как и чрезвычайная приподнятость души, не могут длиться вечно. В счастливом еще Ульрихе видна его незащищенность, он — в соответствии с долей героя в итальянской народной комедии — бедный Пьеро.

На протяжении длинного романа повествователь представлял героя как будто бы вполне объективно, не выражая своего суда над ним. Если что-то помимо объективности и отличает характер текста, то крайняя близость повествователя к герою: мнение последнего как бы вплетается в рассказ, присутствует в нем. Роман как будто говорил о знании, одинаковом у повествователя и героя. Более того: не исчезает впечатление, что Ульрих выражает мысли автора. Дело, однако, обстоит сложнее. В неопубликованных самим автором главах заметнее, что повествователь отступает в сторону, смотрит на героя со стороны, не скрывает

своего приговора. Возникает образ, подводящий некоторый итог жизни героя: Ульрих — Пьеро, паяц.

Уподобление *Ульрих — паяц* задним числом, как слабый намек, иначе освещает текст романа. Как и положено Пьеро, Ульрих не раз оказывается в положении жертвы — в первых же главах его избивают, позже, так же без всякой причины, ведут в полицию. Традиционный Пьеро — неудачливый соперник Арлекина — Ульрих в романе в трудной ситуации третьего при парах Вальтер — Кларисса, Диотима — Аригейм, Ганс Зепп — Герда и т.д. Ульрих, дублируя традиционные черты прообраза, говорит на непонятном окружающим языке, ставит в тупик, действует вопреки всеобщей логике и ожиданиям. В отличие от других вариантов образа (итальянский Педролино), Пьеро чрезвычайно пассивен, он не хочет ни в чем участвовать²¹ — аналогия не требует разъяснений. Перед нами неукоренившийся человек, перекасти-поле, шут гороховый.

Шут, стоящий всегда в стороне, обходящийся «без» — существо зоркое и опасное. Но и существо одинокое. «Плут, шут, дурак, — писал М. М. Бахтин, — герои незавершеного ряда эпизодов-приключений и незавершенных же диалогических противостояний»²². Ведь и по замыслу автора Ульрих тот, кто должен всюду бывать (вспомним: «шпион»), со всеми соприкасаться, высказывать по поводу каждой ситуации весьма прозорливые суждения, нигде, однако, не останавливаясь. У этой твердо очерченной индивидуальности есть и некая общая функция.

На всем протяжении большого романа герой, как говорилось, не получает фамилии. Он «человек вообще», every man, «Ульрих Имярек», как назван он однажды. Его фамилия не названа даже тогда, когда, казалось бы, это необходимо. Ульрих — фермент, невлиятельный музилевский Мефистофель. Его пассивность, однако, тоже не однозначна.

В последних главах Ульрих совершает поступок. Но так ли он бездеятелен в прошлом? Так ли безоговорочно отличается от остальных? Или общие качества приобрели у него другое значение? В 116 главе первого тома герой и стоящий за его спиной повествователь подводят некоторые предварительные итоги его натуре: «Это стремление атаковать жизнь, завладеть ею, было всегда отчетливо, представляло ли оно отрицанием существующего порядка или меняющейся мечтой о новом, логической или нравственной потребностью». Стремление «атаковать жизнь» было у Ульриха сильнее, чем желание отдаться и раствориться в ней («второе дерево» его судьбы). Но это стремление поневоле соединялось с пассивностью.

Шут с его критической позицией входит необходимой составляющей в соединение неодинакового, определяющего игру жиз-

ни. Усилие соединения — стоит подчеркнуть это последний раз — одно из самых важных в романе. Оно имеет прямое отношение и к мирозерцанию автора, и к его герою, и к самому построению его произведения. Аналогии и подобия растворяют четкую разделенность предметов, стирают границы, уничтожают замкнутость, столь ясно обозначенную в романе. Они намечают сходства, соединяют противоположности, тщатся слепить их воедино. Повторяющийся оборот «как если бы» имеет для автора особое значение. «Даже в любой аналогии, — замечает однажды Ульрих, — есть какой-то остаток волшебства тождественности и нетождественности».

Однако усилие это не может достичь прочных результатов. Ульрих и «два дерева» его жизни, многочисленные персонажи романа с толикой человечности, замкнутой в скорлупу роли, застывшие формы империи, движущейся к распаду, напряженное состояние современного мира, вечность, космос — все это параллели, подчиненные единым законам. Роман и не мог быть кончен, ибо говорил на последней своей глубине о вечных соединениях и разрывах, застылости и текучести, движении и заторе, рождении и смерти. Быть может, это и нужно считать главным итогом этого великого романа.

Роберт Музил был автором не только двух романов, новелл и менее значительных драматургических произведений. Существенную часть его наследия составляют дневники, в которых он фиксировал в числе другого замыслы и ход работы над своими произведениями, а также множество статей. Но переданные «прямым словом» мысли автора не достигают той богатой многозначности, которая отличает их в художественном его творчестве.

¹ По-русски роман, включая реконструкцию А. Фризе, был опубликован в переводе С. К. Апта. Цитируется по этому изданию.

² Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство. 1995. С. 522–523.

³ Roth M.L. Gedanken und Dichtung. Saarbrücken, 1987.

⁴ Musil R. Tagebücher. Bd. 1, 2 / Hrsg. von A. Frise. Rowohlt, 1976. Bd. 1. S. 928.

⁵ Принцип недостаточных оснований или, как он сокращенно именуется в романе, ПНО, представляет собой ироническое обыгрывание автором шопенгауэровского «закона достаточного основания», сводящего воедино кантовские априорные формы: время, пространство, категории рассудка.

⁶ Musil R. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 78.

⁷ Musil R. Gesammelte Werke in 9 Bdn / Hrsg. von A. Frise. Bd. 1. S. 1939.

⁸ Musil R. Tagebücher. S. 893.

⁹ Musil R. Gesammelte Werke. S. 694.

¹⁰ Hesse H. Gesammelte Werke in 12 Bdn. Bd. 12. Frankfurt am Main, 1970. S. 470.

¹¹ Принцип аналогий у Музиля анализируется в кн.: Wicht G. «Gott meint die Welt keineswegs wörtlich». Bern; Frankfurt am Main, 1984.

¹² Musil R. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 694.

¹³ Schelling U. Das ironische Denken bei R. Musil. «Das Prinzip der Kunst ist unaufhörliche Variation» // Musil-Studien. № 3. S. 757.

¹⁴ Гофмансталь Г. фон. Избранное. С. 531.

¹⁵ Blumenberg H. Schiffbruch mit Zuschauern. Paradigma eines Daseinsmethapher. Frankfurt am Main, 1979. S. 78.

¹⁶ Об этом: Kahler E. Untergang und Übergang der epischen Form // Die neue Rundschau. № 64. 1954. S. 1–44.

¹⁷ Musil R. Studien zu seinem Werk. Klagenfurt, 1976. S. 150.

¹⁸ Musil R. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 1610.

¹⁹ «Реальное объяснение реальных событий меня не интересует. Меня интересует духовно-типическое». — Musil R. Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 939.

²⁰ Aspetsberger F. Geräumige Abstraktion. Benützte Materialien. Zum Beginn des 2. Buches von «Mann ohne Eigenschaften». «Musil-Forum». 19/20. Jahrgang 1993–94.

²¹ См. комментарии Мокульского С.С. в разделе «Итальянский театр». — Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М., 1955. С. 531.

²² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 216.

ГЕРМАН БРОХ

Герман Брох (Hermann Broch, 1886–1951) так же, как И. Рот, Р. Музиль, Ст. Цвейг и многие другие, принадлежит к тому поколению австрийских писателей, которому суждено было прожить насыщенный событиями период истории — Первую мировую войну 1914–1918 годов, крах Австро-Венгрии, конец многонациональной и некогда могучей империи Габсбургов. Входившие в Австро-Венгрию народы отделились от нее, оставив вместо огромного, неуправляемого государственного организма, давно ставшего анахронизмом, только небольшую немецкоязычную страну в центре Европы, Австрию, которую в 1938 году Гитлер легко присоединил к Германии.

Исторические катаклизмы, крушение старых форм жизни, ее устоев, традиций и принципов — все эти очевидные симптомы распада проявились в Австрии в конце XIX — начале XX века отчетливее, чем в других странах Западной Европы. Сами австрийские писатели, такие как Р. Музиль, К. Краус, Г. Брох, поняли это раньше других: «опытной станцией конца света» видел Австрию Карл Краус, а Герман Брох называл Вену «центром ценностного вакуума Европы» и говорил о «веселом апокалипсисе Вены в 1880 году»¹ (в эссе «Гофмансталь и его время», 1947–1948 г). Именно писатели, пришедшие в литературу после модерна, нашли формулировки, замыкающие целую эпоху.

Но этому анализу предшествовали у Броха годы совсем другой жизни, других интересов и других занятий.

Герман Брох родился в Вене в 1886 году в семье богатого текстильного фабриканта, который «сам себя сделал» (предки Броха по отцовской линии — выходцы из Украины, в XVIII веке осевшие в Богемии, где еще прадед Броха — талмудист и раввин — пользовался большим уважением в еврейской общине; отец писателя против воли родителей в 12 лет от роду ушел из семьи, в которой было 14 детей, и сам стал пробиваться в Вене). Отец, конечно, по своему опыту знал, что только предприимчивость и практическая деятельность приведут к успеху и богатству и был совершенно чужд духовному.

В противоположность отцу мать, принадлежавшая к старинной бюргерской еврейской семье, обосновавшейся в Вене еще в XVI веке, получила прекрасное воспитание и приобщила сына к музыке. Посещение концертов и оперы стало одним из важнейших детских впечатлений, сыгравших большую роль в становлении писателя. После нацистского присоединения Австрии мать Броча будет интернирована в концлагерь Терезиенштадт, где она и погибнет в 1942 году.

По воле отца Броч, которого тот еще до рождения прочил в «прядильщики, ткачи, печатники хлопка», получил образование инженера. Об увлечениях юности можно кое-что узнать из писем той поры — немногословный на эту тему Броч упоминает имена Малера, Бизе, Альбана Берга, вспоминает о театре Касперле в Пратере, о Бургтеатре. Любимым писателем был Карл Май, книги которого нашлись в небогатой библиотеке отца, там же он получил огромное впечатление от рассматривания иллюстраций в роскошном двухтомном гравированном издании «Америка». Сам Броч говорил, что здесь берет начало мотив Америки в трилогии «Лунатики».

Но в общем это была постоянная борьба и постоянный компромисс между собственными научными, а также художественными склонностями и коммерческо-индустриальными интересами отца, который настоял на том, чтобы сын бросил занятия математикой в Венской высшей технической школе и оставил даже Венскую ткаческую школу, сменив ее на Специальную текстильную школу в Эльзасе. Впоследствии Броч вместе с другим инженером изобрел машину для обработки хлопка и получил патент на изобретение в нескольких странах. Его перу принадлежит также ряд статей, например, о безработице и способах ее преодоления и специальных статей в журналах, посвященных проблемам текстильной промышленности.

После поездки в Америку и двух лет военной службы Г. Броч стал директором на текстильных фабриках своего отца, а в 1916 году — главой фирмы, которую он ликвидировал в период кризиса в 1927 году.

Духовная жизнь Броча, однако, была мало связана с его биографией коммерсанта и промышленника, его притягивали к себе науки — математика и философия.

В 1910 году Броч становится вольнослушателем Венского университета, где серьезно занимается физикой, которую преподает ставший последователем Эрнста Маха Людвиг Больцман, философией и психологией, а также теорией искусства и эстетикой. Сохранились выписки и конспекты Броча тех лет, которые говорят о необычайном разнообразии научных интересов Броча. Он занимается алгебраическими уравнениями, теорией множеств,

теорией чисел, а также теорией познания, изучая неокантианцев и самого Канта, на которого многократно ссылается в своих сочинениях. Но от венской университетской философии Броча отворачивает господствующий в ней позитивизм, который признает за истину только конкретные наблюдения специальных наук и не стремится к философскому осмыслению бытия. Так же, как Вайнингер, Броч считает позитивизм губительным для философии.

Книга Отто Вайнингера «Пол и характер» (1903) оставляет явный след в идеях Броча, когда он устанавливает зависимость между искусством и сексом. Вайнингер в ранних заметках Броча упоминается наряду с Платоном и Шопенгауэром. Восприятие Канта будет также обусловлено Вайнингером.

Шопенгауэр, к которому привлечено внимание Броча и которого он изучает в эти годы, в третьей книге своего сочинения «Мир как воля и представление» развивает свою теорию платоновской идеи как основного предмета искусства, правда, переосмысливая Платона. Скорее всего, Броч воспринимает Платона через Шопенгауэра, идентифицирует с ним Платона, и столь важное для Броча понятие платоновской идеи берет начало не от самого Платона, а от шопенгауэровского толкования Платона.

Г. Броч был не только энциклопедически образованным, но и профессиональным философом.

В целом не стоит упускать из виду, что будущий писатель, прекрасно ориентируясь в современном состоянии философии и в ее наиболее широко обсуждавшихся идеях, по разным вопросам полемизировал и с Шопенгауэром, и с Ницше, и с Махом, отрабатывая в этой полемике собственные научные позиции и взгляды. Было бы большим упрощением привычно связывать его мировоззрение с неким рядом хорошо известных имен — философов, писателей или художников. Человеческие отношения связывали его со многими современниками. Резкой публичной критики кого бы то ни было, как это было в молодости, он чем дальше, тем больше избегал.

Интерес будущего писателя к литературе и искусству пробудился довольно поздно.

Г. Броч был писателем и ученым одновременно, так до конца жизни и не сделав выбора. Научное и художественное постижение в творчестве Броча нерасторжимы и являются разными формами познания жизни, общественной, политической, философско-этической и иррациональной природы современного человека, ради которого существуют и наука, и искусство. Броч, подобно Прусту и Музилю, пытается сделать литературу инструментом познания, как науку, и «дотянуть» философию до уровня искусства.

К 1908–1909 годам относятся ранние заметки по теории искусства, пронизанные культурным пессимизмом, столь харак-

терным для эпохи модерн. Современность он ощущает и определяет как время кризиса и упадка. Эти мысли найдут развитие в «Заметках к систематической эстетике» (1912) и позже в большом культурологическом эссе «Распад ценностей», включенном в трилогию «Лунатики».

Творчество Г. Броха, как и многих писателей его поколения, есть осмысление и преодоление модерна.

На рубеже XIX и XX веков словно возрождается в обществе страстная тяга к иррациональному. От психоанализа Фрейда («Психология сновидений», 1900), но можно считать, что и гораздо раньше — от «Размышлений о ночной стороне естественных наук» (1808) Г. Г. Шуберта, от позитивистских идей О. Конта в середине XIX века или медицинских гипотез Клода Бернара начинаются попытки научной реабилитации подсознательного, инстинкта, порыва, страсти, произвольного и неподконтрольного сознанию, функций плоти, а не духа, всего, что не есть продукт разума. Разум в очередной раз вообще выходит из моды.

Если вспомнить, что в конце XVIII и в XIX веке уже возникло мощное движение духа в сторону иррационального, породившее романтическое искусство, то модерн оказывается его второй волной, пришедшей через столетие. С одной стороны, искус иррационального — постоянно действующая сила, всякий раз запускающая заново механику соблазна, с другой стороны, известен логически неизбежный исход подобной уступки страстям. Управлять иррациональным трудно и следствием его власти оказывается хаос. Но хаос не может устояться, не разрушив самой жизни, не может ужиться ни с жизнью, ни с духом, и границы между ними вновь устанавливаются, «сферы влияния» восстанавливаются. Равновесие обманчиво, следующая волна иррационального и хаотического неизбежна. Гармония рационального и иррационального в пределах личности едва ли достижима, а в обществе иррациональное действует как разрушительная и асоциальная сила.

Уже романтизмом, а затем и эпохой модерн, сосредоточившими свое внимание в основном или только на субъекте, а не на обществе, было задано «отсутствие свойств» как основная особенность не похожей на других личности.

Кем как не человеком без свойств может быть назван «странствующий энтузиаст» Ансельм или другие герои Э. Т. А. Гофмана, Л. Тика, Новалиса. Они безусловно лишены свойств, необходимых для приспособления к окружающей действительности, необходимых для обывателя. А «свойства», которые им присущи, непривычного и нетрадиционного свойства — они работают на изоляцию личности от мира других и в этом смысле

асоциальны, принципиально асоциальны. Они служат имманентной жизни личности, имманентно духовному — энтузиазм, страсть к блужданиям в фантастических мирах, зачарованность ими, расширение своего внутреннего видения и духовного горизонта, свобода от мира других, становление и утверждение внутреннего права на свободу от всего остального. Всегда непонятый и одинокий среди других, не признающих его права на эту свободу, или не по своей воле втянутый в «иную» жизнь, он обречен на погружение в неведомое, иррациональное и часто оказывается поглощенным им. В любом случае смыслом оказывается познание самого себя и расширение своего жизненного горизонта.

Шопенгауэр связывает времена — романтизм и эпоху модерн, поскольку написал свое сочинение «Мир как воля и представление» в романтическое время (1–2 тома 1819–1844), а был принят, прочитан и нашел отклик в эпоху модерн.

Философские изыскания А. Шопенгауэра, его идеи воли к жизни, неутолимости желаний и ничтожности бытия, сформулированные еще в начале XIX века, дали импульс Фр. Ницше в конце века для продолжения и развития этих рассуждений. Предметом философии становится судьба человеческой личности.

Человек эпохи модерн рожден искусством и литературой этой эпохи. Г. Брех писал об этом: «новые символы, новые языки открыты новым человеческим типом и это тот, кто заявил о себе в новом искусстве XIX века»².

Новый человек на перепутье, который пока еще не проявился, не обозначился, возникает в драме Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» (1901). Главным оказывается порыв героя к свободе от старого, рутинного, окостенелого как в творчестве, так и в жизни. Конкретные новые свойства нового человека лишь обещают обрисоваться впоследствии.

Художник Михаэль Крамер стремится к освобождению от давления отца, кстати тоже художника, не отпускающего сына от себя ни на шаг (можно сказать, что это экспрессионистский конфликт в предэкспрессионистскую эпоху, в котором отозвалось повальное увлечение идеями Фрейда и, в частности, эдиповым комплексом). В пьесе остается неясным, что, кроме желания освободиться, сын противопоставляет отцу, человеку с безусловно выраженными свойствами, но принадлежащему к уходящему миру.

В этом измерении пьеса очевидно традиционна и реалистична, но в ней есть и иное пространство, вплотную примыкающее к проблематике эпохи модерн — порыв к свободе в жизни и в творчестве, ощущаемая самим героем его непохожесть на других, оплачиваемая смертью.

Атмосфера конца XIX – начала XX веков полна ожиданием новой личности и новой жизни. Но представления об этом «но-

вом» и уж тем более представления о том, каков путь к этой новизне, разумеется, различны.

Человек эпохи модерн, каким он предстает в литературе, это созерцатель, живущий в мире искусства и красоты, умеющий тонко чувствовать природу, ценитель прекрасного, как «художники» у молодого Томаса Манна — господин Фридеман (новелла «Маленький господин Фридеман», 1898), Ханно Будденброк (роман «Будденброки», 1901), Тонио Крегер (1903). Примечательно само возникновение типа художника в творчестве Т. Манна, обозначившее некую новую ноту времени. Художник, казалось, ближе к типу нового человека, чем остальные, чем «бюргеры» у Т. Манна; художники — искатели и носители новых рождающихся смыслов.

Но у Т. Манна встречаются и другие «художники» — художники жизни или, точнее, художники своей жизни. К ним можно отнести господина Шпинеля (новелла «Тристан», 1902), Ашенбаха («Смерть в Венеции», 1912). К тому же типу гедонистов примыкают многие герои Г. ф. Гофмансталя: купеческий сын («Сказка 672-й ночи», 1895), герой одноактной драмы «Глупец и смерть» (1893). Гедонизм часто граничит с цинизмом или с исчезновением нравственного предела, например, у лорда Генри и Дориана Грея в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890), или с утратой нравственной чувствительности у многих героев А. Шницлера.

Увлечение иррациональным, вера в его силу и погружение в его эстетику — знак обреченности — ведут к смерти многих героев раннего Т. Манна, Г. ф. Гофмансталя, О. Уайльда, А. Шницлера. Однако, несмотря на смертную опасность иррационального, этическое и рациональное все-таки не имеют власти над ними. Такова эпоха, таковы интенции времени.

Гедонизм и цинизм — это то прибавление смыслов, которое отличает обозначившегося в литературе человека эпохи модерн от наивного романтического героя — бродяги, нищего студента, бедного художника. Он не искатель и не фантазер, он уверенно и высокомерно пользуется своей свободой от остального мира, он чаще всего материально обеспечен и социально стабилен, имеет возможность выбирать среди даров жизни и наслаждаться ими. Его одиночество нарциссического свойства. Он — эстет. И он «человек без свойств». Потому что никакие свойства не связывают его с миром других, кроме узкого круга единомышленников, не связывают его с жизнью вообще.

Эпоха модерн, так же, как и романтизм, оставила последующему времени свое новое знание об иррациональном в мире и в человеке.

Ярчайшие личности модерна, предшественники и старшие современники Г. Броха, К. Крауса, Р. Музиля не заметили и не

услышали признаков необратимых изменений в жизни окружающего мира, новых явлений, звуков, слов, красок, смыслов, пытавшихся и раньше пробиться сквозь корку застывшего бытия. Старшее поколение было заморожено той стихией иррационального, в которую его погрузила, кажется, сама эпоха модерн. Как раз эта замороженность иррациональным была знаком уже возникшего ценностного вакуума.

В мифах модерна недоставало, с одной стороны, конкретно жизненного, можно сказать, сиюминутно внятного, с другой, в метафизически-религиозных и мистических фантазиях и утопиях не находилось места сознанию человека, его разуму и вообще рациональному.

В 1910-е годы Брех благодаря Францу Блау входит в жизнь литературной Вены, начинает посещать кафе «Централь» и «Музеум», в которых бывал Карл Краус, сотрудничает в журнале «Бреннер» Л. ф. Фикера, знакомится с А. Польгаром, Р. Музилем, Ф. Верфелем.

Отношение Бреха к идеям и представителям расцветшего тогда особенно в Германии экспрессионизма остается не вполне ясным. Известно, однако, что из четвертой редакции (первая из шести существующих возникла в 1917 г.) своей новеллы «Методом правильного конструирования» (1935), позже включенной в роман «Невиновные», Брех исключил «все сатирические намеки на произведения Штернхайма, Генриха Манна, Россетти и Эдшмида»³, присутствовавшие в предыдущих редакциях. Известны также довольно критические отзывы Г. Бреха о произведениях К. Моргенштерна (1917), и скептические рецензии на сочинения К. Эдшмида (1920). Едва ли это дает повод для серьезных выводов.

С философской и научной точки зрения Г. Брех не мог поддержать свойственного экспрессионизму патетического отношения к человеку. Это очевидно из его «Памфлета против высокой оценки человека»⁴ (приблизительно 1932 г.). Складывающиеся после модерна новые представления о мире меняют и отношение к личности (вспомним мысль Э. Маха – «“Я” должно погибнуть»). Проблема личности как таковой не очень актуальна для Г. Бреха и его поколения писателей. Их тема, скорее, человек в мире и в отношении к высшему началу, как бы оно ни называлось, в отличие от столь характерного для модерна стяжения всего дискурса гуманизма к единственному по-настоящему притягательному для него центру – к внутреннему «Я».

Первые публикации Бреха, если не считать коллективного романа «Соня, или Свыше наших сил» (1909), где Брехом написана одна глава не лучшей прозы, были не литературные, а философско-социологические, искусствоведческие. В статье «Фи-

листерство, реализм и идеализм искусства», опубликованной в журнале «Бреннер» Л. ф. Фикера, Брох не только защищает Т. Манна и недавно появившуюся новеллу «Смерть в Венеции» от нападок культурфилософа К. Даллага, но и разворачивает, оттолкнувшись от понятий «реализм» и «идеализм», свою базирующуюся на шопенгауэровской идее концепцию искусства, уже сформулированную в «Заметках к систематической эстетике». В 1912 году он пишет также критическое исследование о Золя и натурализме «Предубеждение Золя».

Одно из первых значительных в художественном отношении произведений Г. Броха стихотворение «Cantos 1913», созданное накануне войны (впервые опубликовано в 1966 г.), содержит пророчество о пожаре Первой мировой войны. «Голоса 1913 года», услышанные автором в хоре голосов времени, ужаснули его нарастающей и все заглушающей силой. Написанное полупрозой-полустихом произведение тематически содержит зерно будущих сочинений, поскольку в нем представлена основная идея Броха — катастрофа «распада ценностей», которую впоследствии Брох обоснует с философско-исторической точки зрения. «Cantos 1913» Брох включит впоследствии в переработанном виде в роман «Невиновные».

Во время войны по поручению Красного Креста Брох руководит госпиталем. Своими глазами он видит «кровавую бессмыслицу» войны. Из воспоминаний военной поры вырастут впоследствии истории о лейтенанте Ярецки, о врачах и об ополченце Гедике в третьем томе трилогии «Лунатики». Подобно многим художникам Запада Брох был потрясен безумством глобальной братоубийственной войны и всем дальнейшим ходом европейской истории, явственно обозначившимися в ней чертами надвигающегося фашизма. Писатель остро ощущал подчиняющую и обезличивающую человека власть сложившегося миропорядка, тех форм жизни, которые явно обнаруживали со все большей очевидностью свою несостоятельность, кризис и нежизнеспособность.

И после войны Г. Брох еще долго не возвращается к творчеству, он отдает предпочтение участию в общественной жизни, будучи назначенным в отдел по урегулированию трудовых споров при австрийском профсоюзном суде, а также в государственную службу труда для решения проблем безработицы. Он также пишет на эту тему, как например, социологическое исследование «Безработица в промышленности Нижней Австрии и пути ее преодоления» (рукопись утрачена)⁵ и политическая статья «Конституционная диктатура как демократическая система советов», напечатанная в 1919 году в журнале «Дер Фриде»⁶. Брох пишет статьи-исследования о проблемах философии и тео-

рии науки «К понятию гуманитарных наук», где впервые упоминает Гуссерля, и «Конструкция исторической действительности. Методологические соображения о теоретических основах исторического познания». Главные фрагменты и аспекты теории ценностей возникают, по свидетельству Г. Броха, также в это десятилетие (1918–1928). Тогда же он обращается к идеям Гегеля.

Высвобожденные в культуре модерна инстинкты, попранные и сметенные нравственные и ценностные вехи привели за собой войну — конкретную, Первую мировую. Законом стало отсутствие всякого закона, провозглашенная относительность любых истин, всех ценностей и общественных договоров обесценила физический и духовный мир человека, то есть его жизнь. Однако предварительная духовная работа, предшествовавшая тотальному разрушению жизни вообще и конкретных человеческих жизней в войне, была проделана в эпоху модерн. Насколько эпоха в лице ее главных репрезентантов позволяла себе роскошь быть эстетической и асоциальной, настолько вытесненное социальное возвращалось с черного хода со всем запасом агрессии, развязанных инстинктов, неутоленных страстей. Атмосфера эпохи модерн, сам ее воздух материализовались как всеобщее смертоубийство и взаимоистребление народов.

Отсутствие или сжатие социального дискурса в культуре модерна и Первая мировая война выведут модерн из моды, станут причиной смены культур и эпох, а лагуна будет быстро занята авангардом и модернизмом, вызревшими в лоне модерна и обернувшими против него свои новые идеи, которые в чем-то продолжат идеи эпохи модерн и на их основе станут развивать новые дискурсы, но от чего-то откажутся полностью.

После модерна в литературу приходит новое поколение писателей, среди которых и Г. Брех. Модернистский роман и роман Г. Броха, в частности, возник на этой грани и уже за пределами модерна, но с учетом его достижений.

Можно попытаться пронаблюдать процесс выхода из эпохи модерн, понять, что ей противопоставляется или как писатели и создаваемые ими художественные миры дистанцируются от эпохи модерн и дистанцируются ли, поскольку в значительной мере наследуют ей. В этой связи важна принципиально иная по сравнению с модерном конструкция авторского миро- и самоощущения, всякий раз по-разному реализуемая, в том числе посредством имплицитного автора или протагониста, часто связанная и с иными художественными конструкциями. Новая структура авторского мироощущения порождает и новые художественные системы, называемые модернизмом. В связи с этим стоит различать термины и понятия модерн и модернизм.

Эрнсту Маху (1838–1916) принадлежит формула «“Я” должно погибнуть», сопрягающаяся с идеями Ф. Ницше о несостоятельности и деградации современной личности, место которой должен занять «новый человек». Рассуждения остаются на уровне чистого умозрения и утопии. Э. Мах выстраивает утопию нового «Я», соединяющего в себе физическое и метафизическое, чувственное и сверхчувственное, природу и Бога в космическом всеединстве. Новые мифы внедряются в культурное пространство.

Неслучайно Р. Музиль, Г. Брех, Ф. Кафка и другие приходят в литературу не из богемы кофеев, а из науки, даже из производственной и коммерческой среды и деятельности, из мира практики. Практике противопоказан хаос, иррациональное едва ли может стать инструментом науки. Отсюда рации начинает возвращать свои права. Но вопросы, поставленные модерном, остаются — поле иррационального заново осваивается и Дж. Джойсом, и Ф. Кафкой, и Т. Манном, и Р. Музилем, и Г. Брехом, и Э. Канетти.

Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности» (1916) уже в названии содержит вопрос о художнике. Здесь обозначилась, обрисовалась совершенно новая структура человеческой личности, не связанная с просветительской парадигмой становящегося и обретающего свое место в обществе человека, как это имеет место в пьесе Г. Гауптмана «Михаэль Крамер», которую Джойс высоко ценил и перевел на английский язык.

Герой Джойса, напротив, и не стремится стать личностью по угодному другим образцу, утверждаясь в своем отличии от других, отвергая все предлагаемые ему традиционные модификации жизненного пути — он отвергает семью и тем самым власть и авторитет кровного отца, отвергает право отцов церкви владеть его жизнью и судьбой, не позволяет другим втянуть себя в политику, в борьбу против господства англичан в Ирландии. Покидая Ирландию, он таким образом подтверждает свою «бессвойственность» и укрепляется в ней. Стивен выбирает не путь в социум, он выбирает себя, то есть путь к себе или «путь внутрь» (как это называет Г. Гессе). Его путь внутрь — это творчество как озарение и как богоявление. И творчество тоже не является связующей нитью с окружающим миром. Мир словно вообще не интересуется героя и не занимает в его внутренней жизни никакого места. Творчество открывает ему красоту природы, великие законы живой жизни. Это тоже в сущности познание иррационального, поскольку не человеческий разум создал жизнь, он только пытается ее постичь. А Стивен и не пытается ее постигать, он пытается жить ею, в ней, и жить по законам живого. Любопытно отметить, что он почти не тратит душевных сил на критику или изобличение, или опровержение того, что его окружает, и уж тем более на борьбу с ним.

Достаточно отчетливо сформулированная Джойсом тотальная ценность жизни как таковой оказывается тем новым смыслом, который открыт модернистским искусством вообще и модернистским романом Дж. Джойса, в частности.

Р. Музиль ставит в романе «Человек без свойств» (1930–1943) эксперимент «иногостояния», медленного бесконечно приближения к границе дозволенного, за которой инцест, писатель всматривается в безумие, во внутренний мир преступника, словно изучая вслед за Фрейдом иррациональные, патологические, нетрадиционные, маргинальные состояния человеческого духа, и пытаясь противопоставить их бесконечной мельнице «повторения подобного», затягивающей в свои жернова всех и вся — всех вскормленных эпохой модерн и саму эпоху.

Р. Музилю принадлежит концепт «человека без свойств», и Музиль таким образом нашел формулу, нащупал нерв «нового человека», неясный контур которого все пытался материализовать и стать реальностью на протяжении всей эпохи модерн, но так и не принял более ясных очертаний, не обрел «своих», оставшись несостоявшимся проектом, когда все, казалось, ждали наступления нового времени, новой жизни и прихода нового человека.

Однако вдруг выяснилось, что не обретший «своих» человек и есть герой новой эпохи, что бессвойственность и есть ее нерв, если бессвойственность может быть названа нервом какой бы то ни было эпохи.

У Ф. Кафки само рациональное, то есть мир, созданный человеком, оборачивается иррациональным, словно по какому-то таинственному закону чертовщины жизнь отвергает не только все попытки покорного человека организовать ее, структурировать, перекроить в соответствии с традиционным рациональным кодом или хотя бы влиться в нее, такую, как есть, она отвергает также и самого человека, покушающегося на нее. Рефлексия и действие чужды герою Кафки. Он не обладает вообще никакими «свойствами», ни связывающими его с окружающей действительностью, ни погружающими его в собственное иррациональное. Он не художник и тем более не художник жизни, он жертва жизни, его модус существования, неосознаваемый им, инстинкт жизни, вполне иррационален, но он осуществляется в таком же иррациональном мире, парциллированном на другие инстинкты жизни. Никакой этический критерий к этой структуре неприложим, никакие ценностные категории здесь не действуют и не могут действовать. Крах ценностной системы координат предстает в новелле «В исправительной колонии» как разваливающаяся на глазах машина. В глазах героев Кафки жизнь ни в каких ипостасях не имеет и не может иметь ценности.

Это выпадение этического из жизненного круга человека и его «бессвойственность» Брех назвал распадом ценностей. Распад ценностей — ключевая идея Г. Бреха, на которой держится вся архитектоника и структура его главных романов и которую он неоднократно разрабатывал также в философских эссе и работах по эстетике. Но не только Брех. В том же направлении движется мысль других современников Бреха, которых принято называть модернистами.

Дж. Джойс напишет «Улисса» (1922), Р. Музиль «Человека без свойств», Т. Манн «Волшебную гору» (1924) и «Доктора Фаустуса» (1947), Г. Брех «Лунатиков» (1931–1932) и «Невиновных» (опубл. 1950) уже далеко за пределами эпохи модерн. Но во всех названных романах нарисуеться все тот же «человек без свойств». И только у Манна в «Докторе Фаустусе» он останется художником, правда, теперь уже гением, причем больным гением, своего рода «кающимся модернистом».

Генетически этот человек — выходец из эпохи модерн, но нарастивший опыт обращения с иррациональным, технологии его использования в своих нуждах и интересах («Лунатики», «Невиновные» Г. Бреха) и, возможно, ощутивший некоторую неясную потребность в новом этосе («Волшебная гора» Т. Манна, в какой-то мере «Человек без свойств» Р. Музиля). Границу между модерном и модернизмом проложила Первая мировая война и еще более жесткий удар настигает идеи модерна в 1930–1940 годы.

Бессвойственность, асоциальность, с одной стороны, и одерживающий верх инстинкт, иррациональное начало, во власть которого отдает себя человек, с другой, оказываются опасной ловушкой для личности, превращают индивидуум в человека толпы и опрокидывают человеческую историю в бездну хаоса.

Модернизм постепенно утратил интерес к проблеме личности как таковой, на котором был сосредоточен модерн, акценты постепенно перемещались в сторону мира, космоса, Бога, вернее, человека в мире, космосе, в Боге.

Прорыв иррационального, показавшийся поначалу всего лишь безобидной и такой желанной революцией в художественном выражении духовного, привел, по мысли Г. Бреха, к мировым потрясениям, а художники того времени оказались предвестниками взрыва анархии, предшественниками нового человека. XX век стал веком самой разнузданной анархии, самого неумеренного атавизма и самой беспощадной жестокости.

Герман Брех не был спонтанным художником, не был он и что называется «художественной натурой», он вообще не был человеком модерна. Скорее он сознательно противостоял ему, энергично отрицая систему жизневосприятия модерна за погру-

женность в эстетическое, за идею *l'art pour l'art*, за историческую забывчивость, легкомыслие и безответственность.

Эстетические идеи Броха складывались постепенно и вполне рационально, он видел в искусстве дополнительную, расширенную возможность познания наряду с наукой, считал, что у искусства есть в этом процессе своя ниша, а именно проникновение в то, чего наука еще не может объяснить своими точными методами. Прежде всего, проникновение в тайны инстинкта, интуиции, психического воздействия, власти, в тайны подсознания.

Здесь вполне уместно увидеть вхождение в духовное пространство модерна с его страстным интересом к иррациональному и продолжение предпринятых модерном поисков. Но видна и недостаточность модерна в глазах Г. Броха. Он станет расширять видение, восстанавливать картину мира как цельного, все в себя включающего единства, картину жизни как космоса, в котором человек — его неотъемлемая и познающая его часть. Расширяющееся познание мира есть право человека и оно составляет смысл его жизни, по мысли Г. Броха.

Не существует иррационального без рационального, подсознания без сознания, эстетики без этики, личности без социума. Исторический опыт Броха и писателей «военного поколения» показал и научил видеть и понимать опасность ничем не сдерживаемых иррациональных забав и игр, неустойчивость психики человека, лишенного ценностных ориентиров, «человека без свойств» и без ответственности.

В этическом посыле Броха несомненно намерение вытолкнуть «человека без свойств» в моральное пространство, на поле нравственного поступка. Речь идет о деятельной ответственности личности. Неслучайно Брох много лет занимался теорией массового психоза и психологией масс.

Внутренняя необходимость формировать собственную эстетику и формулировать собственные философские идеи — одна из особенностей многих писателей-модернистов в XX веке, которая по мере приближения к концу века выглядит все более академичной и традиционно классической. Модернизм как литературное явление еще стремится к самоосмыслению в отличие от многих параллельно возникающих и существующих литературных начинаний, знаменующих эстетическое рассыпание и дробление, деконструкцию коммуникативной системы автор-читатель, акцентирование самовыражения как основной вектор нарратологических стратегий.

Герман Брох как никто другой умел сам объяснять свои идеи и художественные намерения и охотно это делал. Комментарий, которого требуют многие модернистские романы (как «Улисс» Джойса), или самокомментарий, если автор сам явно ощущает

потребность добавочных к художественному построению объяснений (как Т. Манн в «Докторе Фаустусе»), ставший такой примечательной особенностью модернистских текстов, представлен у Броха во всех романах и великолепно способствует более тонкому их пониманию. Можно сказать, что Брох сам был критиком, аналитиком и исследователем своих произведений и был крайне заинтересован в их точном восприятии, прекрасно сознавая в то же время, сколь мало достижима подобная цель, как, впрочем, едва ли реализуема и задача абсолютного охвата бытия, которую он ставил перед художественным произведением. У него сложилась своя эстетическая система с собственными определениями и терминологией, такими как «полиисторический роман», «нетерпение познания», «тотальность», «распад ценностей», своеобразными маркерами его философского и художественного мира.

Искусство и наука призваны постигать и познавать единство мира, жизни, бытия. Это единство, в котором обретет свое место человек, и должно быть целью познания. «Миссия поэтического — это миссия всеохватного, тотального познания, не обусловленная никакой эмпирической или социальной зависимостью... в конечном итоге, обязанность поэтического — стремиться к абсолютному познанию»⁷.

В поэтическом выражается «нетерпение познания, опережение рационального познания, которое продвигается к тотальности лишь маленькими шагами, никогда ее не достигая»⁸. Искусство несет в себе предчувствие и предвидение.

Теорией «полиисторического» романа писатель отзывался на живейшие импульсы своего времени — на обособление, дробление знания, все больше погружающегося в глубь своих частных вопросов и все дальше уходящего от общих, жизненно важных проблем, на погружение искусства в область эстетического, на истончение его коммуникативного начала, на обеднение и исчезновение в нем этического, общественно значимого, того, что Брох называл политическим. Нравственная идея очевидно превалирует в мировоззрении Броха.

Роман, по мнению писателя, должен давать целостное представление о мире и человеке, некую концепцию жизни, теорию современности, это «тотальный роман». Объединяя методы науки и искусства, такой роман, по мысли Броха, в своей идеальной природе как бы возвращает миру цельность и гармонию.

Едва ли не главным оправданием существования современного романа (а он, с точки зрения Броха, нуждается в таком оправдании) должно стать его обращение к сфере человеческих чувств, эмоций, страстей, шире — к сфере «иррационального», по определению самого Броха, то есть не просветленного сознанием и разумом. Иррациональное остается столь же притяга-

тельной, сколь и неразрешимой задачей для современных искусства и литературы, как и в культуре модерна. Во всех произведениях писателя очевиден пристальный интерес к внутренним, глубоко скрытым в области подсознания импульсам человеческих поступков и поведения. К ним пока не может найти ключа наука, в том числе философия. Именно роман должен приблизиться к этой сфере и попытаться познать ее. В этом специфическая роль романа в общей системе современного научного и художественного знания: «То, к чему стремилась философия, то есть изобразить, выразить мир и через это изображение найти путь к этике и к конституированию ценностей, эта задача философии теперь, очевидно, становится миссией искусства, в первую очередь эпического искусства»⁹. Эти идеи питают бреховскую теорию «полиисторического романа».

В 1931–1932 годах выходит в свет трилогия Г. Броха «Лунатики» («Die Schlafwandler»: «1888. Пазенов, или Романтика», «1903. Эш, или Анархия», «1918. Хугенау, или Деловитость»).

Философским центром трилогии стали взгляды, сложившиеся в предшествующие годы, в пору форсированных занятий наукой. Трилогия рождалась трудно, но она стала плодом зрелого ума сорокалетнего писателя, который вошел в литературу мастером, имеющим свой голос и создавшим свой художественный мир. И сразу стал очевидным основной принцип этого мира, оказалось, что Брех — писатель нравственной идеи, которая предшествует художественным решениям.

Предложенная нескольким крупнейшим издательствам — Фишер-ферлаг, Кипенхойер-ферлаг — трилогия была ими отвергнута. Тогда Брех обратился в Райн-ферлаг, которое в 1929 г. издало перевод романа Д. Джойса «Улисс». Впервые прочитанный Брехом в 1930 году, роман Джойса произвел на него огромное впечатление и его радовала перспектива напечатать свою трилогию там же. Рукопись была принята. В тексте для суперобложки, написанном Брехом от имени Райн-ферлаг, говорится: «Издательство со всей ответственностью ставит этот немецкий роман — “Лунатики” Германа Броха — рядом с романом великого ирландского революционера Джойса, рядом с монументальным “Улиссом”»¹⁰.

Вслед за первым немецким изданием роман вскоре появился в переводе также в Англии и Америке, но он все еще не был закончен. Отдельные части трилогии многократно переделывались.

И хотя сам Брех писал, что на него произвела огромное впечатление повествовательная монтажная техника Дос Пассоса в романах «Манхеттен» (1925) и «42-я параллель» (1930), следует обратить особое внимание на связи художественного мира Броха с «Улиссом» Джойса. Об этом немало писали исследователи.

Близость миров неоспорима, точек соприкосновения множество. И в то же время между ними нет подобия, как нет двух одинаковых творческих личностей.

В 1932 году Г. Брох сделал в Высшей народной школе Вены доклад «Джеймс Джойс и современность». Эссе с тем же названием вышло в свет в 1936 году. Это важнейшее эстетическое сочинение Броха тех лет, в котором писатель размышляет не только о Джойсе, но также и об острейших для того времени поэтологических проблемах и в этом контексте формирует собственную теорию полиисторического романа.

Повествовательная стратегия Броха соприкасается с экспериментами Джойса. Главное, однако, не в деталях, а в самом духе нового времени, которым дышит роман Джойса, по ощущению Броха. Новизна заключается в том, что «трагического героя», героя модерна, «сменил трагизм существования земной креатуры». Брох называет это «этическим горизонтом, который открывается не только в произведении такого формата, как “Улисс”, но и повсеместно в искусстве»¹¹. Главным в романе Джойса он считает дух современности, точно уловленный автором, видение включенности частных человеческих жизней в их повседневном течении в систему тотального бытия, космического, вселенского, вечного. Брох делает массу тонких наблюдений над тканью романа, демонстрируя, как реализуются в нем те самые «тотальность познания» и «нетерпение познания», которые считал смыслом существования литературы.

Брох сетует на пессимизм романа и полагает, что познание бытия как главная цель человеческой жизни не может прерваться, а «искусство не должно уклоняться от своей задачи постигать силы времени и чувственно воплощать их, это этический смысл познания как бы ни отказывался от него заблудший во тьме потухших ценностей человек»¹².

Принципиальны в то же время и расхождения с Джойсом. Основное из них — непроявленность этической идеи у Джойса, как ее понимает Брох, стазис художественного поля, вбирающего жизнь такой, какова она есть, в искусно расставленные сети изображения.

В «Лунатиках» Брох сам определяет свое намерение: «выявить, как иллюзии определяют деяния человека и как происходящее, т.е. реальность постоянно готова снова опрокинуться в иллюзорное» в той «пограничной сфере, где иррациональное обнаруживает себя в деянии». При этом «поэтический метод в отличие от научного ищет выражения не в словах, а в напряжении между словами и строками, подлинное выражение возможно именно в этом напряжении»¹³.

Структура, архитектоника, стиль, нарратологическая концепция в трех романах различны. Они охватывают все поле современности не панорамно, не в перспективе или ретроспективе, а в ее трех точках, расстояние между которыми 15 лет, в ее постоянных изменениях, переливах, воздействиях на человека и в воздействии человека на жизнь.

В трилогии бесспорно представлена концепция современности. «Лунатики» — это «тотальный» роман в понимании Г. Броха.

Г. Брех воспроизводит в нем движение, развитие и логическое завершение эпохи распада ценностей на последних этапах современной истории. Писатель называет каждый роман трилогии точными годом и именем героя, представляющего общую духовную тенденцию пятнадцатилетнего отрезка времени, героя эпохи. Разрабатывая идею распада ценностей в своих философских эссе, Г. Брех ведет процесс от эпохи Возрождения до современности, в то время как в трилогии время сжато, спрессовано. Три периода — 1888, 1903 и 1918 годы — представляют собой этапы, когда «осуществляется переход от завершающейся эпохи романтики на излете XIX века к так называемой деловитости послевоенного времени»¹⁴. При этом важно отметить, что этот переход представлен и в научном, философском пространстве эссе «Распад ценностей», и в пространстве художественного повествования как явление, воздействующее на судьбы конкретных людей, ничего не подозревающих ни о каком распаде ценностей и смене эпох.

Проблема выбранных Брехом действующих фигур, по определению самого автора, — «найти смысл своей жизни» или «придать смысл своей жизни», — разрабатываемая в романах трилогии, в конце концов, растворяется в бессознательном, иррациональном, так как все они живут в мире собственных иллюзий и утопий, «лунатически» двигаясь в окружающей жизни, пытаясь ее не замечать, не замечая также и других людей.

В первом романе — «1888. Pasenow oder Romantik» — названная проблема возникает в связи с Пазеновым, представляющим романтический период, и решается не вполне отчетливо, но все же в духе господствующих в обществе представлений — религиозных, эротических и этико-эстетических.

Название второго романа «1903. Эш, или Анархия» («1903. Esch oder Anarchie») в сущности уже определяет его основную мысль. Эш занимает промежуточное положение между двумя периодами слома парадигмы ценностей. Он еще внутренне связан с традиционными понятиями, хотя внешне уже по-современному деловит и втянут в поток коммерциализации, характерной для новой фазы бытия. Вопрос о смысле жизни возникает не в его сознании, а глухо шевелится где-то в темной глубине души и потому решается без осмысления, но в духе привычных схем. В

то же время религиозные формы мировосприятия, или религиозные ценности скорее рудиментарны, чем реальны, отчасти выхолощены, отчасти перевоплотились либо в чистый мистицизм, либо в духовную суету «Армии спасения» и не дают необходимой опоры герою. Поэтому решение вопроса о смысле жизни отодвинуто в сферу эротического, то есть иррационального и хаотического, в ней проблема и растворится на уровне анархической или мистической резиньяции.

В третьем романе трилогии «1918. Хугенау, или Деловитость» («1918. Huguenau oder die Sachlichkeit») вновь восстанавливается некая определенность этической линии, в то время как архитектурно и соответственно дискурсивно третий роман неизбежно оказывается самым сложным. В него включались все новые части, не находившие себе адекватного художественного воплощения в традиционных, привычных поэтических схемах — разбитые на фрагменты философское эссе «Распад ценностей», «История девушки из Армии спасения», ряд вставных новелл, также фрагментированных и дробящих, размывающих, зачастую даже вытесняющих основную линию повествования. Так, в трилогии реализовалось стремление Броча сочетать научное и художественное в одном организме как разные формы познания.

Хугенау не имеет вообще ничего общего с ценностным рядом. Внешне это выражается в акте его тихого дезертирства из армии. Он не связан также ни с религиозной ветвью культурной традиции, ни с эротической «анархией». Именно эта экстремальная «бессвойственность» и есть распад ценностей, теперь уже не как теоретическая проблема, а как реальный жизненный результат. «Бессвойственность», утрачивая свою созерцательную и интравертную «невинность», оборачивается убийством. Хугенау вообще ни осознанно, ни интуитивно не тревожит проблема смысла жизни. И несмотря на это, его путь, как считает сам Г. Броч, приводит как раз к той религиозной точке, где возможно просветление и обретение смысла, а именно к платоновской идее отказа от реальности в пользу абсолюта, в пользу метафизического. Это путь к утопии, по которому герой пойти не может, оставаясь до конца и вполне человеком своей эпохи.

В последнем романе трилогии находят завершение частные судьбы героев двух первых романов — для Пазенова в кругу долга, общественных и семейных обязанностей, для Эша в компромиссной и все менее адекватной форме религиозного мистицизма, для обоих как расплата за грехи души. И неизбежно именно Хугенау, человек новых форм жизни, становится мстителем старому, отмирающему.

Однако главной фигурой трилогии является Берtrand. Он порвал с традицией еще в 1888 году, когда отказался от военной

службы, покончив тем самым с одним из мифов австрийской ментальности, для которой военная карьера — знаковое понятие. С тех пор внешне его жизнь — это жизнь современного человека, крупного финансиста. Но он все-таки не может отрешиться от традиционных ценностных стандартов и несмотря на все усилия не может вырваться из сетей материального мира в сферу метафизического. Попытка радикального преодоления эротической парадигмы с выходом в гомосексуализм терпит крах, та же участь ждет и другую утопию героя — порыв к бесконечности в страсти к путешествиям. И здесь Берtrand — пленник своей эпохи и не может выпрыгнуть из своего времени. Ему не остается ничего иного, кроме резиньяции эстета и самоубийства.

Его судьба в спрессованном и концентрированном виде символизирует все движение мысли в трилогии, то есть, с одной стороны, фиаско старого отношения к ценностным категориям, с другой стороны, его духовный путь — символ некоего неясного, фантастического, иррационального элемента, с каждым романом все отчетливее проступающего в происходящем. В первой части Берtrand сам действующее лицо, во второй он, правда, господствует над внешними событиями, но сам является как фантом и исчезает, совершая самоубийство, в то время как в третьей части он реально не действует, но продолжает оказывать влияние на всех, кто был с ним связан.

Такова конструкция идеи в трилогии, и этой «хореографической симметрии» подчинены все ее компоненты — второстепенные герои (их можно назвать и вспомогательными), все действие романов, различная атмосфера, господствующая в них, и, конечно, стиль в целом. С другой стороны, никакого «стиля в целом» в буквальном смысле слова не существует, потому что стиль разный в трех частях, каждая из которых построена как самостоятельное повествование. Г. Брех объясняет, например, что «натуралистическое или натуралистически-психологическое изображение» очень важно для «выражения невыразимого», но плохо согласуется с созданной им архитектоникой целого¹⁵.

Автор трилогии убежден, однако, что автономная и неприкосновенная область поэтического находится в том глубочайшем иррациональном слое, в той темной, таинственной, как сон, области переживаний — ее можно назвать царством Пана, — в которой человеком управляют первобытные аффекты, детские порывы, воспоминания, эротические желания и где он существует вне времени, как животное. В этих сферах невозможно рациональное и научное выражение, слово в своем собственном значении здесь тоже не работает или работает в своем переменчивом символическом смысле, и объект изображения следует искать не в традиционных повествовательных приемах.

Нетронутой «распадом» и, тем не менее, «лунатической» остается в сфере иррационального жажда пробуждения, наступающего как просветление в результате познания. Само по себе пробуждение ото «сна», озарение может быть понято в соответствии с конструкцией объекта у Броха как «освобождение», «спасение», «благо», «благодать», «смысл жизни», но эти понятия, в представлении автора, не находятся в религиозном смысловом поле.

Религиозная ценностная парадигма, разводящая рациональное и иррациональное в человеке, или, по Ницше, «аполлоническое» и «дионисийское», парадигма, радикально подавляющая иррациональное, распалась, подобно другим рядам ценностей. Стало быть, религиозный путь спасения для «лунатиков» закрыт.

Может ли из сна и сновидений, иллюзий и утопий в ужасе повседневности возникнуть новый этос, или органика жизни, хаос всегда будут побеждать — главный вопрос Г. Броха¹⁶, и ответ на него писатель будет искать во всех своих произведениях любой спецификации и любых жанров.

Однако и сама суть пробуждения, и его цель туманны. Ведь неслучайно попытки Пазенова, Эша, Бертранда не удаются и разными путями приводят их к гибели, то есть к потере жизни.

В дальнейшем поиски смысла и спасения будут в представлении Г. Броха все больше сопрягаться с переживанием смерти, а смерть будет занимать все больше места в проблематике его романов. Смерть сливается с жизнью, становится нерасторжимой с жизнью, придает ей смысл. Момент смерти превращается в миг просветления и озарения, высветления смысла, возвращения к этическому, то есть к постижению неразрывности мира и «я», пониманию всеобщей связи вещей в мире. Но это уже более позднее развитие темы в романе «Смерть Вергилия».

Нельзя не отметить, что и мотив смерти-преображения, и мотив всеединства — это «законное» наследие модерна. И «битва» за новый этос вершится постоянно на границе модерна и того, что после него.

В начале 1930-х годов Брех вынашивал и начал осуществлять сразу несколько замыслов романов, многие из которых не будут завершены. К этому времени относятся первые упоминания так называемого «Горного романа» и начало работы над ним. Его название многократно менялось («Искуситель», «Деметра», «Искушение»), роман так и не был закончен. Тогда же возникают первые фрагменты задуманного романа о Фильсманах. Он также останется незавершенным, его рукописи, кроме отдельных фрагментов, утрачены. В это время Г. Брехом написаны и в 1933 г. опубликованы пять превосходных новелл из цикла «Знаки зодиака», роман «Неизвестная величина» («Die unbekannte Größe», 1933), комедии, уже упоминавшееся большое эссе «Джеймс

Джойс и современность» (1936) . Не оставляет Брех и своих научных занятий.

Известно, что в начале 1930-х годов Брех заинтересовался книгой Т. Хекера «Вергилий, родоначальник культуры Запада» (1931). Возможно, она оказалась внешним поводом для того, чтобы Брех взялся за этот материал, который сначала принял форму новеллы, а затем стал разрастаться в роман.

Новелла «Возвращение Вергилия» (1936), в центре которой умирающий Вергилий, намеревающийся уничтожить свое главное произведение «Энеиду», была прочитана по Венскому радио в марте 1937 г. Она и стала первой редакцией романа¹⁷. Вторая расширенная редакция возникла также в 1937 г.

Бурная и плодотворная работа Бреха была прервана сразу после аншлюса Австрии в 1938 году арестом гестапо и тюремным заключением. Именно во время заключения писатель переделывает новеллу, и третья редакция носит название «Новелла о смерти». Ее тема превращается в символ собственной судьбы писателя, в тему его жизни.

Когда Г. Бреха освободили из заключения, он сразу же стал готовить свой отъезд из Вены и с помощью друзей, в том числе Т. Манна, эмигрировал сначала в Лондон, а затем в США.

В 1939–1940 годах в Нью-Йорке Брех продолжает работать над романом о Вергилии, над его уже четвертой редакцией.

В 1939 г. по приглашению Альберта Эйнштейна, с которым у Бреха возникли дружеские отношения, писатель живет в его доме в Принстоне, Нью-Джерси. Эйнштейн очень заинтересован романом о Вергилии.

Среди новых друзей Г. Бреха, многие из которых поддерживали его и помогали ему, Бертран Рассел, Ханна Арендт. В свою очередь и он помог многим соотечественникам эмигрировать в Америку — Францу Блау, Францу Верфелю, Альфреду Польшару. Ему не удалось, к сожалению, помочь, как пишет М. Дурзак, Роберту Музилю, Элиасу Канетти, Роберту Нойману¹⁸. Собственно солидарность и желание помочь и были реализацией идей деятельной ответственности личности, этического деяния, которые Брех разрабатывал в своих теоретических, философских и во всех художественных сочинениях.

В США писатель прожил до своей смерти в 1951 г., зачастую на грани нищеты, в постоянной материальной зависимости от благосклонности меценатов и учредителей всевозможных фондов, однако и в этих условиях он до конца своих дней работал над своими научными сочинениями, романами, новыми редакциями уже написанных произведений.

В начале 1940-х годов Брех активно занимается проблемами массовой психологии, пытаясь объяснить феномен фашизма, и

задумывает большой труд о массовой психологии. После Первой мировой войны и особенно в годы фашизма стали очевидными некоторые не известные прежде свойства человека в массе, в толпе, включающейся в исторические события крупного или даже глобального масштаба — податливость, падкость на обещания и посулы, подкупаемость, управляемость, внушаемость и легкий отказ от собственного мнения, нераспознавание зла и доверие к нему. Этот круг проблем будет все больше интересоваться Г. Броха впоследствии, и его социологические, психологические, политические, исторические исследования на эту тему 1939–1941–1948 годов составят книгу «Теория массового психоза». Огромное количество относящихся к этой теме разрозненных и написанных на разных языках материалов в разной степени готовности, целых глав и разделов, набросков, фрагментов, черновики собрал и издал П. М. Лютцелер в 12 томе собрания сочинений Г. Броха под названием «Теория массового психоза. Исследования психологии политики»¹⁹.

В 1944 году написана окончательная редакция «Вергилия». В то же время был закончен и перевод романа на английский язык.

Успех романа, появившегося одновременно на немецком и английском языках, был огромным, особенно если учесть, что австрийский писатель был эмигрантом и не мог рассчитывать на другом континенте, в США, на большую читательскую аудиторию. С восхищением откликнулся на появление романа Т. Манн, который вместе с Торнтоном Уайлдером давал одобрительные отзывы о рукописи и рекомендовал ее издателю. Между О. Хаксли и Г. Брохом возникла дискуссия о структуре фразы в романе, подобные же проблемы возникли в дискуссии Г. Броха с Г. Вайгандом, профессором Йельского университета, который опубликовал первые аналитические исследования романа, необычность которого сразу обратила на себя внимание.

Действие романа «Смерть Вергилия» («Der Tod des Vergil») происходит в течение последних восемнадцати часов жизни Вергилия — ночи по прибытии в порт Брундизий и последующего дня вплоть до смерти поэта во дворце Августа.

Брох в своих комментариях к роману, которые он называет «Повествованием о смерти», объясняет, чем его привлекла фигура римского поэта Публия Вергилия Марона (70–19 гг. до н.э.) эпохи императора Октавиана Августа: «После десятилетий кровавого хаоса, в котором нетрудно обнаружить некоторые аналогии с событиями нашего времени, Август снова утихомирив весь ареал западной цивилизации и привел ее к новому процветанию. Казалось, что цели Августа — восстановление римского величия, римского духа, римской веры в предков — были достигнуты. И все-таки путем такого тотального консерватизма

было не так легко уничтожить последствия тяжелых потрясений в душах людей. Должно было вырваться нечто духовно новое, и им стало христианство»²⁰.

Г. Брех, увлеченный философскими разработками истории и судьбы европейской культуры и концепта «распада ценностей», неизбежно пришел к проблеме истоков и начал, которыми, с одной стороны, было наследие античности, а с другой, — как снятие и продолжение унаследованного — христианство. В Вергилии эти два культурных ряда скрещивались.

Средневековая традиция считает Вергилия провозвестником христианства, якобы предсказавшим приход «золотого века» вместе с рождением младенца — надо читать Иисуса Христа — в IV эклоге «Буколик». Остановливая свое внимание на поэте Вергилии, Брех считал его искателем пути к новой духовности, особенно новой нравственности, то есть религиозного пути. А это в глазах Г. Бреха удел не святого, каким считает Вергилия католическая церковь, а удел художника и удел искусства вообще.

На этом уровне поисков смысла жизни и предназначения человека роман Г. Бреха должен быть понят как религиозный, на чем неоднократно настаивал и сам автор. Примечательно, что при этом в своих комментариях к роману и не только в них он не часто прибегает к слову «Бог». Писатель переакцентирует также основу мифа о Вергилии — пророке христианства и самом, как у Данте, «магическом провидце нового времени»²¹, мифа, сложившегося в Средневековье. Для Г. Бреха главным оказывается просветление Вергилия в момент смерти и приоткрывающаяся тайна, скрытая от живых, но для них добываемая художником.

Перенос акцента в мифе о Вергилии подтверждается и тем обстоятельством, что речь в романе идет не о «Буколиках», а об «Энеиде».

В поэме Вергилия, по определению М. Л. Гаспарова, предстает образ человека, «душевный мир которого расширился (по сравнению с «Одиссеей» Гомера. — А.Б.), и динамика действия переместилась из сферы поступков в сферу переживаний: слава войн и битв перестала быть самоценной и стала лишь внешним проявлением и подтверждением воли судьбы, а все силы героя обращаются к тому, чтобы угадать и постичь эту волю судьбы»²². Для Энея волею судьбы оказывается основание Рима и возникновение римского народа.

В версии Г. Бреха волею судьбы для Вергилия становится поиск нравственно правильной жизни. И для него главное в творениях Вергилия — это их этическое основание.

В обоих случаях — и Вергилию в его время для нового понимания роли судьбы, и Г. Бреху в его эпоху в поисках нового этоса — необходимо, а вернее, неизбежно было обретение нового миропонимания и новой логики.

Поиск возможен, в представлении Г. Броха, только на пути познания. Вергилий, как известно, овладел многими профессиями, которые давали опыт познания: он был врачом, математиком, философом, почти как и сам Брех. Но посвятив себя поэзии и не найдя в ней ответа на свои вопросы, римский поэт решил уничтожить «Энеиду», не завершив ее.

Несомненно, Г. Брех налагает известные из древних источников факты биографии Вергилия на свою собственную и не только на собственную жизнь, он реконструирует и одновременно деконструирует духовную, интеллектуальную жизнь римского поэта не ради нее самой, а опираясь на свой опыт человека XX века. Подобное «стяжение времени», в данном случае в масштабе тысячелетий можно назвать деконструкцией мифа о Вергилии ради приближения к обобщенным, высшим или, напротив, глубинным первопричинам и смыслам бытия, к абсолюту.

Но к ним устремлен и сам исторический Вергилий в своей поэме, и смысл жизни его героя Энея, как и вообще смысл людских страданий откроется ему при сошествии в царство смерти — Аид, где он, будущий основатель Рима и родоначальник римского народа, узнает о славной судьбе своего потомства²³, узнает «волю судьбы». И стало быть, на более высоком уровне философского обобщения речь может идти не только о деконструкции, но и о реконструкции мифа под названием «Вергилий — предсказатель будущего, провозвестник».

Роман Г. Броха неизбежно оказывается также в контексте современных ему романов о судьбе европейской культуры, европейской духовности в XX веке. Речь идет о романах Т. Манна «Волшебная гора» (1924) и «Доктор Фаустус» (1947), о романах Г. Гессе «Степной волк» (1927) и «Игра в бисер» (1943).

Г. Брех уже в «Лунатиках» сконструировал и философски обосновал концепт «распада ценностей», который объемлет как этические, так и эстетические проблемы.

Передавая человечеству обретенный художником в творческом процессе опыт проникновения в иррациональное, в метафизическое, в мистическое, искусство является проводником этической идеи. Высшая и конечная цель эстетического есть этос. Не раз Г. Брех рассуждал о том, что искусство, существующее ради красоты, то есть ради самого себя, представляется ему сомнительным. В романе «Смерть Вергилия» эти мысли Броха, мешавшие ему, в частности, сделать ранний выбор между наукой и поэтическим творчеством (поэзию писатель понимает как широкую категорию литературы вообще), переданы Вергилию, которому все более подозрительными казались поэтические усилия на ниве «красоты как таковой, все “украшения” жизни, средства, не соотносимые более с ответственностью, необходимой для

достижения искомой им глубины познания»²⁴ и объяснения человеческих страданий. Поэтому он не в состоянии завершить «Энеиду» и решает уничтожить свой незаконченный эпос.

Занимающий центральное место в романе диалог Вергилия с императором Августом обнажает «в принципе неразрешимую антиномию между религиозной и политической личностью», или издавна известное противоречие между красотой и пользой. Проблема ответственности искусства и творца, ответственной духовности — несущая смысловая конструкция также и в романах современников Г. Броха — оформляется в его романе как философская альтернатива — творец или творение. Вопрос в том, является ли творец полным и полноправным хозяином своих творений, или они несут в себе оправдание собственного существования: «В практической жизни побеждает политическая позиция, которая в данном случае помогает спасти “Энеиду”, в то время как в духовном пространстве неотменимой остается бескомпромиссная этическая философская идея»²⁵, то есть идея отказа от «Энеиды» из-за ее «безответственного эстетизма». Лишь Августу удастся переубедить Вергилия.

Необходимо обратить внимание на то, что во всех упомянутых выше романах Г. Гессе, Т. Манна отчетливо читается конец идеологии модерна и исход самой эпохи модерн, что оказывается одним из важных философских моментов романов.

Работая над «Смертью Вергилия», Брех в то же время писал заказанное ему предисловие к американскому изданию сочинений Г. ф. Гофманстала, которое постепенно разрослось в объемное эссе, вернее, в два эссе — «Гофмансталь и его время» (1947–1948) и «Проза Гуго фон Гофманстала» (1950). В ходе работы Брех пересмотрел свое первоначально скептическое отношение к Гофмансталу, увидев в его творчестве попытку преодолеть модерн и выход за пределы замкнутой системы «искусства для искусства». Таким образом, Брех погружался в проблематику модерна и это легко увидеть в его романе о Вергилии и в концепции героя, которого он представляет как творца, художника, гения, аналитика и комментатора своей собственной жизни-смерти и жизни-смерти вообще²⁶. Опыт познания, обретаемый на границе со смертью, Вергилий вернет людям, человечеству, ибо «предвосхищать появление нового этоса всегда было привилегией поэта»²⁷.

В остальных романах Г. Броха на миметическом уровне повествования действуют, как правило, люди из обыденной жизни, люди «без свойств», не наделенные ни способностью психологического анализа, ни умением смотреть на себя со стороны и понимать движения своего подсознания, или на немиметическом уровне — герои-символы, как Берtrand из «Лунатиков», Пчеловод из «Невиновных» или Вергилий, первый и единствен-

ный «художник» в произведениях Броха. Но от «тривиального» героя трудно ждать проникновения в мистическое и духовных прозрений. Поэтому «высшая истина», содержание и смысл нового этоса не открывается ни в «Лунатиках», ни в других романах. Она приоткрывается поэту, творцу Вергилию в мистическом акте прозрения в момент смерти²⁸.

Вергилий наделен «двойным видением» — ночным и дневным. Одно только «поверхностное дневное видение» не может приблизить к основной проблеме всякой подлинной поэзии — «темной тайне смерти в ее творческой ночной глубине»²⁹. Ночное видение соединяет все и открывает тайное, этим оно сродни смерти. И смерть приходит к Вергилию ночью, парадоксальным образом раньше его физической кончины.

Смертное одиночество ночи приносит вместе с лихорадочными фантазиями и снами отрывочные фрагменты всего хода жизни Вергилия, в первую очередь встроенные в нее метафизические и религиозные искания, теснейше связанные с самыми бессознательными, более того, биологическими корнями человека. День же, напротив, — последняя схватка с окружающим миром, этим особым римским миром, в духовном и социальном центре которого Вергилий находится. Смерть восстанавливает исходное положение вещей: «в последней фантазии, соединяющей ночное и дневное, иррациональное и рациональное, Вергилий — уже больше не поэт — отходит в вечность, просто как умирающий человек»³⁰. Это точка схождения противоположностей, вернее, познания их нерасторжимости в едином и вечном круговороте бытия, более того, это открывающаяся Вергилию неадекватность абсолюта или конечной истины — «в единстве реального и ирреального только и существует всякое произведение искусства», но абсолютное, к которому оно стремится, «чтобы найти в нем обоснование этического, укоренено не в реальном, а в ирреальном»³¹, то есть всегда в некоей перспективе познания.

Со своей позиции наблюдателя и «диагноста» Вергилий, который в этом подобен героям Т. Манна и Г. Гессе, тоже «неучастникам», стоящим в стороне от «тривиального» мира, и выносит свой приговор эпохе. Пороки окружающей жизни, ужасы бытия, свидетелем которых становится Вергилий, прибывая в Брундизий, неустранимы более известными этому миру рациональными средствами, в том числе и реформами Августа. Для этого необходим новый этос. «Его (Вергилия. — А. Б.), подобно молнии, пронзает догадка о темной, таинственной, глубоко скрытой основе, из которой душе предстоит прорываться к светлой человечности»³².

Релятивизация абсолюта в романе Броха не может не напомнить о научном векторе его интересов, в частности, в области но-

вейшей физики, теории относительности А. Эйнштейна и квантовой теории В. Гейзенберга, о научной логике писателя³³.

Брох не раз комментировал сложную архитектуру своего романа, в том числе и особенно технику внутреннего монолога, в которой он написан, радикально отличающуюся от хрестоматийно известных конструкций Джойса, от метода «непроизвольного воспоминания» М. Пруста и от нарратологических методик Т. Манна.

Внутренний монолог героя ведется в романе от третьего лица. Автор говорил, что невозможно представить процесс умирания в виде монолога от первого лица. Избранная им парадоксальная форма позволила выйти за пределы чисто и только психологического, которое он считал постоянной опасностью внутреннего монолога как приема, позволила выйти в метафизические сферы.

Огромной сложностью для выстраиваемого в произведении внутреннего монолога Брох считает антиномическую природу внутреннего мира человека, который соединяет в себе сознание и подсознание, несовместимые, но и неразделимые противоположности, не сознавая и не ощущая этого.

По утверждению Броха, «великий ирландский революционер» Джойс решил проблему с помощью «ассоциативного языкового импрессионизма», который и станет «путеводной звездой» последующих поколений в литературе, а, может быть, только последующими поколениями и будет вполне понят и воспринят, в то время как подражание гению невозможно.

В поэзии, которая издавна имела дело с внутренним монологом, вбирающим в себя интуитивное, подсознательное, то есть иррациональное, Герман Брох находит новые возможности для выражения новых смыслов. Брох говорил о своем «Вергилии» как о лирическом стихотворении, которое, подобно всякой лирике, воспринимается как выражение одного-единственного момента жизни, в данном случае, момента смерти. Лирическое стихотворение сразу делает алогичность человеческой души логичной в сфере несказуемого и образного, то есть во второй присущей человеку сфере сознания. Повествование в форме лирического стихотворения способно переходить от одного лирического образа к другому и они взаимно подсвечивают друг друга, так что можно говорить о «методе лирического комментария», и он как нельзя лучше подошел к образному и рациональному духовному миру Вергилия, каким его придумал Г. Брох. Этот метод позволил также приблизиться к феномену смерти, познание которого всегда было целью подлинной поэзии³⁴, как утверждал писатель.

