

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

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

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

В двух томах

Том второй

1945–2000

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2010

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект 09-04-16122д

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

Редакционная коллегия:

Седельник В.Д. (ответственный редактор),
Белобратов А.В., Гуревич Р.В., Зачевский Е.А., Земсков В.Б.,
Плахина А.В. (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 II. 1945–
2000 — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010 — 576 с.

ВВЕДЕНИЕ

ПОСЛЕВОЕННЫЙ СИНДРОМ: ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ АВСТРИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Культурологические, мифопоэтические и социально-исторические факторы, определившие своеобразие австрийской литературы с начала XX века и ее ощутимый вклад в развитие европейской словесности в целом (они достаточно полно охарактеризованы во Введении к первому тому данного труда), хотя и продолжали действовать и после 1945 года, но происходило это в ослабленной форме. Возникли другие, судьбоносные для Австрии проблемы, что вызвало заметное смещение акцентов. Постимперский синдром (так наз. «Габсбургский миф») все еще давал о себе знать, но проявлялся уже не в ностальгических воспоминаниях о былом величии многонациональной «лоскутной» Дунайской монархии, а в трудно искоренимой (и, на первый взгляд, трудно объяснимой) приверженности значительной части населения другой империи — национал-социалистическому Третьему рейху. Как известно, австрийцы в первые послевоенные годы продолжали считать себя частью Германии: видимо, так сильна была в них тоска по величию, пусть даже и поверженному. Понадобились усилия не только здоровой (и на первых порах весьма незначительной) части общества, но и прямое воздействие, даже принуждение стран-победительниц, чтобы подвигнуть австрийцев на путь самоидентификации. Процесс этот осложнялся давним и не очень давним духовно-историческим наследием, что в значительной мере — особенно при взгляде со стороны — затрудняет понимание явлений, происходивших в литературе и — шире — культуре этой страны после 1945 года. «Национальное» начало, усиленно культивировавшееся в первые послевоенные годы, отличалось узостью и тяготело к провинциализму и почвенничеству. Деятели культуры, противодействовавшие этой тенденции (в первую очередь Томас Бернхард,

Пауль Целан, Ингеборг Бахман, Петер Хандке), наталкивались на отчаянное сопротивление и нередко были вынуждены не только печататься, но и жить за пределами Австрии.

Ситуация стала меняться примерно с середины 1970-х годов. То, что все настойчивее утверждалось в культуре и литературе Австрии, отличалось, с одной стороны, широтой представлений о характере «австрийскости», австрийской «идентичности», австрийского менталитета, и, с другой, сопрягалось с изживанием почвенничества и усилением роли экспериментальной, авангардистской литературы, основы которой были заложены еще в первой трети XX века. Сдвиг происходил, как будет показано ниже, прежде всего в обзорных главах, медленно и трудно, ускоренные в недавнем прошлом силы торможения естественного исторического процесса еще довольно долго определяли конфигурацию общественного механизма, что, в свою очередь, отражалось на своеобразии послевоенной словесности, в том числе и той ее части, которая этим силам противостояла.

Разумеется, векторы послевоенного развития литературы второй Австрийской Республики не сводились к одному «синдрому», борьба идей шла в разных направлениях и плоскостях, менялись культурологические тренды, трансформировалась — в одних случаях резко, заметнее, как например, в поэзии, в других, в прозе или драматургии, более медленными темпами, типологическая структура отдельных жанров. Прерванная событиями 1930–1940-х гг. связь с классическим модернизмом и авангардизмом восстанавливалась трудно, зачаточные элементы постмодернизма начали проявляться — прежде всего в драматургии и эпатажной публицистике Петера Хандке — несколько позднее, чем в соседних европейских странах. Все это не вызывает сомнения. Но совершенно очевидно также, что словесность этой страны невозможно не рассматривать в неразрывной связи с процессом формирования австрийской идентичности.

Вряд ли сегодня кто-то станет спорить с утверждением, что австрийцы и немцы — разные народы. Хотя в истории XX века и были тяжелые для Австрии периоды, когда этот факт не казался столь уж очевидным. В течение одной только его первой половины австрийская идентичность пережила несколько губочайших кризисов. За время существования Габсбургской империи, занимавшей чуть ли не половину Европы, австрийцы (если считать таковыми жителей немецкоязычного «сердца» этого разношерстного «колосса») привыкли ощущать себя гражданами великой, может быть, даже величайшей державы. В 1918 г. она распалась, и ничего кроме нескольких собравшихся вокруг Вены провинций и все более идеализируемых образов от нее не осталось. Ее жители переживали тогда величайшее чув-

ство потерянности: многие в ужасе называли страну кровотокащим обрубок и никак не могли смириться с тем, что теперь она — ничего не значащая точка на карте земного шара. Затем были годы гражданской смуты и не слишком успешные попытки установить в стране собственно австрийскую националистическую диктатуру, по типу итальянской. 1938 год принес большей части населения новые надежды: страну включили в Третий рейх, она снова стала частью чего-то очень сильного и значительного. Нужно только было разыгрывать из себя немцев, закрыв глаза на то, что исторически австрийская идентичность формировалась как сплав культур самых разных народов, некогда входивших в империю, и, значит, была отлична от немецкой. Кто-то искренне вживался в новую роль, а кто-то относился к этому как к игре, сулящей, впрочем, комфортное существование. Несогласному меньшинству пришлось отправиться в изгнание, оставшиеся погибли в концлагерях. Но история показала, что ставка большинства населения на немцев оказалась ошибочной.

Май 1945 г. стал для Австрии в буквальном смысле слова часом «ноль». В плачевном состоянии находилась и сама страна, и национальное самосознание австрийцев. Заново нужно было отстраивать не только экономику, но и само государство, его концепцию и национальную идеологию. Немецкая идеологическая машина изрядно поработала над умами жителей «Восточной марки», как называли Австрию в Третьем рейхе. Социологический опрос, проведенный спустя десять лет после войны, показал, что более сорока процентов австрийцев по-прежнему считали себя принадлежащими к немецкой нации¹.

Работа в обратном направлении началась сразу же после так называемого освобождения: идеологи новой республики стремились доказать своим согражданам, что австрийцы — особая нация, со своей особой судьбой и культурой, ничего общего, кроме языка, с «немецкими варварами» не имеющая. С подачи держав-победительниц Австрию объявили первой страной-жертвой гитлеровской Германии. Официальной историографии пришлось надолго закрыть глаза на то, что пресловутый аншлюс на самом деле не воспринимался большей частью австрийцев как насильственная акция, австрийцы активно воевали на стороне фашистов, массово вступали в национал-социалистическую партию и внесли немалую лепту в нацистские преступления. На территории крошечного государства, население которого составляло лишь 8,5% всего населения Третьего рейха, располагалось 47 концлагерей и не было ни одного из них, где бы руководящие посты не занимали австрийцы. Половина всех убитых за годы холокоста евреев была уничтожена по приказам австрийских военачальников².

Однако какого-либо глубокого покаяния, «проработки» комплекса коллективной вины и ответственности за недавнее прошлое в Австрии — в отличие от той же Германии — не случилось. Новое послевоенное государство строилось на принципах бесконфликтности, консолидации всех ради общего дела, на продолжении старых добрых традиций, прерванных черными годами варварства, но сохраненных благодаря внутренней силе духа австрийского народа. Особая роль в формировании нового австрийского самосознания отводилась образу ушедшей габсбургской Австрии. Времена империи преподносились как некий «золотой век» в истории страны, когда она была великой державой, в которой царили стабильность и спокойствие, процветали искусства и ремесла. Современные жители маленькой послевоенной страны не должны были забывать, что являются наследниками той мифической, переставшей существовать в реальности, но живущей в их коллективной памяти державы. Получилось так, будто целый народ в одночасье переодели из черной нацистской униформы в национальные костюмы добропорядочных бюргеров, тирольских охотников и каринтских крестьян. Но ведь в головах людей от этих переодеваний ничего не изменилось...

Австрийский историк Петер Дузек пишет о том, как послевоенные идеологи формировали на тот момент находившееся в плачевном состоянии австрийское национальное самосознание: «С первого момента своего образования австрийские культурные институты рассматривались как точки кристаллизации нового сознания. Усилия, с которыми старое должно быть переоценено и завоевано заново, категорический отказ от помышлений об аншлюсе, вновь открытые самобытные традиции австрийской культуры — все это имело теперь совершенно другой вектор воздействия. Историки корпели на стезе создания понятия “австрийский человек”. Эпоха Бабенбергов³, инертность Фридриха III⁴ и мировоззрение Франца Грильпарцера были скомпонованы в одно взаимосвязанное целое»⁵.

Одним из главных послевоенных творцов «австрийского идеала» стал историк Альфонс Лотски (Alfons Lhotsky, 1903–1968). Девизом истинного австрийца он выбрал слова, прозвучавшие в финале сказки-драмы Ф. Грильпарцера (Franz Grillparzer, 1791–1872) «Сон — жизнь» («Der Traum ein Leben», 1840):

Счастлив на земле лишь тот,
Кто, вины ни в чем не зная,
Мир душевный обретает.
Слава — призрак, а величье —
Лишь пустое торжество.
Много ль ты от них получишь?
Им отдашь себя всего⁶.

За образец австрийского национального характера А. Лотски взял барона Ризаха из романа «Бабье лето» («Der Nachsommer», 1857) Адальберта Штифтера (Adalbert Stifter, 1805–1868) — тихого интроверта-гуманиста, выращивающего розы в своем поместье, которое представляет образец естественной и органической упорядоченности и, по сути, является символом идеальной общественной организации, где каждый находится на своем месте, существуя в бесконфликтной гармонии... Австрийцев убеждали, что стремление к жизни в таком мире у них в крови. На волне послевоенных настроений в это трудно было не поверить. «Большинство людей было радо простой прагматике возвращения и продолжения жизни. Им нужно было согревающее убежище, тихая и надежная гавань, все остальное казалось наносным, временным, преходящим. Усердно пропагандируемый в те годы лозунг “Больше никогда!” не был результатом методичного самоанализа, на самом деле он отвечал простому желанию в будущем навсегда убрать угрозу любых катастроф, способных уничтожить нормальный уклад жизни. Этой с психологической точки зрения основной человеческой потребности соответствовал идеал хорошо упорядоченного, обустроенного маленького государства...<...> Желание обрести дом, оседлость, надежный тыл, используя то, что еще чудом уцелело и осталось, стало основным двигателем общественной консолидации. Образ возведения дома стал наиболее частой метафорой в послевоенной политике»⁷.

Следствием этой установки на светлое будущее при одновременной привязанности к «старому доброму» прошлому был глубокий консерватизм всех общественных и культурных сфер.

Одну из главных ролей в формировании официальной версии национального самосознания австрийцев государственные идеологи отвели художественной литературе. Как пишет известный австрийский германист Венделин Шмидт-Денглер, «никогда еще за всю историю существования Австрии литература не играла такую значительную роль во внутренней культурной жизни и в формировании национальной самоидентификации австрийцев, как после 1945 г.; во все прочие периоды истории страны — несмотря на мировую известность целого ряда австрийских писателей — эта роль принадлежала скорее музыке и театру»⁸.

Поддержкой государства на первых порах пользовались писатели и произведения совершенно определенного плана: «на ура» шли идиллические картины деревенской жизни или героического послевоенного строительства, философские или религиозные реминисценции, изображение духовной силы и мудрости простых людей, живущих в гармонии с родной природой, связанных со своими корнями, родной землей и исполненных верой, выраженной в наивно-простонародном варианте католи-

ческой традиции. По сути, это были официальные литературные каноны предыдущих авторитарных периодов в истории страны. Неслучайно многие литературные знаменитости тех лет начали свою карьеру в 1930-е, когда в Австрии правил собственный так называемый австро-фашистский режим, а продолжили с не меньшим успехом уже при режиме немецко-фашистском. Ни о каких саморефлексии, осмыслении уроков истории, анализе черт национального характера, пристрастной оценке того, что за государство получается у его архитекторов, и речи быть не могло. Нужно было созидать, а не подвергать сомнению, строить как строится, времени на критический анализ, разрушение и переделки не было. Литераторам молодого поколения, писавшим в современной или даже экспериментальной манере и пытавшимся дать критическую оценку окружающей их действительности, трудно было пробиться в родных пенатах, и они отправлялись завоевывать гораздо более развитый и идущий в ногу со временем книжный рынок ФРГ.

Постепенно стала вырисовываться двойственность нового государства. В 1950–1960-е уже было понятно, что оно живет одновременно в двух параллельных ипостасях: одна из них экспортная, другая предназначена, так сказать, для внутреннего потребления. Первая представляла образ приветливой и гостеприимной, почти сказочной страны, опереточно-бисквитного рая, как называли Австрию критически настроенные австрийцы, страны пышных барочных фасадов, Венской оперы и филармонии, знаменитых балов и вальсов, родины Моцарта и одноименных конфет, горных курортов, лучезарных лыжных инструкторов и добродушных крестьян в тирольских шапочках. Параллельно с ней существовала вторая ипостась, реальная, повседневная, та, которая открывалась при взгляде изнутри, а не из-за границы. Этот ракурс являл собой мир застойный, застывший, лишенный какой-либо общественной динамики и развития. Маленькая, тесная, символично замкнутая со всех сторон высокими горами страна, в которой царили жесткие нормы и консервативные взгляды, упорядоченность, пронизанная «коричневыми» ниточками не выкорчеванного фашизма и антисемитизма. Именно такую страну описывали в своих произведениях писатели послевоенного поколения, те, чье детство пришлось на годы войны, а молодость или зрелость на 1970-е. Были среди них и Бахман, и Хандке, и Бернхард, в те годы более известные за рубежом, чем на родине.

Литераторам молодого поколения окружающая жизнь казалась скудной и бесперспективной, поэтому основным жанром тех лет стала так называемая антирегионалистская литература (*Antiheimatliteratur*), а главным художественным направлением — новый

субъективизм. Для этой литературы было характерно изображение гнетущей, безрадостной жизни австрийской провинции, особенно самых несчастных и забытых ее представителей: замученных жестоким воспитанием детей, задавленных повседневными тяготами крестьян, батраков и рабочих. А для нового субъективизма — чрезмерная концентрация на переживаниях не вписывающегося в окружающий социум героя, на мельчайших подробностях его внутреннего мира, который представлялся намного интереснее мира внешнего. О поиске далеко идущих выводов или глубоко лежащих причин авторы особенно не заботились. Главным для них было — показать «сермяжную» правду в противовес идиллическим экспортным образам.

К началу 1980-х новый австрийский послевоенный дом был окончательно построен. Все говорило о том, что Австрия стала пусть маленьким, но полноправным и уважаемым игроком на международной арене. Она даже нашла для себя вполне достойную «должность» своеобразного посредника или моста между Западом и Востоком, между романо-германским и славянским мирами. Подспудный страх, что какая-нибудь из держав-победительниц вдруг припомнит прошлое и одним махом сотрет границы крошечного государства с лица земли, кажется, окончательно прошел. Наконец-то все поняли, что Австрия — это всерьез и надолго.

И именно в этот период — в начале 1980-х — в сложившемся австрийском микрокосмосе начинается брожение. Казалось, австрийское общество отпустило вожжи: раз уж в его существовании больше никто не сомневается, то теперь можно было вести себя более естественно, без оглядки на соседей. Гладко отретаврированные фасады австрийского государства сияли свежими красками, но больше не могли сдерживать и скрывать подспудных процессов, происходивших в той, другой, не экспортной Австрии. Страну сотрясали громкие коррупционные скандалы. То тут, то там что-то взрывалось или поджигалось — то усилиями арабских террористов, то доморощенными неофашистами. С политической сцены неожиданно ушел социалист Бруно Крайски, стоявший во главе государства долгие 13 лет. Перемены были неизбежны, но никто не знал, какие — к лучшему или к худшему. Ушло ощущение стабильности. Помимо отставки бундесканцлера самым волнующим событием 1983 г. стал визит Иоанна Павла II. Римские понтифики не посещали Австрию с 1786 года. Приезд Папы австрийцы восприняли как наивысшее признание международного реноме их страны — факт, в идеологическом плане, наверное, даже еще более важный, чем объявление Вены третьей столицей ООН.

В 1984 вся Австрия сплотилась вокруг идеи блокировать строительство гидроэлектростанции в заповедном местечке Хайнбург: на демонстрации протеста выходили по 40 тыс. человек, и строительство отменили. Австрийцы, действительно, чувствовали и вели себя как единая нация. Страна ожила. Газеты стали интересными, их читали как остросюжетные детективы с продолжением.

Вслед за социальной жизнью заметно оживилась и литература — что лишний раз подтверждало ее теснейшую взаимосвязь с общественными процессами. Субъективистские путешествия «вокруг собственного носа» больше никого не интересовали. Бессобытийность антирегионалистской литературы — тоже. Спросом стали пользоваться путешествия в другие миры, эпохи и страны. Если же речь шла об Австрии, то в цене была злободневность, привязка к конкретным, узнаваемым современниками событиям и актуальным проблемам. Произведения строились на интригах, ярких событиях, интеллектуальной игре с читателями. Особую роль в них стали играть мифологические образы и сюжеты: облаченные в современные одежды или же наоборот, пересказанные на современный лад, они помогали лучше разобраться в конкретных политических, да и просто жизненных проблемах и коллизиях, увидеть их весомость и значимость и даже придавали им вневременный, эпический характер.

Центральным литературным событием 1986 г. стал выход в свет романов «Повторение» («Die Wiederholung») Петера Хандке и «Изнитожение» («Auslöschung») Томаса Бернхарда². Сопоставить эти произведения двух, безусловно, ведущих австрийских писателей последней четверти XX века интересно хотя бы потому, что в каждом из них представлен полярно противоположный подход к проблеме идентичности — как ее утраты, так и ее обретения. В «Повторении» речь идет о конструктивной модели и поиске позитивного, утверждающего начала, в том числе и с помощью повествовательных структур. В «Изнитожении» — о непримиримой деконструкции и тотальном отрицании и разрушении, которое происходит в процессе этого повествования, или, точнее, проговаривания. Повествование Бернхарда посвящено болезненному отречению от идентичности, ее тотальному неприятию и одновременной невозможности жить без нее, повествование Хандке описывает путь ее поиска и обретения, без которого невозможна гармония с миром и с собой.

Впрочем, весьма объемные эти романы были написаны не в год их опубликования. И для Бернхарда, и для Хандке они были творческим итогом предыдущих лет. Между тем, именно в 1986 г. в Австрии случилось событие, оставившее сильнейший отпечаток на всей ее общественной и культурной жизни. Тогда

на президентских выборах победил скандальный кандидат Курт Вальдхайм. Скандальный, потому что в ходе предвыборной кампании выяснилось, что претендующий на президентство в демократичной и высококультурной стране человек в годы Второй мировой войны служил в одном из штабов СС. Австрийское общество разделилось на яростных противников Вальдхайма (их было меньшинство, но среди них были почти все видные деятели культуры и искусства) и преданных его сторонников, благодаря которым Вальдхайм и победил. Для этого большинства он был типичным воплощением австрийской судьбы — их собственной, или судьбы их отцов и дедов. Пришло время сказать вслух о том, что никто из этих людей, простых граждан Австрии, не видел за собой вины, — наоборот, все испытывали чувство досады за то, что долгие годы приходилось скрываться и притворяться, строить из себя жертв нацизма, в то время как они были просто проигравшими солдатами, честно сражавшимися и выполнявшими свой долг. «Я просто выполнял свой долг!», «Право руля!» и «Сколько можно?» (в смысле: сколько можно возвращаться к теме преступного прошлого) — таковы были предвыборные слоганы Вальдхайма.

Надо отдать должное австрийцам: они отстаивали своего кандидата несмотря ни на что — ни на активное вмешательство мировой общественности, ни на еще более активные протесты и выступления всевозможных антивальдхаймовских обществ и комитетов, создаваемых в тот год по всей стране, ни на многочисленные публикации, дебаты и передачи, организованные так называемыми мнениеобразующими персоналиями — особенно писателями и журналистами. Через сорок с лишним лет после «часа ноль» австрийское общество достигло необходимой степени зрелости, чтобы открыто заявить миру о своей позиции, о своем отношении к военному и нацистскому прошлому родной страны, совершенно не опасаясь того, что позиция эта миру может и не понравиться. Именно после победы Вальдхайма тема прошлого стала, действительно, центральной темой многих публицистических и художественных произведений в Австрии. Литература взяла на себя роль врачевателя общества, пытаясь раскрыть и проанализировать фашистское прошлое страны, показать степень зависимости современников от него, понять причины, по которым это прошлое продолжало жить в умах людей.

Эти попытки, в свою очередь, неизбежно вели и к рассуждениям о сущности национального характера австрийцев. Случай с Вальдхаймом показал, что они, видимо, стали неким единством, способным заявить о себе и выступить единым фронтом, но четкого вербального определения, перечня характеристик у этих принадлежащих единой нации людей не было. Ясно было

только одно: ничего общего с персонажами рекламных туристических проспектов они не имели. Писатель Роберт Менассе в своей книге «Страна без свойств» рассказывает об одном анкетировании, проведенном в Австрии в конце 1980-х: участникам было предложено закончить фразу «Мы единая нация, потому что». Большая часть дала весьма лаконичный ответ, не вдаваясь в аргументации: «Мы единая нация, потому что мы — австрийцы». Однако, объяснить, что стоит за этим определением, никто не смог¹⁰. Ответ стала искать художественная литература и эссеистика. Теперь разобраться в себе значило не просто разобраться со своими индивидуальными комплексами и травмами. Теперь важно было преодолеть в себе травму коллективного сознания, нанесенную ему недавним историческим прошлым.

До середины 1980-х в основе большинства рассуждений и раздумий об австрийской сущности лежал так называемый «Габсбургский миф» — некий комплекс принадлежности к великой, незабываемой, высококультурной, счастливой, — словом, почти сказочной — стране, образ которой сохранился в коллективной памяти австрийцев; комплекс, живущий в их сознании и провоцирующий ситуацию своеобразного двоемирия, когда параллельно реальной жизни в маленькой стране с реальной историей — часто, увы, не героической и не значительной — существует та духовная родина, прекратившая свое существование в этом мире и продолжившая его в мире идей, распространяя свое влияние теперь уже оттуда. Затем ракурс рассуждений об австрийской сущности сместился. Идея о ее дуалистичности осталась, но теперь основной акцент делался на скрытой, иррациональной, темной стороне австрийской души, на ее «потайных комнатах» и «бесконечных подвалах», а не на призрачных замках и дворцах, незримыми ниточками связанных с уютными и прочно стоящими на земле домиками. Вообще, комнаты и подвалы — наиболее часто встречаемые метафоры у большинства авторов, берущихся рассуждать об «устройстве» австрийского сознания. Известный австрийский психоаналитик Эрвин Рингель в своей книге «Австрийская душа», к 1986 г. выдержавшей восемь изданий, приводит слова голландского композитора Бернарда ван Бёрдена, сказанные им в 1979 г.: «Австриец живет в двух комнатах. Одна — милая, светлая и прибранная. Другая — темный, уходящий в бездну подвал»¹¹. Рингель утверждает, что ни в одной стране мира неврозы не цветут столь пышным цветом, как в Австрии, потому что в традиции австрийского общества — загонять все свои комплексы и проблемы подальше, в глубины своего «я», надевая маску внешнего приличия и благополучия; молчать и делать вид, что ничего не происходит, вместо того, чтобы разбираться с проблемой: «То, что мы так хорошо и интенсивно

усвоили еще в детстве, а именно — вытеснение, мы последовательно продолжаем практиковать и будучи взрослыми, и нас совершенно справедливо можно было бы назвать обществом вытеснения. <...> В подавленных, фрустрированных людях, в которых эти признаки отчаяния пестовались с детства, конечно, в этих людях медленно тлеет ненависть. Долгое время она остается тщательно спрятанной и запертой во второй комнате, но случайно роковым образом может прорваться наружу»¹².

С такими обидными ярлыками, как «нация забвения», «нация молчания и вытеснения», стала бороться прежде всего художественная литература. Впрочем, все рассуждения авторов об австрийской сущности сводились к двойственности и расплывчатости, дать четкое определение не получалось, но процесс поиска шел перманентно.

Показательны, например, рассуждения об австрийской сущности писательницы Инге Меркель: «Когда я пытаюсь представить себе наиболее адекватное воплощение нашей страны, то видится мне отнюдь не добрый гений; невольно передо мной возникает призрачный, ускользающий образ какого-то существа, напоминающего то ли кобольда, то ли демона, одного из тех символических изображений обмана и заблуждения, что прячутся в каменных складках готических соборов между ангелами и чертями, не принадлежа ни тем, ни другим. <...> Твари двусмысленные, с нечеткой формой, с неясным духом. Ни хорошие, ни плохие; сомнительные, не воспринимаемые всерьез. <...> Отсутствие ясности, флер сомнительности отразился и на характере этой страны, и на характере ее жителей, который может проявляться совершенно по-разному: ветреное легкомыслие чередуется с погруженным в себя унынием, и на этой зыбкой почве одинаково процветают как высочайшие таланты, так и низжайшие мерзости. <...> На такой почве не может быть твердых норм, ни моральных, ни мировоззренческих. Все кажется подвешенным в воздухе, зыбким и временным»¹³. Эти рассуждения по смыслу схожи и с попытками Роберта Менассе дать определение сущности Австрии, правда, они у него пронизаны духом едкой иронии: «Реальность в этой стране скроена таким образом, что любое явление, не нарушая своей целостности, переходит в свою противоположность и в ней растворяется, и лишь виртуально существует как то, что подразумевалось изначально. Австрия стянула с себя свою историю и тем не менее продолжает жить за счет своей музейности. Австрия выработала такое понятие национального, которое базируется на отрицании всех существующих классических определений нации, в результате чего окончательное становление австрийской нации свелось к отказу от национального. Австрия сумела создать обще-

ственный дискурс, для которого характерно никогда не говорить то, что подразумевается и наоборот, — из-за чего все приобретает некое символическое значение, по возможности скрывающее значение истинное. <...> Действительное становится нереальным, а нереальное — действительным»¹⁴. Й. Хазлингер, полемизируя с австрийским историком Антоном Пелинкой, который увидел в фашизме — в том числе и в фашизме австрийском — проявление заложенной в человеке тяги к самоуничтожению, считает склонность своих соотечественников к фашизму прямым следствием мифологичности сознания. По Хазлингеру, такое сознание стремится делить мир на своих и врагов и видеть себя одновременно и в роли ненавидящей обидчика-врага жертвы, и в роли героя, восстанавливающего низвергнутую врагами справедливость¹⁵. Литературовед Клаус Цайрингер вообще считает такие свойственные мифологической реальности черты, как метаморфозы, переходы одного в другое, превращения, двусмысленные состояния, когда «никто не есть то, что он есть, или, по крайней мере, есть одновременно все сразу», наиболее характерными мотивами современной австрийской литературы, и шире — наиболее характерными чертами австрийского мироощущения¹⁶.

К определению собственной идентичности подстегивало и другое неминуемо надвигающееся событие: вступление Австрии в ЕС. Грядущая интеграция в некий гораздо более мощный, чем отдельно взятые страны, межгосударственный институт, казалось, грозила потерей самобытности. Но в чем она выражалась, эта самобытность? Что в ней было настоящим, реально существующим, а что надуманным, искусственно созданным в пробирке послевоенными идеологами? Что было бы не жалко и утратить, а что не мешало бы сбросить и сохранить?

Не успела Австрия заняться поиском ответов на эти вопросы, как окружающий мир снова начал содрогаться: рушилась сложившаяся после 1945 г. система. Австрия, прочный и стабильный мост между восточной и западной Европой, оказалась в эпицентре. Мост был больше не нужен, его смело потоком беженцев и гастарбайтеров. Границ больше не существовало, Европа объединялась; все построенное, казалось бы, на века, рушилось или мутировало буквально на глазах. Ясно было одно: Австрия переживет и эту катастрофу. Непонятно только было, в каком виде. Наученные историческим опытом австрийцы знали, что конец — это очередное начало. Будоражащее ожидание прихода чего-то нового витало в воздухе, несмотря на всеобщий хаос и разброд. Неслучайно именно австрийский писатель первым уловил и передал это царившее тогда повсеместно настроение. Лучшим европейским романом 1988 г. по версии Франкфуртской книжной ярмарки был признан «Последний мир» Кристофа

Рансмайра¹⁷, а взятый из Овидия эпитафия: «Не сохраняет ничто неизменным свой вид», — чуть ли не девизом эпохи.

Идея о том, что Австрия — это весь мир в миниатюре, что устройство австрийского микрокосмоса хорошо и легко переносится на устройство большого мира, наглядно демонстрируя закономерности его развития, — давно любима австрийскими интеллектуалами благодаря книгам Музиля, Рота, Броха и других классиков первой трети прошлого века. И «Последний мир» Рансмайра, собственно говоря, на этой идее как раз и построен.

К середине 1990-х новая мировая система стала привычной. И хотя никакого моста между Западом и Востоком в лице Австрии уже было не нужно, страна по-прежнему сохраняла свое культурное и политическое, а главное, туристическое реноме, став полноправным членом ЕС. Рост профашистских и консервативных настроений говорил о том, что в головах ее жителей кардинально ничего не изменилось, несмотря на все старания общественных врачей, и литераторов в том числе. Хотя большая их часть продолжала заниматься австрийской идентичностью. Теперь, правда, они уже не столько изучали эту идентичность, искали корни и причины тех или иных ее свойств в надежде проработать их и исправить. Теперь идентичность констатировали как окончательно сформированный и, увы, безнадежный факт, ничего кроме отвращения не вызывающий.

Австрийскую литературу середины 1990-х отличает мрачный, пессимистичный настрой относительно духовных основ страны и будущего ее, якобы, проклятых историей жителей. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в 1995 г., когда литература из Австрии была объявлена главным гостем Франкфуртской книжной ярмарки и почти все австрийские авторы постарались представить к этому событию свою очередную новинку. Литературовед Курт Барч замечает, что суть уже первых отзывов и рецензий на австрийскую прозу 1995 г. вкратце можно было свести к названию одного из ранних рассказов Ингеборг Бахман — «Среди убийц и безумцев» («Unter Mördern und Irren», 1961). Именно так Барч и назвал свою статью, посвященную обзору австрийской словесности 1995 г., и сделанные в ней выводы были неутешительны: «В текстах австрийских авторов в первую очередь бросается в глаза их уже почти пугающая, почти неестественная заикленность на Австрии, их страдания из-за узости, ограниченности ее духовного пространства, из-за убийственности мелкобуржуазного сознания ее жителей, из-за их превращения в живых мертвецов, и еще из-за того, что, выражаясь словами героя романа Альфреда Коллерича “Последний австриец”, австрийцы никогда не знают, кто же они есть такие на самом деле»¹⁸. В числе наиболее заметных новинок 1995 г., в той или иной мере

описывающих этой характеристике, Барч называет романы «Каменное море» Клеменса Айха (Clemens Eich, 1954–1998, «Das steinerne Meer»), «Советник коммерции» Норберта Гштрайна (Norbert Gstrein, род. 1961, «Der Kommerzialrat»), «Дети мертвых» Эльфриды Елинек («Die Kinder der Toten»; русс. пер. 2006), «Последний австриец» Альфреда Коллерича («Der letzte Österreicher»), «Разворот на полном ходу» Роберта Менасе («Schubumkehr»), «Прощание с Иерусалимом» Анны Митгуч (Anna Mitgutsch, род. 1948, «Abschied von Jerusalem»), «Ночной кошмар» Элизабет Райхарт (Elisabeth Reichart, род. 1953, «Nachtmär»), «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра («Morbus Kitahara»; рус. пер. 2002), «Грешница Магдалина» Лилианы Фашингер («Magdalena Sünderin»), «Венский бал» Йозефа Хазлингера («Opernball», русс. пер. 2004).

Разумеется, пессимистически окрашенная местная проблематика не была единственной составляющей австрийской литературы 90-х гг. XX века. Она, как это свойственно любому живому культурному процессу, полна разнообразия, касающегося и выбора тем, и художественных техник.

Однако все это повествовательное многообразие, плавно перетекающее из века XX в век XXI, не дает ответа на вопрос о конечном результате поисков австрийской идентичности. Нельзя сказать, что усилия литераторов, озабоченных этой крайне сложной проблемой, увенчались успехом. Но было бы неверным утверждать и обратное: что эти усилия оказались безрезультатными. Вопрос остается открытым, поиски продолжаются и, надо полагать, будут продолжаться впредь.

¹ Menasse R. Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien, 1992. S. 23.

² Haslinger J. Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Darmstadt, 1987. S. 134.

³ Бабенберги — одна из двух династий (наряду с Габсбургами), правивших Австрией. Время правления — с конца X по середину XIII века.

⁴ Фридрих III (1415–1493) — эрцгерцог, император Священной Римской империи германской нации.

⁵ Dusek P., Pelinka A., Weinzierl E. Zeitgeschichte im Aufriß. Österreich seit 1918. Wien; München, 1988. S. 36.

⁶ Грильпарцер Ф. Пьесы. М.; Л., 1961. С. 529. (Перевод Св. Свяцкого.)

⁷ Kos W. Horizont-Verschiebungen. Über Nähe und Ferne, Enge und Exotik in den fünfziger Jahren. S. 152.

⁸ *Schmidt-Dengler W.* Einleitung // Die österreichische Literatur seit 1945: Eine Annäherung in Bildern / Hg. Kaukoreit V., Pfosser K. Stuttgart, 2000. S. 17.

⁹ *Handke P.* Die Wiederholung. Frankfurt am Main, 1986; *Bernhard T.* Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt am Main, 1986.

¹⁰ *Menasse R.* Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien, 1992. S. 26.

¹¹ *Ringel E.* Die österreichische Seele. Zehn Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion. Wien; Köln; Graz, 1986. S. 12.

¹² *Ibid.* S. 13, 27.

¹³ *Merkel I.* An jene Österreicher, die es ablehnen, zur «Mehrheit» zu gehören // Reden an Österreich. Schriftsteller ergreifen das Wort / Hg. Jung J. Salzburg; Wien, 1988. S. 103, 104.

¹⁴ *Menasse R.* Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien, 1992. S. 74, 93.

¹⁵ *Haslinger J.* Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Darmstadt, 1987. S. 130;

¹⁶ *Zeyringer K.* Innerlichkeit — Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der 80er Jahre. Tübingen, 1992. S. 257.

¹⁷ *Ransmayr Ch.* Die letzte Welt. Roman. Nördlingen, 1988. S. 319. *Рансмайр К.* Последний мир. М.: Радуга, 1993. С. 208. Второе издание: М.: Эксмо; СПб.: Валери, 2003. С. 256.

¹⁸ *Bartsch K.* «Unter Mördern und Irren». Eine Momentaufnahme österreichischer Literatur 1995 // Deutschsprachige Gegenwärtsliteratur / Hg. Knobloch H.-J., Koopmann H. Tübingen, 1997. S. 44.

ГЛАВА 1

АВСТРИЙСКАЯ ПРОЗА

1950–1970-х ГОДОВ¹

В 1945 г. в Австрии, в отличие от соседней Германии, не пробили «час ноль». «Австрийская вина» не стала предметом драматичных дискуссий: австрийцы в большинстве своем считали себя жертвами нацистской оккупации, словно забыв об эйфории, охватившей значительную часть нации после аншлюса в 1938 году.

Восстановление Австрийской республики в первые годы после войны проходило под знаком консервативных ценностей. Возрожденная республика в поисках политической и культурной идентичности отправилась сначала в прошлое. Высокая австрийская литература XIX и начала XX века была объявлена непричастной к «протофашизму», в котором в Германии упрекали крупнейших писателей — Клейста, Гёббеля, порой даже Шиллера.

Эпоха своеобразной «реставрации» в Австрии длилась с 1948 по 1955 год. Ее основным лейтмотивом стал поиск размытой за семь лет гитлеровского господства собственной национальной культурной традиции. Официальная трактовка понятия «австрийская традиция» поначалу включала в себя ценности консервативного «сословного государства» (1934–1938), а также ностальгические реминисценции из эпохи Габсбургов. Кроме того, идея «австрийской реставрации» опиралась на такие книги, как «Австрийская культурная идея» Оскара Бенды (Oskar Benda, «Die österreichische Kulturidee in Staat und Erziehung», 1937). Бенда выстраивает в ней канон высказываний австрийских авторов об «австрийской сущности» и австрийском характере, начиная с Германа Бара (Hermann Bahr, «Austriaca», 1911) и заканчивая «Австрией через призму идеи» Леопольда Андриана (Leopold Andrian, «Österreich im Prisma der Idee», 1937). Среди авторитетных имен, цитируемых Бендой, — Гуго фон Гофмансталь («Пруссак и австриец», 1917, Hugo von Hofmannsthal, «Preuße und Österreicher»), Рихард Шаукаль («Австрийские чер-

ты», 1918, Richard von Schaukal, «Österreichische Züge»), Антон Вильдганс («Речь об Австрии», 1929, Anton Wildgans, «Rede über Österreich»)².

Проблемами австрийского духа озаботилось государство. Уже на первом заседании австрийского парламента после войны было решено восстановить крупные объекты престижа в Вене — собор святого Стефана, Бургтеатр и Государственную оперу. В это же время был принят закон о проведении Зальцбургского музыкального фестиваля³.

Многие австрийские деятели культуры увидели в политической ситуации после 1945 г. возможность обретения специфической австрийской духовности, воплощенной в таких ярких фигурах прошлого, как Моцарт, Грильпарцер, Раймунд, Штифтер. Утопия «австрийского человека» предполагала безусловное приятие мира, характерный беспечальный стоицизм с католическим оттенком, обогащенный и углубленный открытостью и светскостью, скромностью и мудрым лукавством. Между тем, послевоенная Австрия еще должна была вернуться к таким полузабытым авторам, как Артур Шницлер, Франц Кафка, Карл Краус, Йозеф Рот, Франц Верфель, Стефан Цвейг, Роберт Музиль, Герман Брох. Именно эти авторы принесли Австрии славу одной из первых литературных держав мира и именно они поставили под сомнение благополучность «австрийской утопии».

Поиски австрийцами собственной идентичности в политике, культуре и литературе поначалу подкреплялись надеждами на независимую издательскую деятельность. Поскольку в Австрии, в отличие от Германии, большинство типографий не были разрушены в ходе войны⁴, то в первые мирные годы появилось убеждение, что Вена вместо Лейпцига сможет взять на себя роль издательского центра немецкоязычного мира. И действительно, в послевоенные годы (1945–1948) в Австрии, в основном в Вене, выросли новые издательства или были восстановлены старые, запрещенные нацистами. Это издательства Отто Мюллера (Müller), Пауля Цольная (Zsolnay), Ульштейна (Ullstein) и Бермана-Фишера (Behrmann-Fischer).

Однако надежды не сбылись. Во-первых, программы австрийских издательств отличались узостью и недальновидностью — в изобилии печатались безобидные детские книги и историческая беллетристика, а также объемистые мемуары бывших нацистов⁵. Во-вторых, в результате финансовой реформы 1947 г. резко поднялись цены на книжную продукцию, что повлекло за собой падение спроса и оборота книготорговли. Издательства Австрии перестали поддерживать начинающих авторов и сосредоточились на работе с уже «проверенными», именитыми писателями. В конечном итоге австрийский книжный рынок

стал зависим сначала от западной оккупационной зоны, а затем и от германской книготорговли. Отныне честолюбивые австрийские авторы, стремившиеся к широкому признанию, были вынуждены искать своих издателей в Германии — австрийская книготорговля не устраивала их в силу своих скромных объемов. Путь к успеху, как и до войны, ведет через Германию — это «золотое правило» для большинства австрийских писателей сохраняется и до сих пор.

В этой ситуации удачливее оказались литературные журналы: они стали печатать, наряду с именитыми, и молодых, подающих надежды авторов, и открыли многим дорогу в большую литературу. Среди австрийских литературных журналов конца сороковых — начала пятидесятых выделяются «Серебряный ковчег» («Das Silberboot») и «План» («Plan»).

Журнал «Серебряный ковчег» издавался Эрнстом Шенвизе (Ernst Schönwiese, 1905–1991) еще до войны, в 1935–1936 годах. В «Серебряном ковчеге», просуществовавшем с 1946 по 1952 год, публиковались классики модернизма, мастера формы и стиля, работавшие в двадцатые и тридцатые годы, — Джеймс Джойс, Вирджиния Вульф, Роберт Музиль и другие. Журнал старался печатать «трудных» австрийских писателей — Гофманстала, Крауса, Броха, Гютерсло, Зайко. Эрнст Шенвизе также внес свою лепту в апологию «австрийского человека» (послесловие к антологии «Слово вне времени», «Das zeitlose Wort», 1964).

Издателем «Плана» (выходил в 1945–1948 гг.) был Отто Базиль (Otto Basil, 1901–1983), успевший перед аншлюсом выпустить в Вене два номера журнала под тем же названием. Отто Базиль, находившийся под влиянием Карла Крауса, создал журнал левой, критической ориентации, противостоявший журналам консервативно-религиозного направления (например, «Башня»). Одна из главных задач «Плана» состояла в знакомстве австрийских читателей с зарубежной литературой, в первую очередь французской (Валери, Сартр, Камю, Ануй, Сен-Жон Перс, Арагон, Мориак, Тцара) и чешской. Особое внимание уделялось Кафке — «План» и его главный редактор, можно сказать, явились пропагандистами творчества этого пражанина в послевоенной Австрии. «План» отличался широтой взглядов: в нем впервые были опубликованы такие разные писатели, как Ильза Айхингер (Ilse Aichinger, род. 1921), Фридерика Майрёкер (Friederike Mayröcker, род. 1924), Герберт Айзенрайх (Herbert Eisenreich, 1925–1986), Мило Дор (Milo Dor, 1923–2005), Хайнц Политцер (Heinz Politzer, 1910–1978). В последнем номере журнала, вышедшего в 1948 г., Базиль напечатал стихи Пауля Целана (Paul Celan, 1920–1970). На страницах «Плана» обсуждались вопросы взаимоотношений с Германией, причем были представ-

лены противоположные точки зрения — от полного культурного разрыва (например, «Возникновение австрийского народного характера» коммуниста-австрофила Эрнста Фишера (Ernst Fischer, 1899–1972, «Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters», 1945) до признания некоторой культурной зависимости и необходимости сотрудничества (Ханс Вайгель, Hans Weigel, 1908–1991, «Занавешенное окно», «Das verhängte Fenster», 1945–1946).

Наряду с «Серебряным ковчегом» и «Планом» стоит отметить еще ряд литературных и общественно-политических журналов, появившихся в Австрии в конце сороковых — начале пятидесятых. Это «Башня» («Der Turm», 1945–1948), «Новые пути» («Neue Wege», 1945–1988), «Австрийский дневник» («Das Österreichische Tagebuch», 1946–1956, с 1957 — «Дневник», «Das Tagebuch», выходил до 1989 г.), «Слово и истина» («Wort und Wahrheit», 1946–1973), «Форум» («Das Forum», 1954–1965; с 1967 по 1979 — «Новый форум», «Das Neue Forum»; важная заслуга журнала — открытие Фрица фон Герцмановски-Орландо, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, 1877–1954), «Слово во времени» («Wort in der Zeit», 1955–1967).

При всем разнообразии программных позиций, представленных австрийскими журналами того времени, они отличались конкуренцией двух литературных парадигм, о которой писал применительно к журналам более позднего времени литературовед Зигурд Пауль Шайхль (Sigurd Paul Scheichl). Это парадигмы литературы реалистическо-реформаторской, с одной стороны, и экспериментально-артистической, с другой⁶.

Судьба у этих направлений разная. Интересно, например, что реалистическая линия в австрийской послевоенной прозе, постоянно находившаяся в некоей оборонительной позиции, в итоге так и не смогла обрести надлежащей славы. За исключением ряда имен (например, Ильзы Айхингер с ее достаточно скромным успехом) мало кто из австрийских писателей-реалистов может похвастаться известностью, сопоставимой с популярностью представителей экспериментальной, авангардной литературы в Австрии (Додерер, Бахман, Бернхард, Хандке, сегодня Елинек). Об этом с горечью говорил писатель-реалист Мило Дор в своем интервью 1998 г.: о том, что его собственные романы, посвященные проблеме нацизма в Австрии, как и романы его друзей, не нашли внимания ни в Австрии, ни за ее пределами. «Наша проблема заключалась в реакции публики. Нас просто-напросто замели под стол, замалчивали десятки лет»⁷. Среди непрочитанных и непризнанных произведений Дор называет свой роман «Мертвые в отпуске» («Tote auf Urlaub», 1952), а также «Хронику одной ночи» («Die Chronik einer Nacht», 1950) и

«Райские кущи лжецов» («Das Himmelreich der Lügner», 1959) своего друга Рейнхарда Федерманна (Reinhard Federmann, 1923–1976). В этом же ряду — более известные «Великая надежда» («Die größere Hoffnung», 1948, рус. пер. 1998) Ильзы Айхингер, «Волчья шкура» («Die Wolfshaut», 1960, рус. пер. 1972) Ганса Леберта (Hans Lebert, 1919–1993), «Карнавал» («Fasching», 1967) Герхарда Фрича (Gerhard Fritsch, 1924–1969).

Действительно, тема мировой войны, развязанной Гитлером, ответственности за преступления нацистов ставилась и решалась в австрийской литературе несколько иначе, чем в немецкой. Нужно признать: в Австрии не нашлось мастеров реалистической прозы, подобных Гансу Вернеру Рихтеру, Альфреду Андершу, Генриху Беллю, Вольфгангу Кеппену и другим западно-германским авторам с их трезвой и беспощадной прозой фронтовых окопов и послевоенных руин. В Австрии романы писателей-фронтовиков не произвели соответствующего резонанса. Это касается Фрица Хабека (Fritz Habeck, 1916–1997, «Лодка придет после полуночи», «Das Boot kommt nach Mitternacht», 1951), Герберта Айзенрайха «И во грехе их» («Auch in ihrer Sünde», 1953), Герберта Цанда (Herbert Zand, 1923–1970, «Последний выезд», «Letzte Ausfahrt», 1953). Все названные авторы делают ставку на пережитый личный опыт, на полную лирического напряжения исповедальность, порой граничащую с экспрессионистической взвинченностью (особенно у Цанда). Преобладает субъективистский взгляд на войну, обусловленный биографиями писателей; более взвешенного, детального и в то же время отстраненного изображения войны мы не найдем в литературе Австрии первых послевоенных лет.

Серьезный прорыв в социально-критическом направлении в австрийской литературе был совершен позже — в 1960 году, Хансом Лебертом с его романом «Волчья шкура», переведенным на русский язык в 1972 году⁸.

«Эпоха реставрации» подошла к концу в Австрии к середине пятидесятых годов. Важной вехой в развитии австрийского государства — и австрийской литературы — стал 1955 год. 15 мая этого года в Вене был подписан договор о фактическом восстановлении Австрийского государства. В соответствии с этим договором была прекращена оккупация Австрии союзными вооруженными силами (последние войска были выведены 25 октября). 26 октября австрийский парламент принял конституционный закон о постоянном нейтралитете.

В середине и во второй половине пятидесятых годов в австрийском обществе усилиями двух ведущих партий — Австрийской народной партии и Социалистической партии Австрии — формируется идеология «социального партнерства». Началось вре-

мя консолидации, стабилизации, высокой хозяйственной конъюнктуры. Стали поговаривать о локальном австрийском варианте «немецкого экономического чуда». В этой ситуации вновь активизировалась официальная культурная политика. Появились новые литературные премии и стипендии. В 1955 г. были вновь открыты Венская опера и Бургтеатр. После долгих дебатов было решено, что первый сезон в возрожденном Бургтеатре начнется со спектакля «Счастье и гибель короля Оттокара» по пьесе Грильпарцера. Неудачливым конкурентом трагедии Грильпарцера оказался гетевский «Эгмонт».

В этом же году вышел в свет первый австрийский официальный литературный журнал «Слово во времени» (первый редактор — Рудольф Хенц (Rudolf Henz, 1897–1987), впоследствии — Герхард Фрич). Яростные споры на страницах журнала о том, к какой национальной литературе следует причислять таких авторов, как Рильке, Кафка, Эден фон Хорват — чешской? австрийской? венгерской? — свидетельствуют о возрождении в Австрии общественного интереса к литературе. Политика «социального партнерства» создала важные предпосылки для последующего расцвета литературной жизни в Австрийской республике.

Также наблюдается некоторое оживление издательской политики. Развивается литературный рынок — но главным образом опять-таки за счет западногерманских издательств, которые в поисках новых имен ринулись в Австрию. Как и в Германии, в Австрии наблюдается концентрация средств массовой информации. Австрийскими аналогами Акселя Шпрингера выступают магнаты Диханд и Фальк.

Как с иронией выразился австрийский литератор Михаэль Шаранг, со второй половины пятидесятых годов начинается целенаправленный экспорт австрийского литературного сырья за границу для последующей обработки. И неспроста — рынок труда для писателя, как пишет Роберт Менассе в своей уже цитировавшейся книге «Эстетика социального партнерства», в Германии изначально был шире, чем в Австрии, в которой литературе на радио, в телевидении и в средствах массовой информации отводилось гораздо меньше места и времени, чем в Германии. В Германии автор имеет больше возможностей для прямого обращения к публике — через те же СМИ, а также через более многочисленные интервью, лекции, через журналистскую работу.

Этот путь за границу, ждавший большинство начинающих австрийских писателей, довольно быстро привел их к конфронтации с официальной «реставрационной» культурной политикой Австрийского государства. Конфликт проявился сначала в различии писательских техник, по линии «консерватизм — аван-

гарт». В организационном плане как радикальные экспериментаторы, так и литераторы традиционного направления в первые послевоенные годы сотрудничали в одних и тех же писательских клубах (например, в австрийском «Пен-клубе», возрожденном в 1948 году) и журналах. Первый раскол, впоследствии приведший к более глубокому идеологическому размежеванию, произошел в 1951 г., когда из круга сотрудников журнала «Новые пути» вышла группа авангардистски настроенных авторов, поклонников сюрреализма и экспериментальной литературы. Эта группа, собиравшаяся в буквальном смысле слова «в подполье» (в «Соломенном чемодане» («Strohkoffer»), подвале известного бара Лооса в Вене) и поддерживаемая Альбертом Парисом Гютерсло (Albert Paris Gütersloh, 1887–1973), печатала свои журналы также полуподпольно, гектографическим способом. Через некоторое время из этого сообщества писателей вырастет оппозиционная литературному истеблишменту авангардная «Венская группа»⁹.

На фоне почти полного отсутствия в пятидесятые годы официальной поддержки молодых австрийских писателей прорыв был совершен Герхардом Фричем в романе «Мох на камнях» («Moos auf Steinen», 1956). Фрич в своем романе одним из первых выразил кризис «культуроцентричного» сознания в Австрии. Мох на камнях — знак смерти: культура у Фрича рассматривается как одна из форм разложения, продолжающегося «веселого апокалипсиса» Венского модерна (Герман Брох) или, как говорил Штефан Георге, «многоцветного заката» (farbenvoller Untergang). Из культуры, т. е. из распада, невозможно выйти, она обречена смерти. Символом австрийской культуры в романе является замок — как у Франца Кафки. Замок вообще, как и музей, — одна из самых заметных метафор в австрийской литературе двадцатого века. Эти метафоры, как правило, нагружены отрицательным смыслом: в полуразвалившихся замках, опустевших музеях культура заперта, как в темнице и отрезана от жизни. Ее удел — вечное самоповторение, вечное самоцитирование. Критика культуры, как она дана в романе Фрича, — дело, в общем-то, обычное для австрийской литературы двадцатого века. В именах здесь недостатка нет — Франц Кафка, Артур Шницлер, Карл Краус, Роберт Музиль, Герман Брох, Элиас Канетти... После Фрича эту традицию продолжают Томас Бернхард, Кристоф Рансмайр, Эльфрида Елинек.

Наряду с Фричем новое слово в другом, социально-критическом направлении удалось донести Гансу Леберту в романе «Волчья шкура» (1960, рус. пер. 1972). О Леберте стоит сказать особо. Племянник композитора Альбана Берга, Леберт — живописец и оперный певец, некоторое время с успехом специализи-

ровавшийся на исполнении арий из Вагнера. В 1941 г. он был обвинен в «разложении оборонного сознания» немцев; последние годы войны Леберт провел, скрываясь в штирийских горах и помогая австрийскому Сопротивлению. Повесть Леберта «Корабль в горах» («Das Schiff im Gebirge», 1955) по своей сумеречной «вагнеровской» тональности предвосхищает «Волчью шкуру». Повесть изобилует экспрессивными пейзажными зарисовками, служащими своеобразными проекциями на природу Австрии смятенного, полного вины сознания послевоенного «центрально-европейского человека»: «И вот уже деревья виделись ему буквами, а скалы — лицами; ворон чертил в небе надпись, которую никому не под силу разгадать; со скрипом и стонами выветривался камень»¹⁰. Стремление увидеть в «иероглифах» природного ландшафта моральные аллегории вины и ответственности сближает Леберта с признанным австрийским классиком — Адальбертом Штифтером.

«Топкая» почва австрийской родины еще более нагружается моралистической символикой в романе «Волчья шкура». Действие романа разворачивается в горной австрийской деревушке с говорящим названием «Молчание» («Schweigen») сразу после войны. В военные годы несколько жителей деревни убили группу беглых узников концлагеря, из-за чего теперь на местность обрушиваются устрашающие мистические знамения и природные катаклизмы, которые продолжают до тех пор, пока преступление не предадут огласке. Картины природы в этом произведении Леберта выглядят как отпечатки падшего творения, материи после грехопадения: «Высокий негустой слой облаков, похожий на сеть тончайших артерий — вероятно, еще до захода солнца, — появился на голубом небосводе. Покуда мы в неутоленной жажде охотничьего счастья гонялись за тенью, незримый паук заткал небо паутиной кровеносных сосудов. Сосуды эти полопались, стали кровоточить, и кровь багряным дождем хлынула на нас»¹¹. Отметим: в чем-то этот взгляд на природу как на улику, изобличающую человека, схож с сартровским решительным неприятием природы и материи в «Тошноте»¹². В то же время, изображая природу как материю, лишенную духовного, этического принципа и поэтому находящуюся в состоянии разложения, Леберт соединяет натуралистическую мистику крови и почвы с экспрессионистически решаемой проблематикой коллективной вины. Как часто у экспрессионистов, носителями морального, рефлексивного сознания в «Волчьей шкуре» являются изгой, чужаки — матрос и Малетта. Леберт описывает механизм отчуждения в австрийской деревне, подобно Герману Броху, через квазирелигиозный ритуал изгнания и жертвоприношения. Волчья шкура, центральный вагнеровский символ романа, чудовищное

Нечто, наползающее на деревню, рвущееся на свободу из душевной тьмы деревенских жителей, — это и есть отягченное преступным прошлым, травмированное фашизмом коллективное бессознательное австрийцев, беспощадно выведенное на свет Лебертом.

Писатель не был по достоинству оценен публикой и критикой. Ситуацию усугубил роман «Огненный круг» («Der Feuerkreis», 1971), в котором автор попытался разоблачить магическую подоплеку нацистской идеологии, перенеся место действия в альпийскую деревню. Критики заметили, что Леберту в этом романе не удалось освободиться от негативного очарования мифа о витальном арийском герое. Разочарованный неприятием романа, Леберт замолкает вплоть до своей смерти в 1993 году.

1960 год, наряду с выходом в свет романа «Волчья шкура», также ознаменован серьезными изменениями в литературном ландшафте Австрии. В 1960-м возникло «Австрийское литературное общество». Его основатель и многолетний руководитель Вольфганг Краус (Wolfgang Kraus, 1924–1998) вплоть до своей смерти главную задачу общества видел в установлении и расширении интернациональных контактов австрийской литературы. Подчеркнем принципиальную заинтересованность Вольфганга Крауса в поддержании российско-австрийских литературных связей: при его активной поддержке в девяностые годы XX века в России были созданы благоприятные условия для изучения австрийской литературы. При участии Крауса российские исследователи смогли стажироваться в Австрии, вести плодотворный диалог с австрийскими писателями и литературоведами, заниматься научной работой у себя дома благодаря щедрым дарам — со знанием дела подобранным библиотекам австрийской литературы.

В 1958–1959 гг. в Граце начало действовать литературное объединение «Форум Городской Парк» («Forum Stadtpark»), главной фигурой которого был Альфред Коллерич (Alfred Kolleritsch, род. 1931). С 1960 г. Коллерич вместе с художником Гюнтером Вальдорфом (Günter Waldorf, род. 1924) начал издавать журнал «Манускрипты» («Manuskripte»), ставший в последующие годы главным органом австрийского литературного авангарда. Так, экспериментальный роман венца Освальда Винера (Oswald Wiener, род. 1935) «Исправление Центральной Европы» («Die Verbesserung von Mitteleuropa», 1969) публиковался именно в «Манускриптах».

Помимо Коллерича, к группе писателей из Граца принадлежали, среди прочих, Гельмут Айзендле (Helmut Eisendle, 1939–2003), Вольфганг Бауэр (Wolfgang Bauer, 1941–2005), Гунтер Фальк (Gunter Falk, 1942–1983), Барбара Фришмут (Barbara Frischmuth,

род. 1941), Петер Хандке (Peter Handke, род. 1942), Эльфрида Елинек (Elfriede Jelinek, род. 1946), Петер Туррини (Peter Turrini, род. 1944). Художники и писатели из Граца явились возмутителями спокойствия в литературной среде Австрии, противопоставив себя и свое творчество венским авторам, объединившимся вокруг столичного Пен-клуба. Роберт Менасе в книге «Эстетика социального партнерства» замечает, что к Грацу тяготели писатели, ощущавшие себя наемными работниками, связанными договорами с издательствами; в венском же Пен-клубе преобладали «люди свободных профессий». Одним из косвенных результатов разделения австрийских литераторов в начале шестидесятых можно считать появление в 1964 г. профсоюза под названием «искусство медиа свободные профессии» («Kunst media freie berufe»).

Парадоксальным образом большинство известных авторов из Граца, инициировавших организационный раскол среди австрийских литераторов, пытавшихся (неудачно) создать свой, альтернативный венскому Пен-клуб, в своих текстах избегают прямой социально-политической проблематики. Это касается прежде всего Коллерича, Хандке, Фришмут. В отличие от венских авангардистов, их собратья из Граца не проявляют большого интереса к теоретизированию, занимаясь исключительно практикой — литературой и языком. Яркий пример — роман Коллерича «Зеленая сторона» («Die grüne Seite», 1974). Центральная тема романа — языковой кризис, разворачивающийся на фоне исторических событий XX века и пропущенный через сознание мужчин — членов трех поколений одной австрийской семьи. В центре внимания Коллерича — отношения между отцами и сыновьями. Герои Коллерича привычны для австрийской литературы: это чудачки, нелюдими, страдающие от невозможности найти общий язык с другими. Надеясь найти понимание у собственных сыновей, они произносят обширные монологи, которые последними внимательно и сочувственно выслушиваются. Так перед нами разворачивается, по сути, одна и та же история, в которой варьируются проблемы страха перед внешним миром, одиночества, сложных отношений с языком. Коллерич здесь занимает сторону сыновей — они не только слушают, но порой выступают как судьи своих отцов.

Коллерича можно причислить, наряду с Додерером или Бернхардом, к глубоко национальным австрийским авторам, особым образом трудным для чтения; но, в отличие от последних, с их ярким, узнаваемым колоритом, Коллерич не снискал большой популярности за пределами Австрии. Коллерич, как и Бернхард, Додерер или Хандке, повествует об элементарном — о труде, пище, предметах повседневности — но, как представляется, исключительно с целью его «расщепления». Он слишком

аналитичен: ему не хватает лиризма Додерера или Хандке, языковой эксцентрики Бернхарда. Стоит привести некоторые инвективы героев Коллерича — чтобы еще раз ощутить проблематичность австрийской темы в контексте истории XX века: «Мы, господин инспектор, оказались без истории, мы пропадаем сами и страдаем от исчезновения вещей. Мы уже не в состоянии мыслить, потому что наша мысль уже *была* мыслью. Мы — нечто иное, как это бывшее, мы повторяем его принудительно, ищем его, но не находим, потому что уже самые малые наши вздохи удаляют его от нас»¹³.

Публиковать собственные сочинения Коллерич стал довольно поздно — в начале семидесятых, уже получив известность как яркий представитель литературного Граца и издатель «манускриптов». Первое прозаическое произведение Коллерича — «Убийцы персиков» («Die Pffirsichtöter», 1972)¹⁴ — как и «Зеленая сторона», во многом автобиографично. (Коллерич — сын лесника, выросший вблизи одного из штирийских замков.) Подробностями, связанными с детством автора, изобилуют как «Зеленая сторона», так и «Убийцы персиков». Так, в последнем романе действие разворачивается в замке, населенном причудливыми персонажами, разыгрывающими странные, сюрреалистические ритуалы, вписывающиеся в интеллектуальную модель, столь излюбленную австрийскими литераторами прошлого века, — модель языковой игры и иронического остранения традиционных повествовательных мотивов.

Подчеркнем: усилия Вольфганга Крауса и «Форума Городской Парк» придали в 1960-е гг. новые импульсы развитию австрийской литературы. С 1967 г. зальцбургское издательство «Резиденц» (Residenz) сосредоточилось на выпуске современной австрийской литературы, с 1970 стали выдаваться государственные литературные стипендии, постепенно пьесы молодых австрийских авторов стали ставиться в крупнейших театрах страны. Наконец, послевоенная австрийская литература начала привлекать внимание и академической германистики¹⁵. Появляются новые журналы: «Протоколы» («Protokolle», выходит с 1966 г., издатель — Отто Брейха, Otto Breicha, 1932–2003), «Осиное гнездо» («Wespennest», с 1969, издатели — Петер Хениш (Peter Henisch, род. 1943) и Хельмут Ценкер (Helmut Zenker, 1949–2003). Журнал Ценкера, как издание левой ориентации, выдвигает новую программу, критически пересматривающую идею языкового эксперимента. Задача «Осиного гнезда» — печатать только «полезные тексты». Ставится вопрос: соответствует ли реальное политическое значение авангарда его декларациям о собственной ангажированности? Выражают ли языковые эксперименты насущные нужды действительности? На эти вопросы

прагматичные критики авангарда из левомарксистского писательского лагеря отвечают отрицательно.

При этом проза молодых австрийских авторов ранних и поздних шестидесятых преимущественно продолжает полемику против принципа последовательного рассказа. Влиятельным было мнение, что подобный повествовательный принцип искажает действительность. Формальные новации рассматривались как важнейшее средство социальной критики. Ближайшими предшественниками «восстания» против традиционных повествовательных форм выступают авторы Венской группы («Улучшение центральной Европы» Винера, «Шестое чувство» («Der sechste Sinn», неокончен) Байера (Konrad Bayer, 1932–1964), «Дракула, Дракула» («Drakula, Drakula», 1966) Артмана, Hans Carl Artmann, 1921–2000). Лозунги Венской группы — разрыв с нарративными авторитетами, предельная минимизация сюжета — подхватили Томас Бернхард (Thomas Bernhard, 1931–1989, роман «Помешательство», «Verstörung», 1967), Михаэль Шаранг (Michael Scharang, род. 1941, сборник «Конец рассказа и другие рассказы», «Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen», 1969), Андреас Окопенко (Andreas Okopenko, род. 1930, «Лексикон сентиментальной поездки на встречу экспортеров в Друдене», «Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden», 1970). В этот же ряд можно включить «Геометрический деревенский роман» («Geometrischer Heimatroman», 1969)¹⁶ Герта Фридриха Йонке (Gert Friedrich Jonke, род. 1946), «деконструирующий» известный в Австрии с XIX века жанр локального «деревенского романа» (Heimatroman). К форме австрийского «антирегионального романа», знакомой нам, в частности, по книгам Германа Броха, Жоржа Зайко, Ганса Леберта, обращается и Герхард Фрич в романе «Карнавал» («Fasching», 1967). В этой гротескной сатире некто Феликс Голуб, вернувшийся после войны из сибирского плена в небольшой австрийский город, становится жертвой все того же общества, так и не излечившегося от нацизма. Во время «фашинга», масленичного карнавала, Голуб, наряженный «масленичной невестой», жестоко наказывается за то, что в конце войны дезертировал из армии, переодевшись в женское платье. Причем «судьи» — городской истребитель, «переодевшиеся» демократами бывшие нацисты.

Рядом с энергичным, но не всегда по-настоящему продуктивным авангардом в австрийской литературе успешно работают мастера «старой школы», разделяющие принцип «фундаментального одобрения действительности», выдвинутый Хаймито фон Додерером. К таким мастерам, склонным к эпической широте и при этом не чурающимся «плетения словес», причудливого совмещения барокко и модерна, можно отнести Альберта

Драха (Albert Drach, 1902–1995). Долгое время остававшийся в тени как писатель, Драх, выходец из богатой еврейской семьи, черпал материал для своих романов из собственной адвокатской практики, которой занимался вплоть до захвата Австрии нацистами в 1938 г. В эмиграции Драх живет в Югославии и Франции, в годы войны трижды оказывается в лагерях для перемещенных лиц, где встречается с Вальтером Газенклевером и Лионом Фейхтвангером.

На литературную авансцену Драх был выведен еще Антоном Вильдгансом. В 1919 г. он опубликовал сборник стихов «Дети снов» («Kinder der Träume»), в 1929 — драму «Дело де Сада» («In Sachen de Sade»), за которую Ханс Хенни Янн предполагал дать ему престижную премию Клейста. После десятилетий литературного небытия Драх, можно сказать, вторично дебютировал в 1964 году первым томом своих сочинений, романом «Большой протокол против Цветчкенбаума» («Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum»). Этот роман, на короткое время ставший литературной сенсацией, рассказывает о трагикомической одиссее Шмуля Лейба Цветчкенбаума по австрийским тюрьмам и судебным инстанциям первой половины XX века. «Большой протокол против Цветчкенбаума» неподражаем по стилю: злоключения центрального персонажа описываются казенно-ломаным языком старой австрийской канцелярии. Герой Драха, «поданный» в такой витиеватой протокольной перспективе, невольно приобретает комически-отчужденные черты.

Следующие романы Драха — «Несентиментальное путешествие» («Unsentimentale Reise», 1966) и «Z. Z.» («Z. Z. das ist die Zwischenzeit», 1968) — отличаются автобиографическим характером и лаконичным стилем. Драх продолжает развивать свою центральную тему — бегства от нацизма, от циничной «большой истории», пожирающей, подобно Ваалу, свои жертвы.

Несмотря на восторженные рецензии, в которых Драх рассматривается как один из ведущих писателей современной Австрии, его творчество известно лишь узкому кругу почитателей. Причиной этому — намеренно архаизированный язык писателя. Стилистическую перспективу, которой следуют книги Драха, можно назвать барочной, с изрядной долей кафкианского «сновидческого реализма»; в этом направлении работали такие австрийские авторы, как Альберт Парис Гютерсло и Фриц фон Херцмановски-Орландо.

Автобиографизм Альберта Драха — одна из важнейших черт литературных шестидесятых и семидесятых в Австрии. К собственному прошлому также обращается в своей прозе Марлен Хаусхофер (Marlen Haushofer, 1920–1970). Хаусхофер — одна из тех писательниц послевоенного времени, творчество которых

было заново прочитано в семидесятые годы феминистским движением. В пятидесятые — шестидесятые годы Хаусхофер выпускает один за другим романы, в ностальгически-задушевной перспективе описывающие радости и горести девочки, подрастающей под надежным родительским крылом в большом деревенском доме. Хаусхофер любит изображать идиллический мир детства — мир, наполненный животными и растениями, с которыми можно беседовать по душам, а также добрыми взрослыми — верными товарищами по играм и рассказчиками занимательных историй (автобиографический роман Хаусхофер «Небо без конца», «Himmel, der nirgendwo endet», 1966)¹⁷. Зло здесь практически отсутствует. Оно даст о себе знать позже — когда девочка вырастет и поступит в монастырскую школу, войдет в мир «взрослых» страстей, насилия и обладания. Гимн неотчужденному состоянию — безмятежному детству на лоне природы — сменяется горьким повествованием об отчуждении женщины в семье, о запутанных отношениях с мужем и любовником, о неудачной попытке самоубийства (первый роман Хаусхофер «Пригоршня жизни», «Eine Handvoll Leben», 1955)¹⁸.

Время действия романов Хаусхофер — весь XX век, особенно его первая половина, время трагических событий мировой истории. Но у Хаусхофер — как у многих австрийских авторов — политический фон отсутствует почти полностью, он вытеснен меланхолической лирикой частной жизни, печальным обаянием женского одиночества. «Женской робинзонадой» можно назвать «Стену» («Die Wand»), самый известный роман Хаусхофер, вышедший в свет в 1962 году¹⁹. Вкратце содержание романа таково: женщина, отправившись на охоту, остается одна в охотничьем домике. Друзья, которые должны были забрать ее, не приходят. Женщина хочет вернуться домой, но натывается на стеклянную стену, за которую невозможно выбраться. Так начинается робинзонада: внутри стены под началом женщины создается самодостаточный идиллический мирок. Но идиллия разрушается вторжением мужчины-агрессора, который убивает собаку хозяйки и сам гибнет от руки последней. Идиллия уничтожена — и женщина покидает свою территорию, возвращаясь к людям.

В композиционном плане Марлен Хаусхофер использует в «Стене» форму дневниковых записей — так же, как и в своем последнем романе, «Мансарда» («Die Mansarde», 1969). Хаусхофер искусно смешивает различные повествовательные времена, строит сложные ассоциативные ряды — с тем, чтобы в конечном итоге через развернутый рефлектирующий монолог главной героини передать тягучую монотонность ее жизни.

Успеха у публики Марлен Хаусхофер добилась главным образом не своими «взрослыми» романами, а детскими книгами:

«Трудно быть послушным» («Brav sein ist schwer», 1965) и «Плохим быть тоже нелегко» («Schlimm sein ist auch kein Vergnügen», 1970).

Мы видим, что к концу шестидесятых в австрийской литературе сосуществуют — как правило, в непростом диалоге — разнообразные художественные тенденции и стилистические перспективы. Литературные дискуссии велись на разных уровнях — от чисто эстетических размежеваний до публичных и идеологических конфликтов. Так, шумный отклик вызвал перевод на немецкий язык вышедшей в 1963 году книги итальянского германиста Клаудио Магриса «Габсбургский миф в австрийской литературе» (Claudio Magris, «Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur», 1966²⁰). О Габсбургском мифе в изложении Магриса писал Д. В. Затонский в своей книге «Австрийская литература в XX столетии» (М., 1985), поэтому мы ограничимся лишь указанием на то воздействие, какое концепция Магриса оказала на дискуссию о положении литературы в Австрии. Книга Магриса стремится привести всю противоречивость феномена австрийской литературы к одному («негативному») знаменателю — «Габсбургскому мифу»²¹. Это утверждение, безусловно, вызвало ожесточенные дискуссии в австрийской критике. В целом преобладала критическая тональность. Например, Вальтер Вайс совершенно справедливо упрекает Магриса в непозволительной редукции²². Магрис, по мнению Вайса, проходит мимо критической традиции в истории австрийской литературы, забывая о таких авторах, как Николай Ленау, Чарльз Зилсфилд (он же Карл Постль — Charles Sealsfield, 1793–1864), Фердинанд Кюрнбергер (Ferdinand Kürnberger, 1821–1879). Магрис, по мнению Вайса, существенно упрощает творчество таких писателей, как Франц Грильпарцер, Адальберт Штифтер, Артур Шницлер, Роберт Музиль, без обиняков зачисляя их в апологеты антиисторичного Габсбургского мифа.

В уже цитированных книгах Венделина Шмидт-Денглера и Роберта Менассе Габсбургский миф объявляется ненужным и даже вредным для развития современной австрийской литературы. Менассе, например, замечает, что с точки зрения этого мифа Австрия — всего лишь «республиканский музей Габсбургской монархии»²³. (Что, кстати, соответствует официальному образу австрийской культурной традиции.)

Несколько иначе строит свою критику Габсбургского мифа Шмидт-Денглер. В своих лекциях по истории австрийской литературы после 1945 г., изданных отдельной книгой, он связывает специфику австрийской литературы с проблематикой языка и, в первую очередь, языка повествования. Шмидт-Денглер рассказывает историю современной австрийской литературы как исто-

рию языковых экспериментов или перманентных кризисов в искусстве описания и повествования. Уже название его книги — «Линии разлома» (Bruchlinien) — весьма примечательно: Шмидт-Денглер не скрывает своей симпатии к левому австрийскому авангарду, мало того — стремится противопоставить австрийский авангард (особенно в прозе) более «традиционному» повествовательному искусству, практикуемому, на его взгляд, в соседней Германии. Склонность к формальному эксперименту и критике общепризнанных повествовательных приемов, как нам кажется, Шмидт-Денглер хочет объявить фирменным знаком современной австрийской прозы. Габсбургскому мифу здесь отводится весьма неблагодарная роль — служить главным объектом критики со стороны радикальных экспериментаторов.

Традиционное последовательное, неспешное повествование с его психологизмом и любовью к живописной реалистической детали порождает мифы, и один из таких мифов — о «светлом» габсбургском прошлом. Таков пафос книги Шмидт-Денглера. Согласно такой логике, едва ли не все крупнейшие австрийские прозаики, чувствующие «фактуру» реальности и умеющие блестяще ее передать, оказываются в опасной близости от Габсбургского мифа.

Определение степени правоты той или другой стороны в данном случае — не наше дело. Важно только показать, насколько могут быть велики расхождения в трактовках современной австрийской литературы, иными словами — насколько велико ее стилистическое разнообразие. Дело, быть может, в том, что для Австрии ее (литературное) прошлое и настоящее остается некоторой этической и эстетической проблемой, и любая попытка выстроить литературный ряд, осуществить отбор источников будет неизбежно связана с определенным мировоззренческим решением. Габсбургский миф в этом смысле — одно из таких мировоззренческих решений. Впрочем, и ответный ход — книга Шмидт-Денглера — может быть прочитан как очередная попытка сконструировать свой, «авангардистский» миф об австрийской литературе.

Дискуссия о путях австрийской литературы была подстегнута крахом в 1966 г. правительства «Большой коалиции», составленного из представителей двух главных партий — Австрийской народной партии и Социалистической партии Австрии. Потерпев поражение на выборах, социалисты перешли в оппозицию.

Конец «Большой коалиции» усилил политизацию австрийского общества и австрийской литературы. Это связано прежде всего с уже упоминавшимся писательским объединением из Граца, но не только. На авансцену в ранние семидесятые выдвиг-

гаются политически ангажированные авторы — Михаэль Шаранг, Петер Туррини, Эльфрида Елинек, Эрих Фрид. В лаконичной прозе Эриха Фрида (Erich Fried, 1921–1988), пронизанной критическими просветительскими импульсами, следующей в русле Карла Крауса и Бертольта Брехта, развенчивается реставративная идеология Второй республики, разоблачаются неофашистские тенденции в современной Австрии.

Интересна также и сухая, дидактическая проза Михаэля Шаранга, прошедшая через «горнило» языкового и литературного эксперимента. В 1973 году выходит в свет его роман «Чарли Трактор» («Charly Traktor») — один из нечастых на австрийской земле романов о рабочем классе. С прозой Шаранга российский читатель знаком по небольшой книге «Сын батрака» («Der Sohn eines Landarbeiters»), вышедшей на немецком языке в 1975 г.²⁴ Перед нами — трагическая история молодого рабочего-каменщика Франца Вурглавеца, покончившего с собой от полной невозможности построить жизнь согласно своим представлениям. Повествование в этой книге подчеркнуто скупое — минимум психологии и сентиментальности. В «Сыне батрака» реальность представлена как цепь сделок и договоров. Заключают между собой сделки все — влюбленные пары, рабочие и их хозяева, родители и их дети. Договариваются все — за исключением Франца Вурглавеца, не сумевшего — или не успевшего — выстроить свою собственную жизненную стратегию и изгнанного из рая австрийского «социального партнерства». Знаменательная книга, если учесть, что и сегодня Австрия занимает лидирующие места в Европе по числу самоубийств.