Лирическое начало корреспондирует с музыкальностью романа, как видит ее сам автор. Музыкальность в представлении Г. Броха не имеет ничего общего с техникой лейтмотива, о ко-

торой много спорили критики и исследователи в связи с творческим феноменом Р. Вагнера в музыке и Т. Манна в литературе. Лейтмотив Г. Брех считает самым немзыкальным из всех музыкальных приемов эпики.

Напротив, лирика всегда была пронизана музыкальными элементами. Именно музыкальное способствует реализации одной из почти неразрешимых задач современной эпики — симультанности изображения, хотя и для самой музыки симультанность всегда была и остается не менее сложной проблемой.

Приемы «стяжения времени», реализуемые писателем во всех его романах, связанные с философскими идеями, например, А. Бергсона, как и «метод лирического комментария», должны послужить так называемой «симультанности» изображения.

Симультанность изображения — это опыт представления в литературном произведении цельности бытия, всей жизни целиком, включающей прошлое и будущее, в одной-единственной точке современности, в точке единения воспоминания о прошлом и пророчества на будущее.

Научный аппарат и приемы полиисторического романа Брех пытается приложить к исследованию душевной жизни и внутреннего мира гения, а также к исследованию «тривиальной жизни», истории и политики. И все это принципы «нового», «интегрального» мышления, которое оказалось одним из принципиальных обретений модернистского романа не только Г. Бреха, но и Ф. Кафки, Д. Джойса, В. Вульф, Г. Гессе, Т. Манна, мышления, всякий раз индивидуально неповторимо обнаруживающего себя в творчестве.

Последним законченным прижизненным произведением Г. Бреха стал роман «Невиновные» («Die Schuldlosen»), опубликованный в 1950 году. В 1949 году по предложению мюнхенского издательства писатель стал готовить к выпуску свои новеллы 1930-х годов, но вместо этого в 1950 году на свет появился знаменитый роман «Невиновные. Роман в одиннадцати новеллах»³⁵.

В нем три части. Действие первой — «Предыстории», включающей в себя две новеллы, относится к 1913 году и является прологом. События последней части «Истории после историй» — в нее входят также две новеллы — отнесены к 1933 году и могут считаться эпилогом. В 1923 году происходит действие центральной части — «Истории», объединяющей семь новелл.

Композиционный принцип «Невиновных» напоминает структуру трилогии «Лунатики». В последнем романе тоже три части, привязанные к хронологическим циклам, в данном случае с десятилетним промежутком. Начало действия по сравнению с «Лунатиками» смещено на двадцать пять лет вперед, его конец

отодвинут на пятнадцать лет вперед от времени действия в трилогии и помечен знаковым 1933 годом.

Гетерогенный принцип построения, примененный в «Невиновных», был «опробован» впервые также в «Лунатиках», которые вобрали в себя, как говорилось, не только вставные новеллы и притчи, но и философское эссе, инкорпорированное непосредственно в текст третьего тома трилогии.

«Роман в одиннадцати новеллах» предварен «Притчей о голосе». Далее каждая из частей вводится «Голосами» из соответствующего года («Голоса из 1913 года», «Голоса из 1923 года», «Голоса из 1933 года»). «Голоса» — стихотворные тексты философского содержания, негомогенные по своей поэтической структуре, представляют собой своего рода «лирический комментарий», о каком говорил Г. Брох в связи с романом «Смерть Вергилия», но, иной по форме и примененный здесь совершенно иначе, он выполняет роль философского обобщения и авторских размышлений об эпохе. По сути, это философское эссе в трех частях, подобное «Распаду ценностей» в «Лунатиках», но здесь облеченное в лирическую, стихотворную форму, которая, как упоминалось выше, казалась Броху более пригодной для освоения антиномичной природы внутреннего мира человека и для включения как рационального, так и иррационального, алогичного, ассоциативного его начал в единое целое.

В стройной и продуманной структуре целого предысторией фашизма оказывается время, предшествовавшее Первой мировой войне. Война лишь окончательно сформировала и укрепила, как бы легализовала и санкционировала, с одной стороны, нравственную бессвойственность человека, поскольку она необходимое условие войны, и, с другой стороны, заполнила пустоту бессвойственности своим содержанием, развязав и высвободив инстинкты взамен выработанных веками духовных, в том числе нравственных, ценностей. Война выстроила прочный духовный психологический фундамент для идей фашизма. Мозги людей были подготовлены для того, чтобы принять все, что будет в них вложено.

Речь идет все о том же «человеке без свойств», благополучно прибывшем из модерна и не заметившем перемен в окружающей реальности, не заметившем ни облаков, ни туч, ни грозы на небе истории, не заметившем и того, что инстинкты завладели душой, а сам он стал добычей дьявола, который утаскивает его в адское жерло преисподней и хаоса. Все это для него лишь «миломолетная тень набежавшего облака» — так называется новелла, замыкающая и роман, и цикл «Историй после историй».

В «Историях после историй», стоящих под знаком 1933 года, Г. Брох выдвигает на первый план тему вины современного че-

ловека, утратившего духовные ориентиры, самодовольно безответственного, освободившего себя от каких бы то ни было моральных обязательств, давшего волю и простор своим инстинктам, и тему расплаты и возмездия от судьбы за пустоту души, за предыдущие, будто бы незаметные прегрешения души и духа, за неверность и предательство.

Тема расплаты в повествовании Г. Броха появляется впервые. В «Лунатиках» не существовало и не могло существовать никакой инстанции, авторитетной для Хугенау. Процесс распада ценностей на нем завершен, и он вытолкнул его за пределы ценностной системы. Установилась другая эпоха — эпоха «деловитости» вне нравственных категорий.

В «Смерти Вергилия» обретена идея процессуальности бытия, истории, ненаходимости абсолюта, то есть неосуществимости утопии, идея обретения нового этоса в познании мира и идея художника, которому дарован мистический миг озарения.

В отличие от историко-мифологического материала романа о Вергилии в «Невиновных» Г. Брох возвращает повествование к «тривиальной» жизни и к «тривиальному» герою, к обыденной жизни и к герою-обывателю.

Судьбы героев отдельных новелл имеют частный характер, но в них таится многозначительная и многоуровневая параллель всеобщему процессу духовной деградации, постепенному разрушению оплотов цивилизации, культуры и человеческого сознания.

Это история иссякания человечности, иссыхания чувств и рассудка, обесчеловечивания человека, с виду незаметная и невинная, но имеющая чудовищные последствия, история «невиновных» виновников злодейства. Как и в трилогии «Лунатики», Брох создает конструкцию, в которой человеческая судьба вплетена в судьбу времени и эпохи 1913–1933 годов.

Г. Брох требовал от романа «общепонятности, то есть в конечном счете социальности», и не желал, чтобы его произведение было ребусом для развлечения рафинированной публики. И все же простота и понятность прозы Броха обманчивы — человеческие отношения и события в их психологической и социальной мотивированности несут в себе глубокое философское содержание и символический смысл.

Роман Броха может быть прочитан как «мифологический». Наложение материального практицизма и приземленных интересов героев повествования на мифологические сюжеты и символы прозаизирует и «тривиализирует» мифологические мотивы, выявляет измельчание жизни и человека в современном мире. И это тот же поэтический ход, которым воспользовался Д. Джойс в своем «Улиссе». Миф в романе Броха призван создавать дисбаланс, диспропорцию и дисгармонию в столкнове-

нии с современной жизнью, но в то же время и давать дополнительную подсветку и объем тому, что может казаться тривиальным, пошлым, во всяком случае, привычным и распространенным. На суету жизни миф отбрасывает ответ вечности.

В «Невиновных» сталкиваются два ряда мифов — некоторые линии мифов об Аристее, Орфее, Энее в обработке Вергилия, а также легенда о Дон Жуане в обработке Моцарта (опера «Дон Жуан»). Оба ряда при всей их непохожести несут в себе и нечто общее — тему любви и смерти, в которых для Броха отчетливее всего выступает на свет иррациональная стихия, по-прежнему непознанная, несмотря на множество попыток ввести ее в сферу объясняемого и управляемого.

Многие философские идеи Вергилия, близкие Броху, актуализированы им. Вергилий пытался заглянуть в будущее, в «золотой век» человечества без войн и крови, в век гуманности (конечно, в прочтении Броха, так как от Вергилия до идеи гуманности еще очень далеко), и римлянин знал, что ради этого будущего человек должен отказаться от привычек прежней жизни, от губительных страстей, подчиняясь «воле судьбы». В сочинениях Вергилия важна тема отречения от чувственной любви, которую он выводит в истории Дафниса («Буколики»).

Брох размышляет о преодолении деспотии инстинктов и плоти ради разумного и духовного начал жизни, потрясенный опытом двух войн и фашизма через двадцать веков после Вергилия, и Брох не предугадывает рождение нового этоса, а, напротив, предлагает вернуться к старому, христианскому. Тема смерти, к которой писатель уже подступался в «Смерти Вергилия», осмыслена в «Невиновных» в духе предыдущего романа, это не смерть-наказание и расплата, а смерть-прозрение, просветление своей жизни. Однако Вергилий «прозревает» в смерти будущие уровни цивилизации и обретение нового этоса, а Андреас, герой последнего романа, познает свое преступление «невиновного».

Здесь и происходит слияние двух мифологических рядов — античных мифов и легенды о Дон Жуане. При этом поскольку нравственная неустойчивость современного человека позволила превратить его в человека массы, а примитивизация сознания открыла путь к его духовной деградации, постольку Брох обращается к оперному варианту легенды о Дон Жуане. И этот ход позволяет автору создать необходимую ироническую дистанцию между архетипическими (и уже поэтому не лишенными величия) героями мифа и современными людьми, вовсе лишенными не только всякого величия, но и каких бы то ни было принципов. К тому же Моцарт — знаковый для австрийской ментальности символ искомой гармонии веселья, радости жизни, юмора, смеха и трагического, мудрого знания, гармонии, из

которой «облегченным» сознанием современного человека часто извлекалась лишь одна первая составляющая.

Темы Дон Жуана, Каменного гостя, Эльвиры и Церлины в романе берут начало из оперы Моцарта. Герои образуют два любовных треугольника — в 1910-е годы господин фон Юна, Эльвира и Церлина, а в 1930-е годы эту позицию воспроизводят Андреас, Хильдегард и Мелитта. Однако в отличие от моцартовского Дон Жуана в героях Броха не остается ничего героического и величественного. Юна и Андреас — слабые и безвольные люди, целиком подвластные своим инстинктам. И рассчитывать Андреасу придется не только за жертвы, принесенные его предшественником в угоду гедонизму и сладострастию, но, главным образом, за свои преступления равнодушия, за омертвление личности, за «бессвойственность». Во втором треугольнике структура внутренних взаимоотношений, лишенных уже всякой романтики, безмерно напряжена и обнажена. Сама связь «всех со всеми» и «всего со всем» («всеединство» модерна) приобретает трагический оттенок роковой неизменности. Речь не идет уже ни о гедонизме, ни о наслаждениях и радости жизни, а только о стремлении к покою и о том, чтобы ничего не менять в сложившейся дисгармонии. Тема расчета, мотив Каменного гостя, символа неизбежной расплаты, зарождается уже в первой новелле «На парусах под легким бризом» и проходит через все повествование вплоть до новеллы «Каменный гость».

Таким образом, в модернистском романе Броха «человек без свойств» проходит свой путь от духовной парадигмы модерна и соблазнов иррационального до личностной деградации, духовного опустошения и вины.

В «Невиновных» прослеживается тесная связь с творчеством Гуго фон Гофманстала, творчеством которого Брех серьезно занимался в эти годы. Внимание писателя привлек фрагмент незаконченного романа Гофманстала «Андреас, или Соединенные» (начало работы Гофманстала над ним относится к 1912 году). Брех в своем романе как бы продолжил едва намеченные линии произведения Гофманстала. Очевидно совпадение имен героев, весьма схожи и их личностные свойства, сюжет «Невиновных» сопоставим с историей Андреаса. Но существуют и более важные параллели. В своих эссе о Гофманстале Г. Брех попытался понять природу «слабого» героя Андреаса, а также понять, почему роман не был и не мог быть закончен Гофмансталем. Обе проблемы имеют далеко не формальное отношение к роману самого Броха.

Герой Гофманстала в начале жизненного пути, увлекшись новыми впечатлениями, соблазнами и очарованием беззаботной жизни, бросает простую и достойную девушку, в которую он влюблен. Спустя годы он с тоской вспоминает свою первую воз-

любленную, свое единственное подлинное чувство, которое, возможно, могло дать другое направление и другой смысл его жизни. Во фрагментах незавершенного романа Гофмансталя Г. Брех обратил внимание на размышления автора о типе героя: «Удивительно... в Андреасе, что он настолько подвержен влияниям, что в нем жизни других людей сосредоточиваются как в некоем геометрическом центре чужих судеб»³⁶.

«Бессвойственность» Андреаса у Бреха, как и у Гофмансталя, — это поле, на котором каждый посеет что хочет, на котором возможна перверсия зла и добра. Конечная точка духовного пути Андреаса во фрагменте Гофмансталя не определена самим автором и принципиально не может быть определена, как не может быть закончен этот роман, потому что герой не обрел «чувства себя», идентичности с собой, не стал «взрослым». По Бреху, «взросление», «зрелость», «самоидентичность» означает ответственность и принятие «чуть ли не пуританской морализирующей заповеди, общей как для христианства, так и для иудаизма, заповеди любви в браке, заповеди семьи и детей»³⁷. Г. Брех считает, что в романе «Андреас» этот моральный принцип лишь намечен как идея «самовоспитания героя к любви». Полное название романа Г. ф. Гофмансталя подразумевает «соединение субъекта с самим собой», но также и соединение между субъектами.

Как и в романе Гофмансталя, важное место в произведении Бреха занимает проблема несостоявшейся личности героя, отразившейся в его неслучившейся любви и в необязательных связях.

Определенный импульс для работы над «Невиновными» дала Бреху и новелла Гофмансталя «Сказка 672-й ночи» (1895) с ее мотивом возмездия и нелепой злой смерти как расплаты за жизнь в замкнутом кругу собственных интересов и желаний.

Проблема «неузнанной» вины объединяет основных героев Бреха и их жизненные истории, рассказанные в одной или в нескольких новеллах. Нередко линии действия между собой не пересекаются, но все они, развиваясь параллельно и отражаясь друг в друге, приобретают от этого соседства добавочные значения и смыслы в соответствии с той сложной картиной мира, которую создает писатель. Все его герои, кроме Пчеловода и Мелитты, хотя и в разной мере, «непрямые», а значит, формально и «невиновные» виновники гибели Мелитты, т.е. конкретного трагического сюжетного события. Но это событие многократно усиливается благодаря тому, что отражается во многих гранях бытия и приравнивается к апокалипсису и вселенской катастрофе, развернувшейся преисподней и прорвавшемуся хаосу в Европе 1920–1930-х годов. На философском и художественном языке Бреха это означает результат и итог распада ценностей.

Бытие распалось на неравные и неравнозначные части — грех, зло, преступление и кровь стоят за основными героями романа в доме баронессы В., жителями небольшого города. Пчеловод и Мелитта несут свет, даруемый простым людям естественной жизнью по законам природы. Герой оказывается перед необходимостью нравственного выбора и поступка.

Нравственный выбор — новая проблема в прозе Броча и связана она с дальнейшей модификацией метафизической картины мира, которую создает Г. Броч-писатель, Г. Броч-философ и Броч-читатель Ж. П. Сартра. Идеи экзистенциализма, подобно новой «теологии без бога», способны вернуть изменившемуся миру «систему общезначимых и устойчивых ценностей, адекватных ему и являющихся непрерывным условием его дальнейшего этического существования»³⁸.

Проблематика человеческой экзистенции в сартровской интерпретации корректирует давно сложившийся модернистский концепт «человека без свойств» и придает ему новый вектор.

Наиболее важные для автора идеи связаны с центральным героем господином А. и его судьбой. Свое полное имя — Андреас — он называет только Мелитте, оно известно также Каменному гостю, все остальные называют его господином А. Броч строит линию героя как жизненный путь человека вообще, поэтому с ним в первую очередь сопрягаются мифологические параллели романа. Андреас — и Орфей, испытываемый соблазном чувственной любви, и Эней, пускающийся после большой войны в странствия ради неведомой ему, но предопределенной цели, и Дон Жуан, «наказанный распутник» из оперы Моцарта, и библейский Блудный сын. Непроявленность личности героя Броч часто подчеркивает мотивом странствий с провожатым, выделяя эту тему и в мифологической первооснове (Гермес для Орфея и Эвридики, Вергилий для Данте и т.д.). Андреас всегда будет играть роль ведомого. Мир, в котором он живет, ассоциируется с адом и преисподней, где собраны всевозможные грехи человечества. Однако в отличие от вергилиевского Энея он не узнает своей судьбы и своей цели вплоть до смертного часа.

Но Андреас в то же время и современный человек, наделенный узнаваемой «бессвойственностью». Он зависим от своих не очень бурных страстей, от своего иррационального, он податлив и не утруждает себя моральным усилием. Внутренний мир героя, история его жизни и смерти создаются другими.

В первой новелле «На парусах под слабым бризом» герой возникает в момент исканий и выбора пути после смерти родителей и по возвращении из Южной Африки, где он разбогател на алмазах. Но традиционный сюжетный узел здесь ослаблен страхом героя, одинокого, несамостоятельного, перед жизнью.

Он безотчетно пытается соприкоснуться с чужой жизнью, пристать к какому-нибудь берегу, к краю чужого бытия, вновь оказаться сыном, опекать мать, и он по-прежнему боится отца, который потребует отчета.

Повествовательная ткань новеллы сложна. Над миром людей и предметов возникает другой, подчас невидимый купол света, воздуха, притяжений и отталкиваний душ. И над реально звучащим диалогом плывет некий безмолвный, но истинный, который иногда перекрещивается с реальным. Герою кажется, что голоса сливаются в пространстве в дуэты и трио. К ним примыкает внутренний монолог героя и его реплики вслух, никому, однако, не адресованные. Автор наделяет героя также предчувствием таинственных, глубоко скрытых связей бытия, внутреннего смысла жизни. Познание этих жизненных связей и есть познание жизни, по мысли писателя, к нему стремится человек.

Но страх не покидает героя, он боится вступить в жизнь, он ищет убежища. Соккрытие имени — одна из попыток укрыться от жизни. Человека без имени нельзя окликнуть. Безымянность — одновременно и бегство от смерти, от конечного расчета. Образы смерти возникают в сознании героя на протяжении всей новеллы — внезапные мысли о самоубийстве, о смерти-расплате от руки отца или Каменного гостя, какой бы облик он ни принял. Но парадоксальным образом, стремясь, не вступая в жизнь, уберечься от смерти, герой тем вернее будет к ней приближаться. В логическом абсолюте покой это и есть смерть, не только физическая, но главным образом духовная, моральная. И она протяженна.

Таким образом, в первой новелле даны контуры и очерчены параметры всех проблем романа.

О постепенном умирании личности, так себя и не реализовавшей, вслепую ищущей лишь укрытости, освобождения от ответственности, с охотой отдающей себя в распоряжение других, повествуют «Истории». Их действие отнесено к 1920-м годам. Никаких перемен во внутреннем мире героя за прошедшее десятилетие не произошло, его тип не изменился. Но он нашел то, к чему инстинктивно стремился, он обрел мать в лице баронессы В., семью, в которую вошел и которая стала его опекать. В основе ситуации «эдипов комплекс», но фрейдовская схема у Броча не замкнута, а открыта. Власть подсознательного над человеком, освобожденным от контроля сознания, от нравственных усилий, губительна.

Чужие люди, которые, приняв героя в свой дом, стали также и решать за него, и жить вместо него, используя его жизненные силы, реализуя в то же время свои инстинкты, свое иррациональное, втянули его в свои жесткие и прочные, уже сложившиеся

связи, представляют мир распавшихся ценностей. Отказ от собственного, осмысленно выбранного жизненного пути чреват потерей воли и самостоятельности. Теперь уже воля баронессы и еще больше воля Хильдегард и Церлины будут определять его жизнь, все его поступки будут инспирированы другими людьми, их отнюдь не бескорыстными желаниями («Баллада о сводне», «Благоприобретенная мать»).

Церлина, Хильдегард, а также Цахариас словно дыханием своим создают вокруг себя или вызывают к жизни опрокинутый, «неправильный» бездуховный и беспощадный мир. И он на наших глазах становится реальностью. С ним связана стихия страстей — алчности, тщеславия, похоти, — господствующая в их психике, определяющая их личности и жизнь. Читателю постепенно открывается тайное сплетение судеб всех героев. Андреас, покорный слушатель речей Цахариаса, как послушный ученик отвечающий ему в новелле «Четыре речи штудиенрата Цахариаса», и не представляет себе, насколько сам он верен смыслу этих речей в своем отступничестве. Теоретизирование Цахариаса о любви в духе искаженных идей Шопенгауэра как бы реализуется в любовной сцене Андреаса и Хильдегард. Эта сцена, в свою очередь, пародийно параллельна любовной сцене Цахариаса и Филиппины из новеллы «Методом правильного конструирования» и финалу новеллы «Четыре речи штудиенрата Цахариаса».

Центральное место и по смыслу, и по положению занимает в романе новелла «Легкое разочарование», шестая среди одиннадцати.

Привлеченный необычным обликом старинного дома на торговой улице современного города, герой входит в него. Дом в этой новелле — символ внешней жизни, которая заводит человека в лабиринт, манит иллюзиями, вовлекает в неожиданные связи. Внешний мир, изображенный Брохом, зыбок и неустойчив, так же, как и внутренняя жизнь героя, но мир в то же время таинствен и огромен по сравнению с ограниченным треугольником привокзальной площади и с жесткой системой отношений в доме баронессы. Андреас пытается сориентироваться, найти вехи в лабиринте дома-жизни, поднимается по этажам дома все выше к свету и простору и не может их обрести. Даже познакомившись с Мелиттой и назвав ей свое имя, он не удержится на этой высоте и, пройдя обратный путь вниз по лестнице, попав, в конце концов, в склад кож, своего рода царство мертвых, выйдет на улицу один.

Символическое и философское значение новеллы проясняется воспроизведенным здесь мифом об Орфее, блуждающем в царстве смерти в поисках своей Эвридики и пытающемся оживить ее силой любви. Миф предсказывает в данном случае и бу-

душую судьбу Мелитты и Андреаса, их невоссоединение и последующую гибель порознь. Андреас также, подобно Энею, отправляется в странствия по незнакомому ему миру. Он может узнать свою судьбу, он может понять, в чем смысл его жизни. Может, но не узнает. Андреас не умеет любить и не научится, не «воспитает себя к любви», он переживает лишь «легкое разочарование» оттого, что не сбылись его смутные надежды, все время оставаясь только во власти эмоций и неясных движений подсознания.

Почти единственным, что поглощает физические и духовные силы героя и заполняет его внутренний мир, оказываются чувственные переживания, страсти, та самая иррациональная сила, в которую так увлеченно всматривалась литература XVIII и XIX веков и которую Брех считает по-прежнему непознанной. Она овладевает незащищенной душой современного человека, одинокого и не вооруженного знанием для борьбы с ней, и разрушает его личность.

Правда, страсть бреховского героя так же вяла и анемична, как и он сам, и так же несамостоятельна. Самому герою она парадоксальным образом не приносит ни удовольствия, ни удовлетворения. Жизнь в нее вдыхают другие.

Постоянные, внешне невинные отступления Андреаса от самого себя, уступки другим ради собственного покоя, душевная лень приводят к катастрофе. Легко отказываясь от любви к Мелитте, он обрекает ее тем самым на гибель. Постепенно, не замечая этого, Андреас теряет самого себя, а значит, и свое право на жизнь.

В новелле «Благоприобретенная мать» Хильдегард окончательно подавляет Андреаса, стремясь принудить его к жестокости и насилию и убить в его душе любое движение доброго чувства. Любовь предстает здесь сатанинским проклятием человеку, лишаящим его человечности. И вновь перед нами мир распавшихся ценностей, перевернутостей и извращений, где происходит постоянная подмена подлинного и духовного фальшивым и низменным, где верх берет иррациональное — буйные или вялые страсти, похоть, жадность, ненависть, месть. Эти силы действуют в жизни сегодня и всегда. Они не могут быть определены в категориях добра и зла, а скорее, как созидание и распад, как космос и хаос, как мир и антимир.

Бреха интересуется феномен податливого сознания обыкновенного современника-обывателя. Поэтому он ставит в центр повествования самый распространенный тип современной психологии — расплывчатый, аморфный, почти лишенный индивидуальности, фигуру Андреаса, человека не злого и не доброго, не преступника и не праведника, слабого, безвольного.

Пчеловод («Баллада о Пчеловоде»), этот удивительный и загадочный герой, провозвестник будущего, является носителем

вечного и всегда нового принципа морали, спасительного принципа добра. Это сложнейшая фигура-идея, с которой связаны самые важные философские взгляды Броча. Пчеловод в большей степени, чем остальные герои, условен. Броч наделил его мифологическими чертами. Рассказ о нем назван балладой, он резко отличается и стилистически, и по смыслу от остальных новелл. В конструкции романа «Баллада о Пчеловоде» — утопия добра и любви, слиянности человека и бытия, спроецированная в вечность и бессмертие, — полярно контрастна «Балладе о сводне» — истории дьявольской игры Церлины со страстями других людей и истории совращения Мелитты Андреасом, искусно срежиссированного Церлиной.

Мифологическое основание структуры, называемой «Пчеловод», многосоставно. Здесь вергилиевское начало сталкивается с легендой о Дон Жуане, при этом Пчеловод несет в себе черты разных мифологических героев — Аристея, Орфея, а также и самого Вергилия. С Пчеловодом Броч связывает к тому же нетрадиционно разработанный мотив Каменного гостя из легенды о Дон Жуане.

Конец Андреаса наступает в новелле «Каменный гость». За ним приходит Смерть — это Отец, Пчеловод и Каменный гость в одном лице. Герою придется ответить за выбор жизни, и это час расплаты. Но ему дается просветление, познание своей вины и раскаяние. Добровольный уход Андреаса из жизни — это его самостоятельное, осознанное решение, нравственный акт, благодаря которому он вновь обретает свою утраченную личность.

В заключительной новелле «Мимолетная тень набежавшего облака» Броч доведет до совершенства эту «хореографическую симметрию», сведя здесь Цахариаса и Хильдегард, не знакомых друг с другом и не названных здесь по имени ради максимального философского обобщения.

Действие новеллы происходит в 1933 году и фиксирует признаки победы фашизма как проявление патологически аморального состояния общества, как конечную степень распада ценностей и как полную готовность обывателя принять фашизм.

Уже в предыдущих новеллах цикла Броч сумел изобразить мир зла, «антимир», который еще сохраняет внешнюю оболочку и форму привычных человеческих состояний и чувств, тогда как человеческое содержание, любовь и сама жизнь давно уже ушли из него. Такой враждебный человеку антимир предстает как бы пародией мира подлинного. В новелле «Мимолетная тень набежавшего облака» зло словно материализуется, обособляется и обретает некую самостоятельность. Возникает наводящая ужас картина искусственной, механической гармонии жизни, череда автоматических подобию и взаимоотражений — четыре ноги

супружеской пары, три ножки фотоаппарата, ноги каменной лошади неожиданным образом оказываются связанными между собой. (Пародия на «всеединство» модерна?) Лжегармония мира неорганична, ее гримасы, подчеркиваемая автором бессмысленность механических соответствий враждебны человеку. Убогое сознание барышни пытается выстроить мир по привычной иерархии, предписанной обывательскими и религиозными представлениями. Однако это всего лишь бесплодные старания героини собрать путем автоматического повторения, восстановить путем заклинания систему жизни, которая уже давно несостоятельна и стремительно распадается. Барышне кажется, что в сатанинской пляске спаситель соседствует с дьяволом, прямые дорожки парка сплетаются в клубки, каменные лошади улетают прочь.

Апокалиптические видения в финале новеллы — это своеобразный аккорд, завершающий линию тьмы в повествовании, но рядом с ним мягко, прозрачно и умиротворенно звучит тема Пчеловода, способного, кажется, остановить шабаш одной своей непричастностью ко злу и лжи.

Последним посмертно изданным романом Броча было «Обольщение» (*Die Verzauberung*), 1970). История создания романа «Обольщение» необычайно запутана. Задуманный как трилогия роман остался незаконченным — Броч довел повествование только до начала пятой главы.

Замысел его менялся кардинально. Даже название романа нельзя считать окончательным. Автор менял рабочие названия многократно — «Горный роман», «Крестьянский роман», «Альпийский роман», «Роман гор». В 1936 г. написана первая редакция первого тома («Обольщение») трилогии «Деметра». Затем писатель начинает полностью перерабатывать написанное и возникает вторая редакция, судя по всему, она должна была называться «Деметра, или Обольщение» и иметь более или менее оптимистический финал. Но далее работа над романом застопорилась, и Броч отказался от намерения писать трилогию. В 1937 г. он отвлечен другой работой — созданием антифашистской резолюции Союза народов, затем романом о Вергилии. Только после эмиграции из Австрии в 1940 г. он возвращается к работе над романом. В изменениях замысла в 1939–1940 годах видна прямая реакция Г. Броча на происходящие в гитлеровской Германии и Австрии события.

В 1941 г. Г. Броч характеризует свой роман как политический, в котором он намеревался поэтическими средствами изобразить и исследовать массовый психоз в гитлеровские годы. В 1949 г. Броч наконец-то заключает договор на издание романа на английском и немецком языках. В 1951 г. смерть обрывает работу писателя над пятой из двенадцати задуманных глав третьей редакции.

Текстологические проблемы романа до сих пор не представляются разрешенными и даже разрешимыми. Строго говоря, роман существует лишь в черновиках. Первый его издатель Ф. Штёссингер в 1953 г. скомпилировал три известных варианта произведения³⁹. Этот текст был напечатан также и в 4-м томе Собрания сочинений Г. Броха (1952–1961). Такое текстологическое решение повлекло за собой произвольный выбор названия («Искуситель»), сглаживание разницы в стилях разных редакций, но, главное, искажение общего замысла автора, который кардинально менялся и так и не был доведен до конца.

Третья редакция романа под названием «Деметра» напечатана издательством Зуркамп в 1967 г., в 1969 г. вышло текстологически выверенное издание всех трех редакций под общим названием «Горный роман» («Bergroman»), в 1976 г. в семнадцатитомном комментированном издании сочинений Германа Броха под названием «Обольщение» текст романа издан П. М. Лютцелером и включает в себя первую полную редакцию и некоторые фрагменты второй и третьей редакций, в которых автор менял имена и расстановку героев.

Тем не менее, основные линии повествования в общем ясны. Действие романа разворачивается в двух соседних горных селениях в Альпах. Можно обратить внимание на то, что впервые в произведении австрийца Г. Броха местом действия выбрана Австрия⁴⁰, а также вспомнить о том, что Альпы, где происходят события во многих произведениях А. Штифтера, для последнего необычайно важный и идеологически нагруженный «пейзаж», пространство действия неусмиренных, неуправляемых грозных сил природы и внутренних сил человека, находящегося в вечном поиске форм гармоничного сосуществования с нею.

Герман Брох, подобно Т. Манну в «Волшебной горе», ставит своего рода эксперимент в горах, для «чистоты» которого Броху и необходима удаленность, высокогорная недоступность пространства и «первозданность» сознания жителей гор. Цель опыта у Т. Манна иная, чем у Броха, — сознание «неискушенного» героя-«простака» «Волшебной горы» подвергнется воздействию разнообразнейших идей, парадигм и мифов, составляющих мозаику культуры модерна. Оба писателя экспериментируют достаточно умозрительно и хотя разница во времени здесь невелика, но принципиальна — Брох охватывает ужас перед непосредственно и его коснувшимся засильем фашизма. Речь идет уже не о распаде ценностей, а об их обвале и о духовном хаосе в 1930–1940-е годы.

Работая в начале 1940-х годов одновременно над большим проектом на тему «массовой психологии», Г. Брох реконструирует в «Обольщении» (само название романа может вызвать небеспоч-

венные ассоциации и с названием романа Э. Канетти «Ослепление», 1936) механику, логику, приемы и сам процесс внедрения идеи в сознание и психику массы, а также не только энергию импульса, но и меру сопротивления реципиента, меру его готовности к внушению, уязвимые точки его сознания и подсознания. Третий участник эксперимента — рассказчик, со стороны наблюдающий за происходящим, не вмешивающийся в него сельский врач, который в кульминационной сцене романа теряет свою критическую дистанцию (неизбежны ассоциации с сельским врачом в новелле Ф. Кафки, врачом, который обнаруживает свою полную беспомощность и ситуативно, и экзистенциально⁴¹), он поддается эксцессу массового психоза и безумия толпы. Такой Брох увидел немецкую и австрийскую духовную элиту в годы фашизма, ее позиция безмерно удивила и разочаровала писателя.

Роман опирается на античные мифы о Деметре, Персефоне и Аиде, о циклическом движении природных процессов, вечном рождении и вечной смерти. Однако возвращение к древним культам, к которому успешно склоняет жителей сельской общины внезапно появившийся в этих краях Мариус Ратти, и апелляция к глубинным первобытным инстинктам ведет к вспышке массового безумия селян. Ратти соблазняет и обольщает их движимый вполне земными и современными мотивами — он жаждет власти и золота. В финале первой и единственной законченной редакции романа Ратти остается победителем и не только принят крестьянами в свою общину, но и является авторитетным членом ее совета. Во второй редакции Брох, судя по черновикам, задумывал иной финал — искуситель Мариус Ратти, маленький двойник фашистских вождей, должен был после всех событий бесследно исчезнуть. В комментарии ко второй редакции романа, сочиненном для издательства после 1940 года, автор перерабатывает финал — в нем Ратти остается у власти, при его господстве в деревне из жизни совсем «исчезает какая бы то ни было человечность».

Рассказчик подводит малоутешительный итог — несмотря на видимую покойную картину непрерывающегося испокон веков сельского быта на фоне невозмутимой природы, в ней образовались невидимые постороннему глазу лакуны — смерть Ирмгард, принесенной в жертву идее, которую внушил Ратти, жестокая судьба бедняги Ветхи: «несправедливость — это не смерть как таковая, а насилие над человечностью и над божественным в человеке... Каким безумием было выбрать этот путь возвращения к природе. Это ложный путь. За него природа отомстит, она мстит за изнасилованную духовность, ибо дух и природа нераздельны и для человека есть лишь один путь к природе, к ее бес-

конечности, и этот путь духовность — дарованное человеку благо и его божественный отличительный знак»⁴².

Хотя общее направление мысли можно понять из оставшихся материалов к роману, замысел автора все же не был осуществлен.

Творчество Германа Броха уникально для его эпохи по отразившемуся в нем накалу внутренней борьбы несоединимых парадигм жизни и сознания — реального и утопического, рационального и иррационального, хаоса и гармонии.

¹ Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit // Broch H. Kommentierte Werkausgabe / Hrsg. v. P. M. Lützeler. Bd. 9/1. Frankfurt a. M., 1975. S. 153, 145.

² Ibid. S. 128.

³ Broch H. Die Schuldlosen. Textkritische und bibliografische Hinweise // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 5. S. 333.

⁴ Broch H. Pamphlet gegen die Hochschätzung des Menschen // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 10/1. S. 34–46.

⁵ См.: Durzak M. Hermann Broch. Stuttgart, 1967. S. 18.

⁶ Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 11. S. 11–23.

⁷ Broch H. James Joyce und die Gegenwart // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 85.

⁸ Ibid. S. 86. Та же мысль сформулирована в Комментарий Г. Броха к «Лунатикам»: «Hermann Brochs Kommentare» // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 1. S. 731.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. S. 735.

¹¹ Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 89.

¹² Ibid. S. 91.

¹³ Broch H. Die Schlafwandler // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 1. S. 719.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. S. 721.

¹⁶ Ibid. S. 723.

¹⁷ Об истории романа см.: Lützeler P.M. Entstehungschronologie // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 516f. Другая версия истории и хронологии романа предложена в: Durzak M. Hermann Broch.

¹⁸ Ibid. S. 51.

¹⁹ Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 12.

²⁰ Broch H. Der Tod des Vergil // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 457.

²¹ Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 467.

²² История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. М., 1983. С. 460.

²³ Там же. С. 458–459. М. Л. Гаспаров пишет о том, что вопреки своему первоначальному намерению Вергилий воспел не Августа, а Рим и создал не историю, а миф, он представляет в судьбе Энея судьбу всего римского народа и, шире, судьбу человечества. «Эней же в своем благочестии подчиняется неведомой воле судьбы и ценой самоотречения достигает победы».

²⁴ *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 468.*

²⁵ *Ibid. S. 469.*

²⁶ В 1941 году Г. Брех признавался, что он потерял надежду с помощью литературы повлиять на читающую публику и придать иное направление историческому процессу или хотя бы немного его скорректировать. «Несмотря на это, оставались и сохранялись метафизические импульсы к литературному творчеству, и чем неотвратимее накатывали события внешней жизни, — а в 1937 г. не было уже никаких сомнений в роковом направлении этих событий (в 1938 г. Гитлер присоединит Австрию к фашистской Германии. — *А.Б.*), — тем сильнее становились те внутренние импульсы: смерть настолько осязаемо придвинулась к нам, живущим в каком-то смысле у ворот концлагеря, что по меньшей мере метафизическое проникновение в нее стало неотвратимым» (*Ibid. S. 464*).

²⁷ *Ibid. S. 463.*

²⁸ Насколько фигура и личность Вергилия внутренне соответствовала осуществлению замысла Бреха проникновения в мистическое, иррациональное, наконец, в тайну смерти, подтверждает современный исследователь творчества римского поэта М. Л. Гаспаров: «Вергилий на исходе античности считался уже не только мудрецом, но и колдуном и чернокнижником» (*История всемирной литературы. Т. 1. С. 307*).

²⁹ *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 467.*

³⁰ *Ibid. S. 458.*

³¹ *Ibid. S. 462–463.*

³² *Ibid. S. 468.*

³³ О некоторых элементах теории относительности, которые Брех усматривает в методе Джойса в «Улиссе», он довольно подробно рассказывает в эссе «Джеймс Джойс и современность», хотя и говорит о том, что «Улисс» определенно не имеет ничего общего с теорией относительности. В примечаниях к этому эссе П. М. Люцелер утверждает, что речь может идти скорее о квантовой теории Гейзенберга, чем о теории относительности. См.: *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 77, 92.*

³⁴ *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 4. S. 463.*

³⁵ Сложнейшая история и хронология возникновения романа и каждого из составляющих его текстов, имеющих множество редакций, изложена в: *Broch H. Die Schuldlosen // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 5. S. 331–349.*

³⁶ *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 318.* См. также оригинал: *Hofmannsthal H. v. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen // Hofmannsthal H. v. Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1979. S. 305.* Цитируемые здесь и далее отрывки из романа Гофмансталя входят в главу, называющуюся «Дама с собачкой», что неизбежно вызывает ассоциации с повестью А. Чехова.

³⁷ Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 320.

³⁸ Broch H. Philosophische Schriften 1. Kritik // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 10/1. S. 277. В рецензии на книгу Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто» Г. Броч обращает внимание прежде всего на то, что ее автор называет себя «философом-моралистом» («un philosophe moraliste»), и напоминает также о немецких корнях и началах экзистенциализма — от Гуссерля к Хайдеггеру, Шелеру и Ясперсу.

³⁹ Ф. Штёссингер сам свидетельствует об этом: *Stössinger F. Hermann Broch // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Bern; München. Bd. II, 1967. S. 206.*

⁴⁰ См. подробнее: *Ibid.*

⁴¹ Размышления Г. Броча по поводу нового и не имеющего традиций в литературе представления Ф. Кафки о беспомощности человека в противостоянии не силам природы, а искусственно и самим человеком созданным джунглям цивилизации — машинным, бетонным и духовным джунглям см.: *Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9/1. S. 315.*

⁴² Broch H. Die Verzauberung // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. Bd. 3. S. 369.

ГЛАВА 18

СТЕФАН ЦВЕЙГ¹

В отличие от Кафки, Музиля и Броха наибольший читательский успех при жизни и после смерти сопутствовал Стефану Цвейгу (Stefan Zweig, 1881–1942) — новеллисту, поэту, романисту и автору литературных биографий. Его первый поэтический сборник «Серебряные струны» (1901) был издан на средства автора. В молодости Цвейг полюбил русскую литературу (Достоевский, Толстой, Чехов). В течение всей своей жизни Цвейга связывали узы дружбы с выдающимися деятелями культуры — Р. Ролланом, Т. Манном, Г. Гессе, М. Горьким и многими другими. Цвейговская проза продолжает национальные традиции психологической прозы А. Шницлера, Л. фон Андриана и Р. Бер-Гофмана. Главный ее нерв — приключение души, рассказанное от первого лица, «либо, еще чаще, рассказ в рассказе, что уже само по себе сближает их с типом чеховского рассказа — композиционно менее строгого, чем классическая новелла, мягче очерченного сюжетно. Зато насыщенного психологически, держащегося на нюансах чувств, на их неприметных взаимопереходах»².

В отечественной критике, активно изучавшей творчество Цвейга, можно обозначить несколько периодов. Первый из них начался в 1920–1930-е годы. В 1923 г. вышла в свет книга Цвейга «Легенда одной ночи» с предисловием А. Г. Горнфельда³. В этом же году появилась рецензия В. С. Рождественского на сборник новелл Цвейга⁴. В 1927 г. было опубликовано предисловие М. Горького к первому тому Собраний сочинений Цвейга. В нем Горький отзывался об австрийском писателе как одаренном художнике и страстном гуманисте⁵. В 1930–1950-е годы публикуются статьи в журналах «Интернациональная литература», «Литературное обозрение», «Новый мир», «Огонек», посвященные Цвейгу. Новый подъем интереса к творчеству Цвейга вызвало предисловие Б. Сучкова к семитомному изданию Собрания сочинений писателя, вышедшему в 1963 г. В 1970–1990-е годы плодотворно работали над проблемами творчества Цвейга Г. И. Сардыко, А. В. Русакова, Е. И. Нечепорук, Е. Хорошухин, Л. Наумович, Е. М. Тренина, Ю. И. Архипов, Н. Литвинец и др. Читательский

интерес к самому популярному в России австрийскому писателю не угасает и в наши дни.

Стефан Цвейг родился в Вене в семье богатого текстильного промышленника, чьи предки вели свою родословную из Чехии. Мать (урожденная Беттауэр) происходила из семьи процветающего банкира. Они жили в Италии, а среди их клиентов был Ватикан. Семья отличалась определенным снобизмом, поскольку Беттауэры считали себя в социальном плане выше Цвейгов. Более близкие отношения связывали Стефана с отцом, который владел иностранными языками, знал толк в музыке и при всем своем практицизме, был художественно одаренной натурой. Новелла Цвейга «Закат одного сердца» дает представление о ситуации в родительском доме.

С шести лет Стефан посещал школу, затем гимназию, оставившую в нем крайне неприятные воспоминания. Когда отмечали 50-летие гимназии, Цвейгу прислали приглашение, но он отказался участвовать в торжестве, написав, однако, стихотворение, где говорится «о строгости, страхе и муке». Гимназические годы для Цвейга — это и время первых культурных впечатлений, знакомства с новой литературой: П. Валери, У. Уитмен, А. Стриндберг, Ф. М. Достоевский, М. Рильке, С. Георге и Г. фон Гофмансталь. Последнего Цвейг ценил более всего, видя в нем некоего парадигматического австрийца, в котором немецкий гений сливался с итальянским. В гимназии Цвейг начинает писать стихи, публикуя их в немецких и австрийских журналах. С 1900 года он становится студентом Венского университета по специальностям философия и филология. Черту под учебой подведет успешная защита в 1904 году диссертации на тему «Философия Ипполита Тэна».

Первая опубликованная книга Цвейга — сборник стихов «Серебряные струны» («*Silberne Saiten*», 1901). Его отличала отчетливая неоромантическая тональность. В целом стихотворения мало оригинальны, а лирические темы в основном заимствованы из произведений Гете и Гейне, Рильке и Георге. Но в формальном смысле сборник отличается разнообразием стилизаций: баллады, сонеты, терцины, изысканная рифмовка. В 1906 году вышел в свет второй сборник — «Ранние венки» («*Die frühen Kränze*»). Критика сочла Цвейга многообещающим поэтом, о чем свидетельствуют отклики коллег, однако сам писатель полагал, что ему не хватает «дурмана», и поэтому его стихи могли воплотить всего лишь «радость игры с формой».

В разгар поэтических опытов Р. Демель посоветовал молодому поэту заняться переводами для выработки собственного стиля. Цвейг увлеченно переводил Д. Китса, Ш. Бодлера, П. Верлена, У. Морриса. Особенно привлекал его Эмиль Верхарн. В 1902 году Цвейг специально едет в Бельгию, знакомится с Верхарном, который становится для него «путеводным образом» и

«мастером жизни». Цвейг настолько увлечен стихами бельгийского поэта, что на несколько лет откладывает в сторону свою собственную работу и занимается переводами, написанием монографии и всевозможной популяризацией Верхарна в немецкоязычном мире. Позже подобная ситуация сложится с Р. Ролланом.

В период до Первой мировой войны Цвейг работает практически во всех жанрах: сборник рассказов «Любовь Эрики Эвальд» («Die Liebe der Erika Ewald», 1904), монография «Поль Верлен» (1905), эссе «Рембо» (1907) и стихотворная драма на античный сюжет «Терсит» («Tersites»). Из многочисленных драматических сюжетов Цвейга: роково-драма «Превращенный комедиант» («Der verwandelte Komödiant», 1912), трагедия «Дом у моря» («Das Haus am Meer», 1912), пацифистская пьеса «Иеремия» («Jeremias», 1917), драма «Легенда одной жизни» («Legende eines Lebens», 1918), трагикомедия «Агнец бедного» («Das Lamm des Armen», 1929) и оперное либретто на музыку Р. Штрауса «Молчаливая женщина» («Die schweigsame Frau», 1935) — сценический успех имела только одна его пьеса — переработка комедии Б. Джонсона «Вольпоне» (1926). Казалось, над драматургическим творчеством Цвейга тяготело проклятие: среди людей, которых он собирался привлечь к постановкам на сцене, было четыре смертельных исхода, в том числе так случилось со знаменитым актером Й. Кайнцем и директором «Бургтеатра» М. Буркхардтом.

В молодые годы Цвейг много путешествовал по всему миру. На склоне жизни в мемуарах «Вчерашний мир» он будет вспоминать об этом времени как о «золотом веке»: чтобы съездить в Америку, не нужно было никакого паспорта, а достижения технической цивилизации сближали самые отдаленные уголки земли. Прогресс и процветание казались начинающему писателю неизбежными. В 1911 году выходит сборник рассказов «Первые переживания», а в 1913 году опубликована новелла «Жгучая тайна». Десятилетия спустя в Германии появление афиш, извещающих о премьере одноименного фильма, совпадет с поджогом рейхстага.

Последние перед началом мировой катастрофы годы для Цвейга отмечены воодушевлением и оптимизмом. Европа, казалось, близка к единению. Восторженные отклики вызывает у Цвейга роман Р. Роллана «Жан-Кристоф». По его мнению, — это первая «европейская» книга, первый призыв к братству людей, и писатель подхватывает идею Ф. Г. Клопштока о «европейской республике ученых». Однако с началом военных действий патриотический угар не миновал и Цвейга. В статье «Друзьям на чужбине» он сожалеет о том, что разрушаются города, гибнут произведения искусства, но то, что делает сейчас Германия, делается «для вечности»: «Германия творит в железных строфах героическую песнь, и ее битвы не ничтожнее творений

отдельных личностей. Нация и ее единство являются также произведением искусства»⁶. В статье «Об «австрийском» поэте» Цвейг утверждает, что понятие «австрийская литература» годится лишь для хрестоматий и «патриотических поводов»: «Но решающий час показал, что Германия едина и ее язык дан нам всем для того, чтобы, веруя и любя, свидетельствовать об этом единстве»⁷. В статье «Слово о Германии» Цвейг хвалит «немецкую организацию», которая исходит из «воли расы»: «Блаженство слышать в тишине мира ритм этой страны, бьющий из единого здорового сердца»⁸.

В годы войны Цвейг служил в архиве министерства обороны, писал конформистские статьи, но вскоре наступило прозрение. Впрочем, слепота не была такой уж полной, о чем свидетельствуют новеллы «Вавилонская башня» (1916) и «Легенда о третьей голубке» (1917), варьирующие ветхозаветные мифы с проекцией в современность: мы должны вернуться к постройке башни, к единству в многообразии; третья голубка, тогдашний неверный посол, возвращается теперь к Нюю, возвещая прародителю человечества нашу судьбу. Что касается актуального материала из современных событий, то овладение им Цвейгу никогда особенно не удавалось. Исключения составляют лишь новелла «Вондрак» об истории матери, которая не хочет отдавать в армию своего единственного сына, новелла «Принуждение», в которой описан паралич воли, охватывающий человека накануне нового возвращения в мясорубку войны и новелла «Случай на Женевском озере», во время действия которой русский военнопленный кончает самоубийством из-за невозможности вернуться на родину.

К концу войны Цвейг бесповоротно выступает с позиций пацифизма, вербуя среди европейских интеллектуалов соратников и единомышленников. Последующие два десятилетия прошли во многом под знаком этой деятельности. «Гением дружбы» называли его однажды: «Это высокое идеалистическое представление о дружбе он перевел вскоре в абстракцию европейского единения»⁹. Личные связи Цвейга как в реальном, так и в духовном измерении ширятся год от года. Пожалуй, ни один писатель XX века не занимался «собираательством» европейского культурного наследия в такой степени, как Цвейг. Б. Фиртель отмечал в своих воспоминаниях, что в цвейговских путешествиях и разъездах было что-то демоническое, порой какая-то чертовщина, «иногда напоминал наш друг коллекционера теней из «Петера Шлемиля», того длинного жуткого парня в сапогах-сороходах. С. Цвейг собрал почти все европейские тени, всех «великих»: Толстого и Достоевского, Стендаля и Бальзака, Диккенса и лорда Байрона; всех «странных»: Рембо и Джойса, Клейста, совершившего двойное самоубийство, и Казанову,

авантюриста любви»¹⁰. Страстное коллекционирование Цвейгом автографов — еще одно доказательство его одержимости в этом плане. В 1935 году он выступил в Лондоне с большим докладом «Смысл и красота автографов», проанализировав почерки Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Г. Ф. Генделя и Ф. Шопена в те или иные важные для них моменты жизни. Коллекция существенно помогла ему в работе над историческими биографиями: «Книга или письмо могут лгать, — утверждал Цвейг, — почерк никогда».

Если говорить о генезисе Цвейга как автора повествовательной прозы, то вряд ли можно при всей необозримости его культурологического багажа говорить о каком-то влиянии, школе или направлении. Несомненно, на Цвейга воздействовал Э. Верхарн, но, скорее, «экзистенциально». Некий тон «мелодической печали» уловлен Цвейгом у Г. фон Гофманстала. В выборе новеллистической тематики, в эротической «подсветке» текста многое роднит его, безусловно, с прозой Артура Шницлера. Вся беллетристика Цвейга заряжена в атмосфере *fin de siècle*: нервный, почти лихорадочный ритм, взвинченность чувств, близкая к истерии. Как правило, это или история пробуждающейся чувственности, попытка постичь тайный мир взрослых: новеллы «Гувернантка», «Жгучая тайна», «История в сумерках» и др. Или пикантная ситуация, в которую попадают мужчина или женщина, или оба сразу: новеллы «Переулочек лунного света», «Женщина и ландшафт», «Фантастическая ночь» и др. Или история чудовищного аффекта: новеллы «Амок», «Двадцать четыре часа из жизни одной женщины», «Лепорелла» и др. Или юношеская, на грани патологии, само-рефлексия: новеллы «Скарлатина», «Смятение чувств» и др.

В новеллах «Жгучая тайна», «Летняя новелла», «Амок», «Фантастическая ночь», «Лепорелла» есть свой драматизм и необычный сюжет, который меняет первоначальную читательскую оценку. В новелле «Амок» (1922) широко представлены прямые изобразительные средства создания характера: «текущий портрет», психологическая деталь и косвенные средства психологического изображения: манера повествования, пейзаж и создание особой напряженной атмосферы развития действия. Звездная ночь создает не только фон развития «внутреннего», психологического действия в монологе врача, она является наряду с рассказчиком внимательным слушателем и объективным судьей. Символы таинственности и вечности — яркие ночные звезды — создают новое пространственное и нравственное измерение новеллы. Во-первых, ночь служит резким контрастом по отношению к дневной суете паровой толпы. Во-вторых, звездная ночь — время героя новеллы, его тайна и трагическая судьба, обретающая черты вечного страдания и самопожертвования во имя даже отвергнутой любви. В-третьих, — ночь не

просто «созерцает» вопрошающего о праведности своих поступков персонажа, но и оказывает наряду с «катарсической» («очистительной») ролью исповеди благотворное воздействие на него: она возвышает душевные страдания до общечеловеческих. Наконец, восприятие ночного ландшафта рассказчиком дает представление о нем как об истинном романтике: магическое свечение звезд открывает за небесами царство «божественного» света, свидетельствуя о двоимирном сознании рассказчика. Природа в новелле не является просто фоном, на котором разворачивается действие: она вводит рассказчика и читателя в потаенные слои сознания страдающего персонажа и усиливает впечатление необычности произошедшего, стирая контуры видимого ночного пейзажа и воображаемого мира доктора. Все средства психологического изображения в новелле Цвейга взаимосвязаны друг с другом, органично переходят одно в другое, дополняют и оттеняют друг друга, создавая в совокупности яркую и цельную картину кризисного состояния внутреннего мира человека, его трагической и неотвратимой судьбы.

В «Письме незнакомки» (1922) рассказывается история о безответной любви, которую пронесла женщина через всю свою жизнь. Но для предмета ее страсти знакомство с девушкой было лишь очередным увлечением. Несмотря на размеренность жизни героев в новеллистике Цвейга, их судьба меняется под влиянием любовной страсти, которая прорывается и влечет их к катастрофе. Задача писателя заключается в тонкой и точной передаче всех перипетий чувств персонажей, воздерживаясь от собственной оценки. В новелле «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (1927) миссис К. на второй год своего вдовства страстно влюбляется в молодого игрока из Монте-Карло, проигравшего все деньги. Она дарит ему свои с тем, чтобы он возвратил заложенные драгоценности. Но молодой человек всё проигрывает в очередной раз. Эту историю миссис К. решила рассказать после того, как в отеле поднялась суматоха в связи с тем, что жена фабриканта бросила мужа и детей ради молодого любовника. Рассказчик этой истории также отстаивал возможность демонической любви с первого взгляда.

Часто герои Цвейга переходят «через незримую черту морали», что является следствием того избранного аспекта изображения, в котором «отдельный человек, если его победы над действительностью никак не соотносятся с общественными их результатами, ускользает от оценки по законам высшей нравственности. Ведь такая нравственность в конечном счете всегда социальна»¹¹.

Несколько особняком стоят цвейговские «легенды»: «Рахиль судится с Богом» основана на ветхозаветной легенде, «Глаза вечного брата» на восточном, индийском материале, а «Захоро-

ненный светильник» повествует о злключениях с относительно счастливым концом — семисвечника из храма царя Соломона. Стратегически важный для писателя пункт — самоубийство героя. Проблема суицида занимала, очевидно, Цвейга всю его жизнь. Первая жена писателя Фредерика Цвейг-Винтерниц рассказывала в своих воспоминаниях историю кронпринца Рудольфа — ученого, путешественника и сторонника единой Европы. В нем, по отзыву премьер-министра Ж. Клемансо, были едина «демократический и бунтарский дух». В 1889 году кронпринц совершил с одной юной девушкой двойное самоубийство. Показателен интерес к этому эпизоду Фредерики Цвейг, которой от супруга дважды поступало такое же предложение¹².

Призрак суицида постоянно витает на страницах цвейговской прозы. Самоубийством кончает героиня рассказа «Лепорелла» после того, как ее услуги оказались неоцененными. О самоубийстве думает героиня рассказа «Страх». По собственной воле уходят из жизни протагонисты новелл «История одного заката», «Заблудший», «Амок», «Случай на Женевском озере», «Двадцать четыре часа из жизни одной женщины», «Звезда над лесом», «Письмо незнакомки». Едва не наложили на себя руки главные персонажи незаконченного романа Цвейга «Дурман преобразования». В романе австрийского писателя «Нетерпение сердца» главная героиня выбрасывается из окна. Но Цвейг далек от мысли подводить под все эти случаи какую-то философскую базу. Виновата здесь чаще всего несчастная любовь. Другое дело — случай Г. фон Клейста из биографического цикла «Борьба с демоном». Смерть вместе с партнершей была обусловлена социальным фиаско писателя и осознанием абсурдности существования. Однако Цвейг писал по этому поводу: «Никто из поэтов не умер так великолепно, как Клейст. В самом деле, в смерти он разбирался лучше, чем в жизни»¹³. Примечательна в этой связи заметка Цвейга об Отто Вайнингере, авторе знаменитой книги «Пол и характер». Цвейг учился вместе с ним в университете, хотя близко его не знал, однако появление Вайнингера в цвейговской «коллекции» не случайно: во-первых, исследователь «женского демонизма», во-вторых, — самоубийца.

Цвейг нигде не писал о секретах своей творческой лаборатории, но его предпочтения очевидны. Впрочем, о каких предпочтениях может идти речь в случае с человеком, чье большое сердце — настоящий странноприимный дом? В нем встречаются все — от Америго Веспуччи и Эразма Роттердамского до Достоевского и Верлена. Цвейг много писал о литературе и литераторах, и многие его эссе замечательны по тонкости психологического анализа (монографии о Гельдерлине и Бальзаке). Не скрывал Цвейг и своих критических размышлений. Показа-

тельна в этом смысле статья «Якоб Вассерман» (1912). Цвейг пишет, что немецкая проза (включая «Вертера») никогда не влияла на мировую литературу, оставаясь вещью «для домашнего употребления». Даже лучшие романы — «Мейстер» и «Зеленый Генрих» далеки от чисто эпического произведения искусства. Немцам не хватает «протеизма», считал он, способности раствориться в тексте, для них искусство — это повод ближе подойти к себе, а не к миру. Они подобны тем актерам, которые не способны целиком войти в образ. В этом случае Цвейг оказывается вместе со Станиславским, полемизируя с Брехтом. По мнению австрийского писателя, не произведение становится кругом, символом завершенности, но создатель. Это качество, полагает он, отличает и лучшие современные образцы: «Будденброки» Т. Манна, «Петер Каменцинд» Г. Гессе, «Путь к свободе» А. Шницлера и «Лудольф Урслей» Р. Хух. Эти произведения отличаются дефицитом того, что англичане называют «fiction», нехваткой беллетристики, присущего великим рассказчикам. Самые же большие надежды на разрыв порочного круга Цвейг связывает с Я. Вассерманом и Г. Манном. Нам, более или менее владеющим полнотой картины, конечно, легче расставлять акценты, но вот интересная вещь: почему Цвейг, написавший, кажется, про всех, нигде ни одного слова не говорит о Кафке? Он написал статью о Прусте, известно его эссе об «Улиссе», где он призывает уважительно отнестись к Джойсу, но об авторе «Процесса» — абсолютное молчание. Цвейг как Анти-Кафка? Почему пражский писатель, столь экзотический экземпляр, миновал коллекцию Цвейга? Не является ли такое эмфатическое замалчивание прямо-таки фрейдистской проговоркой?

В самом деле, трудно представить себе более яркую оппозицию, чем «Цвейг — Кафка». Первый — бонвиван, свободный художник, богатый турист с массой связей и знакомств, воинствующий гуманист и общественный деятель. Второй — пишет в свободное от работы время, боится женщин, почти не покидает Прагу, одиночка и мизантроп. Цвейг настаивает на своем космополитизме, «мировом гражданстве», ему нравится вечная диаспора. Кафка предпочитает оставаться дома, и мир откроет все свои тайны, как говорится в одном его афоризме. Кафке не нужно идти к миру, мир сам придет к тебе, поэтому он трагически переживает то, что все его элементы как бы пребывают в «расеянии». Цвейг просто купается в психологии, слывет «знатоком женской души», тиражи его книг огромны, переводимость на другие языки самая высокая в мире, его знают даже потомки тех, кем так бы хотел стать Кафка, который пишет в основном в стол, не психологизирует и постоянно расторгает помолвки. Безусловно, есть некоторые вещи, сближающие их: в частности,

интерес к жизни Клейста. Но если Кафка видел в Клейсте «собрата по судьбе», то Цвейг буквально умер «по Клейсту». Однако есть и случаи — как это ни парадоксально звучит — «влияния» Цвейга на Кафку: имеются в виду эпизод из романа «Америка», где Карл Росман борется с «американской девушкой», и соответствующая сцена в новелле Цвейга «Скарлатина». Совпадают и имена женских персонажей, и сама модель эротической провокации со стороны более сильной партнерши с непременным унижением мужчины (юноши, мальчика).

Место Цвейга в литературе — в чисто количественном отношении, не говоря уж об индексе популярности — определяется его биографическими, историко-биографическими и околоисторическими, с сильной долей беллетристики, работами, которые он объединял в различные циклы. Уже в своей диссертации он полемизирует с И. Тэнном, утверждая, что тот преувеличивает фактор обстоятельств и недооценивает роль индивидуальности. Цвейговская философия истории в следующем: история нуждается в индивидууме, дабы она смогла — через него — осуществить свою «идею идей» — идею духовной свободы. Эта идея является не чем иным, как земным отражением мирового духа. История — это что-то вроде «силы судьбы», которая подчиняет конкретного человека и заставляет его служить себе. Она не знает морального измерения и, будучи основанной на силе, состоит в союзе с победителем.

Именно жизнеописания принесли Цвейгу наибольшую популярность: увлекательные биографии Бальзака, Магеллана, Марии Стюарт, Марии Антуанетты, Жозефа Фуше, Эразма Роттердамского и др. Опираясь на документальные факты, Цвейг не стремился к воспроизведению биографии как таковой, а часто переносил общественные противоречия в сферу духовную, исследуя человеческие характеры и прибегая к их вольной трактовке и силе творческой фантазии. В цикле «Звездные часы человечества» («Sternstunden der Menschheit», 1929) объединены самые различные исторические эпизоды — от географических открытий Тихого океана и Южного полюса до создания Гете «Мариенбадской элегии» и возвращения Ленина в Россию в запломбированном вагоне. В новелле «Мировая минута Ватерлоо» писатель пишет об «элементарном человеке», которого любит судьба, сама «непостижимый элемент». Генерал Груши не решается нарушить приказ императора, какая-то секунда определяет судьбы истории, и она требует гения, посредственность же отбрасывает в сторону. Цикл неоднороден по жанру. К примеру, «Величественное мгновение» (смертный приговор Достоевскому, отмена приговора) представляет собой небольшую поэму, написанную рифмованными стихами. «Бегство к Богу» построе-

но — в драматической форме — как эпилог к незаконченной пьесе Л. Толстого «И свет во тьме светит».

Под дефиницию «звездный час» Цвейг подводит столь разнородные явления, что порой «звездный» миг трудно отличить от состояния «амока». Но для него существенен тезис о том, что прекрасно лишь то, что делается страстно. Когда он пишет о России (очерк «Поездка в Россию» (1928)), то избегает каких-то политических оценок, предпочитая говорить о «героической страстности». Если эксперимент, проводимый сейчас в России, удастся, — замечает писатель, — то благодаря трем вещам: терпению и готовности страдать самого многострадального из народов; фантастической энергии диктаторов; идеализму и жертвенности русских интеллектуалов¹⁴. И не важно, необходим ли этот эксперимент со столькими жертвами, главное для Цвейга — «пассионарный всплеск». Автор пишет в другом месте (правда, по другому поводу, но в энергетическом смысле — исходя из той же историософии), что все тождественно: «Ибо ничто так не возвышает душу, как гибель человека в борьбе против превосходящей и непобедимой силы судьбы, — это величайшей из всех трагедий, творимая иногда поэтом и тысячу раз самой жизнью»¹⁵.

При такой концепции наблюдатель или исследователь может, естественно, только «отслеживать» поступки ангажированного историей персонажа и регистрировать последствия его деятельности. На историю, возведенную XIX столетием в ранг науки, насаивается в XX веке, особенно после Первой мировой войны, ставшая модной психология. Дезориентация, разрушение и переоценка ценностей, политические и социальные катаклизмы требовали появления исторических образцов, и это создавало «идеальный духовный климат для возникновения научно-популярных исторических описаний»¹⁶. Цвейг почувствовал этот интерес, переключившись в 1920-е и 1930-е годы на создание биографий.

В 1920 г. опубликованы «биографический эскиз» о французской поэтессе М. Деборд-Вальмор и первая часть серии «Строители мира» («Die Baumeister der Welt») — «Три мастера» (Бальзак, Диккенс, Достоевский). Цвейг широко начинает применять прием физиогномического описания героя: дается портрет, «лик». У Достоевского, например, лицо «крестьянина, почти нищего», переходящее в некий условный русский ландшафт. Описываемые мастера слова сравниваются друг с другом и ставятся в более широкий контекст (для Достоевского это Гомер, Гете и Уайльд). Вторая часть серии озаглавлена «Борьба с демоном» (Гельдерлин, Клейст, Ницше) (1925). В предисловии Цвейг пишет о том, что ищет «аналогичные типы», любит сравнительный метод, называя себя «психологом из страсти». «Демоническое» он определяет как «беспокойство», которое гонит человека в

бесконечное, «элементарное». Все трое — «демонические натуры», их важные признаки: «непривязанность к жизни», у них нет ни дома, ни жены, ни профессии, их объединяет вечный нондизм. Их главный антагонист — Гете, который постоянно возникает на страницах книги. Если линия жизни Гете — ровная, то у «демонического человека» — это парабола. В то же время Цвейг отказывается от оппозиции «здоровье — патология», так как патология существует только в непродуктивном, низком мире, болезнь же, которая создает непреходящие ценности, есть сверхздоровье. Духу необходимо время от времени «демонический человек», — заключает Цвейг в конце книги¹⁷.

Третий том серии получил название «Три поэта своей жизни» (Казанова, Стендаль, Толстой) (1928). На первый взгляд, такое соседство может показаться странным (особенно Казанова и Толстого), но, — замечает Цвейг, — речь идет не о соположении на одной духовной плоскости, а о разных ступенях, разных уровнях одного и того же человеческого типа в плане творческой функции — саморефлексии. Казанова представляет первый, «наивный» способ, когда события жизни подаются без нравственной их оценки. Стендаль переходит на более высокую ступень — «психологическую», он уже не довольствуется простым жизнеописанием, «я» ищет мотивы собственных действий, раскрывает «драму душевного пространства». В Толстом данный тип достигает своего высшего пункта, так как к саморефлексии добавляется еще этико-религиозный аспект. Художник здесь вопрошает не просто форму, но смысл и ценность своей «земной манифестации». Что касается «первой ступени», Казанова, то без него, — считает Цвейг, — не существовало бы аутентичного воссоздания в литературе мужской сексуальности. Обычно, — к примеру, Гете или Толстым «низменное» опускается, но не таков Казанова. И это тем более ценно, что он лишен всякой поэтической способности, компенсируя этот изъян интенсивностью пережитого¹⁸.

Одна из самых известных биографий Цвейга — «Жозеф Фуше. Портрет политического человека» (1928). Фуше — как факкультативный герой — возникает уже на страницах ранней новеллы «Лионская свадьба». Не К. Марксу или Г. Бюхнеру принадлежит первый коммунистический манифест нового времени, — пишет Цвейг, — но Ж. Фуше, сочинившему в 1793 году «Инструкцию», — призыв к полной экспроприации¹⁹. Фуше представляет собой тип бессовестного и непотопляемого политика, пережившего смену нескольких режимов и сумевшего каждому из них пригодиться. При определенной толике восхищения своим героем и как одну из основных интенций книги Цвейг все же рассматривал предупреждение человечеству об опасных тенденциях современности, обнаружившихся в резуль-

тате дестабилизации и деморализации многих европейских государств. Успех книги был обусловлен еще и мастерством в передаче колорита эпохи, наличием в ней точных исторических, бытовых и поэтических деталей, в чем Цвейг был поистине мастер. Можно вспомнить собачку Марии Стюарт, спрятавшуюся во время казни под юбку хозяйки. Или отросшие ногти Гельдерлина, которые стучат во время игры по клавишам. Или зеркала и колокольчики, которые Магеллан берет с собой в плавание как главный товар для обмена с туземцами, а потом на эти колокольчики у дикарей пытаются выкупить его труп.

Цвейг однажды заметил, что охотнее пишет о «проигравших», чем о «победителях». В 1930-е годы выходит еще несколько биографий, посвященных действительно не очень удачливым людям: «Мария Антуанетта» («Marie Antoinette», 1932), «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» («Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam», 1934), «Мария Стюарт» (1935), «Кастеллио против Кальвина, или совесть против силы» («Castellio gegen Calvin», 1936), «Магеллан. Человек и его дело» (1938). Марию Стюарт и Марию Антуанетту Цвейг называет «сестрами по судьбе». Писатель создает образ двух обаятельных женщин, попавших под колесо истории. В Марии Стюарт его восхищает страстность, трагизм, сила натуры, бунтарство, импонируют автору и художественные наклонности несчастной королевы. Мария Антуанетта, напротив, представляет собой «посредственный характер», трагизм ее жизни детерминирован не силой сопротивления судьбе, но обстоятельствами. Одна из сильных фигур романа — Мария Терезия, интенсивно переписывающаяся с дочерью. Прояви Мария Антуанетта интерес к политике, — замечает Цвейг, — и Европой правили бы три женщины: Екатерина Великая, Мария Терезия и Мария Антуанетта.

В Эразме Роттердамском Цвейг видел «первого европейца», первого «сознательного космополита», выработавшего новый тип взаимоотношений с властью. Его антагонисты по способу политического функционирования — Мартин Лютер и Макиавелли. Как ни дорог Эразм сердцу Цвейга, он все же инкриминирует ему то, что тот недостаточно активно противился расколу, «остался дома». Эразм для писателя синоним «беспартийности», его триумф в этой независимости, его трагедия — в неосуществимости гуманистического идеала. Он — прототип Б. Спинозы, Ф. Шиллера, Л. Толстого, М. Ганди, Р. Роллана, полагает Цвейг. Биография Эразма Роттердамского более формальна, чем женские «королевские биографии», автор вообще не касается приватной сферы, не говоря уж о психоаналитических штудиях.

Проблематику той же эпохи анализирует и история противоборства Кальвина и Кастеллио. Цвейгу важно было раскрыть

механизм конфликтов (мировоззренческих, политических, профессиональных и просто человеческих), показать, как Швейцария превращается в теократическое, тоталитарное государство, в диктатуру одного человека, отличающегося маниакальной нетерпимостью. Цвейгу ближе Кастеллио, но и Кальвину он отдает должное: организация государства и успехи пуританских стран. Но если бы кальвинизм победил во всей Европе, какая бы это была печальная картина. В немецкой Швейцарии книгу встретили негативно: якобы, образ Кальвина фальсифицирован. Французское издание вышло уже после войны, биографию называли памфлетом против Кальвина, разгорелись теологические дискуссии. Эмиграция, однако, высоко оценила книгу (ее поддержали Т. Манн и П. Вайс), отметив, что позиция Цвейга теперь прояснилась: Цвейг долгое время отказывался напрямую высказываться о нацистской Германии, о фашизме вообще. Известно, что его высоко ценил Муссолини, и они даже обменялись письмами. Разумеется, фашизм вызывал у Цвейга отвращение и ужас, но «Кастеллио против Кальвина» — это все, что писатель себе позволил.