После того, как Грац бросил вызов литературной и интеллектуальной монополии Вены, в австрийской провинции один за другим появляются новые литературные журналы, порой с труднопроизносимыми и труднопереводимыми названиями. (Некоторые из этих изданий перечисляются в книге В. Шмидт-Денглера «Линии разлома».) Наряду с Веной и Грацем в семидесятые годы значительными литературными центрами становятся Зальцбург и Клагенфурт. О роли зальцбургского издательства «Резиденц» в поддержке и популяризации австрийской литературы уже говорилось. В Клагенфурте с 1977 г. регулярно проводится конкурс молодых писателей. Наряду с конкурсом в Клагенфурте следует также отметить фестиваль «Штирийская осень» в Граце и дни литературы в альпийской деревне Раурис (с 1971). В 1975 году в Вене появляется еще один культурный институт с обширной литературной программой — «Старая кузница» («Alte Schmiede»). Все это свидетельствует об усилении роли литературы в общественном сознании австрийцев. Более того — именно в семидесятые литература становится фирмен-

ным знаком Австрии как маленькой европейской страны с высоким культурным статусом.

Оживление литературной жизни в то же время привело к новым конфликтам в среде австрийских писателей. В 1972 г. Александр Лернет-Холениа (Alexander Lernet-Holenia, 1897–1976) сложил с себя полномочия президента австрийского Пен-клуба в знак протеста против присуждения Нобелевской премии немецкому писателю Генриху Беллю. Лернет-Холениа заявил, что Беллю дали премию не за эстетическое качество его текстов, а за политическую ангажированность. В ответ на это в Граце в конце февраля 1973 г. собралось около пятидесяти писателей, чтобы выступить с протестом против действий Пен-клуба и его бывшего президента, решительно отказывавшихся признавать новую экспериментальную прозу из Австрии, уже получившую известность за границей. Как уже говорилось выше, собравшиеся в Граце авторы попытались организовать свой, альтернативный Пен-клуб. Это начинание потерпело неудачу, но организация как таковая осталась. Первым президентом нового сообщества австрийских писателей (туда входили в разное время Герхард Рюм, Освальд Винер, Барбара Фришмут, Петер Хандке, Фридерика Майрёкер, Герхард Рот, Петер Туррини) стал Ханс Карл Артман. Писателей, входивших в этот союз, в австрийской прессе порой называли «коммунистами», что, конечно, неверно, поскольку спектр мнений «взбунтовавшихся» авторов был весьма разнообразен — от марксизма и принципиального анархизма до умеренного консерватизма. Однако в конечном итоге австрийская специфика социального партнерства взяла свое: изначально враждебные друг другу Венский Пен-клуб и Грац довольно быстро сблизились и даже стали обмениваться авторами.

Немаловажную роль в примирении писателей сыграла взвешенная официальная культурная политика: обе группы получают примерно равную долю государственного внимания. Нельзя забывать, что в 1970 г. к власти пришла Социалистическая партия Австрии, руководимая Бруно Крайски. Правительственное послание 1970 г. было обращено, прежде всего, к интеллектуалам и к недовольной бунтующей молодежи. И все же, как полагает скептически настроенный исследователь современной австрийской литературы Клаус Цайрингер, серьезных структурных сдвигов в литературной политике добиться не удалось. Прежде всего — литературная жизнь в целом по-прежнему пребывала в зависимости от государственных субсидий²⁵. При этом литература существенно уступала по размеру бюджетных финансовых дотаций по сравнению с той щедрой поддержкой, которая оказывалась изобразительному, оперному и театральному искусству (с 1976 по 1981 гг. — почти 75% от всех государст-

венных расходов на культуру)²⁶. Интерес австрийской публики к отечественной литературе по-прежнему оставался низким, как и тиражи большинства издаваемых в Австрии произведений австрийской литературы. Средства массовой информации Австрии в семидесятые годы также не баловали литературу особым вниманием. Единственное исключение — литературный конкурс в Клагенфурте, проводимый при непосредственном участии телевидения. Наконец: по данным того же Цайрингера, в 1971 г. 43% жителей Австрийской республики не прочитали за год ни одной книги²⁷.

Между тем: несмотря на голоса скептиков, именно в семидесятые австрийская литература выдвигается на первые позиции в Европе. В книге 1976 г. «Предварительные итоги» («Zwischenbilanz») издатели — Вальтер Вайс и Зигрид Шмид-Бортеншлагер (Walter Weiss und Sigrid Schmid-Bortenschlager) — выражают свое удивление по поводу несоответствия политико-экономической «заурядности» Австрии и ее первоклассной литературы. В 1979 критик Генрих Формвег говорит о том, что лицо немецкоязычной литературы все в большей степени определяется австрийцами. Об успехе австрийской литературы свидетельствуют и многочисленные научные симпозиумы, проводимые как в Австрии, так и за границей. Один из самых представительных состоялся в ноябре 1980 г. в Бонне под названием «Литература из Австрии — австрийская литература»²⁸. Выходят сборники статей и журналы на разных языках²⁹. Еще раз напомним, что во многом признанию австрийской литературы за рубежом способствовала деятельность Австрийского литературного общества, возглавлявшегося Вольфгангом Краусом. Краус и его общество, в частности, приглашали в Австрию видных писателей, оставшихся в эмиграции (здесь следует в первую очередь назвать имена Элиаса Канетти и Эриха Фрида).

В семидесятые годы, как уже отмечалось в связи с Альбертом Драхом и Марлен Хаусхофер, в Австрии на первый план выдвигается литература «от первого лица», которую критики окрестили «новой чувствительностью» или «неосентиментализмом». По наблюдению В. Шмидт-Денглера, успех автобиографической прозы в Австрии 1970-х связан с появлением и утверждением авторов, чей путь в литературу лежал через религиозное, католическое воспитание и образование (Т. Бернхард, П. Хандке, А. Брандштеттер, Б. Фришмут). Отсюда — новая жизнь трансформированного и секуляризованного литургического языка в литературе «новой чувствительности»³⁰.

Традиции сентиментализма, возобновленные рядом авторов в семидесятые, имеют в Австрии довольно крепкие корни и восходят не только к XVIII веку, но и к поэзии частной жизни в

эпоху бидермайера. «Новая чувствительность» выступает в австрийской и немецкой литературе (последняя, кстати, во многом заимствовала моду на автобиографизм из Австрии) как выражение несогласия с радикальной философией «новых левых», отрицающей антропологический принцип как «буржуазный». Происходит поворот от революционной концепции истории, призванной к героической «перековке» частного человека, к представлению об истории пережитой, пропущенной через сознание этого самого частного индивида.

Этот поворот от «большого» к «малому», от героического к антропологическому, быть может, с наибольшей откровенностью и последовательностью — и с минимумом сентиментальности — выражен в жизни и творчестве Манеса Шпербера (Manès Sperber, 1905–1984). Судьба Шпербера, к сожалению, мало известного российскому читателю, есть яркое воплощение «жизненного цикла» левой идеи в прошедшем столетии. Родившись в семье раввина в Восточной Галиции, Шпербер проделал путь от революционного интернационализма и коммунизма к скептицизму и затем — к «отступничеству». Об этом нелегком пути Шпербер рассказал в своей автобиографической трилогии «Все прошедшее...» («All das Vergangene», 1974–1977)³¹. Левый интеллигент Шпербер (псевдонимы — Ян Хегер, Н. А. Менлос) испытал на себе воздействие разнообразных идеологических систем первой половины XX века — марксизма, коммунизма, сионизма, психоанализа (Шпербер одно время был учеником и сотрудником известного ученого Альфреда Адлера). Автобиография Шпербера — пожалуй, самое значительное его произведение — по сути, разворачивает перед нами историю поражения левого движения, состоящую из бесчисленной цепи сделок, отступлений, измен и заблуждений. Вину за это поражение Шпербер возлагает на сталинскую внешнюю политику, а также — и что, может быть, важнее всего — на внутренние дефекты самой левой идеи. Параллельно с честным и горьким рассказом о крушении левых (особенно в Германии) идет описание чудовищной логики насилия, охватившей Европу в двадцатые — сороковые годы XX века. Шпербер, выросший в еврейском «штетле», особенно чувствителен к сценам насилия и жестокости — и именно к этим многочисленным сценам (в Советском Союзе, Веймарской и фашистской Германии, Югославии и так далее) — постоянно возвращается его трезвая, беспощадная память. Действие автобиографической книги Шпербера в основном проходит в крупнейших европейских метрополиях — Вене, Берлине, Париже. На этом фоне рельефно выделяется галерея интеллектуалов, определявших лицо левого и в целом протестного движения в Европе в период между двумя войнами — Бертольт Брехт, Вил-

ли Мюнценберг, Вильгельм Рейх, Альфред Деблин, Эгон Эрвин Киш, Мирослав Крлежа, Артур Кестлер, Анна Зегерс, Андре Мальро. Лаконичные, порой критически заостренные, но яркие и запоминающиеся портреты этих людей — одно из несомненных достоинств книги Шпербера³².

Не затухала в 1970-е гг. и линия «антипочвеннической», антирегионалистской литературы, несмотря на ее неприятие обществом. Приверженцы этого направления описывают повседневную жизнь австрийской провинции, о которой они знают не понаслышке. Возникла эта литература большей частью как реакция на тот образ социального мира и спокойствия, который усиленно навязывался официальной идеологией. Стремясь разрушить эту сусальную идиллию, показать вместо нее изнанку жизни, авторы часто (хотя, разумеется, не всегда и не все) впадали в другую крайность — крайность полного отрицания и безысходности. Для «антипочвеннической» (антирегионалистской) литературы были характерны такие темы, как хранимые в тайне и не искупленные преступления прошедшей войны, жестокие принципы воспитания детей, подавления их индивидуальных склонностей, бесправие и беспросветность существования низших социальных слоев — наемных рабочих и батраков. На первых порах этой литературе было свойственно отсутствие каких-либо обобщений, в ней превалировало стремление к правдивому, достоверному изображению действительности, ее отличали бессобытийность и безыскусная описательность, отражающая общее ощущение застоя и отсутствие надежды на какие-либо изменения, на начало какого-либо движения в обществе.

О жизни батраков в австрийской деревне рассказывается в романе Франца Иннерхофера (Franz Innerhofer, 1944–2002) «Прекрасные деньки» («Schöne Tage», 1974), переведенном и изданном у нас еще в советское время, а в 1998 переизданном уже в серии «Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге». Роман разрушал идиллические представления о добрых крестьянах, живущих и работающих в согласии с природой. Оказывается, в деревне, где многие горожане мечтали бы иметь домик, царит рабство и бесправие, бедные крестьяне и батраки низведены хозяевами до уровня рабочей скотины. Природа для них — всего лишь объект применения рабского труда. Они настолько забыты, что почти не разговаривают. Основную часть их жизни занимает тяжелый труд, все остальное — прием пищи, сон, отправление физиологических потребностей — они делают урывками в коротких промежутках между бесконечными часами работы. И так из года в год, из поколения в поколение. Центральная фигура романа — батрацкий мальчик Холь, в котором Иннерхофер, собственно, описал самого себя, поставил себе целью лю-

бой ценой вырваться из деревенского ада и стать учеником слесаря в городе. И это ему удалось в самом конце повествования.

За «Прекрасными деньками» следуют романы «Теневая сторона» («Schattseite», 1975), «Громкие слова» («Die großen Wörter», 1977), выдержанные в том же ключе. В этой трилогии Иннерхофер описывает свои собственные детство и юность, которые он, внебрачный сын батрачки, провел как «крепостной» в крестьянском хозяйстве своего отца. Автор показывает убожество и жестокость «сельской идиллии». Природа у Иннерхофера так же жестока и бесчеловечна, как и крестьянская община. Трилогия Иннерхофера вызвала ряд протестов со стороны австрийских крестьян и представителей католической церкви, почувствовавших себя оскорбленными.

Близок к Иннерхоферу Гернот Вольфгрубер (Gernot Wolfgruber, род. 1944) со своими социально-критическими романами семидесятых годов — «На свободе» («Auf freiem Fuß», 1975), «Годы возмужания» («Herrenjahre», 1976), «Ничейная земля» («Niemandland», 1978), «Как прошло одно лето» («Verlauf eines Sommers», 1981). Вольфгрубер, сам выходец из крестьянских низов, рисует подмастерьев, рабочих, батраков, пытающихся всеми силами изменить свою судьбу, получить образование, достойную профессию и социальный статус. Этот путь наверх, как правило, заканчивается у героев Вольфгрубера поражением и разочарованием. Социальное партнерство представляется писателю сговором сильных против слабых. Критика социального партнерства как начала, цементирующего австрийскую национально-культурную идентичность, ведется им с позиций индивидуалистических, напоминающих анархический пессимизм Бернхарда. В романе «Ничейная земля» Вольфгрубер рассказывает о крушении иллюзий у честолюбивого рабочего, «парвеню», жаждавшего приобщиться к образованию и высокой культуре. Голод знаний не насыщается, воспитание культурой не достигает своей цели, стремление вырваться за пределы своего класса приводит к отчуждению, к жизненной катастрофе — таков горький вывод этого романа.

Вслед за Герхардом Фричем, Францем Иннерхофером и Гернотом Вольфгрубером в жанре «антирегиональной» прозы работает Йозеф Винклер (Josef Winkler, род. 1953)³³. В основу его книг («Дитя человеческое», «Menschenkind», 1979; «Землепашец из Каринтии», «Der Ackermann von Kärnten», 1980) положен реальный случай — самоубийство двух батраков в родном селе Винклера в Каринтии. Это трагическое происшествие освещает сельскую Австрию мертвенным светом; деревня изображена как пыточная машина, терзающая плоть своих жертв.

Социально-критическая проблематика, пропущенная через личный опыт, становится важным вектором женской прозы Австрии в семидесятые годы. Помимо Марлен Хаусхофер и Ингеборг Бахман, к критическому анализу положения женщины в австрийском обществе обращаются Джинни Эбнер (Jeannie Ebner, 1918–2004, романы «Они ждут ответа», «Sie warten auf Antwort», 1954; «Королевский тигр»³⁴, «Der Königstiger», 1959; «Чернобелые фигуры», «Figuren in Schwarz und Weiß», 1964; «Три тона на флейте», «Drei Flötentöne», 1981), Эльфрида Елинек, Фридерика Майрёкер, Барбара Фришмут, Бригитта Швайгер (Brigitte Schwaiger, род. 1949).

В своих первых прозаических произведениях («Монастырская школа», «Die Klosterschule», 1968; «Истории для Станека», «Geschichten für Stanek», 1969; «Дни и годы», «Tage und Jahre», 1971) Барбара Фришмут перерабатывает свой собственный автобиографический опыт (безотцовщину, посещение монастырской школы в Гмундене, пребывание в Турции и Венгрии) в экспериментальные тексты, аналитически исследующие отношения между языком и действительностью.

Ранняя проза Фришмут балансирует на грани авангарда и традиционного повествовательного искусства: фабула и хронологическая последовательность часто вытесняется интеллектуальными играми-упражнениями с языковым материалом, и прежде всего — социальными языковыми клише. В первом романе Фришмут («Тени тают на солнце», «Das Verschwinden des Schattens in der Sonne», 1973) можно наблюдать обратное движение — от экспериментальной словесной игры к классическому искусству повествования. При этом стихия игры не ушла до конца из творчества Фришмут — достаточно упомянуть ее известную романную трилогию «Мистификации Софии Зильбер» («Die Mystifikationen der Sophie Silber», 1976), «Ами, или Метаморфоза» («Amy oder Die Metamorphose», 1978), «Кай и любовь к моделям» («Kai und die Liebe zu den Modellen», 1979). У Фришмут (как и у Бахман и — в меньшей степени — у Хаусхофер) женщина является носителем утопического сознания. В «Мистификациях Софии Зильбер»³⁵ главная героиня свободно перемещается между двумя мирами — повседневностью и волшебным царством фей. Возвращение к неотчужденному существованию, преодоление цивилизации и техники достигается здесь с помощью литературы и искусства, отмеченных у Фришмут печатью австрийской сказочной традиции барокко и рококо: в «Мистификациях Софии Зильбер» можно услышать звучание Моцарта, Раймунда и венской народной комедии, а также гротескно-«маскарадной» прозы Херцмановски-Орландо³⁶.

Совершенно в другой тональности выдержаны книги Бригитты Швайгер — «Откуда в море соль?» («Wie kommt das Salz ins Meer?», 1977³⁷) и «Долгое отсутствие» («Lange Abwesenheit», 1980). Если первый роман посвящен поискам женской идентичности, то во втором центральным мотивом является тяжба рассказчицы-героини с отцом. В описании этой «распри» Швайгер идет путем Ингеборг Бахман (в романе «Малина», «Malina», 1971): вновь мы имеем дело с авторитарным отцом, склонным к жестокости, антисемитизму и нацизму. Как и Бахман, Швайгер изображает женское сознание, «плененное» отцовским началом. При этом роман Швайгер слабее в литературном отношении: слишком очевидна здесь навязчивая брутальность отца, «психограмма» авторского сознания порой превращается в каталог женских фобий и капризов.

К концу семидесятых в австрийской литературе заявляют о себе авторы нового поколения, чей расцвет придется на восьмидесятые и девяностые. Это, кроме Эльфриды Елинек, Герхард Рот (Gerhard Roth, род. 1942) и Петер Розай (Peter Rosei, род. 1946).

Действие первого романа Герхарда Рота «Автобиография Альберта Эйнштейна» («Die Autobiographie des Albert Einstein», 1972) охватывает один день из жизни безумца, возмнившего себя Альбертом Эйнштейном и одержимого «манией» познания действительности. Герой романа — жертва мучительных субъективных ощущений, которые пронизывают его подобно потокам электричества. Исследованию патологии сознания посвящен сборник рассказов Рота «Начало мировой войны» («Der Ausbruch des Weltkriegs», 1972), а также роман «Воля к болезни» («Der Wille zur Krankheit», 1973).

В 1980 г. Рот публикует «Тихий океан» («Der Stille Ozean»), первый роман из серии книг «Архивы Молчания» («Die Archive des Schweigens», 1980–1991). «Тихий океан» построен по схеме детективного романа, которая вызывает в памяти «Волчью шкуру» Леберта: преступление, совершенное во время войны в деревне под названием Молчание (Schweigen), отзывается эхом в настоящее время. Герой Рота, врач Ашер, совершивший в прошлом серьезную профессиональную ошибку, скрывается в горах, как в Тихом океане, выдавая себя за биолога. Ашер поначалу выступает сторонним наблюдателем сельской жизни. Но постепенно ее невыносимая ущербность — несчастные случаи, преступления, болезни — пробуждает в Ашере инстинкты лекаря. Так, в конце концов, появляется надежда, что Ашеру и вправду удастся раствориться в «Тихом океане», объединить малое (свою собственную жизнь) и большое (историю и природу).

Ранняя проза Петера Розая, представленная на русском языке повестью «Отсюда — туда» («Von hier nach dort», на языке ори-

гинала издана в 1978)³⁸, отличается минималистской редукцией повествования до «голой», нерелексивной передачи первичных действий и ощущений персонажа. Помимо повести «Отсюда — туда», в семидесятые годы Розай издает, в частности, сборники рассказов «Перекасти-поле» («Landstriche», 1972) и «Набросок мира без людей» («Entwurf für eine Welt ohne Menschen», 1975), а также романы «Затянувшийся процесс» («Bei schwebendem Verfahren», 1973) и «Кем был Эдгар Аллан?» («Wer war Edgar Allan?» 1977).

Розая можно назвать поэтом деклассированности. Его герои — люди без определенных занятий, выброшенные на большую дорогу. К уже известной по литературе рубежа XIX и XX веков тоске по дому австрийского крестьянина, сорвавшегося с места в поисках лучшей доли, Розай добавляет толику американского битничества с его любованием бесцельной красотой дороги.

Розай, как и его коллеги Бахман и Хандке, открывает для читателя новый европейский пейзаж — безрадостный, меланхоличный, лишенный привычного «местного колорита», вызывающий ассоциации с «бесплодной землей» Элиота. Вот пример своеобразной скупой повествовательной лирики, «нового вертеризма» из повести «Отсюда — туда»: «Выключил мотор и пошел к дереву. Корни его выступали из земли, образуя как бы холмик, из которого поднимался ствол. И трава там была не скошена: меж корней она была длинной и шелковистой. Сел и стал нюхать траву. Поднялся легкий ветерок. Он навевал теплоту, накопленную за день полями. Слегка моросило, смеркалось. Откинувшись на траве и прислонясь к дереву, я наблюдал за муравьем, который полз по руке. Сверху надо мной качались листья: кто же протянул эти золотые и жемчужные нити?»

В заключение попытаемся сделать некоторые обобщения. Прежде всего, австрийская проза 50–70-х гг. XX века, как и любая другая национальная литература, вбирает в себя дилеммы и конфликты последнего столетия. В этих противоречиях, как водится, сплетены насущное и вечное; лишь в их конкретных конфигурациях можно обнаружить нечто специфически австрийское. Возможно, такой «константой» для истории австрийской литературы можно считать оппозицию оригинального «краткого реализма» и языкового скепсиса, сопряженного с духом художественного эксперимента. В. Шмидт-Денглер в этой связи говорит о противостоянии языка и истории³⁹, Н. С. Павлова — о парадоксах несходного (трагическая серьезность истории — и юмористическое принятие жизни; надежда на предвечный порядок идей — и погруженность в зыбкую, неверную реальность; традиционная верность эмпирике — и постоянная мысль о «целокупности сущего»)⁴⁰.

На наш взгляд, центральную проблематику австрийской прозы 1950–1970-х гг. можно было бы описать следующим образом: для австрийских писателей история дана прежде всего в языке и через язык. Отсюда берут начало — как справедливо утверждает Шмидт-Денглер — присущие австрийской литературе XX века утопические мечты об освобождении языка от коммуникативных «ловушек» — клише. Но утопизм и критика истории не обязательно требуют полного разрыва с классическим искусством повествования. В этом смысле австрийская литература иронична и парадоксальна, предлагаемые ею решения неочевидны, гармония и синтез — полны художественного артистизма и эксцентрики. Гармония австрийской литературы — это хрупкое, почти немислимое равновесие эксперимента и традиции, анархии и консерватизма, боли и радости. Эта гармония рождена из страдания и не затушевывает его, а вплетает в свои созвучия.

¹ Я благодарен за помощь в работе Австрийскому литературному обществу в Вене (президент — † Вольфганг Краус), Фонду им. А. фон Гумбольдта (Германия), а также Австрийской библиотеке в Нижнем Новгороде и профессору В. Д. Седельнику (Москва).

² *Bauer Werner M.* Die deutschsprachige Literatur Österreichs seit 1945 // Literaturgeschichte Österreichs / Hrsg. von Herbert Zeman. Graz, 1996. S. 514f.

³ *Schmid-Bortenschlager Sigrud.* Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte / Hrsg. von Horst Albert Glaser. Bern; Stuttgart; Wien, 1997. S. 81.

⁴ *Schmidt-Dengler Wendelin.* Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg; Wien, 1995. S. 18–19.

⁵ *Menasse Robert.* Die sozialpartnerische Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist. Wien, 1990. S. 15ff.

⁶ *Scheichl Sigurd Paul.* Zeitschriften in Österreich // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. S. 272.

⁷<http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft5/dorgespraech.html>

⁸ *Леберт Г.* Волчья шкура. Пер. с нем. Наталии Манн и Е. Вильмонт. М., 1972.

⁹ *Schmid-Bortenschlager Sigrud.* Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. S. 83–84.

¹⁰ *Леберт Г.* Корабль в горах. Пер. Е. Вильмонт // Повести австрийских писателей / Сост. Ю. И. Архипов. М., 1988. С. 334.

¹¹ *Леберт Г.* Волчья шкура. С. 307.

- ¹² *Сартр Ж.-П.* Стена: Избранные произведения / Сост. А. А. Лаврова. М., 1992.
- ¹³ *Kolleritsch Alfred.* Die Grüne Seite. Zweite Auflage. Salzburg, 1981. S. 54.
- ¹⁴ См. русский перевод: *Коллерич А.* Убийцы персиков. Пер. с нем. В. Фадеева. СПб., 2003.
- ¹⁵ *Zeyringer Klaus.* Literarische Öffentlichkeit in Österreich // Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. S. 153.
- ¹⁶ См. русский перевод: *Йонке Г.* Геометрический деревенский роман. Пер. с нем. Т. Баскаковой. СПб., 2008.
- ¹⁷ *Haushofer Marlen.* Himmel, der nirgendwo endet. Gütersloh, 1966.
- ¹⁸ *Haushofer Marlen.* Eine Handvoll Leben. Wien, 1955.
- ¹⁹ См. русский перевод: *Хаусхофер М.* Стена. Пер. с нем. Е. Крепак. СПб., 1994.
- ²⁰ В 2000 году книга была переработана автором и переиздана: *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, 2000.
- ²¹ *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 56.
- ²² *Weiss Walter.* Österreichische Literatur — eine Gefangene des Habsburgischen Mythos? // *Weiss Walter.* Annäherungen an die Literatur (Wissenschaft). Band 2. Österreichische Literatur. Stuttgart, 1995. S. 3–19.
- ²³ *Menasse R.* Die sozialpartnerische Ästhetik. а. а. О. S. 10.
- ²⁴ *Шаранг М.* Сын батрака. Пер. с нем. Е. Вильмонт. М., 1979.
- ²⁵ *Zeyringer Klaus.* Literarische Öffentlichkeit in Österreich. S. 153.
- ²⁶ *Zeyringer,* а. а. О., S. 154.
- ²⁷ *Zeyringer,* а. а. О., S. 156.
- ²⁸ *Literatur aus Österreich — österreichische Literatur / Hrsg. von Karl Konrad Polheim.* Bonn, 1981.
- ²⁹ *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur / Hrsg. von Friedbert Aspetsberger.* Wien, 1977; *Modern Austrian Writing. Literature and Society after 1945 / Ed. by Allan Best and Hans Wolfschütz.* London; Toronto, 1980; *Für und wider eine österreichische Literatur / Hrsg. von Kurt Bartsch u. a.* Königstein, 1982; *Modern Austrian Literature / Ed. by Marie-Regina Kecht.*
- ³⁰ *Schmidt-Dengler Wendelin.* Bruchlinien. S. 438. См. также: *Kastberger Klaus.* Sieben Todsünden. Elfride Jelinek und der Katholizismus // *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg 6 (2003/2004) / Hrsg. von A. W. Belobratow.* S. 22–35.
- ³¹ *Sperber Manès.* All das Vergangene... 3. Auflage. Wien; München; Zürich, 1983.
- ³² О жизни и творчестве М. Шпербера см. также: *Sperber Manès.* Die Beiträge des Internationalen Symposiums gehalten anlässlich der Verleihung des Manès Sperber-Preises 1987 an der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, 1987.
- ³³ На русский язык переведен роман Винклера 1982 г. «Родная речь» (пер. с нем. В. Фадеева. СПб., 2005).
- ³⁴ Русский перевод: *Эбнер Дж.* Королевский тигр. Пер. с нем. Г. Снежинской. СПб., 1998.

³⁵ См. русский перевод: *Фришмут Б.* Мистификации Софии Зильбер. Пер. с нем. С. Шлапоберской. М., 1980.

³⁶ О народном театрально-музыкальном и сказочном начале в австрийской культуре см., в частности, работу Н. С. Павловой «О характере австрийской литературы»: *Павлова Н. С.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. С. 13–46, особенно с. 16–17.

³⁷ Опубликовано в русском переводе Е. Нарустранг в журнале «Иностранная литература» (2002. № 1).

³⁸ *Rozay P.* Отсюда — туда. Пер. с нем. Ю. И. Архипова. М., 1982.

³⁹ *Schmidt-Dengler, a. a. O., S. 360ff.*

⁴⁰ *Павлова Н. С.* Указ. соч. С. 308–311.

ГЛАВА 2

ХАЙМИТО ФОН ДОДЕРЕП

Хаймито фон Додерер (Heimito von Doderer, 1896–1966) — последний (по времени) из славной плеяды выдающихся австрийских эпиков двадцатого столетия. Его имя привычно упоминается в одном ряду с именами Музиля, Кафки, Броха, Рота. Он и самый «австрийский» из них всех. *Austriae poeta austriacissimus* назвал его популярный в послевоенные годы писатель Фридрих Торберг, считавший себя учеником Додерера¹. Может быть, еще точнее было бы назвать его великим венским писателем — ведь именно в Вене он провел большую часть своей жизни, этот город он знал, как мало кто из историков и краеведов, здесь протекает действие всех его главных, принесших ему мировую славу произведений. Целый космос, помещенный в рамки одного города, — это ведь одна из тенденций мировой прозы XX века. Вена для Додерера стала тем же, чем был Дублин для Джойса или Прага для Кафки, Берлин для Дёблина, или маленькие провинциальные городки своих стран для Пруста или Фолкнера.

По размаху и качеству своих романов полотно Додерера, несомненно, вполне сопоставим с перечисленными авторами. И в самой Австрии, и за рубежом у него немало адептов, считающих его одним из самых талантливых прозаиков века. Герберт Айзенрайх, например, считал его «одной из немногих вершин мировой прозы — такой же, как Сервантес или Толстой»². В России о нем как об одном из самых значительных писателей века — «по меньшей мере равном Музилю» — отзывался выдающийся отечественный германист А. В. Михайлов³.

В то же время нельзя не отметить, что значение Додерера художника явно масштабнее его мировой известности. Это объясняется, скорее всего, причинами идеологического свойства: Додерер, как и немцы Эрнст Юнгер и Готфрид Бенн (те немногие из коллег, чье значение он признавал) принадлежал к тем закоренелым «почвенникам» и консерваторам, чьи убеждения принято соотносить с идеологией нацизма, наделавшей столько бед в двадцатом веке. Вопрос, как мы в дальнейшем увидим, не простой и не однозначный, но репутация — вещь в иных случаях грубая, мало считающаяся с нюансами.

Будущий писатель родился 5 сентября 1896 г. в Хадерсдорфе, предместье Вены, шестым и самым младшим ребенком в семье зажиточного архитектора и предпринимателя. Дед писателя получил от кайзера дворянский титул за строительство альпийской железной дороги. Свое странное и словно бы искусственное имя — Хаймито — мальчик получил от матери: будучи беременной, она путешествовала по Испании, и там ей приглянулся мальчуган, которого звали Хуанито; похожим, тоже широко распространенным в испаноязычных культурах именем она и пожелала назвать своего сына.

В 1914 г. он закончил престижную гимназию с гуманитарным уклоном в аристократическом Третьем «бецирке» (районе) Вены, где получил изрядное знание древнегреческого языка и латыни, а также английского и французского языка (которым владел в совершенстве). И на склоне лет он любил щегольнуть в кругу литераторов тем, что помнил наизусть целые главы «Илиады» в оригинале. Сразу по окончании гимназии Додерер поступил на юридический факультет Венского университета, но успел проучиться там только один семестр: весной 1915 г. он был мобилизован в австрийскую армию, воевавшую с Россией. Около года Додерер проходил обучение в кавалерийском (драгунском) училище, а летом 1916 г. был отправлен на передовую. В первом же своем бою в июле 1916 г. он был взят в русский плен — во время знаменитого Брусиловского прорыва. После длительного этапирования Додерер в конце того же года очутился в лагере для военнопленных офицеров за Хабаровском, на Дальнем Востоке. После революции в России, в ходе начавшегося хаоса Гражданской войны, формально отпущенные австрийские офицеры попытались своим ходом (наняв эшелон) добраться до Европы, но под Самарой были остановлены и отправлены в новый лагерь — под Красноярск. В общей сложности Додерер пробыл в плену четыре года и домой в Вену вернулся (через Петербург, Штеттин, Берлин) только в августе 1920 года. Тогда же он снова поступил в Венский университет — на сей раз на исторический факультет, который и окончил пятью годами позднее, защитив диссертацию об эпохе Меровингов. Специализировался он по средневековой истории Австрии; доскональное знание письменных документов того времени немало помогло ему в дальнейшем в его опытах стилизации (особенно в романе «Меровинги»). По окончании университета он стал свободным литератором, писал стихи, рассказы, начинал один за другим романы, откладывая их завершение на будущее; пробовал — повинувшись больше материальной нужде — свои силы и в журналистике, которую, впрочем, вскоре возненавидел за ее сутность и поверхностность. Уже в двадцатые годы он осознал

свое призвание как сугубо писательское. Тем не менее, количество его журналистских опытов впечатляет — в те же двадцатые годы он опубликовал около двухсот статей в венской печати, в основном, на темы из области культуры. Как «специалист по России» он писал и о ней — с неожиданной симпатией отзываясь о политической энергии большевиков, сумевших, по его мнению, поднять страну из хаоса Гражданской войны, предоставив ей возможность развиваться по-своему, независимо от западных моделей государственного устройства.

Собственно, судьбе, забросившей его в Россию, Додерер был обязан, по его уверениям, и своим писательством. Дело в том, что первый год пленения — до Октябрьского переворота — протекал во вполне комфортабельных условиях. Лагерь для военнопленных офицеров на Красной речке походил чуть ли не на дом творчества — с добротным питанием, выдачей карманных денег, хорошо укомплектованной библиотекой, возможностью выписывать через Красный крест любую прессу и книги. Среди невольных товарищей и соседей Додерера оказалось немало бывших литераторов, художников, музыкантов, артистов. Он даже играл там на виолончели в самодеятельном оркестре, участвовал в качестве актера в любительских театральных постановках. В день своего двадцатилетия, 5 сентября 1916 г. (Додерер всю жизнь почти маниакально любил точность в датах, придавая большое значение — и в прозе тоже — точной фиксации тех или иных «мигов вечности») он начал писать — сначала дневники, перераставшие постепенно в художественную прозу, отличавшуюся с самого начала пристрастием к дотошно выписанным деталям. Через двадцать пять лет после смерти Додерера, когда он был повсеместно признан классиком современной литературы, мюнхенское издательство *Бидерштейн* выпустило сборник этюдов и набросков тех ранних лет под общим названием «Сибирская ясность» («Die sibirische Klarheit»). Профессор Венделин Шмидт-Денглер, известный австрийский литературовед, ведающий, среди прочего, и архивом Додерера при Венском университете, справедливо утверждает, что уже в этих первых набросках «не было ничего эпигонского; они скорее зерна, из которых проросло дальнейшее творчество Додерера»⁴.

Тем не менее, двадцатые годы для Додерера — пора, прежде всего, ученическая; в это время он жадно приглядывается к опыту других, много читает — особенно превозносимых им Рильке и Достоевского, а также философов Канта и Шопенгауэра, известнейших венских психологов Вейнингера и Фрейда, не без влияния которых формировался его «витализм». Собственные его литературные опыты этих лет носят фрагментарный

характер, он и сам называет их — на музыкальный манер — «дивертисментами». Из таких «дивертисментов» выросли и его первые законченные романы — «Пролом» («Die Bresche», 1924) и «Тайна империи» («Das Geheimnis des Reichs», 1930) с подзаголовком «Роман из эпохи русской гражданской войны». Собственно, в русской традиции и транскрипции эти произведения следовало бы назвать не романами, а повестями — и по размеру, и по охвату событий они вполне вписываются в этот жанр, не известный, однако, западноевропейской традиции.

В «Проломе» русский фон невнятен; внимание повествователя сосредоточено на любовном треугольнике с его «тотальной сексуальностью», включающей в себя и гомосексуальные мотивы. Эти последние еще более выпуклы в наброске того же времени «Ютта Бамберггер» («Jutta Bamberger»), оставшемся незавершенным. Додерер не скрывал, что обрел опыт однополой любви в условиях лагерной скученности юных особей «мужеска пола»; каким-то образом эта странная любовь вписывалась в его общие представления о могущественном и всеобъемлющем витализме биологически здоровой натуры.

В повести «Тайна империи» речь идет уже непосредственно о Гражданской войне в России, особенно подробно — о событиях тех лет на Дальнем Востоке. Повесть во многом носит очерковый характер — что, впрочем, вполне вписывается в каноны «новой деловитости», тяготевшей, как известно, к своего рода «репортажности». Во всяком случае, «деловой» стиль, насыщенный реальными или вымышленными фактами и документами, был в эти годы одной из преобладающих тенденций мировой прозы — от Дос Пассоса и Йозефа Рота до Пильняка и Эренбурга. «Поймет ли кто-нибудь тайну этой империи?» — почти публицистический рефрен повести. «Как понять, что красные — против всякого разумного ожидания — все-таки победили, изгнав чужеземцев из своей страны, как понять, что тот самый коммунизм, что является духовным детищем Запада, в конце концов выполнил задачу изоляции России от Запада?.. Может, Ленин, этот интернационалист, бунтарь и богоборец, был на самом деле только прислужником святой Руси, настолько ей преданным, что и сам того не осознавал, и это откроется только в будущие времена?..»⁵

Вовсе не партия, по Додереру, а «темная судьба», прячущаяся в необозримых недрах этой страны и направляющая ее пути, определила эту победу. Эта судьба сильнее и самих победителей. «Белокурые солдаты, бедные, как францисканцы», подчинились до поры до времени полководцу Троцкому — пока это было угодно судьбе, но затем «она выставила его вон вслед за прочими чужаками»⁶. Тень Достоевского встала рядом с музой начинающего писателя — чтобы не оставить его до конца дней.

Тема судьбы, фатума зазвучала здесь, пожалуй, впервые; в дальнейшем она станет одной из осевых в художественных конструкциях писателя.

За год до «Пролома» Додерер выпустил небольшой сборник стихов — собственно, этот поэтический сборник, вошедший в себя, в основном, «городские» зарисовки и названный, примерно, «Проулки и скверы» («Gassen und Landschaft», 1923) и стал первой книгой Додерера.

К середине двадцатых годов относится личное знакомство Додерера с Альбертом Парисом Гютерсло — к тому времени уже известным художником и писателем, единственным человеком, влияние которого он всегда признавал и дружбой с которым гордился. (Дружбе, впрочем, настал обрывистый конец в 1962 г., когда вышел роман-гигант Гютерсло «Солнце и луна», в котором дан язвительнейший портрет Додерера как самовлюбленного и щеголеватого «аристократа духа».) Это вовремя произошедшее сближение оказалось для Додерера судьбоносным. Гютерсло уговорил его отказаться от предложенного свежеспеченному диссертанту (только что защитившему в Венском университете свою работу о Меровингах) места в архиве, чтобы полностью посвятить себя литературному труду. Трудом каторжному, требующему неусыпного постоянства, терпения и дисциплины. Писание сделалось ежедневной потребностью и заботой литератора, избравшего эту стезю. С тех пор, то есть с середины двадцатых годов, работа над многочисленными редакциями художественных произведений, над статьями и дневниками шла непрерывно и с предельным напряжением сил на протяжении всей жизни писателя, хотя довольно долго, целых три десятилетия, она могла обеспечить ему лишь весьма скромное существование. Он не ведал простоя даже в годы войны, когда находился пусть и не на передовой, но все же на фронте.

Целый ряд обстоятельств привел к тому, что в начале тридцатых годов Додерер тайно вступил в нелегальную нацистскую партию Австрии. Тут сыграло свою роль и пристрастие писателя к «философии жизни» в ее героическом, ницшевском варианте, и его резкое неприятие всякого «декадентского» нытья, установка на «витализм», позитивное жизнелюбие, активизм и «почвенную» органику. Усугубил дело и бытовой мотив — крайне неудачный брак с еврейкой, продлившийся всего два года, но надолго сделавший его чутким к антисемитским настроениям. В 1936 г., опасаясь преследований, Додерер вынужден был даже «эмигрировать» в Германию; в город Ландсхут в северной части Баварии, где прожил около двух лет до самого «аншлюса», то есть присоединения Австрии к гитлеровской Германии. Имело значение и то, что в Мюнхене он обрел — на всю жизнь — сво-

его верного издателя в лице Бидерштейна, а также то обстоятельство, что семья Додерера владела акциями германских предприятий, дивидендами от которых можно было воспользоваться только в самой Германии. Ко времени самого «аншлюса», однако, националистические иллюзии Додерера развеялись, он вполне разочаровался в их практическом воплощении, так что не только не воспользовался своим рискованным некогда членством в партии в целях карьеры, но и скрыл это членство от победивших «товарищей»; о нем, этом подпольном пребывании в нацистской партии, стало известно только в ходе разбирательств послевоенного времени. Зато в эти годы Додерер заплатил за былые прегрешения сполна, недолгое увлечение нацизмом стоило ему (как и высоко ценимым им Юнгеру, Бенну, Хайдеггеру) и публикационного запрета на некоторое время, и множества бытовых неудобств и ущемлений (невозможность получить «социальное», то есть дешевое жилье и т. д.). Его непростое положение усугубилось еще и тем, что во время войны он служил в вермахте — хотя и всего только капитаном в батальоне аэродромного обслуживания, но на это обстоятельство мало кто из критиков обращал внимание. Воевал Додерер, кстати, в самых разных местах — во Франции, в России (близ Курска), в Вене, в Германии, а закончил войну в Норвегии, где по ее окончании провел несколько месяцев в английском плену.

Так, судьба виталиста позаботилась о том, чтобы он стал на какое-то время и военной косточкой. И даже дважды за свою жизнь побывал в плену.

Еще перед войной вышли два небольших, но вполне зрелых, хотя и оставшихся, по сути, незамеченными, романа Додерера — «Убийство, которое совершает каждый» («Ein Tod den jeder begeht», 1938) и «Окольный путь» («Ein Umweg», 1940). Оба произведения — своего рода «романы рока» почти в античном смысле этого слова. Герой «Убийства» Конрад Кастилец расследует криминальное происшествие, в котором, как он выясняет, и сам был замешан; к тому же убитой женщиной оказалась именно та, к которой он долгие годы испытывал непреодолимое родственное влечение, так что, распутав клубок интриги, он чувствует себя таким же невольником трагических обстоятельств, как легендарный Эдип.

Пусть не сразу, окольными путями, но судьба настагает и героев второго романа, действие которого отнесено в эпоху «австрийского барокко», в семнадцатый век. Как и в искусстве барокко, главная антитеза здесь — напряженная сшибка жизни и смерти. Собственно, сама жизнь предстает лишь как недолговечная иллюзия, некая «фата-моргана» (фатум у Додерера —

корневое понятие!), окольный путь к смерти. На исходе Тридцатилетней войны трибунал приговаривает одного из главных героев, Пауля Брандтера, к казни через повешение; из петли его буквально вынимает — согласно обычаю тех лет — «висельная невеста» Ганна, заявляющая перед роковым помостом о своем согласии выйти за него замуж. Товарищ Брандтера испанский наемник Мануэль влюбляется в Ганну, но, смирив свой порыв, одаривает новобрачных деньгами и удаляется — от греха подальше. По истечении некоторых лет, однако, судьба снова сводит всех троих — в объятиях смерти. Встретив в одной из отдаленных деревень Пауля с Ганной, испытывающих большую нужду и уже несколько обозленных из-за нее друг на друга, Мануэль на сей раз не хочет противиться своему чувству. Как-то ночью он пробирается к ложу Ганны — и натывается здесь на кинжал своего друга. За это убийство Брандтера вешают — ему так и не удалось уйти от петли; он — «висельник» по предопределению, он (как всякий человек, по Додереру) — цельная, законченная, в судьбе своей неизменная монада. Обстоятельства вольны меняться, но они могут лишь отсрочить исход, запрограммированный самим стержнем личности. Характер — это не сумма изменчивых перцепций и апперцепций, как в импрессионизме. Характер — это судьба. По сути дела, Додерер уже в тридцатые годы работал над экзистенциальным романом, вспышка моды на который последовала в Европе десятилетием позже.

«Вечное ядро личности» — вот что, а вовсе не сменяющиеся внешние обстоятельства, определяет жизнь человека, по Додереру. Так он писал в своей работе 1930 г. о своем учителе и друге Альберте Парисе Гютерсло⁷. Жизненная сила, заключенная в этом ядре, и составляет ту «вечную дивную жизнь», которая, по Евангелию, «не перестает», а потому и бессмысленно и даже греховно стенать о смене обстоятельств жизни. В отличие от прочих австрийских романистов первого ряда из своего поколения, таких, как Музиль, Брех, Кафка, Рот, Додерер не увидел в распаде Австро-Венгерской империи и превращении ее в скромное по своим размерам государство, никакой трагедии. Потому что нигде не исчезла австрийская, в частности, венская ментальность — как особая, Богом данная краска на палитре мира сего. Не сокрушаться и ностальгировать, рыдая, дело писателя, а стремиться найти этому дивному, вечному феномену адекватное выражение. Дневники, которые Додерер вел на протяжении всей своей жизни, и которые многими томами вышли после его смерти, полнятся размышлениями о том, как должен выглядеть «тотальный роман», призванный, по мнению писателя, дать искомое изображение означенному феномену. В сами романы Додерера эти рефлексии включены (в отличие, например, от Музи-

ля) в самой минимальной мере. Но в дневниках — это многие тысячи страниц⁸. Таким образом, занятый вроде бы воспроизведением иррациональных сторон жизни писатель вполне рационально отыскивает метод, который позволил бы ему эту самую иррациональность «схватить», передать. Его метод вполне можно было определить как «метафизический витализм» — своеобразный сплав натуралистической верности мимезиса и духовной вертикали, отверстой в поднебесье. Впрочем, любимый Додерером Достоевский называл это «реализмом в высшем смысле».

Писательская задача, которую поставил перед собой Додерер, была столь сложна, а его требования к себе столь высоки, что его работа над одной и той же вещью требовала от него многолетних усилий. Он весь день проводил за письменным столом, писал помногу, хотя не всегда можно было точно сказать, чем именно, какой вещью он в данный момент занят. Он словно бы постоянно заготавливал «материалы для романа» — для какого именно, должно было решиться позднее. Не раз случалось, что, изложив замысел, написав прамбулу или даже несколько, иной раз множество глав, он откладывал начатое, чтобы вернуться к нему спустя годы, а иной раз и десятилетия. Так было и с «венской трилогией», с которой прежде всего и ассоциируется ныне имя Додерера — настолько, что легендарный «гений места» стал не просто вдохновителем, музой писателя, а словно бы его существом. То есть сам Додерер стал пишущим гением Вены.

Собственно, трилогия возникла в силу скорее технической необходимости как-то расчленив безбрежное эпическое море «тотального» венского романа, над которым Додерер работал с начала тридцатых годов. С самого начала пришло и название первого романа будущей эпопеи — позаимствованное у Достоевского — «Бесы» («Die Dämonen»). Именно над «Бесами» поначалу, еще в довоенные годы, работал писатель, хотя роман с таким названием вышел позднее двух других частей трилогии и стал его завершающей частью. Сюжетный толчок этому эпическому полотну дала вспышка социального недовольства, разрешившаяся 15 июля 1927 г. поджогом Венского Дворца юстиции. Вероятно, аналогия с поджогом рейхстага в 1933 г. задним числом настолько «демонизировала» это событие, что оно легло в основу и другого выдающегося австрийского романа тех лет — «Ослепление» Элиаса Канетти. Однако австрийские «бесы» — лишь тени своих немецких собратьев, и если Канетти, придвинув к ним сатирическую лупу, пытается как-то уловить их inferнальную природу в гротеске, то «миметист» Додерер почти без остатка растворяет их в общем потоке жизни. К тому же поджигатели у него — лишь одни из многих равноценных, эпи-

чески равноправных героев, большинство которых не имеет к событию ни малейшего отношения.

Предмет Додерера — родной ему хронотоп: Вена первой половины двадцатого века, причем в той ее неизменной ментально-культурной сущности, которая не поддается никаким внешним событиям, скажем, политического свойства и сохраняет свою ауру, несмотря на любые перемены. Что бы ни происходило, венец остается венцем, и этим-то — этой своей «монадностью» — он автору и интересен. Рухнула империя, сменились две республики, на семь лет прерванные диктатурой, но живая, то есть, по Додереру, «низовая», эмпирическая или «натуральная», органическая, импульсивная жизнь осталась прежней — дивно привлекательной, маняще феноменальной, уснащенной обаятельными и неискоренимыми привычками и словечками, сотканной из прельстительных мигнов бытия в их суверенном и вечном самообновлении. Эта вечная дивная жизнь и есть, по Додереру, изначальная, первичная, «первая действительность» — божественная по своему происхождению и по своей природе, а всякие наскоки на эту действительность, попытки перекроить ее под флагом какой-либо идеологии есть «вторая действительность», искаженная, демоническая. А поскольку дивен каждый миг любой частицы бытия, то в повествовании не может быть ни выпяченных героев, ни выделенных в какую-либо особость действий: всякий персонаж главный, всякое жизнепроявление — особое. А чтобы это ощущение не осталось голой декларацией, писатель просто обязан максимально широко развернуть ковер повествования, представляя предмет своей негасимой и необъятной любви — жизнь в ее «тотальном» охвате. Что-то похожее есть в романских циклах Фолкнера, где, однако, персонажи в каждом новом романе все же становятся как бы главными героями — в привычном смысле этого слова и в рамках традиционного повествовательного построения. К тому же герои у Фолкнера совсем другие — по-американски самоутверждающиеся и тем самым обретающие право на свою «героичность». Персонажи Додерера чисто по-венски предпочитают героизму гедонизм со всеми мыслимыми оттенками этого понятия.

Описание, инвентаризация этих оттенков и есть главный поэтологический прием Додерера. В его трилогии действуют более тридцати персонажей (одних ипостасей автора — несколько), каждый из которых — главный. Отдельные ипостаси автора (Гайрехоф, Рене Штангелер — который возник еще в сибирских набросках писателя, Шлаггенберг и др.) попеременно ведут повествование от своего имени, чтобы создать впечатление обь-емности.

Все это не может не напомнить принцип полифонии, подмеченный Бахтиным в отношении Достоевского — да влияние русского гиганта и не могло не сказаться, если вспомнить о том, сколь пристрастен к нему был Додерер в годы своих учений. Вот только присущая классическому русскому реализму особая, шемящая нежность по отношению к «маленькому человеку» Додереру глубоко чужда: его мир упорядочен — на традиционный австрийский, к католическому барокко восходящий манер — вполне иерархически, и какие-либо упования на особую благодать социальных низов показались бы австрийскому автору, несомненно, дурного вкуса сентиментальной, если не демагогической слезливостью.

Первые пятьсот страниц «Бесов» были написаны Додерером еще до войны и очень долго — четверть века — ждали своего часа. Он вообще всю жизнь писал впрок и не торопился опубликовать написанное. Те или иные куски прозы мало чем отличались в его исполнении от дневниковых записей — они тоже долгое время оставались фрагментами, заготовками для будущих произведений. Лишь в послевоенные годы у Додерера нашлись досуги как-то упорядочить груды своих рукописей. Характером своей работы над ними он напоминает другого великого американца своего поколения — Томаса Вулфа. Но у того, как известно, был собственный редактор, который в итоге и придал более или менее законченную романную форму той словесной лаве, которая выходила из-под пера американца с его необузданной фантазией и креативностью. Додерер проделал эту работу сам. А успех, выпавший на его долю в начале пятидесятых годов после выхода первых частей трилогии и позволивший ему повести вполне устоявшийся и респектабельный образ жизни признанного мэтра, лишь подстегивал его к работе по приведению своих рукописей в порядок, годный к печати.

Следует сразу оговориться, что этот успех был ограничен, в основном, литературными кругами — сначала Германии, потом самой Австрии, Швейцарии, а там и большинства европейских стран: к концу жизни Додерер был переведен на тридцать языков. Тиражи его книг не могли быть слишком высокими, потому что осуществляемая им стереоскопия изображения была не только непривычна, но и трудна для восприятия. Чтобы не запутаться самому в хитросплетениях намечаемой им фабулы, Додерер вычерчивал композиционный план каждой главы на чертежной доске, пользовался чернилами и карандашами разных цветов, так что его рукописи, сияя всеми цветами радуги, похожи на творения средневекового книжника и миниатюриста. То есть как раз на те произведения книжного искусства, которые в немалом количестве прошли через его руки, когда он занимался

своими профессиональными студиями историка-медиевиста. Но читатель таких композиционных подпорок лишен; чтобы понастоящему погрузиться в повествовательный поток и хоть как-то в нем ориентироваться, он должен был прочитать каждый роман Додерера несколько раз — тем более, что повествование ведется в его трилогии в разных временных пластах: от начала века и до конца тридцатых годов. Причем перескоки из одного пласта в другой им нередко вовсе не оговариваются — о них можно догадаться лишь путем постепенного погружения в изображаемые события. Избежать такой сложности Додерер, преследовавший свои «тотальные» художественные цели, вряд ли мог. Родившийся и выросший в Вене, полюбивший каждый ее уголок как часть себя, проведший затем четыре года в Сибири и снова вернувшийся вроде бы в совершенно другую, новую Вену, ставшую столицей нового, во много раз сократившегося государства, Додерер застал, как он с изумлением убедился, Вену — старую и был настолько заворочен этим обстоятельством, что, как ему показалось, разгадал загадку жизни, которая открылась ему в «единстве апперцепций и рефлексов», в примате изначальных жизненных импульсов над любыми умствованиями и порожденными этими умствованиями политическими изменениями.

Вся трилогия Додерера насчитывает две с половиной тысячи страниц убористого текста (сто пятьдесят печатных листов!), но распадается на три части отнюдь не равномерно. Впечатление такое, что Додерер не сразу решился предъявить читающей публике свое долго вынашиваемое стереоскопическое «тотальное» детище. Он выстроил трилогию воронкообразно, словно бы перемещая повествовательный объектив от частного объекта к общей панораме.

Первым вышел сравнительно небольшой роман (или — повесть!) с длинным названием «Освещенные окна, или Человеческое превращение действительного статского советника Юлиуса Цигалья в человека» («Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal», 1950). Его герой встречается потом — наряду со многими другими персонажами — и в двух других романах трилогии, куда более протяженных по объему. Этот среднего звена чиновник — чудак и маньяк, помешанный на причудливо-уродливой страстишке: наблюдать по вечерам за жизнью соседей, переводя свой бинокль с одного освещенного окна на другое. Этот свой бинокль он не выпустит из рук и в двух других частях трилогии, хотя он там только мелькнет на периферии изображения.

«Превращение человека в очеловечивание», кстати, вынесенное здесь в заголовок — ключевое понятие в поэтике Додерера. Как и еще одно важнейшее для него понятие — фатум, судьба.

Дело в том, что отнюдь не всякий человек, по Додереру, заведомо наделен судьбой. До судьбы нужно проработаться, пробиться собственным усилием — необходимо «стать человеком». Осознающие свою судьбу люди — редкость, но именно они-то по настоящему феноменальны, они — «соль земли». Это положение Додерера, несомненно, соотносится с католическими корнями его мировоззрения, в частности, с известными постулатами о том, что царство Божие «нудится» силой. Укорененность Додерера в австрийской традиции (в традиции католического барокко, прежде всего) столь глубока, что приходится удивляться тому, что он лишь в 1940 г. перешел в католичество (будучи выходцем из семьи протестантов), как бы исправляя ошибку судьбы.

Гротескное пристрастие героя «Освещенных окон» позволило автору во всем блеске развернуть свой феноменальный дар описательности (равный во всей мировой литературе двадцатого века, пожалуй, только Набокову). Небольшое по объему произведение получилось необыкновенно емким по охвату венской жизни в ее не только моментальном снимке, но даже и предыстории — ибо разветвляющиеся семейные хроники многих «законных» персонажей сплетаются в настоящую городскую сагу. Тонкий юмор, живописность гротескных ситуаций, жонглирование колоритными местными словечками и реченницами делают эту отточенную, отшлифованную вещь Додерера настоящим перлом словесного искусства. Такой авторитетный знаток австрийской культуры и словесности, как итальянец Клаудио Магрис, вообще считал «Освещенные окна» самой большой литературной удачей Додерера⁹.

Впрочем, такие оценочные суждения разных знатоков и критиков естественным образом редко совпадают. Так, Айзенрайх выше прочих произведений Додерера, своего «мастера», ставил его последние романы — «Слюньские водопады» и «Пограничный лес». Сам Додерер считал своей лучшей вещью «дивертисмент» «Иерихонские трубы» («Die Posaunen von Jericho», 1958). Непреложным фактом, однако, остается то, что мировую славу и полное изменение его статуса и образа жизни ему принесла вторая часть трилогии — роман «Штрудльхофская лестница, или Мельцер и глубина лет» («Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre», 1951).

Этот роман снискал и наибольшее количество критических похвал. Претензии Додерера на повествовательный «тоталитаризм» реализовались здесь в полной мере. Здесь он достиг своего рода слияния, синтеза разных жанров — это и социальный, и исторический роман, и роман воспитания, и семейный, и любовный, и политический, и даже детективный роман. Он отмечен и особой зрелостью, «спелостью» языка, словно бы не ве-

дающего преград и затруднений в улавливании мельчайших оттенков как чувственного, так и рефлекторного восприятия и сохраняющего при этом особую венскую, моцартовскую легкость и элегантность. Одно из требований Додерера к роману (заявленное им в программной статье «Основы и функции романа» — «Die Grundlagen und Funktionen des Romans», 1957) — чтобы каждая фраза художественного текста была «как новая химическая формула языка»¹⁰ — осуществилось здесь в полной мере. Кроме того, хотя это уже вполне стереоскопическое изображение со множеством персонажей и совмещением двух временных пластов, — относящихся к 1911 и 1925 гг., — но его перспективные дали еще поддаются читательскому обозрению без чрезмерных усилий. Во всяком случае именно «Штрудльхофская лестница» стала подлинной визитной карточкой писателя Додерера, с нее рекомендовано начинать знакомство с его творчеством.

Снова на старинный манер он снабжает название романа подзаголовком и выносит в него фамилию одного из персонажей — не то чтобы главных, но из разряда тех, кому препоручен важный и ответственный угол зрения на происходящее. Вообще-то попытка уловить суть преходящего времени через становление или развитие («воспитание») героя не нова, а для немецкоязычной традиции едва ли не обязательна. К попытке уловить время через фокусирование определенного жизненного пространства читатель был подготовлен эпическими поисками (несомненно, повлиявшими и на Додерера) первой половины века, весьма распространенными в самых разных странах: тут и Дублин в «Улиссе» Джойса, и «Петербург» и «Москва» Андрея Белого, и «Берлин. Александерплац» Дёблина, и «Манхэттен» Дос-Пассоса, и Париж в «Хулио Хуренито» Эренбурга, и др.

В этом романе Додерера связь и единство времен обеспечивает известная лестница в Вене, построенная (на глазах Додерера) в изящнейшем югендстиле в 1910 г. и спускающаяся с городского холма от Штрудльхофской улицы к Порцеллановой улице, то есть находящаяся в том «веринговом» (название района в Вене) краю, где прошли детство и юность писателя и где он, завершив скитания по родному городу, обрел вечный покой. На этой лестнице или поблизости от нее происходит в романе множество событий и встреч, имеющих судьбоносное значение для героев, словно бы перекидывающих мост (лестницу) от одной части своей жизни к другой. Лестница — и немой свидетель событий, и словно бы их тайный режиссер, поистине «гений места». Этот гений торжествует над суетностью времени, становясь символом жизненной устойчивости, неколебимости и непреходящести. Герои романа так или иначе соотносят свою жизнь с этой лестницей. Это и майор в отставке Мельцер, пытающийся вписать в

привычные городские реалии, неподвижные в своих очертаниях и несколько загадочные в своей неизменности, свой фронтовой опыт, полный хаоса и взрывных страданий. Это и по-венски грациозная Мэри К., попадающая неподалеку от лестницы под трамвай накануне своей свадьбы и теряющая — фатально — ногу в этой аварии. Это и знакомый всему городу журналист Рене Штангелер, в котором в очередной раз угадываются черты самого автора, ибо автор не стесняется вкладывать в уста героя привычные, любимые свои мысли. Все они обретают себя, свою судьбу, лишь отказываясь от попыток «попасть в ногу со временем», то есть отказываясь от навязываемых суетой, модой, предрассудками клише и «господствующих мнений», обращаясь к дорефлекторному пласту бытия, стихийному, спонтанному, сильному — укорененному в том, что находится вне переменчивости мнений и моды. Странно, но не время, а пространство оказывается, таким образом, ближе к вечности, к ее дивному свету. Огражденное вечным городом пространство — как рамка, городской пейзаж — как икона, традиция — как храм. А всякое экспериментаторство и бунтарство — как ересь и святотатство. К моменту выхода романа в свет Додерер уже десять лет был убежденным, исправным католиком, хотя и мало воцерковленным — храм он посещал только дважды в год, на Рождество и Пасху, и никогда не прокламировал себя в качестве «конфессионального» писателя вроде французов Клоделя, Мориака или Бернаноса. Следов прямой, дискурсивной конвертированности, в отличие от них, у него не обнаруживается. Христос у него не догмат, не назидание и даже не любовь, то есть не какое-то душевное или духовное переживание, а сама жизнь, ее вечное силовое (энергичное) обеспечение. Недаром любимым чтением его во второй, зрелой половине жизни была христологическая и мистическая литература — пришедшая, кстати, на смену Достоевскому и Рильке времен его юности.

Отсюда (в частности, от Франциска Ассизского), как полагает Венделин Шмидт-Денглер¹¹, у Додерера его излюбленное понятие *analogia entis* — понимающее мир как подобие Бога, заключающее в себе единство жизни и мысли, ценности и цели бытия. Счастливы лишь «ставшие людьми», то есть обретшие это единство, люди «со здоровым чувством судьбы», избегающие капканов всегда усеченных и секущих жизнь идеологий. Служить не целокупности жизни, включающей в себя родственные, дружеские, профессиональные, конфессиональные и т.д. связи, а какой-либо абстрактной идее, обещающей лишь утопические преобразования богоданности, — значит совершать грех перед творением Господним и перед Его замыслом о человеке.

Надо полагать, свою роль в столь категоричном и резком неприятии Додерером всяческой идеологии сыграла пагубная при-

вивка национал-социализма, испытанная им в молодости. В дневниках поздних военных лет, особенно периода пребывания в Норвегии, постоянно встречаются мотивы расчета со своими увлечениями молодости и немецким, «пруссаческим» духом той армии, форму которой Додерер носил в то время. «Третий рейх» представляется ему в это время какой-то грандиозной иллюзией, а свое пребывание в этой форме он воспринимает как некий кошмарный сон. «Жизнь — это сон» — этот классический мотив барокко Додереру довелось пережить воочию и во всей полноте. Возвращение в Вену, зная ничего не желавшую о пронесшейся над ней буре и продолжавшую жить своей уютной, устойчивой жизнью, он осознал как возвращение в потерянный рай. «Позитивная» энергия его венских романов во многом подпитывалась и негативным опытом периода его военных и мировоззренческих блужданий.

В 1956 г. вышла третья, заключительная и самая обширная (полторы тысячи страниц!) часть трилогии — роман «Бесы» с подзаголовком «Из хроники советника департамента Гайренхофа» («Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff»). Таким образом, задуманный первым роман, начатый еще в 1930 году, оказался последним в композиции. Он перекраивался множество раз, издал несколько редакций и потребовал столь значительных преамбул, что те вылились в отдельные романы — производящие, как ни странно, более законченное и цельное впечатление. Еще в тридцатые годы Додереру пришлось в корне менять концепцию романа в связи со своим разочарованием в нацизме. Ведь темой романа, как отметил сам автор в дневниковой записи от 30 января 1940 г., был «раскол в венском обществе в связи с тотальным нарастанием антисемитизма»¹². Раскол захватывает и тот поначалу сплоченный кружок вокруг главного рассказчика Гайренхофа, кружок, который в романе именуется прямо по Достоевскому и со ссылками на него — как «Наши». В него входят и писатель фон Шлаггенберг, и журналист-историк Штангелер — оба персонажа, которым автор придал черты собственного автопортрета. При этом Шлаггенберг больше рефлектирует «под Додерера», а Штангелер, «субъективист и эгоцентрик» занят по преимуществу душевно-любовной драмой, которую он переживает со своей взбалмошной партнершей Гретой Зибенштейн, принадлежащей к богатой еврейской семье. Помимо того, к «Нашим» относятся или тесно связаны с ними еще с десяток персонажей — венские аристократы, адвокаты, чиновники, врачи, художники, предприниматели, объединенные интересом к теннису, театру, выпивке на пленере, а также сплетающиеся время от времени в меняющийся свои очертания и предпочтения эротический клубок.

На сцену постепенно выводятся еще десятки персонажей с их предельно дифференцированной, тщательно прописанной характеристикой. Они узнаваемы, хотя иной раз пропадают на долгое время из поля зрения автора — чтобы потом снова возникнуть в роли старых знакомцев и продолжить свое полнокровное существование на страницах романа. Может быть, подробнее других выписан несколько неожиданный на общем фоне персонаж, который был бы признан сугубо положительным любимыми блюстителями социалистического реализма. Это «интеллигентный рабочий» Леонид Какабза, черты которого словно списаны с известного кодекса строителя коммунизма. Он и на все руки мастер, и добряк, и спортсмен, к тому же не только жизнелюб, но и «культуролоб», придерживающийся прогрессивных гуманных взглядов и занимающийся по вечерам латынью, чтобы быть гармонически развитой личностью. Пожалуй, единственный у Додерера «плакатный» образ — возможно, скрыто пародийный.

В целом «Бесы» не скреплены композиционно в такой единый узел, какой автору удался в «Штрудльхофской лестнице». Здесь персонажи нередко разбредаются по своим углам и их истории воспринимаются подчас как отдельные рассказы, ничем не связанные между собой. «Тотальность» обернулась здесь безбрежной панорамностью, которую не объять и с птичьего полета. В дальнейших своих вещах Додерер постарался вернуться к «монографическому» письму с единой сюжетной линией, внятной обзору. Такова его автобиографическая повесть «Под черными звездами» («Unter schwarzen Sternen», 1960), посвященная тому сюрреалистически странному эпизоду его военной биографии, когда он в самый разгар войны служил какое-то время в Вене, — живя у себя дома, переодеваясь после службы в гражданское, ведя прежний светский образ жизни. И хотя жизнь в том эпизоде обернулась вроде бы вовсе не кошмарным сном, но атмосфера все равно насыщена скрытым трагизмом ситуации, разряжающейся, в конце концов, нелепой и загадочной смертью одного из главных персонажей — членов очередного кружка «Наших».

В 1957 г. Додерер получил Большую Австрийскую Государственную премию по литературе, за которой последовало немало других премий и отличий. Признание не то чтобы подстегнуло писателя — ведь он и до этого, всю свою жизнь писал каждый день и помногу, но побудило его к более активной и регулярной издательской деятельности. Новые книги Додерера или переиздания старых стали постоянно появляться на прилавках книжных магазинов. Он подготовил и несколько сборников своих давно или вновь написанных рассказов («дивертисментов»), из которых особо филигранной словесной отделкой отличались те вполне сюрреалистические, местами почти ритмизованные, что

вошли в книгу под причудливым названием «Истязание замшевых мешочков» («Die Peinigung der Lederbeutelchen», 1959).

В 1962 г. Додерер опубликовал одно из самых блистательных своих, хотя и несколько неожиданных сочинений — роман-фарс «Меровинги, или Тотальное семейство» («Die Merowinger oder die totale Familie»). Как и в случае с «Освещенными окнами», он снова вынес одно из ключевых своих понятий в название романа (там — «человеческое становление», здесь — «тотальность»). Известный специалист по Додереру, критик Дитрих Вебер признал этот роман «вершиной яростной обличительной литературы»¹³ Здесь излагается занятая история потомка Меровингов, некоего Хильдериха Третьего фон Бартенбруха, одержимого идеей создать, как в Древнем Египте, замкнутое фараоно-подобное семейство, последовательно женись на одних своих родственницах и удочеряя других. Руководствуясь девизом «семья — это я», он в итоге этих нескончаемых женитьб последовательно становится своим собственным отцом, дедушкой, свекром, дядей, племянником. Его мания пристально исследуется одним его знакомцем, известным венским психиатром, что позволяет Додереру реализовать и «остраненно» подать свои профессиональные знания психологии. Не избегает он и того, чтобы снова ввести самого себя в круг персонажей — на сей раз под именем писателя Дёблингера, занимающегося (как и сам автор) средневековыми хрониками и умело стилизующего их в собственных сочинениях. На страницах романа излагается полная иронии «феноменологическая теория гнева», что дает автору возможность вдоволь поиздеваться над гипертрофией современных научных специализаций, ведущих, в конце концов, к установлению тех или иных тоталитарных общественных систем. По-своему острой предстает здесь и сатира на законсервированный аристократизм, гротескно выглядящий на фоне «восстания масс» в ходе демократических преобразований. В целом Додереру удался в этом романе (одном из самых издаваемых у этого автора) удивительный сплав добытой изрядным образованием научной документальности с игрой гротескной фантазии. В зените славы Додерер словно бы вознамерился во всем блеске продемонстрировать и еще одну свою, доселе неведомую ипостась — пламенного сатирика.

Последние годы жизни писателя были отданы грандиозному замыслу еще одного «тотального» романа о жизни венского общества в двадцатом веке. По своему размаху этот роман должен был даже превосходить трилогию. Эту многотомную эпопею, условно названную «Романом № 7», автору не суждено было завершить. При жизни Додерера из печати вышла только первая часть — роман «Слуньские водопады» («Die Wasserfälle von Slunj», 1963). За ним, уже после смерти автора последовала вто-

рая часть — оставшийся фрагментом роман «Пограничный лес» («Der Grenzwald», 1967).

Додерер и всегда-то усматривал композиционную аналогию в построении эпических произведений словесности и музыкальных произведений. «Сонатно-симфоническое» понимание своей поэтики он аргументировал необходимостью достижения все того же единства мысли и чувства, анализа и ощущения, рации и мистики. То есть того единства, которое в высоких творениях музыки явлено прямо-таки образцовым. А в своем последнем романе он открыто афишировал эту аналогию, назвав его в честь Седьмой симфонии Бетховена. Эта симфония была его любимым музыкальным произведением, вторую ее часть он завещал исполнить на собственных похоронах. (Ответственные за похороны чиновники, однако, во время траурной церемонии не соблюли волю покойного, отдав предпочтение бравурному «Маршу Радецкого».)

«Роман № 7» должен был еще шире раздвинуть временные рамки повествования по сравнению с «венской трилогией». Действие романа начинается в 1880 г. и должно было простираться до современности. В романе прослеживаются судьбы нескольких поколений героев (во многом напоминающих членов семьи самого Додерера) и в то же время — судьбы Австрии. Страны, возрождающейся, как феникс из пепла, не теряющей свое лицо в любых исторических бурях. Масштабно задуманная и, как всегда у Додерера, до деталей продуманная и скалькулированная семейная хроника должна была стать апофеозом его гимна устойчивости, несокрушимости жизненных сил, воспроизводящих себя в естественной верности традициям. Даже какая-нибудь простенькая привычка героев заканчивать свой день в одном и том же излюбленном кафе, закрепленная на всю жизнь привычка раз в неделю иметь в нем журфикс с одноклассниками, по воскресеньям встречаться с друзьями на теннисном корте, а по весне отправляться с подругой в Италию — во всем этом Додереру виделось надежное противоядие всякому нытью и распаду, которые так раздражали его в столпах модернистского романа. Он и сам так — как часы — жил: с утра садился за письменный стол, под вечер отправлялся в театр или на концерт, а заканчивал день в одном и том же кафе — «Блауштейнер» в начале старинной Йозефштадтской улицы, где и поныне как музейный экспонат сохраняется его столик с памятной табличкой. Сюда к нему ежевечерне стекалась литературная молодежь — как в свое время к Петеру Альтенбергу в «Хэрренхоф» или к Герману Бару в «Гриенштайдль», или к Карлу Краусу в «Централь», или к Йозефу Роту в «Музеум». Подобно им, а пожалуй и еще в большей мере этот живой, неунывающий, валь-

сирующий дух австрийской культуры и жизни обрел в нем своего выдающегося певца.

Справедливо заметил Д. Затонский: «Близость к миру эпическому сообщает додереровскому миру равновесие, четкость очертаний, внутреннее здоровье — черты, редкие сегодня в литературе Запада»¹⁴. Ему вторит и Клаудио Магрис: «“Штрудльхофская лестница” и “Бесы”, да и “Роман № 7” свидетельствуют о грандиозности усилия Додерера возратить общество, отчужденное общество отчужденного новейшего романа, в природу. Речь идет о попытке возродить эпос, который — со времен гомеровского описания щита Ахилла — основывался на тождестве общества и природы...»¹⁵

А сам Додерер писал о задачах современного романиста — и своих собственных — так: «Роман без универалистских претензий мигом скатился бы к голой развлекательности, в противном же случае — то есть если бы ему удалось по-новому конституировать универсальность — он неизбежно занял бы ведущее место в искусстве нашего времени в качестве его специфической возможности обретения целокупности...»¹⁶

Нельзя не согласиться с секретарем и биографом Додерера Вольфгангом Фляйшером: «Отдельные временные заблуждения Додерера, касающиеся его политических оценок, никак не умаляют того факта, что он явился создателем великолепнейших образцов современной классической литературы...»¹⁷

¹ *Erinnerungen an Heimito von Doderer* / Hrsg. von Xaver Schaffgotsch. Muenchen, 1972. S. 167.

² *Eisenreich H.* Reaktionen. Wien, 1968. S.120.

³ *Михайлов Ал.В.* Языки культуры. Т. 2. М., 2001. С. 371.

⁴ *Doderer Heimito von.* Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. Muenchen, 1995. S. 10.

⁵ *Doderer Heimito von.* Fruehe Prosa. Biederstein Verlag. Muenchen, 1968. S. 244–245.

⁶ *Ibid.* S. 307.

⁷ *Doderer H. von.* Der Fall Guetersloh. Wien, 1930. S. 3.

⁸ Укажем здесь основные издания: *Tangenten*, 1964; *Commentarii 1951 bis 1956*, hrsg. 1976, *Commentarii 1957 bis 1966*, hrsg. 1986; *Repertorium*, 1969. Все книги вышли в Мюнхене, все в том же издательстве Бидерштейна.

⁹ *Magris Claudio.* Der habsburgische Mythos in der oesterreichischen Literatur. Salzburg, 1966. S. 296.

¹⁰ Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: «Прогресс», 1986. С. 385.

¹¹ *Doderer Heimito von*. Selbstzeugnisse zu Leben und Werk. S. 29.

¹² *Doderer H. von*. Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. DTV, 1968. S. 20.

¹³ Hauptwerke der oesterreichischen Literatur. Muenchen: Kindler Verlag. 1997. S. 508.

¹⁴ *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М.: Художественная литература, 1986. С. 331.

¹⁵ *Magris C.* Doderers erste Wirklichkeit // Literatur und Kritik. Mai 1977. № 114. S. 214.

¹⁶ *Додерер Хаймито фон*. Основы и функции романа. Называть вещи своими именами. М.: «Прогресс», 1986. С. 382.

¹⁷ *Fleischer Wolfgang*. Das verleugnete Leben. Die Biographie des Heimito von Doderer. Wien, 1996. S. 8.

ГЛАВА 3

ЖОРЖ ЗАЙКО

Сразу несколько книг, посвященных творчеству Жоржа Зайко (Emmanuel Georg Josef Saiko 1892–1962), называются «Жизнь и творчество неизвестного крупного автора»¹. Эта противоречивость — неизвестный автор первого ряда — является своего рода лейтмотивом исследований. Зайко, с одной стороны, постоянно сравнивают с крупнейшими австрийскими романистами XX века Германом Брохом и Робертом Музилем, а с другой, констатируют тот факт, что этот писатель остался практически не замечен ни при жизни, ни после смерти. Произведения его удавалось публиковать лишь с большим трудом, читателей находилось немного, по сути, он замечен лишь узким кругом интеллектуалов — в большинстве своем писателей и литературоведов. И даже внимание последних к его творчеству проявилось лишь через 30 лет после его смерти². Причем отклики на его произведения в прессе и среди коллег почти всегда были однозначно положительными³. Автор так привык к невниманию со стороны публики, что, когда узнал о вручении ему Государственной премии по литературе в 1962 г., долго не мог поверить в это хоть и позднее, но признание своих заслуг.