Книгу о Магеллане Цвейг, — по его собственному признанию, написал «из стыда»: весьма комфортно плывя в Бразилию, он вспомнил вдруг о тех, кто путешествовал иначе. Для писателя Магеллан также «гражданин мира»: когда португальский король отказывается от его услуг, он переезжает в Испанию, то есть фактически становится перебежчиком, но «творческий человек подчиняется иным, более высоким, чем национальные, законам, и его родиной является его творение», а его кругосветное путешествие — деяние гения. Да, несчастная судьба, да, все идет прахом, а открытым проливом не пользуется никто, кроме архипирата Фрэнсиса Дрейка, но героический поступок есть героический поступок²⁰.

К серии «Строители мира» примыкает сборник «Исцеление духом» («Die Heilung durch den Geist») — о Месмере, Мэри Бейкер-Эдди, Фрейде. Общим для этой триады, по мысли Цвейга, является сопротивление современников, порой многолетний отказ в признании, новаторство (иногда сомнительное), «монomanия» и, конечно же, «страстность». Может показаться странным появление в этом ряду Бейкер-Эдди, в связи с которой Цвейг пишет: «Кто учит мир новому безумию, тот обогащает человечество»²¹. Думается, адекватнее воспринимал проблему М. Твен, опасавшийся всемирной победы «крисчен сайенс»: это религия для нищих духом, а таковые составляют четыре пятых человечества.

Психоанализ Фрейда оказал сильное влияние на литературу рубежа веков и первых десятилетий двадцатого столетия. С. Цвейг — один из его пророков. В эссе из сборника «Исцеление

ние духом» писатель говорит о состоянии психологии в XIX веке: невероятно низкий уровень в сравнении с другими науками и полное табуирование сексуальной сферы. Фрейд, по мнению Цвейга, сотворил «демоническую работу», «сделав человечество понятнее себе самому. Я говорю: понятнее, не счастливее»²². Цвейг на протяжении всей своей жизни занимался популяризацией психоаналитического метода, усердно работал на паблисити его творца, применяя усвоенные уроки в собственных работах. В эссе «Байрониана» он пишет: «Сегодня ни одна психологическая биография не может быть написана без фрейдовской смазки, без того безжалостного, берущего в поле зрения расположенные ниже пояса органы, психоанализа, который за любой “душевной виной” видит как нечто само собой разумеющееся, естественную и логическую причину»²³.

В «Заметках об “Улиссе” Джойса» Цвейг восклицает: «Оргия психологии... Тарантелла бессознательного»²⁴. Как парадигматическую иллюстрацию фрейдовского психоанализа рассматривает Цвейг историю Филиппа Доде, сына Леона и внука Альфонса Доде (в свое время об этом много писали газеты). Четырнадцатилетний Филипп собирался бежать в Америку, но ему не хватило денег, и тогда он возвратился в Париж, пошел в редакцию анархистской газеты (злейших врагов его отца-роялиста) и предложил совершить теракт: убить или президента Пуанкаре, или Леона Доде. Далее последовала трагическая развязка: его то ли убила полиция, то ли он кончил жизнь самоубийством. Ситуацию делает еще более показательной то, что Леон Доде по профессии врач-психиатр, как и Фрейд, он ученик Шарко, но в отношении собственного сына — слеп. Виновата инерция сердца, — констатирует Цвейг, фокусируя в этой короткой заметке почти всю проблематику своего творчества. Активно задействует психоанализ Цвейг и при написании своих биографий. Г. Кестен заметил, что «Мария Антуанетта» обязана своей популярностью тому, что «французская революция, да и вся мировая история, выглядят в ней примечаниями к фрейдовским психоаналитическим лекциям»²⁵.

Если девятнадцатый век был чопорен в сексуальных вопросах, — пишет Цвейг, — то восемнадцатый относился к ним без предубеждения, а постель царствующих особ была государственным обстоятельством. Людовик XVI, — «этот печальный Цезарь любви», — первые семь лет брака не исполняет своих супружеских обязанностей, и это имело в конечном итоге катастрофические последствия для страны. Не раз бывало так, — патетически, но справедливо заявляет Цвейг, — «что мелкая сексуальная помеха одного человека приводила в беспокойство весь космос»²⁶. В конце книги, когда дофин обвиняет мать и тетку в его растле-

нии, Цвейг использует этот эпизод, чтобы поговорить на тему детской и подростковой психологии. В биографии Стендаля Цвейг замечает, что семейная история французского писателя — наилучшая иллюстрация «эдипова комплекса». Не обходится без психоанализа и биография Клейста: корни демонизма произрастают из сексуальной сферы, никогда его эротическая жизнь не была нормальной, здоровой. В биографии Ницше Цвейг переносит принцип «пансексуализма» на духовную сферу: Кант сожительствовал с познанием (в немецком «познание» женского рода), как с супругой, спал с ней в одной и той же постели сорок лет, прижив целый выводок немецких философских систем²⁷. Не то Ницше: как только проблема утратила девственность, очарование и тайну, он уступает ее без ревности и жалости другим, подобно Дон Жуану, своему «брату по инстинкту»²⁸. Применительно к Достоевскому Цвейг отмечает, что русский романист глубже проник в подсознание, чем современные ему юристы, врачи, криминалисты и психиатры²⁹.

Тридцать лет состоял Цвейг в переписке с Фрейдом, и представляется важным отметить основные моменты этого «эпистолярного романа». Фрейд в одном из писем 1920 года (по поводу «Трех мастеров») писал, что Бальзак и Диккенс удались лучше, но это «простые прямолинейные типы», а вот с «запутанным русским» все обстоит не так хорошо. Не надо было столько внимания уделять его эпилепсии, которая отнюдь не доказана. Обычно эпилепсия снижает интеллектуальные способности. Только в случае с Гельмгольцем она стала фактом. У остальных же великих речь идет об истерии. То, что Цвейг называет «дуализмом», в психоанализе именуется «амбивалентностью», — имеется в виду наследие душевной жизни примитивов, что у русских сохранилось более чем где-либо еще. Достоевский не нуждается в психоанализе, так как сам толкует его каждым образом и предложением. То же с его изображением любви: это или животная страсть, или сублимированное сострадание, герои сами не знают, любят они или ненавидят³⁰. Цвейг отмечал в письме от 3.11.1920 года: «Я принадлежу к духовному поколению, которое едва ли кому-то еще обязано познанием в такой степени, как Вам, и чувствую вместе с ним, что близок час, когда все значение вашего открытия станет всеобщим достоянием, европейской наукой»³¹. Фрейд, откликаясь на книгу «Борьба с демоном», писал в 1925 году: «Наш трезвый способ борьбы с демоном заключается в том, что мы описываем его в качестве постижимого объекта науки». Фрейд, таким образом, уходил от обсуждения «демонического»³².

Цвейг в письме 1925 года замечает, что такие главы, как «Патология чувства» (Клейст) или «Апология болезни» (Ницше) без Фрейда не были бы написаны. Не в плане метода, но в смысле

мужества в подходе к теме³³. В письме от 4.09.1926 года он ставит Фрейда в один ряд с М. Прустом, Д. Джойсом и Д. Лоуренсом (как первооткрывателями) и пишет о намерении создать автобиографию, которая по смелости превзойдет исповеди дофрейдовской эпохи³⁴. Замысел Цвейга остался невыполненным. «Вечерашний мир» трудно назвать «смелой» книгой.

В письме от 17.02.1931 года Фрейд писал об «Исцелении духом», что в этой книге лучше всего удался образ Месмера. Что касается Бейкера, то по этому поводу он заметил: в образе слишком акцентирована «страстность» («интенсивность»), а злодейство, безумие и «несказанно удручающий американский фон» не показаны вовсе. О собственном портрете в произведении Цвейга Фрейд отозвался следующим образом: в целом изображение верно, но преувеличен буржуазно-корректный элемент, «а парень-то чуть-чуть посложнее будет. У меня головные боли и усталость, я завзятый курильщик, слишком увлечен собиранием греческих, римских и египетских древностей, читаю больше археологию, чем психологию и т.п.». Не прошел Фрейд и мимо упущений: Цвейг не упоминает «технику свободной ассоциации», изображает психоанализ излишне элитарным учением³⁵. Цвейг ответил, что для него важно было показать «уровень свершения», а не какие-то детали; было накоплено очень много материалов, дело стояло за «конденсацией», что требовало порой «прокрустовой brutality». Главная же цель книги — споспешествовать получению Фрейдом Нобелевской премии³⁶.

Цвейг опубликовал одно из писем Моцарта из своей коллекции и написал Фрейду 16.06.1931 года: вот доказательство инфантилизма композитора и его страстной «копролалии» (сквернословия — термин в психиатрии). Фрейд ответил: да, замечал за музыкантами интерес к «кишечным шумам»; непонятно пока, особый ли это случай интереса к миру звуков или следует предположить, что музыкальная одаренность включает в себя «сильный анальный компонент» (письмо от 25.06.1931 года)³⁷. Год спустя Фрейд вновь возвратился к книге «Исцеление духом», отметив еще одну неточность. Речь шла о его взаимоотношениях с Й. Бройером, у которого он якобы позаимствовал идею толкования неврозов из сексуальной природы. Все это оказалось не так. У Бройера был в руках ключ, чтобы открыть «путь к матерям» (реминисценция из Гете), но в самом Бройере не было «ничего фаустовского»³⁸. Цвейг привлек к исследованию Фрейда целый ряд известнейших людей того времени: Р. Роллана, Г. Уэллса, С. Дали, рекомендуя последнего особенно настойчиво: он «при всех своих маленьких дурачествах, может быть, единственный гений современной живописи»³⁹. В последнем своем письме Цвейгу (от 20.07.1938 года) Фрейд благодарит его

за визит, признаваясь, что раньше считал всех сюрреалистов (или 95%) абсолютными дураками, хотя они и выбрали его своим патроном. Но Дали изменил его первоначальное впечатление. Дали впоследствии нарисовал портрет Фрейда, в котором просматривалась «смерть». Цвейг поставил точку в переписке 14.09.1939 года, призывая адресата к твердости: «Было бы бессмыслицей умереть, не увидев, как преступники отправляются в ад»⁴⁰.

Цвейгу не удалось дожить до этого времени. С 1934 года начинаются его скитания: после обыска в зальцбургском доме писатель покидает Австрию и живет какое-то время в Англии. Здесь он знакомится с Лоттой Альтманн, которая станет его секретаршей, а затем и женой. В 1936 году он совершает поездку в Бразилию и Аргентину, где встречает восторженный прием. В 1938 году он получает английское гражданство, но эмигрирует, в конце концов, в Америку, выбирая в качестве последнего пристанища Бразилию. Этой стране он посвятит апологетическую книгу «Бразилия. Страна будущего» («Brasilien. Land der Zukunft»), (1941). Но и в этом произведении беспокойство и страх перед фашизмом не оставляют его. Когда Цвейг однажды спросил Габриэлу Мистраль, возможно ли проникновение нацизма в Латинскую Америку, та ответила утвердительно.

В последнее десятилетие Цвейг пишет очень мало беллетристики, что объясняется глубоким кризисом европейской культуры и мира бытия самого Цвейга. То, что он сказал в 1922 году об А. Шницлере, можно применить и к самому Цвейгу: мир «Артура Шницлера был с невероятной в истории стремительностью за пять лет стерт в порошок, здесь с писателем произошло неслыханное — похоже, что весь мир, который был материалом его творчества, вся культура этого мира сгнули надолго или навсегда... “Милая девушка” вышла на панель, Анатоли занялись спекуляциями на бирже, аристократы бежали, офицеры ударились в торговлю, общение стало более грубым, эротика — примитивной, город пролетаризировался»⁴¹. В 1939 году Цвейг опубликовал роман «Нетерпение сердца» («Ungeduld des Herzens»), действие которого разворачивается накануне Первой мировой войны. Книга представляет собой аморфную, многословную конструкцию, отчасти скрепляемую пространными дидактическими рассуждениями о «сострадании истинном» и «ложном», которое представляет собой «сердечный зуд» или «нетерпение». Хофмиллер, главный герой романа, номинально — уланский офицер, но он с таким же успехом — как художественный образ — мог бы быть клерком или парикмахером. Еще один роман — «Дурман преображения» — остался незавершенным и был опубликован только в 1981 г. Видимо, роман не был формой, подходящей для таланта Цвейга.

«Шахматная новелла» («Schachnovelle», 1941) оказалась не очень убедительной в своих психологических мотивировках, но отличалась антифашистской направленностью. Она примечательна еще и трагическим сочетанием несочетаемого: того, чем Цвейг очень хорошо владел (идиллический курортный мир, атмосфера морского плавания), и вторгающейся в эти владения, и не поддающейся описанию машины террора. Поэтому и психология, так сказать, «дает течь». Последние годы Цвейга исполнены ностальгии по миру ушедшему. В докладе «Вчерашняя Вена» (1940) он говорил о бывшей имперской столице как о форпосте европейской культуры, ее идеальной питательной почве. Каждую минуту здесь напоминалось о том, что живешь в центре кайзеровского наднационального государства. В народных песнях подсмеивались над чехами, венграми, евреями, но это были насмешки между братьями. Аристократия валялась в ногах у Бетховена, буржуазия фанатически любила музыку⁴². В той же тональности освещается прошлое и в мемуарах «Вечерний мир. Воспоминания европейца» (1941).

22 февраля 1942 г. Цвейг и его жена принимают большую дозу веронала и добровольно уходят из жизни. Наиболее подробно о причинах этого поступка говорит Д. А. Пратер в своей монографии: это и военные успехи гитлеровцев и их союзников, и постоянные депрессии, и неудовлетворенность собой как художником. «Гений дружбы», «апостол дружбы» (Роллан) все же не хотел очень сильно привязываться к людям, и, как заметил один его знакомый, — «цвейговский чемодан всегда стоял наготове в соседней комнате»⁴³. Что ж, загадку жизни и смерти не разгадать до конца, и Цвейг из всех возможных бегств выбрал самое радикальное, оставив нам свои книги. У него есть стихотворение «Баллада об одном сне»: протагониста сна «узнают» (рефрен: «Ты узнан! Ты узнан!»). Его глубочайшая тайна, сокровеннейшее «я» становится предметом болтовни. Но потом — о счастье! — он выныривает из потока Леты («Меня не узнали!»), его «последнее бытие» остается ему одному, он «заворачивается в молчание» и приступает к своей ежедневной работе.

¹ Глава приводится с дополнениями Ю. Л. Цветкова.

² *Затонский Д.* Стефан Цвейг, или Нетипично типичный австриец // *Затонский Д.* Художественные ориентиры XX века. М., 1988. С. 247.

³ *Горнифельд А. Г.* Предисловие // *Цвейг С.* Легенда одной ночи. М.; Пг., 1923. С. 3–11.

- ⁴ *Рождественский В. С.* Рецензия // *Цвейг С.* Амок: Новеллы. Пг., 1923. С. 64–65.
- ⁵ *Горький М.* Предисловие // *Цвейг С.* Собр. соч. Л., 1927. Т. 1. С. 7–9.
- ⁶ *Zweig S.* Die schlaflose Welt. Frankfurt a. Main, 1992. S. 46.
- ⁷ *Ibid.* S. 51.
- ⁸ *Ibid.* S. 32.
- ⁹ *Bauer A.* Stefan Zweig. Berlin, 1985. S. 13.
- ¹⁰ Der große Europäer Stefan Zweig. Frankfurt a. Main, 1986. S. 139.
- ¹¹ *Затонский Д.* Стефан Цвейг ... С. 249–250.
- ¹² *Zweig F.M.* Spiegelungen des Lebens. Frankfurt a. Main, 1985. S. 14–16.
- ¹³ *Zweig S.* Der Kampf mit dem Dämon. Frankfurt a. Main, 1989. S. 200.
- ¹⁴ *Zweig S.* Länder, Städte, Landschaften. Frankfurt a. Main, 1989. S. 116.
- ¹⁵ *Zweig S.* Sternstunden der Menschheit. Frankfurt a. Main, 1990. S. 239.
- ¹⁶ *Müller H.* Stefan Zweig. Hamburg, 1988. S. 83.
- ¹⁷ *Zweig S.* Der Kampf mit dem Dämon... S. 9–11.
- ¹⁸ *Zweig S.* Drei Dichter ihres Lebens. Frankfurt a. Main, 1989. S. 9–11.
- ¹⁹ *Zweig S.* Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen. Frankfurt a. Main, 1989. S. 39–40.
- ²⁰ *Zweig S.* Magellan. Der Mann und seine Tat. Frankfurt a. Main, 1990. S. 82–83.
- ²¹ *Zweig S.* Die Heilung durch den Geist. Frankfurt a. Main, 1990. S. 133.
- ²² *Ibid.* S. 288.
- ²³ *Zweig S.* Begegnungen mit Büchern. Frankfurt a. Main, 1984. S. 211–212.
- ²⁴ *Ibid.* S. 219.
- ²⁵ Der große Europäer... S. 90.
- ²⁶ *Zweig S.* Maria Antoinette. Frankfurt a. Main, 1990. S. 46.
- ²⁷ *Zweig S.* Der Kampf mit dem Dämon... S. 226.
- ²⁸ *Ibid.* S. 227.
- ²⁹ *Zweig S.* Drei Meister... S. 170.
- ³⁰ *Zweig S.* Über Sigmund Freud. Frankfurt a. Main, 1989. S. 127–129.
- ³¹ *Ibid.* S. 130.
- ³² *Ibid.* S. 134.
- ³³ *Ibid.* S. 135.
- ³⁴ *Ibid.* S. 142.
- ³⁵ *Ibid.* S. 154, 155.
- ³⁶ *Ibid.* S. 156.
- ³⁷ *Ibid.* S. 164.
- ³⁸ *Ibid.* S. 152.
- ³⁹ *Ibid.* S. 180.
- ⁴⁰ *Ibid.* S. 189.
- ⁴¹ *Цвейг С.* Артур Шницлер / Пер. Л. Миримова // Нева. 1997. № 6. С. 238–239.
- ⁴² *Zweig S.* Länder. Städte. Landschaften... S. 72–79.
- ⁴³ *Prater D. A.* Stefan Zweig. Eine Biographie. Hamburg, 1992. S. 352–356.

ГЛАВА 19

ЙОЗЕФ РОТ

Йозеф Рот (Joseph Roth, 1894–1939) — один из тех немецкоязычных писателей XX века, которые родились и выросли на периферии Австро-Венгрии и после распада в 1919 году «лоскутной» империи (или «Какании», как иронически обозвал «кайзеровско-королевскую» Габсбургскую монархию Роберт Музиль) разом лишились гражданства, национальной принадлежности, родины, защищенности, превратились в вечных скитальцев (к ним, помимо Рота, можно причислить Франца Кафку, Макса Брода, Франца Верфеля, Манеса Шпербера, Элиаса Канетти, Р. М. Рильке, Лео Перуца, Эрнста Вайса и др.). Все они оказались в ситуации «бегства без конца» — сначала от неустроенности послевоенных лет, а затем от набравшего силу и подчинившего себе Австрию фашизма. Ощущение бездомности, безысходности, неприкаянности породило ностальгию по довоенному прошлому. Так возник «Габсбургский миф», образ если не «золотого века», то, по крайней мере, «золотой осени» в эпоху Франца Иосифа. Параллельно до предела обострился взгляд на движение истории. Ее катаклизмы стали связываться не только с кризисом собственно австрийских, «габсбургских», но и общечеловеческих ценностей. Неожиданно выяснилось — и этому в немалой степени способствовал, наряду с Ф. Кафкой, Г. Бродом, Р. Музилем, и Йозеф Рот, — что писатели, творившие на периферии немецкоязычного региона (Прага, Вена) и сформировавшиеся преимущественно в католическом и еврейском духовном окружении, оказались при осмыслении происходящего в мире (и с миром) прозорливее и настойчивее тех, кто опирался на мощную культурную традицию протестантизма.

Доминирующим было чувство бездомности. «У меня нет родины, — писал Рот в 1930 г. своему издателю Г. Кипенхойеру, — если отвлечься от того обстоятельства, что только в себе самом я дома и чувствую себя как дома. Где мне плохо, там и моя родина. Хорошо мне только на чужбине. Если я хоть раз отрекусь от себя, я тут же себя потеряю, поэтому я старательно слежу за тем, чтобы всегда оставаться самим собой»¹!

В этих окрашенных грустной иронией словами пунктиром обозначена судьба не только самого Рота, но и большинства его ли-

тературных героев. Странничество, большей частью вынужденное, но частично и добровольное, дающее ощущение несвязанности, свободы, стало сквозным мотивом творчества писателя. Элегическая грусть об утраченной родине, помноженная на тайное знание о невозможности ее обретения в реальной жизни, служит питательной почвой для мифа, утопии, сказки. Чувство бесприютности сопряжено с внутренней раскованностью, когда охота к перемене мест становится не просто чертой характера, а приметой ментальности человека определенного происхождения и определенной эпохи. Меланхолическая, с налетом фатализма, эйфория обреченного на «бегство без конца» присуща многим героям романов и рассказов Рота, написанных в 1920-е годы («Отель Савой», «Бегство без конца», «Апрель» и др.). В своих пронизанных трагическим мироощущением произведениях (сюда можно отнести также романы «Паутина», «Мятеж», «Циппер и его отец», «Справа и слева») Рот с большой силой выразил потрясение, вызванное распадом империи Габсбургов, разрывом с языком, культурой, с принадлежностью к крупной общности народов, обладавшей богатым прошлым, но в одночасье утратившей настоящее и будущее. В них дан глубокий и точный анализ душевного состояния и духовной смуты вернувшихся с фронтов Первой мировой войны, из плена, из госпиталей — вернувшихся, по сути дела, в «никуда», на родину, которой больше не существовало. В этом их отличие от жертв распада вильгельмовского рейха и Российской империи, возвращавшихся в разрушенные, истощенные войной, но все же в привычно знакомые, родные места.

Однако лейтмотивное настроение тех и других одинаково — растерянность, смятение, обреченность на блуждание в непонятном, враждебном мире, а иногда и «революционное» желание изменить этот мир, переделать его, приспособить к собственным представлениям о добре и справедливости. Рот, таким образом, органически вписывается в литературу «потерянного поколения» и может быть поставлен в один ряд с Дос Пассосом, Фолкнером, Хемингуэем, Ремарком. Только «потерянность» его героев глубже и безысходнее, а по оперативности отклика на события, отклика не только публицистического, но и художественного, он мог бы этот ряд открывать.

С другой стороны, его можно считать дальним предшественником появившихся после Второй мировой войны «сердитых молодых людей»: в 1920-е годы он тоже был молод, и его пером водил правый гнев моралиста и проповедника, острым зрением распознававшего симптомы губительной болезни современного ему мира и одержимого желанием изменить этот мир к лучшему.

В 20-е годы прошлого века Рот — наблюдатель, аналитик, критик и «революционер» (или, если употребить более подхо-

дящее к этому случаю словечко Эриха Мюзама, «р-революционер»); в 30-е он — больше мечтатель, подменяющий анализ утопическим синтезом и делающий ставку на веру, ибо, как известно, верующему хоть когда-нибудь да воздастся. Типология его романов до «Иова» отражает образ своего времени; в типологии романов после «Иова» запечатлены приметы вечности, бытия как такового.

С начала 1930-х годов, когда в мироощущении и в поэтике Рота наметился ощутимый сдвиг, герои его новых произведений по-прежнему остаются бездомными и бесприютными, пытаются до конца сохранить безоседлую жизнь, которая воспринимается уже в экзистенциальном духе — как проклятие и неотвратимость судьбы. Страсть к бродяжничеству с годами в них ослабевает, но они не стремятся бросить якорь в тихой пристани, так как это означало бы взять на себя определенные обязательства, вписаться в ту или иную систему отношений и поступиться внутренней свободой. Они замкнуты в себе и на себя, пристрастны и в то же время объективны, как и их создатель, «гость на этой земле», снова и снова пытающийся оставить на ней след, воплотить себя в творческом акте.

Йозеф Рот родился 2 сентября 1894 года в галицийском местечке Броды, расположенном на границе двух империй — Российской и Габсбургской, в еврейской семье. Население местечка, в ту пору принадлежавшего Австро-Венгрии, на три четверти состояло из евреев. Но жили там также поляки, украинцы, немцы. Отца своего Рот не знал: вскоре после женитьбы тот оказался в сумасшедшем доме, и мать старательно скрывала от сына этот факт. Это была малограмотная, забитая женщина, все силы отдававшая воспитанию сына. Учился Рот не в общинной еврейской школе, а в общегородской, где преподавание велось на немецком языке, владение которым давало надежду на будущее преуспевание; одновременно юный Рот изучал польский (правда, без особого рвения) и еврейский языки. После начальной школы он поступил в гимназию имени кронпринца Рудольфа в Бродах, где стал увлекаться литературой, особенно поэзией Генриха Гейне, который был близок Роту своеобразной смесью сентиментальности и романтической иронии. В 1913 году Рот стал студентом Львовского университета, но зависимость от богатого дяди, в доме которого он жил, угнетала его, и в следующем году он распрощался с Галицией и перебрался в Вену, где стал студентом местного университета. Пора его стремительного взросления пришлось на период Первой мировой войны. Уже в первые годы открылся писательский талант студента-германиста. Он пишет и печатает в периодической прессе австрийской столицы рассказы

«Примерный ученик» (1916) и «Барбара» (1918), многочислен-ные стихотворения, в которых преобладали импрессионистиче-ские и неоромантические мотивы, но ближе к концу войны, ко-гда и самому писателю довелось понюхать пороху, в его лирике зазвучали и экспрессионистические интонации. В 1916 году он неожиданно прервал учебу и записался добровольцем в армию. Поступок этот объясняется, по свидетельству друзей Рота, как ра-но проснувшимся австрийским патриотизмом, так и писательским любопытством к тому, что такое война и как чувствует себя на ней человек. Солдатом-новобранцем Рот стоял в оцеплении, ко-гда в Вене хоронили императора Франца-Иосифа. По признанию писателя, он плакал, уже тогда понимая, что хоронят в склепе ка-пуцина не просто старого, пережившего свое время человека, а целую эпоху. Это событие произвело на него огромное впечатле-ние и не раз отзывалось позже в его произведениях.

Часть, в которой служил Рот, располагалась в «галицийских болотах», недалеко от родных мест писателя, но сам он попал не на передовую, а в дивизионную пресс-службу. В декабре 1918 го-да он снова очутился в Вене, но продолжать занятия в универси-тете не стал: его честолюбивые планы рухнули вместе с крахом империи. «От отчаяния» и «из безделья» он стал журналистом, печатался в леворадикальной прессе, особенно часто в венской «Дер нойе таг», где его коллегами были опытные Карл Чурик, Эгон Эрвин Киш, Альфред Польшар, у которых — особенно у по-следнего — он учился экономной манере письма. В начале 1920-х годов Рот был близок к Социалистической партии Австрии и к Социал-демократической партии Германии, сотрудничал в их ве-дущих органах, защищал не очень крепко державшуюся на ногах Веймарскую республику, но и критиковал ее слева, справедливо упрекая в равнодушии к обездоленным и увечным, к многочис-ленным жертвам войны. Особенно доставалось от него немецкой интеллигенции правого толка — за реваншистские и мили-таристские настроения, национальное чванство, тягу к иррацио-нальному и мистическому. Уже тогда, раньше многих и многих своих собратьев по перу, Рот возлагал на «носителей духа» ответ-ственность за надвигающуюся коричневую болезнь, симптомы которой он безошибочно диагностировал в статьях и фельетонах, печатавшихся в левой прессе («Форвертс», «Лакхен линкс» и др.), в стихотворениях, близких по тематике и тональности к сатири-ческой поэзии Эриха Мюзама, Эриха Кестнера и Маши Калеко. Под его «гlossами» в социал-демократической прессе нередко стояла подпись — «Красный Йозеф» или «Красный Рот» («Der rote Roth»). После 1923 года, когда леворадикальная агрессив-ность недавнего солдата начинает идти на убыль, он охотно со-трудничает и в респектабельных изданиях умеренно-либераль-

ного толка — «Франкфуртер цайтунг», «Берлинер Бёрзен-курир», «Прагер Тагблатт», не скрывая своих левых убеждений, но и не выпячивая их.

В первые послевоенные годы Рот не отделял себя от интеллектуальной жизни обеих возникших на развалинах империй республик — Австрийской и Веймарской. Более того, он охотнее сотрудничал в берлинских изданиях, чем в венских, — может быть, потому, что Германия с ее духом реваншизма, милитаризма и поднимающего голову национализма давала больше материала для его сатирических выпадов. Первый роман Рота «Паутина» («Das Spinnennetz», 1923), печатавшийся с продолжениями в венской социалистической «Арбайтер-цайтунг» и отдельным изданием вышедший только много лет спустя после смерти автора, в 1967 году, должен был сатирически, в русле обличительных романов Генриха Манна, воспроизвести духовное и нравственное одичание в германской столице, воссоздать брожение политических страстей, показать отравленную реваншистскими устремлениями и миазмами националистической пропаганды почву, на которой уже появились буйные побеги немецкого фашизма. И начало романа соответствовало ожиданиям антифашистски настроенных читателей. В центре его — фигура лейтенанта запаса Теодора Лозе. Выходец из мещанской среды, он до войны изучал юриспруденцию, строил честолюбивые планы, мечтал о карьере в системе имперской власти. Но война закончилась поражением, империя рухнула, революция лишила отставного лейтенанта последней надежды добиться желаемого легальным путем. Чтобы заработать на жизнь, он вынужден служить домашним учителем у богатого еврея. В нем нарастает возмущение, просыпается расовый инстинкт. Лозе ищет «внутреннего врага» и находит его: «Революцию совершили обманым путем, кайзера обвели вокруг пальца, генерала надули, республика — дело рук евреев»².

Очень быстро Теодор Лозе, человек недалекий, но по-своему целеустремленный, становится членом тайной националистической организации и начинает стремительное восхождение по карьерной лестнице. Сделав своим кумиром фюрера, зловещая фигура которого возникает в романе Рота, Лозе, используя предательство, убийство и воровство, занимает пост «шефа безопасности» движения, женится на девушке из дворянского сословия. О нем пишут газеты, в нем видят «одного из ведущих деятелей», ему прочат большое будущее. Йозеф Рот хорошо понимал, какое будущее ждет Германию, если ее судьбами будут заправлять люди, подобные Теодору Лозе. Он одним из первых разглядел опасность, исходящую от национал-социализма.

И все же Лозе — не настоящий герой Рота, пусть и отрицательный. Ближе к концу романа выясняется, что Лозе всего

лишь жалкая марионетка в руках куда более искусных кукловодов. Удивительнее всего то, что этими «кукловодами», дирижирующими националистическим движением и поддерживающими его материально, оказываются богатый еврей Требич (он, правда, разглядев истинные размеры выпущенного из бутылки джинна, эмигрирует в Америку) и «восточный еврей» Бенъямин Ленц, анархистствующий индивидуалист и левак, действующий по принципу: если старый порядок рухнет, этот процесс надо ускорить. Оба персонажа наделены качествами, вызывающими отвращение. В них усматривают сознательную пародию на «Протоколы сионских мудрецов».

Бенъямин Ленц — радикальный нигилист, убежденный в том, что послевоенный мир выродился и должен погибнуть. «Его идея называлась: Бенъямин Ленц. Он ненавидел Европу, христианство, евреев, монархов, республику, философию, партии, идеалы, нации. Он служил сильным мира сего, чтобы изучить их слабости, их коварные планы, их хитрости, их уязвимость. Он их больше обманывал, чем приносил им пользу. Он ненавидел европейскую глупость. Его ум ненавидел ее»³. Сея взаимное недоверие, он разлагает организацию, которой служит как соглядатай и шпик, изнутри. Его образ под пером Рота вырастает до пугающих апокалипсических размеров. Ленц готовит вселенскую катастрофу — ради самой катастрофы. «В урочный день» по всей Европе должно вырваться на волю дремлющее безумие. И он умножал смятение, разжигал кровавые инстинкты, жажду убийств, предавал одного другому, обоих вместе — третьему, а затем и третьего»⁴.

Похожая констелляция возникает и в более позднем романе «Справа и слева» («Rechts und Links», 1929), где заговорщиками выступают богатый делец Бернхайм, симпатизирующий правым кругам, и бунтарь Брандайс, близкий по духу Ленцу. В обоих романах бросается в глаза не только отступление от исторической правды, но и нарушение композиционного единства: появляющийся где-то в середине произведения второстепенный персонаж постепенно начинает играть главенствующую роль и вытесняет центральную фигуру. Создается впечатление, что все настойчивее заявляет о себе и ждет воплощения собственно ротовский герой — бродяга, индивидуалист, бунтарь, но, в отличие от Ленца и Брандайса, скупаемый не жаждой разрушения и переворотов, а тоской по собственной «идентичности».

Впервые такой герой появляется в романе «Отель Савой» («Hotel Savoy», 1924), вышедшем отдельным изданием после предварительного печатания во «Франкфуртер цайтунг». Это Габриэль Дан, еврей из восточной провинции «дунайской монархии», австрийский солдат, три года проведенный в русском плену

и после долгих скитаний оказавшийся, наконец, у самых «ворот Европы» — в отеле польского города, многими приметами напоминающего Лодзь. Временное пристанище на пути странствующего героя обретает символический смысл. Отель — это целый мир, тревожный, загадочный, чреватый катастрофами. Он отталкивает и одновременно притягивает уставшего от войны, меланхоличного Дана. Дан останавливается в городе ненадолго, чтобы раздобыть у своего богатого дяди денег для дальнейшего путешествия на Запад, в Европу. Дядя денег не дает, и Дан перебивается случайной работой, но не уезжает: его не отпускает отель, в котором назревают события, с зеркальной точностью отражающие то, что происходило в послевоенной Европе. События ускоряет появление двух новых персонажей — фронтового товарища Дана, стихийного «революционера» Звонимира Панзина и богатого американца Блумфильда, местного уроженца, приехавшего навестить могилу отца («наша родина везде, где покоятся наши мертвые»). Как и Дан, Блумфильд тоже «блудный сын» беспокойного времени, но тоска гонит его в противоположную сторону — с Запада на Восток. Правда, и он не в состоянии помочь созревшему для социальных катаклизмов городу. Звонимир поднимает на борьбу обездоленные массы и гибнет в ходе им же развязанной «революции». Блумфильд спасается бегством в самый канун роковых событий, а Дан покидает город только после того, как пожар уничтожает отель. Он не участник, а всего лишь внимательный наблюдатель бунта. Революция в его глазах — глазах гуманиста, мечтавшего до войны стать писателем, — бессмысленная анархическая акция, несущая разрушение и гибель.

Рота-художника интересует не столь политическая оценка событий, признание или отрицание необходимости кардинальных перемен, сколько глубинные патологические сдвиги, происшедшие в душах вернувшихся с войны солдат. И не только в душах. Среди вернувшихся живыми было много инвалидов, таких, как Андреас Пум из романа «Бунт» («Die Rebellion», 1924). Бывший ночной сторож, потерявший на войне ногу, человек смиренный и законопослушный, вопреки обрушившимся на него несчастьям он живет в мире с собой и с властью — земной и небесной. Его трагикомическая история рассказана Ротом в ироническом ключе. Как и Лозе из романа «Паутина», он тоже осуждает революционеров, бунтарей, спартакистов за то, что они поднимают руку на существующий порядок, но не мечтает о богатстве и власти. Он верит, что Бог воздает каждому по заслугам — и раны, и награды. Лишившись ноги, он получил взамен железный крест, да еще и право играть во дворах на шарманке, и воспринимает это как незаслуженный подарок судьбы. Но его мнимое «благополучие», о ко-

тором Рота не может говорить без иронического прищуря, в одночасье рушится. Орудием наказания за чрезмерность, как кажется Пуму, благоденний судьбы выступает некий господин Арнольд, сытый филистер, впавший в дурное расположение духа из-за того, что его притязания отвергла собственная секретарша. Столкнувшись с инвалидом в трамвае, он в сердцах обзывает его «обманщиком, симулянтом и большевиком», чем провоцирует психический срыв несчастного инвалида. Пума буквально сотрясает от ненависти. Словесная перепалка с Арнольдом заканчивается потасовкой, в которую втягиваются кондуктор и полицейский. А это уже мятеж против властей. Пума арестовывают, унижают, отбирают у него лицензию на шарманку, бросают в тюрьму. К тому же его прогоняет из дома женщина, на которой он незадолго до того женился. И Пума становится другим — бунтарем, мстителем, богохульником. Во всех своих несчастьях он обвиняет не земные власти, а Всевышнего: «Ты существуешь и не хочешь пошевелить рукой? Против тебя бунтую я, а не против тех. Виноват ты, а не твои подручные... Как бессильно твое всеисие!.. Какой же из тебя Бог!.. Если мы обречены на страдания, то почему не страдаем все одинаково? Если у тебя недостает милостей на всех, то хоть распредели их по справедливости! Как мне хочется, чтобы тебя не было. Но ты существуешь. Единственный, всемогущий, безжалостный, вечный, высшая инстанция — и нет надежды, что тебя постигнет наказание, что смерть развеет тебя, как облако, что твое сердце проснется. Мне не нужна твоя милость! Отправь меня в ад!»⁵

В этом романе Рота звучат — причем довольно неожиданно, Пум поначалу не дает для этого никаких оснований, — мотивы метафизической неудовлетворенности творцом и творением, писатель как бы примеривается к библейскому сюжету о страданиях, мятеже и просветленной умиротворенности Иова, но на немецком материале дальше бунта дело не идет: доведенный до отчаяния жестокими ударами судьбы Пум умирает, так и не примирившись с властями и с Богом. Германия для Рота — не то место, где возможно чудесное, как в сказке, разрешение конфликта, в его «воображаемой топографии»⁶ Германия всегда остается чужой страной, вызывающей скуку, разочарование, а позднее и активное неприятие. В отличие от славянского мира и Франции, она никогда не играла в его жизни роли родины духа, души или «родины по выбору».

Со второй половины 1920-х годов политическая активность «красного Рота» ослабевает, начинают преобладать мотивы разочарования, усталости, сомнения в возможностях революционных преобразований, которыми он вдохновлялся в начале своей писательской карьеры; гнетущее воздействие на него оказывает подъем правого радикализма, распространение национал-социа-

листических идей, подверженность населения (в том числе и в Австрии) этой заразе. Он все больше ощущает себя «гражданином мира» — мира, который менялся на глазах, уходил в прошлое. В материалах и письмах из Франции, где он довольно долгое время работает в качестве корреспондента «Франкфуртер цайтунг», ясно прочитывается его растущая антипатия к общественному развитию Германии, к ее духовному климату, господствующей ментальности; он даже жалуется на невыразительность и слабость немецкого языка — и одновременно демонстрирует его мощь и богатство, демонстрирует и как прозаик, и как публицист, и как мастер эпистолярного жанра.

По свидетельству хорошо знавшего его Германа Кестена, он, сидя за столиком кафе, своим обычным рабочим местом, мог в один присест написать несколько материалов — писем, путевых зарисовок, газетных заметок, в которых точно выражена каждая мысль, богато нюансировано каждое переживание, каждый оттенок чувства. Адресаты его корреспонденций были разные, и переключение эмоционального регистра происходило мгновенно, автоматически. Объединяло эти предназначавшиеся разным людям и разным изданиям материалы одно — искренность. Рот писал с той высочайшей мерой искренности, на которую был способен в данный момент, писал без рисовки и притворства, без желания кому-то угодить. «Я слишком высокого мнения о себе и слишком умен, чтобы лгать», — обронил он как-то в письме к Рене Шикеле. Но писал Рот не «голую правду», он не чурался вымысла, фантазии, порой даже в письмах оставаясь сочинителем историй, в том числе и о себе самом. Иные из них напоминают статьи в газете, иные — лирические зарисовки или хлесткие фельетоны. Процесс творчества шел в нем непрерывно.

Редакции газет и журналов недаром соперничали друг с другом за право печатать ротовские материалы. В его «глоссах», оперативных откликах на события политической и культурной жизни — остроумных, живых, искренних, иногда гневных, иногда насмешливых или печальных — отразился не только характер писателя, но и облик времени. Он был, несомненно, прав, когда говорил о себе, упрекая редакцию «Франкфуртер цайтунг» в недооценке своей работы: «Я не делаю “остроумные глоссы”. Я рисую лицо времени... Я журналист, а не репортер, я писатель, а не сочинитель передовиц»⁷.

В своих журналистских выступлениях, которые вполне можно отнести к жанру «малой прозы», Рот предстает во всей многогранности своей натуры — как поэт и прозаик, публицист и фельетонист, моралист и воспитатель, сатирик и заступник обездоленных, как еврей и католик. В них четко просматриваются основные свойства его личности — наблюдательность,

бесстрашие и бескомпромиссность, готовность до последнего сражаться с тем, чего не принимали его душа, ум, совесть, активная доброта и поразительная щедрость (он хотя и был высокооплачиваемым автором, но в силу ряда причин, одна из которых — хронический алкоголизм, раньше времени сведший его в могилу, — никогда не вылезал из материальной нужды, из долгов, не имел своего пристанища, жил в гостиницах и умер в больнице для бедных).

Ранние романы и рассказы, при всей неповторимости ротовской манеры письма, все же несут на себе печать времени, этико-эстетической приметой которого был экспрессионизм. Они отмечены повышенной экспрессивностью стиля, стремлением сразу, без обиняков и полутонов, очертить круг проблем, характеризующих человека в смутные послевоенные годы. Рот оперирует короткими простыми предложениями, старательно избегает подчинительных синтаксических связей, усложняющих и утяжеляющих фразу. Стремительность повествования подчеркивает неудержимость распада, обезбоженное, лишенное опоры в лице твердой власти время катится в пропасть, возникает ощущение всеобщности и парадигматичности процесса, через который в XX веке довелось пройти не одной только Австро-Венгрии. Крах империи становится символом крушения человека, его внутренней разорванности и оторванности от «материнской» почвы.

Рот, как правило, не прибегает к сюжетным хитросплетениям или к копанию в изнанке души. Психологический анализ не его конек. Его герои по преимуществу действуют, а не занимаются саморефлексией. Неподдельный трагизм таких фигур, как Андреас Пум или Габриэль Дан в том, что они ощущают себя безвинными жертвами роковых событий, не ими инициированных, глубоко им чуждых.

Со второй половины 1920-х годов начался откат от экспрессионизма. На смену ему шла так называемая «новая деловитость», которая, по меткому замечанию Ганса Майера, не была «ни новой, ни деловитой». Но тенденция к более спокойной, без экзотических восклицаний и торопливой устремленности к «сущности», манере письма обозначилась явственно. Не прошел мимо нее и Рот. Из Франции, задумав книгу путевых заметок по южным городам этой страны («В полуденной Франции»), он писал своему редактору Бенно Райфенбергу (август 1925 года): «...я хотел бы написать очень субъективную, то есть в высшей степени объективную книгу. Исповедь молодого, отчаявшегося, скептического человека, который отправляется куда-то путешествовать, в том возрасте, когда ему уже совершенно все равно, видит он новое или нет. Когда уже нет “романтики странствий”. И он видит последние остатки Европы. Вспомните, пожалуйста,

о книгах эпохи романтизма. Отделите от них мысленно инструментарий и реквизит романтиков, языковой и мировоззренческий. На их место поставьте реквизит современной иронии и деловитости. И вы получите книгу, которую я хочу написать, могу написать и почти что должен написать... Получится в высшей степени поэтичная книга, поэтичнее, чем роман. Мне кажется, этот жанр подошел бы для издательства. Сформулирую то, что вам не по душе, но что мне всегда приходится делать: *книги по деловому поводу, возведенные в сферу поэзии*»⁸.

Признание симптоматическое: чем субъективнее и поэтичнее, тем достовернее и объективнее (то есть реалистичнее?). Упомянутая деловитость — только предлог, повод, стартовая площадка для взлета поэтической мысли. Рот к этому времени почувствовал, что овладел романной формой и может обогатить ее возможности. «Я стал очень капризным, — пишет он Пьеру Берто, — играю с романом, пробую произвольные подходы, пытаюсь, так сказать, расшевелить свою оцепенелость. Это нечто вроде гимнастики»⁹. Художник недоволен не только собой, своим творчеством, но и окружающей его действительностью, он жаждет сотворить нечто менее скучное, менее детерминированное социальными обстоятельствами, видит в современной ему эстетике зияющие бреши, хочет внести коррективы в эстетику и поэтику, продиктованные не модными идеями и течениями, а тем, что ему довелось увидеть собственными глазами. Это не «новая деловитость», а нечто несравнимо большее.

Проницательный наблюдатель внешнего мира, Рот тем не менее не устает подчеркивать, что он интересуется только своим собственным, «внутренним» миром: «Я могу рассказывать лишь о том, что происходит во мне и как я это переживаю». И далее: «Мне введома сладкая свобода не изображать ничего, кроме себя самого»¹⁰. Субъективная призма повествующего «я», своего рода «лирического героя» в рамках эпического повествования, придает этому повествованию особую художественную достоверность, тем более что вместе с нарастающим чувством одиночества, неукорененности в мире, отторженности от людей Рот обнаруживает в себе пугающую его способность к проникновению в суть вещей и явлений, к своего рода ясновидению (кстати, нечто подобное признавал за собой и Франц Кафка). «Боюсь, мне придется отказаться от всякого общения, разорвать все связи, — пишет Рот Бернарду фон Brentано. — Я больше ни во что не верю. Я смотрю через лупу. Я сдираю с вещей и людей оболочку, обнажаю их тайны — тут уже не до веры. Раньше, чем объекту, за которым я наблюдаю, мне становится известно, как он будет развиваться, изменяться и что делать. Может, он поступил бы совсем по-иному. Но мое знание о нем настолько

сильно, что он ведет себя именно так, как я себе представлял. Стоит мне только подумать, что кто-то совершит пакость, как он тут же ее совершает. Я становлюсь опасным для порядочных людей, просто потому, что много о них знаю»¹¹.

Повышенная раздражительность писателя во многом объясняется тем, что ему, после возвращения из Франции, приходилось подолгу жить в Германии, где он чувствовал себя крайне неуютно. Рот с завидным упорством начинает добиваться журналистской командировки в СССР, в советскую Россию, с которой он все еще связывал надежды на приемлемое для него переустройство мира. Эта командировка (лето и ранняя осень 1926 года) явилась для него жизненной и творческой вехой, стала началом глубокого внутреннего перелома. Он воочию увидел не одну только Россию, его путь лежал через Варшаву и Минск в Москву, отсюда он совершил длительный вояж, посетив Нижний Новгород, Казань, Самару, Самарканд, Астрахань, Баку, Тбилиси, Одессу, и через Украину вернулся в Москву, после чего наведаясь еще и в Ленинград. Отправляясь в советскую Россию, Рот убеждал руководство газеты, что не собирается идти на поводу своих левых симпатий и ущербность одного миропорядка (капиталистического) заменять ущербностью другого (социалистического). «Тенденциозная узость пролетарской диктатуры» устраивала его еще меньше, чем несовершенство буржуазной демократии. Он не сомневался в своей способности сохранять «некоторую дистанцию по отношению к происходящему в России». И все же увиденное потрясло его, правда, не в том смысле, в каком он ожидал. Он смотрел на все «жадно, без устали», и все казалось ему «таким чужим и таким странным», что первое время он даже был не в состоянии писать корреспонденции в газету.

Он, утверждавший накануне поездки, что благодаря «своему происхождению» знает Россию лучше большинства литературных паломников в эту страну, научился — может быть, даже несколько неожиданно для самого себя — смотреть на нее с другой стороны: не слева, как ранее, а справа, как «католик, гуманист и человек Возрождения». Он быстро избавился от леворадикальных иллюзий, обогатился непосредственным опытом, увидел, как насилируется в угоду догме живая, естественная жизнь, осознал относительность политических и социальных утопий. Он понял, что главная проблема России «совсем не в политике, а в культуре, в духовности, в религии, в метафизике»¹². Открытие России — а это было именно открытие — обернулось для него, приехавшего сюда не только в качестве газетчика, но и в качестве художника, исследователя жизни, открытием самого себя. «Никогда я не чувствовал так сильно, что я европеец, человек Средиземноморья, если хотите, римлянин и католик, гуманист и человек Возро-

ждения». Но далее у него вырывается признание: «Это счастье, что я поехал в Россию. Я бы никогда не узнал себя»¹³.

Рота интересовали в России все стороны жизни, он смотрел не только вширь, но и вглубь, впитывая настроения масс; писал о том, как выглядят улицы городов, как одеваются люди, чем живет деревня, рассказывал о праздновании 9-й годовщины революции, о положении евреев, о женщинах, о народном образовании, о театре, о молодежи и стариках, — писал так, как видел и понимал в тот момент, не приноравливаясь к ситуации, не стараясь понравиться советским властям (они встречали его радушно, а провожали более чем холодно) или хозяевам «Франкфуртер цайтунг», иногда ошибаясь, впадая в крайности, используя непроверенные слухи, но чаще проникая в суть дела, давая точный и выразительный портрет страны и эпохи, очень субъективный (сквозь него проступают контуры облика самого писателя) и в то же время в высшей степени объективный, потому что художественно *точный*.

Рот вряд ли мог любить советский режим, но его, выросшего на самой границе с Российской империей и с детства любившего русские и украинские народные песни, неодолимо влекла к себе славянская душа с ее широтой, размахом, беспричинной тоской, удалью и равнодушием к показной роскоши. В России ему нравилось как раз то, что находилось в резком противоречии и с прусским практицизмом, и с советским активизмом и коллективизмом. Даже о политике, без чего газетчику вряд ли можно было обойтись, он пишет по-особому, по-ротовски, с изрядной долей скептицизма и юмора. «Политику он превращал в поэзию. К чему бы он ни прикасался, все становилось поэзией, включая его самого. Что еще оставалось писателю, который не верил в «прогресс» и в социалистическое будущее?»¹⁴

Оставалось одно — смена политической ориентации и эстетических позиций. Но если первое — отход от левого радикализма и революционаризма — произошло быстро, то второе вызревало медленнее, заявило о себе в полный голос только к началу 1930-х годов и ознаменовалось отходом от актуальной тематики, обращением к мифу, к истории, тоже воспринимаемой в мифологическом ключе. Пока же, после возвращения из Советского Союза и публикации серии очерков под названием «Поездка в Россию» (1926), один за другим возникают романы, художественный строй которых выдает борьбу противоречивых начал, верности прежним установкам и внутренней потребности обновления поэтики. Это романы «Бегство без конца» («Die Flucht ohne Ende», 1927), «Циппер и его отец» («Zipper und sein Vater», 1928), «Немой пророк» («Der stumme Prophet», опублик. в 1966), «Перлефтер» («Perlefter», опублик. в 1978); последние два

остались неоконченными, что также говорит о не прекращавшихся исканиях Рота-романиста, о его неудовлетворенности как способами воплощения темы «возвращения с войны», повторяющимися из романа в роман, так, видимо, и самой темой. Тем не менее, вплоть до 1930-х годов она преобладала в его творчестве.

Своему роману «Бегство без конца» Рот дал подзаголовок «Отчет» и в сверхкратком предисловии предупредил читателя, что «речь идет уже не о том, чтобы “сочинять”»; важнее всего увиденное собственными глазами». Это послужило основанием для причисления романа и его автора к «новой деловитости», хотя и здесь ведущую роль играют не документальные свидетельства (это всего лишь литературный прием), а творческая фантазия, вымысел, опирающийся, естественно, на конкретные жизненные наблюдения, но поднимающий их в сферу поэзии. Рот рассказывает историю своего «друга, товарища и единомышленника» Франца Тунды, австрийского обер-лейтенанта, несколько лет проведенного в русском плену и на поселении в Сибири, с большим опозданием узнавшего об окончании войны и пустившегося в долгое и рискованное путешествие через охваченную революцией и гражданской войной Россию на родину, где его, как он думает, ждет невеста, — путешествие, которое превратилось в типично ротовское «бегство» — от войны, революции, случайных привязанностей и в конечном счете от себя самого. По пути Тунда, влюбившись в русскую революционерку, сам становится солдатом революции, но жертвовать собой во имя чужой ему цели не собирается и расстается с фанатично преданной революции Наташей (попросту бежит от нее). Оказавшись на Кавказе (тут Рот уже мог опереться на собственные путевые впечатления), он на время связывает свою жизнь с прямой противоположностью Наташи — преданной и безответной Алей, но и на этот раз он долго не выдерживает. После встречи в Баку с богатой элегантной дамой из Парижа в нем просыпается тоска по Европе (именно по Европе, по западному миру, а не по бывшей австрийской родине); через Вену он попадает в провинциальный немецкий городок, где живет его брат, капельмейстер, а затем, в поисках пропавшей невесты и спасения от мещанского образа жизни, оказывается в Париже. Там он находит, наконец, свою бывшую невесту. Теперь это богатая замужняя дама, не пожелавшая его узнать. Убедившись от революционной России и оказавшись в благополучном Париже, Тунда по-прежнему одинок и неприкаян. Его терзает экзистенциальная неудовлетворенность собой и миром. «Тунда... стоял... в центре столицы мира и не знал, что делать. У него не было профессии, любви, желаний, надежды, тщеславия, не было даже эгоизма. Таким ненужным не чувствовал себя никто в мире»¹⁵. Этими словами заканчивается роман.

Герои Рота — революционеры не по убеждению, а по темпераменту, они одержимы «скепсисом метафизической мудрости», они «играют в революцию: перед женщинами и ради женщин», играют самозабвенно, рискуя жизнью, но читателя не оставляет впечатление, что гонит их по этой земле тоска по упорядоченности и защищенности, которых они не находят ни в революционных потрясениях, ни в сытой неподвижности бюргерского мира. Фридрих Карган из романа «Немой пророк», выходец из России, бунтарь из ненависти к старому режиму, не принимает завоеваний победившей революции, но возвращается на родину, зная заранее, что обречен быть жертвой революционного террора.

Жанр социально-критического романа на актуальную тематику, в границах которого билась, не находя выхода к значительным художественным свершениям, творческая мысль Рота, стал для него «литературным тупиком» (Фриц Хаккерт), и после ряда неудач («Справа и слева», «Немой» пророк», «Перлефтер») он отказался от него. Смена курса запечатлелась в романах «Иов» («Hiob», 1930), «Марш Радецкого» («Radetzky marsch», 1932), «Тарабас — гость на этой земле» («Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde», 1934), «Склеп капуцинов» («Die Kapuzinergruft», 1938) и др. Вместо открытого финала «бегств без конца» теперь преобладает финал закрытый, в «Иове» благополучный, почти сказочный, в «Марше Радецкого» — печальный и бесславный, но логически заверченный. Стиль становится спокойнее, размереннее, куда-то исчезает прежняя стремительность движения, свойственная и фразе, и действию, отчего образы кажутся выразительнее, их черты не сливаются от быстрого движения, не размываются. И в этих книгах господствует бескомпромиссный гуманизм, хотя Рота интересуют в первую очередь уже не актуальные, а вечные проблемы — преступление, наказание, раскаяние, искупление. Вместе с верой в Бога к нему, как к библейскому Иову, как к Менделю Зингеру из романа «Иов», возвращается благодать, связанная с верой в старую Австрию, в «габсбургский миф». Эту Австрию, этот миф он, конечно же, воспринимает не как былую реальность, а как мечту и надежду, в которой было больше меланхолии, тихого отчаяния и просветленной печали, чем здорового скептицизма, присущего Роту — критику советской России или нацистской Германии. Преследуемый ударами судьбы (неизлечимая болезнь жены, хроническое безденежье, роковое пристрастие к алкоголю) он не меньше своих героев нуждается в утешительном, облагораживающем воздействии поэтического вымысла, во внутренней опоре, которую дают миф, утопия, вера в «несокрушимое в человеке» (Ф. Кафка).

Ветхозаветный Иов с его яростным сопротивлением божественному провидению не раз занимал воображение писателей и

мыслителей XX века («Берлин. Александерплац» А. Деблина, «Ответ Иову» К. Г. Юнга и др.). Примеривался к нему и Рот в романе «Бунт», героем которого был немец. Теперь историю вначале богобоязненного, а затем бунтующего (правда, довольно робко и пассивно) волинского еврея Менделя Зингера он ставит в общий контекст судьбы евреев, начавших после долгого периода рассеивания движение от периферии к центру, точнее, к центрам; свои размышления об этом феномене Рот изложил в эссе «Странствия евреев» (1927). Жизнь Менделя была «тяжела, а подчас и мучительна», «но она «текла себе и текла», точно маленький скудный ручеек среди неказистых берегов»¹⁶. Он растил троих детей, ждал рождения четвертого, молился Богу и не роптал на тяготы убогого существования, ибо так жили сотни тысяч до него. Четвертый ребенок, Менухим, рождается калекой, двоим старшим — Ионе и Шемарье — грозит призыв в царскую армию (Мендель Зингер живет в России, на границе России с Австро-Венгрией), подросшая дочь Мирьям загуливает с русскими казаками. Спасаясь от рекрутчины, Шемарья перебирается в Америку, вслед за ним туда же отправляются Зингер с женой Деборой и дочерью (Иона остается в солдатах, Менухим брошен на попечение чужих людей). Но жизнь в еврейском квартале Нью-Йорка оказывается еще хуже, чем в захолустном Цухнове. От тоски по оставленным в России сыновьям умирает Дебора, гибнет на фронте мировой войны Шемарья-Сэм, пропадает без вести Иона, трогается умом Мирьям. Одиноким, придавленный горем Мендель перестает верить в Бога, соблюдать обычаи, молиться. Его мучает чувство вины за оставленного в России младшего сына, которому рабби предсказал славное будущее. И предсказание, в конце концов, сбывается — Менухим, ставший знаменитым музыкантом и состоятельным человеком, возвращается в жизнь отчаявшегося старика, наделяя ее смыслом, душевной теплотой и едва не утраченной верой. Счастливый финал, связанный с обретением потерянного сына, предстоящим возвращением в Европу, надеждой на излечение Мирьям и появлением пропавшего Ионы, плохо вписывается в структуру реалистического романа, похож на чудо. Подобный поворот событий возможен разве что в сказке. И Рот сознательно обрушивает на своего героя «тяжесть счастья и величие свершившегося чуда»: таким образом, он как бы воздает своему герою за то, что было недодано ему в реальной жизни, ибо только чудо может примирить Менделя Зингера с Богом, а без примирения, без обретения онтологической опоры жизнь потеряла бы всякий смысл. Рот сознательно поэтизирует суровую реальность, выдает желаемое за действительное, и принцип «чем поэтичнее, тем реальнее» его не подводит: «Иов», без сомнения, одно из вершинных произведений писателя.

Сходный прием положен в основу и романа «Марш Радецкого», отмеченного явным желанием автора спасти лицо старой, сошедшей с исторической арены Австро-Венгрии. На примере трех поколений семьи Тротта, офицеров и государственных служащих, писатель показывает этапы неудержимого заката Габсбургской монархии. Никому не известный лейтенант-словенец Йозеф Тротта в проигранном австрийцами сражении при Сольферино (1859), рискуя собой, спасает жизнь молодому тогда императору Францу Йосифу I и в благодарность за свой подвиг получает поместье и дворянское звание. Но чудесным образом спасенный император все равно обречен на медленное угасание вместе со своей империей, равно как и новоиспеченный дворянин Йозеф Тротта фон Зиполье, и художник не устает напоминать об этом, правда, без злорадства и чрезмерного социально-критического пафоса, присущего его произведениям первого периода, а с элегической грустью, чуть приукрашивая действительное положение вещей.

Правда, сюжет в «Марше Радецкого» выстроен не так, как в «Иове», а как бы в обратном направлении: сначала чудесный счастливый случай, а уже потом медленное накопление невзгод, ведущее к неизбежному краху. Романное действие опрокинуто в прошлое, в Историю. В первых главах мир еще кажется несокрушимым в своих устоях. Но вскоре начинают проявляться и множиться симптомы неблагополучия: история спасения монарха «героем Сольферино» попадает в школьные учебники в страшно перевернутом виде, Йозеф Тротта из чувства протеста оказывается от службы в армии и удаляется в свое поместье. Более того, своему сыну, Францу фон Тротта, он тоже не позволяет стать офицером и направляет его на стезю чиновничества, где тот верой и правдой до конца служит своему императору. Только внук героя, Карл Йозеф, снова связывает свою судьбу с армией, следуя воле отца и императора.

Уходящая в небытие Дунайская империя служит фоном, на котором разворачивается трагическая судьба внука «героя Сольферино» — именно он, а не дед или отец, оказывается в центре повествования. Так, видимо, было угодно автору: сопоставить судьбы одинокого, нежизнеспособного Карла Йозефа — и одряхлевшей, созревшей для краха монархии. На Карла Йозефа давит непомерный авторитет деда и отца, он уступает им во всем, страдает от комплекса неполноценности, чувствует себя чужим в мире «Какании», смутно ощущает, что живет не так, как следовало бы, не прислушивается к «внутреннему голосу». Его окружает мир, который он уже не считает своим. Этот мир живет по непонятным ему правилам и предъявляет требования, которые оказываются младшему Тротта не по плечу. Все его попытки сбли-

зиться с этим миром, обрести любовь и дружбу, заканчиваются гибелью близких ему людей. В нем нарастает чувство вины, особенно после того, как солдаты под его командованием жестоко подавили взбунтовавшихся рабочих. То, что именно ему поручают командовать операцией, вернувшийся из отпуска лейтенант фон Тротта воспринимает как козни неумолимо преследующей его судьбы, олицетворенной в образе гибнущей монархии.

Когда в Сараево убивают престолонаследника, Карл Йозеф впервые в жизни принимает самостоятельное решение: вопреки воле отца уходит в отставку, возвращается в свое поместье, общается с крестьянами и, как казалось, обретает душевный покой, некую тождественность самому себе: «Он был, наконец, доволен, одинок и спокоен». Но начинается война, объявлена мобилизация, и Карл Йозеф погибает в самом начале военных действий. Отец переживает его ненадолго, его смерть совпадает по времени с похоронами императора и окончательным закатом монархии под звуки знаменитого марша Иоганна Штрауса.

Признаки неудержимого распада и разложения «лоскутной» империи беспощадный наблюдатель и провидец Рот фиксирует и в романах, написанных в эмиграции, — «Ложный вес» («Das falsche Gewicht», 1937) и «История тысяча второй ночи» («Die Geschichte der 1002. Nacht», 1939). Признавая неотвратимость гибели монархии, он, тем не менее, не отказывается от идеи многонациональной империи, в которой, как ему казалось, человек важнее его национальности. Пожалуй, в монархизме позднего Рота, в его упрямой приверженности императору и довоенной Австрии угадывается вариант позиции, характерной для некоторых австрийских писателей — Германа Броха, например, или Роберта Музиля. Решительно отвергая национал-социализм, они в то же время не примыкали и к противоположному лагерю, куда волной событий и политических пристрастий нередко прибывало их немецких — и не только немецких — коллег. Они не становились коммунистами или их попутчиками, как это случилось, например, с Роменом Ролланом (на этот счет Рот язвительно прошелся в одном из писем к С. Цвейгу). Не желая выбирать между коммунизмом и фашизмом, Рот делает ставку на «тайную», «внутреннюю» Австрию, которую он носил и пестовал в душе, надевая ее духовной открытостью, многими привлекательными чертами древней германской культуры, утраченными, как он полагал, в Пруссии и сохранившимися в пестром конгломерате народов вокруг Вены. Спасения от варварства «красно-коричневых» 1930-х годов он искал в вечных ценностях, которые ассоциировались с возрождением Габсбургской монархии и укреплением католической церкви как хранительницы вековых традиций — не ради них самих, подчеркивал пи-

сатель, а чтобы избежать хаоса и анархии, сохранить основы гуманизма, установить хоть какой-то порядок в разрушающемся на глазах мире. «По воле жестокой истории распалось мое старое отечество, австро-венгерская монархия. Я любил его, это отечество, которое позволяло мне быть патриотом и гражданином мира в одно и то же время, австрийцем и немцем среди других народов, населявших Австрию, — писал Рот в одном из предисловий к роману “Марш Радецкого”. — Я любил добродетели и достоинства этого отечества, и сегодня, когда оно умерло и утрачено, люблю его недостатки и слабости»¹⁷.

Таким образом, рухнувшее Австро-Венгерское государство было для Рота как бы прообразом будущей Европы, космополитической по духу, осуществляющей культурное посредничество между Востоком и Западом, Югом и Севером. Разумеется, это была утопия, и в глубине души Рот не мог этого не сознавать. Но утопия нужна была ему для душевного равновесия, для элементарного выживания — и он отстаивал свое право на нее вопреки очевидным фактам, которые в избытке поставляла история XX века. Противопоставляя нацистскую Пруссию гуманистической Австрии, он как бы закрывал глаза на то, что в реальной, а не выдуманной им Австрии было более чем достаточно национал-социалистов, что именно Австрия дала Германии фюрера, что «пруссский» еще не значит «фашистский» и т.д. Многие противоречивые высказывания Рота объясняются подверженностью сиюминутным настроениям, импульсивностью его характера. Но в целом его оценку ситуации в Европе и в мире следует все же признать правильной.

Рот был фанатичным противником всякого фанатизма — расового, классового, религиозного, но в первую очередь национального. Ему казалось, что на его глазах начали осуществляться пророческие слова Франца Грильпарцера о том, что «путь новейшей истории ведет от гуманизма через национализм к варварству». Еще до эмиграции во Францию в 1933 году, находясь в Германии, он рассматривал зловещее нарастание националистической истерии как «закат» и «самоубийство» Европы. «Этот закат чертовски напоминает психоз, — писал он С. Цвейгу в октябре 1933 г. — Так выглядит самоубийство психопата. Миром действительно правит дьявол. Но я все еще не понимаю экстремистов с того и другого крыла, для этого я слишком современник Франца Иосифа, все еще находясь в центре всего этого, я ненавижу экстремизм: он — пылающий и отвратительный язык этого пламени»¹⁸. Рот с откровенным недоверием относился к тем, кого считал виновными за интеллектуальные извращения эпохи — к национал-социалистам, коммунистам, либералам, оппортунистам, но особенно резко — к провозвестникам всяко-

го рода спасительных учений, доктрин и абстрактных концепций. «Жизнь вылезает из понятий, как выросший ребенок из ставшей короткой одежды», — писал он. И исходил из того, что видел собственными глазами, внимательными и зоркими.

В годы изгнания (1933–1939) творческая активность Рота не только не убывает, но, наоборот, возрастает, несмотря на тяготы эмигрантского существования и на резко ухудшившееся состояние здоровья. Как публицист он сотрудничает в антифашистских эмигрантских изданиях, работает над книгой эссе «Антихрист» («Der Antichrist», 1934), направленной против фальсификации основополагающих гуманистических ценностей в таких разных формах проявления «дьявольской» сути эпохи, как национал-социализм, коммунизм, технический прогресс, кино и даже церковь. «Антихрист пришел», — возвещает он, но люди не замечают или не хотят этого замечать. «Мы поражены слепотой, той слепотой, о которой в писании сказано, что она обрушится на нас перед концом света. Мы и в самом деле не видим, давно уже не видим сущности и лица встречающихся на нашем пути вещей»¹⁹. Беспечно и равнодушно движется человечество к финалу своей истории, и Рот движим брехтовским желанием встряхнуть его, заставить задуматься, научить «не смотреть, а видеть»; он вступает в схватку с любыми проявлениями этого «антихриста», особое его возмущение вызывает кино (ни телевидения, ни понятия «виртуальный мир» тогда еще не существовало), то есть то, что, являясь обманчивой видимостью, затмевает собой сущность.

Но главным своим врагом он считает в 1930-е годы Германию: «Задача художника в наше время ... — непреклонная борьба с Германией, ибо она теперь — подлинное вместилище зла, филиал ада, место пребывания антихриста»²⁰.

Однако основным его занятием была все же не публицистика или эссеистика, а художественная проза. Один за другим из-под его пера выходят (и чаще всего сразу же находят издателя) романы «Тарабас», «Сто дней» («Die hundert Tage», 1935), «Ночная исповедь убийцы» («Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht», 1936), «Ложный вес», «Склеп капуцинов», «История тысяча второй ночи»; в этом же ряду должны быть упомянуты новеллы «Начальник станции Фальмерайер» («Stationschef Fallmerayer», 1933), «Триумф красоты» («Triumph der Schönheit», 1935), «Бюст императора» («Die Büste des Kaisers», 1935), «Святой пропойца» («Der heilige Trinker», 1939), «Левиафан» («Leviathan», 1940). И романы, и рассказы позднего Рота в значительно меньшей мере соотносятся с актуальными проблемами времени, чем проза 1920-х годов, хотя говорить о бегстве из времени не приходится. Просто в них преобладают конфликты скорее нравственного, чем политического свойства: прегрешение и покая-

ние, преступление и искупление, печальные последствия слепой страсти. Даже Наполеон, центральная фигура романа «Сто дней» (подобно многим писателям-антифашистам, Рот тоже не избежал соблазна обратиться в поисках параллелей с современностью к историческому материалу) после разгрома под Ватерлоо предстает кающимся грешником: свои поражения он воспринимает как возмездие за былые просчеты и проступки. Однако в других романах герои и места действия большей частью остаются прежними, ротовскими: неприкаянные скитальцы, обитатели безвозвратно утраченного мира. Действие в них, как правило, разворачивается на рубеже XIX–XX вв. в западных провинциях Российской империи или в восточных провинциях Австро-Венгрии, захватывая иногда и вторую половину 1930-х годов. Центральный персонаж романа «Склеп капуцинов», родственник «героя Сольферино» из «Марша Радецкого», обреченный на скитания и одиночество неудачник, навсегда покидает Австрию после ее присоединения к нацистской Германии. В этих произведениях, прежде всего в «Склепе капуцинов» и «Святом пропойце», в эпически преображенном, сублимированном виде воспроизведена жизнь самого Йозефа Рота, неутомимого борца с дьявольскими искушениями XX в., которые ему не суждено было одолеть.

Герои Рота в чем-то сходны с кафковскими: в них тоже есть некий внутренний надлом, им свойственна экзистенциальная травма, онтологическая неуверенность. Но если центральные персонажи произведений Кафки — это своего рода психогаммы его внутреннего мира, то в романах Рота образ протагониста и образ автора отстоят друг от друга достаточно далеко. Его герои — и те, кто утратил веру в жизнь и мучительно переживает свою безысходность (Дан, Пум, Тунда, Циппер), и те, кто эту веру обретает в разных обличьях заново (Зингер, Каптурак, Голубчек или Андреас из рассказа «Святой пропойца»), — наивнее, простодушнее автора, они, как правило, не успевают мыслью за событиями и, особенно в романах 1930-х годов, не способны на критическое осмысление происходящего. Эту функцию автор на них и не возлагает, оставляя ее за собой или передоверяя второстепенным персонажам (например, графу Хойницкому в «Марше Радецкого»).

В стилевом и поэтологическом отношении Рота долгое время считали традиционалистом, его называли то запоздалым романтиком, то экспрессионистом, то приверженцем «новой деловитости», то реалистом. Все это в нем было, но привести к какому-то единому знаменателю эти и другие его ипостаси невозможно, да и вряд ли нужно: Рот ими не исчерпывается. Легко сойтись в одном: Рот был замечательным мастером немецкого языка, обогатившим его выразительные возможности. Он создал свое художественное пространство, свой мир, в котором слились дей-

ствительность и фантазия, правда и вымысел, — мир, охватывавший не только Австро-Венгрию или то, что от нее осталось, но простиравшийся от Москвы до Марселя, от Сибири до Америки. Как всякий по-настоящему большой художник, он был «больше, чем реалист» (Г. Кестен). Как реалист он умел достоверно изображать увиденное и пережитое, давать оценку, срывать маски с лицемерия и лжи. Но в глубине он был еще и сверхреалистом, художником, ждущим чудес от жизни и творящим чудеса, был метафизиком, как ни странно звучит это слово применительно к аналитику и рационалисту Роту.

Рот творил в эпоху стремительного обновления повествовательной техники, но как бы не замечал этого обновления, внешне придерживаясь форм и приемов традиционной прозы. И все же он не был традиционалистом в привычном смысле слова, то есть художником, сторонившимся новаторства. Его терзали роковые экзистенциальные проблемы, породившие искусство модернизма, — отчуждение, утрата идентичности, чувство одиночества и бессилия что-либо изменить. Писатели XIX в., как правило, полагали, что знали, как устроен мир, и видели свою задачу в том, чтобы объяснить это устройство, усовершенствовать его и научить людей жить в нем. Рота заботит уже не столько жизнь, сколько выживание. Чтобы уцелеть в мире реальном, нужно создать «контрастный мир» (М. Райх-Раницкий). Для Рота имеет значение не только реальный мир политики, экономики, социологии, но мир, творимый из языкового, словесного материала. Он знает, что хорошо «сочиненная» вещь может быть лучше реального прототипа, что степень достоверности произведения зависит от меры его поэтичности. А это, повторимся, уже очевидные признаки литературы XX века.

Если достоверность и значимость поэтического универсума, созданного Ротом, не вызывает сомнений, то его высказываниям о собственной биографии можно доверять не всегда. У него была склонность к мистификации, к маскараду; то, что он говорил о своих родителях, о военной службе, о религиозных убеждениях и т.д., часто не подтверждается имеющимися в распоряжении исследователей бесспорными данными. Рот любил создавать «мифы» не только о Габсбургской империи. Он выдавал себя за австрийца-католика, в жилах которого течет и русская кровь, за австрийского офицера, отмеченного высшими наградами (хотя до офицерского звания не дослужился), за очевидца и почти что участника русской революции и т.п. С точки зрения психоаналитической эту его «завиральность» можно было бы объяснить душевными травмами, полученными в детстве и юности: еще не родившись, он лишился отца, потом, не успев встать на ноги как писатель, лишился и отечества. Но этой своей склонности Рот

придавал и некую стабилизирующую роль. Он творил, сочиняя не только свои книги, но и себя самого, свою «идентичность», как бы протестуя против попыток уложить ее в прокрустово ложе «фактов» и «документальных свидетельств», которым он придавал куда меньше значения, чем творческой фантазии. Прошлое воспринималось им не как неизменная, несокрушимая данность, а как своего рода одержимость надеждами, которые — в иных обстоятельствах, при ином раскладе сил — могли бы сбыться. Не потому ли Рот в письмах и при личных встречах с такой настойчивостью убеждал, уговаривал, заклинал своего друга Стефана Цвейга поверить в возможность возвращения монархической Австрии, что предвидел нескончаемые кровавые трагедии, разыгрывающиеся сегодня на окраинах бывшей империи или у самых ее окраин?

Стефан Цвейг, в свою очередь, видел в Йозефе Роте как бы сплав трех ипостасей, которые лежали в основе его противоречивой творческой индивидуальности: «В Йозефе Роте был русский человек, я бы даже сказал, карамазовский человек — человек великих страстей, человек, который во всем пытался дойти до предела; его переполняла русская пылкость чувств, глубокое благочестие, но роковым образом также и известная русская тяга к саморазрушению. Был в Роте и другой человек, еврейский человек с ясным, необыкновенно живым, критичным умом, человек праведной и потому мягкой мудрости, который со страхом и в то же время с тайной любовью взирал на русское в себе. Но в нем был и третий элемент — австрийский человек, по-рыцарски благородный в каждом жесте...» (Zweig S. Joseph Roth // Zweig S. Europäisches Erbe. Frankfurt a. M., 1960. S. 252).

Йозеф Рот был очевидцем, участником и жертвой распада империи, запечатлел ее агонию, последствия ее гибели, оставил множество ценных наблюдений и мыслей, способных обогатить опыт потомков — тех, кто волею судьбы оказался в сходных исторических условиях и обязан пылливо всматриваться в прошлое, чтобы иметь право надеяться на будущее. Он, по словам Германа Кестена, был продолжателем лучших традиций европейского романа — «от Вольтера, Стендаля и Флобера до Томаса и Генриха Манна»²¹.

¹ Roth J. Briefe 1911–1939 / Hrsg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln; Berlin, 1970. S. 164f; в дальнейшем — Briefe .

² Roth J. Werke. Vierter Band. Köln; Amsterdam, 1989. S. 67.

³ Ebenda. S. 110.

- ⁴ Ebenda. S. 111.
- ⁵ Ebenda. S. 331.
- ⁶ Müller-Funk W. Joseph Roth. München, 1989. S. 51 f.
- ⁷ Ром Й. Из писем // Вопросы литературы. 1994. Выпуск VI. С. 200; в дальнейшем — Из писем.
- ⁸ Там же. С. 192.
- ⁹ Briefe. S. 143.
- ¹⁰ Roth J. Werke in 3 Bänden. Köln, 1956. Bd. III. S. 513–514.
- ¹¹ Из писем. С. 197.
- ¹² Там же. С. 205.
- ¹³ Briefe. S. 94–95.
- ¹⁴ Natonek H. Die Legende Roth // Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz — und Materialiensammlung / Hrsg. und eingeleitet von D. Bronsen. Darmstadt, 1975. S. 75.
- ¹⁵ Roth J. Werke. Vierter Band. S. 496.
- ¹⁶ Ром Й. Иов // Иностранная литература. 1995. № 8. С. 123.
- ¹⁷ Цит. по: Koester R. Joseph Roth. Berlin, 1982 (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 96). S. 63f.
- ¹⁸ Из писем. С. 208.
- ¹⁹ Roth J. Werke 3. Das journalistische werk 1929–1939. Köln, 1991. S. 563.
- ²⁰ Цит. по: Koester R. Op. cit. S. 72.
- ²¹ Цит. по: Text + Kritik, Sondernummer Joseph Roth. München, 1982. S. 9.

ГЛАВА 20

ЭРНСТ ВАЙС

Писатель трагической судьбы, Эрнст Вайс (Ernst Weiß, 1882–1940) был выходцем из пражского культурного круга и в полной мере испытал на себе все невзгоды и тяготы, выпавшие на долю тех, кто с распадом Австро-Венгерской империи лишился родины, национальной принадлежности и социальной защищенности. Его творчество, отличающееся большим психологическим мастерством, высоко ценил Франц Кафка, а Герман Кестен даже назвал Вайса «выдающимся европейским романистом XX века»¹.

Эрнст Вайс родился в Брюнне (современный Брно) в семье, принадлежавшей примерно тому же слою средней буржуазии, что и семья Франца Кафки. Но в отличие от Кафки, в семействе Вайса материальные вопросы не играли такой важной роли, скорее было заметно внимание к духовной стороне жизни. Отец успешно торговал сукном, а мать интересовалась музыкой и поддерживала такие же интересы у сына. После того как в 1886 году отец Эрнста Вайса умер, семья выживала только благодаря матери. Будущему писателю было тогда четыре года.

Семейные сложности и интенсивные занятия музыкой послужили причиной тому, что Вайс дважды менял гимназию, переезжая в другие города. Сразу после окончания школы в 1903 году Вайс поступил в Вене на медицинский факультет. Особенно его интересовала хирургия, ведь, по его мнению, ей должен заниматься человек, обладающий «выдающимся самообладанием, технически умелый, физически особенно сильный и выносливый, <...> сверхчеловек, которым я никогда не был, и, несмотря на всю мою волю и энергию, никогда не мог стать»². Именно такие герои-врачи часто появляются в романах Вайса, а кульминацией действия является важная операция. В творчестве Вайса вообще много автобиографических черт, но точной идентификации со своими персонажами писатель избегал, изменяя некоторые подробности и факты, например, нигде не отразив свое еврейство, — его персонажи, напротив, зачастую отличаются сильной приверженностью католицизму.

Работая ассистентом в Берлине, куда он переехал после окончания университета и защиты диссертации в 1908 году, Вайс на-

чал писать, и в 1910 году закончил роман «Галера» («Die Galeere»). Через год Вайс вернулся в Вену и работал в госпитале под руководством профессора Юлиуса Шницлера, брата писателя Артура Шницлера. Начинающий писатель очень мало зарабатывал, даже не уходя из больницы по 12 часов в сутки, и был вынужден обращаться за финансовой помощью к родственникам и знакомым. Медицина так никогда и не стала для него источником дохода. К тому же опубликовать первый роман получилось не сразу, и Вайс испытал тяжелый кризис, про который позже писал: «В то время, когда ни один из двадцати трех издателей не захотел принять мою книгу, я и во врачебной деятельности чувствовал, что теряю силы с каждым днем. Чтобы спасти свою жизнь или то, что от нее осталось, я решил оставить профессию, к которой был очень привязан, но до которой еще не дорос, начать борьбу за жизнь в литературе и всеми силами противиться гибели»³. В придачу ко всем этим бедам писатель в 1913 году заболел туберкулезом. Из-за отсутствия средств, чтобы поехать на курорт, он устроился в качестве врача на торговый корабль, отправлявшийся в Индию и Японию. Незадолго до отъезда Вайс узнал, что сразу четыре немецких издательства приняли его роман, а по возвращении обнаружил, что книгу напечатали.

Роман был замечен Кафкой, который упоминает Вайса в своем дневнике 1 июля 1913 года как автора «Галеры». В дальнейшем писателей связывали дружеские, хотя и не беспроблемные, отношения до самой смерти Кафки.

Когда началась Первая мировая война, Вайс мог остаться в нейтральной Дании, куда ездил отдыхать вместе с Кафкой, но предпочел вернуться в Австрию и пойти на фронт. Военный опыт писателя отразился в вышедшем в 1919 году романе «Человек против человека» («Mensch gegen Mensch») — произведении, проникнутом чувством ужаса и бессмысленности происходящего и во многом предвосхитившем искания «потерянного поколения» 1920-х годов. «У кого еще достанет бесчестной смелости <...>, чтобы после этих четырех ужасающих лет — наполненных чудовищными вещами, которые человечество частью стерпело, частью разделило, — еще смотреть на себя в зеркало, как-то выглядеть, считать себя лично хорошим и человечным, защищать свою семью, нацию от всеобщего проклятия?» — писал Вайс в октябре 1918 года⁴.

Писатель Эрнст Вайс вошел в историю литературы в первую очередь как романист, но пробовал он себя и в других жанрах: 19 октября 1919 года в Праге прошла премьера первой его драмы — трагедии «Таня» («Tanja»), действие которой происходит во время революции в России. Подруга писателя Рахель Санзара играла главную роль и получила хорошие отзывы в прессе, но два с половиной месяца спустя пьеса полностью провалилась в

Вене с другим составом актеров. В 1920 году появился сборник стихов «Праздник примирения» («Das Versöhnungsfest»). А с начала 1920-х годов Вайс постоянно выступал с критическими эссе на страницах различных изданий — как по литературным вопросам, так и «на злобу дня».

В начале 1921 года писатель переехал в Берлин, и годы жизни в этом городе стали самыми плодотворными в его жизни. Почти каждый год он издавал по книге, приобрел вес в литературной жизни города, познакомился со многими писателями — от Альфреда Деблина до Рудольфа Леонгарда, активно участвовал в обсуждении литературных вопросов.

Как и многие его коллеги, Вайс распознал опасность надвигающегося нацизма задолго до прихода Гитлера к власти, но все же был поражен жестокостью произошедшего. Вскоре после пожара в рейхстаге в 1933 году он покинул Германию. Сначала он поехал в Прагу, где жила его тяжело больная мать, и пробыл там до ее смерти в январе 1934 года. После этого Вайс отправился в эмиграцию в Париж, где жил в бедных гостиничных номерах, неустанно работал, но с трудом сводил концы с концами, становясь все более одиноким и изолированным человеком. Как иностранный гражданин Вайс не мог получить разрешения на врачебную практику, поэтому подрабатывал журналистикой — сотрудничал с различными периодическими изданиями. Он не мог прожить на гонорары от издания своих романов, которых выходило все меньше, — сложно было найти издателя. В этот трудный период писателя поддержала Американская гильдия за культурную свободу Германии (American Guild for German Cultural Freedom), а также давний друг Вайса Стефан Цвейг и Томас Манн, которого писатель считал своим учителем.

Умер Эрнст Вайс 14 июня 1940 — он покончил с собой, когда войска нацистов вошли в Париж. После смерти Вайса пропал чемодан с рукописями — письмами и еще неопубликованными произведениями. Лишь в 1963 году неожиданно был найден последний роман писателя «Очевидец» («Der Augenzeuge», написан в 1938).

Творческий путь Вайса можно разделить на три периода, представляющих развитие писателя от экспрессионистского пафоса антивоенной направленности (романы, драмы и стихи 1910-х — начала 1920-х годов) к более спокойной прозе середины-конца двадцатых и антифашистской тематике тридцатых годов.

Уже в первом романе Эрнста Вайса «Галера», где описывается переломный момент в жизни ученого Эрика Гильдендаля, прослеживаются многие мотивы и темы последующих книг писателя: это, например, любовные страдания героя, выбирающего между несколькими женщинами, его абсолютная сосредоточен-

ность на своей профессии и почти рабская материальная привязанность к семье. Рентгенолог Эрик Гильдендаль является прототипом персонажей-врачей, стоящих в центре действия поздних романов Вайса. Писатель создал образ ученого, который, имея в науке очень ясный взгляд, не может ничего рассмотреть в жизни и любви и разрушает все свои человеческие взаимоотношения. В конце концов, наука губит не только его душу, но и тело — рентгеновские лучи, которые он изучал, вызвали злокачественную опухоль. Центральной темой как этого романа, так и всего творчества Вайса является сложность построения отношений между людьми, испытывающими взаимное притяжение и взаимозависимость, но при этом движимыми эгоистическим желанием повелевать другими людьми, а не служить им. Жизнь здесь сравнивается с галерой в двух планах: во-первых, люди, как гребцы, постоянно, без отдыха вынуждены двигать корабль жизни вперед, подгоняемые своим честолюбием, а во-вторых, как гребцы скованы между собой цепями, так же и герои романа не могут оторваться друг от друга и все время страдают от своего и чужого эгоизма и ссор с близкими.

Произведения Вайса с конца 1910-х — начала 1920-х годов можно отнести к экспрессионизму. Сам писатель определял это как «кризис литературного развития»⁵, своеобразную болезнь, симптомами которой были «романтическая эмфаза, религиозная экзальтация, идеалистические мечты, утопия великого, но далекого от реальности человеческого братства, идея всеобщего очищения душ, соблазнительная иллюзия некоего божественного предназначения»⁶. К экспрессионизму можно отнести романы «Звери в цепях» («Tiere in Ketten», 1918), «Человек против человека», «Нахар» («Nahar», 1922), сборник стихотворений «Праздник примирения». Исследователи творчества Вайса, например, Дельфман, также невысоко оценивают эти произведения, в первую очередь драмы («Таня» и «Олимпия» («Olympia», 1923)). В романах заметны черты «патетически-мессианского» экспрессионизма⁷. И если в лирике стремление Вайса взять на себя роль пророка и изречь последние истины о сущности бытия часто оборачивается банальностью, то в романах писателя место таких мессианских амбиций занимает интерес к явлениям отчуждения, разрушения личности. Многие персонажи — это аутсайдеры, «низы» общества, как, например, пьяница Франц Михалек и проститутка Ольга из «Зверей в цепях». Они все оказываются жертвами чуждой им, ужасной реальности, которая вторгается в их жизнь и полностью ее разрушает.

В романе «Человек против человека» впервые в творчестве Вайса главным героем становится врач, и в отличие от персонажей предыдущих романов, здесь Вайс не просто рассказывает

внешнюю историю становления героя — годы учения и его службы в полевом госпитале во время войны, но и проследживает путь «внутреннего человека». Жизненная установка Альфреда определена тремя переживаниями жестокости и вызванным ими постоянным чувством вины: это самоубийство его знакомой, которую Альфред не смог спасти; обучение на медицинском факультете, связанное с опытами на животных и отношением к больным как к простым экспонатам; и наконец, война, где он сам вынужден был убивать, то есть совершать нечто противное его врачебному предназначению. Герой постепенно начинает замечать ужасы сосуществования людей, которое превращается в противостояние «человек против человека», он постепенно «очеловечивается». Особенно важно в этом процессе увиденное на войне, именно там он становится «способным испытывать потрясения» (erschütterbar): «Он любил людей. Чудовищным образом отражал этот человек боль всех людей!» В конце концов, у героя все же нет выхода из поработившей его реальности, он не может избавить человечество от страдания, а себя от чувства вины, и погибает.

Переживанием ужасов войны и гибели «старой Австрии» проникнуты произведения Вайса в этот период. К самому писателю можно применить слова, сказанные им в 1932 году о Хемингуэе: «Величие и ужас человека. Вот что становилось неотвратимо ясно поэтам во время мировой войны, и что они без крика не могли переносить. Так появился экспрессионизм»⁸. Хаос и ад царят здесь не только на государственном, общественном уровне, но и в семье, любви, дружбе — каждый отдельный человек становится жертвой разорванности мира, ареной борьбы добра и зла. «Годы войны подкрепили его пессимистический настрой, нежелание верить в гармонию и порядок в обществе, государстве, истории и культуре, его взгляд на мир, как на “звезду демонов”»⁹.

С 1924 года в творчестве Вайса наметился перелом: от экспрессионизма он перешел к трезвому, спокойному повествованию в духе новой деловитости, не теряя при этом интереса к воздействию внешней среды на психику. Первыми примерами новой фазы его творчества являются детективная история «Дело Вукобранковича» («Der Fall Vukobrankovics», 1924) и роман «Люди в ночи» («Männer in der Nacht», 1925), в котором Вайс рассказывает о роли Оноре де Бальзака в расследовании дела друга его юности Пейтеля. Криминальная тематика интересовала Вайса потому, что на ее материале можно рассмотреть проблему, почему человек совершает зло, хотя знает, что есть добро.

Определенную веху в творчестве Вайса составляет роман «Бозций фон Орламюнде» («Boëtius von Orlamünde», 1928). В нем он впервые использует повествование от первого лица, тем самым открывая для себя «псевдобιοграфии», характерные для его позд-

него творчества. Этот роман воспитания получил вторую премию на конкурсе искусств во время олимпиады в Амстердаме в 1928, а двумя годами позже — премию Адальберта Штифтера. Бозций Мария Дагоберт фон Орламюнде — молодой дворянин, который после воспитания в интернате выступает против «неестественного воспитания», прививающего отжившие феодальные ценности. Начиная с этого романа, одной из важнейших тем в творчестве Вайса становятся отношения отца и сына, но здесь она еще не настолько остра и всеобъемлюща, как позже: Бозций не ненавидит своего отца, хотя тот и отдал его в интернат, до конца жизни заботится о нем, выбрав все же для себя другой жизненный путь.

Последним произведением, которое Вайс сумел опубликовать перед эмиграцией, был роман «Георг Летгам — врач и убийца» («Georg Letham, Arzt und Mörder», 1931) — уже в заглавии обозначена тема соотношения медицины и преступления, которой посвящена книга. Роман открывает позднюю фазу творчества писателя, для которой характерны большие романы про врачей, повествование в которых ведется от первого лица.

В этом романе есть что-то от детектива, но убийцу не ищут — бактериолог Георг Летгам в самом начале признается читателю в том, что убил свою жену, — интерес представляет раскрытие мотивов и история наказания преступника: к убийству его привели сложные отношения с отцом, духовно «убивавшим» своего сына, и вызванные этим детские травмы. Он избегает смертной казни, но приговаривается к пожизненной ссылке на остров, где свирепствует желтая лихорадка. Там ему как врачу позволяют принять участие в исследовании этого вируса, попытках найти избавление от ужасной эпидемии. Эта работа становится искуплением перед всем человечеством, которое приводит его к смене жизненной установки — обращению к гуманистическим мыслям. Георг Летгам представляет собой противоположность персонажам романов Кафки, возможно, даже сознательно намеченную автором¹⁰: слабый герой также оказался перед судом (правда, за явное преступление, а не неясную всечеловеческую вину), понес наказание за свои грехи, но своей деятельностью и «приятием» мира заслужил прощение.

Прототипом главного героя можно считать Гамлета, образ которого вообще часто встречается в романах и эссе Вайса (Летгам — Гам-лет; есть упоминание, что Георг Летгам из книг берет с собой в изгнание именно «Гамлета» Шекспира). Из общего у этих героев есть один важный для Вайса аспект жизненного опыта: действиями обоих управляет «тьень» сильного, властного отца. Отец Летгама смог оправиться после крушения его честолюбивых планов, провала экспедиции на Северный полюс, полной неудачи в жизни. Для его потомка это остается целью одновременно

лелеемой и ненавидимой. Но есть и разница между Гамлетом и Летгамом: герой Вайса не меланхолик, не зритель, а фанатичный, страстный человек, всегда готовый отдать самую высокую цену за то, к чему стремится.

Как уже было сказано, отец самого Вайса умер, когда писателю было четыре года. Ранняя смерть отца оказала большое влияние на творчество Вайса: во многих его произведениях, особенно поздних, появляется образ сильного, властного отца — можно предположить, что таким способом писатель создавал себе воображаемую биографию, пытался компенсировать отсутствие отцовского внимания в детстве. Отношения отца и сына — постоянная тема позднего Вайса, меняются только подробности, чувства, к отцу испытываемые. В романе «Георг Летгам» в этом контексте явно присутствует параллель с творчеством и обстоятельствами жизни Кафки. Георг Летгам сознает превосходство отца, который имеет власть над ним даже просто самим фактом своего существования, но Георг решительно противится его влиянию. Он называет роль отца «роковой», неприкрыто выражает ненависть, в первую очередь к его жесткой манере воспитания. Практически такое же отношение к родителю можно увидеть в «Письме к отцу» Кафки, где автор приводит примеры своих попыток воспротивиться власти отца, разрушающей жизнь сына, но все же признает, что «как отец Ты был слишком сильным для меня»¹¹, «я был перед Тобой беззащитен»¹², «все мои мысли находились под Твоим тяжелым гнетом, в том числе и мысли, не совпадающие с Твоими»¹³.

Совсем иначе развиваются отношения с отцом у героя написанного в эмиграции романа «Бедный расточитель» («Der arme Verschwender», 1936), посвященного Стефану Цвейгу. В этом романе, который многие исследователи считают лучшим произведением Вайса, собраны все основные лейтмотивы его творчества.

На примере судьбы распадающейся семьи знаменитого врача-окулиста Максимилиана К. и непосредственно, и символически изображена судьба гибнущей Австро-Венгерской империи. Для Вайса, так же, как и для многих его современников, принадлежавших к поколению австрийских писателей, которые воспитывались на культуре Дунайской империи и впитали, на себе прочувствовали ее противоречивый характер, переживание гибели привычного миропорядка — да еще в сочетании с опытом Первой мировой войны — не могло не стать одним из решающих. В «Бедном расточителе» перед читателем проходят картины жизни империи, уже гибнущей, но все еще пытающейся сохранить черты былого достоинства. Есть в романе и картины Первой мировой, и разруха и нищета в послевоенной Австрии — но все это лишь в качестве фона, на примере судьбы пер-

сонажей, в основном глазами рассказчика — сына Максимилиана К., также ставшего известным врачом.

В столкновении отца и сына писатель здесь демонстрирует, как устоявшийся быт отцов и их мораль рушатся в эпоху перемен, как уходит их внешне стабильное, но наполненное внутренними предвестниками катастрофы время. Именно в такой период вступает в самостоятельную жизнь главный герой, который так и не может избавиться от призраков прошлого, от влияния сурового, властного отца, которого в детстве он боготворил. Постепенно герой начинает замечать, что отец не такой уж положительный персонаж в драме его жизни, что он совершает поступки, казалось бы, противные его профессии, предает свое предназначение в угоду материальной выгоде. Со временем мысли о прибыли полностью поглощают сознание Максимилиана, он наживается на войне и приветствует ее только потому, что она может принести еще больше денег. Вместе с крахом империи закатывается и его звезда: отец теряет все свои сбережения и вынужден опираться на скудный заработок сына.

Как замечает Герман Кестен, «отношения между сыном и родителями, особенно между сыном и отцом, поразительно похожи на ту зависимость, которую демонстрирует в своих рассказах Франц Кафка, например, в «Превращении»»¹⁴. В обоих произведениях сын практически содержит всю семью, из-за отца сын недополучает материнской любви, и все заканчивается жутким отчуждением сына.

Несмотря на все это, сын не теряет уважения к отцу, не перестает руководствоваться многими положительными принципами, преподанными ему родителем в детстве. Он вырастает сильным, самостоятельным человеком, похожим на отца только в этих положительных качествах: в остальном он лишен отцовского цинизма и равнодушия к окружающему миру, бескорыстен, неподкупен.

Как у героев «потерянного поколения», война высосала из него всякое уважение к миру, для него ценными остались только дружба и любовь: дружба с единственным другом детства Периклом, любовь к смертельно больной Эвелине. Оба эти персонажа так же показательны, как и отец: Эвелина — дочь богатого аристократа, ведет беспечный образ жизни, не задумывается о завтрашнем дне и гибнет вместе с империей, утянувшей за собой сословие ее родителей; в образе Перикла заметны черты фюрера — это еще один пример карьеры фашистского вождя, очень похожий на тот, который потом появится более явно в последнем романе Вайса «Очевидец». Встретив Перикла в психиатрической клинике, главный герой пытается вылечить старого друга, что, в конце концов, и делает, случайно обнаружив новый метод лечения душевных расстройств. Перикл, выйдя из больницы, забыл о друге: своими политическими теориями он повел за собой

массы, ему было уже не до живущего в постоянной нужде врача. В этот новый период жизни Перикл кажется даже более сумасшедшим, чем раньше, — уже буйным, опасным для общества.

Сделав своего главного героя врачом, Вайс, «в отличие от многих писателей, не считает, что какая-либо профессия позволяет человеку стоять над социальной схваткой. Наоборот, он показывает ответственность врача перед своим временем, требует от него особых моральных и душевных качеств»¹⁵. Герой становится бедным расточителем не потому, что бессмысленно тратил свои душевные и физические силы, а потому что совершая добро, в итоге остался ни с чем: жена Валли, единственная женщина, по-настоящему его любившая, оказалась в стороне из-за любви к ничтожной Эвелине, друг Перикл оказался неблагодарным, а все научные опыты героя, способные принести ему славу первооткрывателя, начинались, но из-за различных семейных неурядиц ни разу не были доведены до конца — весь успех достался другим.

В последнем вышедшем при жизни Вайса романе «Соблазнитель» («Der Verführer», 1937), посвященном «учителю» Томасу Манну, также важна проблематика отношений отца и сына. В книге прослеживается жизненный путь молодого человека, который, как и Вайс, потерял горячо любимого отца уже в раннем детстве. Его любовь к отцу кажется очень странной, ведь отец мало заботился о семье, был любимцем женщин, спекулянтom и «соблазнителем», вел беззаботную жизнь под девизом «бойкий, проворный и легкий, как перышко». Но все же влияние отца настолько велико, что определяет все детство героя и последующую жизнь. Мать учит его не следовать по пути отца, но сын не может сопротивляться его «запретному» влиянию.

В центре внутренних противоречий героя стоит конфликт между идеальной и чувственной любовью: яркий контраст представляют здесь его отношения с Лили, последней любовницей отца (сын как будто вживается в жизнь отца, «перенимает» его роль, и даже «по наследству» получает его женщин), медсестрой Карлой, многими другими красавицами, которых он соблазнил на «любовь без любви», и с другой стороны — платоническими отношениями с девушкой-инвалидом из дворянской семьи, которую он встретил когда-то в детстве и которая как-то связана в его сознании с отцом. К ней герой испытывает настолько же идеализированные чувства, как и его любовь к отцу. Приключения, карты, другие женщины — все это не имеет никакого отношения к этой иллюзорной любви. И когда он позже вновь встречает эту девушку и видит разительное отличие от образа, сложившегося в его сознании, ему приходится приложить усилие воли, чтобы не разрушить свой идеал.

Но в отличие от других романов Вайса, здесь отец не настолько сверхсильный, неумолимый, он вообще лишен компо-

нента страха, не внушает ужаса одной мыслью, а с течением времени вообще теряет свое влияние. Молодой человек проходит путь освобождения от власти отца, обретает самого себя, а одновременно и власть над другими. Герой романа оснащен качествами настоящего героя — смелостью, твердостью, благородством, в начале Первой мировой он спешит пойти добровольцем на фронт, чего уж никак нельзя было бы ожидать от его отца.

Как и персонажи других романов Вайса, «соблазнитель» стремится к счастью, но и ему не удастся достичь цели: он не может отбросить свои связи — семью, любовь, а без этого невозможна та легкость («бойкий, проворный и легкий, как перышко»), которая составляет идеал и для отца, и для него самого. Как и «бедный расточитель», герой хочет быть независимым, но одновременно и всем угодить. От этого его жизнь становится только тяжелее.

Совсем другая проблематика появляется в последнем романе Эрнста Вайса «Очевидец». Это основное антифашистское произведение автора, в котором от первого лица рассказывается история врача, вылечившего ефрейтора А.Г. от слепоты и тем самым волей-неволей сделавшего возможным восхождение «фюрера».

Однако это не просто антифашистский роман — на образе Гитлера здесь показано противостояние врачебной этики и властного политического цинизма, тирании и духовной силы, ставится вопрос о силе и власти вообще. Слабый физически, но опасно притягивающий окружающих Гитлер превращается в сверхмощного тирана, а духовная сила врача оборачивается слабостью: он лечит Гитлера из жадного стремления делать добро, но само это стремление появилось у него не от большой любви к людям, и уж тем более не от хорошего отношения к А.Г., во враче поднялось фаустовское начало — он захотел поспорить с Богом и провел эксперимент над человеком: «Потом я часто спрашивал себя, что тогда, осенью 1918 года, заставило меня вмешаться, — жажда знаний, главная черта исследователя в медицинских науках, или какое-то богоподобие, желание тоже сыграть роль судьбы».

На примерах персонажей-врачей и ученых Вайс исследует фаустовский вопрос о богоравности человека. В ряд этих персонажей вписываются и рентгенолог из «Галеры», и Георг Летгам, и «бедный расточитель», и заключительный писательский эксперимент — «очевидец». Диапазон здесь — от самозабвенно лечащего врача до холодного, жадного до денег, властного врач-ремесленника, от исследователя на службе у человечества до честолюбивого искателя славы. И это не только главные герои — среди второстепенных тоже много врачей, ученых: в «Очевидце» есть два врача-однофамильца, очень повлиявших на духовное развитие главного героя — один человеколюбивый, но бедный, а другой экспериментатор, стремящийся к славе и деньгам.

Темы эксперимента и стремления к власти — основные для обоих этих персонажей. Их противостояние раскладывается по полюсам — деятель и мыслитель, врач и убийца; человек, который старается всем помочь по принципу «*alii inserviando ipse consumor*» («служба другим, сгораю»), и другой, видящий и понимающий только себя, для которого остальные — ничто.

Но, как пишет Кестен, это не просто столкновение двух индивидов, но и столкновение двух частей немецкого народа: «Настоящий герой этого романа — немецкий народ. Он тоже был очевидцем, даже если в большинстве случаев судорожно закрывал глаза, даже если не хотел видеть, даже если сегодня он хочет простить себя самого и забыть»¹⁶. В этом романе в образе врача, идеализированного автопортрета Вайса, изображен сам немецкий народ и его взаимоотношения с нацистской идеей, раскол на приветствовавших приход Гитлера к власти и тех, кто вовремя понял, чем это грозит в будущем. Но никогда у Вайса при столкновении добра и зла нет однозначности: нет однозначно злых или добрых персонажей (это касается даже охранника в концлагере и жестоких солдат), нет окончательных побед и поражений.

Как всегда у Вайса, здесь внешние события в масштабе страны и континента показаны на примере и на уровне конкретного персонажа и его отношений с другими действующими лицами. Писатель много внимания уделяет психологии — мотивам поступков и внутренней жизни героя. Внешние, политические события присутствуют, но не прямо, а лишь в той мере, в какой они касаются жизни отдельной личности, на материале отдельного персонажа. Главным, что всегда интересовало Вайса, были не судьбы народов — так далеко писатель не заходил, — его интересовал человек, вопрос, есть ли надежда для него в этом мире, и если да, то где ее искать.

Большинство персонажей Вайса сильные, здоровые, необычайно волевые люди, все вокруг их любят, если они ученые, то делают гениальные открытия, если врачи — совершают чудесные исцеления. Казалось бы, у них есть все для счастья, но оно приходит лишь на обманчивые мгновения. Неудачи и чувство вины появляются от любви, которая всегда означает муку и обузу, от мучений, приносимых окружающим бытием, в первую очередь отношениями с семьей.

У всех крупных мотивов и противостояний общим является момент власти, господства и подчинения. Под знаком власти стоит отношение отец/сын, пациент/врач, даже в любви царит власть и сила. Отсюда постоянные тайны, скрытность героев Вайса. Главный принцип, выученный в детстве «бедным расточителем»: «Если тебе хочется говорить — молчи!», а Георг Летгам рассуждает более пространно: «Молчание — сильнейший магнит. Сдержанному, молчаливому нечего опасаться отказа. Его положение

твёрдо. Ему хорошо, или во всяком случае лучше, чем тому, кого тянет высказаться».

По сути романы Вайса, «несмотря на все откровенные признания персонажей, на кажущуюся автобиографическую открытость, принадлежат к самым замкнутым произведениям столетия»¹⁷. Он скрывается за своими персонажами, ничего по сути не открывая. Показательны его слова о Джозефе Конраде: «Невозможно увидеть его как человека, не охватив и его произведений, и каждое из них говорит не только о нем, этом Джозефе Конраде, но и искусно распределенными голосами из него, никогда еще единство человека и творения не было таким большим и одновременно загадочным»¹⁸. Вайс говорит о «захватывающей дух объективности» романов Конрада, называя их «ужасными протокольными отчетами» («Protokollberichte»)¹⁹ и отмечая их вещественность, конкретность. Все эти определения можно с полным правом отнести и к прозе самого Вайса.

¹ *Kesten H. Vorwort // Weiß E. Ich — Der Augenzeuge. Icking bei München, 1963. S. 5.*

² *Weiß E. Autohographische Skizze // Weiß E. Die Kunst des Erzählens. Frankfurt a. M., 1982. S. 120.*

³ *Ibid. S. 121.*

⁴ *Weiß E. Über die Liebe // Weiß E. Die Kunst des Erzählens. S. 50.*

⁵ *Weiß E. Notizen über mich selbst // Weiß E. Die Ruhe in der Kunst. Berlin; Weimar, 1987. S. 410.*

⁶ *Ibid. S. 409.*

⁷ *Delfmann T. Mythisierung und bestimmte Negation: Das Problem der expressionistischen Schriften von Ernst Weiß // Ernst Weiß — Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang / Hrsg. von P. Engel. Berlin, 1992. S. 224.*

⁸ *Weiß E. Hamingway, «In unserer Zeit» // Weiß E. Die Kunst des Erzählens. S. 405.*

⁹ *Kliche D. Nachwort // Weiß E. Die Ruhe in der Kunst. S. 430.*

¹⁰ На это указывает П. Энгель: *Engel P. Ernst Weiß und Franz Kafka // Text+Kritik. Н. 76. 1982. S. 77.*

¹¹ *Кафка Ф. Письмо к отцу // Кафка Ф. Дневники и письма. М., 1994. С. 448.*

¹² Там же. С. 453.

¹³ Там же. С. 452.

¹⁴ *Kesten H. Vorwort // Weiß E. Ich — Der Augenzeuge. S. 10.*

¹⁵ *Елагина Е. «Бедный расточитель» Эрнста Вайса // Вайс Э. Бедный расточитель. М., 1963. С. 7.*

¹⁶ *Kesten H. Op. cit. S. 24.*

¹⁷ *Wendler W. Die Philosophie der Gewichtslosigkeit // Text+Kritik. Н. 76. 1982. S. 28.*

¹⁸ *Weiß E. Joseph Conrad // Weiß E. Die Kunst des Erzählens. S. 204.*

¹⁹ *Ibid. S. 207.*

ГЛАВА 21

ЛЕО ПЕРУЦ

Лео Перуц (Leo Perutz, 1882–1957) относится к тем художникам, которые при жизни познали и громкую славу, и почти полное забвение. На протяжении первых трех десятилетий XX века его книгами, расхваливаемыми большими тиражами, зачитывалась вся Европа. Его мастерство снискало уважение и восхищение серьезной критики. Среди тех, кто высоко ценил его редкий дар повествователя, владевшего точным, выразительным словом, умевшего создать захватывающий сюжет, были Т. Адорно, В. Беньямин, К. Тухольский, Э. Э. Киш, Г. Брех, Я. Флеминг, Х. Луис Борхес, Г. Грин и другие. Тем не менее, к середине 1950-х годов произведения Перуца стали почти неизвестными европейскому читателю. Исторические катаклизмы, которые вторгались в жизнь его литературных персонажей, круто меняя их существование, не обошли стороной самого мастера и наложили неизгладимый отпечаток на его судьбу. Судьба Л. Перуца во многом типична для «пишущего» австрийца «неарийского» происхождения, выходца из кругов средней буржуазии. Ее основными признаками являются: детство в относительном достатке, гимназия, обучение в университете, работа, обретение призвания в художественном творчестве, известность, даже слава, а с приходом фашизма насильственное «изъятие» из немецкоязычной литературы, эмиграция, утрата своего читателя, а нередко и статуса писателя. Все этапы подобного пути прошел Л. Перуц.

Он родился в Праге в семье владельца текстильной фабрики. В 1899 году семья переехала в Вену, здесь он закончил гимназию (без сдачи выпускных экзаменов) и после получения специальности страхового финансового служащего слушал в университете в качестве вольнослушателя лекции по математике, теории вероятности, экономике, а затем работал математиком в системе страхования. Два года он служил в Триесте в той самой страховой компании, в пражском филиале которой работал в качестве юриста Ф. Кафка. Л. Перуц был незаурядным математиком, специализировался по теории функций. Статьи по математическому страхованию, создание «формулы возмещения Перуца» сделали его имя известным в профессиональных кругах.

Л. Перуц начал писать рано, в гимназические годы он стал членом литературного кружка, созданного его другом, будущим писателем и журналистом Рихардом А. Берманом, писавшим впоследствии под псевдонимом Арнольд Хельригель. Приобщение к литературе в гимназическом возрасте было в Вене, как свидетельствуют современники, обычным для того времени; воздух столицы Дунайской монархии был буквально пропитан духом творчества, «атмосферой праздника всех искусств и толерантностью ко всему чужому и новому», что перерастало в формирование своеобразной религии — «эстетической автократии, причастным к которой считал за счастье каждый житель Вены»¹. Несомненно, что Л. Перуц очень рано впитал в себя разнообразное художественное воздействие искусства конца XIX — начала XX веков. Наибольшее влияние в то время имели два эстетически-художественных центра: венский модерн, «младовенцы» (А. Шницлер, Г. Бар, П. Альтенберг, Гуго фон Гофмансталь, Л. фон Андриан, Р. Бер-Гофман) и Пражский кружок (Ф. Кафка, М. Брод, О. Баум, Ф. Верфель и другие). Исходя из места рождения и происхождения, Л. Перуца чаще всего безоговорочно относят к Пражскому литературному кружку, но такая жесткая привязка не правомерна. «Пражский кружок» не был стабильной группой, объединенной общими особенностями «школы». В разное время в Праге в кафе «Арко» собирались разные люди с творческим потенциалом, чтобы прочитать друг другу написанное ими. Л. Перуц покинул Прагу в возрасте семнадцати лет, вся его дальнейшая писательская деятельность была связана с Веной. Таково свидетельство о нем М. Брода, познакомившегося с Перуцем только в эмиграции в 1938 году. Конечно, нельзя отрицать заинтересованного внимания Л. Перуца к тем писателям, которых связывают с «Пражским кружком». Например, с Г. Майринком его роднит и общий интерес к духовно-историческому «пражскому» колориту, и увлечение мистикой, таинственным, загадочным, что нашло свое отражение в создании обоими авторами своей модели фантастического романа. Но все указанные элементы играют у этих писателей абсолютно разную роль. Произведения Л. Перуца свидетельствуют и о другом — о том, что он внимательно относился к поискам нового художественного языка у младовенцев, пользовался средствами поэтического выражения, разработанными в кругу литераторов данного направления (несобственно прямая речь, внутренний монолог). Психологическая проза А. Шницлера, Р. Бер-Гофмана, Г. фон Гофмансталя, их связь с трудами З. Фрейда и Э. Маха преломилась в романах Перуца. Высказывания писателя подтверждают, что из современных ему авторов он особенно ценил А. Шницлера и Э. Вайса².

Свою творческую деятельность будущий автор романов начал с публикации коротких рассказов. Первый рассказ «Смерть

мастера Лоренцо Барди» («Der Tod des Messer Lorenzo Bardi») был опубликован в 1907 году в литературном приложении к венской еженедельной газете. В этом же году другая газета публикует еще один рассказ Л. Перуца «Фельдфебель Шрабек» («Der Feldwebel Schramek»). Оба рассказа появились в печати благодаря поддержке Р. Бер-Гофмана, к которому совершенно неизвестный автор обратился за отзывом. Примечательно, что оба ранних произведения в зародыше содержали художественный материал, вошедший впоследствии в его романы. Первый рассказ — его действие относится к эпохе Возрождения — показал владение начинающим писателем стилем эпохи; он написан языком хроники времен Лютера и ведется от лица анонимного рассказчика, свидетеля происходящих событий. Второй рассказ появился позднее (1920) под заглавием «Трактир у картечи» («Das Gasthaus zur Kartätsche»).

Война 1914 года принесла Л. Перуцу большие человеческие испытания; он воевал на русском фронте, во время наступления генерала Брусилова (1916) его тяжело ранило, он потерял одно легкое, был комиссован и направлен в управление печати фронта, где в то время работали Ф. Верфель, Р. Музиль, Э. Э. Киш. С Э. Э. Кишем у него завязались дружеские отношения.

Война не прервала его занятия писательством. В 1915 году выходит его первый роман «Третья пуля» («Die dritte Kugel»), в 1916 году появляется «Чудо дерева манго» («Das Mangobaumwunder»), написанный в соавторстве с литератором П. Франком. Роман вырос из задуманного сценария к фильму, поставленному в 1935 году. В 1918 году выходит третий роман Л. Перуца «Прыжок в неизвестное» («Zwischen neun und neun»), предварительно печатавшийся как история с продолжением в популярной берлинской газете. В начале 1918 года по поручению фронтового управления по печати Перуц едет в качестве корреспондента на Украину, к Черному морю. Это пребывание нашло отражение не только в газетных очерках, но и получило художественное оформление в романах «Казак и соловей» («Der Kosak und die Nachtigall», 1927) в соавторстве с П. Франком, «Яблочко, куда катишься...» («Wohin rollst du, Äpfelchen...», 1928), в новелле «Боже, смилуйся надо мной!» («Gott, erbarme dich meiner»), давшей название сборнику новелл (1930), в рассказе «Вторник, 12 октября 1916 года» («Dienstag, 12. Oktober 1916»).

Л. Перуц 1920-х годов — писатель, имя которого хорошо известно читателю и критике. В этот период появляются его основные произведения, романы «Маркиз де Боливар» («Der Marques de Bolibar», 1920), «Мастер Страшного суда» («Der Meister des Jüngsten Tages», 1923) и «Парикмахер Тюрлюпен» («Turlupin», 1924). Л. Перуц ведет жизнь типичного венского литератора, он постоянный посетитель художественных кафе. Извест-

но, что каждое из таких кафе было в Австрии местом встречи определенного круга литераторов. Сначала Л. Перуца можно было встретить среди художественной богемы в кафе «Музей» и «Центр», а затем его резиденцией стало кафе «Херренхоф» («Herrenhof»). По посетителям этого кафе, замечают историки литературы, можно было составить справочник «Кто есть кто» в тогдашней художественной и эстетической жизни Вены. За чашкой кофе в этом своеобразном литературном салоне и клубе собиралась вся духовная элита того времени. В среде художественной богемы Л. Перуц был известен не только как писатель, но и как прекрасный шахматист и игрок в бридж, а также как мастер анекдотов и остроумия, быстро расходившихся по Вене, одновременно и восхищавших, и вызывавших негодование. Он часто намеренно создавал себе репутацию аутсайдера, девиз которого «contra torrentem» («против течения») был выгравирован на его печатке, изображавшей плывущую против течения форель. Однако это была маска человека, прятавшего свою душевную ранимость за показной холодностью, неприступностью, чужаковатостью. Друзья и близкие знакомые Перуца всегда отмечали его человеческую теплоту, дружелюбие, душевную щедрость. Он проявлял живое участие в судьбе молодых авторов, которым помогал советом и делом. В этом отношении его нередко сравнивают с Г. Баром, открывшим талант молодого Г. фон Гофмансталя, и с Э. Полаком, помогавшим литературному развитию Ф. Верфеля, Г. Броха, Р. Музиля. Исследователи единодушно отмечают роль Перуца в судьбе трех известных авторов: поэта Й. Вайнхебера, писателей А. Лернет-Холенья и Б. Брема. Он высоко ценил поэтический талант Й. Вайнхебера, постоянно поддерживал молодого, еще неизвестного поэта в начале его пути, помог найти ему издателя. В свою очередь, Й. Вайнхебер дорожил добрыми отношениями с известным писателем, о чем свидетельствуют его письма, «Стихи юной матери» («Verse an eine junge Mutter»), посвященные жене Л. Перуца, и поэтический сборник «С обоих берегов» («Von beiden Ufern», 1923), посвященный самому Л. Перуцу. Лишь добровольный уход из жизни Й. Вайнхебера (1945) прервал их общение.

Нельзя не отметить тот факт, что даже эпоха с ее грозными идеологическими ориентирами не могла повлиять на духовное «сродство» этих людей. Л. Перуцу был присущ широкий взгляд на жизнь. Он сохранил дружеские отношения с Й. Вайнхебером и с Б. Бремом после прихода нацистов к власти, хотя его друзья и он оказались по разные стороны идеологических барьеров: «неариец» Перуц должен был пройти через все тяготы эмигрантской жизни, в то время как на биографии Й. Вайнхебера и Б. Брема легла тень сотрудничества с нацизмом.

Влияние Л. Перуца на А. Лернет-Холенья не исчерпывается дружеским общением. Несомненно, что творчество А. Лернет-Холенья свидетельствует о воздействии на него романов Перуца, что сказалось как в выборе тем, так и в манере его письма. Их переписка и встречи продолжались после войны. Именно А. Лернет-Холенья издал после смерти Перуца его последний роман «Иуда Леонардо» («Der Judas des Leonardo», 1959).

В 20-е годы XX столетия книги Перуца издаются большими тиражами, они переведены на 21 язык. В 1924–1927 годах романы писателя («Прыжок в неизвестное», «Мастер Страшного суда», «Парикмахер Тюрлюпен») появились на русском языке. Писатель интенсивно работает не только над своими собственными произведениями, он издает в авторизованном переложении два романа В. Гюго: «Год гильотины» («Das Jahr der Guillotine», 1925, совместно с О. Леветтом) и «Пламя над Сан-Доминго» («Flammen auf San Domingo», 1929). Оба вышли в берлинских издательствах.

Прочное положение Перуца в писательском мире поддерживается налаженным семейным бытом. Однако счастливый брак с Идой Вайль оборвался со смертью жены (1928). Перуц никак не мог примириться с ее потерей. Человек необычайно острого, «математического» ума, владевший всеми секретами рационального, логического мышления, он, подобно рядовому обывателю, прибегал к спиритуалистическим сеансам и связывался с потусторонним миром, чтобы получить иллюзию кратковременного утешения. В критике можно встретить утверждение, что биография писателя не нашла никакого отражения в его творчестве. Однако вряд ли можно до конца согласиться с подобным мнением. Выше уже указывалось на появление в его книгах «русской» темы в связи с конкретным эпизодом биографии — путешествием по России. Видимо, и драматические события его личной жизни по своему преломились в романе «Снег святого Петра» («St. Petri-Schnee», 1933), где герой в бредовом сне обретает свою утраченную возлюбленную и вопреки рациональным доводам не хочет расставаться с призрачной мечтой. Можно также предположить, что создание в этот отрезок времени (1930–1935) комедий — обстоятельство не случайное. Оно соответствует известным фактам его биографии: чтобы забыть и вытеснить трагические воспоминания, Л. Перуц заполняет свою жизнь флиртом, необременительными любовными связями. К произведениям легкого жанра, написанным в период 1930–1935 гг., относятся: «Поездка в Прессбург» («Die Reise nach Pressburg», 1930), «Завтра выходной» («Morgen ist Feiertag», 1935, в соавторстве с Г. Штурмом), «Почему ты мне не веришь?» («Warum glaubst du mir nicht?», 1936, в соавторстве с П. Франком). Комедия «Завтра выходной» была экранизирована в Аргентине, фильм вышел в прокат в 1941 году под

названием «История одной ночи» («Historia de una noche») и получил приз Аргентинской киноакадемии.

Следует отметить, что произведения Л. Перуца всегда пользовались вниманием кинематографа. Роман «Маркиз де Боливар» экранизировался дважды: в 1921 году в Германии и в 1928 году в Великобритании. В 1935 году в Австрии вышли фильмы по романам «Казак и соловей» и «Чудо дерева манго». В 1942 году в Аргентине был снят фильм «Пепел на ветру» («Ceniza al viento») по сценарию, в основе которого среди нескольких новелл был и один рассказ Перуца. При жизни писатель всегда участвовал в создании сценариев к фильмам по своим произведениям. В 1989 году режиссер М. Кельман, известный по фильму «Марш Радецкого» (экранизация романа Й. Рота), поставил фильм по роману Перуца «Мастер Страшного суда». Приход к власти нацистов резко изменил судьбу писателя. Романы «Снег святого Петра» и «Шведский всадник» («Der schwedische Reiter», 1936) появились уже только в Австрии, так как после 1933 года публикация «автора-неарийца» в Германии была запрещена. Поэтому романы, принадлежавшие к его лучшим произведениям, не могли повторить успех предыдущих книг. Аннексия Австрии гитлеровской Германией (1938) лишила писателя всякой материальной и духовной основы существования, и в 1938 году он вместе с семьей эмигрирует в Палестину, где работает по своей прежней специальности — математиком в страховой компании. Во время войны Перуц пытался писать, однако исторический роман о жизни первых европейских поселенцев в Америке остался фрагментом, так же, как и роман «Майская ночь в Вене» («Mainacht in Wien», опубл. 1996), в котором описывался захват нацистами власти в Австрии. Он продолжал работать над романом в новеллах «Ночи под каменным мостом» («Nachts unter der steinernen Bruecke», 1953), первая глава из которого была опубликована еще в 1924 году. Роман, считающийся вершиной его творчества, оказался последним произведением, увидевшим свет при жизни писателя. Публикация романа «Иуда Леонардо» не нашла заметного резонанса у читателя. В Европе Перуц оказался почти полностью забытым писателем. Только в Латинской Америке благодаря усилиям его друзей, а также авторитету Хорхе Луиса Борхеса, высоко ценившего мастера, его произведения пользовались неизменным успехом и расходились большими тиражами. Сам Перуц, как всегда, трезво оценивал свое положение на литературной сцене послевоенной Европы. В начале 1950-х годов он писал Б. Брему, советовавшему ему печатать свои книги: «... это дело не столь простое для меня, как прежде, тех прежних издателей, которых я знал, больше нет. А нынешние издатели, по всей вероятности, не имеют ни малейшего представления, что я когда-то был. Ибо

с тех пор, как я был удален из немецкой литературы, миновало четырнадцать лет <...>. Я уже больше не жажду в литературе ни успеха, ни места, ни почестей. Все оказалось суетой <...>»³. Это письмо достоверно передает настроение писателя, постоянно тосковавшего по «венской» атмосфере дружеского общения, по «своему» читателю. Он, так и не вписавшийся в духовно-литературную обстановку послевоенной Австрии, постоянно проводил свой летний отдых «дома», в кругу немногих близких ему людей. Особенно охотно он бывал у своего друга Лернет-Холенья. Здесь он и скончался (1957) от сердечного приступа.

Последние двадцать лет своей жизни он жил в Израиле, но всегда мечтал «о доме с двумя окнами»: одно из них должно было выходить на площадь перед иерусалимским храмом, а из другого ему хотелось бы видеть свою австрийскую родину⁴.

Прошло немало времени, прежде чем имя несправедливо забытого большого художника вошло в литературный обиход и заняло достойное место. Изучение литературного творчества Л. Перуца было сопряжено с трудностями, сопровождающими всякое новое открытие забытых имен; обычно возникает опасность пользоваться при оценке их произведений либо завышенными, либо заниженными мерками, ибо инструмент исследователя неизбежно настраивается «или на слишком высокую ноту, или на слишком низкую»⁵. Работы, посвященные Перуцу, лишь один раз доказывают справедливость таких опасений. В первом диссертационном исследовании — его написал Масато Мураяма — Л. Перуц представлен как автор исторических романов. В интерпретации японского германиста Л. Перуц был создателем популярных развлекательных книг, сторонником консервативных монархических взглядов, критиковавшим с этих позиций современную ему действительность австрийской республики⁶. Здесь отметим, что Л. Перуц, подобно другим австрийским писателям (например, Й. Роту), действительно положительно оценивал роль австрийской монархии и был убежденным противником идеи национального государства, что проявилось позднее в его отношении к государству Израиль. Но так думал Л. Перуц как человек и гражданин. Однако Перуц-художник никогда не вплетал собственное мировидение в канву своих произведений, не делал персонажей рупором своих взглядов. В основе его творчества, как будет показано ниже, лежал принцип полного авторского невмешательства в художественные события, что проявлялось, в частности, в отсутствии любого писательского комментирования. Этому принципу он следовал и в жизни: не сохранилось ни одного интервью, ни одного толкования им своих книг.

Следующий этап в освоении творчества Перуца (80–90-е годы XX в.) связан с более глубоким осознанием его места в лите-

ратуре. Для этого уже была создана необходимая база: переизданы все произведения писателя, включая и фрагменты его неоконченных романов, изучен обширный материал, содержащийся в до- и послевоенных рецензиях на его книги. Исследователи видели свою задачу в том, чтобы отграничить творчество Л. Перуца от «черной» фантастики, оккультной литературы, связанной с именами Г. Майринка, Г. Г. Эверса, К. Г. Штробла, к которым критика «привязывала» его книги за схожесть некоторых сюжетных мотивов. Заслужой германистов данного периода (Д. Нойхаус, Р. Лют, Г. Г. Мюллер и другие) было аргументированное введение Л. Перуца в «большую» европейскую литературу, показ духовно-эстетических истоков его творчества в предшествующей литературе рубежа столетия, раскрытие непосредственного воздействия на него таких авторов «венского модерна», как А. Шницлер и Р. Бер-Гофман, выявление параллелей с эпикой его современников (Й. Рот, Э. Вайс). Более глубокому проникновению в художественный мир писателя способствовало изучение и раскрытие того культурно-исторического контекста, в котором развивался художник: венское литературное кафе, взаимосвязь многоликой австрийской и еврейской традиций, монархическое прошлое Дунайской империи и Австрийской республики, философско-исторические и психолого-социологические идеи, формировавшие его понимание истории и сознание личности. В 80–90-е годы XX в. начали складываться традиции в освоении творчества Л. Перуца, появились фундаментальные исследования, многочисленные работы по отдельным проблемам. Их число постоянно растет; писатель оказался тем художником, который дал плодотворные импульсы для развития самых противоположных тенденций: французскому «новому роману» (А. Роб-Грийе) и так называемой массовой культуре (А. Хичкок, Я. Флеминг).

Перу Л. Перуца принадлежат десять романов, не считая переводов и авторизированных обработок произведений других авторов, а также книг, написанных в соавторстве. Для характеристики его манеры письма критика часто использует такие определения, как «мистика плюс математика», «единство истории, Фантастики и математики». Тем самым подчеркивается его умение выстроить точный, захватывающий сюжет, изобразить события, отмеченные и тайной, и глубоким знанием исторических реалий, создать повествование, написанное одновременно поэтично и доходчиво. Он поэт и математик, писал о нем известный критик и писатель, друг юности Р. А. Берман, страсть к повествованию, «брызжащая в нем», уравнивается блестящей, «элегантной» логикой; «из-за плеча поэта Перуца постоянно выглядывает математик»⁷. Однако все сказанное — лишь одна сторона его дарования. Внимательный читатель всегда ощущал и другое — глубо-

кое философское содержание, спрятанное за лежавшей на поверхности занимательностью и увлекательностью изложения. Эта своеобразная связь глубины и развлекательности отмечена в остроумном высказывании австрийского писателя Ф. Торберга, шутливо полагавшего, что талант Перуца мог бы, вероятно, появиться как «плод любовной связи Франца Кафки с Агатой Кристи»⁸.

Эпическая проза Перуца всегда содержит элементы фантастического, это фантастические романы в том смысле, в каком определяет жанр Ц. Тодоров. Их основной критерий, по Тодорову, — присутствие в содержании некоего двойного смысла. Художественный текст, пишет он, заставляет читателя «испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий»⁹. Подобные колебания касаются и решения о том, является ли пережитое сном или явью, порождением мечты или реальностью. Фантастическое, понятое таким образом, отделено от чудесного (фантастически-чудесного, от чудесного в чистом виде, представленного в сказках, или от научно-чудесного, именуемого научной фантастикой)¹⁰. Встречаясь с чудесным, выраженным в перечисленных выше формах, читатель никогда не испытывает колебаний относительно понимания, к какой сфере отнести их — к реальной или иллюзорной. Не то в фантастическом тексте, где принятие какого-то однозначного решения беспрестанно подвергается сомнению. Это происходит за счет того, что обычный, «житейский» порядок чередуется с тем, что Р. Кайуа назвал «вторжением недопустимого в неизменную закономерность повседневности»¹¹.

Действие романов Перуца, как правило, происходит в зоне пересечения реального и ирреального, когда утрачивается однозначность в понимании как природы действующих сил (естественные или сверхъестественные), так и в оценке психических состояний персонажей (явь или сон). Подобная двусмысленность не разрешается развязкой действия, она сохраняется и как основное читательское впечатление после прочтения.

Значительную часть творческого наследия писателя составляют исторические романы, в которых автор соединяет точное знание реалий воспроизводимых событий с их фантастической интерпретацией, создавая таким способом совершенно новый контекст. Именно сочетание исторического и фантастического жанров составляет подлинное своеобразие творческой манеры писателя, не имевшего здесь предшественников¹².

Его видение истории сформировалось в эпоху критического пересмотра идей Просвещения, согласно которым человечество, осуществляя заветы Французской буржуазной революции (свобода, равенство, братство), неуклонно развивается в направлении прогресса и разума. Война 1914 года наглядно показала ил-

люзорность рационалистического подхода, несостоятельность взглядов на историю как прямой путь создания человеческого общества по меркам разумности. По иронии истории как раз поколение носителей политических и научных лозунгов либерализма породило разрушительные идеи и само стало жертвой милитаристского угара. Реакцией на эту катастрофу стал пересмотр представлений об историческом развитии. Теоретическая основа для формирования нового исторического понимания была заложена еще в XIX веке в антипросветительских взглядах романтиков, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра.

Литература рубежа веков, искусство декаданса, отмеченное элегическими настроениями скорби и печали, в утонченной форме воплотили идеи «конца эпохи», утраты жизненных сил и устремлений. В XX веке критика исторического наследия Просвещения в Германии была продолжена В. Бенямином, М. Хоркхаймером, Т. Адорно. В русле указанных тенденций критического отношения к восприятию истории правомерно рассматривать и осознание исторического развития Л. Перуцем¹³.

Идея, лежащая в основе его исторических романов, следующая: не существует объективной истории, основанной на модели «причина — следствие», смысл которой раскрывается по мере постижения фактов. История есть совокупность событий, она становится видимой лишь благодаря интерпретации конкретными лицами, ее общие контуры проступают только через «призматическое преломление»¹⁴. В романах Перуца история предстает в воспоминаниях персонажей; такие воспоминания эмоционально окрашены, лишены строгой объективности и находятся в тесной взаимосвязи с интересами тех, кто повествует, «вспоминает». Эти интересы находятся в зависимости не только от самосознания, идентичности «вспоминающего» субъекта, но и от самосознания целой эпохи. Л. Перуц — непревзойденный мастер воссоздания процесса самоосознания, самопонимания (идентичности) из воспоминаний¹⁵. Как никто другой, он умеет показать провалы в памяти и зарождение воспоминания, а вместе с ним — и идентичности из хаоса, в котором нельзя различить «я» и «ты». Он дает возможность читателю буквально пережить, почувствовать и увидеть тончайшие переходы от состояния, когда человек был «безмянным нечто, безличным существом, утратившим способность отличать прошедшее от будущего», к первой встрече с вновь проснувшимся сознанием¹⁶.

С той же пластичностью воссоздается им и идентичность эпохи, осознание коллективным «я» своей личности, ощущение себя как единого целого. Эта зарождающаяся в ходе революционных потрясений идентичность коллектива осознает себя, как показывает Перуц, только в неразрывной связи со своей спо-

способностью вспоминать или забывать. Через романы Перуца, повествующие о революционных потрясениях либо о подготовке к ним, красной нитью проходит идея неразрывной взаимосвязи трех элементов: образования новых представлений о себе, отождествления себя с ними и воспоминания о прошлом. Задача нового порядка в революционной России («Яблочко, куда катишься...») — не просто физическое уничтожение прежних правителей, но и искоренение памяти о них. Он пишет: «... революционный гнев был направлен против каменных символов старого времени. С постаментов сбрасывали царские памятники <...>. Повсюду выростали памятники и бюсты великих революционеров прошедших времен <...>. На Красной площади <...> можно было видеть революционный памятник, одновременно примитивный и впечатляющий: огромный топор, вбитый в гигантское белое бревно, а на бревне большими красными буквами написано: “Белая гвардия”»¹⁷.

Отношение к истории как к некоей гипотезе, порождаемой воспоминаниями субъекта, зависящего от своих собственных интересов, означает для писателя невозможность воссоздания объективного хода событий. В такой исторической модели важным аспектом является фокус восприятия происходившего. Кто же у Перуца «вспоминает» о «делах давно минувших дней»? Они передаются с «периферии» истории; великие события (и географически, и социально-психологически) показаны не из центра происходящего, а с окраины, «обочины» эпохи. Так, подготовку к планируемому восстанию против французской аристократии читатель наблюдает из маленькой цирюльни Тюрлюпэна, чудака, одержимого манией величия («Парикмахер Тюрлюпен»), гражданская война в России показана через воспаленное восприятие мелкого австрийского чиновника, бывшего офицера («Яблочко, куда катишься...»). О Северной войне (1700–1721) читатель узнает от двух бродяг — офицера, дезертировавшего из армии саксонского короля, и безымянного вора. О завоевании Мексики испанцами рассказывает старый солдат — испанец и вспоминает полубезумный немецкий рыцарь Грумбах, то теряющий свою память, то вновь обретающий ее. В романе «Ночи под каменным мостом» в некоторых сценах появляются подлинные исторические лица (полководец Валленштейн, император Рудольф II, ученый, математик и астроном Кеплер), но не они определяют перспективу повествования, а другие совершенно незначительные с точки зрения эпохальных событий персонажи: бедняк-репетитор, городские дурачки из гетто, бедолага-торговец и другие. События, переданные из подобной «усеченной» перспективы, теряют свою значительность, а их подлинными героями становятся не вершители судеб из официальной истории,

а маленькие люди или чудачки, одиночки, не понятые и отторгнутые обществом.

Важно отметить еще один аспект произведений Перуца. Во всех его романах очень сильно чувствуется метафизический элемент. История, совершающаяся на периферии, персонажи, часто удаленные от света «прожекторов» эпохи, у него всегда соприкасаются с магистральными проблемами бытия, связаны с «последними вещами» мироздания. Читателя не оставляет ощущение того, что описанное автором географическое и социальное «захолустье», выведенные им на сцену незначительные по историческому масштабу люди, тем не менее, всегда находятся «под приглядом» каких-то высших сил. Души его персонажей становятся ареной той драматической борьбы, что ведут между собой Рай и Ад. Поэтому в центре его произведений, посвященных изображению исторических событий, оказываются не сами эпизоды человеческой истории, а нравственное состояние человеческой души, показанное в космическом контексте. Божественное предопределение и свободное волеизъявление человека, вина и искупление, преступление и наказание, милосердие и справедливость — вот те проблемы, которые в конечном итоге обсуждаются в произведениях Перуца. Потому его «занимательные» романы становятся притчами о судьбе человека и мира.

Первый исторический роман «Третья пуля» уже содержал весь набор признаков, определяющих особый «перуцевский» колорит. Типична сама тема — столкновение личности с историей, драматическая коллизия, результатом которой становится крушение индивидуума, пытавшегося вмешаться в исторический ход событий. Роман рассказывает о германском рыцаре Грумбахе, человеке, одержимом «волей к власти», фанатической страстью, определяющей все его действия. В Германии он во главе восставших крестьян громил замки князей, разрушал монастыри, отказался присягнуть на верность молодому императору, взшедшему на престол. Папа проклял его, кайзер выслал из Германии, в Новом Свете он пытался противостоять Фердинанду Кортесу и помешать ему завоевать Мексику. Свой план — остановить испанскую армаду — он хотел осуществить с помощью аркебузы (пищали) и трех пуль, выигранных у меткого стрелка, набожного испанца Гарсиа Новарро, умевшего заговаривать пули. Новарро, проигравшего аркебузу в кости, Кортес приказывает повесить, перед смертью тот проклинает пули, и его проклятие сбывается. Первая пуля поражает друга Грумбаха, благородного короля ацтеков Монтесуму, вторая — возлюбленную Грумбаха, юную индианку Далилу. Третья пуля попадает в самого Грумбаха, он падает с лошади и лишается памяти. С тех пор он идет по жизни, как по заброшенному дому, в котором одни комнаты

пусты, а другие наполнены каким-то бессмысленным хламом. Утратив память, он утратил и свою идентичность. Грумбах, в прошлом страстный борец против папы, теперь находится в стане католиков и участвует в пленении и казни бывших единоверцев-протестантов. Вслушиваясь в рассказ старого испанского солдата о славном рыцаре Грумбахе, он начинает вспоминать свою молодость в Мексике. Но дослушать до конца ему не удается, его слуга Мельхиор Йеклайн, когда-то искалеченный испанцами, не выдерживает воспоминаний об этих событиях и убивает старого испанца. Картины жизни, всплывшие перед ним, снова исчезли в сумерках времен, а он остался человеком, не имеющим за собой прошлого, не понимающим настоящего.

Роман Перуца построен как текст с вариационной повествовательной перспективой, где ведущую роль играет повествователь, воспринимающий историю событий на глазах у читателя от другого рассказчика. Собственная история Грумбаха и его трех пуль появляется в рамочном обрамлении; события возникают как рассказанная история. Происходящее воспринимается в ограниченной повествовательной перспективе. Именно таким является понимание пережитого и увиденного старым испанским мушкетером. «Большая» история преломилась через сознание тех, кто ее творил, чувства и ощущения ее участников и наблюдателей стали фокусом линзы, доносящей эту историю до потомков. Самоограничение авторской перспективы — важнейший принцип в структуре текста Перуца. Автор охарактеризовал его так: «Верно то, что я, всякий раз входя в незнакомый мне мир, влезаю в шкуру какого-нибудь незнакомого мне человека и обживаюсь в ней. То это немецкий ландскнехт, то сапожник из Сицилии, то вор, то испанский аристократ, а то <...> пражский бедолага-еврей»¹⁸. Точка зрения конкретного персонафицированного рассказчика, участника или наблюдателя происходящего, является необходимым условием для создания не только субъективно окрашенного образа восприятия истории. Подобная ограниченная повествовательная перспектива — обязательная предпосылка фантастического произведения. Такой персонаж-рассказчик облегчает процесс отождествления с ним читателя, что необходимо в фантастике с ее атмосферой неясности и неопределенности в принятии однозначных оценок в пользу естественного или сверхъестественного объяснения событий. Персонафицированный рассказчик, пишет Ц. Тодоров, «может *удостоверить* рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение <...>»¹⁹. Напротив, всезнающий аукториальный повествователь неуместен в зыбком воздухе фантастики, среди многозначных обстоятельств, оставляющих в читателе неуверенность и колебания. Читатель так и

не получает однозначного толкования тому, что определило судьбу Грумбаха: проклятие Новарро или его собственный характер, эгоистические желания, жажда власти, в жертву которым он приносит дружбу, любовь и, наконец, самого себя. На основании прочитанного нельзя определенно сказать, почему Грумбаху было не суждено узнать свою историю до конца: то ли потому, что он (еще до рассказа солдата) не смог допить горький отвар алхимика, возвращающий память, то ли потому, что его слуга действовал в приступе гнева. Неясно, как он стал обладателем заветной аркебузы: то ли в результате заключенного союза с дьяволом, то ли с помощью слуг, выигравших в кости пицаль у Новарро. Персонифицированный рассказчик, комментирующий действие «изнутри» (испанец), повествователь, совмещающий в одном лице и рассказчика, и главное действующее лицо, рефлекторно, эмоционально-оценочно воспринимающее мир, создают сложную повествовательную перспективу. Однако эти «технические» ухищрения «спрятаны» за захватывающим сюжетом, за безупречной логикой построения ситуации, за точным, выразительным, стилизованным под архаику языком произведения.

Перуц-рассказчик широко использовал возможности внутреннего монолога и несобственно прямой речи как форм проявления лирического «я» персонифицированного повествователя. Известно, что в литературе на немецком языке эта техника повествования нашла широкое применение в произведениях венского модерна. Л. Перуц, испытавший непосредственное влияние искусства рубежа века, считавший образцовой прозу А. Шницлера, не прошел мимо художественно-эстетических достижений литераторов этого круга. Роман «Третья пуля» тому наглядный пример. Сложное переплетение разных уровней повествования создает глубинную перспективу, уточняет психологическую характеристику героя, несущего в себе неразрешимый комплекс противоречий добра и зла, широту натуры и мелочного честолюбия, губящего его как личность.