Конечно, объяснение такой ситуации можно найти в самих произведениях Зайко, довольно сложных для чтения, требующих от читателя большой концентрации и даже своего рода сотворчества. Писатель никогда не стремился завоевать успех и внимание публики, никогда не участвовал в том, что называют «литературной жизнью», никогда не заигрывал с публикой и писал «для себя», стараясь соответствовать только своим внутренним стандартам.

Сегодня его репутация базируется на двух романах: «На плоту» («Auf dem Floß», 1948) и «Человек в камышах» («Der Mann im Schilf», 1955). Кроме них Зайко написал тринадцать рассказов, одну драму и несколько эссе, касающихся как литературной, так и искусствоведческой проблематики.

Эммануил Георг Йозеф Зайко⁴ родился 5 февраля 1892 в Зеештадтле, маленьком городке в Северной Богемии, которого в наши дни уже не существует. Родители прочили ему карьеру военного, но он выбрал другой путь и в 1912 г. поступил в Венский университет, где провел в общей сложности почти 11 лет и изучал философию, психологию, археологию и историю искусства, посещал лекции по германистике.

В студенческие годы Зайко увлекался театром, пробовал себя в качестве актера и даже ездил в 1913 г. со своим другом, впоследствии также известным драматургом Францем Теодором Чокором в Санкт-Петербург с труппой актрисы Иды Орлофф. Зайко играл в трех пьесах и получил хорошую прессу. Незадолго до начала Первой мировой войны Зайко вернулся в Австрию, некоторое время служил в армии, а потом, как Рильке, Стефан Цвейг, Франц Верфель, в Вене, в Управлении военной прессы.

Непосредственно перед войной в печати появляются первые литературные опыты Зайко. Благодаря содействию Чокора в журнале «Der Brenner» был опубликован рассказ «Последняя цель» («Das letzte Ziel», 1913). А летом следующего года в еженедельнике «Die Muskete» вышел и второй рассказ — «Беспощадный город» («Die gnadenlose Stadt», 1914). После этого Зайко на долгое время отошел от писательского труда.

Во второй половине 1920-х Зайко познакомился с Германом Брохом. Эта встреча имела огромное значение для его жизни. Между биографиями писателей в этот период прослеживаются обширные параллели, возникшие, как замечает А. Хаслингер, под влиянием Броча⁵: оба колебались в выборе между научной и писательской деятельностью, оба интересовались теорией Фрейда и ее влиянием на литературу, оба из творческих побуждений решили пройти курс психоанализа.

Разница между ними в том, что если Броч, в конце концов, посвятил себя литературе, то для Зайко писательская деятельность после первых двух опубликованных рассказов отошла на второй план: он писал скорее «в стол» (от этого времени сохранилось лишь два фрагмента неоконченного романа), занимался переводами с русского⁶. Основной же областью его деятельности была история искусства. Еще в студенческие годы она была первой специализацией Зайко, и по ней он защитил диссертацию, занимаясь архитектурой венских дворцов эпохи барокко.

С конца 1920-х Зайко писал научные статьи о современном искусстве. Из-за невозможности опубликоваться на родине или в Германии впервые они выходили на английском языке в британских искусствоведческих журналах. В этих эссе Зайко рас-

суждает о положении современного искусства в истории и культуре, выражает свое мнение о соотношении авангарда с искусством предшествующих эпох, в частности подвергает анализу кубизм и сюрреализм.

Писать «по-настоящему» Зайко начал в 1930-е гг., а к середине десятилетия уже активно работал над двумя романами и планировал третий («Мураццо» («Murazzo»)), который в итоге так и не был окончен. В это же время написана и единственная его драма — комедия «Известия о жизни двора и его обитателей» («Hof- und Personal-nachrichten», 1932, опубл. 1986), премьеры которой должна была пройти в Йозефштадте в 1938 г., но так и не состоялась.

Прийдя к власти, нацисты наложили запрет на публикацию произведений Зайко. Писатель подумывал об эмиграции, но в 1939 был направлен на работу в одну из крупнейших картинных галерей мира — собрание графики Альбертина в Вене. Во многом именно благодаря активной деятельности Зайко собрание было сохранено для Австрии как от нацистов, так и от их противников: предвидя грозящие притязания и вывоз культурных ценностей в Германию, он так организовал хранение, что без его участия практически ничего невозможно было найти. В конце войны он сначала воспрепятствовал немецкому плану «эвакуации» наиболее важных полотен, а затем хитростью спас их и от советских войск: когда у Зайко потребовали показать картины, он все предъявил и даже щедро раздал больше, чем требовали, ведь на свой страх и риск Зайко подменил оригиналы копиями. После войны он был временно назначен директором музея и проработал в галерее до 1950 г., когда вынужден был уйти со службы из-за разногласий с начальством.

Творчество Зайко невозможно разделить на периоды, привязывая их границы к каким-то отдельным произведениям или отмечая сменой жанра. Особняком стоят только два ранних рассказа, относительно остальных текстов можно считать особенностью этого писателя то, что он зачастую работал одновременно над несколькими проектами. Например, в начале 1930-х он писал роман «На плоту», задумывал «Человека в камышах» и активно работал над своей единственной драмой; а завершая роман «Человек в камышах», Зайко уже разрабатывал проект другого романа «Мураццо» и писал рассказы.

Переписка Зайко показывает, сколько усилий прикладывал писатель в поисках возможностей для публикации своих произведений. Сложности с первым романом «На плоту» возникали не в последнюю очередь из-за его объема и связанных с этим издательских расходов. Помогали друзья: Чокор и Брех направляли Зайко в различные издательства как в Австрии, так и в

Америке. В конце концов, роман вышел в 1948 году и сразу был замечен критикой. За ним последовали «Человек в камышах», и два сборника рассказов «Жираф под пальмами» («Giraffe unter Palmen», 1962) и «Жертвенник» («Der Opferblock», 1962).

Хотя почти все произведения Зайко были опубликованы уже после Второй мировой войны, по возрасту он относится к поколению писателей межвоенных, чья юность пришлась на период еще до 1914 г. и чье творчество во многом занято проблемами распада Габсбургской монархии. Зайко, однако, принадлежит к тем авторам, в произведениях которых влияние политических изменений в Австрии после Первой мировой войны не так заметно, как у других современников. Он всегда чувствовал себя гражданином мира, свободным ученым и писателем: «Долгие годы я принадлежал к «нации живущих в Париже иностранцев». Я австриец, но при этом считаю себя англичанином и люблю Средиземное море»⁷. Писатель много путешествовал и особенно ему нравилось в Италии — в этой стране происходит действие рассказов, вошедших в сборник «Жираф под пальмами», а также незавершенного романа «Мураццо». Австрийская тематика все же была очень важна для писателя. Романы Зайко, эссе «За образом австрийца» («Hinter dem Gesicht des Österreichers», 1962) и два поздних рассказа, составляющих сборник «Жертвенник», представляют собой анализ австрийской действительности и истории. По его письмам тоже видно, что Зайко критически относился к своей стране, в них часты шутки и сарказм, и острая критика, в первую очередь направленная против националистических тенденций.

2

Свои взгляды на литературу и романное творчество Жорж Зайко высказывал много раз в небольших эссе, публиковавшихся в различных изданиях. Эти статьи не носят теоретического характера, их отличает лапидарность, иногда ведущая к противоречиям. Наиболее полный и последовательный вариант его поэтики разрабатывался в 1955–1962 гг. и опубликован в собрании сочинений под названием «Роман и фильм: формы нашей интерпретации мира» («Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation»). Некоторые аспекты подробнее изложены в эссе «Австрия: авангард в кривом зеркале прошлого» («Österreich: Die Avantgarde im Krummspiegel der Vergangenheit», 1960). Поэтому начать следует с работ Зайко-искусствоведа, с разбора его первых эссе.

В них он исходит из идеи полного распада ценностей в современном мире. По мысли Зайко, «всякое искусство формулирует глубоко залегающие в человеке конфликты, показывает способы их разрешения, выражает характерную позицию чело-

века данной эпохи по отношению к этим основным вопросам»⁸. Сегодня писатель не видит ничего похожего на общезначимую систему культурных ценностей. Характерной чертой современности как раз является обратное — культурные ориентиры пересекаются, проникают друг в друга, наука ищет новые разные культурологические и эстетические принципы, сугубо рациональный подход к реальности уже не действует, как раньше. Искусство же отражает веяния времени, и иначе быть не может. Поэтому сегодняшнее искусство не являет собой нечто единообразное, выражающее единые идеалы эпохи, «вместо этого — мешанина фрагментов из всех культурных сфер настоящего и прошлого»⁹. Поэтому художник превращается в «экспериментатора», который собирает разрозненные фрагменты прошедших эпох и соединяет их в эклектичном произведении. По мнению Зайко, новое можно найти лишь в изображении подсознания, аффектов и жизни чувств, поэтому современное искусство полностью переключилось на эту тему. Но большинство художников этого плана грешит тем, что просто передает импульсы собственного подсознания, отключая контроль со стороны разума, — такой подход видится Зайко в кубизме и сюрреализме, поэтому он считает их переходной стадией развития искусства. А вот у австрийского художника Роберта Эйгенбергера и швейцарца Жана Виолье, которым посвящены две статьи Зайко, он усматривает тенденции к объективизации субъективно-подсознательного, к поиску в субъективных ассоциациях и символах объективного, общезначимого содержания. За такой тенденцией он видит будущее, выход из эклектичного тупика.

Примерно такой же подход Зайко применяет и к литературе. В связи с общим распадом ценностей в двадцатом веке жанр романа стал испытывать кризис, находить крайне мало читателей. Внимание публики сместилось в сторону кино, а позже — телевидения, а также легкого чтения — детективов, любовных романов и т.п. Все это писатель объединяет в сферу визуального и противопоставляет ему дискурсивное, к которому в первую очередь относит искусство романа. С течением времени визуальный аспект восприятия все дальше вытесняет дискурсивный. Можно сказать, что для Зайко кино — не искусство или, может быть, еще не искусство. Он считает, что визуальное в большей степени развлекает, чем заставляет думать. Тем самым оно представляет собой опасность для сознания публики. Визуальное вторгается даже в саму литературу и подрывает ее изнутри: в понимании искусства, свойственном XIX и началу XX века, преобладает такое натуралистическое изображение психологических процессов, которое легко перенести в визуальные образы, а по большей части и состоящее из них, так что романы этой

эпохи могут быть экранизированы очень близко к тексту, едва ли не дословно.

Герман Брох одним из первых заметил опасность, грозящую литературе, и попытался отойти от такой традиции, совершив в романе радикальный поворот к дискурсивному. Основопологающим здесь был опыт Джойса: «Изображение в “Улиссе” основано не на импрессионистских принципах описания окружающего мира и не на рациональной психологии натурализма, а исключительно на ассоциациях, мыслях и на том, как аффекты ими управляют и изменяют их. Эти вещи невозможно непосредственно перевести в визуальные образы»¹⁰. Зайко совершенно не замечает и не признает возможности кино в области передачи психологических процессов. По его мнению, визуальное охватывает исключительно внешнюю реальность мира, а дискурсивное — внутреннюю панораму человеческой души. В современном романе «изображение человека, его проблем и конфликтов начинается там, где кончаются рациональные моменты мировоззрения, где заявляет о себе иррациональное, а с ним и претензия на поэтичность»¹¹. Согласно этому представлению Зайко, иррациональное составляет собственно поэтическое — и не только его конституирующий принцип, но и предмет художественного изображения.

Новый подход должен был ввести в литературу реальность человеческой психики, использовать открытия Фрейда. Джойс и Брох положили начало расширению дискурсивной реальности «в область бессознательного и подсознательного, иррационального во всех смыслах, художественному воспроизведению тех невозпринимаемых или прямо подавляемых сил, установок и явлений, принадлежащих сфере анимизма и магии, ускользающих от контролирующего сознания и коренящихся в глубинах души»¹².

Современных авторов Зайко делит на тех, кто пишет «до Джойса», и тех, кто — «после Джойса»: многие литераторы, все еще находятся в плену натуралистических представлений, но есть и такие, кто «посвятил себя изображению бессознательного и подсознательного, кто <...> провозгласил задачей писательского творчества распознавание новых возможностей души, открытие новых форм и вариантов переживания и даже человеческого бытия»¹³. В новом методе изображения внешняя реальность не играет никакой роли, так как дается лишь сквозь призму реальности внутренней: не существует объективно увиденной вещи, есть только вещь, прошедшая через человеческое восприятие, пережитая и сопровождаемая всяческими аффектами и настроениями, оформленная и окрашенная ими.

Первыми нечто подобное стали создавать сюрреалисты. Сюрреализм, по Зайко, характеризуется стремлением сделать подсознание доступным как для вербального, так и для живописного

изображения, раскрыть способы проявления подсознательного, содержание снов и инстинктов, аффективные представления, то есть такие, которые объединяются не логически, а только чувственно, а значит, абсолютно субъективно. Поскольку сюрреалисты сделали это единственной темой своего творчества, то развитие этого направления происходило в живописи и лирике, а жанр романа оказался в стороне, ведь «роман, даже там, где это отчетливо не прокламируется, всегда является выражением некоего мировоззрения. А поскольку нет такого мировоззрения, которое бы полностью состояло из иррационального, бессознательного, инстинктов и снов, то не может быть и последовательно осуществленного сюрреалистического романа»¹⁴. Сюрреалистическое произведение лишено вообще всякого рационального наполнения, без которого невозможно изобразить мир эпически.

В немецкоязычной литературе новатора Зайко видит в Кафке, которого считает «отцом-основателем способа изображения, который был назван “реализмом внутреннего человека” (“Realismus des inwendigen Menschen”), потому что он отображает мир полностью исходя из субъективных порывов, в первую очередь из подсознания индивида»¹⁵. Важен для Зайко также опыт Томаса Манна и Роберта Музиля: оба они стремились «спасти прозу от “оптического наводнения” (выражение Музиля)»¹⁶, но первый, создав образец мифологического романа, не пошел по пути Джойса, а второй осуществил в «Человеке без свойств» соединение романа с интеллектуальной рефлексией, гармонично объединив науку и поэзию, абстрагирующее мышление и чувственную конкретизацию.

В противоположность этим двум писателям Герман Брох стал непосредственным продолжателем Джойса. Его произведения — вершина метода, которым Зайко руководствуется в своем собственном творчестве и называет «магическим реализмом»: «Новый реализм “внутреннего человека”, этот магический реализм не ограничивается одним или несколькими основными мотивами, психологическими предпосылками или проявлениями душевной жизни»¹⁷. <...> Его неисчерпаемая тема — аффективные представления и их соединения, инстинктивное, субъективные символические построения, короче говоря — бессознательные и подсознательные силы, действующие реально и играющие решающую роль в бытии каждого. Задача романиста состоит в том, чтобы показать, как этот “агнец глубины”, эти неосозаемые, фоновые силы проламывают верхний конвенциональный слой и становятся настоящими причинами конфликтов»¹⁸. Изображение обычного реального мира в таком магическом реализме дополняется раскрытием мира тайного, но управляющего всеми человеческими действиями. То есть итоговая цель Броха и самого

Зайко — выразить подсознательное, вывести его на «поверхность», сделать рационально познаваемым и понятным; выяснить, что лежит за видимой реальностью, за словами и поступками, за поведением человека, а шире — за ходом истории. Выразив подсознательное в словах, писатель снимет с него пелену таинственности и непознаваемости и тем самым избавит человека от страха перед ним.

Тенденцию всей австрийской литературы XX века к столкновению рационального и иррационального емко выразил в статье о Жорже Зайко Ю. И. Архипов: «Высветить посредством предельного напряжения разума самые темные закоулки подсознания или бессильно отступить перед разгулом темной биологической стихии — вот дилемма каждого из них [австрийских романистов. — А.П.], по-разному разрешаемая в “Человеке без свойств” Музиля и “Смерти Вергилия” Броча, “Демонах” Додерера и “Ослеплении” Канетти»¹⁹.

Теперь интеллект приобретает совершенно другое значение: «если раньше он был движущей силой всякого познания, то теперь он приобретает подчиненное положение по отношению к инстинктам и эмоциям»²⁰, регулирующим общественное поведение.

Не забывает Зайко и о мифологическом мышлении, всегда соседствующем с рациональностью в сознании человека. Писатель замечает, что в сознании примитивных народов тоже есть упорядоченный и по-своему логичный образ бытия, но он состоит «не из прошедших рефлексии реакций на впечатления внешнего мира, а из порожденных аффектом акций, в которых совершенно разные вещи сливаются в идентичность, основанную на одинаковых аффектах»²¹. Неослабевающий интерес к примитивным Зайко замечает в современном искусстве и объясняет его стремлением художников ближе подойти к подсознательному, напрямую отраженному в творчестве первобытных народов, а также в рисунках детей и умалишенных. В литературе продолжателем Джойса Зайко считает Фолкнера.

В целом можно заметить, что эссе Зайко отличаются фрагментарностью: роман здесь каждый раз рассматривается как бы в новом контексте, и каждый раз ему дается новое определение, приписываются новые черты. Так, сначала писатель говорит, что роман тематизирует иррациональное, затем — глубины душевной жизни, «анимизм и магию», а потом утверждает, что только с подключением рационального роман становится «отражением мировоззрения».

Тематику и проблематику современного романа Зайко практически полностью перемещает из области социального в сферу индивидуального; главная тема для него — развитие и взаимо-

действие душевных пластов в человеке. При этом писатель в собственном творчестве ни в коем случае не забывает о социально-политических событиях эпохи: сместив основной акцент, он в качестве фона для изображения внутренних процессов в человеческой психике выбирает «внешнюю ситуацию, в которой гарантии социального спокойствия оказались под вопросом или вообще исчезли»²².

Оба романа Зайко тесно связаны с конкретной исторической обстановкой, с эпохой, в которой происходит действие, — это Австрия в период между двумя мировыми войнами: роман «На плоту» охватывает время с 1920-х по начало 1930-х гг., а действие «Человека в камышах» происходит летом 1934 года. Но одновременно произведения Зайко являются и чем-то большим: продолжая традицию Джойса, Музиля, Броча, писатель видит свою задачу в том, чтобы скрытые за конвенциональным слоем иррациональные инстинкты и другие бессознательные мотивы человеческих поступков поднять до уровня рационального, облечь их в слова.

3

Роман «На плоту» писался с начала 1930-х и был опубликован в 1948 г., то есть работа над ним шла почти двадцать лет. Хотя роман и вышел после Второй мировой войны, на самом деле он по духу принадлежит эпохе межвоенной, проникнут настроением распада монархии и разложения аристократии и похож на другие романы этого писательского поколения.

События, служащие скорее лишь связующей нитью для психологического содержания романа, разворачиваются в поместье недалеко от австро-венгерской границы. Основной конфликт завязывается вокруг князя Александра Фенка и его любимого слуги Йошко. Именем последнего названы двенадцать глав романа, в которых и описываются внешние, видимые события. Князь Александр, младший сын в семье, после отказа от наследства своего брата Нико, ставшего епископом, оказывается владельцем поместья.

Йошко, бывший пастух понравился князю своей силой, выдающимися физическими данными. Он сделал Йошко слугой и держит в качестве своего рода «диковинки», декоративной вещи. Йошко постоянно сопровождает князя на охоте, и между ними существует странное чувство глубокой, невыразимой общности, таинственная глубинная связь. Йошко и князь как бы дополняют, компенсируют слабости друг друга: Йошко отличается большой физической силой, которой нет у князя, а князь очевидно превосходит слугу в интеллекте, ведь в Йошко сила ра-

циональности гораздо слабее, чем у других персонажей, недаром он так близок в романе к животному миру. В силу своего социального положения слабый князь наделен властью над сильным Йошко, но не умеет этой властью распорядиться, лишь хвастается постоянно слугой-богатырем, а тот до самой смерти остается преданным князю «как собака».

Эта общность явилась причиной враждебной ненависти цыганки Маришки, появившейся в доме князя только как очередное развлечение, но постепенно превратившейся в его любовницу. Когда в соседнем имении появляется графиня Мэри Тремблайе, князь избавляется от Маришки: выдает замуж за Йошко. Как верно замечает Х. Ридер²³, Маришка — образец того самого «агенса глубины», про который Зайко писал в своих эссе, это персонаж романа, полностью подчиненный подсознательным инстинктам. Она решает отомстить князю за то, что он ее оттолкнул. Жертвой конфликта Александра и Маришки, движимых низменными инстинктами, становится Йошко — наверное, единственный персонаж романа, не конфликтующий ни с кем: мстостью Маришки должно стать убийство Йошко, на которого она переносит отрицательные эмоции, испытываемые к князю. Маришка инстинктивно чувствует их единство и ощущает, что, убивая Йошко, она наполовину убивает и князя. Йошко в этой борьбе вырастает до магического символа, фетиша всех недостижимых желаний жизни. Князь вопреки рассудку хочет удержать и привязать его к себе, а Маришка хочет уничтожить, чтобы отомстить Александру и одновременно вернуть его расположение.

Когда князь видит умирающего Йошко (Маришка подмешивала ему в еду яд, который постепенно отнимал у Йошко силы), он подсознательно понимает, что связь между ними обрывается, и решает сделать из слуги чучело, включив его в свою коллекцию охотничьих трофеев. Александр собирается выставить Йошко под стеклом на том месте, где ранее стоял гигантский вепрь — трофеем отца князя. Тем самым он хочет сохранить для себя Йошко, не расставаться с ним и после его смерти. Князь обычно очень заботится о соблюдении условностей, принятых в обществе, теперь же подсознание прорвало конвенциональный уровень, и он уже не может противостоять неосознанному порывам. Это яркий пример того, как Зайко демонстрирует действие инстинктов, их организующую роль в человеческих поступках.

Но намерение князя противоречит планам Маришки по уничтожению Йошко: чучело стало бы символом ее поражения, ведь тогда связь слуги с князем не была бы прервана окончательно. Поэтому она должна убить Йошко два раза — сначала Имре, другой слуга князя и любовник Маришки, помогает ей задушить смертельно больного, беспомощного Йошко, а потом они топят

его труп в болоте. Князь остается один перед пустым стеклянным футляром для чучела.

За каждой главой о Йошко следуют две главы, в которых действие происходит в кругу знакомых Александра. Здесь разворачиваются совершенно другие конфликты с участием второстепенных персонажей романа. Это, во-первых, связь князя с графиней Мэри Тремблайе и ее детьми — шестнадцатилетним Миком и восемнадцатилетней Гизой. Графиня после смерти мужа пытается начать новую жизнь, но прошлое постоянно утягивает ее назад, прошлый брак дает о себе знать в ее сознании. Дети в этой схеме оказываются укором прошлого, и эта роль — единственное, что объединяет брата и сестру. Сын не может принять князя, нового знакомого графини, стремящегося занять место отца Мика, а дочь ориентирована на мать, и пропасть между детьми только увеличивается. С Гизой князь и связывает свою судьбу, когда графиня уезжает с Ойгеном, его другом, русским эмигрантом из Парижа.

По тематике эти главы романа далеко выходят за пределы собственно романного действия, в них дается обширная картина европейского общества межвоенной эпохи. Жорж Зайко представляет это общество в двух видах его исторического заката — в России это катастрофа революционного разрушения (об этом рассуждает Ойген, из-за политических изменений и вынужденный покинуть родину), а в Центральной Европе — постепенный распад и социальное расслоение. Писатель представляет этот процесс, изображая не столько крах общественных структур, сколько распад индивида на примере князя Александра, предстающего здесь *pars pro toto*. Австрийская аристократия в романе находится вне истории, продолжая жить, как пару веков назад, по феодальным принципам. Еще и поэтому сознание князя оказывается больше подверженным вламывающемуся хаосу иррациональности.

Зайко наглядно демонстрирует это на примере символической двойственности памятников (включая в некотором смысле и чучело Йошко): с одной стороны, они внушают ощущение прочности, постоянства, уверенности в завтрашнем дне, но одновременно они несут в себе и знаки распада. Предыдущее поколение оставило своим детям — князю и его ровесникам — непрочное положение: прошлое для князя становится балластом, оборачиваясь назад, он видит не великое прошлое, а призрачный мир, где на поверхности все в порядке, а внутри уже заключена будущая катастрофа. Князь, чувственный, эксцентричный человек, принадлежит поколению, оказавшемуся «между времен», вынужденному жить в эпоху перехода, когда старое уже практически разрушено, а новое еще не построено. И

князь понимает, что это поколение должно быть принесено в жертву будущему.

Важную роль играет мотив одиночества: все персонажи, по сути, замкнуты на самих себя, даже постоянно находясь в чьем-то обществе, говоря с кем-то, конфликтуя, они при этом не пытаются понять позицию «другого», общение распадается на постоянно меняющиеся пары соперников. Даже любовь и дружба оказываются противоречивыми и не лишенными борьбы: если между персонажами и устанавливается какое-то духовное родство, то оно всегда оказывается мимолетным, и уже скоро они опять чувствуют абсолютное непонимание и чуждость друг другу. Александр говорит графине, жалуясь на гибель их поколения и распад старых ценностей: «На что мы вообще еще способны в одиночку? Мы распались на отдельные клетки, раскрошились на нюансы. Нас так трудно понять кому-нибудь другому, и уж точно нам самим, что главное давно рассыпалось у нас в руках. Где та магия, которая бы нас защитила и связала вместе, одиночество снова превратила бы в пустое слово, а страх — в достойный осмеяния призрак?»

Название романа «На плоту» символично во многих отношениях: похожими на людей, дрейфующих на связанных между собой досках, оказываются не только персонажи Зайко, но и все люди описываемой эпохи, все это изменчивое время. Персонажи романа плывут по течению жизни, без метафизического или земного пристанища, без цели и твердой опоры в жизни, ведь бога для этих людей больше не существует, а любовь и дружба оказываются лишь мимолетными, случайными и по сути разрушительными порывами. Европа разлагающейся аристократии — это Европа, лишенная высших ценностей.

Идея отсутствия ориентиров у Зайко, ввиду разрушения привычного миропорядка и признанных ценностей, относится как к внутреннему миру персонажей, к лишенному цели и бегущему от реальности потоку сознания «пассажиров плота», так и к внешнему миру — от павшей дунайской монархии до всей Европы. Понимание распада ценностей порождает в людях неуверенность — это «страх перед темнотой, плот, дрейфующий в неизвестность».

«На берегу» находится по сути только один персонаж романа — брат князя, епископ, у которого есть жизненная опора — религия. С ним князь связан психологическим родством, которое невозможно объяснить одними лишь кровными узами. Как в Йошко князь находит физическую силу, так в брате его привлекает сила духовная: «брат всегда был прав и более силен и имел ту неприязненную силу ясности там, где для него, Александра, каждая вещь распадалась на смутные противоположности». Не-

кую систему ценностей, «в экзистенциалистские тона окрашенный нигилистический гуманизм»²⁴, видит Ю. И. Архипов у другого персонажа — Ойгена. Недаром в конце романа графиня Трэмблайе предпочитает его князю: в ситуации «на плоту» пристанищем могут послужить и подобные отрицающие ценности.

Действие как таковое дает в романе Зайко лишь нить, общую объединяющую канву. Для произведений этого писателя характерна ситуация, когда все происходящее с персонажами в романе основывается психологически на предшествующих событиях. Зайко пытается реализовать свою концепцию изображения подсознательного с помощью постоянного вкрапления прошлого в настоящее, где прошлым в политическом и социальном смысле является Габсбургская монархия, а в индивидуально-психологическом — детство персонажей. То есть поступки героев романа мотивируются их прошлыми психологическими переживаниями: страхом перед отцами, эдиповым комплексом, детскими травмами. Это требует от читателя особой концентрации на вставных эпизодах и отступлениях от сюжета, в которых рассказчик описывает прошлый опыт отдельных персонажей.

В прошлом у всех этих людей конфликты, определившие их индивидуальное существование: направление их пути уже определено до самого конца. Как писал сам Зайко в своеобразной автоинтерпретации романа «На плоту», «по крайней мере взрослые в этой книге ни на секунду не забывают, что прошедшее и забытое никогда не равно не-бывавшему»²⁵. Даже тогда, когда человек принимает решение о необходимости внутренне измениться, начать «новую жизнь», оказывается, что он уже не способен к кардинальному изменению своего внутреннего мира. Можно поменять путь развития, но не направление. Прошлое постоянно прорывается в настоящее и управляет им.

Отношение персонажей к своему прошлому в романе Зайко исследовал А. Допплер. Он показывает, что наслоение в романе настоящего и прошедшего, слов персонажей и их мыслей, чувств создает единство реальных событий и происходящего в сознании соединения прошлого с настоящим и намерениями на будущее. Причем в воспоминаниях героев пережитое не просто сублимировано, а зачастую сознательно изменено. «Таким способом в романе постоянно проводится диалектическое соединение воспоминаний и забывания, создается модель коллективного и индивидуального сознания, основанного не на познании, а на подавлении»²⁶. Подобный процесс подавления неприятных воспоминаний, который не позволяет осмыслить прошлое и извлечь из него урок на будущее, Зайко видит в австрийском обществе вообще: «Общественность страны не делает ни одной попытки разобраться с этим прошлым, прояснить и очистить, по

крайней мере осознать»²⁷. И писатели тоже «бегут от настоящего в эпоху Франца-Иосифа»²⁸. Тем же страдают и персонажи романа Зайко.

Кроме того, по представлениям Зайко о «магическом реализме», внутренние порывы, мысленные образы, выдуманные события и разговоры имеют такое же значение в романе, как и реальные. Автор вводит читателя в подсознание своих персонажей. Он стремится так воссоздать в художественной словесной форме подсознание человека, чтобы обнажились внутренние связи, раскрылось их взаимовлияние с внешними процессами и действиями. Выражается бессознательное в жестах и словах, имеющих важное значение в повседневности («Но, может быть, жест значит больше всех слов»). Для характеристики персонажей события, не произошедшие, а лишь запланированные, как, например, намерение князя сделать чучело из Йошко, имеют большее значение, чем фактически случившиеся. Именно такой подход к изображению прошлого персонажей и составляет главную отличительную черту психологизма Зайко.

Все же можно сказать, что в романе более важен психоанализ сексуального опыта, а не анализ социального положения. Власть сексуальности очень сильна, ей подчинены практически все персонажи. Об инстинктивной природе Маришки уже говорилось выше; характерная деталь: будучи изгнанной из дома князя, она украла у него серебряную куклу, которая привлекла ее внимание не просто как дорогая вещь, — Маришка неосознанно переносит на нее свою страсть к князю. Кукла, таким образом, становится фрейдистским символом, фетишем, компенсирующим отсутствие самого объекта любви.

Сознание персонажей романа, в особенности князя Александра, построено согласно теории Фрейда о разделении человеческого сознания на Я, Оно и Сверх-Я. Узкая полоска сознательного Я подвергается мощной атаке: с одной стороны — Оно, либидо, в случае с князем материализующееся в образе Маришки, а с другой — феодальная, церковная традиция, требования которой уже отжили свое и не могут быть выполнены, здесь основным оппонентом князю служит его брат. Однако, нельзя сказать, что писатель до конца следует за Фрейдом: символика романа гораздо сложнее однозначно сексуальных символов Фрейда, образы Зайко всегда многозначны. В подсознании Зайко находит не лекарство, а болезнь — причину заката и падения отдельного человека, а с ним и всей эпохи.

Хронологическим продолжением романа «На плоту» является второй роман Зайко «Человек в камышах», где писатель показывает, во что вылился распад ценностей в австрийском обществе 1930-х годов. Как и в первом романе, здесь Зайко также

объединяет изображение душевной жизни отдельного человека с изображением социальных связей и групп, так что оба этих тематических комплекса взаимообъясняют и дополняют друг друга.

Внешние рамки повествования, стержень, на который нанизываются эпизоды, составляет реальное историческое событие — национал-социалистский путч в июле 1934 года. Английский археолог сэр Джеральд, его подруга Лорэйн и австрийский ассистент Роберт возвращаются в Европу после двухлетних неудачных раскопок на Крите. Они останавливаются в Зальцбурге, где как раз в это время националистские настроения выливаются в путч. Кульминация событий романа — нападение на небольшую деревушку, где, как подозревают, прячутся «повстанцы». В конце концов, все сводится к поиску сбежавшего путчиста, скрывшегося где-то в зарослях камыша на озере.

Зайко вводит своих героев с Крита в гущу беспорядков, а Роберта прямо сталкивает с откровенным насилием. Герой сначала не может понять, что происходит, что изменилось на родине за время его отсутствия, он видит лишь внешние проявления неизвестных ему внутренних процессов — враждебность в лицах, неожиданное нападение на него в магазине, когда он хотел купить американские сигареты. Читатель же, знакомый с историей, может в этой кажущейся иррациональной обстановке увидеть признаки изменения политической атмосферы, заметить угрозу, витающую в воздухе, раньше героя понять, что происходит.

Роберт, Лорэйн и сэр Джеральд резко выделяются на фоне остальных персонажей: они находятся вне контекста исторической обстановки, соприкоснулись с политическим конфликтом лишь в силу обстоятельств, случайно, тогда как остальные непосредственно в нем участвуют. Композиция романа соответствует такому разделению персонажей постоянным переключением с настоящего на прошлое, с внешней реальности на внутреннюю, психологическую. Почти каждая глава романа соединяет происходящие события с каким-либо прошлым переживанием. Человек в камышах, которого одни преследуют, а другие пытаются спасти, находится вне системы персонажей, но одновременно представляет собой точку, где сходятся все противоположающиеся группы и где внутренняя реальность соединяется с внешней.

В целом получается, что в «Человеке в камышах» нет главного героя точно так же, как это было в романе «На плоту» или почти во всех рассказах Зайко, исключая два ранних. Это обстоятельство вполне логично происходит из общей творческой задачи писателя — изображения мира инстинктов, подсознательного, но не как чисто субъективной конструкции, а как объ-

ективированной силы, действующей в каждом человеке, в группах людей, в масштабах всей страны. «Для современного зарубежного романа, утвердившего “субъективную эпопею” в качестве едва ли не ведущего своего жанра, это большая редкость»²⁹.

С самого начала в романе намечены две темы — свобода и власть. Первый же диалог начинается словами Лорэйн: «В один прекрасный день тебе открывается, что свобода — это холостой ход, самообман, которого ты стыдишься, что в лучшем случае существует единственный вид свободы — свобода от чего-то». Власть Роберт встречает сразу же в Зальцбурге. Он видит на лицах людей «тупую безличную враждебность», чувствует себя «замкнутым в своем одиночестве», аутсайдером на своей родине, который «единственный оставался вне игры». В пивной и в магазине его встречают враждебно, так как он явно не вписывается в тамошнее общество по политическим мотивам, мешает собравшимся. Его даже принимают в собственной стране за иностранца. Все дышит несвободой и жаждой агрессии.

В такой вот жестокий мир попадают Роберт, Лорэйн и сэра Джеральд после долгого пребывания в блаженной изоляции. Всех трех персонажей объединяют не только общие научные интересы, но и неспособность к плодотворному контакту с действительностью, к компромиссу, который только и может позволить нормально существовать в современной реальности, вернуться к жизни в обществе.

Роберт — пример интеллектуала, который из-за своих возвышенных взглядов и чувствительности не способен принимать серьезные решения, окончательность которых привязала бы его к внешней реальности. Лорэйн стремится к тотальности и абсолютности в любви, но ни один мужчина не соответствует ее представлениям об идеале, и поэтому она находится в постоянной тоске и также полностью выпадает из окружающего мира. А сэра Джеральд превосходит их обоих в стремлении сбежать от реальности: он маниакально увлечен исследованиями критских дворцов и своей идеей-фикс найти там огромную статую позднеминойского периода, с фантастическим упорством он ищет то, чего на самом деле не существует. Эта статуя становится в романе для всех трех персонажей символом бегства от реальности. Они идеалисты в мире без идеалов, без Бога, где ничто не может служить человеку ни целью, ни опорой. Без какой-либо метафизической цели и без пристанища в реальности все трое, как и персонажи первого романа Зайко, становятся аутсайдерами, вечными беглецами, путешественниками без конечной цели. Археология служит им предлогом не сталкиваться с реальностью, путем в древние времена, куда можно убежать.

Композиционно в романе эпизоды военных действий в деревушке на немецко-австрийской границе, где случайно оказываются герои, периодически прерываются эпизодами пребывания троицы на Крите, где и возникла связь Роберта и Лорэйн, их неоднозначные отношения притяжения-отталкивания. Половой инстинкт оказывается здесь объединяющей силой, связавшей трех чуждых друг другу людей между собой и с местными жителями. При этом Клеон, греческий погонщик ослов, представляет собой высшую концентрацию этой силы притяжения. Клеон — местный любовник Лорэйн, пробуждающий в Роберте ревность, а в Лорэйн связанные с этой ревностью надежды на то, что Роберт все еще любит ее. Но на более глубоком уровне Клеон с его таинственностью, его бессловесной близостью к природе, символизирует мифологическую составляющую человеческого сознания, труднодоступную цивилизованным героям. Этот мифологический мир привлекает цивилизованного человека, но отбросить рациональность невозможно, и ему остается лишь смутная власть инстинктов и сексуальности как остатков того древнего, «идеального» бытия.

Из мифологического мира Крита герои ушли, так и не став в нем своими, и остался лишь один человек, который еще может ввести их в мир австрийской действительности: это Ханна, юношеская любовь Роберта. Ханна представляет собой полную противоположность Лорэйн, полностью состоящей из прошлого, стремящейся к бегству от реальности и привлекающей Роберта лишь своей внешней красотой. Ханна, напротив, связывает героя с реальностью и указывает ему дорогу, Роберта она привлекает пониманием его внутренней сущности, он может жениться на ней и, возможно, вообще остаться в Австрии. Путч смешивает все планы и оказывается для героев проверкой на прочность. Ханна требует от Роберта решительности, действий, ведь только это ведет к реальности, к освобождению Роберта от своего аутсайдерства. А конкретным поступком должно стать спасение человека в камышах. Но Роберт так и не решается на это. Ханна умирает при попытке спасения человека в камышах, и изначальный треугольник героев-аутсайдеров восстанавливается. Роман заканчивается планами отъезда Роберта, Лорэйн и сэра Джеральда в очередное бесцельное путешествие.