Лео Перуц развил особый вариант истории фантастического романа, так называемый «роман улик» («Indizienroman») ²⁰. Суть подобной техники изображения заключается в том, что автор отказывается от непосредственного описания тех или иных событий, но оставляет доказательства, «улики», исходя из которых читатель сам заполняет пустоты в действии или воссоздает событие, сообщенное лишь намеком, изображенное в завуалированном, зашифрованном виде. Подобно детективу, читатель с помощью «улик», разбросанных по всему тексту, используя свой собственный комбинационный дар, реконструирует случившееся, «утаенное», не рассказанное автором, но имеющее важное значение для понимания общей логики всего текста, для раскрытия

глубинного смысла. При этом только от читателя зависит, поймет ли он скрытые знаки и указания автора и последует за ним «вглубь» или останется на поверхности, следя только за развитием сюжета. Создавая «роман улик», автор, начиная с «Третьей пули», преследует двойную цель. С одной стороны, читатель сам вовлекается в интерпретацию истории, ему на собственном опыте дается возможность осознать, как факт превращается, по выражению Нойхауса, «в субъективно окрашенный продукт комбинационных способностей» тех, кто занимается толкованием истории²¹. С другой стороны, автор с помощью «улик» подводит внимательного читателя к пониманию трагедии Грумбаха, его собственной вины во всем, что произошло. Не третья пуля, сбившая его с седла лошади, виновата в потере памяти. Под тяжестью вины и греха, не дающей ему обрести покой, Грумбах, видимо, сознательно избрал путь забвения и безразличного приспособленчества. Лета, река забвения, в которую он вошел, и есть исполнение третьего проклятия, та самая «третья пуля», настигшая его. Но одновременно утрата памяти и идентичности являются искуплением вины Грумбаха. Комплекс «вина-забвение», впервые появившийся в романе «Третья пуля», будет постоянно сопровождать поступки персонажей в последующих произведениях²².

Действие романа «Маркиз де Боливар» происходит в испанском городке Ла Бисбаль во время похода наполеоновских войск зимой 1812 года. Это рассказ о странной истории уничтожения двух немецких полков, воевавших на стороне Наполеона («Нассау» и «Наследный принц Гессенский»), оборонявших город от испанских партизан. Немецкие офицеры считают виновником происшедшего французского ротмистра Салиньяка, незадолго до трагедии прикомандированного к ним из штаба, чтобы заменить погибшего командира драгун. За Салиньяком в армии ходила дурная слава человека, приносящего несчастья. Немецкий офицер Йохберг, от лица которого ведется повествование, доказывает, что Салиньяк был Агасфером, Вечным Жидом, тем самым, кто, согласно легенде, отказал в кратковременном отдыхе Христу во время его пути на Голгофу. За это он был обречен из века в век без остановки скитаться по миру, принося с собой горе и беду. Однако, как выясняется, вина за гибель полков лежит на самих офицерах, погубивших сотни людей из-за своей безответственности, слепого следования своим эгоистическим интересам. Вначале события складывались для них удачно: они заблаговременно узнали о плане неприятеля, разработанном маркизом де Боливаром. План заключался в следующем. Три условленных сигнала должны были дать знать партизанам, что им следует делать. По первому сигналу, поданному из города (дым от горящей сырой соломы из трубы дома маркиза), им

нужно было занять дороги на подступах к городу, подтянуть пушки, взорвать мосты через реку. По второму (звук органа из монастыря) им следовало обстрелять город бомбами и зажигательными гранатами; по третьему (кинжал, доставленный партизанам) начать штурм города. Зная заранее об этом, физически уничтожив маркиза, немецкие офицеры, словно выполняя его волю, сами подали из города все три сигнала, не думая о последствиях. Первый сигнал дал лейтенант Гюнтер, чтобы остаться в городе и добыть благосклонность юной испанки Монхиты, любовницы их полковника. Второй подали напившиеся офицеры Брокендорф и Донон, доведенные до бешенства отказом Монхиты прийти к ним на свидание в монастырь. Кинжал доставляют герильясам Йохберг и Монхита: девушка, отвергнутая по вине офицеров полковником, убивает себя кинжалом, доставшимся полковнику от Боливара. Во время штурма погибли все, за исключением Йохберга. Юный лейтенант остался в живых благодаря странному обстоятельству: восемнадцатилетний Йохберг неожиданно принял обличье де Боливара, шестидесятилетнего старика с седыми волосами. Более того, ему самому почудилось, что в него вселилась душа убитого маркиза, его воля и решения: «И мне казалось, будто уничтожение полка изначально было в моей воле, и это я решил дело <...>»²³.

В «Маркизе де Боливаре» Перуц развивает принцип историко-фантастического романа, заложенный в его первом произведении. Читателю сообщается о событиях из «исторической периферии»: наполеоновские войны в Испании (1811–1813), описанные восемнадцатилетним лейтенантом, рассказывающим об уничтожении немецкого гарнизона в астурианском горном городке Ла Бисбаль. Как и в первом романе, основное действие вставлено в рамочное повествование, в предисловие фиктивного издателя фиктивных мемуаров, оставленных после смерти Йохберга (1879). Рамка выполняет особую роль, она не только подготавливает читателя к повествованию, вводит его в события. Она является ферментом, создающим атмосферу зыбкости и неопределенности, являющуюся неперменным компонентом фантастического. Предисловие издателя, в котором заранее сообщается о трагической судьбе двух полков, ставит под сомнение рассказ повествователя о том, как это произошло. Рамка содержит рациональные рассуждения «серьезных» историков, оспаривающих мемуары Йохберга, непосредственного свидетеля и участника событий, убежденного в том, что в Испании он встретился с Вечным Жидом (Салиньяком). Так создаются два начала, вступающие во взаимодействие на протяжении всего повествования: объективно-рациональное и иррациональное, сверхъестественное. Особую роль играет тот факт, что свои воспоминания

Йохберг писал, по-видимому, спустя много лет. Этот временной пласт, «я» более зрелого человека, видящего и оценивающего давно минувшее со стороны, сомневающегося и все-таки настаивающего на своей правоте, накладывает особый отпечаток на создание колорита «неверного света», освещающего повествование: «С тех пор прошло много лет. Когда я оглядываюсь на те события, я вижу: многие вещи, некогда ясно и остро представшие моим глазам, потонули в неверном свете времени»²⁴.

Мастерство Перуца в создании атмосферы фантастического проявляется в том, как он показывает постепенное вхождение необычного в реальный мир. Это особенно хорошо видно на фигуре Салиньяка, выступающего в романе как ипостась Агасфера, вестника гибели и несчастья. Сначала Йохберг (а с ним и читатель) знакомится с необычной внешностью ротмистра Салиньяка, подчеркивается его старость (бесцветное, почти восковое лицо), его связь со Средиземноморьем (лихорадкой он заразился много лет назад в Сирии), знание о своей злосчастной судьбе (по его словам, ни один человек, столкнувшийся с ним, на земле не задерживается). Следующий этап связан с отношением к нему простых людей, простецов, открытых Богу. Горожане боязливо сторонятся его, осеняют себя крестом, один из крестьян обращается к нему со словами «Ваша Вечность», священник и глава города (алькальд) утверждают, что внешне Салиньяк таков, каким полвека назад видели его их отцы и деды. Затем сущность Салиньяка раскрывает сообщение его бывшего сослуживца капитана Эглофштейна, показывающего роковую роль этого человека, идущего «в авангарде гибели», приносящего туда, куда он приходит, «несчастье и уничтожение». Так было в Польше и в Пруссии. Доводы Эглофштейна оспариваются его товарищами, подчеркивающими случайность совпадения. Подобное построение текста постоянно поддерживает напряжение и колебание читателя, взвешивающего все «за» и «против» в выборе окончательного решения. Тому способствует и позиция самого Йохберга, проходящего все стадии — от неверия в «глупость» до осознания «тайного и ужасного смысла»: Салиньяк — слуга Антихриста.

Линия идейного размежевания в романе проходит между двумя фигурами — маркизом де Боливаром, воплощающим в себе высокие ценности добра, и ротмистром Салиньяком, олицетворяющим зло. Подобное разделение характерно для фантастической литературы, корни его уходят в «готические» и романтические традиции жанра. Однако носители добра и зла в романе Перуца получают дополнительную философскую и мировоззренческую «подпитку», обусловлены его картиной мира, которая «содержит специфический австрийский момент» — она дуалистична²⁵. В рамках такого отношения человека с миром в ми-

роздании имеется место всему — великому и малому, возвышенному и пошлomu, одно не существует без другого, без Бога нет Дьявола, добро неразрывно связано со злом. Метафизическая связь добра и зла в макрокосмосе находит свое отражение в микрокосме — в душе человека.

Сосуществование добра и зла в душе одного и того же человека в фантастическом жанре интенсивно разрабатывалось со времен Р. Л. Стивенсона («Странная история д-ра Джекиля и м-ра Хайда», 1886). Позднее фантастическая мистика души получила обоснование и объяснение в психоанализе (соотношение сознательного и бессознательного, расщепление личности), что наполнило новым содержанием древние топосы «двойничества», противостояния добра и зла, их взаимодействия, взаимопревращения, «перетекания» и т.д. Австрийская литература активно осваивала новые темы. Их по-разному использовали представители венского модерна (А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь) и Пражский кружок (Ф. Кафка, Г. Майринк). Все эти веяния оказались в фокусе внимания Л. Перуца. В данном контексте следует рассматривать изменение идентичности Йохберга, его полное «переселение» в душевную и физическую оболочку маркиза де Боливера.

Писатель наполняет нравственно-философским содержанием и другой «реквизит» фантастики — предсказания и проклятия. С одной стороны, они выступают (как и в его первом романе) двигателем действия, сюжета. Йохбергу, а вместе с ним и читателю, постепенно открывается таинственный смысл предсмертного желания маркиза: немецкие офицеры должны сделать за него то, что не успел сделать он сам. Клятва, взятая им под звон колоколов с офицеров, заключается в том, что они, воюющие на стороне Наполеона, должны освободить его родной город от наполеоновских войск, погубить неприятеля. К этой клятве, бездумно данной немцами, Йохберг постоянно возвращается. Так возрастает напряженное ожидание читателя, знающего, что должно произойти, и строящего предположения, как это должно случиться. С другой стороны, автор ставит перед читателем более сложную философско-этическую проблему. Он спрашивает: «Что правит миром — предопределение или свободное волеизъявление человека?» Да, все попытки целенаправленно противостоять «воле Божией» (последнее желание маркиза было как бы «утверждено» звоном колоколов) оканчиваются полным провалом. Однако читатель мог неоднократно убедиться, что трагедия (гибель двух немецких полков) есть результат поведения самих офицеров, их безответственности, желания удовлетворять свои самые низменные побуждения. Зная о последствиях, они подают сигналы сами, движимые похотью, завистью, соперничеством. Таким образом, человек в конечном счете сам несет ответственность за результаты своих действий.

Роман «Маркиз де Боливар» по праву считается одним из лучших произведений автора. Критика высоко оценила язык и структуру произведения. В лице Перуца, писал в 1920 году Э. Э. Киш, «у нас есть мастер захватывающего романа, талант, какого не было со времен Дюма <...>». В 1962 году роман был награжден премией французских интеллектуалов «При ноктюрн» («Le prix Nocturne») как выдающееся произведение фантастического жанра незаслуженно забытого австрийского автора²⁶.

В романе «Шведский всадник» описываются события Северной войны (1701), когда Россия в составе Северного союза (Дания, Саксония, Польша) воевала против шведского короля Карла XII. По заснеженным дорогам Силезии бредут, спасаясь от погони, двое бродяг. Один из них Христиан фон Торнефельд, юный швед, сбежавший из армии короля Саксонского, чтобы служить шведскому королю. Другой — безымянный вор по кличке Куролов. Обоим грозит виселица, только помощь богатого польского родственника, крестного Христиана, имение которого находится неподалеку от границы, может их спасти. С трудом они добираются до заброшенной мельницы, находящейся во владении князя-епископа, которого в народе называли Князем Дьявола. Здесь были его мастерские с литейными, каменоломнями и железоплавильными печами. В этом аду работали прикованные к тачкам осужденные на каторгу воры, убийцы и просто бродяги. Когда-то Куролов сумел сбежать оттуда, но теперь каменоломни епископа — для него единственная возможность спастись от виселицы. Мельник — его считают призраком — потребовал от Торнефельда денег за съеденное и выпитое, а вора пригрозил отправить в епископские мастерские. В имение раздобыть деньги отправился Куролов. Наследница разоренного имения Мария Агнета, когда-то обещанная в невесты Торнефельду, спасает жизнь вору, что производит в его душе настоящий переворот: он решил вернуться сюда еще раз, но уже богатым, выкупить имение, жениться на бедной девушке. Возвратившись на мельницу, он солгал Торнефельду, ставшему его соперником, что Мария Агнета забыла его, запугал Христиана преследователями, и тот добровольно пошел в рабы к епископу. Вор торжественно пообещал Торнефельду отправиться служить в войско шведского короля, но затем нарушил клятву, вновь стал вором, возглавил шайку разбойников, грабивших церковную утварь. Награбив достаточно, чтобы выкупить имение, он снова оказался на заброшенной мельнице, где видит вещий сон, в котором предстает перед судом Всевышнего. Ему прощается воровство и даже грабеж церковей, но его сурово осудили за отсутствие сострадания к Торнефельду, за нарушение данной ему клятвы. Поначалу наказание за тяжкие грехи показалось Куро-

лову странно мягким: он никогда не должен признаваться в своем грехе, хранить свою истинную личину в тайне. Такое наказание для него подобно благодеянию. Под видом Торнефельда он возвратился в имение, женился на Марии Агнете, выкупил имение, стал уважаемым в округе хозяином, любящим мужем и отцом. После семи лет благоденствия его жизнь круто изменилась: прежняя возлюбленная из воровской шайки пригрозилась избличить его. Он покидает имение под предлогом необходимости воевать за шведского короля, а сам разыскивает старую возлюбленную Лизу, чтобы заставить ее замолчать. Во время ссоры она раскаленным железным штырем ставит ему клеймо на лоб. Теперь ему одна дорога — к епископским невольникам. На заброшенной мельнице он встречает Торнефельда, который не только выжил, но окреп, возмужал и снова готов идти в войско шведского короля. Вновь происходит обмен ролями: счастливый Торнефельд скачет в шведскую армию, Куролов идет нести свой крест в каменоломни. Под покровом ночи ему удастся тайком пробраться в имение, чтобы немного побыть с маленькой дочерью. Он принимает решение открыться во всем своей жене, но на пути к дому срывается со скалы и разбивается насмерть. Когда мимо имения провозят труп безымянного бродяги из каменоломни, прибывает известие о героической гибели подлинного Торнефельда. Маленькую дочь мать просит прочитать молитву за павшего отца, но дочь не верит ей: ведь отец приходит к ее окошку почти каждую ночь. По настоянию матери она все же читает «Отче наш» как раз в тот момент, когда мимо проезжает убогая повозка с гробом безымянного, ее настоящего отца. Однако «темная», неразрешимая тайна — как отец мог сражаться в шведской армии и погибнуть на следующий день после той ночи, когда он говорил с ней в саду — сопровождает ее на протяжении всей последующей жизни.

Перед нами снова многократно использованный автором прием рамочного повествования. В предисловии сообщается о мемуарах некоей Марины Христины, урожденной фон Торнефельд «Картины моей жизни в лицах и красках». В отличие от фиктивных мемуаров в «Маркизе де Боливаре», эти воспоминания не создают основу повествования; из них подробно цитируется лишь одно место, где автор ссылается на загадочные воспоминания детства, не поддающиеся объяснениям. Объяснение дает аукториальный повествователь, информированный о всех персонажах и обстоятельствах. Конец повествования обращается к исходному пункту (неразрешимая тайна детства), и круг замыкается. Ответ на вопрос: «как же это могло быть?» — дает сама история, повествующая о судьбе двух диаметрально противоположных не только по социальному статусу, но и по характеру людей. Они

как бы дополняют друг друга. Один мечтатель-энтузиаст, дворянин, озабоченный понятием чести; другой — вор, презирующий все дворянские и бюргерские понятия и солидарный с теми, кто «принадлежит к неисчислимому братству обездолженных, таких же бродяг, как и он сам <...>»²⁷. Обмениваясь ролями, меняя свою идентичность в начале и конце романа, оба персонажа познают жизнь другого сословия, но кончают жизнь в своем прежнем общественном состоянии.

Перуц не только точно и убедительно воссоздает исторический колорит эпохи; он мастерски воспроизводит картину мира, определяющую духовный горизонт своих героев. Множество образов, вплетающихся в канву романа, принадлежит к барочной эмблематике²⁸. К ним относится весь комплекс мотивов, связанных с «Vanitas» («суею») аллегорическим образом, чрезвычайно характерным для эпохи: человек — мяч в руках судьбы («homo bulla»): колесо фортуны, каждый виток которой приносит то взлет, то падение. Символом фортуны выступает старая мельница, где фигуры постоянно обмениваются идентичностью. Другой популярный мотив эпохи — пересечение земного и небесного — реализуется в противопоставлении двух имений: имени епископа Дьявола и имени Марии Агнеты, хозяином которого становится Куролов, принявший облик Христиана Торнефельда. В имени епископа действуют правила безжалостной эксплуатации раннекапиталистического производства, в имени Марии Агнеты, где хозяйствует бывший вор, царят патриархальный мир и принципы натурального ведения хозяйства.

В этом романе Перуц снова ставит свой традиционный вопрос: что определяет судьбу человека — Божественное предопределение или свободное человеческое волеизъявление? На первый взгляд, автор разрешает проблему в пользу трансцендентного. В самом деле, попытки безымянного бродяги «переиграть» судьбу, отказаться от жребия, полученного «сверху», заканчиваются полным провалом. Послав вместо себя в епископский ад Торнефельда, он лишь отсрочил свое собственное пребывание там, но спустя девять лет он попадает туда, как и было предначертано. Однако при ближайшем рассмотрении роковую роль в его судьбе сыграли собственные поступки, эгоистические побуждения. Он жестоко обманул Торнефельда, отправив его вместо себя на верную гибель в каменоломнях епископа, бросил Лизу, любившую его. Проблема перерастает в этический комплекс, постоянный, присутствующий в романах Перуца: «вина — ответственность — искупление». Вор Куролов нарушил основной принцип как Божественного мироздания, так и человеческого общежития. Этот принцип в романе выражается через сострадание. Бог милостив, он прощает человека, пока тот не пре-

ступает принцип милосердия по отношению к своему окружению. Сострадание Марии Агнеты спасает Куролову жизнь. Напротив, его отказ от сочувствия к Торнефельду вызывает гнев Высшего суда и кару небожителей (сцена сновидения). Жалость, проявленная им к двум бывшим членам банды, отыскавшим его в имении, предоставляет «передышку», отсрочку от жестокого наказания судьбы. Его равнодушное отношение к рыжей Лизе обернулось ее предательством и вероломством. Таким образом, деятельное сострадание есть тот абсолютный этический постулат жизненной практики человека, который затем обращается в Божественное милосердие и отпущение человеку его личной вины²⁹.

Роман, насыщенный философско-этической проблематикой, несет на себе и явные признаки фантастического произведения. Пророчества, заклинания, вещие сны, заговоры, магические числа (3, 7, 9) создают привычную для мира Л. Перуца атмосферу межцарствия реальности и ирреальности. Наиболее «густо» воздух таинственного обволакивает фигуру мельника. В народном фольклоре мельница — нередко место действия сверхъестественных и часто недобрых по отношению к человеку сил, а мельник выступает как орудие их деятельности. Людская молва считает мельника не живым человеком, а привидением. Когда-то за недоимки епископ лишил мельника всего имущества, и несчастный наложил на себя руки. С тех пор призрак самоубийцы бродит по округе, поставляя епископу людей на его печи и каменоломни. Воспринимая все, связанное с мельником, через восприятие бродяги, читатель до конца романа остается в неведении, с кем он имеет дело — с человеком или нечистой силой.

«Шведский всадник» — зрелое произведение Перуца, не получившее должной оценки в момент появления (1936) в силу сложившихся политических обстоятельств. Лишь спустя десятилетия оно нашло и своего читателя, и обстоятельную, серьезную критику, оценившую его как произведение большого писателя-гуманиста³⁰.

Над романом «Ночи под каменным мостом» писатель работал более 25 лет (1924–1951). Фрагмент из него, ставший потом первой главой романа, Л. Перуц напечатал еще в 1924 году. Произведение было закончено в 1951 году, а в 1953 роман был опубликован. Он состоит из 14 глав-новелл, каждая из которых представляет самостоятельную завершенную историю. И в этом романе основная часть обрамлена рамочным повествованием, но рамка проходит не через сплошное повествование, она отчетливо проступает лишь в отдельных эпизодах, однако обозначена так, что дает читателю возможность не упускать содержащейся в ней пространственно-временной перспективы. В качестве рассказчика и истолкователя выступает репетитор некоего

гимназиста, в гимназисте угадываются автобиографические черты юного Перуца, бывшего не слишком прилежным учеником. Читатель воспринимает историю как воспоминания репетитора о «преданиях старины глубокой». Бедняк-аспирант, готовящий диссертацию по медицине и натаскивающий своего питомца по гимназическим предметам, между делом рассказывает ему трагические, драматические, смешные и грустные эпизоды истории. В «малой» истории, поведанной репетитором-аспирантом, тоже действуют самодержцы (император Рудольф II), полководцы (А. Валленштейн), философы и ученые (И. Кеплер), а также народ, чешские повстанцы, борцы за независимость. Он рассказывает о великих битвах (бой при Белой горе). Некоторые эпизоды датированы: действие первого («Чума в еврейском городе») происходит в 1589 году, действие второго («Стол императора») — ранним летом 1598 года, третий эпизод — зимой 1609 года, восьмой («Звезда Валленштейна») — в 1606 году, девятый («Живописец Брабанцио») — в 1592, двенадцатый («Верные люди Рудольфа II») — в июне 1621 года. На первый взгляд главы-новеллы представляют завершенные события, не имеющие связи между собой. Но постепенно читатель осознает их тайную связь, как и лукаво скрытую мысль автора — показать историю в качестве прихотливого воспоминания тех, кто повествует о ней.

Все события имеют единый связующий центр; это место действия (Прага) и основные персонажи: кайзер Рудольф II (1552–1612), пражский банкир и благотворитель Мордехай Мейзл (1528–1601) и рабби Лозв (Лёв) (ок. 1512–1609). Их судьбы переплетены между собой. Постепенно читатель «нащупывает» и центр повествования. Его занимает Мордехай Мейзл; не случайно ранним названием романа было «Сокровище Мейзла» («Meisls Gut»). Мейзл финансирует содержание двора обедневшего кайзера, но главная и тайная нить, связующая обоих, заключается в любовных чарах, которыми связал их мудрый рабби Лозв. Каждую ночь во сне император встречается с Эстер, прекрасной женой Мейзла. А начиналась история так. Император на своем белом иноходце скакал через пражское гетто, когда один из неверных придворных решил погубить его и свалить вину на жителей гетто. Он приказал сбросить на императора с крыши дома каменную глыбу. Но высокий рабби внутренним зрением увидел падающий на императора камень и властью, данной ему от Бога, превратил этот камень в ласточек. Во время своего проезда по гетто император заметил прекрасное женское лицо, принадлежавшее, как сказали позднее, жене Мейзла. Поставленный перед выбором — погубить целый народ или душу одной женщины — мудрый рабби посадил под Каменным мостом на берегу Влтавы розовый куст и кустик розмарина и произнес магические слова.

С той поры каждую ночь перелетала душа императора в цветок розы, а душа Эстер — в цветок розмарина; и каждую ночь влюбленным снилось, что они рядом друг с другом. Только гнев Божий, наславший на гетто чуму, заставил рабби вырвать с корнями кустик розмарина. В ту же ночь в доме Мейзла скончалась Эстер, и чума прекратилась.

Вот так на границе реального и ирреального объясняются подлинные исторические события (чума в Праге). Из других эпизодов можно узнать, например, что «звезда» Валленштейна, богатство и слава пришли к нему по чистому недоразумению; просто вовремя залаяла собака, весьма кстати запел петух и заблел коза. Также по чистой случайности чешские повстанцы проиграли битву при Белой горе, а с ней и свободу Чехии. А ведь все из-за того, что один из будущих участников сражения (Петр Заруба) за 22 года до указанных событий пообедал остатками императорской трапезы, поступавшей из дворцовой кухни в гостиницы, находившиеся в округе замка. Он позарился на дешевизну (обед из двенадцати блюд стоил всего три серебряных гроша) и не спросил, откуда такая еда. Тем самым Заруба нарушил запрет, наложенный еще Яном Жижкой: никто из их рода не должен брать ни крохи со стола императора, иначе на землю чехов придут кровь и горе. Так Чехия потеряла свободу и стала австрийской.

Как видно, в истории, поведенной репетитором, «народной истории», торжествует особая, «фантастическая причинность»³¹. Ее «рациональность» достигается, как и при обычной логической операции, с помощью связи и доказательств, но в качестве таковых привлекаются не элементы, лежащие в одинаковой плоскости, а любые. Корни подобного восприятия уходят в мифическое сознание, не выделявшее субъект и объект, не противопоставлявшее человека миру, находившее таинственную взаимосвязь «всего со всем». Подобное синкретическое восприятие мироздания допускало связи между предметами, принадлежащими любым сферам.

Рамочное действие постоянно поддерживает основное повествование. Выясняется, что бедняк-репетитор Якоб Мейзл, потомок того самого Мейзла, что содержал двор Рудольфа II. Так выстраивается связь прошлого и настоящего, глубинная пространственно-временная перспектива. Все разъяснения добровольного «народного» историка Я. Мейзла направлены на то, чтобы развенчать официальную историографию, показать, насколько «профессора истории, учителя гимназии и прочие господа <...> ничего не знают и не понимают в своем предмете»³². Этот по-перуцовски лукавый комментарий выполняет методологическую функцию — показать, что история в буквальном смысле создавалась «на задворках», через невзначай случившиеся, вроде бы незначительные происшествия.

Подлинное завершение истории о сокровищах Мейзла происходит через триста лет после описываемых событий. В эпилоге гимназист становится свидетелем того, как стенобитные машины сноят пражское гетто, те самые богоугодные заведения — больницы, пекарни, богадельни, сиротские дома, в которые вложил свои сказочные богатства Мейзл: «Еще несколько ударов, и бывшее богатство Мейзла рассыпалось в прах и щебень, а от земли отделилось и стало неторопливо пониматься к небесам густое облако красновато-серой пыли»³³.

Перуца, написавшего этот шедевр, не случайно сравнивают с псалмопевцом, воскрешающим прошлое Праги. Воздействие традиций ощущается не только в легендах и сказаниях, составляющих основу текста, но и в присутствии в нем каббалистики, мистики чисел и букв. Исследователями давно замечен таинственный ритм, построенный на числе «семь», используемый писателем. В центре первой, седьмой, четырнадцатой глав находится каббала и рабби Лоэв, вступающий во взаимодействие со сверхъестественными силами. Таким путем автор приводит форму повествования в соответствие с мистическим содержанием.

Причудливая поэтическая история, воссозданная писателем в этом романе, есть мир, в котором реальное и чудесное дополняют друг друга, объясняя недостающие детали далеких событий, заполняя пустоты «объективных» описаний, создавая в конечном счете картину прошлого, полную живой жизни, понятную и доступную каждому. Ибо люди, действующие в такой истории, одержимы теми же страстями, что и их потомки, вспоминающие о далеких временах. Облечь эти воспоминания в слова — значит спасти историю от забвения, от того, чтобы она превратилась в «облако красновато-серой пыли». Только тогда, когда история — большая и малая — станет словом, она откроет, наконец, истину. Эта мысль содержится в поучении высокого ангела Азаила, посланного на землю, дабы открыть сокровенные дела высшего мира: «В знаках, из коих вы составляете слова <...>, сокрыты великая сила и власть, которая управляет движением мира. Знай же, что все, отливающееся на земле из слова, оставляет свои следы в высшем мире»³⁴.

Поэтическая история Л. Перуца о Праге легла в основу либретто к опере Ц. Бресгена «Пражский ангел» (C. Bresgen. Der Engel von Prag, 1975, второй вариант 1985).

Два исторических романа стоят особняком в творчестве Перуца: «Яблочко, куда катишься...» и «Иуда Леонардо». Общим для них является отсутствие фантастического элемента.

Произведения Л. Перуца с «русской» тематикой лишены раз доказывают последовательность позиции писателя в трактовке истории. Ни временная близость его к описываемым событиям,

ни перспектива непосредственного наблюдателя за ними в 1918–1919 гг., когда он в качестве корреспондента объездил юг России и Украину, не внесли существенных изменений в его понимание истории как воспоминание о событиях, доходящих до потомков через истолкование, «преломленное» под углом определенных интересов. И в этих романах история показывается с «задворок», через восприятие ее случайными «попутчиками». Таким является герой романа «Яблочко, куда катишься...» Георг Витторин, бывший офицер австрийской армии, воевавший в России, попавший в лагерь военнопленных в Сибири. После освобождения и возвращения домой он работает мелким чиновником, но вскоре снова едет в Россию. Его гонит туда навязчивая идея отыскать бывшего начальника лагеря и отомстить ему, штабс-капитану Селюкову, унижавшему и оскорблявшему военнопленных. По его вине умер офицер, которому было отказано в своевременной врачебной помощи. «Лагерный психоз», как определяет его состояние один из друзей, заставляет Георга бросить семью, невесту, работу в Вене и отправиться на поиски Селюкова в огромную страну, разделенную на два противостоящих друг другу фронта — белых и красных. Здесь в жертву своей идее он принес десятки людей; покинув Россию, он исколесил полмира и, наконец, после двух лет безуспешных поисков неожиданно находит бывшего коменданта лагеря в Вене, недалеко от своего собственного дома. Изумленный Витторин увидел перед собой не вылощенного надменного офицера, а опустившегося старика в стоптанных домашних туфлях, зарабатывающего на жизнь продажей собственноручно вырезанных из дерева незатейливых игрушек. Селюков не узнал посетителя, а растерявшийся мститель забыл, зачем он пришел к этому неряшливому старику. Купив у него игрушки, он уходит, браня себя за напрасно потраченное драгоценное утреннее время. Таков сюжет романа.

Через воспаленное сознание Витторина писатель передает драматические события в революционной России. Витторин не только свидетель, он выступает и как участник происходящего. Георг, мечущийся в поисках своего обидчика, появляется то среди красных, то среди белых. Он встречается с представителями прежней аристократии, с белогвардейцами воюет на стороне Красной армии. В тюрьме, ожидая решения ЧК, он сталкивается с представителями разных слоев населения страны: торговцами, учителями, инженерами, бродягами. Люди рассказывают ему свои трагические истории, он вступает в контакт с бесчисленным множеством людей, но все вокруг него Г. Витторин оценивает под одним углом зрения: в какой мере происходящее препятствует или помогает найти Селюкова. Он, не задумываясь, ставит на карту собственную жизнь и жизни других, ведет

в бессмысленную атаку на позицию белых батальон красноармейцев, обрекая их на гибель, так как ему кажется, что Селюков борется на другой стороне. Так же бездумно и равнодушно, не замечая собственной вины, он предает в руки ЧК старого революционера, эсера Артемьева. Услышав взрыв (эсер взорвал себя и двоих преследователей), он ничего не понял и лишь удивился тому, что судьба хранила Артемьева до тех пор, пока тот не уладил дела Витторина.

На чьей стороне политические симпатии автора? Как и в других своих произведениях, Перуц не дает никакого авторского комментария. В его трактовке красные и белые проявляют одинаковый героизм и жертвенность. Но жестокость, с какой они уничтожают друг друга, сотни невинных, приносимых в жертву «идее» с той и другой стороны, видимо, должны были подвести читателя к ощущению какой-то трагической нецелесообразности. Вот лишь один из эпизодов: автор описывает красноармейца, мужественно защищавшего до последнего патрона продовольственный склад и продолжавшего в рукопашной отражать натиск толпы. Когда же по его трупу толпа, наконец, ворвалась в помещение склада, она обнаружила там лишь корзину лука и несколько фунтов ржаной муки, смешанной с соломой...

Нельзя не отметить, что симпатии читателя не на стороне Витторина, мечущегося в поисках своей химеры. Читатель отметит своим сочувственным вниманием тех, с кем неистовый Витторин встретился в России. Это барон Пистолкорс, уставший от жизни и не желающий спасаться бегством от ЧК, юный граф Дмитрий Гагарин, предпочитающий смерть сдаче в плен, неустрашимый эсер Артемьев, приехавший в Россию, чтобы расправиться с бывшими товарищами, предавшими, как он считает, дело революции. Перуц находит для новой российской истории выразительный символ — революционный «хорал», лихую песню «Яблочко», воплощение судьбы несущейся в неизвестность страны.

Роман Перуца появился в 1928 году сначала как «роман с продолжением», печатавшийся в берлинском еженедельнике, а затем отдельной книгой, вышедшей по тем временам огромным тиражом. Вместе с книгой Ремарка «На западном фронте без перемен» (1929, газетный вариант 1928) он пользовался наибольшим читательским спросом. Произведение Перуца находится в русле интернациональной литературы о «потерянном поколении», в той ее специфической немецкой разновидности, которая получила название «романы о возвращении на родину» («Heimkehrerromane»). Фронтовик, возвратившийся домой, не находит себе места в мире, где все перевернулось вверх дном. Начиная с 1927 года, количество таких романов непрерывно возрастало; во время мирового экономического кризиса их распространение

достигло наибольшего уровня. Одним из первых писателей, создавших этот тип героя, был Й. Рот («Отель “Савой”», 1924, «Бегство без конца», 1927). Франц Тунда из «Бегства без конца» Й. Рота и Георг Витторин имеют много общего в своей судьбе, но мир двух романов различен. Критика обратила внимание на то, что в произведении Перуца нет и следа того пафоса «отсутствия родины», «безродности», утраты веры, одиночества, потерянности, бессильного протеста против послевоенного сытого буржуазного общества, которые отличают книгу Й. Рота. У Перуца иной пафос, его скепсис иного рода: люди, пережив страшное потрясение — войну 1914 года, ничему не научились. Действительно, как иначе можно оценить действия Витторина, самозабвенно жертвующего своей жизнью и судьбой других людей во имя мести ничтожному человеку, когда-то прервавшего его, Витторина, австрийского офицера, обратившегося с жалобой на французском языке, грубым окриком по-русски: «Пошел!»

Книгу Перуца можно читать по-разному: как увлекательный рассказ о погоне и как многослойный текст, автор которого безусловно владеет всеми секретами создания современной прозы, где господствует строгая экономия художественных средств, где нет комментирующих эпизодов, где писатель, создавая нужный ритм, то сжимает, то растягивает повествовательное время. Массовый читатель найдет в нем многочисленные атрибуты развлекательного чтения, читатель взыскательный обнаружит мотивы Э. Т. А. Гофмана, портрет которого находится в московской коллекции курьезов и драгоценностей барона Пистолкорса. Среди восторженных почитателей романа был Ян Флеминг, будущий создатель романов о Д. Бонде, который написал письмо незнакомому для него автору, где было сказано: «Слово “гений”, из-за злоупотребления им, давно потеряло смысл и ценность, иначе бы я просто назвал эту книгу просто гениальной»³⁵.

Роман «Иуда Леонардо» Л. Перуц закончил за семь недель до смерти. Работа шла медленно. Сбором материала писатель занялся еще в Вене в конце 1937 года, но начались тяготы эмиграции, и лишь в 1941 году он снова вернулся к своему замыслу. Однако до 1947 года он параллельно работал над другим романом «Ночи под каменным мостом». Только закончив его, он полностью посвятил последующие года (1951–1957) созданию этого произведения.

«Иуда Леонардо», творение последних лет мастера, соединило в своей канве все три темы новейшей человеческой истории — деньги, любовь, искусство. Действие разворачивается в Милане времен заката правления герцога Людовико Сфорца. Центральной фигурой повествования является Леонардо да Винчи, а вместе с ним в роман входят: процесс создания росписи «Тайная вечеря», муки творчества гения, одиночество художника. Леонардо не мо-

жет закончить свою фреску, так как ему не хватает лица Иуды, того, кто предал Создателя. Для образованного, утонченного, «мусического» двора миланского герцога остается загадкой, почему художник тратит столько сил и времени на поиски. Однако для Леонардо вопрос предательства является ключевым, ибо отречение от Учителя нельзя объяснить простой алчностью, завистью, злобой; такого рода банальные прегрешения заложены в человеческой природе и прощаются Творцом. Почему же грех Иуды стал непрощенным в веках и записан в скрижалях истории человечества? Леонардо полагает, что предательство Иуды порождено его гордыней: ему дано было знать заранее, что он будет слишком любить Учителя, но его гордость не могла примириться с этим. Самое страшное предательство — отречение от любви, от того, что мы более всего любим. Но где отыскать человека, несущего на своем лице следы подобного страшного преступления?

Такой человек нашелся, это немецкий купец из Богемии Иоахим Бехайм, очень красивый, уверенный в себе человек неполных сорока лет. Он торгует всем, что продается. В Милане ему удалось удачно продать двух породистых лошадей, но еще два дела задерживают его пребывание в городе. Первое из них заключается в том, что он случайно увидел девушку, покорившую его своей красотой; ему нужно увидеть ее еще раз. Второе обстоятельство связано с получением давнего долга в 17 дукатов у одного ростовщика. Для такого состоятельного человека, как Бехайм, долг невелик; но это его деньги, чувство купеческой чести требует, чтобы они были возвращены. Первое дело он улаживает быстро и успешно: он встретился с прекрасной незнакомкой, понял, что полюбил ее так, как никого ранее, и девушка ответила ему любовью. Но Никола оказалась дочерью того самого изворотливого скупердя ростовщика, который так и не отдал ему долг. Купец Бехайм, уязвленный в своем чувстве неудовлетворенной справедливости, рассказывает Николе, что у него нет денег (40 дукатов), чтобы вернуться на родину. Самоотверженно любящая его девушка решается на крайнюю меру: она тайно берет у отца 40 дукатов и отдает возлюбленному. Тот отсчитывает из них 17 дукатов и возвращает остальное с распиской о получении денег. Николу же он упрекает в неподобающем поведении, противоречащем христианским заповедям почитания родителей, заявляет, что теперь, когда она показала свою подлинную сущность, честь не позволяет ему взять ее в жены. В присутствии Леонардо он позднее рассказал о случившемся с ощущением удовлетворенности от того, что правопорядок и справедливость восторжествовали, хотя все далось ему нелегко: ведь он так любил эту женщину. Свою «великую» любовь он оценил в 17 дукатов.

Спустя восемь лет Бехайм снова посетил Милан и не мог не удивиться тому, что стал предметом всеобщего внимания: при встрече люди оглядывались на него, перешептывались, указывали пальцем. Только увидев новую достопримечательность Милана, «Тайную вечерю», обнаружив на росписи себя в образе Иуды, зажавшего в руке кошель, он понял, что произошло, и спешно покинул монастырскую трапезную, где находилась роспись, проклиная несправедливость мира и коварство художника. К счастью, он не слышал, как люди, любовавшиеся фреской, обсуждали его самого: «Ты видел такое? Иуда рассматривал Иуду».

Так в чем же смысл искусства? Произведение искусства есть не только плод таланта художника, его ремесленных навыков, знания перспективы, анатомии и человеческих эмоций; оно еще и итог его духовной жизни. Все, что окружает Леонардо, чудесным образом преобразуется в его роспись: раздумья художника, его беседы с выдающимися умами эпохи и безымянными «маленькими», простыми людьми, политические бури, проносющиеся над Миланом, весь воздух города и эпохи. Но, возникнув, произведение искусства начинает жить своей жизнью, властно воздействуя на человеческое общество, на его вкусы и мораль, диктуя ему нормы и образцы, создавая стандарты и стереотипы. Теперь уже никто не воспринимает Бехайма как красавца-мужчину, уверенно шагающего по миру с атрибутами своей гильдии: аршином, кошельком, весами. Он — «Иуда из Тайной вечери» («*Judas des Abendmahls*»), таким было первоначальное заглавие романа, данного самим автором), человек, принесший любовь в жертву гордыне. Не случайно Никола, некогда обожавшая его, спустя восемь лет говорит своему мужу, резчику по дереву: «<...> Я бы никогда его не полюбила, если бы знала, что у него лицо Иуды»³⁶. Только подлинному искусству дана возможность открывать высшую правду, истину, которая была до него сокрыта внешним, сиюминутным.

В историческом пространстве романа органично уживаются и подлинные исторические фигуры (Сфорца, математик Лука Пациоли, придворный поэт и новеллист Банделло), и вымышленные персонажи (ростовщик Боцетти, Бехайм, Никола). Фиктивные персонажи узнаваемы, они хорошо укладываются в литературные традиции, связанные с именами Шекспира и Мольера. Особое место занимает Манцино, у которого по образу жизни («кутила, игрок, бездельник, забияка, бабник») и по тем стихам, которыми он забавляет нищую миланскую богему, можно найти сходство со знаменитым Франсуа Вийоном. Последние свидетельства о жизни подлинного Вийона датированы, как известно, 1463 годом. В романе он появляется в 1498 году под именем Манцино, бродяги-поэта, утратившего память. Поэт Вийон, из-

вестный своими темными похождениями, становится под пером Перуца жертвой убийства, когда он, влюбленный в Николу, бескорыстно помогает ей вернуть отцу деньги. В «Послесловии автора» писатель специально подчеркивает, что он дает возможность самому читателю принять решение, кто такой Манцино. Он может считать его Вийоном и тогда Манцино, не помнящий своего подлинного имени, читает собственные стихи. Но он также вправе не принимать этой версии; тогда к характеристике Манцино, данной себе, прибавится еще одна — «литературный вор»³⁷.

Впитывая достижения австрийской литературы рубежа веков, Л. Перуц шел своим путем. В его исторических романах утрата личностью своей идентичности, обмен ее на «чужую», жизнь под маской являлись зачастую непосредственной реакцией живого существа, действующего под влиянием защитных механизмов инстинкта самосохранения, единственного, что осталось отчаявшемуся, «нагому» человеку перед беспощадным натиском истории. Но у писателя есть другая группа романов, где он скрупулезно, по-научному точно и художественно убедительно исследует социально-психологическую сторону данного явления. В них Л. Перуц не только воссоздал картину распада человеческой личности, он запечатлел мятущегося «надорванного» житейской ситуацией человека, пытающегося сохранить себя нередко ценой утраты не только реальности, но и своего физического существования вообще.

Повествование в романе «Прыжок в неизвестное» ведется из нескольких перспектив. В первой части действия героя, незадачливого студента Станислава Дембы, сбежавшего от полиции с наручниками на запястьях, воссоздаются под углом зрения жителей Вены, случайно сталкивающихся с ним. Вторая и третья части переводят повествование во внутреннюю перспективу; подключение персонифицированного рассказчика происходит постепенно, читателю дается возможность понять загадочность поведения Дембы, реконструируя прежние ситуации в их подлинности. Трудно объяснимые с точки зрения обывателя поступки студента становятся теперь понятными. Этому способствуют приемы несобственно прямой речи и внутреннего монолога. Меняется и восприятие города. Уютная, веселая Вена, залитая солнцем, оглашаемая пением птиц, увиденная затравленным одиночкой, противостоящим всем, приобретает очертания жутковатого лабиринта, из которого нет выхода тому, кто закован в наручники.

Роман — яркий пример блестящего владения автором логически-конструктивной стороной фантастического жанра. Именно в структуре произведения с особой силой проявляется его математический и логический ум. Л. Перуц, как немногие, рабо-

тавшие в данном жанре, умеет убедительно соединить композиционную конструкцию с психологическим состоянием героя. Особый аспект составляет использование писателем каббалистической традиции магии чисел, букв, имен, сплетающей воедино математику и мистику. Это включает в себя как магические игры с простыми числами, так и сложные системы числовых, буквенных и именных соединений. К сожалению, данный момент не всегда учитывается комментаторами и переводчиками его книг. Роман Перуца «Прыжок в неизвестное» имеет в оригинале заголовков «Между девятью и девятью» («Zwischen neun und neun»). Выбор числа не случаен, автор не мог выбрать иного времени, ибо в каббалистике число «девять» является числом смерти. Заголовков указывает на то, что речь идет не о реальном времени, а об иных, ирреальных измерениях того пространства, где проходят события иллюзорного бытия Станислава Дембы³⁸.

Роман Перуца соединен крепкими нитями со многими литературными сюжетами и мотивами. Можно говорить, например, об определенном воздействии на писателя великого романа Ф. М. Достоевского. Станислав Демба проявляет «фамильное» сходство с Родионом Раскольниковым своей внутренней разорванностью, жадой противостоять миру, эгоцентрической направленностью своих страстей, балансированием на грани реальности и ирреальности. Исследователи, пишущие об этом романе Л. Перуца, ставят его в связь и с другим известным произведением, новеллой Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей». Неизвестно, читал ли Перуц эту новеллу, однако безусловно то, что созданное им оригинальное произведение вписывается в традицию европейской литературы. Он пользуется метафорой, которая была широко распространена как в рамках венского модерна, так и Пражского кружка: жизнь есть сон, смерть есть пробуждение. Л. Перуц создал свою блестящую вариацию на некую исходную тему, использованную до него Кальдероном, Гете, Гофмансталем, Майринком и другими.

Еще один роман Перуца — «Мастер Страшного суда» — это блестящий образец произведения, в котором переплелись жанры психологического детектива и фантастического романа. Перуц снова использует свою излюбленную технику повествования — не прямо воссоздавать события, а заставить своего читателя реконструировать их по приметам, «косвенным уликам». В романе есть любовный треугольник, месть из уязвленного самолюбия, самоубийство одного из персонажей, виновник трагического исхода, оставивший неопровержимые улики. Но в банальную детективную историю вплетаются мистические мотивы. К тому же восприятие и трактовка происшедшего сильно осложняются рамочной конструкцией: основная история окаймляется пред-

словием и послесловием, написанными разными лицами. Ни один из романов Перуца не имеет такого изошренного переплетения рамки и основной истории, как этот. Содержание послесловия полностью опровергает содержание основной истории как фантазию, не имеющую никакой связи с действительностью. Читатель, познакомившийся с послесловием и перечитавший роман, не может не признать, что он имеет дело с абсолютно ненадежным повествователем, планомерно сбивающим читателя с верного пути и направляющим его на ложный след. Обнаруживается и постоянно исследуемый писателем психологический комплекс «вина-забвение». На первый взгляд, перед нами психологический детектив, персонажи которого укладываются в привычную схему («детектив — комментатор», Шерлок Холмс — доктор Ватсон). Знакомой является и сама тема в ее мистическом варианте: серия убийств, совершаемых под влиянием какого-то сильнодействующего средства; для определения его воздействия следователь испытывает воздействие на себе. Таков сюжет и известного рассказа Конан-Дойля «Дьяволова нога». Можно установить определенное сходство и в «технологии» описания галлюцинаций, возникающих у принявших наркотик и впадающих во временное или постоянное безумие.

Однако этим исчерпывается сходство романа Л. Перуца с произведениями детективного жанра; далее следуют существенные различия. Прежде всего, необходимо отметить, что все разъяснения (рассказчика и автора послесловия) нуждаются в перепроверке, ибо послесловие полностью опровергает результаты детективных изысканий, но и само обладает недостаточной доказательной основой. Нарушая законы детективного жанра, автор предлагает не однозначное истолкование случившегося, а развязку, предполагающую многообразные гипотезы, «эквилибристику перспектив, каждая из которых побуждает читателя по-иному прочитать книгу»³⁹. Заставить читателя еще раз вернуться к роману, открыть для себя более глубокие слои текста, чем те, что предлагает первичное, «непосредственное» восприятие детективной истории, — одна из главных задач, преследуемых автором. Погружаясь в ткань текста, читатель начинает осознавать невозможность получения однозначного ответа. Он постепенно осознает, что автор повествует не о конкретном криминальном случае, а о сложности, многоликости жизни, ее изменчивости, ускользающей от любого упрощенного подхода. Так же изменчив и непостижим человек, например, барон Пош, натура художественная и преступная. Барон — эстет, глубоко чувствующий и интерпретирующий музыку, живопись, слово и одновременно — «хищный зверь», «великолепная бестия», как его характеризуют окружающие. Как следует из романа, научный метод (криминалист-

тика) не в состоянии решить проблемы человека в реальном мире. Логикой своего произведения Перуц подводит к мысли, что только искусство способно если и не давать готовых решений, то хотя бы показывать ищущему аналогии, модели, в которых он узнает самого себя. Так, постепенно читателю становится ясным, что «Мастер Страшного суда» — не детективная история, а роман о взаимоотношении искусства и действительности, художника и мира, творца и человека.

Рамочное повествование используется и в романе «Снег святого Петра». Из него мы узнаем, что доктор Георг Фридрих Амберг, от лица которого ведется повествование, в тяжелом состоянии (пролом черепа, кровоизлияние в мозг) был доставлен в городскую больницу Оснабрюка, города, находящегося в Нижней Саксонии, где он пролежал, борясь со смертью, ровно пять недель. Его трагедия — результат собственной рассеянности: на привокзальной площади, месте с оживленным движением, он, не обращая внимания на свистки полицейского и гудки машин, налетел на машину. Таково объяснение медицинского персонала — врача, его ассистентов, больничной сестры. Однако сам Амберг не доверяет им, у него собственная версия происшедшего. Согласно ей, он пять недель назад, закончив учебу на медицинском факультете, отправился к месту работы, в вестфальскую деревню Морведе, находившуюся во владении барона фон Малхина. Его путь к месту назначения вел из Берлина, где он жил, через Оснабрюк. В Оснабрюке до отхода поезда у него было время и он решил осмотреть город. Он дошел до маленького антикварного магазина, где его внимание задержали два предмета, выставленные в витрине: мраморный барельеф, копия какого-то средневекового произведения, и запыленная книга «Почему в мире исчезает вера в Бога?». Торопясь к поезду, он, находясь на привокзальной площади, заметил зеленый кадиллак, за его рулем сидела женщина, в которую он был в Берлине безответно влюблен. Он слышал за своей спиной отчаянный автомобильный гудок, но не двигался с места. Что же произошло дальше? Амберг утверждает, что ничего не произошло, он сел в поезд, прибыл в Морведе и проработал там врачом пять недель. Здесь он получил ответы на вопросы, кто был изображен на барельефе и что есть вера в наши дни. Он обрел здесь и женщину своей мечты, Каллисто Тсанарис («Бибиш»), ту самую, что сидела в Оснабрюке за рулем машины. Бибиш, с которой он познакомился на последнем курсе на практике в бактериологическом институте, вращалась в высших слоях общества и была недоступна для бедного студента. За полгода знакомства в Берлине Амберг обмолвился с ней всего лишь несколькими словами, но в Морведе она ответила на его любовь. Здесь она рабо-

тала ассистенткой в химической лаборатории, специально оборудованной для особых экспериментов барона. Барон Малхин проводил вместе с Бибиш опыты, в результате которых они должны были получить искусственным путем наркотик, содержащийся в грибок, проникающем в хлебные знаки. В трудах древних барон обнаружил многочисленные свидетельства того, что грибок, попадая через пищу в организм человека, получает способность вызывать экстатическое состояние, массовый религиозный психоз. Под влиянием грибка заболевший колос приобретал белый цвет. В Вестфалии, где подобная болезнь хлебных знаков появлялась довольно часто, крестьяне прозвали ее «Пожар Богоматери», в английских долинах ее знали под именем «Снег святого Петра». С этой болезнью злаков барон связывал все проявления религиозного экстаза в Средневековье, все крупные религиозные движения. С развитием цивилизации злаки стали более выносливыми, грибок был побежден, а вместе с ним, по мнению барона, угас «пламень веры в Бога». Поэтому он был полон решимости с помощью Бибиш искусственно вывести и размножить грибок, добыть из него одурманивающий яд и привести своих крестьян к вере в Бога. Одержимый грандиозной идеей восстановления Священной Римской империи, которая объединит подданных, испуганно верующих в Бога, он воспитал императора, пятнадцатилетнего Федерико, последнего из рода Гогенштауфенов. Именно этот мальчик имел сходство с человеком, запечатленным на готическом барельефе, увиденном Амбергом в антикварной лавке. Однако эксперимент барона был обречен на неудачу. Вместо движения, основанного на религиозном экстазе, жители Морведе организовали бунт, во главе которого встали вкусившие наркотик Бибиш и русский князь, эмигрант Праксатин, последний из рода Рюриков. Распевая Интернационал, выкрикивая революционные лозунги, они привели толпу беснующихся крестьян к дому барона. Во время этого бунта Амберг получил, как он утверждает, пулю в руку и удар по голове молотильным цепом, и был доставлен в больницу.

Итак, имеются две версии того, где и как провел пять недель герой, перспективой которого ограничено повествование. Эти две версии постоянно предлагаются читателю, подкрепляются доказательствами. На стороне медицинского персонала — трезвая профессиональная оценка фактов, на стороне Амберга — воспоминания, пережитые им эмоционально достоверно. Читатель, воспринимающий происходящее с ограниченной точки зрения героя, тем не менее, не может относиться к его повествованию с абсолютным доверием. Постоянно возникают какие-то «сбои», настораживающие внимательного читателя. Он чувствует, что описываемые эпизоды несут на себе печать неясности,

многозначительности. Поэтому и закрыв книгу, читатель не перестает колебаться, чьи доказательства ему следует принять. Перуц проявил себя подлинным виртуозом, создав идеальный, с точки зрения фантастического жанра, текст, где и за рамками текста произведения, говоря словами Ц. Годорова, «мы так и остаемся на стадии “вроде бы” и никогда не достигаем уверенности»⁴⁰.

Роман Перуца «Снег святого Петра» часто трактуется как психолого-фантастический «роман улик», где читатель устанавливает истину с помощью толкования сновидений⁴¹. Такой характеристикой подчеркивается близость писателя к традиции венского модерна, к Фрейд, с которым писатели этого направления были особенно тесно связаны. Действительно, у писателей венского модерна и близких к нему авторов (Э. Вайс, Р. Бер-Гофман) духовный кризис героев часто трактуется в границах комплекса «сон-явь». Психологическую базу, необходимую для его раскрытия, давали работы З. Фрейда, особенно его «Толкование сновидений». В этом исследовании З. Фрейд убедительно показал, что по существу «весь материал, образующий содержание сновидения, так или иначе происходит от реальных переживаний и в сновидении лишь воспроизводится <...>»⁴². Сновидения, подчеркивал ученый, зачастую носят характер осуществления желания, поэтому становится возможным разгадать их язык⁴³. Чувства неудовлетворенности, комплексы, связанные с невозможностью воплощения своих целей в реальной жизни, неудержимым потоком устремляются в мир мечты и грез. Там в обстановке абсолютной свободы от социального, этического контроля эти мечты буйно расцветают, подобно причудливым тропическим растениям. Воедино соединяются самые фантастические образы, расцветенные необычными по интенсивности красками. Так, в галлюцинациях и снах Амберга слились его безответная любовь к Бибиш, исторические реминисценции, связанные с профессией его отца, знаменитого историка-медиевиста, собственный интерес к Средневековью, вскормленный не раз перечитанными книгами отцовской библиотеки, нереализованное желание самому стать по примеру отца историком. Результатом этой напряженной эмоциональной и мыслительной работы стало воздвигнутое им во время горячечного бреда царство грез, где он обрел свою любовь, казавшуюся до этого навеки утраченной.

Произведение Перуца, опубликованное в 1933 году, несколько не утратило художественной и социальной актуальности в наши дни. Писатель-аналитик, соединивший в своем романе исследование недр человеческой души с острым пониманием социальной значимости границ человеческого деяния, с чувством ответственности за их свершение, по-своему откликнулся на ос-

новой вызов первой трети XX века — массовые движения, направленные на слом существующих общественных систем. Перуц показал типичную проблему столетия — манипуляцию волей и чувствами масс — с неожиданной стороны, как трагедию самих вождей, фанатиков идеи, ставших заложниками своих честолюбивых замыслов. Они, подобно монархисту барону Малхину, не останавливаются ни перед чем, выпускают на волю джинна ненависти и разрушения, который по иронии истории уничтожает их самих. Таков социально-психологический урок, предупреждение, данное Перуцем в романе «Снег святого Петра» непосредственно перед наступлением в Германии нацистского террора.

Как художник Перуц формировался и творил в сложную эпоху, наполненную драматическими событиями — войны, кризисы, революции. Эти коллизии преломились в его историко-фантастической прозе, хотя действие в большинстве его книг относится к отдаленному времени. Показав общественные сломы, в основе которых лежат человеческая воля и деяния, он связал их с проблемой ответственности отдельной личности за результаты своей деятельности. Любой человек, являющийся свидетелем и участником происходящего, создает историю, ибо, по Перуцу, нет «большой» истории, но каждый живет в историческом пространстве, действует, оставляет свой малый след и воспоминание о случившемся, что и является свидетельством как подлинного существования, так и наличия истории.

Писатель, понятный самому широкому кругу читателей, Перуц внес в массовую культуру художественные достижения литературы своего времени — язык австрийского искусства рубежа века и тем самым поднял исторический роман на новый эстетико-духовный уровень. Творчески «обжив» такие популярные жанры, как детектив, роман ужасов и мистическую прозу первых десятилетий XX века, он создал собственную модель историко-фантастического и психолого-мистического повествования, в котором мистика выступает символом диалектики многообразной жизни, ускользающей от поверхностных оценок узкого рационализма, несовместимого со сложностью бытия.

¹ Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново, 2003. С. 46.

² См.: Lüth R. Dronimeterrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen, 1988. S. 53; 89.

- ³ Цит. по: *Neuhaus D.* Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz'. Bern (u.a.), Frankfurt/M, 1984. S. 82–83.
- ⁴ См.: *Ben-Chorin S.* Das Haus mit den zwei Fenstern: Erinnerungen an Leo Perutz // www.hagalil.com/israel/deutschland/perutz.htm
- ⁵ *Neuhaus D.* Op. cit. S. 8.
- ⁶ *Murayama M.* Leo Perutz. Die historischen Romane. Diss. phil. Wien, 1979.
- ⁷ Цит. по: *Müller H.-H.* Nachwort // *Perutz Leo.* Der Meister der Jüngsten Tages: Roman. Wien; Darmstadt, 1989. S. 210–211.
- ⁸ Цит. по: *Bauer S.* Leo Perutz // Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. / Hrsg. von Berndt Lutz. Stuttgart; Weimar, 1994. S. 660.
- ⁹ *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 24.
- ¹⁰ Там же. С. 38–42.
- ¹¹ Цит. по: *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 19.
- ¹² См.: *Neuhaus D.* Op. cit. S. 23.
- ¹³ См. подробно об исторической концепции Л. Перуца: *Neuhaus D.* Op. cit. S. 23–31, 47–81.
- ¹⁴ Ibid. S. 47.
- ¹⁵ Ibid. S. 49.
- ¹⁶ См.: *Перуц Лео.* Снег святого Петра // *Перуц Лео.* Мастер Страшного суда. СПб., 2000. С. 599.
- ¹⁷ *Perutz Leo.* Wohin rollst du, Äpfelchen... Reinbek bei Hamburg, 1989. S. 143.
- ¹⁸ См. *Ben-Chorin S.* Das Haus mit den zwei Fenstern. Op. cit.
- ¹⁹ *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 63.
- ²⁰ См.: *Neuhaus D.* Op. cit. S. 60.
- ²¹ *Neuhaus D.* Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz' // *Phaicon.* 1982. № 5. S. 47.
- ²² О вине и искуплении Грумбаха см.: *Lüth R.* Op. cit. S. 280–282.
- ²³ Маркиз де Боливар // *Перуц Лео.* Мастер Страшного суда. Указ. соч. С. 344.
- ²⁴ Там же. С. 304.
- ²⁵ См.: *Lüth R.* Op. cit. S. 363.
- ²⁶ См.: *Neuhaus D.* Op. cit. S. 19.
- ²⁷ Шведский всадник // *Перуц Лео.* Мастер Страшного суда. Указ. соч. С. 765.
- ²⁸ См. о барочной эмблематике романа: *Mandelartz Ml.* Die Herrschaft der Ökonomie. *Leo Perutz.* Der schwedische Reiter // <http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/perutzreiter.html>
- ²⁹ О сострадании см.: *Meister Jan Christoph.* Der schwedische Reiter: Von der Schuld der Identität: mail@jcmmeister.de. Elektronisch Versuch. 03.09.2003.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ *Neuhaus D.* Erinnerungen und Schrecken. Op. cit. P. 102.
- ³² *Перуц Лео.* Ночи под каменным мостом // *Перуц Лео.* Мастер Страшного суда. Указ. соч. С. 961.
- ³³ Там же. С. 1147.
- ³⁴ Там же. С. 1137.

³⁵ Müller H.-H. Nachwort // *Perutz Leo*. Wohin rollst du, Äpfelchen... Reinbek bei Hamburg, 1989. S. 248.

³⁶ *Perutz Leo*. Der Judas des Leonardo. München, 1996. S. 194.

³⁷ Ibid. P. 195–196.

³⁸ О каббалистической традиции у Л. Перуца см.: *Neuhaus D*. Op. cit. S. 110–111.

³⁹ Müller H.-H. Nachwort // *Perutz Leo*. Der Meister der Jüngsten Tages. Op. cit. S. 240.

⁴⁰ *Тодоров Ц*. Указ. соч. С. 32.

⁴¹ См.: *Lüth R*. Op. cit. S. 305.

⁴² См.: *Фрейд З*. Толкование сновидений. СПб., 1997. С. 25.

⁴³ Там же. С. 138–139.

АВСТРИЙСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Театру в Австрии издавна принадлежит приоритетная роль в национальной культуре, искусстве и сознании. Австрийский театр, истоки которого, как и в других европейских странах, восходят к церковной литургии и площадной народно-смеховой культуре, неразрывно соединил в себе религиозность и зрелищность, сакральность и карнавальность, высокое и низовое — эти черты он пронес через века, утверждая единство духовной силы слова и праздничности театрального действия. Средневековые Пасхальные и Рождественские игры, мистерии Страстей Христовых в Вене, Клостенбурге, Инсбруке, достигшие расцвета к XIV в.¹, рано вобрали в себя элементы карнавальности, комедийности, приоритет «театрально-зрелищного эффекта» перед «религиозно-догматическим переживанием»², удивительно прочно вошли в театральную традицию и пережили подобные формы в Германии, Англии, Франции, где они были запрещены к XVII в. В формировании театрально-драматургической традиции решающую роль сыграла тесная связь Австрии с католическими странами «Священной Римской империи» — Италией и Испанией. Приверженность католицизму, способствующему пышности и грандиозности обрядового действия (особенно в эпоху барокко), явилась важнейшей предпосылкой уникальной роли театра в искусстве и обществе Австрии, тогда как аскетичность протестантизма в Германии и пуританизма в Англии, сильная риторическая и классицистическая школа во Франции не позволили занять театру этих стран равноценное положение.

Важной чертой австрийского театра является сохранение своего наследия и открытость новому, приятие в себя элементов других национальных культур: барочной испанской иезуитской драмы, итальянской комедии дель арте, немецкого фастнахтшпиля. На протяжении всей своей истории австрийская культура не знала резкого разделения драмы и театра, литературного текста и его постановки, поэтому адекватная картина австрийской драматургии возможна только при неотрывном внимании к сценическому воплощению, театральности, которая является неотъемлемой частью драмы. Первые драматургические (лите-

ратурные) тексты появились в Австрии весьма поздно — в XVIII в., и служили только основой для театрального представления и актерской импровизации. Привычной чертой австрийского театра и залогом создания органического художественного произведения было соединение драматурга, режиссера, актера и руководителя театра в одном творческом лице, и пьеса создавалась по законам сцены. Основы профессионального венского «народного театра» были заложены Театром ам Кертнертор («Das Theater am Kärntnerthor») в 1712 г. Йозефом Страницким (Stranitzky Joseph, 1676–1726). Символом театра стал Гансвурст (Hanswurst) — комический образ зальцбургского крестьянина в зеленой остроконечной шляпе, воплощавшего народный дух (впоследствии эту роль также выполняли Касперль, Штаберль, Таддедль).

В эпоху Просвещения чувственность, зрелищность, свободный дух творчества, импровизация, первенство игрового начала австрийского театра вступили в диссонанс с рационализмом и морализаторством «северных» европейских стран, где утверждалась «написанная по правилам» литературная пьеса (Regeldrama). Полемика о назначении и облике театра и драмы, инициированная венскими придворными просветителями и императрицей Марией-Терезией, длилась в Австрии более 20 лет (с 1747 по 1770 год). Итогом споров стал государственный указ об устранении со сцены образа Гансвурста и запрете импровизированных народных комедий. Однако даже из этого цензорски жесткого решения жизнестойким австрийским театром был вынесен позитивный для развития национальной драмы результат: произошла «трансформация венской народной комедии из жанра театрального в жанр литературный»³. В драматургии Филиппа Хафнера (Hafner Philipp, 1731–1764) театральный сценарий впервые превратился в литературно обработанный текст, сохранив при этом зрелищность и игровое начало.

В 1780-х годах в предместьях Вены было основано три Венских народных театра (Леопольдштадт, Театер ан дер Вин, Йозефштадт), которые стали параллелью придворному Бургтеатру. При этом «границы между культурой “верхов” и “низов” были в Австрии <...> относительны, и театры прочно и плодотворно взаимодействовали»⁴. Творчество драматургов Адольфа Бойерле (Bauerle Adolf, 1786–1859), Йозефа Алоиза Гляйха (Gleich Joseph Alois, 1772–1841), Карла Майзля (Meisl Karl, 1775–1853) ознаменовало начало расцвета венского народного театра. Основные жанры народного театра и «народной пьесы» («Volksstück») — «волшебная пьеса» («Zauberspiel»), укорененная в барочном театре, «бытовая пьеса» («Lokalstück») с выраженным венским колоритом, «комедия нравов» («Sittenstück»), волшеббно-сказочная «драма нравственного исправления» («Besserungspiel»), траве-

ствия — соединяли бытовое и магическое, божественное и inferнальное, создавая особый мир, в котором сочеталось реальное и сверхреальное. На сцене царил празднично-приподнятый дух театральности, яркой красочности и зрелищности, эффектности иллюзионистских приемов, объединялись языки различных искусств — сцена являла собой особое феерическое пространство, живущее по своим законам. На рубеже XVIII–XIX вв. развивается пантомима, венский зингшпиль (пьеса с ариями, дуэтами, терцетами), опера. Знаменитая опера «Волшебная флейта» Моцарта на либретто Э. Шиканедера дала начало жанру драматической сказки, распространившейся на австрийском театре⁵.

К началу XIX в. Вена становится центром европейской театральной культуры. Народный театр достигает своего триумфа в лице Фердинанда Раймунда (Raimund Ferdinand, 1790–1836) и Иоганна Непомука Нестроя (Nestroy Johann Nepomuk, 1801–1862). Раймунд наполнил легковесную народную пьесу масштабными проблемами бытия, «облагородил и одухотворил ее»⁶. Сценический мир иллюзии разрушал Нестрой — «совесть Вены»⁷ — острой сатирой, пародией, гротеском и карикатурой, виртуозной игрой слов. Социально-бытовые комедии и сатирические фарсы стали основными жанрами его драматургии. В это время традицию Бургтеатра продолжает Франц Грильпарцер (Grillparzer Franz, 1791–1872), обращавшийся к мировому культурному наследию и создавший при этом подлинно национальные произведения, проникнутые утверждением гармонии и меры. В его драматургии соединились высокий поэтический слог и черты венского народного театра. Во второй половине XIX в. равновесие между словом и декоративностью в Австрии было поколеблено: театры заполняет оперетта, легкая водевильная комедия, разговорная салонная пьеса. В последней трети XIX — начале XX вв. вклад в возрождение народного театра внесли Людвиг Анценгрубер (Anzengruber Ludwig, 1839–1889), Франц Краневиттер (Kranewitter Franz, 1860–1938), Карл Шёнхерр (Schönherr Karl, 1869–1943), следовавшие барочным традициям. В XX в. австрийские драматурги обращались к национальному театрально-драматургическому наследию как к опоре и двигателю творческих поисков.

Рубеж XIX–XX вв. отмечен общеевропейским стремлением к преобразованию литературы и искусства. Европейская «новая драма», которую создавали М. Метерлинк, Г. Ибсен, А. Стриндберг, О. Уайльд, Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, А. П. Чехов и др., стала одним из наиболее ярких явлений в искусстве эпохи, дала направление драматургическим и театральным поискам всего XX в. Ощущение человеком мощной стихии непознанных и мистических сил, грядущего распада мира и дезинтеграции личности, открытие под тонким покровом рационального созна-

ния бездны хаоса и таинственных механизмов человеческой психики обусловили поиск новых драматургических приемов, внимание к иррациональным сторонам сознания и средствам их выражения, к темам рока, к мотиву смерти. Отказ от копирования действительности, перенесение внешнего драматического конфликта во внутренний мир персонажа, роль подтекста, языковая и структурная «музыкальность» драмы, разнообразные способы невербального выражения («умолчание», музыка, жесты, танец и т.д.) стали характерными чертами «новой драмы».

В Австрии эти тенденции проходят под знаком психоаналитического учения о бессознательном З. Фрейда, философии «исчезновения “Я”» Э. Маха, лингвистических теорий кризиса языка Ф. Маутнера, Л. Витгенштейна, теологии М. Бубера. Интерес к драматургии и театру свойствен литераторам группы «Молодая Вена», созданной теоретиком «искусства нервов» («Nervenkunst») Германом Баром (Bahr Hermann, 1863–1934) и объединившей такие художественные системы как импрессионизм, символизм, неоромантизм, воспринимавшиеся как «преодоление натурализма» (Г. Бар). Г. Бар посвятил ряд статей и сборников театру, где обосновывал необходимость создания импрессионистического театра. Начав как драматург-натуралист («Новые люди», «Die neuen Menschen», 1887), он вскоре попытался разработать в драматургии эстетику «нового искусства» [«Жозефина» («Josephine», 1899), «Звезда» («Der Star», 1899), «Мать» («Die Mutter», 1891), «Желтый соловей» («Der gelbe Nachtigall», 1907) и др.]. Большую часть его драматургического наследия составляют «разговорные», салонные пьесы о жизни венской художественной аристократии, воссоздающие «новый психологический облик человека рубежа веков»⁸. Они отличались «такой сценичностью, что заслужили большую популярность в самой Австрии и за ее пределами»⁹, активно ставились и в России. Преодоление эстетизма, которое в 1910-е годы стало осознанной необходимостью многих писателей, вышедших из атмосферы «веселого апокалипсиса» (Г. Брех) рубежа веков, Г. Бар совершил в поздней драматургии, в которую проникают католические мотивы: «Изверг» («Der Unmensch», 1919), «Брак» («Ehelei», 1920), «Бабые лето» («Altweibersommer», 1924). Во многом сходный путь проделал Рихард Беер-Гофман (Beer-Hoffmann Richard, 1866–1945), для которого возможностью устранения разрыва между жизнью и искусством стало возвращение к религии своих предков: «осознав несостоятельность эстетизма, писатель обращается к еврейству, создает новый еврейский миф»¹⁰. Начиная с 1910-х годов, центральной в его драмах становится идея богоизбранничества еврейского народа: «Сон Иакова» («Jaakobs Traum», 1918), «Молодой Давид» («Der junge David», 1933).