К другой группе персонажей, людям, живущим в реальности, относятся австрийские крестьяне, чиновники и военные с их мелкими личными интересами, местечковым соперничеством. Такими персонажами движет звериная жестокость, необузданная страсть. В каждом отдельном эпизоде Зайко подмечает подсознательные течения, приводящие человека к его действиям, которые в итоге складываются в политические события. Это

детские воспоминания, продолжающие жить в сублимированном виде под маской взрослости и требующие компенсаторных действий: взаимная ненависть братьев, эдипов комплекс, посрамленная гордость. Главенствует везде подавленная сексуальность. Вместо бога у этих людей культ личности фюрера, замещающий собой все моральные принципы.

Такая картина детских травм присутствует лишь при описании «низших» персонажей — в эпизодах с участием трех главных героев этот способ изображения отсутствует. Фоном для действий Роберта, Лорэйн и сэра Джеральда являются не их инстинкты, а их стремление к бегству в занятия археологией, в другое, неличное прошлое, которым для них предстает Древняя Греция, так непохожая на их собственное существование. Совершенно без фона изображена Ханна: у нее как бы нет такого прошлого, которое надо было бы примирять с настоящим. Из пережитого осталась лишь любовь к Роберту, но и она не связана ни с какими неврозами, а поэтому это «настоящая», «нормальная» любовь. Из всех персонажей романа у одной только Ханны есть цель, выходящая за пределы личных интересов: спасение человека в камышах. При попытке достичь цели она умирает, и ее смерть несет на себе печать мученичества, героизма.

Противоположностью нерешительному моралисту Роберту, который всегда старается спрятаться, уйти от реальности, является в романе министерский чиновник Мостбаумер, который руководствуется принципом: «Действовать, вершить — вот в чем суть! Всякое деяние осмысленно, и никакого злоупотребления разумом тут нет». Но здесь скорее имеется в виду не осмысленное действие, а использование власти. Всякое промедление по моральным причинам означает для него слабость, а быстрота действий — силу. Причины поведения персонажа опять же кроются в его детстве: однажды он, мучимый эдиповым комплексом, убил маленькую птичку, чтобы «завоевать» свою мать в «соперничестве» с отцом, и никак не мог и до сих пор не может понять, почему это ее так расстроило.

Детский комплекс неполноценности со временем вылился в неутолимую жажду власти и насилия. Взрослый Мостбаумер, исходя из своей логики, убивает Феликса, брата Роберта, хотя уже и был назначен другой убийца, и несмотря на то, что тот тоже примкнул к национал-социалистам и вроде бы является его союзником. Мостбаумер этим шагом решил доказать самому себе собственную силу, и тут связанную у Зайко с сексуальностью — таким поступком Мостбаумер хочет завоевать расположение Хильдегарды, своей секретарши, которую он потом насилует, потому что она противилась его домогательствам. Мост-

баумер сам себе высшая инстанция и идеальный политик в «переломные времена», когда «отчасти ломается и мораль».

В эпоху, когда страна разделена на враждующие группировки, внутри которых, в свою очередь, образуется несколько враждебных фракций, так что уже никто не понимает, за кем он следует и за что борется, в такие времена в большой степени успех решает, что считать преступлением, а что героизмом: «В делах политических беззастенчивость и размах превращают преступление в историческое событие, завоевание — в осуществление некой идеи». Ханна призывает Роберта защищать моральные ценности, но что-то внутри героя мешает ему впутываться в настолько противоречивое дело, где добро и зло перемешались и нет вообще ничего, в чем можно было бы быть уверенным, где он не может прибегнуть к надежности разума. Поэтому он до самого конца остается пассивным зрителем во время операции по спасению человека в камышах, парализованный сознанием своей несостоятельности в реальном мире.

В качестве метафоры угрожающей реальности, все более проникающей в сознание «путешественников», все более наваливающейся на них, Зайко использует камыш. Живя в гостинице на озере, герои не могут сопротивляться его угрожающему, настойчивому шуму, он подавляет способность думать и чувствовать, наполняет неотвратимым страхом и вводит в «первобытно-подземную противоречивую реальность, из которой нет выхода, нет спасенья». О самом человеке в камышах ходят лишь слухи, его никто не видел. В романе он является, с одной стороны, козлом отпущения для всех, кто не хочет нести ответственности за свои поступки, а с другой, — представителем жертв пропагандистской машины, «всех этих разрозненных народов, которыми так беззастенчиво спекулируют».

Так же, как «На плоту», и название романа «Человек в камышах» следует понимать символически: беглец, который прячется в камышах и обвиняется в организации политического преступления, из конкретного человека превращается в абстрактный символ любого бегства и ухода от реальности. И так же, как это бегство, он до конца остается лишь гипотетической возможностью, идеей свободы: «Этот человек обретался где-то на озере, плавал на деревянной площадке, на связке камыша или на бревне, а может, его не было вовсе — или больше не было». Судьба человека в камышах становится символически как бы судьбой самих героев.

Персонажи Зайко ищут спасение от самоотчуждения, избирая себе роль, к которой они не приспособлены. Слова Роберта: «Политика тоже может быть средством, <...> чтобы оправдать свою прежнюю жизнь, перечеркнуть неудачи», — служат уко-

ром Феликсу, присоединившемуся к власти имущим. Но и сам Роберт и его английские друзья пытаются скрыться — в археологию и древность. В обоих этих случаях оказывается, что это бегство не спасает, а скорее только углубляет внутренний конфликт. Ведь они все уходят от реального мира в мир выдуманный, в который никто, кроме них самих (да и то лишь до определенного момента), не верит. Здесь Зайко вновь, как и в первом романе, как и в статье «За образом австрийца», подвергает критике неспособность уже не только застрявшей вне времени феодальной аристократии, но и многих других австрийцев свыкнуться с ролью граждан оставшегося от Габсбургской монархии маленького государства: «Покамест мы все еще мусорная куча, оставшаяся от бывшей монархии».

На фоне такого переломного момента истории становится возможным показать внутренние инстинкты и порывы человека, проявляющиеся именно в таких ситуациях и являющиеся, по мнению Зайко, настоящими их двигателями. Получается, что автор рассматривает политические, исторические события через призму индивидуальной психологии, бессознательного. При этом политический фон играет не менее важную роль, чем психология индивида, ведь в первую очередь понять и осмыслить нужно именно исторические события и их причины, а не бессознательные инстинкты каждого отдельного персонажа. Именно поэтому Зайко в теоретических эссе говорит о недостаточности сюрреалистического подхода, что тому не хватает рациональности для эпической всеохватности, изображения мира во всей его полноте. Сюрреализм замыкается на индивидуальном и внутреннем, тогда как причины и понимание надо искать для внешнего.

В романе Зайко перемежаются и взаимодействуют явления психологические и социально-политические. Все это заметно в том, как переплетаются политика и сексуальность, выливаясь в атмосферу, наполненной страхом, в насилие и фашизм. Зайко не объясняет политические события исключительно психологией их участников, он также показывает и обратный процесс: как внешняя обстановка дает подсознательному благоприятную возможность выплеснуться наружу.

Взяв за образец «Улисса» Джойса, Зайко не просто копирует предшественника, но и существенно дополняет все это изображением событий внешней реальности, социальной обстановкой. Не загружая читателя рассуждениями об этой обстановке, ничего не поясняя, писатель помещает своих персонажей в конкретную историческую эпоху, четко обозначенную социальную ситуацию, называет лишь их роль и положение в обществе — все это не служит просто фоном, но активно взаимодействует в романе с психологической реальностью.

Изображая в романе инстинкты и подсознание, Зайко пытается проникнуть за внешнюю кору реальности, обнажить ее внутреннюю сущность. Но и здесь, ориентируясь на Джойса, Зайко не использовал напрямую «поток сознания». Психологизирующей технике, которая изображает переплетение ассоциаций, внутренних образов, чувств и мыслей, Зайко сознательно противопоставляет изображение внешних проявлений.

Можно сказать, что теоретические рассуждения Зайко далеко не всегда подтверждаются практикой его собственных романов. Главное противоречие здесь — его пренебрежительное отношение к возможностям визуального, в первую очередь, кино. Произведения писателя являются ярким примером сочетания дискурсивного и визуального, а «Человека в камышах» можно, наверное, посчитать как будто написанным для экранизации: повествовательная перспектива постоянно меняется, как при монтаже в фильме, диалогов очень много, и в них не только переданы собственно реплики персонажей, но и как они их произносят, подробно описывается мимика и жесты, и главное, о чем умалчивают, что при этом думают, чувствуют, их мимика и жесты. Часто персонажи говорят как бы против своей воли или будто наблюдают за собой со стороны: авторские ремарки в диалогах вместо простых «сказал» или «ответил» выглядят так — «он остановился, но слова вырвались, потянули его за собой» или «сказал вдруг Роберт, сказал горячо и почувствовал неприятное удивление, даже некоторое замешательство от того, что сказал это». Таким образом видимым становится подсознание, человек будто действует не по своей воле, он становится простым исполнителем воли инстинктов, чуждой его сознательному Я. Таким соединением внутренней и внешней перспективы автору удастся не просто создать «панораму человеческой души», заглянуть в подсознание персонажа, но и рельефно отразить ее на поверхности внешней реальности.

4

«Этюдными набросками к его большим романным полотнам»³⁰ можно считать рассказы писателя, причем неправильно было бы утверждать, что рассказы служили Зайко в качестве «упражнения» перед большими романами, несмотря на то, что он известен именно последними. Такой подход неверен хотя бы потому, что большинство рассказов написаны в конце 1950-х гг., когда писатель уже опубликовал два романа. Короткая проза скорее служит автору для более подробного раскрытия «частных случаев», слишком мелких для эпической формы. Как и в своих крупных произведениях, Зайко в рассказах не концентри-

руется на изучении подсознания отдельного человека, а пытается понять его в столкновении с другими людьми и их подсознаниями. Но в отличие от романов, здесь (кроме двух последних рассказов) нет исторического контекста, не всегда даже указывается социальное положение персонажей.

Всего можно насчитать тринадцать рассказов: два написаны до Первой мировой войны, еще восемь — это «истории о Средиземноморье» из сборника «Жираф под пальмами» (1962), и еще два — более объемные из сборника «Жертвенная плаха» (1962). Все десять последних написаны в 1950-е гг., так же как и неоконченный рассказ «Амелия на постаменте» («Amelie auf dem Postament», 1962).

В начале писательской карьеры Зайко обособленно стоят два рассказа «Последняя цель» (1913) и «Беспощадный город» (1914). Тематически и по форме оба произведения многим обязаны прозе своего времени, но и в них уже можно заметить особенности творческой индивидуальности писателя. Как верно замечает Хаслингер, «первый из них больше близок натурализму, а второй — экспрессионизму»³¹. Несмотря на это, здесь уже можно увидеть черты будущих романов Зайко и его писательских задач. Социальная тематика показана с помощью чередования внешней и внутренней «реальности», что и позже встречается в произведениях Зайко.

В «Последней цели» речь идет о мелком австрийском чиновнике Шнайдере, который получает повышение по службе и с ним прибавку к жалованью. Это вносит в жизнь героя нечто новое, желание самореализации, надежду осуществить главную мечту — родить сына. У Шнайдера и его жены уже был сын, и как напоминание о нем в комнате стоит колыбель. Но Альфред умер 11 лет назад, и они тогда даже не очень огорчились, так как не могли его содержать. А теперь Шнайдер боится, что они с женой состарились, уже поздно. Чтобы выгодно выставить себя перед сослуживцами, он говорит им, что жена беременна, и эта ложь только усугубляет его сомнения. Рассказ заканчивается гротескной сценой, в которой Шнайдер, не выдерживая внутреннего давления своих психологических комплексов, приносит домой много еды и вина, чтобы устроить с женой оргию. Неудачная попытка соблазнить жену, к которой он давно уже охладел, и осознание, что все его мечты и усилия были тщетны, приводит героя к полному помешательству: он убивает жену в животном припадке гнева.

Зайко в этом рассказе помещает персонажей в такую ситуацию, в которой их инстинкты раскрываются с наибольшей силой, практически полностью перекрывая рациональные элементы личности. Рассказ более логичен и последователен, чем

поздние тексты Зайко, здесь с самого начала описаны все возможные причины поведения Шнайдера, автор точно проследит изменения его мыслей и чувств. Так что места для неожиданностей не остается — заключительное помешательство главного героя полностью объяснено. В этом раннем рассказе внимание писателя еще не обращено на подсознание героев, на «агенса глубины», в поле зрения попадают более «поверхностные» течения в психологии героев, в мотивировке их поступков большую роль играет социальный аспект.

То же можно сказать и о другом раннем рассказе Зайко — «Беспощадный город», который написан от первого лица, что не характерно для этого писателя. Рассказ и в остальном выпадает из общей картины творчества Зайко. Это вполне типичная по стилю для экспрессионизма история социального аутсайдера, попадающего в большой город.

Ранние рассказы написаны до формулирования литературных взглядов Зайко, а вот более поздние, например, «Жираф под пальмами», «Враждебный бог» («Der feindliche Gott, 1954») или «Статуя с гекко» («Die Statue mit dem Gecko», 1953) могут проиллюстрировать то, что Зайко называл «магическим реализмом». В них ярче проступает его игра с символами, которые трактуются с упором на иррациональность подсознания, в том числе в смысле фрейдистской сексуальности. Если в романах символы объемнее, в их толковании не меньшую роль, чем сексуальность, играет и исторический фон, чего требует и эпичность формы, то в рассказах писатель рассматривает конкретные, небольшие ситуации, судьбы людей на коротком отрезке их биографии.

Действие рассказа «Статуя с гекко» разворачивается на Средиземном море. В этом, как и в нескольких других рассказах Зайко, герои сталкиваются с проявлениями собственной сексуальности, неожиданными для них. Динамичности способствует и необычность окружающей обстановки, которая играет роль катализатора, заставляющего эмоции выплеснуться с особой силой. Главные герои рассказа — Жиль и Мюриэль — находятся в чужой стране, к тому же на время уединяются и от друзей. У моря кажущаяся до этого счастливой пара переживает свое первое отчуждение. Скупое намеченные внешние события только подчеркивают то, что происходит во «внутреннем человеке», в первую очередь в Мюриэль. Во время купания они потеряли друг друга — знак будущего отчуждения, — и Мюриэль возвращается на берег одна. Она беспокойна, чувствует, что за ней наблюдают, и, действительно, замечает молодого итальянца, похожего на статую, у него на плече сидит гекко. До возвращения Жили итальянец кладет гекко на плечо женщине и исчезает, не сказав ни слова. Ящерица становится «символом сексуального сближе-

ния, почти нарушения верности»³²: после того как затем Мюриэль неудачно ищет сближения с итальянцем во время танцев, она обнаруживает, что ящерица исчезла. Мюриэль кажется, что «неожиданно стала видимой скрытая разделительная линия»³³, произошел разрыв, очевидно уже намечавшийся. Зайко вводит в рассказ значимые детали: например, название места, где живут герои, Конка д'Оро («золотая раковина») имеет смысл и как географическое наименование, и как эротический символ. Основная задача писателя — продемонстрировать психологические процессы, которые часто даже самому переживающему не особенно ясны. Мюриэль не может переступить через общественные условности, бросить Жилья и полностью отдаться сексуальному влечению, и не может уйти от цивилизации, оставшись с диким незнакомцем, не может включить его в свой мир. Таким образом, важнейшая тема рассказа — одиночество: Жилья и Мюриэль больше не могут жить так, как раньше, и, вероятно, скоро расстанутся.

Рассказ «Жираф под пальмами» полностью построен на символических деталях. Место действия здесь — небольшой рыбацкий поселок. Шлюпка лучшего рыбака Борджо разрушается, как постепенно умирает и его жена Бетта. В доме появляется некая Летиция, которая принимает на себя обязанности по дому. С самого начала становится понятно, что все усилия умирающей Бетты удержать мужа тщетны. Борьба двух женщин за Борджо заполняет центральную сцену рассказа: однажды рыбак приходит домой, и Летиция помогает ему умываться, как раньше делала Бетта. Рассказчик открывает здесь внутренние эротические желания Летиции, символически связывая их с татуировками на теле Борджо, которые видит Летиция, когда вытирает спину рыбака: на спине у него женщина, похожая на Летицию, жираф под пальмой на одном плече и лев, поедающий сердце, на другом — как бы оживают и отвечают на влечение Летиции. Жираф превращается в фаллический символ, когда женщина вытирает спину Борджо и его мускулы сокращаются, заставляя рисунок двигаться. Слова автора о чувствах Летиции к Борджо можно применить и ко многим другим его персонажам: «...под веками поступало то, что она слишком хорошо знала и слишком глубоко носила в себе: оно исходило от самого земного и поднималось... о, есть ли для этого слова?!» Внутреннюю бурю Летиции чувствует Бетта, и это заставляет ее предпринять усилие, оказавшееся для нее последним, — она падает без сил и умирает. Этот рассказ — еще один пример конфликта между инстинктом и рациональностью, эротизмом и общественными условностями.

В рассказе «Враждебный бог» отразился интерес Зайко к мифологическому мышлению, делается попытка отразить его в литературе: внешние события читатель видит глазами «примитив-

ного» героя — негра Мабрука из Сомали, попавшего на службу в итальянскую армию. Ему дают ружье (железку с дыркой, где живет молния, которую надо выпустить, когда сержант произносит волшебное слово), но толком не научили им пользоваться. Однажды на учениях ружье дало осечку, и Мабрук думает, что разгневал убивающего бога и должен принести жертву, чтобы умиловать его. Когда Мабрук однажды ночью отлучился из части, его приговорили к двум дням тюрьмы. Он не понимает, почему это считается наказанием — спокойно лежать в прохладной камере. Этот случай наглядно демонстрирует не только особенность миропонимания африканца, но и невежество армейских начальников, не понимающих чужого образа мыслей. На следующих стрельбах его ружье работает нормально. Мабрук уверен, что это знак правильности его мыслей, он должен принести благодарственную жертву богу, и поэтому убивает полковника. Для него это совершенно логичное действие, Мабрук старается как можно лучше исполнять свои солдатские обязанности и не гневить бога, чтобы тот ему в этом помогал. Европейцу же не может прийти в голову, что можно убить командира, чтобы лучше служить в армии: сержант считает, что Мабрук совершил убийство в отместку за два дня ареста. История показывает столкновение различных миропониманий и культур, которое приводит к трагедии. Африканец внутренне остается в плену своих мифологических представлений о мире, судит о своей жизни и действует, руководствуясь ими, что вызывает ужас и полное непонимание европейцев. Весь рассказ сам Зайко называет «прикладной “психологией примитивных”, но и сверх того в еще большей степени — результатом интуитивных возможностей в области поэтического»³⁴. В этом столкновении двух различных миров и мировоззрений опять же тематизируется отчуждение человека в современном мире. В данном случае стремлению человека избавиться от своего одиночества, слиться с Другим, мешает религиозный и культурный базис.

Взаимное непонимание — вообще постоянный мотив у Зайко. Человеческое поведение у него всегда исторически обусловлено, и человек не может вырваться за рамки своего культурного контекста, не может понять Другого. Ярче всего это проявляется в ситуациях с противопоставлением мировоззрений совершенно разного происхождения, как в случае с Мабруком. А в рассказе «Другая жизнь» («Das andere Leben», 1953) англичанин Гарольд, увидев живописную бухту, отрезанную от мира, говорит: «Рай!»; «Тюрьма!» — отвечает ему местная жительница. Но такие различия миропониманий встречаются у Зайко не только при разнице происхождения, исторического или этнического различия, — можно вспомнить, например, Роберта, который никак не поймет австрийцев в «Человеке в камышах».

Два поздних рассказа Жоржа Зайко, вошедшие в сборник «Жертвенная плаха», привязаны по времени к историческим событиям: действие рассказа «Когти двуглавого орла» («Die Klauen des Doppeladlers», 1962) происходит во время Первой мировой войны в октябре 1914 г., а рассказа «Ванна» («Die Badewanne», 1962) — во время Второй мировой. В обоих произведениях темой является австрийская история, причем и здесь, как в романах, Зайко не идеализирует прошлое, а остро его критикует.

Несмотря на некоторую тематическую разницу, в обоих рассказах заметна все та же повествовательная техника: в центре внимания не столько сама по себе война, сколько человеческая психология, столкновения различных характеров и мировоззрений. Война для Зайко является просто фоном, на котором можно мотивированно и ярко продемонстрировать человеческие инстинкты и бессознательные порывы. Писатель показывает, что на войне важнее стратегии и тактики оказываются чувства зависти, мстительности, просто человеческая глупость.

Оба рассказа написаны в форме воспоминаний: бывшие военные спустя несколько лет пытаются соединить обрывки событий, которые удержались в памяти, и вспомнить причины произошедшего. При этом воспоминания героев направлены не на внешние события, а на психологическое взаимодействие людей. В результате получается фрагментарная композиция, из-за которой довольно сложно уследить за развитием сюжета.

В «Когтях двуглавого орла» доброволец Хуго, который в Первую мировую служил лейтенантом, старается понять смысл войны и свою роль в ней. Вместо этого он чувствует смертельную власть армии, ужасающую систему иерархии, перед которой человек беспомощен; в эту иерархию в рассказе входят все командиры — от тупого ефрейтора, говорящего только на диалекте, и различных фельдфебелей вплоть до восседающего в недостижимой дали дяди Хуго Эдуарда, командира дивизии. В военной морали последнего нет места ни человеческим потерям, ни племяннику, когда тот пытается объяснить ему бессмысленность смерти своих товарищей. Во время гротескной сцены аудиенции оказывается, что для дяди само слово «потеря» имеет совершенно другой смысл: «Ну несколько погибших — по ним как раз заметно, насколько все было серьезно. Потери в таких размерах всегда создают “наверху” хорошее впечатление»³⁵.

Не сильно отличаются от генерала и младшие офицеры, например, старший лейтенант Михич. Для обоих важны лишь личные интересы, ими самими установленные законы, которые позволяют обоим выжить, отправляя без зазрения совести своих солдат на бессмысленную смерть. Отличаются лишь масштабы их чудовишной деятельности.

После разговора с дядей Хуго решает найти способ спастись, и чтобы избежать отправки на фронт, симулирует негодность к военной службе. Спустя годы чувство вины за этот уход от ответственности мучает Хуго, и он начинает вспоминать военные события, которые привели его к этому главному поражению в его жизни. В результате его поступок оказывается вполне оправданным, а вина за все ложится на армию и войну.

В рассказе «Когти двуглавого орла» демифологизируется Габсбургский миф, выражается чуждость отдельного человека властной системе империи. В названии рассказа имеется в виду герб, висевший над воротами части: он символизирует жестокую власть армии. Орел этот так ужасен, что солдаты инстинктивно пригибают голову, проходя под ним, они чувствуют себя беспомощными жертвами силы, от которой невозможно сбежать.

Во втором рассказе сборника — «Ванна» — гротескна уже сама исходная ситуация: посреди тяжелых боев генерал отдает приказ достать ванну для своей любовницы. Молодой лейтенант видит в этом возможность услужить начальству и продвинуться по службе, к тому же самому стремится и его противник — адъютант генерала. Как и в предыдущем рассказе, Зайко переводит интригу с внешнего, военного на личностный, психологический уровень. Речь в рассказе не столько об операции по захвату ваны, сколько о личной мотивации участников конфликта и о границах мстительности. При таком подходе война утрачивает всякий ореол героичности — проникая под покров рациональности, цивилизованности и порядка, Зайко вскрывает хаос подсознательных инстинктов и побуждений.

Писатель представляет в своем рассказе не столько войну как таковую, сколько типично австрийские, по его мнению, черты, проявляющиеся в солдатах: повинование и стремление предвосхитить приказ. И опять же сталкивает читателя с необходимостью вернуться к прошлому и проанализировать его.

В последних двух рассказах Зайко использует те же способы проявления подсознательного, что и в других произведениях: проникая под поверхность рациональности — порядка, организации, цивилизации, Зайко показывает хаос основных инстинктов. После сильных переживаний все герои сильно меняются. «Зайко подвергает своих персонажей, так сказать, шоковой терапии»³⁶, помещает их в пограничные ситуации: внешние — война или другая чуждая обстановка, стык двух цивилизаций, или внутренние — герои психологически попадают как бы в другой мир, инстинктивный, где они уже не властны над собой. Главные герои почти всех рассказов изображены в моменты неожиданного интенсивного чувства — эротического переживания

или опасности, — которое заставляет их пересмотреть свою жизнь и назначение, начать новую жизнь.

Можно согласиться с мнением Давио, который постоянно упоминает визуальность рассказов писателя, говоря, «насколько близко короткая проза Зайко находится к технике живописи»³⁷. Зайко дискурсивными средствами создает небольшую зарисовку — на место «длинному» фильму романов Зайко, вступает «короткая» картинность рассказа. Как картины, эти рассказы часто фиксируют отдельный момент жизни, в который происходит некое духовное просветление, или просто резкая смена настроения, влияющая на всю последующую жизнь, это момент, сравнимый с «эпифаниями» (по терминологии Джойса). Момент этот происходит не в разговоре, а в чувствах: вдруг прорываются подсознательные силы в человеке, которые только и ждали удобного случая, чтобы выйти наружу. Хотя внешне ничего не меняется и не говорит о произошедших внутренних сдвигах. Как писал об этом сам Зайко, его рассказы сфокусированы на «решающей ситуации, выражающейся символически в каком-то событии, предмете или манере поведения, причем их значение не обязательно должно быть осознано участниками»³⁸.

Все произведения Зайко написаны отстраненно, как будто автор производит математический анализ ситуации, не участвуя в ней и не сопереживая героям. Чувства остаются не затронутыми, работает только разум. Для Зайко гораздо важнее того, что происходит в художественном мире, является происходящее с читателем: это он должен, в конце концов, понять и сделать то, что не смогли осознать и совершить персонажи. Зайко не дает никакого рецепта по спасению, не учит, как надо жить, наоборот — подвергает критике всякий такой рецепт. Образ брата-епископа в романе «На плоту» слишком неярок и второстепенен, а Ханна в конце «Человека в камышах» гибнет совершенно случайно, глупо и бессмысленно, так что их обоих сложно назвать однозначными примерами для подражания.

Вопрос об экзистенциальном одиночестве человека в мире остается открытым. Зайко только проясняет, очерчивает контуры проблемы, но не толкует ее и даже не пытается решить. В этом и состоит особая установка текстов писателя: они требуют от читателя особого внимания, и даже сотворчества. Зайко разрывает замкнутые рамки романа: автор как толкователь по большей части прячется за спинами своих персонажей, а решающую роль в реализации его писательских интенций начинает играть читатель. Именно ему выпадает задача соединить всплывающие в сознании персонажа, как на сеансе психоанализа, воспоминания, рефлексии, выражения чувств, ассоциации и

фантазии — охватить всю полноту внешней и внутренней реальности — и нащупать скрытый за всем этим смысл: «Конечно, можно получить свою судьбу и из чужих рук. Но только тот, кто осознал причины и путь собственной судьбы, будет в состоянии дать ему в будущем направление и цель»³⁹.

Такие сложные задачи, конечно, находили мало читателей как при жизни автора, так и сейчас. Особенно в свете того, что в эпоху после Второй мировой войны, когда австрийцы хотели «забыть», или даже почувствовать себя «не соучастниками, а жертвами фашизма»⁴⁰, Зайко постоянно напоминал им о кровавых событиях 1930-х гг., о вопросе вины и ответственности. Свою горечь о недостающем признании публики Зайко выразил словами: «Быть писателем — это судьба. Быть австрийским писателем — это несчастье»⁴¹.

¹ Например, сборник статей, изданный под редакцией Йозефа Штрелки: *George Saiko's magischer Realismus: Zum Werk eines unbekanntten großen Autors* / Hrsg. von J.P. Strelka. Bern: Lang, 1990; или диссертация Ренате Постхофен: *Posthofen R.S. George Saiko: Leben und Werk eines unbekanntten großen Autors*. Ann Arbor, 1994.

² Большая часть исследований о творчестве Зайко вышла в свет в конце 1980-х — начале 1990-х. К этому же времени относится и издание пятитомного собрания сочинений писателя.

³ Например, когда Томаса Манна в одном из интервью на австрийском радио спросили, попадал ли кто-то из молодых австрийских авторов в круг его интересов, писатель ответил: «Одно имя мне приходит в голову — Жорж Зайко, он написал очень хороший роман “На плоту”. Правда, это уже не молодой австрийский писатель, насколько я знаю, он пожилой человек. Но, должен сказать, книга не производит впечатления, что ее написал человек в возрасте...» (*Haslinger A. George Saiko, Schriftsteller // Saiko G. Briefe / Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. Salzburg; Wien, 1992. S. 359).

⁴ Имя Жорж, которым Зайко подписывал свои произведения, появилось в начале 1930-х годов: его первые эссе по истории искусства вышли на английском языке и были подписаны не Georg Saiko, а на английский (или французский) манер George. Известный любовью ко всему английскому писатель произносил это имя по-английски Джордж; в традиции же (в том числе и русской) закрепился французский вариант произношения (Жорж), используемый поэтому и в данной статье.

⁵ *Haslinger A. George Saiko, Schriftsteller*. S. 352.

⁶ В 1921–1923 гг. вышло пять книг, переведенных Зайко совместно с Дмитрием Уманским: драмы Ильи Сургучева и Михаила Чулкова, сказки Л. Н. Толстого.

⁷ Цит. по: *Haslinger A. George Saiko, Schriftsteller*. S. 363.

⁸ *Saiko G. Betrachtungen zu einer zeitgemäßen Ästhetik // Sämtliche Werke*. Bd. 4. Salzburg; Wien, 1986. S. 191.

- ⁹ Saiko G. Der Sinn des Kubismus // Sämtliche Werke. Bd. 4. Salzburg; Wien, 1986. S. 136.
- ¹⁰ Saiko G. Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation // Sämtliche Werke. Bd. 4. Salzburg; Wien, 1986. S. 235.
- ¹¹ Ibid. S. 231.
- ¹² Ibid. S. 235–236.
- ¹³ Ibid. S. 236.
- ¹⁴ Ibid. S. 237.
- ¹⁵ Saiko G. Österreich: Die Avantgarde im Krümmenspiegel der Vergangenheit // Sämtliche Werke. Bd. 4. Salzburg; Wien, 1986. S. 222.
- ¹⁶ Saiko G. Roman und Film, die Formen unserer Weltinterpretation. S. 238.
- ¹⁷ Такое ограничение Зайко находит у Кафки.
- ¹⁸ Ibid. S. 241.
- ¹⁹ Архунов Ю.И. Предисловие // Зайко Ж. Человек в камышах. М., 1986. С. 7.
- ²⁰ Saiko G. Betrachtungen zu einer zeitgemäßen Ästhetik. S. 192.
- ²¹ Ibid. S. 193.
- ²² Szell Z. Das Netz und der Fang: Weltsicht und Darstellung bei G. Saiko // George Saiko's magischer Realismus: Zum Werk eines unbekannt großen Autors / Hrsg. von J.P. Strelka. S. 49.
- ²³ Rieder H. George Saiko // Literatur und Kritik. 1972. № 70. S. 580.
- ²⁴ Архунов Ю.И. Указ. соч. С. 10.
- ²⁵ Цит. по: Haslinger A. Nachwort // Saiko G. Auf dem Floß. S. 618.
- ²⁶ Doppler A. George Saiko: «Auf dem Floss». Literatur als Reflex und Produzent von Erinnerung // Sprachkunst. 2003. Jg. 34, Hbd 2. S. 250.
- ²⁷ Saiko G. Hinter dem Gesicht des Österreicherers // Sämtliche Werke. Bd.4. Salzburg; Wien, 1986. S. 213.
- ²⁸ Ibid. S. 214.
- ²⁹ Архунов Ю.И. Указ. соч. С. 8.
- ³⁰ Архунов Ю.И. Указ. соч. С. 16.
- ³¹ Haslinger A. Nachwort // Saiko G. Erzählungen / Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Salzburg; Wien, 1990. S. 282.
- ³² Saiko G. Zur «Entschlüsselung» der Symbolik in zwei Kurzgeschichten // Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Salzburg; Wien, 1990. S. 274.
- ³³ Saiko G. Die Statue mit dem Gecko // Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Salzburg; Wien, 1990. S. 63.
- ³⁴ Saiko G. Zur «Entschlüsselung» der Symbolik in zwei Kurzgeschichten. S. 275.
- ³⁵ Saiko G. Die Klauen des Doppeladlers // Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Salzburg; Wien, 1990. S. 137–138.
- ³⁶ Daviau D. G. Saiko's «Erzählungen»: The Expression of the Inexpressible // George Saiko's magischer Realismus: Zum Werk eines unbekannt großen Autors / Hrsg. von J.P. Strelka. S. 90.
- ³⁷ Ibid. S. 77.
- ³⁸ Saiko G. Zur «Entschlüsselung» der Symbolik in zwei Kurzgeschichten. S. 274.
- ³⁹ Saiko G. Hinter dem Gesicht des Österreicherers. S. 215.
- ⁴⁰ Goltschnigg D. Psycho- und sozialanalytische Erzähltechnik in George Saikos Romanen // George Saiko's magischer Realismus: Zum Werk eines unbekannt großen Autors / Hrsg. von J.P. Strelka. S. 97.
- ⁴¹ Цит. в: Ebner J. Erinnerungen an George Saiko // Saiko G. Briefe / Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 5. Salzburg; Wien, 1992. S. 328.

АЛЬБЕРТ ПАРИС ГЮТЕРСЛО

Альберт Парис Гютерсло (Gütersloh Albert Paris), настоящее имя Альберт Конрад Китрайбер (Albert Conrad Kiehtreiber) — одна из самых колоритных фигур австрийской духовной жизни XX века. Он занимал особое место, являясь на протяжении своего долгого жизненного пути (1887–1973) активным участником не только историко-литературного, но и историко-культурного процесса в стране. Это воздействие исходило как от многообразной литературно-художественной деятельности Гютерсло, так и от суверенности, определенности его личности.

Он родился в семье, далекой от тех эстетических интересов, которые стали впоследствии естественной средой для него. В его обширной родне были крестьяне, ремесленники, священники, офицеры. Он учился в монастырских школах, хотел стать священником, но быстро понял, что это не его путь, что жить вне мирского — не его стезя. Его всегда волновал мир; щедро наделенный разнообразными художественными талантами, он пробовал себя в разных областях. Пройдя актерскую подготовку, он участвовал в постановках знаменитого Макса Рейнхардта, брал уроки живописи и художественного ремесла у Г. Климта в Вене и у М. Дени в Париже, принимал участие в художественных выставках. Работал журналистом. Во время войны 1914 г., после тяжелого ранения, был при военном пресс-центре, а позднее (1918–1919) издавал совместно с Ф. Бляйем журнал «Спасение», выражавший позицию австрийского экспрессионизма. Кроме того, он был режиссером и театральным художником. Удивляет не столько разнообразие его интересов; ведь пишущие художники, писатели-ваятели и писатели-композиторы не такое уж редкое явление в австрийской культуре XX века. Печать синтеза различных искусств, «экспрессионистского универсализма» (А. А. Гугнин)¹ несло на себе творчество А. Кубина, О. Кокошки, А. Ханака, Э. Шиле, А. Шенберга. Однако в творческой биографии Гютерсло совокупное действие разнообразных талантов занимало особое место. А. Гютерсло добился серьезных результатов во многих областях, а в живописи и в писательстве его ус-

пех был выдающимся. Достаточно сказать, что как художник-прикладник (гобелен) он дважды получал премии в Париже, считался вдохновителем, учителем и одним из организаторов Венской школы фантастического реализма, отмечен премиями как города Вены, так и многих других городов (Брюсселя, Барселоны, Милана). С 1931 он профессор школы прикладного искусства в Вене. Нацисты запретили ему занятия любой художественной деятельностью. В 1945 он преподавал в Академии изобразительных искусств в Вене (фреска, гобелен), а в 1954–1955 был ее ректором. Художник А. Гютерсло в 1952 г. получил Государственную премию за живопись, а писателю А. Гютерсло присуждена престижная премия имени Теодора Фонтане (1923) и Большая Австрийская государственная премия (1961).

Как видно, ни художественная, ни писательская деятельности не были для Гютерсло любительством, а сам он не стал ни пишущим художником, ни рисующим писателем. Любое расщепление личности было чуждо ему, однако это не избавляло его от постоянного борения со своими собственными талантами. По мнению Додерера, известного австрийского писателя, считавшего себя всю жизнь его учеником, Гютерсло смог достичь больших высот как художник и писатель благодаря тому, что никогда не был рабом своих талантов, никогда не позволял им «тащить» себя за собой: не таланты определяли его жизнь и судьбу, а он сам становился судьбой для своих талантов². Он был полновластным хозяином своих дарований, постоянно подвергал их суровой проверке, вызывал их на суд, как пишет Додерер в «Деле Гютерсло». Однако феномен Гютерсло находит свое объяснение не только в объективном наличии двойной возможности равного по силе художественного выражения. Он имеет и субъективную сторону. Ее раскрыл сам писатель в письме к Додереру. «Мое занятие рисованием, — писал он, — это проходящее мирным путем изменение способа выражения, зависящее от интеллектуальной усталости, благодаря которой и возникают такие большие промежутки между моими книгами. Когда она наступает, у меня возникает потребность отдохнуть в непонятном мире форм и образов...»^{3*}

Писательский путь Гютерсло охватывает временной отрезок в 60 лет. Долгие годы его писательского труда совпали с огромными национальными, социальными и культурно-историческими изменениями. Однако его эпическим прозведениям свойственны удивительное постоянство, особая, присущая только ему тематика, как правило, не обнаруживающая прямолинейных связей с эпохой. Можно отметить и непрерывную линию в развитии его

* Всюду перевод мой — *Р.Г.*

стиля. Суверенность его дарования и личности всегда привлекала внимание исследователей. Среди работ о Гютерсло особое место занимают труды Хаймито фон Додерера. В одном из них — «Дело Гютерсло. Судьба художника и ее истолкование» — он развивает мысль о роли судьбы в жизни писателя. По его логике, судьба заключена в «вечном ядре личности» художника; она одна определяет его путь в искусстве. Все другое («внешние события», «внешние жизненные позиции»): годы ученичества, влияния, испытанные в юности, вся мозаика биографии с «ее психологизмами и занимательными историями» — не имеет никакого отношения к творчеству Мастера⁴. Думается, однако, что это далеко не так. Развитие мощной личности Гютерсло, его творчество нельзя рассматривать в отрыве от «внешних» событий и воздействий, вне времени, в котором он жил, вне общей линии развития искусства его эпохи в целом.

А. Гютерсло начал свой путь художника тогда, когда явственно обозначились первые признаки появления Нового времени. Именно в этот период сформировалось понятие «модерн» как сознательное противопоставление наступающей новой эпохи всей предшествующей истории развития, как принципиальное изменение человеческого способа мышления и бытия. По мысли духовных учителей и провозвестников модерна (Германа Бара, Генриха Харта, Ойгена Вольффа), новому человеку необходимо было порвать с предрассудками «античности». Под античностью понимался не конкретный исторический промежуток времени, связанный с эпохой греко-римского развития, а вся история человечества до конца XIX века. Путь от античности к модерну, утверждали они, ведет не от животного к нравственному, а от животного к духовному и техническому. Человек, живущий в эпоху господства техники, призван быть властителем мира, его центром и точкой отсчета. Этот человек (*homo intelligens*, *homo faber*) должен пройти процесс эмансипации и отбросить ненужные подпорки, «костыли» — авторитет, религию, государство (закон). Человек эпохи модерна — повелитель техники; он не только владеет миром, но и создает его, а потому он свободен от Бога. Таким образом, процесс полной эмансипации человека превращался в процесс абсолютной субъективации человека⁵.

Положения, развивавшиеся теоретиками модерна, не были ни совершенно новыми, ни оригинальными. Они подхватили и активно развивали выводы из теоретических естественно-научных взглядов и философских построений, витавших в воздухе европейской цивилизации начиная с эпохи Возрождения. Решающую роль в процессе «эмансипации от всего» сыграл Ф. Ницше, отчеканивший эти идеи в блестящие афоризмы, клеймившие обывателя, «человека на подпорках». При таком подходе не мир

сам по себе, а его превращаемость путем человеческой деятельности стала предметом исследования. Это обусловило две стороны во взаимоотношениях человека с миром. Во-первых, мир в представлении человека модерна стал открытым и незащищенным от любых посягательств; во-вторых, он предстал для познающего и действующего в нем субъекта как пространство для реализации бесконечных возможностей. Однако феномен возможности имеет самый широкий спектр воздействия. С одной стороны, можно было говорить о способности человека изменить окружающую среду, о расширении сферы его познания; с другой стороны, бытие становилось все более непонятным самому человеку из-за действия тех структур, которые он сам создал (бюрократическое государство, общество).

Какова же роль искусства в эпоху модерна? Модернистское искусство, как любое другое, имело дело с миром, с действительностью. Оно отражало, как точно определяет современный исследователь, не мир вещей, а «состояние, в котором находятся человек и бытие, оно представляет действительность в той степени, в какой эта действительность характеризует отношение “я” и мира в целом»⁶. Модернистский художник видит себя в первую очередь человеком, создающим искусство (*homo artifex*). Свободный от всякой ориентации на действительность, он создает свой собственный мир. Монтаж, коллаж, ассоциативность становятся основными принципами организации эстетического мира художника модерна; при этом ассоциативный принцип призван не объединять разрозненное в единое целое, а показать изображаемое как нечто диффузное, открытое, как «чистую возможность». Разрыв логических ассоциаций, логики действия, смысла причинности, абсурдность изображаемого подчеркивают, что законы реального мира в данной системе не действуют.

В искусстве модернизм стал методом, вскормившим все значительные художественные направления XX века: эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм. В немецкоязычной литературе и искусстве единственным мощным движением первой трети века был экспрессионизм, вобравший в себя все указанные выше течения. Он достиг апогея своего влияния в «экспрессионистическое десятилетие» (1911–1921) и оставил глубокий след в европейской культуре, в ее поэзии и романе, драматургии и живописи. Одним из первопроходцев нового художественного мышления и чувствования стал Альберт Парис Гютерсло.

В возрасте двадцати двух лет Гютерсло пишет свой первый роман «Танцующая дура» («Die tanzende Törin», 1910, новая редакция 1913). В центре его история Рут Херценштайн, дочери берлинского банкира. Воспитанная в сытой и сонной атмосфере буржуазной семьи, она тоскует по большому миру и тяготится

как своим настоящим, так и уготованным для нее будущим — выйти замуж за солидного человека и вести такую же бесцветную жизнь, как и ее родители. Ее поддерживает старший брат Роланд. От него Рут слышит «крамольные» речи, осуждающие авторитет государства и родителей. Однако и сама Рут не столь беспомощна, как может показаться на первый взгляд. В трудной для нее ситуации она всегда прибегает ко лжи. Именно так она избавляется от своего жениха и от своего брата, порывает с семьей и переезжает в Вену, где выдает себя за танцовщицу. Ее окружают мужчины, которых она влюбляет в себя, но не отдается им. Оставшись без финансовой поддержки, она получает в незнакомом городе ангажемент в варьете, где с нетерпением ожидают выступления необыкновенной танцовщицы. Рут, никогда не умевшая танцевать, убеждает не только других, но и самую себя, что она сможет поразить всех искусством танца, если будет звучать вдохновляющая ее музыка. Однако композитор отказывается писать для нее, дебют отложен. Последняя сцена показывает Рут на карнавале, где она наталкивается на одетого в маску Пьеро слепого. Рут охватывает желание еще раз испытать силу своих чар, и она заставляет слепого поверить в то, что она принимает его за зрячего. Под воздействием ее слов слепой уверяет, что видит ее. Чужая ложь приводит ее в бешенство, и она, мстя всем мужчинам, которые никогда не дотронулись до нее, издевается над слепым, доводя его до гибели.

Роман «Танцующая дура», созданный совсем молодым человеком, рассказывает о проблемах молодежи. Он и был предназначен для молодежи. Автор свой в среде, которую он описывает, его волнуют проблемы, которые будоражат и его героев. Рассуждения персонажей воспроизводят идеи властителей дум молодежи той эпохи: антиавторитарные высказывания в духе Ф. Ницше, эдипов комплекс и нарциссизм из психоанализа З. Фрейда, рассуждения о женщине в стиле О. Вейнингера. На страницах романа мелькают имена К. Моне, Э. Мане, О. Родена, Р. М. Рильке, П. Сезанна, О. Кокошки. Как это принято в молодежной среде, с одинаковой запальчивостью и увлеченностью высказываются диаметрально противоположные взгляды. Автор никак их не комментирует, он просто представляет широкую палитру расхожих мнений, царивших тогда среди художественной молодежи. Его задача — дать каждому персонажу возможность как можно подробнее изложить свои взгляды.

Обсуждаемые в романе темы типичны для литературы «экспрессионистического десятилетия». Это провозглашение свободы личности и протест против всех авторитетов власти — государства, семьи, морали, религии; это самое радикальное и интенсивное выражение своего «я». Основной формой проявления

как протеста, так и индивидуальности в романе выступают любовь и сексуальное влечение. Именно они движут всеми поступками героев, определяют радиус их действия. Гютерсло демонстрирует полный набор чувств, замешанных на эротике: романтическую влюбленность в Рут Феликса Эдельбауэра (Моисея), драматическую любовь к ней Тонио Фаустинера, любовную одержимость ею Парацельса Вельзера, а также сексуальное влечение Роланда к матери и его тайную жажду инцеста с сестрой, намек на лесбийские отношения Рут с Мальвой, гомозротическую связь Ливлянда с мальчиком Элиасом. Каждый из персонажей выступает с монологом на отведенную ему тему; как традиционные, так и маргинальные виды эротического влечения изображаются с одинаковой серьезностью и равным пафосом. Какие-либо комментарии или тем более моральная оценка мыслей и действий героев отсутствуют. Как можно понять, молодой автор во многом идентифицирует себя со своими героями. На всем повествовании лежит печать скандальной, вызывающей свободы, задиристое желание дать «пощечину общественному вкусу», эпатировать «почтеннейшую публику».

Смутить покой буржуа, вывести его из состояния равновесия, поколебать своими эскападами его истовую веру в незыблемость основ бытия и морали, просто ошарашить и «попугать» обывателя — все это, бесспорно, входило в кодекс поведения молодых бунтарей и отразилось в книге Гютерсло. Однако самый смысл мятежных высказываний персонажей, ниспровергающих все установленные нормы и авторитеты, имел и другую направленность. Для экспрессионистов было важным пробиться к первоосновам, первоэлементам бытия, прорваться к внутренней сути предмета и вскрыть его корни. Поэтому любое явление, любые нормы и традиции должны были в глазах молодых пройти проверку и доказать свою состоятельность или несостоятельность перед их критическим чувством и разумом. На этом пути, как показывает и роман Гютерсло, не обошлось без экзальтированных преувеличений, драматизации самых обычных, с точки зрения здравого смысла, явлений. Роланд, брат Рут, обуреваем сложным комплексом чувств к актрисе Мальве, к своей матери и к самой Рут. Он подвергает суровому экзамену на принадлежность к новому поколению самого себя, свои предпочтения, вкусы и пристрастия. Обычный житейский эпизод — Роланд видит через неплотно прикрытую дверь обнаженную сестру — дает повод для многостраничного внутреннего монолога, в котором литератор Роланд во всеоружии своей осведомленности в новейшей философии и психологии рассуждает о взаимоотношении полов, об инцесте, о материнстве. Он, считавший себя свободным от всех предрассудков, не посмел войти к сест-

ре как молодой мужчина к красивой женщине. Его ужасает собственная ложь: за письменным столом он стоит «по ту сторону добра и зла», однако в действительности не имеет мужества по-рвать с предрассудками и традициями старого мира.

Столь же бескомпромиссной ревизии он подвергает чувство любви к матери. Любовь к матери предстает перед ним не как чувство привязанности ребенка, не как освященное христианской этикой отношение между родителями и детьми. Сознанию Роланда, вскормленному трудами Ницше и Фрейда, это глубокое душевное переживание представляется самым опасным пережитком. Любовь к матери, ее авторитет, которому бездумно подчиняется ребенок, есть в его глазах самое страшное проявление принципа зависимости, лежащего в основе любого государства. Для воспитания нового человека необходимо, полагает он, вырвать как можно скорее беспомощное дитя из рук матери и передать его «асоциальным воспитателям-индивидуалистам».

Демонстративный отказ писателя занять какую-то позицию по отношению к своим персонажам, к выражаемым ими позициям рассматривается современной критикой как недостаток профессионального опыта и мастерства молодого писателя. Действительно, для автора более важны идеи, чем персонажи; для него важнее, что говорится, чем то, о ком это говорится⁷. Данным обстоятельством объясняется и отсутствие индивидуализации языка героев. Однако нельзя не отметить, что уже в первом произведении Гютерсло в общих чертах реализовал принцип, впоследствии ставший основополагающим для его творчества вообще, — представить свое повествование как «роман возможностей», показать изображаемую ситуацию как открытую, допускающую многозначное толкование. В этой связи спорным представляется тезис Ф. Турнера о том, что в «Танцующей дуре» показана «молодежь без идеалов»⁸. Действительно, молодые бунтари, выступая против освященных государством традиций и норм, нередко впадают в крайности, готовы защищать в качестве возможных любые, в том числе и самые сомнительные варианты. Однако у них есть идеалы, на которые они равняются. Цель их жизни — «экспрессионистическая эманация» (Г. Бенн); их образец — свободная, раскрепощенная личность, какой она выростала перед внутренним взором молодых поэтов и художников, вдохновленных Ницше. Фигурой, постоянно маячившей за их поступками и изречениями, был этот мыслитель, его жизнь. Как и он, они стремились «раздирать словами внутреннюю сущность, выразить себя в неудержимом порыве, формулировать, ослеплять, сверкать, искриться, игнорируя любую опасность, не обращая внимание на последствия...»⁹

Первое произведение Гютерсло таило в зародыше многие идеи, темы, мотивы, которые оказались плодотворными для его

последующего эпического творчества. Одним из таких «прострельных» мотивов является эрос. Опираясь на античную философию, Гютерсло полагал, что любовный и познавательный интересы — две стороны одного целого. Эта мысль проходит красной нитью через все творчество писателя, и его первый роман несет на себе следы данной концепции, ибо эрос для героев Гютерсло — способ постижения мира и самих себя. В «Танцующей дуре» любовь, эрос составляют сущность жизни молодых героев. Для Рут это единственный путь выразить себя, для Феликса и Тонио — путь к обретению высшего смысла, для Ливлянда его увлечение нечто вроде новой религии.

«Танцующая дура» обнаруживает еще одну черту, которая затем будет присуща всем его последующим романам, — в книге самостоятельное место занимает тема лжи. В романе лгут все персонажи, но подлинным мастером лжи выступает Рут. Рут постоянно вращается в артистической среде музыкантов, литераторов, художников; они рисуют картины, пишут стихи, сочиняют музыку. Сама же Рут виртуозно владеет способностью лгать, и ее дар сродни художественным талантам людей, окружающих ее. Она лжет самозабвенно, точно повинувшись какой-то силе, заставляя других верить ее выдумкам. Рут не какая-то заурядная лгунья, она — гений лжи. Любое ее измышление есть своего рода художественное произведение, созданное по всем меркам высокого искусства. Оно обладает достоверностью, безупречной формой, выполнено рукой мастера, добротнo, чисто, изящно. У Рут есть и название для своего «творческого» процесса. Построить здание лжи означает для нее провести по воздуху кратчайшую линию, подобную той, что соединяет две отдаленные географические точки. В своем воображении она рисует другого человека, приписывает этому вымышленному лицу свою волю, свои только предполагаемые способности. Этому «другому» она придает собственные черты, заставляет сконструированный ею механизм думать за нее и воспринимает как свои собственные результаты действия этого автомата-двойника. Ее другое «я» имитирует зубную боль, когда Рут, не желая что-то делать, «отправляется» к зубному врачу; «оно» же переводит стрелки часов, когда Рут опаздывает. Из случайных впечатлений (шум проезжающего автомобиля, случайный прохожий) Рут создает подлинное произведение искусства — историю о том, как ее обесчестили, историю, освободившую ее от нежеланного брака. Ее другой шедевр — завоевание с помощью вдохновенной лжи богатого художника Вельзера, материально обеспечившего ее, давшего возможность жить отдельно от семьи. Но самым любимым детищем Рут является выдумка о том, что она занимается танцами. Она любовно взращивает эту ложь, ложь обростает подробно-

стями, все большее число окружающих втягивается в радиус ее действия, постепенно Рут сама попадает в силки собственной фантазии. В финальной сцене ей удается еще один трюк — внушить слепому, что он видит. Но она уже не удерживается в своей роли вдохновенной предсказательницы и искусительницы и становится виновницей смерти несчастного слепого.

Артистическая ложь Рут обнаруживает близкое сходство с искусством, однако искусство, внушающее человеку «сон золотой», никогда не принимает, как известно, свои творения за действительность. Ложь Рут посягнула на единоличное владение истиной и разбилась при столкновении с реальной жизнью. Ее собственная жизнь, построенная на постоянной лжи, отражает самую большую тайную ложь ее существования: она, известная соблазнительница, пробуждающая в мужчинах самые смелые эротические мысли о ее прошлом и настоящем, в действительности — невинная девушка. Лишь в финальной сцене, в момент аффекта, она признается самой себе, что смерть несчастного слепца, утонувшего по ее вине в городском канале, была мезьей «Моисею, Фаустинеру, Коринту, Вельзеру. Ах, всем мужчинам, которые никогда не коснулись ее» (528)*.

Ложь в романе Гютерсло присутствует как некая пародийная модель искусства, как его альтернативный вариант. Эту же пародийность и двусмысленность содержит и заголовок романа. Русский перевод «Танцующая дура», укоренившийся в литературоведении, несколько упрощает и огрубляет содержание заголовка, так как русское слово «дура» не может передать весь набор сем, содержащихся в названии («Тог» (нем.) — глупец, безумец, наивный, далекий от реальной жизни человек). Можно предположить, что и заголовок Гютерсло так же «открыт» и предполагает разнообразные возможности истолкования, как и весь роман.

Структура романа, его язык содержат в себе многие стороны, указывающие на его прямое родство с литературой модерна в целом и экспрессионизма в частности. В построении книги ясно ощущается то «расшатывание» логики действия, причинности и взаимосвязи, которые присущи новому роману. Кажется, что автор вовсе не озабочен тем, чтобы дать обоснованное, законченное объяснение поступкам своих героев, продумать мотивированность их действий, имеющих решающее значение для развития сюжета. Автора мало беспокоит сюжетная организация многостраничных монологов его персонажей. Он без всяких объяснений вводит размышления своих героев, представленные в форме внутренних монологов. Гютерсло не создает яркие характеры, он делает фигуры романа носителями важнейших идей, волно-

* Цит. по: Gütersloh A.P. Die tanzende Törin. München: Müller, 1913.

вавших молодых, рупором «экспрессионистического десятилетия». Поэтому язык героев не индивидуализирован, их монологи буквально напицканы психологическими, философскими, литературными идеями. Повествование не отличается однородностью, оно как бы смонтировано из множества стилистически разнородных частей. Есть куски, написанные как научные сообщения, трактат; другие, как письмо Ливлянда и его внутренний монолог о мальчике Элиасе, напоминают проповедь; в текст вставлена сказка о башне и о рыцаре; в нем можно найти и великолепную лирическую прозу (знакомство Тонио с Рут, описание весенней Вены); наконец, есть отрывки, написанные в форме стихов в прозе (впечатления Феликса Эдельбауэра от пения Рут).

Подобный монтаж воспринимается достаточно органично за счет единой интонации, объединяющей все повествование. Эта чисто экспрессионистическая интонация, взволнованная, прерывистая, захлебывающаяся от избытка эмоций и чувств. Она возникает за счет употребления автором коротких предложений, объединенных сочинительной связью. С помощью такого членения автор передает и накал чувств, и неожиданное прозрение. Ф. Турнер удачно назвал основным признаком его стиля «членение предложений, задыхающееся от нехватки воздуха»¹⁰. Действительно, создается впечатление, что и автору, и персонажам именно в данный момент, здесь и сейчас, необходимо сообщить что-то необыкновенно важное, что переполняет их душу, заставляя их говорить, прибегая к любым сравнениям и метафорам, лишь бы все это помогало донести их боль, их разрывающую сердце страсть, ненависть и любовь. То, что они должны донести (конфликт с «отцами», открытие своего «я», поразившую их мысль, взгляд, встречу), переживается ими в первый раз и потому — чрезвычайно интенсивно.

Язык Гютерсло заслуживает специального рассмотрения. Он вступил в литературу, когда господство позитивистского мышления было повсеместным, а натурализм занимал ведущее положение в литературе. Безграничное доверие к факту, преклонение перед ним и, как следствие, отделение содержания от формальной стороны воспринималось как нечто естественное. Пренебрежение формой во имя «правды факта», наивная вера в то, что предметом в литературе можно овладеть сознательно, «напрямую», без учета его языкового выражения, приводило к тому, что зачастую игнорировалось самое существенное в деятельности художника слова — его языковое творчество, писательство. Х. Додерер, едко высмеивая чиновников от науки, правивших бал в тогдашней немецкой литературе, писал: «Исчезло осознание языка как автономной категории, повсеместно царил предрассудок, что можно овладеть научной материей и дать пред-

ставление о ней, не воспроизводя в последующем переживании форму его существования»¹¹. Отношение к языку было как к простому средству «транспортировки содержания». Он рассматривался как нечто второстепенное, как какое-то вместилище, предназначенное для хранения важного и существенного; что-то вроде мешка, «в который следовало напихать как можно больше, мешка с картошкой, со всеми случайно выступавшими на его поверхности буграми и наростами»¹².

Весь пафос писательской деятельности Гютерсло, начиная с его первого эпического произведения, был направлен против позитивистского попраania формы. Сфера писателя, не уставал повторять Гютерсло, — это прежде всего сфера слова. Язык, «грамматика» для него — «нить Ариадны», ведущая писателя через лабиринты темных сфер материи. Первейшую обязанность художника слова составляет не «что», а «как», ибо «все содержания, открытия, новации являются предграмматическими состояниями или акциями, которые только тогда полностью реализуют намерения творца, когда они станут словом, картиной, глиной». Полемизуя с «бумагомарателями», Гютерсло вскрывает тщетность их упований на то, что «язык, которым они не владеют, можно простить ссылкой на мысли, которые, как им кажется, у них есть». Не они распоряжаются мыслью, а мысль ими. Она болтает ими из стороны в сторону, подобно собаке, трясущей отчаянно барахтающегося зайца. Отсутствие «автохтонного», собственного, присущего только данному художнику языка, способно обесценить любую истину и наоборот, — владение таким языком способствует эффективному воздействию и распространению явно ложного. Поэтому языковое мастерство Гютерсло поднимает до уровня высшего морального принципа писательской профессии. Невладение языком представляет «огромнейшую нравственную опасность» для такого писателя¹³.

Другим аспектом, чрезвычайно занимавшим Гютерсло, была техника изображения многогранной, бесконечно изменяющейся действительности. Он постоянно раздумывал над вопросом, достаточно ли «прямого», сознательного осмысления для адекватного воссоздания «непрямой, изобилующей поворотами органики жизни» (Х. Додерер). Гютерсло объясняет особенность своего творчества выражаться непрямым способом так: «Подлинный ум никогда не является в своей прозрачной наготе, но всегда приходит в стыдливом облачении не как мысль, а как образ»¹⁴.

Роману Гютерсло было суждено сыграть значительную роль и в истории литературы, и в общественной жизни первых двух десятилетий XX века. Его первое издание (1911) не нашло большого распространения; зато второе (1913) было с восторгом воспринято молодежью как произведение о них самих. Вспомни-

ная о своих читательских впечатлениях, Хаймито фон Додерер, прочитавший книгу в лагере для военнопленных в Сибири, писал: «это была наша книга, наша культовая книга <...> Я знал наизусть целые страницы»¹⁵.

А. Гютерсло принадлежал к числу немногих людей, которые никогда не следовали за литературной модой. Нащупывая болезненные точки в духовной жизни, он находил средство против болезни века. Написав свой роман «Танцующая дура», писатель, по его собственным словам, «рассчитался с бездуховностью натурализма и был одним из тех, кто привел к созданию так называемого экспрессионизма». Разрешив для себя проблемы, волновавшие его время, он пошел дальше. Годы, следовавшие за первым романом, были заполнены поисками собственного стиля. Экспрессионизм находился в самом расцвете, а он в 1913 г. уже обратился «к классико-реалистическому описанию “натуралистического” события»¹⁶. Говоря это, Гютерсло имел в виду роман «Лжец среди бюргеров» («Der Lügner unter Bürgern»). Одновременно он работает и над романом «Иннокентий, или Смысл и проклятие невинности» («Innozenz oder Sinn und Fluch der Unschuld»). Оба романа были опубликованы в 1922 г., хотя первый был написан в период с 1913 по 1915 гг., а второй — в 1914. «Иннокентий, или Смысл и проклятие невинности» написан в форме жития. Его герой — некий юноша, живущий триста лет в раздвоенном состоянии: днем он — воплощение невинности, а ночью, сам того не зная, во сне, занимается распутством. Повествование стилизовано под христианскую легенду, отличается дидактической направленностью и носит характер параболы. Причудливый сюжет дал Гютерсло возможность написать, как заметил Додерер, «фантастико-аллегорический роман по ту сторону от всякой психологии». «Смысл невинности», как можно заключить, состоит в соединении с Богом. Это состояние возможно лишь в ином мире, «проклятие невинности» заключается в том, что юноша Иннокентий являл слишком большую для земной жизни чистоту, чем внес хаос в упорядоченный Богом мир. Роман показал, что Гютерсло выработал новый стиль. Именно в этой книге он создает по контрасту с аллегорическим характером повествования «в высшей степени наглядное и точное описание внешнего мира» (Додерер)¹⁷. Знаменитая сцена о приготовлении к казни монаха, вошедшая в антологии лучшей прозы XX века, показывает достижения Гютерсло на этом пути. Произведение было высоко оценено критикой, за него писатель получил премию имени Т. Фонтане.

В романе «Лжец среди бюргеров» действие перенесено во Францию. Дочь лавочника Розетта, отправляясь на бал, забежала в лавку и обнаружила лежащего на пороге в беспамятстве хорошо

одетого человека. Придя в себя, он горячо благодарит все семейство за участие и уверяет, что в его кругу — он представляется им как аристократ Пьер Пастер — таких качеств уже не найти. После пространного рассказа о себе и своем образе жизни он просит руки Розетты. Расчетливые родители с самого начала смотрят на него как на выгодную партию для дочери. Они делают все, чтобы оставить молодых наедине. Неожиданно обнаруживается, что Розетта исчезла вместе с новоиспеченным женихом. Вскоре она возвращается, а ее «жених» исчез, оставив семейство лавочника в смятении и доведя свою «невесту» до умопомрачения.

Среду мелких буржуа писатель знал не понаслышке. Он был связан с ней по рождению. Его семья, писал он, дала ему «основы и реквизит для натуралистического романа»¹⁸. Что же «натуралистического» содержит этот роман? Сразу бросается в глаза несомненное внимание автора к деталям, прослеживается четкая связь персонажей со средой. При этом фигуры выступают не как индивидуальные характеры, а как представители той или иной прослойки, класса. С натурализмом роман роднит и описание бытовых ситуаций, отсутствие условности, второго плана высказываний. Однако внешний, «натуралистический» реквизит является лишь фоном, на котором разворачивается повествование совершенно иного стиля. Как и в других произведениях, Гютерсло отказывается от действия, произведение отмечено единством места и времени, все происходит в течение одного вечера в доме лавочника. Весь роман заполнен разговорами — монологом Томаса Пастера, немногими репликами других действующих лиц — и аналитическим размышлением. При этом анализ выступает не только как пояснение внешних событий, но и самоцелью. Точное описание, играющее роль иллюстрации к действию, создает надежную декорацию, поэтому все внимание автора приковано к раскрытию причин и мотивов действий героев. Возникают не психологически убедительные характеры, а скрупулезное исследование принадлежности персонажей к определенному общественному слою. И тут автор добивается абсолютной достоверности. Розетта — отпрыск именно буржуазной, мещанской семьи; поведение отца диктуется психологией лавочника, а Томас Пастер (не важно, говорит ли он правду или мистифицирует) обнаруживает черты, присущие выходцу из среды аристократии. Обращает на себя внимание использование автором опробованного в «Танцующей дуре» такого средства характеристики героев, как ложь. Ложь выступает как качество, присущее всем слоям общества. Она — движущая пружина действий Томаса, глущего артистично, как по наитию. В отличие от Томаса, глущего, так сказать, бескорыстно, из «любви к искусству», лавочник и его семейство лгут, чтобы извлечь какую-то выгоду.

Это произведение с типично открытым началом и концом. Весь роман воспринимается как эпизод, вырванный из контекста жизни мелких буржуа. Читатель как бы случайно попадает в эту жизнь и так же неожиданно выключается из нее. Фрагментарность и незавершенность, совпадение начала с концом придают событию характер повторяемости и незавершенности. Открытость романа проявляется в демонстрации автором большого спектра разнородных позиций, взглядов и ценностей: этические принципы, постоянно меняющиеся взгляды на мораль следуют друг за другом, как в калейдоскопе. Особое место в романе занимает ирония. В других романах ее появление было эпизодическим, здесь ирония пронизывает все повествование. При подчеркнутом отсутствии авторского комментария ирония создает эффект «отстраненности» от текста и также способствует реализации открытости и воздействия на читателя множества точек зрения. Роман переполнен детальными описаниями, но это описания, как было замечено критикой, особого рода. Детали, в изобилии поставляемые автором (описания платья Розетты, внешности отца, действий Томаса), ничего не объясняют читателю, они в мельчайших подробностях дают фотографически точное воспроизведение отдельных предметов и действий. Им присуща бесстрастность и деловитость некоего сообщения с места происшествия, ибо, как верно отмечают исследователи, иллюстрация создается не за счет впечатляющих картин, диктуемых чувствами, а точным перечислением фактов. Бросается в глаза метафорико-аллегорический способ их выражения.

Анализируемые произведения Гютерсло показали, что писатель, объявивший в двадцатые годы войну «беллетристическому», требовавший в своих критических статьях этого времени «исчерпывающего и точнейшего описания, разделения, классификации»¹⁹, опробовал данную позицию значительно раньше, во время работы над двумя романами (1913–1915). Свидетельством этому стали не только эссе о литературе, но и его автобиографические «Признания современного художника» («Bekenntnis eines modernen Malers», 1926). В 1927 г. он пишет легенду «Каин и Авель» («Kain und Abel»), где дает собственную интерпретацию библейского мотива. Авель для него — поэт, воплощение поэтической силы. В минуты вдохновения он, ищущий Бога, способен прозревать Божественную истину. Авель безоговорочно верит Богу и хочет приобщить к этой вере брата Каина. Однако тот, узнав страшную правду о грехопадении своих родителей, Адама и Евы, о страшном прегрешении матери, требует от Авеля точного доказательства ее вины. Таких доказательств Авель привести не может. Слабый человек, он уже сомневается, был ли это глас Божий, видел ли он Его, и готов сознаться брату во лжи. Каин

убивает лжеца, оклеветавшего родителей, но воскресший Авель поднимается из могилы, его лик несет отблеск Божественного величия. Он объявляет брату, что точно передал ему слова Бога. Каину завещается вечная мука сомнения, поиски того, когда Авель говорил правду: до смерти или после нее.

Тема поиска истины, мотив антиподов-братьев пройдет через роман «Легендарная фигура» («Eine sagenhafte Figur»), писавшийся Гютерсло с 1924 по 1929 гг., однако опубликованный значительно позднее (1946). Это его единственный роман, написанный от первого лица. Подобная перспектива изображения является для него не только художественным приемом, можно предположить, что она — результат личностного характера изображаемого, личностного в той степени, в какой это вообще возможно для писателя Гютерсло. Не стоит искать конкретных личностей за его персонажами, но фигура главного героя, Кирилла Острога, несомненно, обнаруживает определенную близость к автору²⁰.

Действие романа происходит в канун войны 1914 года. Сюжет романа снова замешан на эросе. Кирилл Острог, рано оставшийся без родителей, воспитывается в семье профессора вместе с его дочерьми. В одну из них, Лауру, он влюблен, но без взаимности. В день его совершеннолетия приемный отец неожиданно объявляет о его помолвке с Лаурой, ибо в глазах окружающих они были предназначены друг для друга. После помолвки Лаура тайно возвращает кольцо Кириллу, а наутро ее находят разбитой параличом. Врач объясняет Кириллу, что причиной заболевания является подавляемая сексуальность: Лаура и прежде отталкивала Кирилла из-за неосознанного страха перед кровосмесительной связью. Она не могла принимать юношу-брата (пусть даже и неродного) за мужчину, желавшего ее как женщину. Кирилл собирается уйти добровольцем на войну и принять жертвенную смерть ради выздоровления Лауры, но влиятельный отец препятствует этому. Кирилл знакомится с девушкой из полусвета Тамилей, несмотря на взаимные чувства, связывающие их, расстается с ней, так как он осознает свои обязанности по отношению к Лауре.

Книга имеет подзаголовок «Платоновский роман». Платоновский элемент составляют поиски героем истины, его усилия обрести самого себя. Таким образом, не клинический случай составляет основу действия, не фрейдовский мотив, а потери и обретения героя на пути к самому себе. Другой момент «Платоновского» воздействия состоит в диалогическом характере романа. Композиционно он построен как диалоги, сменяющие друг друга. Как и в своих других эпических произведениях, автор не дифференцирует язык персонажей, он одинаков у всех действующих лиц по выбору слов, по средствам выражения, ибо и в этом романе герои Гютерсло — лишь передатчики различных

идей автора. Ему не важно, как говорят его фигуры, главное — что они говорят. Диалоги пронизаны экспрессионистическим пафосом, именно они — основное средство движения повествования. Как и в своих прежних произведениях, Гютерсло избегает комментирования слов и поступков героев. В романе нет положительных и отрицательных героев, нет правых и виноватых — есть только провозвестники той или иной точки зрения. У каждого своя правда, вернее, своя частица правды, малая толика истины, заставляющая читателя понять всю драматическую сложность обсуждаемых коллизий. Думается, правы исследователи, полагающие, что в диалогах протагонистов одна часть авторского «я» говорит с другой частью авторского «я», и писатель доводит «мучительные вопросы своего героя до платоновской апории экстремальных ситуаций, требующих морального разрешения»²¹. Однако у читателя нет ощущения, что вместо живого персонажа он имеет дело с набором абстрактных идей. Действия героев психологически мотивированы, а сам роман на всем протяжении не утрачивает своей повествовательности; это история, рассказанная главным героем, события, случившиеся лично с ним.

Повествование разворачивается на историческом фоне, очерченном ярко и определенно, что отличает данный роман от других произведений писателя, где исторический фон лишь угадывается. Он воссоздает картину всеобщего воодушевления после объявления кайзером войны, яркими мазками рисует верноподданническое ликование, грохот музыки, тяжелый топот солдатских сапог, бессильное негодование немногих. В сцене встречи приемного отца Острога с императором Францем-Иосифом Гютерсло создает иронический образ дряхлого старца-монарха, окруженного придворной камарильей, отделенного, словно стеной, этикетом и церемониалом от своего народа. Ни убийство наследника престола, ни война уже не могут пробить эту стену, заставить выйти полубога из своего герметически замкнутого бытия и проявить хотя бы намек на интерес к своей стране, к своему народу. В драматических эпизодах книги, описывающих происходящее сразу после объявления войны, отчетливо проявляется конфликт «отцов и детей». Правда, здесь нет типичного для экспрессионизма противостояния бездуховного мира «отцов», подавляющего высокие порывы «детей». Напротив, доводы приемного отца благородны и справедливы, он пытается всеми силами воспрепятствовать намерению Кирилла «броситься в быстро угасающее пламя воодушевления, разожженное старыми трутнями...» (188)*. У молодых — Кирилла поддерживают его сест-

* Цит. по: Gütersloh A.P. Eine sagenhafte Figur. Ein platonischer Roman. Mit einem Nachwort in usum delphini. Wien: Luckman, 1946.

ры, Лаура и Беттина, — свои доводы. Вначале кажется, что для Кирилла война — только искупительная жертва во имя выздоровления Лауры. Но есть и другие мотивы. Он, аристократ по рождению, воспитанный в бюргерской морали, чувствует себя призванным защищать государство и церковь именно в тот момент, когда авторитет обнаружил свои уязвимые места.

Диалоги Гютерсло построены так, что, несмотря на кажущуюся абстрактность обсуждаемых проблем и их академичность, они позволяют проследить за развитием живой мысли героя. Каждый раз читатель, как и сам Кирилл, убежден, что герой, наконец, нашел ответ на мучивший его вопрос, однако последующие диалоги «договаривают» невысказанное. Так, из его диалога с незнакомцем на призывном пункте мы узнаем, что защита отечества не имеет для него побудительной силы, что «развивающиеся военные хоругви» не волнуют его. Кирилл слишком хорошо знает нечистоплотный характер этой войны, чтобы у него осталась хотя бы капля патриотического воодушевления. Но он будет стрелять в голову и сердце противника, «как в тире», потому что должен стать мужчиной.

Кирилл, не останавливающийся (правда, мысленно) перед кровопролитием в военной кампании, несет на себе знак Каина. У Гютерсло два брата — темный Каин и светлый Авель — две стороны одного и того же явления, они таят в себе «один и тот же смысл, скрытый как в розе, так и в чертополохе» (115). Создавая свой образ Каина, Гютерсло опирался как на романтические, так и экспрессионистические традиции, рассматривавшие Каина не как воплощение зла, а как носителя фаустовского устремления к познанию. Мотив воодушевленного, верующего Авеля и мятежного Каина, готового поставить любой постулат, пусть даже идущий от Бога, под сомнение, воплощен в Кирилле и двух его случайных собеседниках — «социалисте» и «добровольце». Оба отмечают языческое, темное в Кирилле. Они чувствуют к нему и братское притяжение как к человеку одинакового с ними большого ума и чистых намерений, и его иное предназначение, иную судьбу, иной жребий. С одной стороны, использование мотива двух несходных братьев позволяет Гютерсло показать в своем романе идеи в полном объеме взаимодействие всех аспектов проблемы, столкнуть противоположные точки зрения, не обходя острых углов и не сглаживая противоречий. С другой стороны, «каинов знак» Кирилла дает возможность рельефно выразить избранность главного героя, его отмеченность.

Кирилл призван быть особым человеком. Исключительность его моральных требований к себе, последовательное исполнение долга выделяют его из среды хороших, но обыкновенных людей. Он является легендарной личностью, точкой отсчета, опре-

деляющей мысли и чувства других; он — анахронизм, «железный рыцарь вчерашнего», одинокий и обреченный на постоянное блуждание в лабиринтах неразрешенных проблем, не созданный ни для беззаботных юношеских забав, ни для радостей простого бытия. В своем кругу Кирилл считается одним из немногих представителей почти вымершего племени, несущих на себе «свой собственный закон и не принимающих законов того места, где они пребывают» (380–381). Это осознает и сам Кирилл, который приходит к выводу, что великий человек не может жить и действовать в рамках общепринятого морального кодекса, ибо религия и нравственность созданы для «маленького человека». Духовный аристократ Кирилл высказывает идеи опасные и сомнительные. Их источник — хорошо известные проповеди сверхчеловека. Однако у Гютерсло категоричность высказываний смягчается двумя обстоятельствами. Во-первых, данная проблематика декларируется Кириллом чисто академически, как аргумент в споре, как некая возможность, которую следует принять во внимание в дискуссии. Во-вторых, сам Кирилл в жизни руководствуется, как было показано, диаметрально противоположными принципами — самопожертвованием ради ближнего, слабого и беспомощного, отдачей себя без остатка служению ему.