Наиболее выдающейся фигурой венского модерна общеевропейского масштаба стал Гуго фон Гофмансталь (Hofmannsthal Hugo von, 1874–1928), наследник мировой сокровищницы искусства, сочетавший в себе высочайшую образованность и поэтический дар редкой чистоты. Начав как поэт-импрессионист, Гофмансталь вскоре обращается к драматургии, сохранив в ней лирическое начало. В лирических стихотворных драмах Гофмансталя «Вчера» («Gestern», 1891), «Смерть Тициана» («Des Tod des Tizian», 1892), «Глупец и Смерть» («Der Tor und der Tod», 1893), «Женщина в окне» («Die Frau am Fenster», 1897), «Свадьба Зобеиды» («Die Hochzeit der Sobeide», 1898), «Малый театр жизни» («Das kleine Welttheater», 1898) и др. поэтическое слово становится единоправным двигателем драматического развития, переводя его во «внутренний» план. «Заполняя вакуум действия, слово становится пластичным, живописным и музыкальным одновременно, представляя как носитель сюжета и как его декорация»¹¹. Язык Гофмансталя отличает изящность и изысканность, обилие тропов, сочетание музыкального звучания и живописной выразительности. Драма представляет собой развернутый лирический монолог, все элементы которого подчинены раскрытию авторского сознания, при этом формальные признаки драмы сохраняются (акты, явления). В декорациях прошлого (итальянский Ренессанс, рококо), отмеченных утонченной стилизацией, действуют современные по духу герои, проблемы которых — жизнь и искусство, жизнь и смерть — были свойственны творческой интеллигенции рубежа XIX–XX вв.

Кризис эстетизма и языка, разочарование в весомости слова, пережитое Гофмансталем на рубеже веков («Письмо лорда Чэндоса», 1902), побудили его к поиску новых средств невербального выражения (пантомима, музыкальный театр), обращению к мифу. Драмы на античные сюжеты «Электра» («Elektra», 1903), «Эдип и Сфинкс» («Ödipus und Sphinx», 1905), «Царь Эдип» («König Ödipus», 1909), отмеченные ницшеанским пониманием античности и влиянием учения Фрейда о бессознательном, направлены на изображение иррациональных сторон личности, одержимости. По мнению Т. А. Шарыпиной, «рецепция Гофмансталем античного мироощущения и классических сюжетов во многом предопределила трактовку античного материала в западноевропейской драматургии XX века»¹².

Последующие драматургические достижения и поиски Гофмансталя тесно связаны с обращением к национальным традициям, пониманием театра как искусства наиболее живучего и способного стать связующей нитью времен. Интерес к венскому народному театру Гофмансталя порождает комедии «Трудный характер» («Der Schwierige», 1919), «Неподкупный» («Der Un-

bestechliche», 1922), изображающие закат венской аристократии. Драматург вносит ощутимый вклад в создание нового типа комедии начала XX в., пронизанной трагизмом. Игровое начало, лицедейство уходит в тень глубоких диалогов: «основной формой комического является в его пьесах ирония, а комический эффект создается не благодаря ярким сценическим эпизодам, а в процессе понимания скрытого в подтексте игрового смысла»¹³. Тогда же Гофмансталь обращается к средневековым и барочным формам религиозных драм и к драматургии Кальдерона. В моралите «Имярек» («Jedermann», 1911), мистерии «Большой Зальцбургский театр жизни» («Das Salzburger große Welttheater», 1922), драме «Башня» («Der Turm», 1926) выражено барочное представление о земном бытии как о мировых театральных подмостках, на которых разыгрывается спектакль жизни и смерти. Центральная дилемма рубежа веков — жизнь и искусство, жизнь и смерть, жизнь и сон — разрешается у Гофмансталя религиозным (католическим) мироощущением, созвучным общеевропейской тенденции религиозного возрождения. Искусная *стилизация* эпох в ранних драмах сменяется тщательным *воссозданием* средневековых драматургических произведений, работой реставратора, ищущего первоначальной чистоты.

Возрастающее внимание Гофмансталя к театральной культуре нашло отражение и в ряде эссе об австрийском театре и драматургии («Комедия», «Komödie», 1922; «Венское письмо», «Wiener Brief», 1922; «Зальцбургский фестиваль», «Die Salzburger Festspiele», 1919), работе над операми с Рихардом Штраусом, создании совместно с режиссером Максом Райнхардтом, Р. Штраусом и Г. Баром Зальцбургского театрального фестиваля. Наиболее известные и удачные постановки драм Гофмансталя принадлежат М. Райнхардту. Гастроли театра Райнхардта с драмой Гофмансталя «Царь Эдип» в 1911 г. прошли в Москве, Петербурге, Киеве. В России постановки драм Гофмансталя «Электра», «Глупец и Смерть», «Женщина в окне», «Свадьба Зобеиды» были осуществлены В. Мейерхольдом.

Наряду с Гофмансталем одним из наиболее талантливых литераторов группы «Молодая Вена» был Артур Шницлер (Schnitzler Arthur, 1862–1931), который вывел австрийскую драматургию на мировую сцену и внес вклад в «новую драму», перевернув представление о возможностях диалога в пьесе. Открытия Шницлера лежат в первую очередь в сфере малых жанров: одноактной драмы и новеллы. Одноактная драма, привлекая на рубеже веков внимание столь многих представителей «новой драмы», для Шницлера стала основной формой его драматургического творчества, позволив отбросить всю социальность и связанную с ней проблематику ради наибольшего раскрытия

внутреннего мира человека. Такая особенность характерна для ранних драм Шницлера (примерно до 1910 г.), в которых автор погружает читателя (зрителя) в мир «движений души» и «нервов» индивидуума. Одноактные пьесы Шницлер, как правило, объединяет в циклы, состоящие из трех, четырех, десяти миниатюр, которые скрепляются одним и тем же мотивом, темой, действием, героем («Анатоль», «Anatol», 1888–1891; «Зеленый попугай», «Der grüne Kakadu», 1898; «Мгновенья жизни», «Lebendige Stunden», 1900–1901; «Хоровод», «Reigen», 1896–1897). В многоактной драме, к созданию которой Шницлер со временем обращался все чаще, социальная проблематика занимает более заметное место, психологизм оттесняется в подтекст событийностью («Сказка», «Das Märchen», 1891; «Забавы», «Liebeleien», 1894; «Общая добыча», «Freiwild», 1896; «Необозримая страна», «Das weite Land», 1910; «Профессор Бернхарди», «Professor Bernhardi», 1912). Мастер драматургической композиции, Шницлер строит и удерживает всю конструкцию драмы на диалогической речи. Слово в его пьесах играет приоритетную роль, действие же не происходит непосредственно, а проговаривается персонажами, драматизм ситуации смягчается, что создает эффект трагикомедии. А. В. Васильева определяет его драмы как «дискурсные», т.к. «конфликт в них возникает не столько между персонажами, сколько внутри сознания самого героя»¹⁴. В центре внимания автора и читателя находятся рефлексия, анализ, доминирующие над коллизией и интригой, а «драматическое напряжение достигается за счет психологизма»¹⁵. Творчество Шницлера стало высшим достижением знаменитого «венского импрессионизма», открыв новые перспективы в драматургии. Следование переменчивому внутреннему миру человека диктовало потребность в виртуозной фабуле и композиции, освободившей «разговорную драму» от стереотипности.

В драматургии Шницлера всякая истина предстает относительной и принципиально непостижимой, а игра превращается в реальность. Такая ситуация особенно проявляется в исторических пьесах [«Зеленый попугай», «Парацельс» («Paracelsus», 1899), «Женщина с кинжалом» («Die Frau mit dem Dolch», 1902)], в которых смена эпох, антуража и костюмов носит подчеркнуто игровой, театральный характер и непосредственно связана с темой маски. Чередование масок, которые «примеряют» герои, отвечает в пьесах Шницлера импрессионистской философии, демонстрируя отсутствие собственного «Я» персонажа. Лицедеями-марионетками управляет судьба (цикл «Марионетки», «Marionetten», 1902–1904).

Апробируя возможности театрального языка и средства невербального выражения, Шницлер обращается к опыту народного театра: пантомиме («Покрывало Пьеретты», «Der Schleier der Pierrette», 1910) и зингшпилю («Храбрый Касьян», «Der tapfere

Cassian», муз. Оскара Штрауса, 1909), в которых слово получает вторичную функцию (в зингшпиле отступая перед музыкой) или полностью исчезает в жесте (в пантомиме). Вместе с тем, интерес к народному театру не означал следования его исконному гармоническому духу — образы и приемы народного театра в пьесах Шницлера служили выражению абсурда, зловещей марионеточности, власти случая. Отход от психологизации, осуществленный австрийским драматургом через укрупнение, гротеск и эстетику площадного театра в целом, отвечал общим тенденциям европейской драматургии 1910-х годов.

До 1917 г. пьесы Шницлера ставились по всей России — в Москве, Киеве, Петербурге, Харькове, Одессе и т.д.¹⁶ К наиболее известным относятся постановки В. Мейерхольда «Крик жизни», «Сказка», «Мгновенья жизни», «Анатоль», «Зеленый попугай», «Покрывало Пьеретты» («Шарф Коломбины») в Доме Интермедии в Петербурге, и пантомима «Покрывало Пьеретты» А. Таирова (1913, Свободный Театр в Москве), в которых отечественные режиссеры реализовывали свои реформаторские идеи.

В 1900–1910-е годы нарастает стремление к принципиальному обновлению театра и драмы, в связи с утверждением нового статуса театра возникают концепции, развивающиеся одновременно в разных странах Европы. Работы немцев П. Беренса, Г. Фукса, Л. Шрейера, англичанина Э. Г. Крэга, швейцарцев А. Аппиа и Э. Жака-Далькроза, русских В. Кандинского, А. Таирова, Н. Евреинова объединяет идея создания нового «синтетического» (универсального) искусства, способного взаимодействием и взаимоорганизацией разных видов искусств (живопись, поэзия, музыка, танец, пантомима) и их языков (цвет, слово, звук, движение, жест) вернуть театр к сакральным истокам, превратить театральное действие в суггестивно-ритуальный обряд, достичь общности эмоциональной атмосферы сцены и зала. Воплощение «тотального» произведения искусства требовало устранения «четвертой стены», освобождения театра от доминирования литературного текста и создания «нового театрального кода»¹⁷. Средством осуществления этих идей виделось воссоединение разобщенных сценических искусств (драма, опера, балет), введение элементов других культурных зрелищных систем (кабаре, варьете, цирк), утверждение полномочной роли различных средств невербального выражения. Все эти элементы должны подчиняться некоей единой организующей динамической силе, которая способна создать, по словам режиссера А. Таирова, «ритмический рисунок спектакля»¹⁸.

Феноменальным образцом обновленной театральной и драматургической эстетики в Австрии, как и в Германии, стала экспрессионистская драма. Именно она выступила свидетельством новых возможностей драматургии, использовав их для дости-

жения основной миссии драмы экспрессионизма — духовного преображения человека¹⁹. Стремление проникнуть в глубинную сущность человека и прозреть в нем божественное начало поставило драматургов перед необходимостью отбросить все внешнее, отказаться от психологизма, чтобы выразить вечное и архетипическое. В программном экспрессионистском эссе «О духовном и психическом человеке» («Der beseelte und der psychologische Mensch», 1918) Пауль Корнфельд утверждает, что «дело подлинного знатока людей — угадать божественное, собственно внечеловеческое, в запутанном лабиринте чужого характера...», а «психология говорит о существовании человека столь же мало, как анатомия»²⁰. Предельная абстрактность персонажей, персонафицировавшихся в образы Мужчины, Женщины, Отца, Сына, служит демонстрации архетипического в человеке. Проблемы деструкции застывших законов, религиозных и моральных догм, борьба старого и нового, ощущение «чужести» воплощались в темах конфликта поколений, неприятия мира «отцов», борьбы полов. Антагонизм противоборствующих начал — добра и зла, материи и духа — разрешается психологически немотивированно: духовным просветлением личности. Характерной чертой экспрессионистской драматургии является неоднородность ее форм²¹, различающихся по преобладанию лирических или эпических элементов, по структуре и объему²². Ощущая разрыв с привычными жанровыми формами, драматурги стремятся сами дать определение своим драмам в подзаголовке: «Сфинкс и Соломенный человек» («Sphinx und Strohmann», 1907) О. Кокошки — «куръез», «Человек-зеркало» Ф. Верфеля — «магическая трилогия», «Павел среди иудеев» — «драматическая легенда» и т.д. Субъективизм ведет к деформации пространства и мира, активному использованию гротеска. О важности сценической постановки для драматургов-экспрессионистов говорят ремарки, занимающие значительное место в художественной ткани пьесы, а иногда почти не уступающие по объему и значению репликам персонажей.

Экспрессионистская драма в Австрии заметно отличается от драматургии немецкой, и термин «полуэкспрессионизм», «мягкий экспрессионизм» (В. Кневельс) возникает не случайно, указывая на связь с национальной традицией. Драма австрийского экспрессионизма формировалась в особом «силовом поле» традиции и эксперимента: от драматургического анархизма О. Кокошки и Ф. Т. Чокора до воссоздания старинных театральных жанров в творчестве Ф. Верфеля, П. Корнфельда, Г. Кальтнекера. Учитывая неоднородность австрийской экспрессионистской драмы, можно выделить три ее основные линии. Эстетика наиболее радикальных из австрийских драматургов-экспрессионистов — О. Кокошки и Ф. Т. Чокора — близка теориям немецкого объе-

динения «Штурм», русским авангардистам-экспериментаторам (А. Таирову, Н. Евреינוву). Для этих драматургов характерно тяготение к разработанной А. Стриндбергом «Stationendrama» — сложной драматической системе, воплотившей «единство философско-религиозного мотива странничества и композиционной формы пути»²³. Другую линию австрийской экспрессионистской драмы представляют лирические драмы писателей «пражского острова» Ф. Верфеля и П. Корнфельда, созданные преимущественно в жанре «драмы преобразования» («Wandlungsdrama») и отмеченные прочной связью со средневековой и барочной мистерией, народным венским театром. Музыкальность выступает неотъемлемой частью их структуры и сценического воплощения (оперный характер, введение хора, соло, ригурнели, оратория, контрапунктические диалоги).

Идеи религиозного обращения и прозрения, темы жертвенности, спасения, покаяния, преобразования стали в экспрессионистской драме наиболее распространенными, обусловив ее структуру и духовную атмосферу. Религиозные устремления экспрессионистов имели синкретический характер, разрабатываясь, как правило, шире рамок определенной религии или конфессии, смыкаясь и с восточными религиями, и с гностическими учениями²⁴. Несколько иначе преломлялись эти темы в драмах, непосредственно связанных с иудаистским мировоззрением. Особая этнически-религиозная ситуация в Австрии, исповедание значительной частью населения иудаизма нашли отражение в драмах с ветхозаветными героями и сюжетами, отличающихся эпичностью, статичностью и приглушенной театральностью (М. Брод, С. Кронберг). Австрийская экспрессионистская драма за редким исключением (Р. Мюллер, А. Броннен) не знает политического активизма и притяжения революционных действий, а все радикальные изменения, связанные с освобождением человека от догм прошлого, переводятся в область духа. Во многих австрийских драмах экспрессионизма нет полной оторванности персонажа от социальных примет, чувствуется австрийский и венский колорит, присутствуют натуралистические черты (Г. Кальтнекер, А. Броннен, А. Вильдганс) и приемы документализма (К. Краус). Австрийские экспрессионисты надолго сохранили восприимчивость к теориям ведущих венских философов рубежа веков — О. Вайнингера, З. Фрейда (О. Кокошка, Ф. Т. Чокор, А. Вильдганс, К. Краус, А. Броннен).

Одним из первых представителей австрийской драматургии экспрессионизма стал Оскар Кокошка (Kokoschka Oskar, 1886–1980) — художник и драматург-новатор, объединивший языки различных искусств и осуществлявший свои эксперименты в предельно экстремальных формах. Кокошка задал направление драматургии 1910-х годов, предвосхитил и в сконцентрирован-

ном виде выразил ведущие линии театрального авангарда. По красноречивому свидетельству австрийского лирика-экспрессиониста А. Эренштейна о новом искусстве: «В начале был Оскар Кокошка»²⁵. Профессиональный художник, он вышел из венского Сецессиона, возглавляемого Г. Климтом, и усвоил творческие принципы венских мастерских, в которых произведения искусства создавались совместным творчеством художников и ремесленников. В живописи Кокошка выработал новые принципы, сформулированные им в докладе «О природе ликов» («Von der Natur der Gesichte», 1912), которые получили равноправное воплощение и в его драматургии. Придавая важнейшее значение искусству первобытного примитива, древнего Востока, Средневековья, он направил технику древней живописи на передачу внутренней энергии человека, на излучение души. Образы Кокошки обладают необыкновенной световой силой, выражая самую сущность личности: по словам Эренштейна, Кокошка «высвечивает лишь духовный скелет портретов»²⁶.

В эволюции Кокошки-драматурга возможно проследить тенденции зарождения и выделения экспрессионистской драматургии из общеавангардистского русла. Первая пьеса Кокошки «Сфинкс и Соломенный человек» представляет собой протест против любых канонов и является дезиллюзионистской антидрамой наряду с экспериментами А. Деблина «Лидия и Максхен. Низкий поклон в одном акте» («Lydia und Mäxchen. Tiefe Verbeugung in einem Akt», 1905), В. Кандинского «Желтый звук» (1912), Н. Евреинова «Четвертая стена» (1915). Фигуры одноактной пьесы «Сфинкс и Соломенный человек» с подзаголовком «Курьез» (в одной из версий «Комедия для автоматов») сведены к игровым механизмам, выражают искусственность (каучуковый человек, соломенный человек, резиновый человечек) и автоматизм жизни (попугай, нарисованные на занавесе мужские фигуры в черных костюмах с дырами вместо лиц). Все персонажи выступают как марионетки, у которых отсутствует либо душа, либо тело, и только Смерть предстает «нормальным живым человеком»²⁷. Пьеса «Сфинкс и Соломенный человек» несла атмосферу и приемы будущего театра абсурда и была показана в Цюрихской галерее Дада в 1917 г. при содействии швейцарского дадаиста Хуго Балля.

Наиболее известная и яркая драма О. Кокошки «Убийца, надежда женщин» («Mörder Hoffnung der Frauen», 1907) обозначила переворот в австрийской драматургии и вошла в историю драмы и театра как один из наиболее радикальных авангардистских экспериментов. Почерпнув из венского Сецессиона тему антагонизма полов, Кокошка сводит мужское и женское начало до архетипов, символизирующих противоборство стихий, дуализм

Вселенной и мышления человека. Образы Мужчины и Женщины носят мифический характер, лишены даже минимальных индивидуально-психологических свойств, редуцированы до схемы и выражают амбивалентность мироустройства. Выстраивая структуру и образы драмы на контрастах, Кокошка прибегает к чистым беспримесным цветам, символизирующим мужское и женское начала, свет и тьму, дух и материю (синий и красный, белый и желтый), элементарным геометрическим символам (крест, круг), органическим символам (солнце и луна), состояниям мира (день и ночь), которые выражают изначальную двойственность мироустройства и сознания человека. Действие пьесы сжато до предела, дышит архаикой и первобытной брутальностью и преисполнено столь мощного напряжения, что форма одноактной драмы становится ее естественным и единственно возможным воплощением. Движению, исступленности, борьбе подчиняется ритм и язык драмы, созвучный языковым теориям и экспериментам Л. Шрайера, А. Штрамма. Синтаксис ломается, членится, рвется, словно соответствует сбивчивому, отрывистому дыханию. В «Убийце, надежде женщин» задействованы различные виды искусств (живопись, музыка, танец), и взаимодействуют различные языки: вербальные и невербальные. «Кокошка одним из первых в европейской культуре заставил “говорить” на сцене средства невербального выражения: декорации, цвет, свет, жесты, пантомимические, танцевальные движения персонажей»²⁸. Сuggestивность средств превращает пьесу Кокошки в ритуальный обряд. По словам немецкого исследователя Денклера, не столько текст здесь выступает «руководством для театра, сколько театр сам оказывается содержанием и организующей силой текста... Не сценарий написан для театра, а скорее театр формулирует свой текст»²⁹.

Следующая пьеса Кокошки «Пылающий терновник» («Der brennende Dornbusch», 1911) несла новые тенденции. Чистые интенсивные цвета «Убийцы» заменяются противопоставлением белого и красного, белого и черного, и уже не цвет, а свет играет ведущую роль. Трактовка оппозиции «мужчина — женщина» из мифической движется к религиозной: противопоставление мужского и женского начал олицетворяет начала Небесное и земное, Бога и человека. Принципиальная невозможность поступиться своей индивидуальностью сменяется здесь надеждой обретения себя в другом, и отношения мужчины и женщины приобретают религиозную окраску. Четкость и бескомпромиссность «Убийцы, надежды женщины» сменяются атмосферой сна, галлюцинации, тумана, разлитой в пьесе «Пылающий терновник». Соединение мужского и женского начал означает не смерть и нарушение извечного дуализма, а, напротив, приводит мир в движение, дает ему жизнь. В пьесе мощно звучит тема

обновления и спасения человека. В дальнейшей драматургии голая архетипическая схема «Убийцы, надежды женщины» облекается Кокошкой в символы: религиозные («Иов», «Hiob», 1917, переработанный из пьесы «Сфинкс и Соломенный человек») и мифологические («Орфей и Эвридика», «Orpheus und Eurydike», 1918), форма укрупняется до многоактной драмы.

Знаменательно, что для постановки своих пьес Кокошка предпочитает неформальные сценические площадки: он ставил их самостоятельно в венском кабаре «Летучая мышь» (1907), в летнем театре при Художественной выставке 1908 г. (режиссер Э. Райнхольд), на экспериментальной площадке театра М. Райнхардта «Молодая Германия». Автор, таким образом, выступает в качестве драматурга, режиссера и оформителя собственных пьес. Слияние различных видов искусств и соприкосновение с «низкими» театральными формами порождает иной статус драматургического текста и новое понимание театральности. Драматургия О. Кокошки является не только одним из самых неординарных опытов в истории экспрессионизма, но и обнаруживает очевидную связь с поэтикой дадаизма, а также выступает предвестницей ряда театально-драматургических концепций XX в.: «театра жестокости» А. Арто, театра абсурда.

Проблематике и структуре произведений Кокошки близка ранняя драматургия Франца Теодора Чокора (Csokor Franz Theodor, 1885–1969), в которой метафорой дуализма сознания человека и его трагического пути-познания становится вечное притяжение-отталкивание Мужчины и Женщины, разыгрывающееся в условном пространстве земной сцены. Формирование драматургии Чокора складывалось под влиянием авангардных театально-драматургических поисков Н. Н. Евреинова (1879–1953), с которым австрийский писатель познакомился в Санкт-Петербурге в 1912–1913 годах, Ф. Ведекинда и особенно А. Стриндберга. В наиболее показательных пьесах Чокора этого периода — «Древо познания» («Der Baum der Erkenntnis», 1916, опубл. в 1919) и «Красная улица» («Die rote Straße», 1916) — противоборство полов, совершающееся на мифологическом и религиозном уровнях, разворачивается сообразно философско-структурным элементам «Stationendrama». Пьеса «Красная улица» имеет круговую композицию, зеркальную инверсию сцен и состоит из 14 картин-«остановок»: в первой и последней из них за диалогом высших сил-голосов о неразрешимости вечного конфликта полов следует выход на мировую сцену сквозь «земные ворота» извечной пары антагонистов — Мужчины и Женщины (означенных как «Он» и «Она»). Между начальной и конечной «станциями» лежит тернистый путь страданий человека. Сверхличная сила проводит странника через predeterminedенные ему этапы пути-испытания,

аллегорически воплощенные в «остановках»-состояниях души («улица Порока», «площадь Милосердия», «Дом», «Проклятие»), и властно возвращает к исходному пункту движения — Судной Горе, где герой выносит себе приговор. Осознав свою вину, он убивает свое греховное «Я», воплощенное в образе его двойника-Чужака, но при этом погибает и сам, низвергаясь в пропасть.

По иному пути обновления драмы и театра пошел Франц Верфель (Werfel Franz, 1890–1945), наиболее ярко воплотивший связь экспрессионистских тем религиозного преображения человека с австрийской барочной традицией. Влияние средневековых и барочных мистерий, драм Кальдерона, опер Верди и Моцарта, очарование волшебным театром Ф. Раймунда, венской театральной атмосферы первых десятилетий XX в., драматургии Гофманшталя, которые испытал Верфель, сформировали его понимание театра как магического сакрального пространства, в котором борьба света и тьмы рождает обновленного человека. Наиболее продуктивный и интересный период его драматургического творчества — 1910-е годы. Драммы Верфеля объединяет музыкальность, составляющая их архитеконику (оперное построение драм, контрапунктика, введение хоров, дуэтов, арий, соло), театральность, способствующая переводу событий во вневременность грандиозного «Мирового театра», связанная с мистериальной традицией и исходящая из исконного значения пьесы (*Schauspiel*) как *игры* — театрального действия перевоплощений.

Одну из первых драм «Троянки» («Die Troerinnen», 1916), скрывающую за античным сюжетом актуальную антивоенную проблематику, Верфель называл «чудесной оперой» («wunderbare Oper») ³⁰. Античный материал здесь вступает в связь с австрийской музыкальной традицией. В. Беньямин говорил об этом произведении как о «прологе к экспрессионистской драматургии» и подчеркивал ее близость барочной драме ³¹.

Обращение в драме «Полуденная богиня» («Die Mittagsgötin», 1919) к традиции венского народного театра и мифологическим образам позволило драматургу создать масштабную картину столкновения противоборствующих начал в мире и душе человека. События «волшебной пьесы» (подзаголовок — «Zauber-spiel») совершаются в сверхземном континууме, характерной чертой является смешение реальных и чудесных сцен. В драме появляется мотив пути и возвращения к своей подлинной сущности, распространенный в экспрессионистской «драме преображения» («Wandlungsdrama»): пробуждение героя-странника означает возвращение к своему истинному «Я». Однако структурные компоненты странствия-возвращения в «Полуденной богине» не отчетливы и перемещение происходит скорее во времени, чем в пространстве, а противоборство света и тьмы совершается не

столько в душе героя, сколько в окружающем мире, побуждая и его к выбору.

Структурообразующие элементы пути, ведущего к преображению, Верфель в полной мере разворачивает в драме «Человек из зеркала» («Der Spiegelmensch», 1920). В отличие от драмы «Полуденная богиня», борьба добра и зла переносится во внутренний мир личности, а все сопутствующие внешние события являются лишь проекциями состояния души. Столкновение с темной стороной «Я», дьявольским началом, символизируется борьбой со своим двойником, который искушает человека провозгласить себя Богом. Путь обретения своей подлинной сущности суров и не терпит компромиссов: «пафос очищения мощным ритмом оформляет драму, и в глубоко современной оболочке ее чувствуется нечто от неистовой фанатичной религиозности Кальдерона»³². Для достижения наибольшего воздействия драмы на зрителя Верфель использует многообразные театральносценические приемы, обращается к традициям различных национальных театров (испанскому, итальянскому), сочетает разные драматургические жанры и виды искусств. «Человек из зеркала» — «трагедия, фарс, опера, балет, аллегория одновременно», — писал Верфель и указывал на «высочайшую театральность»³³ пьесы. Среди театральнодраматургических приемов выделяется открытая рефлексия современности, в фарсовом ключе дающая ссылки на культовые учения и художественные направления эпохи (марксизм, психоанализ, экспрессионизм и др.).

В драме «Павел среди иудеев» («Paulus unter den Juden», 1926) Верфель показывает трагедию человека, после духовного прозрения вернувшегося в прежний жестокий мир. Преображение Савла в Павла, метафорически венчавшее драмы Верфеля 1910-х годов, здесь изображено уже свершившимся — автора интересует следующий за ним этап. Исповедующего новую веру встречают непонимание и ненависть. Здесь заметна общая для 1920-х годов тенденция к утрате иллюзий и ослабления веры в обновление мира силой духа.

В отечественной истории театра известны две постановки пьесы Верфеля «Человек из зеркала»: в Москве (Театр им. Комиссаржевской, 1924) и Тбилиси (Театр им. Руставели, 1925).

Не только как драматург, но и как теоретик экспрессионистской эстетики оставил след в истории литературы и театра Пауль Корнфельд (Kornfeld Paul, 1889–1942) — автор эссе «О духовном и психическом человеке», в котором были сформулированы общие для экспрессионистского движения идеи и взгляды на человека и искусство. Согласно антропологии Корнфельда, человек — «центр мира... зеркало и тень предвечного... сосуд истины и любви...», чья душа — небесное начало — должна не

подчиняться всецело *характеру*, а стремиться преодолеть земное притяжение, в особые «святые часы» открывая в себе Божественный прообраз, поскольку «душа от неба, характер же слишком земной»³⁴. Наиболее продуктивным и значительным периодом драматургического творчества Корнфельда являются 1910-е годы, в которые были написаны трагедии «Обольщение» («Die Verführung», 1913) и «Небо и ад» («Himmel und Hölle», 1918). На раннее творчество Корнфельда влияние оказали духовидческий мистицизм Сведенборга, теология С. Кьеркегора, философия Ф. Ницше, драмы А. Стриндберга. Драматическим драмам Корнфельда присуще пятиактное построение, разветвленность сюжетных линий, сложность интриги, пространственные речи персонажей, а также некоторая перегруженность и тягучесть драматургического конфликта и действия в целом. Это лирические драмы, объединенные музыкальностью языка, возвышенным тоном, почти полным отсутствием будничной речи, доминированием монологов-арий. Отсутствие прямой связи речей действующих лиц с событиями, их вызывающими, оторванность от повседневной действительности являются концептуальными. Они демонстрируют антинатуралистическую установку автора, распространяющуюся и на игру актеров, чья задача состоит в создании особой театральной атмосферы нереальности и утопического пространства, достигаемых в основном за счет речи: ее патетической мелодики и страстной эмоциональной выразительности. «Если актеру приходится умирать на сцене, ему не нужно идти в больницу, чтобы там учиться умирать, как и не нужно посещать трактир, чтобы посмотреть, как обычно ведут себя пьяные», — писал Корнфельд, — актеру на сцене следует говорить так, «как он этого никогда не делает в жизни», его задача — «не стыдиться играть, не отречься от театра и не стремиться к подражанию действительности», тогда он сможет «абстрагироваться от атрибутов реальности и быть не чем иным, как носителем идеи, чувства или судьбы!», ибо «мелодия одного грандиозного жеста скажет больше, чем высочайшее совершенство того, что называют естественностью»³⁵. Разрушению связи с непосредственной реальностью служит и введение реминисценций — прием, который Корнфельд одним из первых в авангардистской литературе использует столь широко (ссылки на «Фауста» Гете, драмы Стриндберга, ницшевского Заратустру).

В центре драмы «Обольщение» находится образ молодого человека, Ганса Ульриха Биттерлиха, терзаемого проблемой поиска своего назначения в мире и чувством вселенской неприкаянности. Доминирующий в структурном и философском планах пьесы образ героя ставит ее в ряд жанровой разновидности, не часто встречающейся в драматургии австрийского экспрессио-

низма, — «Ich-Drama», отличительной чертой которой является изображение пространства как проекции сознания героя, действительности, деформированной его внутренним Я. Воля Биттерлиха — «воля к власти» — стремится заполнить мир своим излучением, сделать его собственным отражением. Драма представляет собой путь-поиск Биттерлиха, встать на который его побуждает ощущение тотальной чужести³⁶. Однако в отличие, например, от драмы Верфеля «Человек из зеркала», раскаяния и прозрения героя не наступает, он погибает в среде обывателей, откуда начал свой путь. Приступы агрессивности чередуются у главного героя с волнами сентиментальности. Неистовая проповедь и жажда Биттерлихом любви к ближнему порождает утопические картины человеческого братства, которые проецируются на действительность сознанием героя, создавая особую эмоциональную атмосферу драмы. Например, директор тюрьмы и прокурор умоляют Биттерлиха бежать из заточения, веря в его внутреннюю невиновность; к надсмотрщику, сказавшему доброе слово, герой взывает: «Тюремный страж, я не знаком с тобой, не знаю, кто ты, не ведаю, как тебя зовут, но — приди, если пожелаешь, в мои объятия!»³⁷

В трагедии «Небо и ад» структурно-идейный облик произведения определяется наличием и столкновением двух полюсов, выраженных двумя персонажами-антагонистами (Якобом и Марией), между системами ценностей которых лежит символический путь главного персонажа — графа Умгехёра. Мария олицетворяет собой христианскую позицию покаяния, любви, смирения, отстаивает идею вечного начала в смертном человеке: «Характер человеческий — земной, но сквозь него душа бессмертная сияет!»³⁸ Якоб, исполненный богоборческих устремлений, призывает людей восстать против «тирании судьбы», ощущает себя не человеком, а неким сверхчастным лицом, в котором звучит «крик страданий» миллионов. В драме «Небо и ад» усилена роль библейских реминисценций, мистериальных и оперных пассажей, выводящих конфликт и его «утопическое, религиозно-сказочное решение»³⁹ за временные рамки. В драмах Корнфельда проявилась общая для экспрессионистского десятилетия тенденция к усилению религиозности, теме покаяния. Вместе с тем, все более усиливается привкус абсурдности, приведший в дальнейшем австрийского драматурга к созданию комедий, в том числе и пародий на экспрессионизм («Килиан, или Желтая роза», «Kilian oder die gelbe Rose» и др.).

Вера в обновление мира оказывается в значительной степени ослаблена у тех драматургов-экспрессионистов, которые вступили в литературу на исходе Первой мировой войны. Не только духовные, но и социальные проблемы оказываются в центре их

внимания, а абстрактность конфликта уживается с натуралистическим изображением. Основной темой драматургии Ганса Кальтнекера (Kaltneker Hans, 1895–1919), испытавшего влияние Р. Вагнера, Ф. Ницше, Ф. М. Достоевского, также является тема спасения, дилемма истинного и ложного пути. В первой драме «Жертвоприношение» («Die Opferung», 1918) Кальтнекер отразил витающую в воздухе эпохи трагедию личности, которая мнит себя «сверхчеловеческой», претендует на роль Спасителя, и только в предсмертные минуты осознает ложность пути, подсказанного собственной гордыней. В драме «Шахта» («Das Bergwerk», 1919) автора интересует духовное прозрение и столкновение обновленного человека с агрессивной массой, исповедующей принцип «око за око». Импульсом к прозрению становится переживание экзистенциальной ситуации — вследствие обвала в шахте горняки оказываются погребены под землей. Один из шахтеров, Михаэль, чувствует единение с землей и, увидев свет, переосмысливает свою жизнь. Прозрев, он призывает революционные массы, которые должен был вести на штурм, к любви, братству, отказу от построения нового мира на крови. Герой пытается открыть рабочим их человеческую сущность: «Люди вы, несчастные, голодающие, проклятые, но люди!»⁴⁰ Однако масса остается глуха к призывам и устремляется на кровавый штурм города. Резкому, стремительному действию драмы соответствует сжатая трехактная структура, вычерчивающая каждый ее идейный элемент: погребение — перерождение — столкновение с неизменной действительностью. В финале драмы Кальтнекера запечатлены черты национального мировоззрения и настроение постреволюционной эпохи: проповедь Михаэля не ведет к прозрению толпы, преобразению ее в паству и утопическому массовому шествию к свету и Богу — картине, столь свойственной драматургии немецкой (Г. Кайзер «Ад — Путь — Земля», «Hölle — Weg — Erde» и др.). Глубоко сакральный, индивидуальный процесс преобразования личности, изображаемый у австрийских драматургов, как правило, исключает положительное понимание массы — она предстает воинственной и опасной.

В экспрессионистском ключе осмысливаются проблемы поколений и современного общества и в драматургии Антона Вильдганса (Wildgans Anton, 1881–1932), занимавшего пост директора Бургтеатра в 1921–1923 и 1930–1931 годах. Вильдганс известен как автор трех пьес: «Бедность» («Armut», 1914), «Любовь» («Liebe», 1916) и «Dies irae» (1918), из которых последняя наиболее показательна. Центральной темой и метафорой, определяющей идейно-структурную основу драмы, является конфликт поколений и его трагический исход: юный Хуберт Фалльсмер, не выдержав семейных распрей и деспотизма отца,

в отчаянии кончает жизнь самоубийством. Структура драмы призвана показать «тот процесс, который ведет из повседневной реальности к некой всеобще-человеческой идее»⁴¹. Натуралистические сцены, бытовые диалоги семейных конфликтов, происходящие на фоне обыденного антуража, постепенно сменяются мистическими картинками, абстрактным пространством, монологами-откровениями. В последнем акте, выполняющем роль эпилога, — «actus quintus (phantasticus)» — разделение преходящего и вечного реализуется введением хоров и монологов на латыни, ветхозаветного текста, а также сценическими приемами (освещение, музыка). Персонажи принимают архетипические облики, напряженное звучание их монологов разносится во все-ленском пространстве. Прямое цитирование книги Иова (Иов, 14) переводит протест против подчинения сына отцу в бунт против Бога. Заключительный акт пьесы в целом символизирует наступление Судного дня — Дня гнева («dies irae») и свидетельствует о неразрешимости трагического конфликта.

Особое место в истории австрийской литературы занимает творчество Карла Крауса (Kraus Karl, 1874–1936), ряд произведений которого отмечен причудливым синтезом приемов экспрессионизма и «новой деловитости» и предвосхищает многие тенденции драматургии XX в. Наиболее яркой в его творчестве стала почти не поддающаяся литературоведческим классификациям пьеса «Последние дни человечества» («Die letzten Tage der Menschheit», 1915–1918) — грандиозная антивоенная трагедия в 5-ти актах с прологом и эпилогом, изображающая мировую войну и ее апокалипсические последствия. Драма включает 220 сцен и несколько сотен действующих лиц, и, по словам автора, рассчитана не менее чем на 10 вечеров и может быть поставлена разве что в «марсианском театре»⁴². Действие происходит в Вене, Константинополе, Белграде, Йене, Карпатах, Сибири и т.д., изображены все социально-политические слои — немецкое и австрийское правительство, австрийские силовые структуры (армия, военные министерства и ведомства, военный архив, цензура), пресса (фельетонисты, корреспонденты, редакторы), богема (актерская и писательская среда), бесправное население (инвалиды войны, нищие, сироты). Стремясь к всестороннему охвату действительности, Краус использует прием монтажа как основной принцип построения драмы. Эпизоды, сцены и акты произведения объединяются не единым сюжетом, а введением комментирующих фигур (Абонент и Патриот, Оптимист и Пессимист⁴³), выполняющих роль скреп. Такая структура порождает особый композиционный строй, при котором «сцены, как правило, не выводятся логически одна из другой, а сцепляются лишь со своим “стержневым” персонажем, относительно кото-

рого они могут быть перемещены в пределах одного акта или даже всей пьесы»⁴⁴. Кроме того, появление комментаторов позволяет несколько замедлить стремительный темп сменяющихся эпизодов. Огромный массив драмы отличается строгой внутрискруктурной и смысловой выверенностью сцен и актов. По принципу монтажа в драме сочетаются различные роды литературы (эпос, драма, лирика), виды искусств (оперетта, кино, пантомима), дискурсы (научный, публицистический, документальный). В предисловии Краус подчеркивал документальность изображаемых событий⁴⁵. Иронически и пародийно изображая влияние писательского и журналистского резонерства на массовое сознание, Краус искал способы для «выражения молчания» («Ausdruck des Schweigen»⁴⁶), которые могли бы показать напряжение и трагизм без словесного экстаза. Последняя сцена 5-го акта состоит из длинного ряда коротких безмолвных картин человеческого горя, молчаливый крик которых воздействует сильнее пафоса слов: замерзающие в снегу солдаты, похороны детей, тонущий корабль с ранеными и т.д. Поддержка войны является государственной политикой — она прославляется в церквях и научных лабораториях, кафе и народных школах, ее необходимость внушается прессой, психоаналитиками, индустрией развлечений. Краус показывает абсурд перевернутого мира: массовое безумие апологетов войны признано в обществе нормой, а немногочисленные противники коллективного помрачения рассудка объявляются сумасшедшими. Действо Мирового Театра здесь превращается в трагифарс, в безумном вихре которого смешиваются, устремляясь к финалу, абстрактные и узнаваемые персонажи, марионетки и реальные прототипы, выступающие лишь «масками трагического карнавала»⁴⁷.

«Последние дни человечества» Крауса — драматургический феномен своей эпохи, вобравший ее дух и вместе с тем возмущавший о новых художественных и идейных тенденциях. С экспрессионистскими принципами Крауса сближает метафора «конца света», изображение социальных бедствий как всемирно-апокалипсических, гротеск и условность фигур, принцип монтажа, введение хоров мертвых, бесплотных голосов. В «Последних днях человечества» Краус разрабатывает и мастерски воплощает приемы документальной драмы, перекидывая мост в 1920-е годы и давая начало целому направлению, которое будет неоднократно возрождаться в XX в.

После Первой мировой войны и распада Австро-Венгрии открывалась эпоха, принесшая австрийской драматургии пестроту художественную и жанровую, связанную с мировоззренческими и политическими переменами. К началу 1920-х годов экспрессионистское движение в Австрии завершается, сохранившись в

качестве формальных и конструктивных приемов в творчестве ряда писателей (А. Броннен, Г. Брех, Э. Канетти, Ф. Т. Чокор, Ф. Верфель и др.). В драматургии 1920-х годов заметно стремление к объективности, конкретизации, злободневности, лаконичности, выразившееся в использовании натуралистических приемов, документализма, сжатости языка, отказе от деформации реальности. Тем не менее, «новая деловитость» («*neue Sachlichkeit*»), распространившаяся в Германии, не составила в Австрии единого течения, проявившись в творчестве австрийских драматургов лишь отдельными чертами и только в редких случаях представляя более или менее целостную картину [драматургия А. Броннена 1920-х годов, «Бунт на отметке 3018» (1923) и «Сладек, или Черная армия» (1928) Э. фон Хорвата, «Болезнь молодости» (1925), «Преступники» (1928) Ф. Брукнера]. Более характерным для австрийских драматургов стало усиленное обращение к различным театральным системам и смежным искусствам — музыкальной драме, опере, балету, пантомиме (О. Кокошка, Г. фон Гофмансталь, Ф. Верфель).

Особенно сильным фактором развития драматургии стало влияние в литературный процесс мощного творческого притока из австрийских провинций — Тироля, Штирии, Верхней Австрии и др. Уже на рубеже XIX–XX вв. параллелью венскому эстетизму и салонной драме была драматургия тирольцев Ф. Краневиттера, К. Шенхерра, посвященная крестьянству и религии. В 1920-е годы в литературу вступают новые силы писателей из регионов, разделившиеся на два основных направления: «почвенническая», или «областническая» драма (Р. Биллингер, Х. Х. Ортнер, Й. Вентер и др.) и «религиозная» (католическая) (М. Мелль, Г. Рендль, Р. Хенц, Ф. Браун, Й. А. Лукс и др.). Основной чертой «почвеннической» драмы является противопоставление большого города-Молоха, его развращенных нравов деревне с ее патриархальным укладом, изображение крестьянина как подлинного носителя исконного национального духа. В ряде позиций австрийская «почвенническая» драма смыкалась с нацистским мифом «крови и почвы», получившим широкое распространение в идеологии и литературе Германии (драмы Й. М. Лутца, Г. Дайнингера, Ф. Рота, Х. К. Кайгерля и др., а также многочисленные тингшпили). «Религиозная» драма, в которой библейские истории разыгрываются в мире современном или отнесенном в прошлое, противостояла нацистской идеологии насилия, утверждая христианские идеи прощения и любви.

На 1930-е годы приходится ренессанс «народной драмы» («*Volksstück*»), унаследовавшей традиции Раймунда, Нестроя и их предшественников, и в то же время претерпевшей серьезные изменения: в новой функции выступают традиционные компо-

ненты «народной драмы», ее каркас наполняется актуальным социальным содержанием, что связано с переосмыслением роли народа в эпоху нацистского режима (Э. фон Хорват, Ю. Зойфер, М. Л. Фляйсер, К. Цукмайер, Ф. Херцмановски-Орландо). Критическая историческая ситуация обусловила появление политических драм, ставящихся в политических кабаре (А. Польшар, Э. Фридель, Х. Вайгель). Народная драма в эти годы сближается с драмой политической, сочетая злободневность, плакатность, острую политическую сатиру агитационного театра с аллегорией, сказочностью, фантастикой венского народного театра (Ю. Зойфер).

В 1930–1940-е годы возрастает интерес к историческим сюжетам, вызванный стремлением выявить закономерности хода истории, скрытые предпосылки тоталитарных режимов, а также протестом против нацистской фальсификации истории (Ф. Т. Чокор, Ф. Брукнер). Основой исторической драмы, переживающей в эти годы расцвет, становились события не только прошлого, но и настоящего, понимаемые как история, вершащаяся на глазах современников («Итальянская ночь» Э. фон Хорвата, «Расы» Ф. Брукнера, «Искупление» Г. Броча). Фашистский режим, угроза аншлюса, массовая эмиграция вызывали ностальгию по ушедшей в прошлое Австро-Венгрии, оживляли «габсбургский миф», питавший ряд сюжетов и идей исторической драмы. Исчезнувшая империя предстала последним оплотом прежнего гармонического мира, ее развал осмысливался как поворотный пункт истории, ведущий к европейской катастрофе (Ф. Т. Чокор). Заметным явлением становится усиление философичности, акцент на слове в драме. Драматургия межвоенных лет в целом породила «особую, австрийскую разновидность интеллектуальной пьесы»⁴⁸. Немалую роль в этом процессе сыграли и драмы крупнейших философов-романистов (Г. Броч, Р. Музиль, Э. Канетти, А. Драш, Ж. Зайко).

В 1940-е годы в драматургии можно наблюдать общую тенденцию к активному действию, бескомпромиссности, отказу от абстрактных программ борьбы со злом: «Ибо немного ему остается времени» (1942) и «Симон Боливар» (1945) Ф. Брукнера, «Блудный сын» («Der verlorene Sohn», 1947) Ф. Т. Чокора и др.

Сложный художественный и мировоззренческий путь проделал Арнольт Броннен (Bronnen Arnolt, 1895–1959) — один из самых противоречивых литераторов первой половины XX в., отразивший творческие и политические сомнения своего времени. Придерживаясь в юности леворадикальных взглядов и сотрудничая с Ф. Пфемфертом, издателем берлинского журнала «Акцион», Броннен к 1930-м годам сближается с национал-социалистами, однако уже перед Второй мировой войной порывает с официальной должностью и вступает во внутреннюю оппозицию фашистскому режиму. В историю драматургии Брон-

нен вошел прежде всего как автор пьесы «Отцеубийство» («Vatermord», 1914), тематика которой разрабатывалась им также в пьесах «Право на молодость» («Das Recht auf Jugend», 1912) и «Рождение молодости» («Geburt der Jugend», 1914). Одноактная пьеса «Отцеубийство» является манифестом экспрессионистской драматургии, демонстрируя непримиримость конфликта поколений, выступая среди пьес Ф. Ведекинда, В. Гагенклевера, Р. Зорге, А. Вильдганса, посвященных этой проблеме, образцом наиболее бескомпромиссным и жестким. Пьеса состоит из семи сцен, в которых последовательно нарастает конфликт между гимназистом Вальтером Фесселем и его отцом, отягченный сексуальными патологиями домочадцев и деспотически удушливой атмосферой в доме. Конфликт разрешается убийством отца сыном, доведенным до отчаяния, и его гимном свободе. Экспрессионистская проблематика пьесы и экстатические монологи уравниваются социальной мотивацией, пронизаны натуралистическими сценами, венским диалектом. Ощущение головокружительной свободы и утверждение молодостью своих прав становятся ведущими темами «Отцеубийства», а заключительные слова Вальтера были восприняты современниками как «выражение тоски по свободе целого поколения, даже целой эпохи»⁴⁹. Однако, как вспоминал впоследствии драматург, свобода в то время представляла в его глазах не чем иным, как «анархией, разрушением и пожаром»⁵⁰. Следующая драма — «Бунт против Бога» («Sturm gegen Gott», 1918), — начатая на войне, носила поворотный характер в его творчестве, знаменовала отход от экспрессионизма и обращение к «новой деловитости».

Переехав в Германию, Броннен в начале 1920-х годов сотрудничает с Б. Брехтом и разрабатывает свою версию эпического театра, средствами объективации в котором становятся натуралистические приемы, призванные стать «антитезой символической современной драматургии»⁵¹. Такова пьеса «Анархия в Силлиане» («Anarchie in Sillian», 1924), характеризующаяся натуралистически выписанными образами и конфликтом, и вместе с тем сохраняющая ряд экспрессионистских приемов и утопически-символическую концовку. Но в отличие от свойственного драматургии экспрессионизма финального преобразования личности, в пьесах Броннена «утопия» заключается не в религиозном просветлении, а в усмирении анархии и бунтарства, установлении закона и государственности. В пьесе «Бунт против Бога» в заключительной сцене усмиряется восстание в армии в Первую мировую войну, а в «Анархии в Силлиане» восстановление утраченного порядка символизируется возобновлением работы машины — генератора электростанции. В 1920–1930-е годы Броннен также пишет ряд пьес на актуальные современные

и исторические сюжеты: «Эксцесс» («Exzesse», 1923), «Сражение на каталонских полях» («Katalaunische Schlacht», 1924), «Поход на восточный полюс» («Ostpolzug», 1925), «Рейнские мятежники» («Rheinische Rebellen», 1924), «Репарация» («Reparation», 1926), «Н» («N», 1935). Броннен прошел творческий путь, выражающий общее направление литературного процесса 1910–1930-х годов: от экспрессионизма к «новой деловитости» и историческим пьесам с актуальным содержанием.

Смена эстетических систем и политические события в меньшей степени отразились в творчестве драматургов «регионального» направления, которые опирались прежде всего на богатые театральные традиции своих земель. Одним из наиболее самобытных региональных писателей стал Рихард Биллингер (Billinger Richard, 1890–1965), черпавший образы, сюжеты, поэтическую мощь и саму атмосферу своих драм из истоков народных традиций своей родины — Верхней Австрии, сохранившей, как и другие австрийские провинции, многовековой уклад, обычаи, обряды и верования. Патриархальный крестьянский мир, для которого характерно сочетание волшебной и реальной действительности, христианской мистики и язычества, является и источником, и предметом изображения драм Биллингера, непосредственно связанных с живыми традициями барокко и народного театра. Драматургия Биллингера отличается не только театральностью, но и богатством новаторских драматургических приемов. Одной из первых его драм стала «Пьеса для ряженных» («Das Perchtenspiel», 1928), высоко оцененная Г. фон Гофмансталем и М. Меллем (премьера состоялась на Зальцбургском фестивале). Написанная в традициях «волшебной пьесы» («Zauberspiel») народного театра Раймунда, она носит подзаголовок «Волшебная и танцевальная пьеса в одном акте о глупых крестьянах, невесте ветра и святых» и совмещает два мира — фантастический и реальный. Существа-духи, происходящие из германской мифологии и укорененные в австрийско-баварских поверьях (прекрасная Перхта, безобразная Перхта, ее мать — старая ведьма, дух Горы, дух Леса, Предок) и христианские святые мученики выступают в едином с людьми пространстве и действуют наряду с ними. Биллингер показывает религиозный дуализм крестьян, сосуществование язычества и христианства. В этой пьесе содержатся многие элементы будущей драматургии Биллингера — погружение в аутентичный крестьянский мир (верхнеавстрийский диалект, особенности речи и мышления), использование принципов и приемов народного театра. Однако за обликом и антуражем «волшебной пьесы» стоит основной для последующего творчества Биллингера мотив, определяющий движение его драматургии от эстетики «народной пьесы» к «поч-

веннической»: источником конфликта пьесы становится отрыв крестьянина от родной почвы, потеря извечной связи с землей.

В драме «Коляды» («Rauhnacht», 1931) ведущие темы и мотивы обрастают рядом театральных и драматургических приемов, религиозной мотивацией, психологизмом. Структурообразующим является прием «театра в театре»: драма включает в себя три действия-спектакля — пролог, инсценировка коляд, инсценировка Рождественской ночи. Участники спектакля ряженных аллегорически представляют «крестьянский космос»⁵² — Луг, Поле, Лес, Гансвурст, Черт и др. В образе чужаков выступают Симон Кройцхальтер — бывший монах, когда-то покинувший деревню и служивший миссионером в Африке, и молодая девушка Кресченца, получившая воспитание в городе, в английском пансионе. Обряды коляд выступают в пьесе как ежегодное празднество крестьян, органично связанное с их древним укладом жизни и календарными сельскими мифами, но для «чужаков» обрядовые «пляски смерти» оборачиваются дьявольским искушением. На протяжении Колядочной ночи происходит нагнетание атмосферы, которое достигается различными приемами: звучанием обрядовой музыки, нарастанием экзатичности хороводных плясок ряженных, аффективно-гипнотическим диалогом Симона и Кресченцы, монтажом контрастных сцен⁵³. Рождественский спектакль снимает и искупает демонию и зло Колядочной ночи, однако торжественный финал следует рассматривать скорее не как победу христианства, а как победу крестьянской общины над «чужаком».

В драме «Кони» («Rosse», 1931) тема противопоставления города и деревни, усиленная философско-религиозным и социальным звучанием, занимает центральное место. Вторжение городской цивилизации в старинный деревенский уклад грозит нарушить сложившуюся культуру крестьянства, а с ней и существующий миропорядок. Крестьянам пропагандируется польза техники, которая должна полностью заменить «живую» силу — коней. Непримирым противником механизации выступает конюх Франц Циннобель, олицетворяющий пантеистическую связь человека и животного, которую стремится разрушить бездушный механизм. Основная проблема пьесы осмысливается в религиозном ключе: агитаторы индустриализации возвещают приход «новой эры» и воцарение прекрасного мира, в котором машина возьмет на себя всю работу, даст людям свободу и «станет современной святыней, подлинным чудотворцем!»⁵⁴ Протест Франца против модернизации земледельческого труда основан на понимании крестьянского образа жизни как многовекового следования данному Богом миропорядку, отступить от которого значит поддаться дьявольскому искушению искусственным раем. Мистической и грозной силой предстает в пьесе Биллингера

крестьянство, изображение которого при этом лишено идеализации. Вводя образы, отмеченные различными психопатологиями, автор подчеркивает архаичность и иррациональность крестьянства, что отделяет Биллингера от литературы «крови и почвы», где крестьянин изображался физически и психически здоровым цветом нации. В «Конях» Биллигер в полной мере разворачивает драматургические приемы, намеченные в прежних пьесах, при этом особая роль отведена психологической паузе, во время которой следуют многозначительные эпизоды замедленного темпа, в которых зачастую совмещаются трагедия и фарс. Реалистическими средствами, «не прибегая к помощи слов и магической символики»⁵⁵, Биллигеру удается удивительно сильно выразить трагедию отчаяния.

В дальнейшем Биллигер продолжает разрабатывать основные темы своих пьес, однако образы и конфликты его драматургии к концу 1930-х годов схематизируются. В драме «Гигант» («Der Gigant», 1937) антитеза «город — деревня», формирующая структуру и конфликт произведения, представлена черно-белыми красками: сдержанному и суровому быту моравской деревушки противопоставлена манящая ложным блеском «золотая Прага». Изображая патриархальный аскетичный уклад деревни и беспринципные нравы города, Биллигер прибегает в обширных ремарках к сопоставлению рядоположенных предметов (просторное, лишённое украшений крестьянское жилище и «помещански уютная обстановка»⁵⁶ тесной пражской комнаты; старинная карта земли, овеянная легендами и поверьями, и цветистый путеводитель по Праге и т.д.). Антитетичными образами выражена и идея пьесы: город предстает нездоровым, аномальным «гигантом» («der Gigant»), в котором живут пустые и мелочные интриганы — «карлики», маленькая же деревня населена «великанами» («der Riese») с детски чистой душой. Крестьяне в этой пьесе выступают здоровыми, красивыми и сильными. Над событиями «Гиганта» довлеет мотив, возникающий в начале пьесы и предвещающий ее исход: согласно старинному поверью, покинувший родину будет погублен обитающим в деревенском болоте водяным — Хозяином края. Вернувшаяся из Праги Анушка Дуб оказывается отвергнута отцом и деревенской общиной и топится в болоте при молчаливом согласии крестьян. При схематичном сюжете пьесы обнаруживает богатство разнообразных приемов, которые выступают здесь отработанными и доведенными до совершенства.

Творчество Биллингера, в первую очередь его идейные основы, на протяжении десятилетий вызывает настороженные и противоречивые оценки. Очевидно, что защищая патриархальную культуру, Биллигер стоит на позициях изображаемого крестья-

янства. Деление на «своих» и «чужаков», резкое порицание отрыва от земли и своих корней, особенно выразившиеся в драме «Гигант», — все эти принципы отвечали политике Третьего рейха, в котором пьесы Биллингера использовались и имели успех⁵⁷. По словам современного австрийского исследователя А. Клафенбека, «аграрная романтика Биллингера легко сочеталась с воззрениями нацистов на чистоту расы»⁵⁸. Вместе с тем, несомненно, творчество драматурга значительно шире идеологических рамок и поднимает актуальные проблемы, связанные, прежде всего, с сохранением национальной самобытности, угрозой механизации и унификации жизненного уклада и, наконец, с принципиальным вопросом выживания крестьянства.

Иные мировоззренческие и художественные принципы определяли творчество другого регионального писателя — Макса Мелля (Mell Max, 1882–1971). В раннем возрасте переселившийся в Вену, но никогда не порывавший связей со своей родиной Штирией, он впитал народное и венское культурное наследие, соединив в своих драмах дух народного барокко и рафинированную отточенность стиля и формы (своими учителями драматург считал Ф. Грильпарцера, Г. фон Гофманстала, Р. М. Рильке). Известный театральный критик, драматург Зальцбургского фестиваля, Мелль, как и Гофмансталь, видел необходимость создания театра, рассчитанного на широкий зрительский круг, и возлагал на театр миссию утверждения христианских принципов. Стремление драматурга сделать идеи христианства понятными и доступными каждому обусловило лаконичность и прозрачность построения, слога и идей большинства его пьес, носящих по сути духовно-религиозный просветительский характер, но при этом не переходящих в чистую иллюстрацию евангельских сюжетов. Мелль, как и некоторые австрийские авторы 1930–1940-х годов, в поисках новой «драмы стиля» («Stildrama») использует элементы классицизма (единство места, времени и действия, строгость формы), при этом отказываясь от членения на акты в пользу сохранения цельности восприятия произведения. Наиболее значительным наследием в драматургии Мелля выступают религиозные пьесы: «Действо об апостолах» («Apostelspiel», 1923), «Действо об Ангеле Хранителе» («Das Schutzengelenspiel», 1923), «Действо о последователях Христа» («Das Nachfolge Christi-Spiel», 1927). Их отличает стихотворное сложение, лиризм, обширное использование диалектной и народной речи, построение по канонам старинных народных пьес: действие начинается и заканчивается словами Ведущего, который настраивает зрителей на восприятие пьесы, выносит обобщенный вывод-комментарий ее идеи и напоминает о том, что все представленное — разграниченное «действо».

В «Действе об апостолах» чистота и наивная вера в чудо побеждают озлобленность, посеянную войной в душах людей. Следуя задаче религиозного просвещения, Мелль заостряет внимание на трактовках библейских текстов, которые являются предметом обсуждений деревенской девочки Магдалины и двух бродяг, принятых ей за апостолов Петра и Иоанна. Высшим достижением религиозной драматургии Мелля является пьеса «Действо о последователях Христа», в которой сталкиваются миропонимание Рыцаря, исповедующего христианские принципы прощения, веротерпимости, и непримиримая карающая позиция Священника, объединившегося с государственной властью.

Также Мелль обращается к античным, средневековым сюжетам и проявляет себя мастером высокой трагедии, продолжая и на ином художественном материале утверждать идеи христианства, проводить параллели с современностью. Трагедия «Семеро против Фив» («Die Sieben gegen Theben», 1931), созданная Меллем на основе произведений Эсхила, Софокла, Еврипида, получает антивоенное звучание, столкновение героев выступает противоборством сил света и тьмы. «Не нарушая традиционной фабулы, писатель-христианин придает поступку Антигоны христианскую мотивацию и величие»⁵⁹.

И все же, как и многие представители «почвеннической драмы», Мелль не избежал влияния нацистской идеологии. Не стала препятствием тому и религиозная направленность драматурга: напротив, облик истинного католика оказывается немислим вне связи с родной почвой. Со всей очевидностью эта тенденция проявилась к середине 1930-х годов, в пьесе «Действо о немецких предках» («Spiel von den deutschen Ahnen», 1935). Введение в сюжет фантастического элемента позволило Меллю сопоставить в едином временном отрезке христиански благочестивое поколение национального прошлого и «оторванных от корней» современников. «Почвенническая» тема в творчестве региональных писателей не только усиливала противостояние «города» и «деревни» как мировоззренческих понятий, но и вела к необратимому разрыву с австрийскими писателями-эмигрантами: вся сложность этой проблемы проявится в послевоенные годы.

Наиболее выдающиеся открытия драматургии межвоенного двадцатилетия связаны с жанром народной пьесы — одной из самых устойчивых констант австрийской литературы и театра, — в кризисное время пережившей возрождение и обновление. Среди современников, обращавшихся к этому жанру, ключевой фигурой несомненно выступает Эден фон Хорват (Horváth Ödön von, 1901–1938) — продолжатель традиций Нестроя, Крауса и решительный реформатор народной пьесы, создавший не только ее новые эпохальные образцы, но и оказавший удиви-

тельно действенное влияние на драматургию второй половины XX в. Народные пьесы Хорвата «Итальянская ночь» («Italienische Nacht», 1930), «Сказки Венского леса» («Geschichten aus dem Wiener Wald», 1931), «Казимир и Каролина» («Kasimir und Karoline», 1931) и др. отличаются мастерским воссозданием настроения поколения межвоенного времени и являются ярким свидетельством эпохи.

В пьесе «Сказки Венского леса» Хорват не оставляет камня на камне от того сусального образа Вены — веселой и доброй, вальсирующей и блистательной, — который сложился в эпоху бидермайера и в последней трети XIX — начале XX вв. был возрожден Венской опереттой и эпигонской литературой, приняв экзотические, «экспортные» черты. Хорват «выворачивает наизнанку»⁶⁰ все традиционные элементы бидермайеровского венского народного театра — сюжет, композицию, характеры, приемы, музыкальные и танцевальные вставки, при этом идиллические картины оборачиваются китчем и насилием. Неизменные атрибуты венской народной пьесы — «прекрасный голубой Дунай», руины средневекового замка, вальсы, оперетты И. Штрауса, венское барокко — предстают безжизненными и китчевыми декорациями, а настоящим героем становится время — эпоха на пороге фашизма, податливым материалом воздействия которого являются бюргеры (студенты, военные, рабочие, пролетарии, мелкие буржуа) — «современные люди из народа», чей образ, по словам Хорвата, «за последние два десятилетия совершенно невероятно изменился»⁶¹.

Новые типы венцев в пьесах Хорвата полностью лишены идеализации. Драматург показывает «несобственное сознание» персонажа, речь которого напитана клише из разных областей науки, политики, искусства, готовыми формулами, лозунгами, цитатами — это «язык из вторых рук»⁶². В русле идей и разработок Г. фон Гофмансталя, К. Крауса, Ф. Маутнера, Л. Витгенштейна и др. австрийских мыслителей Хорват демонстрирует замену личности «языковой маской»⁶³. «Срывание масок с сознания» обывателя драматург осуществляет с помощью многочисленных приемов — психологическая пауза, «очуждающая» роль музыки, переворачивание всех компонентов народной пьесы и увенчание ее «горьким хэппи-эндом»⁶⁴. Черты документализма и натурализма драм Хорвата — «верного хрониста», проблемы массовой психологии, растворения индивидуальности в заимствованных штапах речи и мышления, дезиллюзионистские приемы оказались наиболее востребованы в драматургии последующих лет.

Традиции народного театра в полной мере заявили о своей живучести и неистощимом потенциале и в творчестве Юры Зойфера (Soyfer Jura, 1912–1939). Родившись в Харькове в семье украинских евреев, в 1920 г. будущий писатель переселяется в

Вену и обретает новую родину, влившись в пеструю культурно-этническую австрийскую среду. Общественная и литературная деятельность Зойфера отмечена его политической активностью и бескомпромиссной антифашистской позицией, которые проявились с ранней юности: вступление в молодежное социалистическое объединение, «Республиканский шутцбунд», социал-демократическую рабочую партию Австрии, а затем сближение с ее левым, коммунистическим крылом, сотрудничество с «Рабочей газетой» («Arbeiter-Zeitung»). Творчество драматурга первой половины 1930-х годов, проходившее под знаком политической борьбы за установление нового общественного устройства и активизацию рабочего класса, пронизано острой злободневностью, публицистичностью, плакативностью и носит характер прикладного искусства: «Машина времени» («Die Zeitmaschine», 1930), «Рождественская елка для человечества» («Christbaum der Menschheit», 1932), «Король 1933 г. мертв — Да здравствует король 1934 г.!» («König 1933 ist tot — es lebe König 1934!», 1934). Пьесы Зойфера писались для политического кабаре — «театра сорока девяти»⁶⁵, ставшего в 1930-е годы заметным явлением венской субкультуры, и несли его эстетику и приемы — скетчевость, монтаж, музыкальные вставки, непосредственный контакт с публикой.

Трагический для Австрии 1934 год стал кризисным и для молодого писателя — в его творчестве намечается перелом: устремленность к осознанию глубинных причин современной социально-политической ситуации, выработка авторских средств художественной выразительности. В центре пьесы оказываются не рабочие массы, а «народные типы нестроевского покроя»⁶⁶, личность, сущность которой много сложнее ее социального статуса. Внимание к принципам венского народного театра и в первую очередь комедиям Нестроя, сатире и гротеску К. Крауса, а также к творчеству Н. В. Гоголя, как и сила собственного писательского темперамента, дали лучшие пьесы, которые, не утрачивая актуальности политического звучания, приобрели мастерскую художественную форму и отделку: «Эди Лехнер заглядывает в рай» («Der Lechner Edi schaut ins Paradies», 1936), «Конец света, или Этому миру долго не протянуть» («Weltuntergang oder: Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang'», 1936), «Астория» («Astoria», 1937), «Винета» («Vineta», 1937). За общественной ситуацией Австрии и Германии 1930-х годов, высвеченной Зойфером остро сатирически — ярко и смело, встают темы человеческого жизнеустройства, сконцентрированные вокруг проблемы государства: его отношения с личностью, народом, связь с понятием «родина». В стремительном перевоплощении идиллической страны-мечты в государственную машину и крушении иллюзии («Астория»), в замкнутом пространстве застывшего

«города мертвых» («Винета») выражен опыт тоталитарного государства, в котором утопия оборачивается антиутопией, угадывается и судьба Австрии. Зойфер обнажает гипнотическую силу воздействия средств массовой информации, направляющих по искусственному руслу представления людей о мире, в котором они «теперь участвуют только как статисты»⁶⁷. Философского масштаба пьесы Зойфера достигают обретением притчевых черт, условностью и абстрактностью места и времени действия, приемами размывания реальности (сон, греза), наличием двух пластов действительности. В этих пьесах «сложно переплетаются приемы и методы политического кабаре и венской “народной пьесы”»⁶⁸, элементы кинематографа: монтаж сцен, иллюстрация воспоминаний, «наплывание» эпизодов и перспектив, смена сценической оптики, прием «театра в театре», «очуждающие» зонги. Мастерство Зойфера-сатирика блестяще воплотилось в каскадах остроумных диалогов, гротеске, элементах скетча и фарса, тонкой иронии и открытой пародии, печального юмора и площадного смеха, с редким бесстрашием направленных на разоблачение фашистского варварства. Задачи политического театра Юра Зойфер осуществлял в русле венской народной пьесы сатирического направления Нестроя, Крауса, Хорвата, значительно обогатив этот полноводный поток.

Особую роль в Австрии 1920–1940-х годов сыграла историческая драма, которая испытала в эти годы необычайный взлет, выступив противовесом фашистской фальсификации истории. Мощным импульсом ее развития стала стремительная череда эпохальных событий в Европе, когда поколение межвоенных лет осознало себя свидетелем новой исторической реальности. Вклад в оживление исторического жанра внес целый ряд видных австрийских писателей, которые вглядывались в события ушедших времен, проецируя их на современность.

Значительные образцы исторической драмы дал Ф. Т. Чокор, дебютировавший в 1910-е годы экспрессионистскими пьесами и обретший в межвоенное двадцатилетие новый творческий голос. Пора тревожных экспрессионистских предчувствий и смятений сменяется у Чокора в сумрачные тридцатые убежденностью в светлом исходе исторической трагедии и духовном преображении человека, убежденностью, которая поддерживалась не в последнюю очередь и твердой христианской позицией писателя. В его драмах, пронизанных поиском тех опор, которые могли бы стать новым основанием человеческого общежития, выстраиваются альтернативы насилию и тоталитарной системе: Третьему рейху противопоставляется царство духа, «расовой чистоте» — наднациональное сообщество, фашистскому антихристу — Мессия. Средства достижения справедливого мира становятся предметом мучительных размышлений персонажей.

Действие пьесы «Общество прав человека» («Gesellschaft der Menschenrechte», 1929) разворачивается в Германии 30-х годов XIX в., озаренной отблеском революционных преобразований во Франции, и построено на фактах биографии немецкого писателя Георга Бюхнера, основавшего в 1834 г. «Общество прав человека». В 12 сценах-эпизодах самого высокого драматического накала и экспрессивности Чокор показывает драму избранной личности, познавшей всю тяжесть ответственности, которую несет провозвестник нового сообщества. Проблема веры становится одной из ведущих в пьесе, исполненной ветхозаветных и новозаветных реминисценций и аллюзий, — участники «Общества прав человека» предстают апостолами и мучениками новой веры, уподобляются раннехристианской общине, в которой вновь должна свершиться трагедия Спасителя.

Неприятие радикализма и террора Чокор выразил в драме «Оккупированная область» («Besetztes Gebiet», 1930), материалом которой послужили конфликты между французскими войсками, контролировавшими после Первой мировой войны прирейнские районы Германии, и немецким экстремистским «свободным корпусом», возглавляемым А. Л. Шлагетером. В пронацистской Германии его личность вскоре была мифологизирована, он был провозглашен народным героем и борцом за независимость страны. Чокор выступил против культа Шлагетера, пронизательно усмотрев в поощрении терроризма задатки силового государства — не случайно национал-социалистами Шлагетер был назван «первым солдатом Третьего рейха». Противостояние политических и идеологических взглядов в немецком промышленном городке Кайзерборне, изображенное в драме, диктует ее диалогическую структуру: представлены либералы и консерваторы, левые и правые, экстремисты и политически индифферентные эстеты. Демонстрируя нарастание антагонизма в обществе, Чокор сопротивляется всякой идеологии, которая ведет к одержимости, и выдвигает человечность единственным критерием личности. Эта пьеса оказалась чрезвычайно злободневной в 1960-е годы: в предисловии к ее переизданию (1967) Чокор поставит знак равенства между леворадикальным и праворадикальным движением, диктатурой фашизма и коммунизма, выступит противником крайностей, безумия, террора.

Наиболее известным стало произведение Чокора «3 ноября 1918 года» («Der 3. November 1918», 1936) — «интеллектуальная драма, драма-дискуссия, где не развитие сюжетной ситуации, а энергия мысли героев и их спор рождает подлинный драматизм, движут действием»⁶⁹. Распад Дунайской монархии в ней осмысливается как катастрофа, положившая начало тоталитаризму, кризису личности и «закату Европы». Как и многие австрийские писатели, вынужденные покинуть родину и оказавшие-

ся «на чужих улицах»⁷⁰, Чокор создает реквием по Австро-Венгрии, находя в мультикультурной организации Габсбургской монархии наднациональное сообщество, вынужденное уступить историческое место нацистскому типу государства. Австрийцев Чокор видит в свете их «промежуточного» положения между Востоком (славянскими народами) и Западом (западноевропейскими народами), они являются оплотом католицизма и хранителями европейских традиций. Размышляя в русле «габсбургского мифа», драматург создает, как и С. Цвейг, Й. Рот, А. Вильдганс и др., «ретроспективную утопию»⁷¹. Оставляя за рамками произведения проблемы «тепличности» и политической слабости этого государственного организма, Чокор видит в империи Габсбургов в первую очередь прообраз идеального человеческого жизнеустройства, духовную родину.

Поиск нового мира и предостережение от опасности превращения царства света в антиутопию стали лейтмотивами и других пьес Чокора: «Тысячелетняя мечта» («Der tausendjährige Traum», 1934), «Генерал Господа» («Gottes General», 1938), «Ядвига» («Jadwiga», 1940) и др. Качественно новое понимание исторического жанра, сосредоточенность на словесно-интеллектуальной отделке драмы, идея единения человечества выдвигают Чокора в ряд самобытных драматургов первой половины XX в.⁷²

Расцвету философско-исторической драмы значительно способствовало и творчество Фердинанда Брукнера [Bruckner Ferdinand, наст. имя Теодор Таггер (Theodor Tagger), 1891–1958], пьесы которого стали крупным явлением в истории австрийской драматургии. Знаток музыки, обучавшийся в консерваториях Парижа, Вены и Берлина, Брукнер перенес законы построения музыкального произведения на драматическую композицию и театральную сцену, виртуозно применив прием симультанности действия — одновременного движения параллельных сюжетных линий⁷³. Способность изобразить тончайшие обертоны душевных состояний персонажей, острое, меткое слово, колоритные речевые характеристики обуславливают заметный вклад драматурга в развитие австрийской пьесы-дискуссии. Псевдоним, взятый в честь знаменитого австрийского композитора Антона Брукнера и «мага» венского народного театра Фердинанда Раймунда, указывает на связь драматурга с австрийской традицией, однако складывался его творческий путь преимущественно в немецкой художественной среде.

Истоки творчества Брукнера кроются, как и у большинства его современников-писателей, в экспрессионизме, увлечение которым было у него довольно импульсивным, но недолгим [две пьесы под общим названием «1920, или Комедии о конце мира» («1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt», 1920)].

Основав в Берлине «Ренессанс-театр» (1922), Брукнер обращается к проблемам современной послевоенной молодежи, которые он изображает в русле эстетики «новой деловитости»: его драмы «Болезнь молодости» («Krankheit der Jugend», 1925) и «Преступники» («Die Verbrecher», 1928) близки пьесам «Анархия в Силлиане», «Эксцесс» А. Броннена; «Барабаны в ночи» («Trommeln in der Nacht», 1919, пост. 1922), «В джунглях городов» («Im Dieckicht der Städte», 1923) Б. Брехта. Потерянное и опустошенное послевоенное молодое поколение стремится успеть почувствовать жизнь, превращая ее в суррогат насилия. Не в силах справиться с духом послевоенной анархии, персонажи попадают под власть собственных инстинктов: извращения, психопатология, криминал правят людьми, не имеющими ценностных ориентиров, лишены иллюзий относительно перспективы будущего. Драма «Преступники», поднимающая тему несправедного суда, построена на принципе монтажа: дом, в котором происходят события, показан в разрезе, и действие осуществляется в нескольких пространствах-комнатах, попеременно выделяемых сценическим освещением. Во втором акте отдельные судьбы «преступников» соприкасаются — их сближает равнодушие и несправедливость государственного закона. Политически удушливая атмосфера Германии побудила драматурга открыто выступить против идеологии нацизма (драма «Расы», «Die Rassen», 1933).

Высшим достижением Брукнера стали исторические драмы, в которых актуальные проблемы современности иносказательно выражены в контексте событий прошлого и вечных философских вопросов. В драме «Елизавета Английская» («Elisabeth von England», 1930) он обращается к проблемам государственности и власти. Действие происходит на исходе Елизаветинской эпохи, когда Англию переполняют противостояния в сфере политики внешней (Елизавета и король Испании Филипп) и внутренней (Елизавета и Бэкон, Елизавета и лорды). Угроза военного нападения на Англию со стороны Филиппа, напряженное ожидание трагедии было прямой параллелью наэлектризованной обстановке Европы 1930-х годов. Перед нами различные способы государственного правления: мирное созидание, возделывание своего сада Елизаветой, и экспансионистские притязания одержимого Филиппа. Пьеса отличается мастерски выстроенной композицией — ключевые эпизоды событий в Англии и Испании разыгрываются симультанно на двух игровых площадках, речи главных героев и хоры из монологов превращаются в диалоги, вступая в контрапункт⁷⁴.

Проблемы философии и власти, государства и личности, абстрактных идей и жизни станут ведущими и в последующей исторической драматургии Брукнера. В пьесе «Тимон» («Timon», 1931, в окончат. ред. «Тимон и золото», «Timon und das Gold», 1956) пока-

зана несостоятельность отвлеченного человеколюбия. Эта пьеса поставила серьезные вопросы перед европейской, и прежде всего немецкой, интеллигенцией накануне утверждения фашизма.

Раскрывая смертоносный и в конечном счете саморазрушительный характер «натиска на Восток», предпринятого новыми завоевателями Европы, Брукнер обращается к фигуре Наполеона Бонапарта. Трагичный, временами жалкий, полный иллюзий и разочарований император в пьесе «Наполеон Первый» («Napoleon der Erste», 1936) превращается в драме военного времени «Героическая комедия» («Heroische Komödie», 1942) в жестокого тирана. Тема бескомпромиссной освободительной борьбы, знаменовавшей соединение убежденного слова и революционного дела, была со всей решительностью развернута в пьесах «Ибо время его истекло» («Denn seine Zeit ist kurz», 1942) и «Симон Боливар» («Simon Bolivar», 1945), которые пополнили золотой фонд австрийской философско-исторической драмы.

Австрийская драматургия первой половины XX в. отразила общественно-исторические коллизии и интеллектуально-психологический облик человека одной из наиболее сложных и напряженных эпох европейской истории, взяв на себя миссию духовного преображения личности. Многогранность художественно-философских новаций, оригинальность драматургических и театральных исканий в области структуры, выразительных средств, сценических решений, принципиально обновленное понимание статуса театра обусловили авангардное место австрийской драмы той поры в контексте европейской драматургии и послужили импульсом ее дальнейшего развития во второй половине XX в.

¹ Средневековому немецкоязычному театру посвящена книга В.Ф.Колязина: От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.

² Borchardt H.H. Das europäische Theater im Mittelalter und Renaissance. Leipzig, 1935. S. 6.

³ Нечепорук Е.И. История австрийской литературы XIX века. Симферополь, 1997. С. 27.

⁴ Слободкин Г. Венская народная комедия XIX в. М., 1985. С. 17.

⁵ Об особенностях литературы Австрии XIX в. см.: Нечепорук Е.И. История австрийской литературы XIX века.

⁶ Слободкин Г. Венская народная комедия XIX в. С. 47.

⁷ Helbig G. Das Wiener Volkstheater // Das Wiener Volkstheater in sieben schönsten Stücken. Leipzig, 1960. S. XL.

⁸ Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. М.; Иваново, 2003. С. 172.

⁹ Путинцева Т.А. Австрийский театр. Драматургия // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. Г.Н.Бояджиева и др. М., 1974. Т. 6. С. 308.

¹⁰ Васильев Г.В. Австрийская литература рубежа XIX–XX веков. Группа «Молодая Вена». Н.Новгород, 2003. С. 103.

¹¹ Смирнова Т.П. Лирическая драма в раннем творчестве Гуго фон Гофманстала: становление и преодоление жанра. Дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. Н.Новгород, 2000. С. 103.

¹² Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (Троянский цикл мифов). Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д.ф.н. М., 1998. С. 26.

¹³ Киселева И.С. Игровое начало комедий Гуго фон Гофманстала. Дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. Иваново, 2002. С. 184.

¹⁴ Васильева А.В. Драматургия Артура Шницлера 90-х годов XIX века. Дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. М., 1995. С. 138.

¹⁵ Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. С. 373.

¹⁶ Скандальная пьеса «Хоровод» в полной версии была поставлена в России раньше, чем в Австрии и Германии (Петроград, кабаре «Кривое зеркало» Н.Евреинова — 1917, Берлинский Малый Театр — 1920).

¹⁷ Fischer-Lichte E. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, 1993. S. 301.

¹⁸ Таиров А. Записки режиссера. М.: изд. Камерного Театра, 1921. С. 140.

¹⁹ См. статью Фадеева В.В. О типологии немецкой экспрессионистской драмы // Литературные связи и традиции. Межвуз. сб. Горький, 1976.

²⁰ Kornfeld P. Revolution mit Flötenmusik. Heidelberg, 1977. S. 31–32.

²¹ Diebold B. Anarchie im Drama. Frankfurt a. M., 1921. S. 251.

²² Фадеев В.В. О типологии немецкой экспрессионистской драмы. С. 40–52.

²³ Мартынова О.С. Август Стриндберг и драма немецкого экспрессионизма. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. М., 1995. С. 12.

²⁴ См. об этом: Rothe W. Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie // Expressionismus als Literatur. Bern; München, 1969.

²⁵ Ehrenstein A. Mensch unter Affen // Oskar Kokoschka — Vom Erlebnis im Leben / Hrsg. v. O. Breicha. Salzburg, 1975. S. 45.

²⁶ Ibid. S. 46.

²⁷ Kokoschka O. Dichtungen und Dramen. Hamburg, 1973. S. 54.

²⁸ Горбатенко М.Б. Драмы Оскара Кокошки и проблема синтеза искусств в европейской драматургии 1900–1910-х годов. Дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. СПбГУ, 2004. С. 9.

²⁹ Denkler H. Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen. Diss., 1963. S. 86.

³⁰ Цит. по: Werfel F. Die Dramen / Hrsg. v. A.D.Klarmann. Frankfurt a. M., 1959. Bd. I. S. 538.

³¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 38.

³² Гвоздев А. Предисловие // Верфель Ф. Человек из зеркала / Пер. В.А.Зоргенфрея. Пт.; М., 1920. С. 14.

³³ Цит. по: Werfel F. Die Dramen. Bd. I. S. 549.

- ³⁴ Kornfeld P. Der beseelte und der psychologische Mensch // Kornfeld P. Revolution mit Flötenmusik. S. 31–32.
- ³⁵ Kornfeld P. Nachwort an den Schauspieler // Kornfeld P. Die Verführung. Berlin, 1921. S. 164–166.
- ³⁶ О категории «чужести» в литературе экспрессионизма: Пестова Н.В. Немецкий экспрессионизм: профили чужести. Екатеринбург, 1999.
- ³⁷ Kornfeld P. Die Verführung. S. 64.
- ³⁸ Kornfeld P. Himmel und Hölle. Berlin, 1919. S. 55.
- ³⁹ Weber M. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Paul Kornfelds literarisches Werk. Frankfurt a. M., 1997. S. 53.
- ⁴⁰ Kaltneker H. Das Bergwerk. Leipzig; Wien, 1921. S. 57.
- ⁴¹ Wildgans A. Ein Leben in Briefen / Hrsg. von L. Wildgans. 1900–1916. Wien, 1957. S. 408.
- ⁴² Kraus K. Die letzten Tage der Menschheit. Berlin, 1972. S. 5.
- ⁴³ Образ и позиция этого персонажа несут ряд автобиографических черт и мировоззренческих принципов автора.
- ⁴⁴ Науменко А.М. Творческий метод Карла Крауса — драматурга. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. М., 1975. С. 12–13.
- ⁴⁵ Kraus K. Die letzten Tage der Menschheit. Berlin, 1972. Vorwort. S. 5.
- ⁴⁶ Цит. по: Krolop K. Genesis und Geltung eines Warnstuecks // Kraus K. Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare. Berlin, 1978. S. 258.
- ⁴⁷ Kraus K. Die letzten Tage der Menschheit. Berlin, 1972. Vorwort. S. 5.
- ⁴⁸ Науменко А.М. Жанровая специфика австрийской драмы 1918–1938 годов. Дис. на соиск. уч. степ. д.ф.н. М., 1989. С. 14.
- ⁴⁹ Schroeter K. Arnolt Bronnen. Protokollant seiner Epoche // Schroeter K. Literatur und Zeitgeschichte. Meinz, 1970. S. 114.
- ⁵⁰ Bronnen A. Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Berlin, 1985. S. 49.
- ⁵¹ Middell E. Nachwort // Bronnen A. Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. S. 618.
- ⁵² Rabenstein E. Dichtung zwischen Tradition und Moderne: Richard Billinger. Frankfurt a. M., 1988. S. 172.
- ⁵³ Замыслу гротескных маскарадных образов пьесы Биллингера отвечали и декорации к спектаклю, выполненные австрийским графиком А. Кубиным.
- ⁵⁴ Billinger R. Dramen. Graz; Wien, 1956. Bd. 1. S. 219.
- ⁵⁵ Gerstinger H. Vorwort // Billinger R. Dramen. 1956. Bd. 1. S. 156.
- ⁵⁶ Billinger R. Dramen. Graz; Wien, 1957. Bd. 2. S. 216.
- ⁵⁷ По драме «Гигант» в 1942 г. в Германии был поставлен фильм «Золотой город», получивший премию Геббельса.
- ⁵⁸ Klaffenböck A. Richard Billinger // Literatur und Kritik. 385/386, 2004. S. 106.
- ⁵⁹ Frey H.-J. Jeanne d'Arc // Schweizer Monatshefte, 36. Jg., 1956/57. S. 488.
- ⁶⁰ Архипов Ю.И. Эден фон Хорват — драматург // Хорват Э. фон. Пьесы. М., 1980. С. 18.
- ⁶¹ Интервью Э. фон Хорвата с В. Кронауером: Horvath Ö. von. Gesammelte Werke. 4 Bdn. Frankfurt a. M., 1970. S. 11.
- ⁶² Bartsch K. Ödön von Horváth. Stuttgart, 2000. S. 45.
- ⁶³ Ibid. S. 44.

⁶⁴ Lunzer H., Lunzer-Talos V., Tworek E. Horvath. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg, 2001. S. 87.

⁶⁵ При бóльшем количестве зрительских мест театр подвергался цензуре.

⁶⁶ Langmann P. Sozialismus und Literatur — Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frankfurt a. M., 1986. S. 42.

⁶⁷ Ibid. S. 111.

⁶⁸ Белобратов А.В. Послесловие // Зойфер Юра. Конец света. Пьесы, фрагменты романа, эссе. СПб., 1992. С. 137.

⁶⁹ Холмогорова И.В. Австрийский театр. Драматургия // История западноевропейского театра. М., 1974. Т. 7. С. 467.

⁷⁰ Название книги («Auf fremden Strassen»), написанной Чокором в годы Второй мировой войны во время его скитаний по Европе и опубликованной в 1955 г.

⁷¹ Konstantinovic Z. F.Th.Csokors Stück «Der 3. November 1918». Vom Wandel des historischen Verständnisses der Habsburger Monarchie // Der Dichter F.Th.Csokor / Hrsg. v. J.P.Strelka. Bern, 1990. S. 67.

⁷² О творчестве Чокора см. предисл. Архипова Ю.И. к кн.: Чокор Ф.Т. Избранные пьесы. М., 1978.

⁷³ О принципе симультанности в драматургии Брукнера в кн.: Hörner K. Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik. Unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckner. Frankfurt a. M., 1986.

⁷⁴ О творчестве Брукнера см. предисл. Архипова Ю.И. Драматургия Фердинанда Брукнера // Брукнер Ф. Елизавета Английская и др. пьесы. М., 1973.

ЭДЕН ФОН ХОРВАТ

Драматург и романист Эден фон Хорват (Ödön von Horvath, 1901–1938) — фигура европейского значения. Хорват происходил из старой австро-венгерской знати. В 1929 году он писал о себе: «...Я родился в Фиуме, рос в Белграде, Будапеште, Пресбурге, Вене и Мюнхене, у меня венгерский паспорт... Я типичная староавстрийско-венгерская, мадьяро-кροато-немецко-венгерская помесь: имя мое венгерское, язык немецкий... Мое поколение, голос которого ломался в великие времена, знает лишь понаслышке старую Австро-Венгрию с ее предвоенной демократией, с двумя десятками наций, узким местным патриотизмом, совмещавшимся с бессильной самоиронией, с ее старой культурой, неграмотными, абсолютистским феодализмом, мещанским — романтизмом, испанским этикетом и уютным разложением»¹. От всего этого после крушения империи в 1918 году не осталось и следа. Хорват, в отличие от многих австрийских писателей, не испытывал по этому поводу сожалений.

Молодой писатель был несентиментален и жесток. В первой целиком сохранившейся пьесе Хорвата «Убийство на улице Мавров» («Mord in der Mohrengasse», 1923/1924), как и в комедии «Прекрасный вид» («Zur schönen Aussicht», 1926/1927) на сцене действуют персонажи свободные от моральных принципов. Убийство и разбой, как немногим позднее в «Трехгрошовой опере» Брехта (1928), — привычное дело для героя первой пьесы Венцеля Кламушке и его друзей — грабителей и проституток. Во второй пьесе взят более высокий слой — хозяин гостиницы «Прекрасный вид» Штрассер, баронесса Ада, обломок империи, садистка и пьяница, в гареме которой все действующие в пьесе лица — мужчины. Интрига связана с молодой девушкой Христиной, явившейся в гостиницу, чтобы выйти замуж за отца ее только что родившегося ребенка. Но мужчины, объединившись, объявляют, что эту честь она может приписать каждому из них. Ситуация резко меняется, когда Христина говорит, что получила наследство. Теперь каждый хочет жениться на ней. «Куда делись идеалы?» — спрашивает Христина. И получает ответ: «Этого я не знаю. Знаю только, что люблю тебя, потому что у тебя десять тысяч марок».

Хорват видел в мире господство материальных интересов. Одинок в этом он, однако, не был. Еще в комедии Франка Ведекинда «Маркиз фон Кейт» (1901), говорилось, что на свете нет таких идей, которые имели бы своей целью что-либо, кроме собственности. Материализм Ведекинда не ограничивался той плоско понятой причинностью, которая увлекала натуралистов. Материалистическим, а отчасти даже циничным был сам его взгляд на природу человека. В дальнейшем, после быстро отшумевшего экспрессионизма, подобное дезиллюзионистское мировосприятие широко распространилось в художественной культуре 1920-х — начала 1930-х годов (так называемая «*Neue Sachlichkeit*») — у Брехта («Что тот солдат, что этот», 1927, «Трехгрошовая опера», «Святая Иоанна скотобоев», 1932), у австрийца Э. Канетти (роман «Ослепление», 1936), в графике О. Дикса и Ж. Гроса. Эти писатели и художники были непримиримыми критиками социальных отношений, но, в отличие от натуралистов и тем более экспрессионистов, не возлагали никаких надежд на своих героев.

Все написанное Хорватом было создано в двадцатые-тридцатые годы истекшего столетия. Лишь недавно оборвалась тогда жизнь Ведекинда, повлиявшего не только на Хорвата, но и на Брехта. Рядом работали драматурги — австриец Франц Теодор Чокор и немец Карл Цукмайер, добившиеся успеха в театре раньше Хорвата. Новые пьесы выходили из-под пера уже почитавшихся классиками Герхарта Гауптмана и Гуго фон Гофманстала. Продолжали писать самые одаренные из драматургов-экспрессионистов.

И все же именно драматургия Хорвата стала, наряду с драматургией Брехта, новым словом в театре XX века. Новаторство Брехта очевидней. Обладая не только мощным драматургическим даром, но и теоретическим сознанием, он разработал собственную драматургическую эстетику — теорию и практику «эпического театра». Хорват вступил в литературу без деклараций и вызова. Теоретиком он не был, хотя его высказывания о собственных пьесах весьма содержательны.

Мастерство Хорвата росло постепенно.

Две его пьесы, посвященные ситуации в Германии в конце 1920-х — начале 1930-х годов — «Сладек или Черная армия» и «Итальянская ночь», были произведениями политическими. В пьесе о вовлеченном в политику маленьком человеке Сладеке («*Sladek oder die Schwarze Armee*», 1928, вторая редакция «*Sladek, der schwarze Reichswehrmann*», поставлена в 1929 г. в Берлине) послевоенная ситуация не фон, как это было в предыдущих его пьесах, а мотор действия. По Версальскому договору 1919 г. Германии предписывалось сократить вооруженные силы и фактически не иметь армии. В этой ситуации в разоренной

стране легко возникали тайные союзы, стремившиеся к восставлению имперского могущества. Втянутый в одну из подобных организаций Сладек как будто поставлен автором перед необходимостью самостоятельного решения.

Пьеса начинается со сцены «Конец одной дискуссии». Перед зданием, где только что окончился митинг правых, люди с фашистскими свастиками избивают пацифиста Франца. Сладек не принимает в этом участия, хотя принадлежит к военной организации. Он полагает, что «нужно только самостоятельно мыслить. Я думаю много. Я думаю весь день»². Тут-то и обозначается, однако, трагическая гротескность этой фигуры.

В интервью берлинской газете «Темпо» 13. 10. 1929 г. Хорват поставил своего героя где-то между Войцеком Бюхнера и Швейком Гашека³. Но хитроумия Швейка ему не хватает. Он представляет другой народный тип, гораздо более близкий Войцеку — страстные усилия понять соединяются у него с неспособностью думать. Сладеку кажется, что он открыл законы природы, по которым существует и человеческое общество: «В природе все время убивают, тут ничего не поделаешь. В этом смысл жизни, ее великий закон ...Любовь — это нечто коварное, любовь — большое надувательство». Мысль о природе, давшей человечеству свои законы, не раз потом повторяется в пьесах Хорвата. Отчасти она разделяется самим автором, отчасти рассматривается им со стороны весьма саркастически. Для Сладека же открытый им «закон» — основа всех его соображений и поступков. «Они оккупировали нашу страну и уплотняют нас все больше и больше... Мы разрастаемся, как будто не было никакой мировой войны... Нам просто необходимы обратно наши колонии... Как жаль, что война окончилась» — так думает самостоятельный человек. Преданность закону фактически заводит Сладека и еще дальше. Он становится соучастником убийства своей подруги Анны, подозреваемой членами союза в доносительстве. Союз самораспускается при первой же угрозе со стороны регулярных войск. Третий акт, однако, включает сцену судебного разбирательства, из которой становится ясно, что официальная юстиция смотрит на деятельность ультраправых сквозь пальцы.

Пьеса о маленьком человеке Сладеке была оценена по-разному. Правый критик Ф. Зервес назвал Хорвата «украшением немецкого коммунистического лагеря». Для будущего фашистского управляющего имперскими театрами Р. Шлессера «Сладек» был «жалкой, безжизненной, политически тенденциозной социальной пьесой, лишенной какого бы то ни было драматургического мастерства». Но и знаменитый театральный критик А. Керр задавался по поводу «Сладека» вопросом: «Пропагандистская пьеса средствами искусства?» И отвечал: «Да, порой».

Правда, вслед за этим у Керра следовала оговорка: «С проявляющимися иногда следами поэзии»⁴. В пьесе, действительно, много политической риторики, особенно в сценах с участием коммуниста Франца. Но гораздо важнее в ней «следы поэзии».

В «Сладеке», как комментировал сам Хорват, изображен человек, легко поддающийся влиянию, — весьма распространенный и опасный тип «политического попутчика»⁵. Пьеса развивала, таким образом, ту самую проблему человека как «белого листа», которая была центральной, к примеру, для Брехта в пьесе «Что тот солдат, что этот». Но Сладек у Хорвата противится зачислению его в винтики политического механизма. Он не хочет быть, как внушают ему, «только одним из тысячи Сладеков». Все попытки изменить ход истории и «осчастливить» человечество в пьесе сталкиваются с малозаметным, но фундаментальным фактом, остро осознаваемым героем: «...В конечном счете все упирается в меня. Существовать только я. Я, Сладек».

Эта другая — человеческая реальность составляет глубинный слой драматургии Хорвата. В «Сладеке», как и в следующих пьесах Хорвата, два сюжета, развивающихся на разных уровнях. В данном случае это сюжет, связанный с политической ситуацией в Германии и «черной армией», и сюжет, с первым лишь отчасти соприкасающийся, — беззащитность человеческой жизни, предательство человека человеком, неизбежность старости, кладущей предел любви (все те же законы природы в ином их освещении), тень раскаяния и, наконец, страшное одиночество героя. Это глубинное содержание пьесы едва артикулировано. Измученный Сладек не в силах выразить свои чувства словами, он не может их даже осмыслить.

Пьесы Хорвата многослойны. Огромную роль в них играет подтекст. Связи с Чеховым для него не менее существенны, чем близость к литературе «новой деловитости». Знаменательна повторяющаяся у Хорвата из пьесы в пьесу ремарка «Тишина» (вместо обычной в немецкой драматургии ремарки «Пауза»). Она маркирует прорыв к другому уровню существования⁶. Примерно ту же роль выполняют символические детали, подобные тоскливому звуку упавшей в шахте бадьи в «Вишневом саде» Чехова. Мысли об Анне сливаются у Сладека с воспоминанием о непрерывно шедшем тогда дожде. Потом «дождь» уже сам по себе погружает нас в ту не проявленную сферу содержания, где оплавливается человек.

«Итальянская ночь» («Italienische Nacht. Volksstück in 7 Bildern», 1930, пост. 1931 г. в Берлине) — пьеса, определеннее, чем «Сладек», выдержанная в политическом ключе. Действие происходит в маленьком южнонемецком городке. Хозяин трактира сдает помещение на вечер одновременно республиканскому

шуцфербанду и фашистам. И те и другие собираются устроить здесь свой праздник: Итальянскую ночь — республиканцы, «Немецкий день» с песнями и упражнениями — фашисты. Такова завязка, позволившая автору в остро-комической сжатой форме показать расстановку политических сил в стране. Хорват точен в характеристиках как конкретного, так и самого общего плана («Хватку и глаз, безошибочность интуиции и, наконец, юмор» отметил в пьесе уже завоевавший тогда известность драматург Карл Цукмайер в отправленном сразу по прочтении пьесы письме автору⁷). Общее вырастает у Хорвата из присутствующей на его сцене гущи жизни. Но Цукмайер предвидел, что пьесу попытаются критиковать, исходя из привычных политических клише. Хорвата и ее в самом деле критиковали и слева и справа⁸, желая, чтобы автор «четче определил свою позицию». В этой, как и в других пьесах, задачи у драматурга, однако, были другие: «Я не пишу “против”, я только показываю... Я не пишу и в защиту кого-либо. Есть только две вещи, “против” которых я пишу — это глупость и ложь...»⁹

Как и Брехт, Хорват, несомненно, рассчитывал на просвещение зрителей. Но если Брехт демонстрировал, как обстоятельства (голод, нужда, война) заставляли человека сдаваться, идти в другом, а не в желательном для него направлении («Мамаша Кураж»: «Войною думаешь прожить, за это надобно платить»), то Хорват может показывать, а может и не показывать воздействие обстоятельств на души героев. По Хорвату, состояние душ — та почва, которая, в конце концов, рождает обстоятельства и политику. Психология предшествует идеологии. Для Хорвата первично элементарное, природное в человеке. Отсюда его постоянное внимание к бессознательному, детерминирующему поведение людей. Начиная с этой точки, Хорват и вел свой анализ общественного сознания. Он черпал, таким образом, из резервуара более глубокого, чем это делал Брехт.

Жанр «Итальянской ночи» Хорват обозначил как «Volksstück» — «пьеса из народной жизни». Кроме «Итальянской ночи» к «народным пьесам» у Хорвата принадлежали еще пять¹⁰. Их выделяет прежде всего сам материал: автор сосредоточен на «народной жизни» — уже в этом он следует традиции старого венского «народного театра». Но как и у классика этого жанра Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862), изображение народной жизни лишено у Хорвата всякой сентиментальности. Под «народом» он понимал лавочников, мелких служащих, пенсионеров, людей без определенных занятий, пролетариев, в том числе безработных, объединив их общим понятием «среднее сословие»¹¹. Обратившись к традиции «народной пьесы», Хорват предполагал создать современную пьесу, «воплощавшую про-

блемы возможно более близким народу образом»¹². Но, констатировал он, персонажи традиционной «народной пьесы» «невероятно изменились за последние два десятилетия». И хотя можно возразить, что людей волнуют по-прежнему вечные проблемы, но, полагал он, «они волнуют их — но по-другому»¹³.

Среднее сословие и его сегодняшняя психология имели, по мнению Хорвата, огромное влияние на пути современной жизни.

Пьеса «Итальянская ночь» начинается в сонной тишине. Городской глава социал-демократ Амметсбергер играет со своими друзьями-республиканцами в карты. Коммунист Мартин, как ему и положено, читает газету. Хозяин ковыряет в носу: «Воскресное утро. Солнечно. Тихо». По улице марширует отряд фашистов. Но городской глава не выпускает из рук карт, так как «о непосредственной опасности, грозящей нашей демократической республике, конечно, не может быть и речи» (картина первая). В конце пьесы он же, смертельно испугавшись, пишет под диктовку разбушевавшихся фашистов, что он «грязная свинья». Поведение Амметсбергера с плакатной наглядностью, точно в распространенной в 1920 годы политической пьесе, демонстрирует слабость Веймарской республики. Столь же отчетливо — от поведения к сути — характеризуются коммунисты. Праздник в разгаре, все танцуют — только не члены коммунистической партии. Они требуют, чтобы танцы прекратились, потому что республика в опасности, и в итоге с железной выдержкой покидают зал.

Но персонажи Хорвата раскрываются не только в поступках. Нельзя не заметить авторской иронии, ведущей вглубь, предлагающей заглянуть в тайные причины поведения человека. В «политической характеристике» персонажей у Хорвата нет брехтовской целенаправленности. Напротив того, сами их «позиции» диктуются не столько политикой, сколько потаенными желаниями. «Вечная борьба между сознательным и бессознательным, — писал Хорват, — главный драматический мотив всех моих пьес»¹⁴. И оказывается, что столь непримиримые социал-демократы и коммунисты действуют из одного и того же стремления к власти. Республиканец Амметсбергер — жестокий деспот в семье, именно это его качество готово — кабы не осторожность и трусость — вырваться наружу и в других обстоятельствах («А ты невыносимый человек, — восклицает его жена. — Снаружи пролетарий, внутри капиталист!»). Коммунист Мартин не может вытерпеть присутствия соперника — «товарища из Магдебурга», которого тотчас объявляют агентом буржуазии. В одном из вариантов концовки Мартин именовался «новым фюрером Мартином». Этот вариант был отброшен — возможно, потому, что автор отчетливо представлял себе, что победа в разгоравшейся борьбе не за коммунистами.

Сила предвидения у Хорвата была поразительной. Приблизительно через год в местечке Мурнау под Мюнхеном, где писатель жил в доме родителей, он стал очевидцем столкновения в местном ресторане между фашистами и социал-демократами¹⁵. Не менее зорко видел он и общее развитие политической ситуации в Германии.

Уже в 1934 году в цюрихском «Шаушпильхаузе» был поставлен фарс Хорвата «Туда — сюда» («Hip und her»), с горькой иронией обыгрывавший ситуацию беженцев из фашистской Германии. Действие происходит на границе между двумя государствами «где-то в юго-восточной Европе». Беднягу Фердинанда Гавличека изгнали из одного государства и никак не пускают в другое. Так, на мосту между двумя таможенными, и протекает его жизнь, пока счастливая случайность, как и положено в фарсе, не помогает ему, и все заканчивается зонгом во славу границ, без которых «не было бы ни государств, ни порядка в мире». От фарса (Posse) этой излюбленной формы «венской народной комедии» — у Хорвата песенки-зонги (Singspiel), от фарса наглядность образов, связанная с барочным ее истоком (эмблемы). Но восходящая к барокко эмблематичность этой пьесы (мост — мифопоэтический знак перехода, границы) имеет у Хорвата и актуальное политическое содержание. Хорват, метавшийся после 1933 года по странам Европы, написал пьесу о человеке без земли под ногами, о ситуации «между», обозначенной в то же десятилетие в трилогии Л. Фейхтвангера как вечный «зал ожидания».

Самая знаменитая «народная пьеса» Хорвата «Сказки Венского леса» («Geschichten aus dem Wiener Wald», поставлена 1931 г. в Немецком театре в Берлине, реж. Гейнц Гильперт), политики, однако, по видимости не касается. Для того, чтобы показать на сцене современность, Хорват в ней больше не нуждался. Напротив, ему нужна была жизнь повседневная, среда самая заурядная. Глубокое впечатление на Хорвата произвел тогда вопрос знакомого журналиста: почему писатели предпочитают задумываться над великими событиями и грандиозными преступлениями, тогда как понять свое время лучше всего через преступления малые? Хорват написал после этого пьесу «Вера Любовь Надежда» («Glaube Liebe Hoffnung», 1932), молодая героиня которой утаила сто пятьдесят марок, после чего, преследуемая законом, утопилась. «Вера, любовь, надежда» — так могла бы, заметил автор, называться любая его пьеса¹⁶. Декорации и сюжет меняются, но положение людей в мире, их «жалоба» те же. Хорват писал свои «народные пьесы» в годы экономического кризиса, растущей безработицы, приближавшегося фашизма. Обо всем этом в его пьесах не заходит речи. В них показано другое — непереносимое давление действительности на человека и состояние бездумья, не-

преходящей, перманентной глупости, безъязыкости «среднего слоя», его уголовные потенции. «Меня упрекают, — писал Хорват, — что я слишком груб, неприятен, зловещ и циничен... При этом не замечают, что у меня нет другого намерения, как желание изобразить мир, каков он есть. И вряд ли кто-нибудь может доказать, что доброта правит миром, утверждать это легче...»¹⁷

Действие пьесы «Сказки Венского леса» происходит, как гласит вводная ремарка, «в наши дни, в Вене». Главный сюжетный узел пьесы — банальный любовный треугольник. Марианна, дочь владельца игрушечного магазина на тихой улочке в предместье Вены, помолвлена с соседом-мясником Оскаром. Предстоящую свадьбу разрушает красавчик Альфред, которому Марианна по внезапному порыву отдает свое сердце. Альфред связан с хозяйкой расположенного тут же киоска Валерией. На маленькой улочке собирается «весь народ», как обозначил действующих лиц в рецензии на спектакль А. Керр¹⁸. Следующая сцена — пикник на берегу «нашего голубого Дуная», а потом кабаре, где вынуждена выступать брошенная Альфредом Марианна. Любовный треугольник в конце пьесы разрешается состоявшейся несмотря ни на что свадьбой Оскара и Марианны. В финале в мирном предместье Вахау снова собираются все персонажи. Все на месте, круг завершен. Отсутствует единственное лицо — ребенок Марианны и Альфреда, сыгравший в пьесе особую роль.

Пьеса Хорвата как будто послушно следует жанровым законам венской «народной пьесы». Ее нехитрый сюжет мелодраматичен, что не мешает юмору; персонажи из народа «отличаются беззастенчивой прямоотой поступков и меткостью языка»¹⁹; как и в «народной пьесе», вобравшей опыт барокко, в столкновения людей вовлечены предметы, часто получающие особое значение.

Но Хорват преобразил старый жанр: под его пером возникло произведение, пролагающее новые пути драматургии XX века²⁰.

Стоит обратить внимание на заголовок пьесы. У нас она озаглавлена в соответствии с русским названием звучащего со сцены вальса И. Штрауса. В оригинале сохраняется соответствие немецкому названию вальса — «Geschichten aus dem Wiener Wald» — «Истории из Венского леса». Но, как заметил В. Г. Зусман, соответствие между названиями штраусовского вальса и пьесы Хорвата неполное: название вальса имеет «диалектный и разговорный характер»: вместо «Geschichten» у Штрауса стояло G'schichten, вместо, как у Хорвата, «Wiener Wald» — слитное «Wienerwald». «На фоне версии Штрауса, — заключает Зусман, — литературный, правильный вариант воспринимается как отклонение от нормы. Возникает переворачивание, отчуждение»²¹. Драматург как бы ставил себя над изображенным им миром, заявив право на собственное слово о нем.

Однако значение для Хорвата слова «Geschichten» раскрыто еще не полностью. В радиointerview 5 апреля 1932 года драматург согласился с предположением беседовавшего с ним В. Крауэра, что созданная им «народная пьеса» должна носить ясно выраженный «эпический характер». «Эта новая форма, — сказал он, — более описывающая, чем драматическая»²². Слова Хорвата фиксировали, что в его варианте «народной пьесы» был ослаблен вес конфликтов между персонажами, составлявших традиционно основу и мотор действия. Не только и не столько конфликты, сплетавшиеся в сюжет, определяли смысл и художественное звучание произведения. Столкновения между персонажами сами по себе не способны были раскрыть существа их жизни. Конфликтность, свойственная драме как роду литературы, у Хорвата была дополнена, как и во многих других выдающихся произведениях драматургии XX века, еще одной — эпической перспективой, перспективой повествователя, рассказывающего «историю». Плоскости сценического действия не хватало: чтобы схватить существо жизни требовалась «двойная оптика».

В случае Хорвата повествовательность осуществлялась своими способами. Показательны сходства и различия драматургической стратегии Хорвата со стратегией Брехта.

Создатель теории «эпического театра» Брехт делил свои пьесы на эпизоды, последовательно ставя героев перед необходимостью выбора, причем дело часто шло о жизни и смерти (в «Мамаше Кураж» героиня может спасти сына, только поступившись фургонном, что для нее и ее детей смерти подобно).

Хорват, в свою очередь, делил пьесы на короткие эпизоды и заменявшие акты «части». Но это деление в «Сказках Венского леса» фиксирует не возможность выбора, а новую стадию в судьбе героини. Часть первая кончается восторгом любви между Марианной и Альфредом; часть вторая — отчаянным обращением героини к Богу; часть третья — свадьбой на костях.

Ремарки в пьесе Брехта «Мамаша Кураж» дают постоянное соотнесение «мелкого» мира людей и мира большой истории (первая ремарка в пьесе гласит: «Весна 1624 года. Главнокомандующий Оксеншерн набирает в Даларне войско для похода в Польшу. Маркитантка Анна Фирлинг... теряет одного сына»). Уже этим сопоставлением автор настойчиво предлагал подобное соотнесение и зрителю.

Ремарки у Хорвата как будто свободны от концептуальной нагрузки и неизменно локальны.

Точка зрения эпического повествователя проявлена у Брехта в выступлениях певца или хора, комментирующих действие, как и в песенках-зонгах, позволяющих персонажам выходить за пределы доступного им понимания ситуации. У Хорвата сцени-

ческая реальность не нарушается ни одним из разработанных Брехтом приемов эпического отстранения.

Напрашивается вывод, что авторская позиция в пьесах Брехта, несмотря на декларированную им свободу зрителя, появляется с большей, чем у Хорвата, настойчивостью. И второе предположение: австрийский драматург как будто бы гораздо более традиционен.

Вглядимся, однако, в текст Хорвата.

Начнем с того, что пьесы Хорвата имеют еще и иное, гораздо более дробное и выверенное членение, чем деление на сцены и части. Текст Хорвата подчинен не сразу уловимому ритму — он дышит, то замирая, то двигаясь вперед. Ритмизацию текста определяет музыка, ее размеченные автором вступления и умолкания²³. В первой же сцене «Сказок Венского леса» звучит вальс Йоганна Штрауса. И дальше в пьесе мелодии вальсов возникают и обрываются на полтакте, всегда неожиданно. У Хорвата это все те же *pota bene*, как и внезапно наступающая тишина. Тишина, молчание, пауза, момент беззвучия — не понуждение персонажей к выбору, а приглашение зрителей к тихому удивлению: что же это такое с людьми?

Выше говорилось о типологической близости драматургии Хорвата пьесам Чехова. Но, как и в отношениях с Брехтом, тут важно не только сходство, но и различие.

Рождаящие особое настроение паузы заметны у Чехова не только персонажам, но и зрителям. У Хорвата паузы персонажам как будто и незаметны — это мимолетные заминки в их речах. Но в наступившем молчании, в «тишине», обнаруживается нечто весьма значительное. Согласно К. Барчу, в этом и состоит специфическая особенность диалога у Хорвата: короткий обмен репликами, фиксирующий непонимание, подводит к моменту, когда такое понимание возможно. Тут на секунду наступает тишина²⁴. Но, дополняя Барча, надо заметить, что обнаруживается и другое — то, чего не хотел в себе замечать и в чем признаваться человек. Вот диалог в первой сцене между Альфредом и его матерью: заходит речь о приехавшей Валерии, на самом деле содержащей героя.

Мать. Что за дама?

Альфред. Пожилая дама.

*Тишина*²⁵

Мать. Сколько лет?

Альфред. Так средне.

Мать. При деньгах?

Альфред. Я к ней отношения не имею.

Тишина

Умолкания имеют порой и более грозный смысл. В той же сцене Альфред угощается за столом, но вдруг закашливается. Следует диалог:

Мать. *Стучит ему по спине.* Нравится?

Альфред. Чуть не задохнулся.

Мать. Значит, нравится. Уж как я рада.

Тишина

Альфред. Чуть не задохнулся... Кстати, куда это наша милая бабушка запропастилась?

В оригинале вместо «задохнулся» стоит слово «ersticken», что значит одновременно и «задушить», а кроме того, тот же корень, что и в «задушить», имеет слово «запропастилась» («stecken»). Двухзначность слов проясняет у Хорвата потаенную ненависть персонажей, что никак не передано в русском переводе. Как писал Хорват в «Указании к употреблению», в паузах, обозначаемых им как «Тишина», на самом деле «идет борьба сознания с подсознанием, и это должно стать очевидным»²⁶. Зритель ощущает «тишину» острее персонажей. Ему открывается «сущностно общезначимое в этих людях»: «внезапно становится виден человек — как он стоит, не прикрытый ложью»²⁷. Весь спектакль в восприятии зрителей пронизан подобными «перерывами действительности».

Автор — повествователь как будто отсутствует — никаких комментариев «со стороны» или обращений к зрительному залу. Больше того: никто как будто не обладает даже и знанием, превосходящим знания персонажей. «На втором этаже кто-то играет на раздрызганном пианино», — говорится во вводной ремарке ко второй сцене. Дальше в разговоре действующих лиц упоминается играющая гимназистка. С данного момента эту «информацию» как будто только и получил «автор». Ремарки меняются: «Гимназистка со второго этажа играет теперь Цирера»²⁸.

Но текст, тем не менее, на каждом шагу выдает чье-то присутствие. «Дух повествования» (оставим пока это неопределенное манновское обозначение), не сливаясь с фабулой, заставляет выйти за ее пределы, открывая иную горько-ироническую перспективу. Это он прерывает вдруг на секунду разворачивающуюся историю, останавливает диалог и действие, заставляет насторожиться зрителей. В представленной на сцене истории упорно сопоставляются концы и начала. Композиция симметрична. Первая часть соответствует третьей и количеством эпизодов, и сценической площадкой: в первой части действие происходит «В предместье Вахау» и на «Тихой улочке в восьмом квартале»; в третьей части «И снова тихая улочка в восьмом квартале» и в «Предместье Вахау». «Возвращение» подчеркнуто и дополнительно: «Все вообще по-старому, только на витрине

лавки игрушек виднеется объявление: «Распродажа»». Призрак счастья (любовное объяснение Марианны и Альфреда на берегу Дуная) иронически обыгрывается в третьей части, когда на ресторанной сцене под звуки «Грез» Шумана на золотом шаре, который пытаются догнать девушки, появляется балансирующая на одной ноге обнаженная Марианна. Живая картина, названная «Охотой за счастьем», — один из центральных образов пьесы, «комментирующих» отнюдь не только положение героини, но и общую ситуацию хорватовских героев.

Подобные «комментирующие» детали во множестве разбросаны по ремаркам и в диалогах пьесы. Их появление определено не только и не столько сюжетом: напротив того, эти детали сами предвещают и определяют развитие «истории».

В самой первой ремарке к пьесе ни с того, ни с сего появляется нож: «Мать смотрит, как Альфред ест, потом вдруг хватает его за руку, в которой он держит нож, и пристально смотрит ему в глаза. Альфред, поперхнувшись, с полным ртом, недоверчиво смотрит на нее. Тишина». Во второй сцене «Сказок Венского леса» мясник Оскар появляется в дверях своей лавки с ножом: он занят тем, что подрезает себе ногти. Нож в руках мясника вполне оправдан. Но в пьесе это не только орудие его труда, но знак угрозы, а, если следовать фрейдистскому толкованию, еще и символ сексуальной напряженности. Оскар — садист. Это его потаенное свойство, подстегнутое, как и у других персонажей, униженностью. Никто в пьесе не совершает преступления. Убийство совершается тихо и где-то за сценой. Чеховское ружье не стреляет. Но «указующие детали» маркируют то, что скрыто в душах людей.

Как в старой венской «народной пьесе», начинается игра предметов. Далеко не случайно отец Марианны — хозяин лавки игрушек. В витрине, на которой автор неоднократно задерживает внимание зрителей, выставлены «забавные предметы»: «маски, черепа, куклы, оловянные солдатики и скелет». Об оловянных солдатиках речь в пьесе заходит раньше, чем о прошлой и будущей мировой войне. Но семантическое поле указанной детали шире. Все действующие лица пьесы — в сущности исполнители чьей-то игры, участниками которой являются полусознательно. С самого начала в пьесе мелькает тень смерти (скелет в витрине). Недаром действие начинается со сборов на панихиду (год назад умерла мать Марианны) и кончается гибелью ее годовалого сына, умышленно застуженного бабушкой.

Вся пьеса пронизана зыблущейся, живой, расщепляющей предметы и слово речью, противостоящей тяжелому тугодумию персонажей.

В числе многих других австрийских писателей (Г. фон Гофмансталь, К. Краус, Э. Канетти) Хорват воспринял язык как про-

блему. Но его занимала не шаткость общих понятий, мучавшая Гофманстала («Письмо», 1902), а бытование языка в практическом его применении. Речи персонажей Хорвата не отражают их жизни и даже собственных их желаний. Это лишь приблизительное выражение того, что они чувствуют. Человек не может осознать движений своей души, тем более — свое место в жизни.

В языке персонажей Хорвата выделяются три уровня. Первый — возвышенная лексика: патетика изречений, ходячих выражений, прописных истин, цитат, в том числе из Библии. Этот слой наиболее лжив: он представляет людей так, какими они хотят казаться («Как нас испортила цивилизация!» — говорит Марианна, когда наступает минута любовного объяснения с Альфредом). «Высоким стилем» говорят чаще всего сутенер Альфред и склонный к садизму Оскар. Средний регистр — большинство слов, которыми обмениваются персонажи. Эти слова мучительно бессодержательны: герои немотствуют, даже когда говорят. И только диалект проявляет подлинные их чувства²⁹.

Персонажей Хорвата отличает не «что», а «как» они говорят. Даже диалект в их устах особый. Это не язык старой австрийской народной пьесы, не язык Раймунда и Нестроя. Язык современной Вены нельзя считать, полагал Хорват, венским диалектом. Это отчужденный, не свой язык, далекий от сути дела, испорченный полуобразованностью³⁰. В «Сказках Венского леса» мясник Оскар неожиданно цитирует Гете. Но на восклицание: «Вот это культура!» — он примирительно замечает: «Это же из календаря».

Но роль языка в драматургии Хорвата не исчерпывается характеристикой персонажей. В объяснении к своим пьесам, Хорват сетовал на кардинальное недоразумение между ним и публикой, привыкшей воспринимать исключительно действие и отвыкшей слушать слово. Между тем, слово у Хорвата не только фиксирует «решающие социальные изменения», произошедшие в действительности³¹: в слове у Хорвата осуществляется соединение разных перспектив.

Персонажи «Сказок Венского леса» отвечают друг другу преимущественно «по подтексту». Подтекст, однако, не углубляет наше представление о них (как в случае с Астровым, рассуждающим об Африке в «Дяде Ване» Чехова). Он близок к поверхности: тайн нет, персонажи легко догадываются о чувствах и намерениях друг друга. Именно эта очевидность намерений позволяет драматургу играть словом, расщепляя его иронией. В сцене пикника на берегу голубого Дуная Цауберкениг подходит к только что облачившейся в купальный костюм Валерии. Валерия спрашивает, от чего умерла его жена:

Цауберкениг (*смотрит на ее бюст*). От груди.

Играя словом, автор выводит своих героев на чистую воду. Не уловив подобной игры в сцене с поперхнувшимся Альфредом, невозможно было бы уловить его желания придушить богатую старуху. Мотив так и остается в пьесе не высказанным прямым словом. Автор и не желал полной определенности. Он сближал совершившееся и не совершившиеся преступления — ведь смерти младенца желал и Альфред (его реплика в русском переводе «Ребенка надо отдать» лишь приблизительно передает свирепое «Das Kind kommt weg»), и Оскар, готовый взять Марианну в жены, но только без ребенка. Не показанный на сцене ребенок проявляет действительное содержание слов, произносимых на сцене. Пьеса Хорвата сближала явное и тайное, совершившееся и несовершенное — то и другое присутствовало, путаясь, в двусмысленности слов.

Современная исследовательница назвала пьесы Хорвата «драматургией фасада»³². Это определение точно подмечает особый вариант текстов Хорвата в той неверности и зыбкости жизни, которая отличает уже не один век австрийскую литературу. У Хорвата это ощущение зыбкости проявляется в сдерживании покровов с мирно-уютной жизни. Тихая каждодневность, голубой Дунай, то и дело звучащая музыка Штрауса, любовь, свадьба — жизнь прекрасная, как на открытках. Но Хорват, имевший смелость, как написал один из рецензентов, взглянуть в лик медузы, изобразил, что на самом деле происходит там, где, с точки зрения большинства, ничего страшного не происходит³³. Он написал пьесу о реальности чувств и желаний людей, об их не только обнаружившихся, но и потаенных страстях. Он показал, как (за одним-единственным исключением) ущербна и коротка их любовь, как агрессивны желания, как опасны порывы. Как Э. Канетти в романе «Ослепление», Г. Брех в романе «Лунатики», автор вывел на сцене людей, движущихся, как сомнамбулы. В пьесе скупо представлены политические реалии начала 1930-х годов. Но в ней ясно представлена одна из важных составляющих этой жизни. С этим ее качеством прямо соотносится эпиграф к пьесе: «Ничто не дает чувство бесконечности так, как глупость»³⁴. Глупость, примитивность, ограниченность, слепота лишают дали. За бесконечное и идеальное принимается лежащее под рукой. Действуют любые ближние приманки.

П. Вапневский обратил внимание на то, что музыка вальса не только «озвучивает» любовное томление героев, но и затягивает, заверчивает их. Завораживающе-сладостная музыка, вошедшая в плоть и кровь каждого венца, подчеркивают уютную прочность изображенного на сцене мещанского мира. В музыке живет та Вена, какой ее привыкли видеть во всем мире³⁵. Но, как и в поставленной в Берлине всего на два года раньше «Трех-

грошовой опере» Брехта, музыка не только сливается с происходящим на сцене — в сопоставлении с примитивной грубостью жизни она становится резким к ней комментарием.

Часть первая. Сцена 2. «Тихая улочка в восьмом квартале». Ремарка гласит: «...Витрина мясной лавки Оскара с частями коровьих и телячьих туш, колбасами, окороками и свиными головами. Рядом лавка игрушек... Оскар в белом фартуке стоит в дверях своей лавки чистит ногти перочинным ножичком... На втором этаже кто-то играет на раздрызганном пианино “Сказки Венского леса” Иоганна Штрауса. Ида, одиннадцатилетняя, милостивая, тощая, близорукая девочка выходит с хозяйственной сумкой из мясной лавки... Вслед за ней из лавки выходит Гавличек, помощник Оскара, гигант с ручищами в крови и кровавыми пятнами на фартуке, он сердито жуёт колбасу.

Гавличек. Дура набитая...

Оскар. Ты на кого?

Гавличек (*указывая своим длинным ножом на Иду*). Да эта вот! Набитая дура! Говорит, моя кровавая колбаса стала хуже... Да я бы ее, ей-ей, взял и зарезал, чтобы она побегала тут с ножом в глотке, как вчерашняя свинья.

Оскар (*улыбаясь*). В самом деле?

Ида ловит на себе взгляд Оскара; ей становится от него не по себе, и она стремительно убегает. Гавличек смеется... — в этот момент вальс кончается». Музыка играет примерно ту же роль, что во втором варианте пьесы о Сладеке, когда герой убивает Анну под звуки «Грез любви» Шумана.

Люди у Хорвата в чем-то подобны зверям: они пугаются, как звери, защищая себя, кусают других, их поступки быстры и импульсивны. В пьесе «Казимир и Каролина» из санитарного барака выходят участники народного праздника с перевязанными головами, руками, ногами: «Санитар: Просто произошла всеобщая свалка. — Каролина: Из-за чего? — Санитар: Из-за ничего» (Сцена 103). В «Сказках Венского леса» персонажи подчас напоминают зверей даже внешне. В сцене на берегу Дуная Цауберкениг становится на четвереньки перед кустами, за которыми разделась Валерия, и обнюхивает ее корсет. В пьесе «Казимир и Каролина» появляется женщина-зверь — несчастное существо, поросшее волосами, а на ярмарочной площади действует и прямой представитель животного мира — лошадь. Ни один из героев Хорвата не способен подняться над своими порывами, а тем более осмыслить их.

Драматург работал с глубоким доверием к возможностям сцены — слову, подтексту, деталям, настроению. Он «оркестровал» сюжет, обогащая его не только звуками и паузами, но и

второстепенными лицами, ненужными для прямого развития действия — таковы у него, например, «некрасивые дети», появляющиеся на пикнике в «Сказках Венского леса», а на народном празднике в пьесе «Казимир и Каролина» мелькают персонажи, обозначенные в перечне действующих лиц общим словом «уроды». Всякий раз это не столько участники действия, сколько знаки неблагополучия. Декорации, организуя пространство сцены и определяя среду, в которой развивается действие, несут в себе и широкий переносный смысл. Народный праздник с цирковым шатром посредине — сценическая площадка пьесы «Казимир и Каролина», герои которой — безработный и его девушка, готовые к измене, мучимые ревностью, не понимающие друг друга и своих чувств, подобны выступающим в этой пьесе цирковым актерам — волосатой женщине-горилле, уродливым, злым и несчастным лилипутам. Кто-то будто водит их под ударами бича по кругу, вокруг да около самих себя. Вся жизнь уподобляется цирку. Хорват любил цирк, народные зрелища, праздники, балаганы и неоднократно делал их площадками своих пьес. В этом отношении у него были предшественники (сцена «Балаганы» в «Войцек» Бюхнера; цирковой пролог к «Ящику Пандоры» Ведекинда). О своем пристрастии к цирку говорил главный герой знаменитой пьесы Г. фон Гофмансталя «Трудный характер». А русским как не вспомнить грустные фокусы Шарлотты из чеховского «Вишневого сада». Цирк в литературе XX века сохранил следы народного карнавального начала. Но смех обернулся гримасой, свобода принуждением, веселье трагедией.

Драматургия Хорвата и, прежде всего, его «народные пьесы» соединяют разные планы существования. Реальность не вытесняет в них памяти о вечности. Хорват в высокой степени мифологичен: его образы — человек с ножом, зверь, волшебник, река, будто наблюдающая за причудами людей, а в поздних пьесах холод, снег — уводят к древним истокам. Его героиня, как упоминалось, стоит в кабаре на шаре, который называется «счастье». Но фигура, стоящая на шаре, — древнее обозначение зыбкости и преходящести человеческой судьбы³⁶. За скованностью, несвободой, душевной теснотой, в которых существуют герои, внезапно открывается перспектива вечности. Это и составляет главное измерение хорватовской драматургии, мерцающее за бытовой реальностью, а вместе с тем, саму ее жанровую определенность.

Чрезвычайно важно в этом отношении высказывание автора по поводу пьесы «Казимир и Каролина»: мысль драматурга проливает свет на жанровую природу его «народных пьес», да, отчасти, и его драматургии в целом. Возражая критике, оценившей пьесу «Казимир и Каролина» как сатиру на мюнхенский народный праздник, Хорват отрицал свою причастность к сатире как в

этой, так и в других пьесах³⁷. «Казимир и Каролина», писал он, — это не сатира, а «баллада, пронизанная тихой грустью, смягченной только трафаретной истиной, что все мы смертны»³⁸.

Стоит вдуматься в это определение. Назвав свою пьесу «балладой», Хорват подчеркнул неприемлемость для себя однозначно осуждающего отношения к своим героям («сатира»). Но предложенное им жанровое определение отклоняет и однозначность художественную. По существу Хорват заявил о важности для себя синтеза — соединения не только драматического и эпического, но и лирического рода.

Известно, что жанр баллады органически объединяет в себе драматическое, эпическое и лирическое начала³⁹. «Он использует все три рода поэзии, чтобы выразить то, что рождает впечатление и должно занять душу, — писал Гете об авторе баллад, — он может начать лирически, эпически, драматически, менять по желанию форму, спешить к концу или далеко его отодвинуть. Элементы здесь еще не разделены, но существуют вместе, как в живом прайце»⁴⁰. Классические образцы немецкой баллады, такие, как «Ленора» Бюргера или «Лесной царь» Гете, совмещают в себе «историю», драматическое событие, «ролевой» диалог, лирику.

В пьесах Хорвата проявляется традиционная синкретичность балладного жанра. С законами сцены сочетается эпическая повествовательность («истории») и описательность. Но сама их реализация — при отсутствии брехтовских «эффектов очуждения» — возможна у Хорвата только благодаря тому, что все происходящее на сцене органически соединяет объективность и лирику или, говоря словами самого автора, реализует «синтез иронии и реализма»⁴¹. Как писал Карл Краус о знаменитом предшественнике Хорвата Нестрое, оказавшем на него существенное влияние, «поэтическое ведение мысли и, больше того, дух, одухотворенность видны у него через самый плотный материал»⁴².

Отзываются в пьесах Хорвата и другие свойства баллады. И тут и там человек выдан неведомым ему внешним силам. На краю балладного мира постоянно маячит смерть (неизменно являющаяся и во всех пьесах Хорвата). Баллады, как и пьесы Хорвата, близки народной поэзии. Часто они содержат в себе криминальный элемент, соприкасаясь в этом с жанром жестокого городского романа.

Безработный шофер Казимир и его девушка Каролина то встречаются, то вновь расходятся на народном празднике, соединяясь с другими партнерами. Эпизоды пьесы возвращаются с небольшими вариациями к уже бывшему. Пьеса движется, кружа героев, как кружилась карусель на сцене (еще одно предметное уподобление!). Любящие друг друга молодые люди не обладают и минимальной силой, чтобы управлять не только своими

обстоятельствами, но и самими собой. Как обычно для стихотворной баллады, каждая сцена в пьесе заставляет героев «поворачиваться по-новому». После мимолетной размолвки с Казимиром Каролина разговаривает с новым знакомым, полагающим, что женщина тотчас оставит возлюбленного, если он потерял работу. Каролина возражает. Но уже в следующей сцене совершается поворот: в новом споре со своим женихом Каролина сама занимает предложенную позицию. Как писал Хорват, его пьесы истинно драматичны потому, что в «каждой сцене совершаются столкновения двух темпераментов и — превращения»⁴³. Пока, наконец, под повторяющиеся слова: «Все лучше, и лучше, и лучше» (Каролина) и «Мечтай не мечтай — все одна тоска» (Казимир) не наступает конец. Пьесы Хорвата ведут к обрыву, бессилию, к пересечению границы жизни. Драматургическая баллада Хорвата о Казимире и Каролине близка фольклорно-романтическим пьесам Гарсии Лорки («Кровавая свадьба», 1933). Как и у Гарсии Лорки, у Хорвата незаглушимо лирическое звучание. Эпизоды пьесы напоминают куплеты распевавшихся под гитару городских романсов или баллад. Неслучайно Хорват называл в числе важных для себя образцов не только старую «народную пьесу», но и традицию народных певцов и народных комиков⁴⁴. В Германии десятых годах XX века «жестокие баллады» с подмостков кабаре пел Франк Ведекинд, а чуть позже распевал под гитару Берт Брехт. В творчестве самого Хорвата той же жанровой традицией — историей, разворачивающейся под музыку, — живут и «Сказки Венского леса»⁴⁵.

В эмиграции Хорват написал около десяти пьес. Критики замечали, что по сравнению с его драматургией «берлинского периода» (1924–1933) эти пьесы утратили резкость, столь свойственную тогда самой политической и культурной атмосфере этого города. Творчество Хорвата приобрело новое качество.

Прежние пьесы Хорвата разыгрывались в закрытом пространстве. Порывы героев были ненадежны и коротки, привязанности забывались, любовь оборачивалась ненавистью. Каждый был замкнут в собственных желаниях. Автор занимался «демаскировкой»⁴⁶ этого спящего сознания. После поддержанной большинством населения победы фашизма в Германии «демаскировать» стало нечего — видимость обнаружила свое существо.

В написанных в эмиграции произведениях писатель дистанцируется от ранее написанного. Вместо прежней застылости (когда, как в «Сказках Венского леса», все возвращается на круги своя) показан сдвиг в тронувшейся, «поехавшей» жизни. В «комедии об одном землетрясении в шести картинах» «Помпеи» («Potreji», 1937) — дан мир на пороге катастрофы. Спаслись

удалось только тем персонажам этой по-хорватовски остроумной и жутковатой пьесы, кто укрылся в катакомбах. Обитающий тут апостол Павел просит беженцев быть потише: шум мешает ему писать «письмо».

Комедия «Фигаро разводится» («Figaro läßt sich scheiden», написана 1936, пост. в Вене, 1959) замечательна в другом отношении. На материале политических потрясений (автор явно имел в виду не только французскую революцию 1789 г., но и события XX века) по-новому разрабатывается традиционная для австрийской литературы тема реальности и призрачности, зыбких отношений между ними.

Фигаро у Хорвата лишен смелости, озорства, блеска героя Бомарше, в чем его горько упрекает Сюзанна. Это Фигаро мещанин, Фигаро приспособленец. В изгнании, куда он отправился вслед за Альмавивой, он обзавелся парикмахерской, по возвращении в Париж стал управляющим замком, прежде принадлежавшим Альмавиве. Но смысл пьесы отнюдь не в обличении приспособленчества: у Фигаро есть оправдание — все сместилось, надо как-то устроиваться. Важный для автора смысл пьесы, как представляется, именно в зыбкости и подвижности жизни, отменивших царившую в прежних его пьесах статичность. Призрачны граф Альмавива и его супруга («...Граф с графиней не существуют больше. Только они этого не знают». — Акт первый. Картина 3). Призрачны завоевания революции, далеки от справедливости и те порядки, которые царят в стране изгнания (напоминающей в этой пьесе современную автору Швейцарию). Нарушена реальность времени: Альмавива показывает фотографии некогда принадлежавшего ему замка; Фигаро говорит, что прожил на свете по крайней мере двести лет, то есть живет в двадцатом столетии. Персонажи то и дело ссылаются как на источник на одну старую, всем хорошо известную пьесу. Двери распахнуты в прошлое и в будущее. По-новому звучит частый у Хорвата мотив ребенка. Фигаро, не желавший обзаводиться детьми, кончает тем, что превращает дворец Альмавивы в приют для бездомных сирот, которых учит снисходительности, например, по отношению к вернувшемуся из эмиграции графу: ведь могло случиться и так, что графы стали бы выгонять поселившихся тут ребят.

В прежних пьесах Хорвата редко вспоминали о Боге, а если это случалось, то чаще с жесткой недоверчивостью. В пьесе «Прекрасный вид» говорилось: «Господь Бог есть, но на него нельзя положиться. Он помогает от случая к случаю. Надо бы смонтировать его получше». В «Сказках Венского леса» Марианна обращала свой вопрос к Богу: «Если Бог есть, то что ты задумал со мной, Господи?.. Господи, я родилась в восьмом квартале, ходила в школу, я неплохой человек... Что ты задумал сделать со мной, Господи?» (Часть вторая. Сцена 7).

У позднего Хорвата тот же вопрос связан с мыслью о последних временах и вине человечества.

Особенно показательны пьесы «Дон Жуан приходит с войны» («Don Juan kommt aus dem Kriege», нап. 1936, пост. в Вене 1952, опубл. 1961) и «Страшный суд. Пьеса в семи картинах» («Der Jüngste Tag», нап. 1935–36 гг., пост. в Чехословакии 1937, опубл. 1970).

Время действия первой пьесы — поздняя осень 1918 года. Конец мировой войны, разруха, инфляция, голодные очереди у магазинов, остатки заграждений, перестрелки на улицах. Все это вскоре сменяет разгул предпринимательства, всеобщей купли-продажи (Дон Жуан перепродает предметы искусства). Но с самого начала, во вводных замечаниях, автор кладет действию предел: о своей пьесе он говорит, что «длиться ей предстоит недолго».

В «Предисловии автора» герой трактуется в духе немецкой романтической традиции как неотразимый образец мужской сексуальности, несущей в себе отсвет метафизического. Но и эта традиция иронически пресекается. Усталому, больному Дон Жуану как будто не пристала в этой пьесе его традиционная роль. Бесконечное разнообразие женщин (их в пьесе тридцать пять) должно быть представлено, как следует из ремарки, «возможно меньшим числом исполнительниц» — не для удобства постановки, но потому, что «основные женские типы все время повторяются». Смутные воспоминания и раскаянье гонят Дон Жуана к дому невесты. Но оказывается, что она, истосковавшись, скончалась в нервной лечебнице. В финале Дон Жуан замерзает на ее могиле. Холод, снег, смерть поставлены в мерцающую связь с судьбой героя.

В составляющих три акта коротких сценах будто вдвинуты друг в друга два пространства. Дон Жуан переходит из рук в руки, от одной женщины к другой. Сменяются беспутная девица, сестра милосердия, художницы-прикладницы, вдова и ее дочь, дама из Берна и так далее в длинной череде эпизодов. Но что-то подрывает их бытовую убедительность. Дон Жуан у Хорвата появляется ниоткуда. В этой пьесе важна не тема возвращения с фронта, представленная в литературе 1920–1930-х годов многочисленными произведениями (Л. Франк, Ремарк, Олдингтон, Хемингуэй). Нельзя понимать ее и просто как современную версию о выдохшемся, усталом Дон Жуане (чему в начале 1950-х годов посвятил свою пьесу М. Фриш, а раньше и сам Хорват — сценарий «Дон Жуан нашего времени»). В пьесе Хорвата старый сюжет получает иной смысл.

Действие начинается со звука трубы и барабанной дроби. Реально это мотивировано тем, что кончилась проигранная война, наступает перемирие, идут последние до него минуты. Именно

тогда в прифронтовом театре является Дон Жуан. Опереточная дива примеряет старый рыжий парик. Дон Жуан — в «маскировочной униформе». Так обозначен развивающийся и дальше мотив «скрытого лица», маски.

Появлению Дон Жуана предшествуют реплики опереточных див:

Первая. Да что ты? Разве мужчина не человек?

Вторая. Нет. (Акт 1, сцена «Война кончилась»).

С главным героем связано постоянное недоумение, в него вглядываются, задают вопросы. Женщины, будто вспоминая, спрашивают: «А не были ли мы знакомы?» Но этот вопрос получает и иное значение. «Кто там? Кто там?» — хочет дознаться бабушка невесты, когда Дон Жуан стоит у ее дверей. И раньше, длинной чередой: Вторая прикладница: «Кто это?» Она же о нем: «Кем же вы были?» Старшая сестра в больнице: «Выяснилось, кто он такой?» И на следующей странице: «Сестра. ... Слушай, я чувю — это сам черт во плоти». Наконец, Дон Жуан: «Я сам себе время от времени задаю этот вопрос».

Каждая сцена с участием Дон Жуана неизменно фиксирует его появление: он «входит», «приходит», «является». При этом он является из некоего другого пространства — с войны, «с луны свалился» (сцена «Ночной перекресток»), причем это «иное пространство» связано со смертью («Все мертво на луне»).

По сравнению с классическим образцом («Дон Жуан» Мольера и Моцарта) в пьесе резко сокращены триумфы героя. Напротив, подчеркнут его страх: он оглядывается, всматривается, озирается. Блестящий и непобедимый Дон Жуан в знаменитой пьесе Мольера отвечал насмешкой на напоминания Сганареля о «небе». У Хорвата на каждом шагу ощутимо если не «небо», то присутствие чего-то неведомого. Можно предположить, что с самого начала героя мучает раскаянье из-за брошенной до войны невесты. Но и эта тема постепенно приобретает широкий метафизический характер.

Пространство смерти проникает в пределы жизни («Жены, матери, дочери! Где ваши мужчины? В братской могиле»). В сюжетной сфере эта ситуация смерти в жизни обозначена прежде всего стремлением героя к мертвой невесте.

Почти каждая из коротких сцен пьесы представляет Дон Жуана в пути. С самого начала он ищет вокзал, в конце едет в городок невесты. Следует сцена, где в сумерках, в заснеженном лесу герою встречаются, как в сказке, две старухи с вязанками хвороста. Они предостерегают его об опасности: впереди незамерзающее болото. Так намечается в пьесе мотив возмездия (мольеровское — «проваливается в преисподнюю»). Этот мотив получает, однако, другое разрешение.

В следующей весьма важной для замысла сцене две деревенские девочки разбивают на залитой лунным светом поляне снеговика. Следует реплика Дон Жуана: «Что он вам сделал, снеговик?» Герой, что еще раз подтверждается в конце, словно отождествляет себя с этой фигурой. Идет расправа не подросших еще женщин не над ним, но над неким его изображением, над ним — «другим». Ведь и Марианна на шатком шаре счастья была неким наглядным эмблематически общим воплощением ее судьбы. В снеговике сходятся рассеянные в тексте знаки — снег, холод, сопровождавшие героя на всем протяжении пьесы. Сходен сам снежный состав этой фигуры и холода в душе смертельно уставшего Дон Жуана.

Но снеговик — ведь это еще и изваяние, это «статуя» хорватовской пьесы. Вина и мщение не разведены больше на полюса. Дон Жуан и Командор будто сливаются. Дон Жуан — сам себе Командор. Драматична, однако, противоположность неподвижности статуи и живого пока человека.

В пьесе еще раз проявилась хорватовская приверженность балладе. Варьировался традиционный узел балладного сюжета — связь между мертвым женихом и невестой. У Хорвата ситуация перевернута: мертвая невеста не отпускает жениха. Но — удвоение ситуации! — и жених не совсем живой, и он явился из нездешних пределов, и его появление сопровождают, как на Страшном суде, звуки труб. «Для него нет больше места на земле», — говорят о нем. И сам он о себе: «Это вы у Бога спросите, зачем я живу». Дон Жуан у Хорвата, как и его снежное подобие, не принадлежит уже жизни.

Замерзая на могиле невесты под чудящийся ему не умолакающий смех, Дон Жуан сам превращается в занесенную снегом фигуру. Но и эта фигура подлежит уничтожению — и у «статуи» нет полагающейся ей долговечности. Последние слова героя в пьесе — эпитафия самому себе: «Что он тебе сделал, снеговик? Бей его, чего там, завтра он все равно растает — теплеет ведь. Адье, снеговик...»

Пьеса о Дон Жуане имела у Хорвата ясно выраженный эсхатологический смысл — она говорила о правящей в жизни смерти. Одновременно писалась пьеса «Страшный суд».

Привычная для прежнего Хорвата обстановка густого быта. Маленький полустанок, жестокие нравы местных жителей. Но есть важное отличие: «лирика» Хорвата проявилась теперь не только в подтексте, в компоновке эпизодов, оркестровке пьесы (детали-символы), но в поступках и речах героев, приобретших право на авторитетное для автора слово.

Многое в этой пьесе повторяет прежние мотивы. Железнодорожный смотритель Худец, много лет безупречно исполнявший

свои обязанности, живет в несчастном браке с женщиной намного старше его (как Сладек с состарившейся Анной). Дочь хозяина кабачка Анна не любит своего жениха-мясника и влюблена в Худетца. Перед окнами его дома, на глазах жены, она целует его. Худетц в растерянности. Путевые стрелки оказываются не переставленными. Происходит крушение, в результате которого гибнут люди. От приговора суда Худетца могут спасти только показания свидетеля, он получает их от Анны.

Это, однако, только завязка. Хорват далек теперь от намерения показать «кусочек жизни». Как и в пьесе о Дон Жуане, встает вопрос о преступлении и вине. Худетц убеждает себя в своей невинности: не будь Анны, он не забыл бы перевести стрелки. Но Анна слышит вокруг себя голоса погибших.

С этого момента в пьесе начинает действовать потустороннее. Анна исчезает. Худетца, обмолвившегося, что он обручился с ней, обвиняют в убийстве. В странной сцене у насыпи рядом с Худетцом появляются погибшие машинист и кочегар, а потом и Анна. Погибшие убеждают героя покончить с собой: ведь он виноват, что они «не живут больше». Там у нас, ведут они свои уговоры, «как в тихом деревенском кабачке, когда начинает темнеть — снаружи снег, и ты слышишь только, как тикают часы — вечно, вечно». Выясняется, что сама Анна принудила Худетца убить ее, чтобы он понял свою вину и ему было за что отвечать. Проходит поезд. Мертвые исчезают, Худетц отдается в руки полиции.

Пьеса, написанная в пору торжества фашизма в Германии, фиксирует, как и «Дон Жуан», присутствие смерти в жизни. Но, как и в «Дон Жуане», звучит в ней и мысль о том, что каждый должен понять свою вину, невидную в толчее обстоятельств. Как показал К. Барч, ни один из персонажей пьесы не может быть обвинен юридически: «Хорвату важно отослать к тем сплетениям вины, которые лежат по ту сторону юридически доказуемого»⁴⁷. Эта вина всеобщего толка. Название пьесы «Страшный суд» — это название-предупреждение.

Для Хорвата последних лет мысль о всеобщей вине стала центральной. Она была развита в поздних его романах «Молодость без Бога» («Jugend ohne Gott», опубл. 1938 в Амстердаме) и «Дитя нашего времени» («Das Kind unserer Zeit» нап. 1937, опубл. 1938 уже после смерти автора в Нью-Йорке) — выдающихся образцах австрийской прозы. В отличие от пьес, в его романах говорится о фашистской Германии и трансформациях, совершающихся в душах людей. Но Хорват со страстью ищет теперь и возможность сопротивления.

В романах автор дал волю речи от первого лица, сосредоточившись не на сюжете, а на душах своих героев. Но «первые лица» в обоих романах различны. Роман «Дитя нашего време-

ни» построен как непрерывный монолог, включающий в себя чужие реплики и разбитый, как в пьесе, на строчки. Первые же слова решительно определяют позицию главного персонажа: «Я солдат. И я рад этому». И дальше: «Теперь все твердо, наконец наступил порядок». Изменение молодого солдата почти невероятно — это послушная пешка режима. Но во время оккупации «маленького государства», «имя которого скоро исчезнет из истории», он почти лишился руки. Теперь он в лагере нищих и отверженных. Тут и появляется иная фразеология и иные мысли. На последних страницах герой, с недавних пор полный «отвращения к родине», замерзает, отчаявшись, на скамейке в городском парке. Утром рядом появляется ребенок. Мысли умирающего обращаются к нему: «Смотри, на скамейке сидит снеговик, он солдат. Не забывай его, не забывай его!.. Он ведь не мог помочь себе иначе, он был дитя своего времени» (S. 515). Снег и холод, как в пьесе «Дон Жуан приходит с войны», приобретают метафизическое значение — это всеобщее омертвление, холод мира.

В романе «Молодость без Бога» иной герой. Это учитель, старающийся не задевать официальных «идей». Но в школьном сочинении он читает, что негры — не люди, и вынести этого не может. Есть в этом романе и границы другого порядка. Незримая нить будто тянется от каждого слова и поступка человека. Если в первом романе солдат не понимал поступка лейтенанта, подставившего грудь под пули врага, то в этом романе ничто не проходит бесследно. Каждое впечатление задевает героя. В прогулке поселка он видит некрасивые лица детей-надомников, размалевывающих кукол — они сидят без света, это изгой. Он спрашивает священника, почему Бог допустил мировую войну? И слышит в ответ: «Бог — самое страшное на свете... Откуда вещи пришли, туда они должны и уйти» (Bd. 6, S. 318–319). Но огромную, хотя, в сущности, и не многое изменившую роль играет решение героя сказать правду. Учитель заявляет на суде, что он, а не обвиняемый в краже и убийстве школьник прочел дневник одного из гимназистов. Форма повествования от первого лица позволяет передать все те колебания, которые испытывает человек, решившийся ценой утраты положения и хлеба сказать правду. Но и на это он не может решиться сам. Поворот в жизни героя начинается в главе «И пришел Бог»: «“Скажи, что ты сломал шкатулку” услышал я снова голос. “Сделай мне одолжение и не задевай меня”». И наступает невообразимая легкость.

Хорват считал наступившее время новой эпохой в истории человечества — «эпохой рыб». Это астрологическое времяисчисление он связывал с появлением людей с «рыбьими», холодными, ничего не выражающими глазами. С ними-то и начинает схватку герой. Но оказывается, что он не совсем один. Развора-

чивается цепь решений и поступков «в сторону истины», потому что «господин учитель сказал правду».

На этой ноте, без особого расчета автора на собственные силы человечества, оборвалось творчество Хорвата. В 1938 году, после аншлюса Австрии, Хорват уехал из Вены в Будапешт, потом в Амстердам. Не дождавшись постановки последних своих пьес, он погиб первого июня 1938 года на Елисейских полях в Париже от удара сломленного бурей сухого дерева.

¹ Цит. по кн.: *Horvath Ö. von. Festschrift zum 50. Geburtstag.* Wien; München, 1956. S. 7. О жизни Хорвата см.: *Krischke T. Ödön von Horvath. Kind seiner Zeit.* München, 1980; *Hildebrandt D. Ödön von Horvath mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg, 1975.

² Акт первый, сцена 1. Переводы пьес Хорвата цитируются по изданию: *Хорват Эдон фон.* Пьесы. М.: Искусство, 1980 с указанием акта и сцены в скобках в тексте.

³ Цит. по: *Horvath Ö. von. Gesammelte Werke* In 8 Bdn. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main / Hrsg. von Traugott Kirscke und Dieter Hildebrand. Zweite verbesserte Ausgabe, 1978. Bd. 2. Anhang. S. 663. В дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, ссылки на это издание: *Horvath Ö. von. G.W.* с указанием тома и страницы в скобках в тексте.

⁴ *Horvath Ö. von. Festschrift zum 50. Geburtstag.* S. 8.

⁵ *Horvath Ö. von. G.W. Bd. 2. S. 663.*

⁶ Слово «тишина» означает для Хорвата, даже будучи отнесенным к сельской жизни, не отсутствие шума, а «тишину атмосферы, затишье». *Horvath Ö. von. Flucht aus der Stille // Horvath Ödön von. G.W. Bd. 8. S. 658.*

⁷ Цит. по: *Horvath Ö. von. G.W. Bd. 3. S. 157.*

⁸ Коммунистическая «Роте Фане» писала, что автор «задевает немножко республиканцев, немножко фашистов». Националистическая газета «Дер Таг» увидела в пьесе жалкую попытку травли национал-социализма. Демократической прессе пьеса показалась слишком неопределенной. Цит. по: *Horvath Ö. von. G.W. Bd. 3. S. 155.*

⁹ *Horvath Ö. von. Festschrift... S. 15.*

¹⁰ Его первая пьеса «Бунт на Коте 3018» («*Revolte auf Cote 3018*», пост. 1927), вторая переработанная редакция под названием «Фуникулер» («*Die Bergbahn*», пост. в Берлине, 1929); «Сказки Венского леса» («*Geschichten aus dem Wiener Wald*», пост. в Берлине, 1931), «Казимир и Каролина» («*Kasimir und Karoline*», пост. почти одновременно в Лейпциге и Берлине, 1932), «Вера Любовь Надежда» («*Glaube Liebe Hoffnung*», нап. 1932, пост. 1936, Вена).

¹¹ В конце 1920-х гг. Хорват был занят замыслом романа «Среднее сословие». В экспозе он писал: «Среднее сословие — это сегодня самостоятельный класс между двумя другими. Его границы неопределенны, но это все-таки класс, а не промежуточное явление, класс со своей идеологией» // *Horvath Ödön von. G.W. Bd. 8. S. 646.* Немецкие исследователи отмечали знакомство Хорвата с работами его современников-социологов (З. Кракауэр).

Роль среднего сословия накануне прихода фашизма к власти занимала писатель Брехт, Бреха, Зойфера и многих других.

¹² *Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 662.*

¹³ *Horvath Ödön von. Interview // Horvath Ödön von. GW. Bd. 1. S. 11.*

¹⁴ *Horvath Ö. von. GW. Bd. 8. S. 659.*

¹⁵ *Krischke T. Horvath Ö. von. Kind seiner Zeit. München, 1980. S. 94–100.*

¹⁶ *Horvath Ö. von. «Randbemerkungen» zu «Glaube Liebe Hoffnung» // Horvath Ö. von. Glaube Liebe Hoffnung. Frankfurt am Main, 1986. S. 13.*

¹⁷ *Horvath Ö. von. Interview // Horvath Ö. von. GW. Bd. 1. S. 13.*

¹⁸ *Horvath Ö. von. Festschrift...S. 8.*

¹⁹ *Архинов Ю.И. Эден фон Хорват — драматург // Хорват Эден фон. Пьесы. М.: Искусство, 1980. С. 28.*

²⁰ *Doppler A. Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horvaths // Horvath-Diskussionen / Hrsg. von K. Bartsch, U. Bauer, D. Goltshnigg. Kronberg: Scriptor, 1976. S. 11–21.*

²¹ *Зусман В.Г. Вальс как концепт культуры в пьесе Эдена фон Хорвата «Сказки Венского леса» // Диалог культур — культура диалога. Сборник научных статей. М., 2002. С. 320–321.*

²² *Horvath Ödön von. Interview // Horvath Ödön von. GW. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1970. S. 12.*

²³ Одним из ближайших предшественников Хорвата в этом отношении можно считать Г. фон Гофманстала, который строил свою «лирическую драму»-мистерию «Дурак и смерть» (1891) на внезапном звучании и обрыве музыки.

²⁴ *Bartsch K. Ödön von Horvath. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 28–29.*

²⁵ В русском переводе, не следующем тексту Хорвата, стоит слово «пауза».

²⁶ *Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 664.*

²⁷ *Ebenda.*

²⁸ *Wanewski P. Ödön von Horvath und seine «Geschichten aus dem Wiener Wald» // Materialien zu Ödön von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». Hrsg. von T. Kirschke. Frankfurt am Main, 1972. S. 26.*

²⁹ О стилистической разнородности языка персонажей у Хорвата см.: *Wanewski P. Ödön von Horvath und seine «Geschichten aus dem Wiener Wald» // Materialien zu Ödön von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». S. 30.*

³⁰ *Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 662.*

³¹ *Архинов Ю.И. Эден фон Хорват — драматург. С. 30.*

³² *Haag I. Zeigen und Verbergen. Zu Horvaths dramaturgischem Verfahren // Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». Frankfurt am Main, 1983.*

³³ *Ibid. S. 27.*

³⁴ Эпиграф дан без отсылки. Но «глупость» как опасное качество сознания постоянно занимала и прямого предшественника Хорвата Нестроя (вспомним хотя бы названия его пьес: «Против глупости нет оружия», 1838; «Театральные истории о любви, интригах, деньгах и глупости», 1854).

³⁵ Возмущение при первых постановках пьесы вызвано прежде всего этим несоответствием между горизонтом ожидания (определенным уже названием — «Сказки Венского леса») и его разрушением. — *Materialien zu*

Ö. von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». В книге приведено письмо зрителя, выражающее подобное отношение к Хорвату: «Если кто-нибудь пишет пьесу или сценарий фильма под названием “Жемчужина Европы Париж”, а показывает жизнь нищенских кварталов и задворков, привычки сутенеров и жаргон проституток, то он обманывает ожидания... Речь идет о Вене, любимой во всем мире. Речь идет о намерениях человека, бесспорно талантливого и пользующегося успехом, который издеваясь показывает, разрушая его образ, единственный город музыки и вальсов на, как его именуют, голубом Дунае».

³⁶ А. В. Михайлов считает этот образ «обычной иконографией фортуны». Как пример он приводит барочную эмблему из «Речи при погребении благородной матроны» Кристиана Гофмана Гофмансвальдау: «... Мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собой вид шатающегося, вот-вот готового упасть человека, с надписью: Volitando pergero. Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверенными, что сможем остаться на том месте, на котором стоим...» — Михайлов А. В. Поэтика барокко. Завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры. 1997. С. 157.

³⁷ Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 660.

³⁸ Horvath Ödön von in einem Briefentwurf zur Wiener Aufführung des Stückes im Jahre 1935 // Horvath Ödön von. GW. Bd. 2. S. 659.

³⁹ См. об этом: Kayser W. Geschichte der deutschen Ballade. Berlin, 1936. S. 1.

⁴⁰ Goethe J. W. von. Werke. Weimarer Ausgabe in 143 Bde. Weimar, 1887 ff. Bd. 41. Heft 1. S. 224.

⁴¹ Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 659.

⁴² Kraus K. Polemiken. Glossen. Verse und Szenen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1971. S. 30.

⁴³ Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 659–660.

⁴⁴ Horvath Ödön von. Interview // Horvath Ödön von. GW. Bd. 1. S. 12.

⁴⁵ Существенная разница разделяет драматургию Хорвата и Брехта в самой стратегии коммуникации со зрителями. Оба видели трагическое положение человека в мире. Оба признавали зависимость людей от обстоятельств. Но глубинное противоречие творчества Брехта состояло в том, что он ставил возможность изменить мир в зависимость от прозрения тех самых людей, о слепоте и бессилии которых писал: «Плохой конец заранее отброшен. Он должен, должен быть хорошим» (эпilog пьесы «Добрый человек из Сезуана»). Хорват не рассчитывал на разум людей, к которым обращался. В соответствии с этим иной была художественная тактика его обращения со зрителями. Там, где Брехт хотел заставить зрителя удивиться и задуматься, разработав для этого систему «эффектов очуждения», Хорват, напротив, пытался вовлечь зрителей в эмоциональную атмосферу происходящего на сцене, ждал не отстранения и размышления, а соучастия, рассчитывая таким образом достичь сначала идентификации зрителя с героями, а потом критического отношения к себе. «Неудовольствие публики происходит от того, — писал он, — что она узнает себя в героях на сцене, и, конечно же, есть люди, неспособные смеяться над собой, особенно над своими более или менее

осознанными инстинктивными порывами» (*Horvath Ödön von. Interview // Horvath Ödön von. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 13*). Правда, ставил себе Хорват и еще одну, как представляется, более сомнительную задачу. Он полагал, что, будя фантазию зрителей, помогая им пережить на сцене некоторые асоциальные порывы, он тем самым освобождает от них покидающих театр людей (*Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 660–661*). Идея Хорвата опиралась как будто бы на концепцию трагического у Аристотеля и эффект катарсиса. Но в его пьесах невозможно возвышенное. «Все мои пьесы, — писал он, — это трагедии...», но дальше: «...они только становятся смешными, потому что они жутковаты» (Цит. по кн.: *Materialien zu Ödon von Horvaths «Geschichten aus Wiener Wald»*. S. 19). Трагическое у него, стало быть, далеко от высокого пафоса древних или Шиллера. Хорватовское трагическое несет на себе печать двадцатого века: трагическое жутковато и смешно одновременно и потому, вопреки желанию автора, по-видимому, исключает возможность сопереживания и катарсиса. Ю. И. Архипов полагает, что театр Хорвата «выполняет примерно ту же функцию, что сон в фрейдовской мифологии: он “отводит” темные асоциальные инстинкты, “сублимирует” их в сопереживательно-эстетическую деятельность» с той только разницей, что у Хорвата, здесь он более связан с Юнгом, имеется в виду скорее «коллективное подсознательное» (*Архипов Ю. И. Эден фон Хорват — драматург. С. 26–27*). Возвращаясь еще раз к Брехту, нужно заметить, что он, напротив, предостерегал против трагедии на современной сцене, опасаясь идентификации среднего человека с ее величественными героями. Свершения трагических героев — месть, убийство — могли, по его убеждению, привести не к отрезвлению, а к пробуждению опасных импульсов в душах людей.

Но и Хорват далеко не всегда держался описанной тактики. Пьесы последних лет его жизни имеют некое новое измерение, которое можно назвать измерением метафизическим.

О театральной стратегии Хорвата см. работу: *Werner Hans-Georg. Die Wirkungsstrategie in Öden von Horvath Volksstück «Geschichten aus Wiener Wald» // Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1989.*

⁴⁶ *Horvath Ödön von. Gebrauchsanweisung // Horvath Ödön von. GW. Bd. 8. S. 660.*

⁴⁷ *Bartsch K. Ödön von Horvath. S. 143.*

РУДОЛЬФ КАСНЕР И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭССЕИСТИКА

В начале XX века австрийская эссеистика вступает в период яркого расцвета, исторически обусловленного общеевропейской ситуацией кризиса культуры, которую Австрия переживала с особой остротой. Когда эстетика модернизма радикально пересматривает традиционное представление о реальности, одним из следствий этого пересмотра становится возрождение эссеистической прозы.

В творчестве писателей и философов, определивших развитие австрийской литературы в XX веке, осуществляется ремиологизация действительности. Естественно-научная картина мира разоблачается как лживая декорация, за которой скрыта опасная, но спасительная тайна истинной реальности всеединства. Ее структурный принцип — не рационалистическая логика причинно-следственных и субъектно-объектных отношений, а цепь тайных соответствий между вещами и явлениями; инструмент ее познания — не наука, а поэзия, тяготеющая к мифу.

Новая концепция реальности закономерно влечет за собой разрушение традиционной классификации научного знания и критику автономных языков культуры, предназначенных для описания имманентного и трансцендентного в их разъединенности — с одной стороны, языка эмпирической науки и реалистической прозы, с другой — метафизической философии и романтической поэзии. Одним из ответов на потребность в синкретическом языке, способном воплотить истину всеединства, становится интердискурсивная философская проза, в которой осуществляется синтез науки, философии и литературы. Философия и наука отказываются от классической модели дискурсивно-логического мышления, выходят за рамки традиционных форм изложения и движутся навстречу поэзии с неменьшей решительностью, чем поэзия движется навстречу философии и науке.

Основателем новой философской прозы является Фридрих Ницше. После Ницше, разоблачившего скрытую метафоричность и несостоятельность отвлеченных понятий, граница между мышлением в отвлеченных понятиях и мышлением в чувственно-

конкретных образах начала стремительно разрушаться. В письме к Э. Роде Ницше называет свою философию «поэтической», свои сочинения — «кентаврами», соединяющими в себе филологию, философию и поэзию¹. Таких же кентавров, порой не менее причудливых и привлекательных, создавали его младшие австрийские современники.

Материал, которым они при этом пользуются, относится к различным областям знания. Эрнст Мах создает свою философскую прозу преимущественно на материале естествознания, Зигмунд Фрейд и Отто Вейнингер опираются преимущественно на психологию, Людвиг Витгенштейн — на логику, математику и языкознание, Мартин Бубер — на религию, Эгон Фридель — на историографию². Герман Бар и Гуго фон Гофмансталь, Карл Краус и Адольф Лоос, Роберт Музиль и Герман Брох, Стефан Цвейг и Альфред Польтгар, Франц Бляй и Отто Штесль пишут на темы современной и классической литературы, искусства, политики, общественной жизни. Но независимо от избранного материала, работа мысли неотделима для них от работы над словом, и когнитивная функция слова неразрывно слита с функцией эстетической.

Столь же разнообразны и жанровые формы, в которых создается философская проза. Среди них — философско-психологический или литературно-критический этюд, письмо и дневник, афоризм и фрагмент, притча, научный трактат. Но при всем разнообразии форм, они образуют систему и тяготеют к одному общему центру. Центром этой системы является интегральный жанр эссе с его неизменными и характерными признаками — присутствием авторской рефлексии и экспериментальным характером мысли.

Содержание философской прозы никогда не исчерпывается тем предметом, которому она непосредственно посвящена. Творчество имеет для ее авторов экзистенциальный смысл обоснования собственной личности. Мыслители эпохи кризиса культуры, они ставят эксперимент над своей мыслью и жизнью в надежде на спасение за пределами традиционных форм познания. «Эссеизм», к которому они склоняются, служит способом незаконного и вольного интердискурсивного мышления, позволяющего мыслить немислимое и невыразимое, искать ту непостижимую истинную реальность, которая неподвластна науке и открывается только художнику.

Сближение философской и художественной прозы представляет собой ключевое событие в литературе эпохи модернизма — процесс, который по аналогии с «романизацией» (М. Бахтин) можно было бы назвать «эссеизацией» литературы. Эссе — это миф XX века, синкретизм древнего мифа возрождается в нем на личностной основе.

Среди мастеров австрийской эссеистической прозы особого внимания заслуживает философ и литературный критик Рудольф Каснер (Rudolf Kassner, 1873–1959). Не претендуя на роль вождя литературного направления, он объединил в своем творчестве теорию и практику австрийского символизма, и, как никто другой, способствовал выдвигению жанра культур-философского эссе в центр модернистской литературы.

Философия эстетизма учила воспринимать реальную действительность как художественный текст, в котором нет места случайным деталям. О том, что Каснер следовал этой традиции до конца жизни, свидетельствует его автобиографическая проза — «Книга воспоминаний» («Buch der Erinnerung», 1938), «Второе плавание» («Die zweite Fahrt», 1946), «Годы возвратные» («Umgang der Jahre», 1949). Ему чрезвычайно важно, например, что его родная Моравия — это земля гуситов, где «моравские братья» всходили на костер за еретическую веру в Царство Божье на земле, что его отец — выходец из Силезии, где учил Якоб Беме, один из наиболее несомненных духовных предков писателя Каснера. И вся дальнейшая жизнь, все ее факты и встречи слагаются для Каснера в цепь внутренне обусловленных событий, в «путь», предназначенный художнику, творящему свое истинное «Я». «У человека мистического склада, — пишет Каснер, — все его существо находит выражение в каждом поступке, подобно тому, как душа художественного произведения должна целиком выражаться в его форме»³.

Учителями Каснера в Венском и Берлинском университетах были еще люди XIX века: историки Теодор Моммзен и Генрих Трейчке, теолог Адольф Гарнак, филолог Эрих Шмидт, подсказавший Каснеру тему диссертации «Образ Вечного жиды в литературе», которую он защитил в 1896 году. Но его единомышленниками, а нередко и личными друзьями были уже не они, а поэты и мыслители новой эпохи, составившие славу европейского символизма — Рильке и Гофмансталь, Андре Жид и Поль Валери, Оскар Уайльд и Уолтер Иейтс. Мировоззрение Каснера складывалось под знаком переоценки нравственных и эстетических ценностей, выработанных на протяжении XIX века, картину которого он создает в книге «Девятнадцатое столетие» («Das neunzehnte Jahrhundert», 1947).

Несмотря на тяжелую болезнь (паралич ног), Каснер много и охотно путешествовал. Париж, Рим и Лондон, центры европейской культуры, имели для него не меньшее значение, чем Берлин или Вена — места его постоянного жительства до Второй мировой войны. Важной вехой в творческом развитии Каснера стали его поездки в Россию, в Индию и в Северную Африку, предпринятые им в начале века и связанные с его поисками

«подлинного варвара»⁴, противостоящего индивидуалистической культуре Запада.

Общественные потрясения XX века почти не нашли в творчестве Каснера непосредственного отклика. С юности выработанная им привычка рассматривать явления современности в масштабе многовековой истории человечества и, прежде всего, под знаком внеисторической актуальности христианского мифа удерживала его от политических выступлений и злободневной журналистики. Каснер не был беспристрастным зрителем мировой истории, но современность была значима для него лишь внутри «большого времени», в общей связи веков и тысячелетий. Так, в 1930-е годы он интерпретировал «железный занавес» Сталина как символ роковой разъединенности духовного и природного начал в современной культуре⁵. Последние годы жизни Каснер провел в Швейцарии, в тех местах, где Рильке писал «Дуинские элегии», одна из которых посвящена Каснеру, «важнейшему из всех, кто сегодня пишет и высказывает свои мысли»⁶.

Многие современники, не только Рильке, ценили Каснера очень высоко. Свидетельством этого признания явилась книга воспоминаний о нем, вышедшая к его восьмидесятилетию в 1953 году⁷. Среди ее авторов Томас Элиот, Уистен Оден, Габриэль Марсель, Карл Буркхардт. Показательно, что едва ли не все, писавшие о Каснере, отмечают странный разрыв между богатством его литературного наследия и бедностью рецепции этого наследия, ценимого лишь узким кругом избранных и посвященных. «Когда-нибудь будет замечено с удивлением, что наша эпоха, столь жадная до новых форм и значений, могла пройти мимо них с таким равнодушием», — писал о Каснере Гофмансталь в 1928 году⁸. Одна из причин этого равнодушия широкой публики заключается, видимо, в изысканном многословии каснеровской прозы, где мысль, перегруженная уточняющими деталями, утопает в прихотливом словесном узоре. Но Каснер, кажется, и не стремился к широкому влиянию; публичной проповеди он предпочитал эзотерический опыт самопознания «на золотом фоне» одиночества⁹.

«Философ без системы», как он сам себя называет¹⁰, Каснер любит свободное фланирование мысли, знаток Стерна, он искусно воспроизводит стернианский принцип нанизывания отступлений, широко применяет композиционную форму платоновского диалога, отшлифованную его предшественниками и учителями от Шефтсбери до Кьеркегора. Пространство текста, полагает Каснер, «не должно быть до отказа забито плотно пригнанными один к другому силлогизмами», потому что «просветы между словами и предложениями важнее, чем их логическая последовательность»¹¹. Следуя этому правилу, он сознательно

стремится к созданию открытого произведения, побуждающего расшифровывать данные в тексте намеки, заполнять оставленные автором смысловые лакуны. Текст намеренно создается Каснером в расчете на завершающую критическую активность читателя-соавтора, которая мыслится Каснером по типу «софиологии» йенских романтиков. Современники знали Каснера как блестящего собеседника, и в своих письменных текстах, нередко представлявших собой запись дружеских бесед, он искусно подключает читателя к незавершенному и, в сущности никогда не получающему завершения процессу авторского мышления.

Формальным признаком этой принципиальной незавершенности выступает, в частности, любимый Каснером союз «или». С его помощью Каснер разделяет то, что кажется сходным, и соединяет то, что кажется различным, а, главное, указывает на недостаточность любого выбранного автором определения, понятия, образа, на неисчерпаемость намеченного смысла и на открытую возможность иного понимания того, что высказано. «Когда я начинаю писать, то никогда не знаю, куда это меня заведет, — признается Каснер. — Я просто иду вперед, к Святому Граду. К нему нельзя подойти с одной стороны, а только с разных сторон одновременно. Тот, кто хочет прорваться с одной стороны, вынужден действовать, бить намертво»¹².

«Бить намертво» — это для Каснера принцип рационалистического сознания, «евклидова разума». Он убежден, что господство рационализма есть следствие грехопадения, раскола между миром и Богом. Вера в разум отвергается Каснером как последняя и обманчивая надежда человека, утратившего свою духовную независимость и страдающего под властью внешней необходимости. Каснер полагает, что, когда личное сознание начинает пробиваться к бытию силами автономного разума, это ведет к взаимоуничтожению того и другого. Бытие предстает тогда познающему сознанию либо как лживая гармония, либо как нагромождение антиitez, и наше «Я», все явственнее осознавая иллюзорность сочиненного им мира объектов, не находит себе оправдания в распавшемся бытии и само отменяет себя как свою иллюзию.

Условием спасения личности выступает у Каснера признание непосредственной данности бытия. По Каснеру, бытие имманентно сознанию, и познающее «Я» существует лишь постольку, поскольку коренится во всеобщности бытия, во всеединстве Вселенной (All-Einheit). «Подобно тому, как солнце мы видим посредством его собственного света, так и Божество душа может и должна созерцать только посредством того света, которым оно его озаряет», — цитирует Каснер Плотина¹³, выражая коренной принцип онтологического мировоззрения, лежащий в основе важнейших религиозно-философских концепций XX ве-

ка. Не удивительно, что Мартин Бубер восхищался Каснером еще прежде, чем получил восторженный отзыв о нем от Гофмансталя, способствовавшего их знакомству в 1904 году¹⁴.

Не формулируя своих взглядов в форме законченного учения, Каснер основывает на них продуманную иерархию философских и эстетических понятий, или, точнее, словесных тем, скрепляющих пеструю ткань его мысли. Важнейшей из них является «созерцание» («*Anschauung*») — принцип интуитивного постижения мира посредством внутреннего душевного опыта, противопоставленного как эмпирическому наблюдению, так и отвлеченному мышлению рационалистического толка. Созерцание представляет собой, по мысли Каснера, синкретическое живое знание, в котором преодолевается не только разрыв между субъектом и объектом, но и дуализм духа и плоти, ибо процесс познания не замкнут здесь в сфере духа, а становится таким же естественным и необходимым, как процесс дыхания в области явлений физических. «Мое мышление, — пишет Каснер, — есть часть и условие жизни моего организма, мой способ дышать, и оно доступно только тому, для кого жизнь и мысль так же неразделимы»¹⁵.

Именно принцип созерцания определяет эссеистическую поэтику Каснера, основанную на слиянии философской мысли и религиозного чувства, отвлеченной идеи и чувственно-конкретного образа. Поэтический образ становится в его эссеистике элементом идейной конструкции, а идейная конструкция является поэтической метафорой невыразимого личного переживания, в котором мысль, чувство и их объект сливаются в единое целое. Вот почему рядом с «созерцанием» стоит у Каснера «воображение» — одна из наиболее традиционных категорий немецкой эстетики, издавна служившая опорой иррационалистических учений. В книге «О воображении» («*Von der Einbildungskraft*», 1936), вобравшей в себя ряд более ранних эссе на ту же тему, Каснер обновляет и заостряет изначальную связь теории воображения с религиозно-мистическим сознанием, понимая воображение как способность видеть мир не в статике, а в динамике его становления, на пути возвращения его к Богу.

Мир есть, по Каснеру, не система, а история, не неподвижное бытие, а становление. Абстрактно-логическому мышлению это знание недоступно. Оно вещи разъединяет и противопоставляет, устанавливает между ними границы, утверждая тем самым их конечную природу. Воображение, как понимает его Каснер, призвано вновь связать вместе то, что рассудок разъединил, показать, что противоречия между вещами — фикция рационалистического сознания, что вещей конечных и завершенных не существует, так как каждый предмет заключает в себе бесконечное существование, и, когда он достигает своей границы, он

не перестает быть, а превращается в иное самого себя. «Только тот, чей взгляд обладает силой воображения, видит в части целое или в одном все», — пишет Каснер¹⁶. Противоречие, преодоленное метаморфозой, — один из центральных мотивов его творчества. Для него нет ничего важнее, чем мысль об условности границ, мнимо разделяющих различные состояния мира и различные проявления человеческого «Я», исторические и индивидуальные.

Каснеру близка романтическая концепция гения как микрокосма, как универсального человека, не ограниченного набором неизменных характерологических свойств, обладающего повышенной способностью переходить от одного состояния души к другому, совмещать в себе противоположные, взаимоисключающие на первый взгляд мысли, чувства, модели поведения. «Каждый человек заключает в себе все человечество», — писал Герман Бар о героях Достоевского¹⁷. Каснер развивает эту мысль применительно к Кьеркегору и к Гоголю, к Шекспиру, и к Леонардо да Винчи. Так, он пишет о Леонардо, что на его картинах «во всем живет одна душа — в мужчинах и женщинах, юношах и старцах, в животных и растениях»¹⁸.

Высшим проявлением универсализма является для Каснера личность Гете: «Сила воображения — центр его природы. В нем было все: болезнь, здоровье, эротизм; он был аскетом, математиком, поэтом, министром, филантропом, военачальником, мастером, вельможей, но его настоящее лицо — лицо ребенка. Он — противоположность актера и потому — мессия своего века»¹⁹.

Антитеза «актер — ребенок» характерна для австрийской литературы конца XIX — начала XX веков. Венские писатели-импрессионисты часто обращались к образу актера, воплощая в нем махистскую теорию расслоения, дезинтеграции личности. Но мироощущение декаданса с самого начала соседствовало в импрессионизме с мечтой о возрождении. Когда Герман Бар или Гофмансталь писали об актере, что он растрчивает себя в лицедействе, теряет свое лицо в хороводе масок, это интерпретировалось ими как саморазрушение эмпирического, осознавшего свою внутреннюю несостоятельность «Я» во имя торжества «нового человека», носителя всемирной души. Актер представлял как герой самоотрицания, как носитель своей собственной противоположности, той детской чистоты и цельности сознания, воплощением которой становится у Каснера Гете.

Среди поэтов из близкого окружения Каснера тема «смерти-преображения», аллегорически воплощенная Гете в стихотворении «Блаженная тоска», с особой силой звучит в «Сонетах к Орфею» Рильке: «О, полюби перемену! О, пусть вдохновит тебя пламя, / Где исчезает предмет и, обновляясь, поет...»²⁰. Именно в этом смысле трактует Каснер и миф о Нарциссе, осмысляя его

в качестве метафоры творческого воображения в своей книге «Нарцисс, или миф и воображение» («Narciss oder Mythos und Einbildungskraft», 1928).

На рубеже веков, когда литература, деформализованная реализмом, снова формализуется, Нарцисс выступает как одна из наиболее суггестивных условных фигур, предназначенных окрашивать своей традиционной символической ситуацией кризиса и распада современной личности. В произведениях Уайльда и Гюисманса, Гофмансталя и Леопольда Андриана, миф о Нарциссе стоит за образами эстета-индивидуалиста, отлучившегося от источников бытия и обособившегося в самом себе. Весь мир представляется ему игрой его собственного воображения, во всех вещах он встречает только самого себя. Чувство любви направлено у него на свое собственное отраженное Я, и, околдованный иллюзией, неспособный отличить ее от реальности, он умирает от неосуществимой любви к тому, чего нет на свете²¹.

Но, согласно другой традиции, восходящей к йенскому романтизму и намеченной уже в поэзии барокко²², самовлюбленность Нарцисса есть не разрушительная иллюзия, а, напротив, глубочайшее мистическое переживание, в котором весь мир возвращается любящему. Отраженный образ Нарцисса символизирует здесь не заблуждение, а истину другого состояния, нашу подлинную метафизическую личность, пребывающую во всеобщем единстве, из которого мы вышли. Любуясь своим отражением, Нарцисс вспоминает о том, что был в Боге, что границы, поставленные нашему эмпирическому Я, существуют только во времени, и большая, бесконечная часть нашего существования лежит за ними. Среди современников Каснера к этой традиции обращаются Андре Жид и Поль Валери, Рильке и Лу Андреас Саломе, своевольная ученица Фрейда²³.

В литературе венского модернизма та и другая концепции нарциссизма — декадентская и дионисийски-мистическая — соприкасались и интерферировали. Так, молодой Гофмансталь, остро чувствующий опасность нарциссического солипсизма, уже в 1894 году писал другу: «Влюбиться в самого себя, так сильно, чтобы подобно Нарциссу, захотеть броситься в воду и утонуть — вот, может быть, лучшее, что мы можем, что знают дети, когда им снится, будто бы, нырнув в рукав отцовского пальто, они вынырнули в сказочном королевстве. Я думаю, что любить самого себя — это и означает любить жизнь или, если угодно, Бога»²⁴.

Таков Нарцисс и в книге Каснера. Склоняясь над зеркалом вод, он видит не самого себя, а образ божественной красоты и совершенства, он жертвует свое «Я» своей «самости» (Selbst)²⁵. Пагубный автоэротизм переосмысливается здесь как метафизическая тоска о воссоединении с миром в Боге, смерть от бесплод-

ной любви — как залог духовного возрождения в смысле воспе- того Гете порыва «умри и восстань». Под пером Каснера миф о Нарциссе становится притчей о могуществе воображения, о спасительной власти волшебного зеркала природы, в котором отдельная личность, пройдя через самые индивидуалистические пути, возвращается к мировой правде.

Воображение оперирует, по убеждению Каснера, символами, и, так же, как созерцание противопоставлено у него абстрактному мышлению, а воображение — рассудку, символ определяется им через противоположность рационалистической аллегории, «сестре понятия»²⁶. Теория символа, разработанная Каснером уже в ранней книге «Мораль музыки» («Die Moral der Musik», 1905), сохраняет для него свое значение до конца его творческого пути. Знаток и переводчик Платона, Каснер понимает символ как мост между двумя мирами, которые не разобщены окончательно. Сам по себе эмпирический мир не имеет, с его точки зрения, собственного смысла, он получает их из другого, духовного мира; там заложен логос, и в мире природном он только отображается, символизируется. Быть — значит иметь значение, быть знаком иного мира, несущего смысл в самом себе, и все, что имеет в человеческой жизни значение, есть знаковое, символическое — «только отблеск, только тени от незримого очами». «Природа — это троп духа», — писал Новалис²⁷, и Каснер повторяет за ним: «Тело есть метафора души, природа — метафора духа»²⁸.

Символическое искусство, образцом которого Каснер считает музыку, означает, по его мнению, торжество формы, понимаемой в смысле Аристотеля и средневекового реализма как создающая *forma formans*, т.е. как активная внутренняя идея, имманентная вещам и возвышающая их до реального бытия. Такой символизм, соединяющий два мира, предполагает веру в подлинную, реально существующую связь тех явлений, из сопоставления которых рождаются поэтические тропы. Метафоры не являются для Каснера произвольной комбинацией сравниваемых элементов для конкретизации одного через другой; они ведут а *realibus ad realiora*, плоть мира предстает в них как воплощение духовной реальности. Так, стараясь описать национальный характер русских людей, Каснер развертывает поэтическую аналогию между «русской душой» и «душой березы» и поясняет: «Когда я говорю о душе березы, не следует думать, что это метафора. Береза без сомнения обладает душой, так же, как человек, или как звери, или как планета»²⁹.

Эссеистика Каснера — это проза поэта-символиста, в которой дискурсивные доказательства вытеснены образными аналогиями. В пространстве его текстов нет мертвых вещей. За символами существования он открывает мир соответствий (*correspon-*

dences), отраженных друг в друге живых «Я», каждое из которых составляет часть божественного «Я» и находит в нем свое высшее единство. В противоречиях эмпирической действительности зашифрованы для Каснера откровения о единстве мира.

Читая этот шифр, он моделирует единое и непрерывное пространство мировой культуры, в котором встречается то, что разведено временем или традицией восприятия. Диалог с Вольтером или со скептическим аббатом Галиани здесь не менее актуален, чем диалог с друзьями и современниками, Андре Жидом или с Хьюстоном Стюартом Чемберленом. Все персонажи Каснера, будь то Платон, или Томас де Квинси суть его современники, изображаемые им в одном ценностно-временном плане, в зоне живого контакта с автором, который охотно строит предположения о том, например, кем был бы Дидро, если бы он жил на рубеже нашей эры или в XX веке. Исторические эпохи у Каснера постоянно пересекаются друг с другом, и в точках пересечения их смысл кристаллизуется в образах, воплощающих архетипы человеческого духа: «артист», «двойник», «предтеча», «клоун», «отшельник», «ритор», «парвеню», «денди», «аскет», «меланхолик».

Сознание связи всего существующего определяет пафос и поэтику произведений Каснера, оваянных, по выражению Рильке, «мечтой о великой магии»³⁰. В широком историко-литературном контексте это сближает философию Каснера с романтизмом, в особенности с магическим идеализмом Новалиса, в контексте, Каснеру современном и австрийском — более всего с молодым Гофмансталем, но так же и с утопией эссеизма, развернутой Робертом Музилом в его романе «Человек без свойств» (1930–1943).

Согласно Музилю, настоящее есть лишь не опровергнутая до своего времени гипотеза, и сущность эссе заключается в мышлении аналогиями, которые не подчиняются законам действительного мира, а ставят вещи в вольные отношения возможного сходства, говорят о мире в *conjunctivus potentialis*³¹. Эссеизм выступает у Музиля как способ духовного преобразования действительности, которая только кажется незыблемой. Опытом такого преобразования и является вся эссеистика Каснера, причем, если у самого Музиля эссе выступает с особой выразительностью под маской романа, то Каснер соблюдает абсолютную чистоту жанра, насколько это вообще возможно в принципиально пограничной эссеистической прозе. Каснер — эссеист *par excellence*, не без оснований названный «немецким Монтенем XX века»³².

Все, что было написано Каснером более, чем за полвека, насквозь пронизано цепочками лексико-семантических повторов, связывающих произведения различных периодов и жанров (в рамках многообразной эссеистической прозы) — литературно-

критические эссе, литературные портреты, мемуары, философские диалоги, параболы, историографические этюды и т.д. Это создает настолько густую сеть межтекстовых связей, что все литературное наследие Каснера можно рассматривать как некую единую структуру — не в плане диахронии, а в плане синхронии. В каждом из его текстов потенциально содержатся все остальные, почти каждый может служить репрезентантом его творчества в целом. Макс Рихнер говорит в связи с этим об островах архипелага, напоминающих друг друга очертаниями³³, Герхард Бахман — о пространственном развертывании идейного ядра, общего всем произведениям и заложенного уже в первом из них³⁴.

Архипелаг произведений Каснера представляет собой утопическую страну, населенную персонажами мировой культуры, которые часто переезжают с одного острова на другой, чтобы беседовать друг с другом на особом интернациональном языке, которому обучил их автор — самодержавный правитель архипелага. Ключевые слова этого языка — не строго очерченные понятия, а своего рода музыкальные мотивы с изменчивыми, «мерцающими» значениями, которые получают все новые и новые обертоны. Такими мотивами являются, например, «зеркало», «тождество», «возвращение», «мера», «число», «лицо», «форма», «граница», «ритм», «глубина», «середина» и др. Как в лирической поэзии символизма, смысл прозы Каснера как будто бы растянут на остриях этих ключевых слов.

Центральным символом является у Каснера христианство, символ единства и неслиянности двух миров, к которым принадлежит ищущий себя человек. При всей широте интересов, христианская культура для него — единственно истинная, точно так же, как единственно истинной поэзией представляется ему поэзия символизма, содержанием которой должна быть жизнь разомкнувшейся души. Свидетельством этого являются уже первые произведения Каснера, созданные им на протяжении 1900-х годов: «Мистика, художник и жизнь» («Die Mystik, der Künstler und das Leben», 1900), «Смерть и маска» («Der Tod und die Maske», 1902), «Индийский идеализм» («Der indische Idealismus», 1903), «Мораль музыки» («Die Moral der Musik», 1905), «Меланхолия» («Melancholia», 1908), «Дилетантизм» («Dilletantismus», 1910). Каснер ставит в них чрезвычайно характерную для времени их написания проблему жизни и искусства, чтобы разрешить ее в области мистического сознания, для которого все в мире есть символ бесконечного.

Первая и наиболее знаменитая из этих книг³⁵ посвящена в основном английской поэзии XIX века, в которой особенно ясно проявляется существование непрерывной мистической традиции, связывающей романтиков, прерафаэлитов и символистов.

Блейк, Китс, Шелли важны Каснеру как поэты, чувствующие дыхание вечного, как проповедники «возвращения» природы к Богу. Данте, Габриэль Росетти, прерафаэлиты и Браунинг являются, по Каснеру, в такой же мере учениками первых романтиков, в какой они могут быть названы учителями английских символистов, Вильяма Морриса и Суинберна, Бен Джонсона и Оскара Уайльда. Основой их творчества Каснер провозглашает мечту о преодолении дуализма духа и плоти, о том мистическом реализме, который оправдывает земную жизнь, поскольку видит ее божественной. Эту дорогую для него традицию Каснер противопоставляет искусственному разъединению жизни и идеала, когда действительность, лишенная отношения к Богу, становится единственным содержанием культуры, замыкающейся в бесплодном индивидуализме.

Главный герой молодого Каснера — это, без сомнения, Уильям Блейк, у которого он выше всего ценит мистическое учение об эманациях: «Дух изливается в природу, душа в тело, вечность во время, воля в судьбу, мужчина в женщину, художник в свое творение <...> Основной принцип Блейка гласит, что между душой и телом нет никакого различия. Такова мудрость мистика, и поэты не создают ничего иного, как только то, что знают мистики. Поэт венчает мистическое с жизнью. Символ есть действительность мистического сознания и покрывало, брошенное на жизнь»³⁶.

У Блейка, подчеркивает Каснер, творчество художника, воплощающего свою душу в словах, красках и линиях, отождествляется с вочеловечением Иисуса Христа. Творя миф, художник преображает природу духовностью, подобно Мессии, спасающему мир искупительной жертвой. То и другое есть мистический акт творчества, воссоединения плоти и духа, ответ на призыв Бога и духовное восхождение к богочеловечеству.

В австрийской литературе начала века книга Каснера имела значение, аналогичное тому, какое в истории русского символизма получила книга В. М. Жирмунского о йенском романтизме³⁷. Английские поэты XIX века были прочитаны Каснером в таком же обратном времени (где причина идет за следствием), в каком Жирмунский читал десятилетием позже немецких романтиков — сквозь призму неоромантизма начала XX века, с целью его осмысления и в поисках его предшественников³⁸. Тайным адресатом Каснера был, по собственному его признанию, Гуго фон Гофмансталь³⁹, справедливо воспринявший книгу об английских поэтах и художниках как откровение о своем собственном творчестве, как «личное..., лично мне адресованное послание»⁴⁰.

Позднейшие сочинения Каснера, начиная с таких его книг, как «Элементы человеческого величия» («Die Elemente der menschlichen Größe», 1912) и «Индийская мысль» («Der indische Ge-

danke», 1913), расширяют и дифференцируют ту мистическую концепцию культуры, которая в общем виде была намечена уже в философско-эстетических очерках 1900-х годов. В мистицизме Каснер различает теперь два варианта, соотнесенные как высшая и низшая ступени культурного развития.

Низшая ступень — это сознание первобытно-космическое. Его источником является чувство общей жизни со всей природой, бесконфликтной включенности в мировое целое; его основу составляет принцип тождества, в котором обнаруживает себя закон ветхозаветного Бога-отца, сотворившего мир по своему образу и подобию. Человек — носитель такого сознания еще не открыл в себе свой внутренний мир, еще не ведает раскола на «Я» и «не-Я», и свою «меру» он получает извне: царь Египта велик потому, что он царь, величие героев Гомера определяется их судьбой, а не их характерами. Общее здесь важнее, чем индивидуальное, отдельный человек не выделяет себя из коллектива, принимает как свои те законы, которые диктуются родом, государством, кастой, сословием или цехом.

Такова эпоха детства человечества; в психологическом плане с ней соотносится душа ребенка и женщины, в плане социально-политическом — всевозможные формы тоталитаризма, в плане культурно-историческом — культуры Востока. Символами сознания, основанного на принципе тождества, являются, по Каснеру, число и круг, его эстетическим воплощением — архитектура, пластические искусства, эпос.

Эпическому миру тождества Каснер противопоставляет мир драмы, мир расколотого сознания. Человек, переживший трагедию грехопадения, осознавший зло и грех как реальность своей душевной жизни, либо отвергает свою человеческую природу во имя божественного совершенства, либо отрицает Бога, становясь от этого рабом законов природы, либо, наконец, находит — благодаря способности воображения — единственно верный путь к божественной идее личности. Этот путь и есть для Каснера подлинный, выстраданный мистицизм, противостоящий и христианской догме, и материалистическому атеизму, и наивной мистике Востока.

Символами высшего мистицизма выступают у Каснера «крест» и «лицо», его принципом является свобода нравственного самоопределения. Статичность, свойственная наивному мистицизму первой ступени, сменяется здесь динамикой вечного становления, детскому стремлению к защищенности, как и женскому — к растворению себя в стихии рода, противостоит мужественная воля к духовному подвигу. Человек подлинно мистического сознания, как понимает его Каснер, — это не пассивное «творение», но активная творческая личность, бессмертная не потому, что она уже

есть, а потому, что она призвана к становлению. Человек здесь больше своей судьбы и меньше своей человечности.

Тайна свободы заключается для Каснера в христологическом догмате о богочеловеческой природе Христа. Отвергая учение об абсолютной самодостаточности и бездвижности божества, Каснер подчеркивает, что страдание Бога-сына есть страдание во внутренней жизни Святой Троицы, и Бог — это вечная драма богорождения, разыгрываемая одновременно на земле и на небесах. Ничто не претит Каснеру так сильно, как представление о пресыщенном Боге-деспоте, дарующем благодать с высот своего недостижимого величия. Отношения между Богом и человеком есть для него драма любви и свободы, участники которой движутся навстречу друг другу. Бог тоскует о человеке, призывает его, и перерождение человека в Боге — ответ на этот призыв — это одновременно и рождение Бога в человеке.

Каснер убежден, что свободу невозможно ни дать извне, ни получить в дар. Человеку надлежит раскрыть свою свободу изнутри как свою богочеловеческую сущность путем осознания зла и отречения от него. Отсюда центральными символами христианской мистерии являются для Каснера «вина», «жертва», «крест на Голгофе». В книге «Рождение Христа» («Die Geburt Christi», 1951) Каснер размышляет об абсолютном человеке, предвестие о котором он находит уже в философии эроса у Платона⁴¹. Смысл явления Христа заключается для Каснера в рождении нового человека, который принадлежит Земле, но и пребывает в глубине божественной действительности. Принимая Христа, участвуя в его искупительной жертве, человечество делает героическое усилие победить грех и ответить на Божью любовь.

Но жертва и искупление не возвращают, по Каснеру, человека в то изначальное состояние бесконфликтного единства Бога и мира, которое было до грехопадения и рассматривалось в ранних книгах Каснера под знаком числа и круга. Мистическое сознание низшего уровня не знает свободы, потому что не знает рабства; оно не прошло через искушение злом, через разрыв между идеей человека и реальным земным человеком. Только возвращение к Богу, а не изначальное пребывание в божественной стихии могут, по мысли Каснера, возвысить человека до богочеловеческой личности.

Лучшим свидетельством этого убеждения является отношение Каснера к Рильке, о котором он не переставал размышлять на протяжении нескольких десятилетий — со времени их личной встречи в 1907 году⁴². Дружеские отношения с Рильке были для Каснера, несомненно, предметом гордости, он знал, что Рильке — гениальный поэт, который «остается поэтом даже когда просто моет руки»⁴³, что творчество Рильке глубоко уходит в религиозные основы жизни. И все же главной темой воспоми-

наний Каснера является не столько их несомненная духовная близость с Рильке, сколько острый идейный конфликт, пережитый и осознанный тем и другим на фоне этой близости.

Рильке представляется Каснеру поэтом первого дня творчества. «Родиной Рильке был мир Отца и мир детства, — писал Каснер, — в его поэзии душа ребенка исходит любовью ко всемогущему Богу-отцу»⁴⁴. В облике Рильке, каким рисует его Каснер, узнается романтический образ — вещь дитя с бездонными, синими глазами⁴⁵. Рядом с детской душой Каснер упоминает и душу женскую как особенно близкую мировосприятию Рильке; дети и женщины были важны ему как носители проникновенной мистической эмоции, способной соединить то, что, согласно религиозной догме, было разделено фактом грехопадения, в который Рильке отказывался верить.

По мнению Каснера, в поэтическом мире Рильке нет места мужеству, мужской воли к самопреодолению, которая является условием человеческого величия. В неумении выполнить это условие заключалась, с точки зрения Каснера, трагедия Рильке, как и трагедия его автобиографического героя Мальте Лауридса Бригге. Означая кризис лирической утопии тождества, трагедия эта не ведет к катарсису, не получает разрешения. Рильке не умел писать драм, утверждает Каснер, потому, что он не мог пробиться к подлинному пониманию образов и мотивов, составляющих смысл мистерии христианства: Христос, его страдание, его жертва.

«Путь от проникновенного чувства к величию ведет через жертву» — Каснер вспоминает, что он записал этот афоризм после одной из парижских бесед с Рильке в 1910 году, и Рильке, который не без оснований понял его как упрек в свой адрес, ответил на него в восьмой из «Дуинских элегий»⁴⁶. Посвященная Каснеру, она воспекает «тихое блаженство малой твари»⁴⁷, существ, которые, как дети или звери, безмятежно покоятся на родном лоне Божества, у истоков еще не распавшегося мироздания. Противоположностью служит у Рильке образ мятежного человека с его жалкими попытками внести смысл в чуждый и грозный хаос, каким представляется ему бытие: «Порядок наводя, мы разрушаем, / И сами разрушаемся потом»⁴⁸. Каснер утверждал, что Восьмая элегия содержит полемику с его идеей «возвращения» («Umkehr»), требующей свободного самоутверждения личности перед лицом осознанного и отвергнутого ею злого начала.

Иррационалист, как и Рильке, Каснер с пафосом отказывается от построения философской системы, но фрагменты его мысли сами собой складываются в целостную картину мира, призванную «спасти дух от представления о бессмысленности всего, что происходит в истории»⁴⁹.

Сюжетом этой картины является история Божества — бесконечного единства, которое должно стать и бесконечной полнотой, вобрав в себя все содержание земного мира. То, что было сотворено Богом за семь дней — это, по мысли Каснера, только первый акт всемирно-исторической драмы, только незавершенный проект, и человек, каким он вышел из рук Творца — всего лишь «неопределенная тварь» («vague Kreatur»), тоскующая о завершенности⁵⁰. В акте втором человек, призванный быть микрокосмом, изменяет своему призванию и, замыкаясь в границах своей индивидуальности, начинает воспринимать космос как враждебную и непонятную в ее внутренней жизни силу. Человеческое существование утрачивает от этого смысл и человек вынужден поддерживать себя жалкими суррогатами смысла до тех пор, пока явление Христа не знаменует собой главный восьмой день творения, составляющий содержание третьего акта божественной драмы.

Через Христа человек вновь получает возможность внедриться в божественную жизнь, причем его земная природа от этого не ступшевывается, а, напротив, выявляется и расцветает, просветленная и оправданная во всех ее свойствах. Человеку открывается путь к богочеловечеству, к становлению той духовной личности, в рождении которой и заключается цель божественного творчества.

Как случайный отрывок природного мира человек лишен, с точки зрения Каснера, значительности и глубины, но зато он безмерно значителен и глубок как символ божества, связывающий два мира, как своего рода икона, в которой оживает божественный дух. Основываясь на этом убеждении, Каснер ставит перед собой задачу создания особой символической науки о человеке, которую он называет «физиогномикой». В 1919 году он пишет книгу «Число и лицо» («Zahl und Gesicht»), затем следуют «Основы физиогномики» («Grundlagen der Physiognomik», 1921) с заимствованным у Якоба Беме подзаголовком «О печати вещей» («Über die Signatur der Dinge»), «Преображение. Физиогномические этюды» («Die Verwandlung, Physiognomische Studien», 1925), «Физиогномическая картина мира» («Das physiognomische Weltbild», 1930), «Физиогномика» («Physiognomik», 1932), «Обращенное царство. Опыт физиогномики идей» («Das inwendige Reich. Versuch einer Physiognomik der Ideen», 1953).

Каснер, как обычно, развивает свои взгляды, переосмысляя культурно-историческую традицию. Во второй половине XVIII века европейское общество пережило бурное увлечение физиогномическими откровениями швейцарского священника Иоганна Каспара Лафатера. Его книга «Физиогномические фрагменты» (1775–1778) содержала программу интуитивного постижения мира и человека с помощью проникновенного, пронизанного благочести-

вой эмоцией взгляда. Чередуя гомилетические рассуждения с пророческими вещаниями, Лафатер устанавливал обязательную взаимосвязь между красотой или уродством черт лица и нравственным обликом человека, его психическим складом и характером.

Полемически переосмысляя это учение, Каснер провозглашает предметом своей физиогномики не устойчивые свойства личности, а драму ее преобразования, т.е. лица людей отражают, по Каснеру, бесконечную динамику становления духовного, мистического человека, раскрывающего в себе божественную природу как свою «идею». Физиогномика мыслится у Каснера как опыт описания того процесса, который Лев Карсавин независимо от Каснера называет «лицетворением», понимая под этим приобщение человека к полноте божественного бытия, *theosis*⁵¹. Согласно Каснеру, в мире, скованном цепью причинно-следственных отношений, внешность человека и внутреннее содержание его души друг другу противоречат, «у каждого лицо другого»⁵², и физиогномика призвана это противоречие раскрыть и устранить.

Однако как бы решительно ни отказывался Каснер от наследия Лафатера, коренной принцип его новой физиогномики — построение человеческого образа в точке пересечения видимого и невидимого, внешнего и внутреннего, реального и идеального — восходит к той же мистической традиции неоплатонизма, на которую опирался в конечном счете и пиетист Лафатер, оказавший значительное влияние на предромантическую и романтическую концепцию личности⁵³. Когда Каснер утверждает, что физиогномист видит человека одновременно с его «идеями»⁵⁴, что физиогномика есть не что иное, как «прикладная мистика»⁵⁵, это показывает, что смысл физиогномики заключается для него в постижении бесконечного в конечном. Понятия лицо и облик получают в связи с этим очень широкое значение; их обладателями могут быть в произведениях Каснера не только отдельные люди, но и целые народы, национальные культуры, исторические эпохи и явления культуры, вся плоть мира, поскольку она способна стать хлебом и вином вечной жизни.

Среди физиогномических откровений Каснера не главное, но очень заметное место занимает и «физиономия» русской литературы XIX века. Полиглот и неутомимый переводчик, Каснер знал ее так же хорошо, как и Рильке, оценивал ее как «центральное событие в духовной жизни прошлого века»⁵⁶. В 1910-е годы он публикует свои переводы произведений Пушкина («Пиковая дама», «Арап Петра Великого»), Гоголя («Шинель», «Тарас Бульба») и Достоевского («Легенда о Великом инквизиторе»). Творчеству Гоголя и Достоевского он посвятил очерки, вошедшие в состав его книг «Нарцисс» и «О воображении», а

также два поздних эссе — «Великие русские» («Die grossen Russen», 1945) и «Реализм на Западе и Востоке» («Der östliche und westliche Realismus», 1947).

Своеобразие русского реалистического романа определяется, по мнению Каснера, его живой связью с мифом, благодаря которой эмпирическая действительность размыкается в темную тайну вечности, включает в себя метафизическое измерение, абсолютно чуждое буржуазному реализму Западной Европы. «Психологизм русского романа, — пишет Каснер, — сопоставим с психологизмом Евангелия или посланий апостола Павла. Только великие русские художники умели осветить жизнь тем неземным светом, каким она сияет в Откровении Иоанна»⁵⁷. Именно эта русская психология, граничащая с религиозным учением о душе, является для Каснера убедительным аргументом против учения Фрейда, в котором он видел одно из самых «симптоматических заблуждений своего времени»⁵⁸.

«Русская идея» присутствует в произведениях Каснера не только в форме размышлений о творчестве русских писателей. Так, эссе «К семидесятипятилетию со дня смерти Серена Кьеркегора» («Zu Søren Kierkegaards fünfundsiebzigstem Todestag», 1930) неожиданно открывается воспоминанием автора о его путешествии по Волге. Великая русская река служит здесь символом всеобъемлющего бытия. Развертывая метафору, Каснер вводит образ плотов, плывущих вниз по течению до Каспия, где плоты разбирают; единственное, что остается, — это яркий флажок, трепетавший на мачте во время плавания. Сплавщики забирают его с собой, чтобы установить на новом плоту, который они свяжут в верховьях. Для Каснера этот флажок — символ человеческого сознания, включенного в могучий поток всеединого бытия, идущего дорогой всех вещей к смерти и возрождению. Высшее мистическое знание, воплощенное в русской культуре, заключается, по Каснеру, в том, что не субъект, не сознание несут в себе бытие, а, напротив, они сами суть лишь островки смысла, уносимые вечным потоком мировой жизни.

Главная тема творчества Каснера — человек как звено во всеобщей богочеловеческой связи — заметно сближает его философскую эссеистику с русской религиозной философией Серебряного века. «Знание мистика есть сила поэта», — писал Каснер в самом начале своего творческого пути⁵⁹, и каждое его сочинение есть попытка религиозно освятить мировую культуру. Средством ее осуществления становится у Каснера экспериментальная эссеистическая проза — опыт постижения последних вещей на основе преобразования человеческой личности.

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М., 2001. С. 564.

² Среди многих его книг важнейшей является «История культуры Нового времени»: *Fridell E. Kulturgeschichte der Neuzeit*. 3 Bde. Berlin, 1927–1932.

³ *Kassner R. Sämtliche Werke in 10 Bde.* / Hg. v. E. Zinn u. K.E. Bohnenkamp. Pfullingen, 1969. Bd. 1. S. 62. В дальнейшем обозначается сокращением SW с указанием номера тома и страницы, напр.: SW. I, 62.

⁴ *Kassner R. Der indische Gedanke*. Leipzig, 1913. S. 170.

⁵ SW. Bd. VI. S. 480–522.

⁶ *Rilke und M. von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. Zürich, 1951. S. 172.

⁷ *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch* / Hg. Kensik A., Bodmer D. Zürich, 1953.

⁸ Цит. по: *Spoerri Th. Rudolf Kassner* // *Kassner R. Der Blinde schaut*. Graz; Wien, 1963. S. 7. Ср. ряд других высказываний Гофмансталя о Каснере: *Hofmannsthal an Oskar Bie* // *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag*. S. 17; *Hofmannsthal H. Zweiter Brief aus Wien* // *Hofmannsthal H. Gesammelte Werke in Einzelbänden* / Hg. v. H. Steiner. Aufzeichnungen. Frankfurt a. M., 1958. S. 281–293; *Rudolf Kassner (Notizen)* // *Ibid.*: Reden und Aufsätze III. S. 143. Тема Каснера и Гофмансталь не раз привлекала к себе внимание исследователей. См. напр.: *Baumann G. Kassner und Hofmannsthal. Kreuzwege des Geistes*. Stuttgart, 1969; *Rizza S. Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art. The Rezeption of Prerafaelitism in fin de siècle Vienna*. Frankfurt a. M., 1997.

⁹ SW. IV, 233.

¹⁰ SW. I, 12.

¹¹ Цит. по: *Bachmann D. Essay und Essayismus*. Stuttgart; Berlin; Koeln; Mainz, 1969. S. 58–59.

¹² *Ibid.* S. 50–51.

¹³ SW. Bd. 1. S. 12; *Плотин. Эннеады V, 3, 17* (Избранные трактаты. М., 1994).

¹⁴ *Buber M. Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Th. 1: 1897–1918*. Heidelberg 1972. S. 236. См.: *Bohnenkamp K.E. Das Briefwerk Rudolf Kassners* // *Kassner Rudolf. Physiognomik als Wissenschaft* / Hg. v. G. Neumann, U. Ott. Wien, 1998. S. 293.

¹⁵ Т. Шперри цитирует это высказывание со ссылкой на адресованное ему письмо Каснера: *Spoerri Th. Rudolf Kassner* // *Kassner R. Der Blinde schaut*. Graz; Wien, 1963. S. 9.

¹⁶ SW. V, 9.

¹⁷ *Dostojewski. Drei Essays von Hermann Bahir, Dmitrij Mereschkowskij, Otto Julius Bierbaum*. München, 1914. S. 12.

¹⁸ SW. V, 436–521.

¹⁹ SW. IV, 47–48.

²⁰ «Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert» (*Rilke R.M. Sämtliche Werke*. Bd. 1. S. 758).

²¹ См.: *Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов*. СПб., 1999. С. 87–112.

²² Ср.: *Женетт Ж.* Комплекс Нарцисса // *Женетт Ж.* Работы по поэтике: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 66–72.

²³ *Le Rider J.* Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien, 1990. S. 82–101. Главным источником Каснера был в этом отношении «Трактат о Нарциссе» Андре Жида (русский перевод: Новый круг. 1993. № 1. С. 220).

²⁴ *Hugo von Hofmannsthal — Eduard Karg von Bebenburg.* Briefwechsel / Hrsg. v. M.E. Gilbert. Frankfurt a. M., 1966. S. 77.

²⁵ SW. IV, 104, 219.

²⁶ SW. I, 153.

²⁷ *Novalis.* Dichtungen und Prosa / Hrsg. v. K. Träger u. H. Rüdigerkeit. Leipzig, 1975. S. 516.

²⁸ SW. I, 63.

²⁹ SW. IV, 22.

³⁰ Цит. по: *Ryan J.* Rilke und Kassner — Die Vorstellung der Umkehr // *Ryan J.* Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914). München, 1972. S. 211.

³¹ См.: *Павлова Н.С.* Уроки Музиля. Поэтика романа «Человек без свойств» // Вопросы литературы. 2000 (сентябрь–октябрь). С. 190, 196.

³² *Bachmann D.* Op. cit. S. 45.

³³ *Richner M.* Rudolf Kassner // *Richner M.* Arachne. Zürich, 1957. S. 86.

³⁴ *Bachmann D.* Op. cit. S. 46.

³⁵ *Kassner R.* Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert. Accorde. Leipzig, 1900.

³⁶ SW. I, 32, 62.

³⁷ *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

³⁸ См.: *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 292–294; *Аствацатуров А.Г.* О книге В.М. Жирмунского // *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. Предисл. и коммент. А.Г. Аствацатурова. СПб., 1996. С. VIII–XL.

³⁹ *Kassner R.* Das physiognomische Weltbild. München, 1930, S. 249.

⁴⁰ *Hofmannsthal. H.* Briefe an Freunde // *Merkur* 9 (1955). S. 965. О влиянии первой книги Каснера также и на Рильке см.: *Bong Hi Cha.* Das Erstlingswerk Rudolf Kassners: Ansätze zu einem physiognomischen Weltbild. Diss. Tübingen, 1976. S. 179–181.

⁴¹ Примечательно, что ученик Каснера Ганс Пешке упоминает в этой связи имя Владимира Соловьева, имея в виду, видимо, его книгу 1898 г. «Жизненная драма Платона» (*Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 582–628). — *Peschke H.* Rudolf Kassner. Pfullingen, 1963. S. 36.

⁴² *Kassner R.* Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926–1956 / Hg. v. K. Bohnenkamp. Pfullingen, 1976; *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner: Freunde im Gespräch* / Hg. v. K. Bohnenkamp. Frankfurt a. M.; Leipzig, 1997.

⁴³ *Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner: Freunde im Gespräch.* S. 104.

⁴⁴ SW. IV, 282.

⁴⁵ SW. V, 142.

⁴⁶ SW. X, 502–503.

⁴⁷ Рильке Р.М. Собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 300.

⁴⁸ Там же. С. 301.

⁴⁹ SW. VI, 190.

⁵⁰ Kassner R. Von den Elementen der menschlichen Größe. Leipzig, 1911. S. 22.

⁵¹ Карсавин Л.П. О личности (1929) // Карсавин Л.П. Религиозно-философские сочинения: В 2 т. / Сост. и вступ. ст. С.С. Хоружего. М., 1992. Т. 1. С. 26.

⁵² SW. VI, 203.

⁵³ Ср.: Михайлов А.В. Иоганн Каспар Лафатер // Литература Швейцарии: В 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 518–519.

⁵⁴ SW. VI, 189.

⁵⁵ SW. VI, 202.

⁵⁶ SW. IX, 700.

⁵⁷ SW. VI, 197.

⁵⁸ SW. V, 13–18.

⁵⁹ SW. I. S. 31.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение (Ю.И.Архипов, В.Д.Седельник)	5
Глава 1. На рубеже веков (А.И.Жеребин)	22
Глава 2. Артур Шницлер (Б.А.Хвостов)	52
Глава 3. Петер Альтенберг (Б.А.Хвостов)	80
Глава 4. Гуго фон Гофмансталь (Р.В.Гуревич)	110
Глава 5. Райнер Мария Рильке (Е.В.Волощук)	150
Глава 6. Георг Тракль (С.С.Аверинцев)	192
Глава 7. Йозеф Вайнхебер (А.А.Гугнин)	207
Глава 8. Карл Краус (В.Н.Никифоров)	229
Глава 9. Поэты межвоенного периода (А.А.Гугнин)	241
Глава 10. Пражский круг (В.Г.Зусман)	262
Глава 11. Франц Кафка (В.Д.Седельник)	280
Глава 12. Густав Майринк (Ю.В.Каминская)	310
Глава 13. Франц Верфель (В.Н.Никифоров)	328
Глава 14. «Габсбургский миф» в австрийской литературе (В.Н.Никифоров)	352
Глава 15. Фриц фон Херцмановски-Орландо (А.В.Плахина)	367
Глава 16. Роберт Музиль (Н.С.Павлова)	381
Глава 17. Герман Брох (А.Г.Березина)	403

Глава 18. Стефан Цвейг (<i>В.Н.Никифоров</i>)	447
Глава 19. Йозеф Рот (<i>В.Д.Седельник</i>).....	466
Глава 20. Эрнст Вайс (<i>А.А.Напов</i>).....	490
Глава 21. Лео Перуц (<i>Р.В.Гуревич</i>)	502
Глава 22. Австрийская драматургия первой половины XX в. (<i>А.А.Стрельникова</i>)	541
Глава 23. Эден фон Хорват (<i>Н.С.Павлова</i>)	579
Глава 24. Рудольф Каснер и художественная эссеистика (<i>А.И.Жеребин</i>)	607

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

История австрийской литературы XX века
Том I
Конец XIX — середина XX века

Корректор
Сченснович Е.Н.

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 18.05.2009.
Формат 60х90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 39,5 л. Тираж 1000 экз.

ИМЛИ РАН,
121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.
Тел.: (495) 690-05-61

Заказ № 2249

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диалозитивов в ППП «Типография «Наука»»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0330-6



9 785920 803306 >