Роман Гютерсло вновь продемонстрировал, что автор последовательно идет по пути, избранному им в начале творчества. Независимо от времени и моды, он остался верным принципам, составляющим фундамент его стиля: минимальность, «выключенность» действия; описательность, отсутствие авторского комментария; «парад» идей, точек зрения по волнующим героев проблемам; метафоричность, присутствующая не как отдельный прием, а как организующая структура текста. Примечательно, что писатель, создавший в двадцатые годы стиль, характеризующийся одновременно протокольной нейтральностью и аллегоричностью, в этом романе вновь возвращается к взволнованной экспрессионистической интонации, к патетической приподнятости, к напряженной обнаженности чувств, переданных образным языком, переполненным неожиданными метафорами.

Начиная с 1930-х гг. Гютерсло работает над романом «Солнце и луна» («Sonne und Mond», 1962), которому суждено было стать итоговым трудом его жизни. Это обширное произведение (820 страниц) во многом отличается от всего того, что было создано им прежде. Повествование «растекается» в многочисленные вставки, замечания на полях, «интерлюдии». Оно ведется всезнающим и всевидящим, аукториальным рассказчиком, держащим руку на пульсе повествования, не дающим ему в буквальном смысле исчезнуть. Ирония повествователя, пронизывающая книгу, заставляет вспомнить английских романистов

XVIII–XIX веков и немецких романтиков, Л. Стерна и Жан-Поля, а также позднего Томаса Манна.

Содержание романа составляет история о том, как некий барон Энгуерранд завещает своему легкомысленному племяннику, графу Лунарину, без устали блуждающему по всем пяти континентам, старый, пришедший в упадок замок. Барон делает это, желая привязать племянника к определенному месту. Однако Лунарин не хочет взваливать на себя утомительные обязательства, находит управляющего, богатого крестьянина Тиль Адельзера, которому он перепоручает, как он полагает, на три дня, управление замком и исчезает со своей прежней возлюбленной. Он появляется снова только спустя год. За время его отсутствия Тиль ремонтирует замок, налаживает графское хозяйство, хотя его деятельность поглощает все личные средства, а собственное хозяйство приходит в упадок. Возвратившийся граф великодушно передает замок в полное владение Тилю.

Эпиграфом романа является высказывание Гераклита о том, что самый прекрасный порядок в мире есть куча случайно брошенных вещей. Эпиграф носит программный характер. С одной стороны, он указывает на желание писателя создать всеобъемлющую картину мира. Действительно, Гютерсло ведет читателя, как пишет Додерер, «по всевозможным материям», он хочет показать ему «все, что только есть — смерть и любовь, войну и мир, старость и юность, деньги и искусство, иудейство и христианство, бедность и богатство, веру и неверие, искусство и фотографию...»²² С другой стороны, он раскрывает метод писателя — через изображение случайных, на первый взгляд незначительных эпизодов, через обсуждение второстепенных фактов и мелочей воссоздать широкую и объемную картину мира. В многочисленных рассуждениях, рассыпанных по всему роману, этот метод неоднократно обсуждается автором. Его суть заключается в том, что, изображая происходящее вроде бы «как придется», описывая своих героев «как попало», без всякого отбора главного и второстепенного, писатель в действительности открывает читателю необозримую сложность многообразного мира. Гютерсло уподобляет автора путнику; едва сделав первый шаг, он уже застрял в огромной горе глиняных черепков, набросанных богами, вершащими свой суд. Дело писателя — «склониться над первой попавшейся дощечкой — выбор при таком ассортименте был бы бессмысленным! — и начать расшифровывать клинописные знаки» (368–369)*.

В понимании Гютерсло писатель восстанавливает действительность по незначительным мелочам; фрагменты, детали — это

* Цит. по: *Gütersloh Albert Paris*. Sonne und Mond. Ein historischer Roman aus der Gegenwart. München: Piper, 1962.

сколки с некоего мозаичного целого, которые он должен описать с такой точностью, чтобы по ним можно было реконструировать единое и нераздельное целое. Читателю, пробивающему путь к истории героев, как в джунглях, сквозь отступления, отклонения, приложения, приходится нелегко. Гютерсло знает о возможных претензиях читателя, постоянно находящегося под угрозой потерять нить повествования. Писатель не бросает его на произвол судьбы, не оставляет в неведении относительно своего замысла, усиленно помогает ему. Однако и читатель, по мысли Гютерсло, должен проявить недюжинные усилия интеллекта и воли, чтобы следовать за автором и не отставать от него. Он создает образ своего идеального читателя; этот читатель, как и сам писатель, меньше всего хочет получать однозначные истины. Он «стремится с помощью постоянного беспокойства добыть горение из переливающихся всеми красками сторон жизни, перетекающими друг в друга, соответствующими нашим догадкам о ее полноте, дабы страдать и наслаждаться ими...» (444). Читатель Гютерсло не ждет от него занимательных историй, ему нужно познать нити, связующие предметы, открывающие структуру мира. Понятно, что такой читатель скорее исключение, чем правило, однако данное обстоятельство не обескураживает писателя: «Какое нам дело до профана? Разве мы пишем или рисуем для него?» (173).

Веря в познаваемость и воспроизводимость действительности, Гютерсло убежден и в миссии писателя воспитывать подлинного читателя, пробуждать в нем тягу к познанию себя и мира. Заставить функционировать самостоятельное мышление читателя, научить его читать — такова одна из задач, стоящая перед писателем. Уверенность писателя в постижении мира, его возможном отражении в творческой человеческой деятельности проистекает из традиции томизма, внутри которой находится писатель. Стихийный католицизм, к которому в зрелом возрасте приходит Гютерсло, признание его сторонником учения Фомы Аквинского оставили определенные следы в романе. На эту связь указывают и многочисленные латинизмы, наполняющие роман, почти все относящиеся к языку схоластики²³. Видимо, в этой же связи можно рассматривать всеохватность и универсальность романа, напоминающего в чем-то средневековые «Суммы» и «Зеркала мироздания». Метод писателя, построенный на особом внимании к детали, на создании по ней живого многообразия мира, открывает путь для создания универсального, «тотального» романа (Додерер). Такой роман отражает не внешний ход событий, а причинно-упорядоченный мир.

Подобный метод потребовал от писателя очень четкого построения произведения. Весь текст подразделяется на 15 глав, каждой главе предшествует заглавие, номер и выделенное кур-

символ изложение основных событий. Объем напечатанного курсивом различен: от одной строчки (глава XV) до трех страниц (главы VII, X, XI). Курсивный текст выполняет роль ориентира. Он фиксирует внимание читателя на главном, соотносит новую главу с предыдущей и не дает читателю «утонуть» в отступлениях. Этот прием ставит произведение в определенную традицию, идущую от барочной литературы и произведений английских романистов XVIII–XIX веков. Но Гютерсло создает, как гласит подзаголовок его книги, современный исторический роман, и литературные традиции иронически переосмысливаются им. У Гютерсло курсивный текст может содержать в себе дополнения, вставки; курсивные пояснения к главе I излагают по существу все содержание романа, а в качестве резюме к главе II автор неожиданно приводит некий диалог из фиктивного учебника португальского языка: «Выпил ли юный слабоумный свое какао? Нет, но госпожа губернаторша ожидает в китайском павильоне своего сапожника» (62). Главе XIII предшествует, кроме резюмирующего текста, еще и предложение одного из персонажей романа. Понятно, что «краткое» резюме, занимающее более трех страниц (глава XIII), или абсурдный диалог из учебника, не имеющий никакого отношения к содержанию (глава II), «переворачивают» функциональное назначение подобного рода комментирования и содержат скрытую или явную иронию автора.

Другим структурно-организующим моментом повествования является объективный повествователь, автор-повествователь. Данный тип рассказчика был наиболее тщательно разработан прозой XVII, XVIII и первой половины XIX веков и может рассматриваться в качестве классического образца эпики. В романе «Солнце и луна» Гютерсло впервые (если не считать Послесловия к роману «Легендарная личность») использует подобную фигуру повествователя. Его повествователь не склонен оставаться в неизвестности; он четко обозначает свою роль организатора происходящего и рассматривает создаваемые им ситуации как «шахматную игру». Он постоянно общается со своим читателем, обращается к нему за поддержкой (при обращении используется форма первого лица множественного числа «мы»), он выносит на его обсуждение важные проблемы и принимает во внимание его возможное неудовольствие и возмущение по поводу затянувшихся отступлений. Рассказчик не только стоит «за спиной» у своих героев, он всегда находится рядом с читателем и готов вести его в свою мастерскую, показать и рассказать, как организуется повествование.

В качестве примера, характеризующего позицию повествователя, приведем фрагмент из главы III «Молодой граф и Бенита». В этой главе автор впервые вводит большие отступления, ком-

ментирующие его подход к описанию мира. Заявив в курсивном предисловии о важности изображаемого в главе, рассказчик большую долю резюме отводит разъяснению своего метода. Читателю, говорит он, следует привыкнуть с самого начала к отступлениям и не требовать абсолютно прямого развития событий: «У нас, как у сигнальной башни, голова полна глаз, и мы вращаемся вокруг себя, все видим, а остаемся на одном и том же месте. Это место всегда обнаружит под своими ногами терпеливый читатель, хотя он частенько будет думать, что уже утратил его навсегда» (69). Последующие двадцать страниц романа подтверждают данное определение. Судя по заглавию, читателя ожидает важная встреча, но повествователь одергивает его и объясняет разницу между математическим и психологическим временем; он своей властью отодвигает на целый час встречу, которая по математическому времени может наступить через полминуты, ибо ему важно объяснить, почему она происходит. Для этого читателя уводят к месту встречи, в захолустный поселок Рекклинген, что, в свою очередь, требует познакомить его с речушкой Бибер, протекающей через этот поселок. Следует подробное изложение соображений относительно принадлежности крохотной Бибер к роду «рек, речушек или ручьев», детально излагаются незавидные обстоятельства Рекклингена, местечка с единственной улицей, сообщается, что пастору, предшественнику ныне здравствующего, удалось доказать, что в XIII веке здесь было поселение с таким же названием. Правда, сведения, которые использовал любознательный исследователь, опирались на рукопись, а рукопись до сих пор не обнаружена в столичной библиотеке, да и в самом поселке не удалось найти никаких намеков на древние строения не только из XIII, но даже и из XVIII века...

Неспешно вьется рассказ, из которого не упускается ни малейшей детали, попавшей в поле зрения автора-повествователя. Взор читателя направляется то в высшие сферы — к звездам, в галактики, то к хламу, заполняющему постоянно пересыхающую Бибер. А что же читатель? Его реакция тоже предусмотрена и иронически отмечена автором в замечаниях вроде: «...читателю не стоит бросать в угол эту уже становящуюся бесконечной книгу, чтобы она читала сама себя; зловещая судьба, свойственная всем великим творениям!» (79–80). Или он пытается удержать интерес читателя, потерявшего всякую надежду снова увидеть персонаж, о котором ранее была речь: «Снова возмущенный читатель захлопывает книгу как раз перед тем местом, где выводится на сцену доктор Торгглер, относительно которого у читателя были подозрения, что мы окончательно с ним распрощались» (89).

Повествователь словоохотливо объясняет, что такова манера, отличительная особенность, если угодно, слабость его изобра-

жения. Он чистосердечно признается, что не может устоять перед могучей стихией жизни, склоняется перед ее многообразием и считает необходимым — в интересах объективной информации для читателя — воспроизвести все ее детали. Вот так ложится под перо пишущего «значительное, каким бы незначительным оно ни казалось вначале» (79). В этой же главе употребляется ключевое для романа Гютерсло понятие «материолог». Материологи — к ним относит себя и автор-повествователь — испытывают священный трепет перед мирозданием, понимая, что «общая воля творения» не всегда проявляется только в человеке; она наличествует и действует в других созданиях, мимо которых обычно легкомысленно проходит человек. Материологи же исследуют мир, как если бы они не жили в нем. Их задача сделать минимальной ошибку, слитную с любым мышлением, ошибку, которой является сам мыслящий субъект. «Поэтому мы, — подчеркивает автор, — придаем гораздо меньше значения своему собственному существованию, чем существованию всех других существ...» (73). Задача писателя-материолога состоит в том, чтобы обеспечить читателя полной, всесторонне-объективной, «тотальной» картиной жизни, знакомящей его с точкой зрения героев, с позицией повествователя и дающей способность выработать свое собственное видение мира. Вот так, твердо держа в одной руке нить повествования, а другой ведя читателя, рассказчик проводит его через «лиановые заросли» (Додерер) своего огромного романа. Развитие повествования у Гютерсло меньше всего связано с развитием действия. Можно сказать, что и в этом романе его в минимальной степени занимает, что происходит; все его внимание приковано к тому, как и почему случаются описываемые события. Логика его изображения отражает развитие авторского замысла, заставляющего подключать к тексту новые детали и подробности.

Также своевольно Гютерсло распоряжается и временем. Начало романа точно зафиксировано, действие начинается 23 июля 1933 года, затем повествователь проводит своего читателя через многие отрезки времени: обсуждаются события из XIII века, из 80-х и 90-х гг. XIX столетия, конца XIX — начала XX столетия, 30-е гг. XX столетия. Большие временные пласты, выводящие на сцену внушительное количество персонажей, — свидетельство универсальных устремлений произведения, желание представить панорамное видение мира. Гютерсло рассказывает о временных событиях намеренно нелогично, то забегая вперед, упреждая их развитие, то возвращаясь назад и поясняя уже сказанное. Такие авторские ходы полностью соответствуют «беспорядочному» изображению происходящего. Особую роль в романе играет несоответствие эпического и фабульного времени. Разрыв меж-

ду временем повествователя и временем персонажей является не только стилистическим средством, он обуславливает и естественное движение повествования, протекающее как бы помимо воли автора. В отличие от растяжимого, разжиженного времени пространство в романе обозримо и ограничено. Действие разыгрывается в небольших поселениях и городе Вене; место действия всегда точно указано. Персонажи встречаются не просто в Реклингене, но на постоялом дворе «К голубому гусю» или «на главной и единственной улице номер шестьдесят два» (111). В калейдоскопе отступлений, в произвольном странствии повествователя во времени, в мелькании персонажей пространство остается твердой, незыблемой, надежной почвой под ногами читателя. В сравнении с постоянно ускользающим временем неизменное пространство остается единственным надежным ориентиром для читателя.

Универсальность романа Гютерсло проявляется в многообразии проблем, обсуждаемых писателем; главная из них — общественно-политическое развитие Австрии. Вся история о получении наследства — пришедшего в упадок дворца — является исторической аллегорией Австрии между 1913 и 1938 годами²⁴. Носителями этой проблематики выступают два главных персонажа, олицетворяющих два главных светила — Луну (аристократ Лунарин), исчезающую перед восходом Солнца (крестьянин Адельззер). В главе IX, «неожиданно расставляющей на всем, что сообщалось до сих пор, политические акценты» (551), обосновывается смена господства аристократии по крови новыми хозяевами, которым принадлежит право наследования по закону, возвышающему прилежание и труд. Частный случай договора между графом и крестьянином рассматривается под углом зрения общего принципа, закона. Глава построена как процесс против управляющего Тиль Адельззера, нового человека, приходящего к власти. Тилю, представителю третьего сословия, предстоит доказать, что он будет управлять лучше, чем тот, кто воспринимался ранее как законный правитель. Из предшествующей главы («Вхождение во дворец») уже ясно, что молодой управляющий проявил полную меру ответственности и приложил необходимые старания, чтобы обеспечить едой обслуживающий персонал и обставить помещения дворца. Поэтому даже озлобленный скептик нотариус, наблюдающий за ним, думает о том, что, может быть, новое «немонархическое» время сделает попытку «установить порядок наследования не по легитимности наследника, а по его деловым качествам» (549). Наконец, это признает и сам граф Лунарин, добровольно заключающий в акте дарения то, что давно уже свершилось фактически. Мирным путем монархия сменяется республикой, а сам Тиль выступает «в роли регента государства,

разрушенного автократией и ставшего республикой» (546). Передача власти происходит не только мирно, но и добровольно.

Здесь уместно поставить вопрос об отношении писателя к истории, к общественно-политическому развитию нового времени. Писатель жил в эпоху, наполненную самыми драматическими общественными коллизиями, — революции в Европе, Первая и Вторая мировые войны, приход фашизма. В творчестве Гютерсло нет прямого отражения данных событий, в этом смысле можно сказать, что он проявляет отсутствие интереса к прямолинейному изображению исторической реальности. Подобная позиция свойственна не только ему, но и другим крупнейшим австрийским писателям (Р. Музиль, Г. Брех, Х. Додерер). Это дало повод критике упрекнуть крупнейших австрийских писателей, живших в XX веке, в отсутствии исторического мышления, «чувства» истории. Более того, критики — Клаудио Магрис, Ульрих Шеллинг, Герберт Айзенрайх — пишут о том, что творчество данных писателей несет на себе ярмо «традиционно австрийского ухода интеллектуала, писателя от любых социально-политических интересов»²⁵. Отказ от прямого изображения исторических событий четко выражен в позиции Додерера, разделявшего отношение своего учителя к истории. Додерер выделяет отношение Гютерсло к достоверности, данности окружающего мира и в связи с этим раскрывает разницу между историком и писателем-романистом. Историк показывает общее, лишённое яркости и наглядности детали, вследствие чего возникает ощущение «прикрытости», «засыпанности щебенкой», «заболоченности илом». Задача же писателя показать, как жизнь пробивает себе путь сквозь эти заграждения. «Писатель, — подчеркивает Додерер, — ни в коей мере не является летописцем эпохи... Он не описывает детально, не изображает с помощью замедленной съемки, но он свидетельствует и высоко несет идею о том, что кроме истории, в его столетии была также и жизнь, и нечто очевидное, вытекающее из непосредственных наблюдений»²⁶.

Перенесение центра тяжести повествования в область языка, создание своего собственного мифа, заменяющего реальную, фактологическую основу, характерно не только для целого поколения ведущих австрийских писателей; критика указывает на родство их мировидения с Венской школой философов (Э. Мах, Р. Карнап, Л. Виттгенштейн). Все это приводит исследователей к выводу о существовании особого «австрийского пути» развития романа, пролегающего посередине между политически ангажированным искусством и полным разрывом его с любой реальностью²⁷. Это путь поэтического осмысления жизни, показа ее необозримого многообразия и возможностей, растворенных в банальной повседневности.

Теоретическое осмысление этой позиции Гютерсло дал в произведении «Часть недр земли» («Der innere Erdteil. Aus den "Wörterbüchern"», 1966). Оно содержит сгруппированные в алфавитном порядке понятия, снабженные комментариями в форме эссе. Размышления писателя, сформулированные в отточенной афористической форме, касаются различных сторон духовной жизни человека и в первую очередь — художника. Они возникли в процессе долголетней работы над последним романом как своеобразный дневник писателя. Не являясь специальным истолкованием романа, материал размышлений напрямую связан с ним. Его ценность заключается прежде всего в том, что он дает возможность непосредственно познакомиться с творческой лабораторией Гютерсло. Многие идеи писателя, взятые из этого словаря, уже цитировались ранее. Приведем еще одно высказывание Гютерсло, где писатель требовал соблюдать непереносимое условие, без которого ничего не может свершиться, — быть «исследователем, а не коммивояжером или туристом»²⁸. В течение всей своей долгой творческой жизни Гютерсло был неутомимым исследователем действительности, поэтому ему удалось внести значительный вклад в развитие не только австрийской, но и всей современной литературы XX века.

¹ Гугнин А.А. Австрийская поэзия от экспрессионизма и до конца второй мировой войны // Гугнин А.А. Австрийская литература XX века: Статьи, переводы, комментарии, библиография. Новополоцк; М., 2000. Вып. 1. С. 42.

² *Doderer Heimito von. Der Fall Gütersloh: Ein Schicksal und seine Deutung* // *Doderer Heimito von. Die Wiederkehr der Drachen: Aufsätze, Traktate, Reden.* München: Biederstein, 1970. S. 48.

³ Ibid. P. 52.

⁴ Ibid. P. 109.

⁵ См.: *Petersen Jürgen H. Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung — Typologie — Entwicklung.* Stuttgart: Metzler, 1991. S. 7, 10, 15.

⁶ Ibid. P. 25.

⁷ *Thurner Felix. Albert Paris Gütersloh: Studien zu seinem Romanwerk.* Bern: Lang, 1970. S. 29.

⁸ Ibid. P. 32.

⁹ *Benn Gottfried. Einleitung* // *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: Von den Wegbereitern bis zum Dada.* München: Deutscher Taschenbuch, 1963. S. 10.

¹⁰ *Thurner Felix.* Op. cit. P. 16.

¹¹ *Doderer Heimito von. Von der Unschuld im Indirekten: Zum 60. Geburtstag Albert P. Güterslohs* // *Die Wiederkehr der Drachen.* S. 116.

¹² Ibid. P. 115–116.

¹³ *Gütersloh Albert Paris*. Aus den «Wörterbüchern» // *Gütersloh Albert Paris*. Autor und Werk. München: Piper, 1962. S. 50, 52, 57–58.

¹⁴ Ibid. P. 49.

¹⁵ *Doderer Heimito von*. Gütersloh: Zu seinem 75. Geburtstage // *Doderer Heimito von*. Die Wiederkehr der Drachen. S. 134.

¹⁶ *Doderer Heimito von*. Der Fall Gütersloh. S. 97.

¹⁷ Ibid. P. 95.

¹⁸ Употребление Гютерсло понятия «натурализм» не имеет ничего общего с литературно-историческим термином. Оно близко к Додереру, который считал, что при «натуралистическом» описании следует «оставить факты как они есть, одновременно усиливая их метафизический аспект». Цит. по: *Thurner Felix*. Op. cit. P. 177.

¹⁹ *Doderer Heimito von*. Der Fall Gütersloh. S. 74.

²⁰ Из «Послесловия» читатель узнает, что Кирилл Острог — художник, живущий, как и сам Гютерсло во время написания романа, на юге Франции. Заслуживает внимание и тот факт, что Додерер обращается к Кириллу, как к живому лицу, чтобы выразить свою солидарность с идеями, провозглашаемыми в романе. См.: *Doderer Heimito von*. Offener Brief an Baron Kirill Ostrog // *Die Wiederkehr der Drachen*. S. 126–132.

²¹ См.: *Thurner Felix*. Op. cit. P. 92.

²² *Doderer Heimito von*. Rede im Palais Pallavicini zu Wien am 4. December. 1962 // *Doderer Heimito von*. Die Wiederkehr der Drachen. S. 143.

²³ См.: *Thurner Felix*. Op. cit. P. 113.

²⁴ *Heissenbüttel Helmut*. Zu Albert Paris Gütersloh «Sonne und Mond» // *Gütersloh Albert Paris*. Autor und Werk. S. 37.

²⁵ Цит. по: *Thurner Felix*. Op. cit. P. 160–161.

²⁶ *Doderer Heimito von*. Gütersloh oder Der Traktat vom Schriftsteller: Einleitung // *Gütersloh Albert Paris*. Gewaltig staunt der Mensch. Graz [u.a.] Stiasny, 1963. S. 11.

²⁷ См.: *Thurner Felix*. Op. cit. P. 162.

²⁸ *Gütersloh Albert Paris*. Aus den «Wörterbüchern». S. 47, 46.

ГЛАВА 5

ЭЛИАС КАНЕТТИ

Широкое признание пришло к австрийскому писателю Элиасу Канетти (Elias Canetti, 1905–1994) поздно. Фашизм и Вторая мировая война помешали публикации и переизданиям главных его произведений. Долгие годы он оставался известным лишь узкому литературному кругу. Только в 1972 г. он был удостоен Бюхнеровской премии, а в 1981 году Нобелевской премии. Но сложился он как художник в 1920–1930-е гг., разделив многие идеи и художественные пристрастия этого времени. Его, как и авторов антиутопий — Хаксли, Оруэлла, Замятина, — занимало массовое сознание. Как и в немецкой литературе предфашистского десятилетия, в произведениях Брехта, Деблина, средоточием его интереса был человек с деформированным мышлением. Стандартизированная психика обывателя привлекала к себе тогда не только его внимание, но и внимание М. Зоценко в России, Г. Броха и Э. Хорвата в Австрии. Люди, ставшие героями этих писателей, были малозаметными, но весомыми участниками набиравших силу катастрофических общественных процессов. Творчество Канетти выросло на этой почве. Немало зависим он и от художественных открытий, совершенных его непосредственными предшественниками и современниками (экспрессионисты, Джойс, конструктивизм и «новая деловитость» в литературе и искусстве Германии, техника монтажа и «потока сознания»). Крупной фигурой Канетти делало то, что в своих произведениях, да и в научно-публицистических работах он шел собственным путем, видел глубину происходивших событий, вечные парадигмы истории человечества и человеческой психики.

Элиас Канетти родился на берегу Дуная в болгарском городке Рушук, входившем тогда в Австро-Венгрию. Его далекие предки переселились сюда вместе с тысячами евреев, изгнанных в XV веке из Испании. Когда уже пожилым человеком Канетти посетил Марокко (путевые заметки «Голоса Марракеша», 1968 — «die Stimmen von Marrakesch»), он искал в пестроте восточной жизни следы той древней культуры, носителями которой были его предки. В семье деда говорили на старопанском. Это был

мир, верный религиозным обрядам и традициям. Но родители любили беседовать между собой по-немецки, были привержены немецкой культуре и знаменитому венскому «Бургтеатру». Вокруг жили болгары, румыны, турки. Слыша разноязыкую речь, Канетти обостренно воспринимал слово. Причудливый мир детства он описал впоследствии в первом томе своих воспоминаний («Спасенный язык», 1977¹). В 1911 г. семья переехала в Лондон. Вскоре, после внезапной смерти отца, мать перевезла детей в Цюрих, а затем в Вену. Мать оказала на будущего писателя огромное влияние. Она привила сыну одержимость чтением. Уже на склоне лет в записках дневникового характера («Заметки 1942–1972» — «Aufzeichnungen 1942–1972», 1973 и «Заметки 1973–1985» — «Aufzeichnungen 1973–1985», 1987) Канетти признался: «Больше всего тебе хотелось бы — какая скромность! — бессмертия, чтобы читать». После смерти мужа мать превратила подростка в своего равноправного собеседника. С этих пор у Канетти сложилось твердое убеждение, что все, даже самое неуловимое, можно выразить словом. Мать научила его немецкому языку (четвертый его язык после староиспанского, английского и французского), немецкий стал потом языком его творчества. Еще гимназистом Канетти знал не только классику, но и современную литературу, был посетителем лекций знаменитого австрийского писателя, публициста Карла Крауса, страстным поклонником которого остался надолго.

С политической жизнью Канетти впервые столкнулся 1 августа 1914 г., когда Германия объявила войну России. В курортном парке под Веной гуляющие запели австрийский, а потом и немецкий гимн. Канетти запел английский. Мальчика принялись избивать. Это была первая встреча Канетти с агрессивной толпой. В 1922 г. в Германии он увидел демонстрацию рабочих, возмущенных убийством министра иностранных дел Ратенау. Юноша Канетти сочувствовал демонстрантам. Но его поразило, что масса притягивала его и почти физически. Еще раз он пережил то же в июле 1927 г., когда австрийский суд оправдал убийц-монархистов, и возмущенные люди двинулась к дворцу юстиции, предав его огню. Эта демонстрация и поджог описаны Канетти во второй части воспоминаний «Факел в ухе» (1980), в статье, посвященной роману «Ослепление» и в книге «Масса и власть». Каким образом кристаллизовалась воля толпы? Как возникла идея поджога? Что представляло собой это гигантское шествие, внутри и вместе с которым двигался будущий писатель? Канетти отчетливо замечал все вокруг, но направление и воля к движению принадлежали не ему.

До 1927 г. Канетти был автором нескольких оставшихся тогда неопубликованными пьес. Ради денег он перевел несколько

романов Э. Синклера. В Венском университете изучал химию. В 1927 г. с химией было покончено. Началась работа над главными произведениями его жизни — романом «Ослепление» и книгой «Масса и власть».

Шел конец двадцатых годов. Пережитое Канетти то и дело обнаруживало себя в самых разных проявлениях. Как разделенную на две враждебные группировки массу он воспринял теперь толпу болельщиков на стадионе под окнами его жилища. В книге «Масса и власть» такого рода толпа названа «двухголовой». Но взбудораженная толпа проявляла себя и иначе. Особенно очевидно это было в Германии, в Берлине, где Канетти жил по нескольку месяцев в 1928 и 1929 годах. Впечатления от жизни Берлина, культурного центра мирового значения, где все яснее обозначалась опасная близость фашизма, Канетти выразил впоследствии в одной фразе: «Все было возможно».

В книге «Масса и власть» («Masse und Macht» опубл. 1960 г.), идеи которой вызревали еще в 1920-е гг., Канетти занимали не только очевидные внешние признаки массы: эмоциональная перевозбужденность, поразительное единомыслие, стирание различий между людьми в неделимом «мы». Из множества примеров он выводил ее внутренние законы — потребность в росте, которому трудно положить предел, необходимость «направления», сразу объединяющего людей, и, наконец, жажду разрядки. Он делил массу на виды, различал, например, массу «медленную», когда цель отодвигается в далекое будущее и «разрядки» не наступает. Путь такой массы, писал Канетти, — это история ее веры. Главная задача власти — сделать так, чтобы сцепление не распалось. Дальние цели должны светить все ярче, тяготы настоящего замалчиваться. Различал Канетти массу и по аффектам. Он писал, например, о преследующей массе. Подобное сообщество отличается непререкаемым численным превосходством над жертвами, что обеспечивает ему безопасность, а кроме того жаждой убийства, в котором хочет принять участие каждый: «Соблазн разрешенного, рекомендованного, разделенного со многими убийства непреодолим для большинства людей». Психологические законы, управляющие людьми при преследовании и травле, полагал Канетти, имеют древние истоки: они восходят к психологии своры, гонящейся за добычей. Закрывать на это глаза, полагал писатель, значит предаваться ослеплению.

Работа Канетти охватывала материал от древних времен до современности. Она выросла из основательных этнографических, исторических, социологических знаний, из глубокого постижения социальной психологии. Канетти описывал обычаи древних, дошедшие до современности в мифологической оболочке. Но и в

современной двухпартийной парламентской системе он видел «двухголовую массу». Примеры же агрессивной толпы, преследующей жертву, в современности были столь многочисленны, что Канетти умалчивал о них, упомянув только суд Линча.

Для публицистической работы, какой она, несомненно, является, книга Канетти на удивление спокойна. В этом одно из ее отличий от незаконченной книги другого крупнейшего австрийского писателя Германа Броха «Теория массового безумия» (1938–1948), задачей которой был не только анализ психологических структур массового сознания, но и возвращение массы на путь демократии². Канетти будто не хотел взывать к чувствам читателей, превращать их самих в возбужденную массу. Задачи у него были другие. Канетти занимал феномен массы. Его интересовали вечные структуры сознания, вызывавшие мгновенное объединение людей в неделимое целое.

Книга Канетти дает основания для сопоставления с известными научными трудами на близкую тему. Еще в 1921 г. была опубликована работа З. Фрейда «Психология массы и анализ человеческого “я”». Фрейд, как вслед за ним и Канетти, исходил из первостепенной роли бессознательного в поведении толпы. Но пружиной поведения массы, по Фрейду, является поведение индивида — отношение каждого ее члена к вождю, лидеру, строящееся по модели отношения ребенка к отцу. Масса складывается из суммы стремлений каждого. Каждый желает максимально приблизиться к лидеру, идентифицироваться с ним. Знаменитое фрейдовское либидо реализуется в обожании вождя, в почитании идола. Поведение индивидов приобретает при этом черты инфантильности, безответственности.

У Канетти сфера бессознательного гораздо шире и включает все природные импульсы, сохраняющиеся в человеке: инстинкт самосохранения, обороны, нападения, преследования слабого и т. д. Роль такой массы в общественной жизни, ее динамика, рост и распад — центр интереса Канетти. Не сумма индивидуальных сознаний определяет поведение толпы, напротив, массовое сознание живет в индивиде.

Неоднократно сопоставлялась книга Канетти и с книгой французского этнографа и социолога-структуралиста К. Леви-Стросса «Печальные тропики», 1955. Но Канетти не только не обладал научным потенциалом Леви-Стросса и не владел его методологией. У художника Канетти были другие задачи и шел он иным путем. Леви-Стросс противопоставлял современному сознанию дикарское мышление. Канетти же намеренно избегал таких противопоставлений. Развернув длинный ряд примеров из истории разных времен и народов, он находил многочисленные совпадения и повторы. Читателю обрисована конфликтная ситуация, в

которой и он находится. Каждому предложено понять, в какой мере он свободен или, напротив, угнетен властью, свободен или захвачен массовым сознанием, а, может быть, и эмоциональными порывами масс. «Она бурлит во всех нас, огромный, дикий, объевшийся, пышащий жаром зверь... Мы ничего не знаем о ней. Мы живем до поры до времени как предполагаемые индивиды», — говорится по этому поводу в романе «Ослепление». Как возникает агрессивная толпа? Что так привлекает в скоплении, множестве, единомыслии? Что заставляет забыть собственное лицо, убеждения, намерения?

Книжника Канетти трудно заподозрить в неуважении к интеллекту. Но как бы ни возрастал технический прогресс, как бы ни расширялось знание, — элементарное, природное, видел он, живо в людях. Он хотел показать те психологические структуры, которые оказывали непредусмотренное влияние на широком поле политической жизни. С простейшего, элементарного начал он и анализ власти. Обращаясь к древним временам и нуждаясь к тому же как художник в обобщающих символах, Канетти видел во власти прежде всего потребность в захвате, поглощении, «насыщении». «Поглощая» других, власть будто обезпечивает себе возможность пережить свое окружение. Ее могущество тем тверже, чем больше она убивает: по поверию древних в убийцу переходят силы им убитого и съеденного. Но действуют и другие, психологические мотивы: «До тех пор, пока они позволяют себя убивать, он может спать спокойно. Но если кто-нибудь избежит приговора, он в опасности», — так определяются отношения власти к массе.

Свой роман «Ослепление» («Die Blendung», 1936) — самое значительное свое произведение — Канетти написал о подобных отношениях людей. Все им написанное — пьесы, научно-философская книга «Масса и власть», множество статей, несколько книг «Заметок» и три тома воспоминаний — так или иначе связано с этим главным его произведением.

Работа над «Ослеплением» была начата в конце 1920-х гг. Фабула проста и напоминает обычные перипетии «венской народной комедии»: неудачный неравный брак, борьба за верховенство в семье, муж, выгнанный в итоге из дома³. Сходство не только в сюжетных параллелях. Канетти близок стремительный темп и неиссякающая конфликтность комедий Нестроя. Больше того: он строил свой роман по законам не столько эпического, сколько драматического рода. В «Ослеплении» это, пожалуй, его главное эстетическое свойство: почти отсутствует стихия рассказывания, неуловим «дух повествования», как обозначил это главное начало эпоса Томас Манн. Как в пьесах Нестроя, на сцене романа появляются резко очерченные фигуры, у каждой

из которых свой определенный интерес, отличный от интересов остальных. Действие не нуждается в толковании и комментариях — оно возникает самопроизвольно.

В совершенном одиночестве живет главное лицо романа — ученый-синолог Петер Кин. Это как будто высокое одиночество духа. Кину не нужно ничего, кроме книг. Он тощ, молчалив, холост и твердо уверен в своем абсолютном преимуществе перед другими людьми. Так остается до тех пор, пока в его доме не появляется домоправительница Тереза — существо самоуверенное и примитивное. У Канетти эта фигура, облаченная в накрахмаленные юбки, страшна и монументальна. Так завязывается главный узел романа: абстрактный дух сталкивается с началом прямо противоположным — агрессивной, полуживотной тупостью. Но сюжет сдвигает героев еще теснее: Тереза женит на себе профессора. Кин побежден, вслед за чем тотчас начинают действовать законы грубой реальности: Кина теснят, тиранят, его выжидают из дома. В банальной истории все доведено до крайности, все приобретает зловещие, почти нереальные черты.

Канетти писал свой роман под несомненным влиянием конструктивистской эстетики двадцатых годов. Приверженцам этой эстетики важной казалась сама материя жизни — ее сразу заметные реальные атрибуты. Бурное развитие во всем мире получил документальный жанр, доказавший свою выразительную силу в фотомонтажах, в документальном кино и в кинохронике, вводившейся порой и в спектакли. В литературе проявлялось то же тяготение к выверенной точности. В романах Дос Пассоса «Манхэттен» (1925) и «42-я параллель» (1930) главным стал не сюжет, а сочетание извлеченных из жизни «монтажных кусков» с хроникой текущих событий. В романе Деблина «Берлин. Александерплац» (1929) на читателя обрушивались сведения о жизни столицы в беспокойном 1928 году. Человек был до предела заполнен жизнью — он был увиден почти исключительно во внешних, материальных, социальных зависимостях. По словам Томаса Манна, не принимавшего этой эстетики, главным в ней была не душевная свобода человека, а «связывающее и обязывающее»⁴, фиксация зависимости человека от необоримых для него обстоятельств. Люди были одержимы своими ближними корыстными целями, но их активность не была свободной: действовали не столько они, ими двигали обстоятельства.

В романе Канетти, в отличие от романов Дос Пассоса или Деблина, нет обильных примет времени и хроники текущих событий. Место действия узко: квартира Кина, мебельный магазин, гостиница, ломбард, полицейский участок, церковь, площадь. Обстановка действия, предметы, детали отнюдь не служат объективной характеристике общественной ситуации. «Картины

действительности» будто и нет. Но одна особенность конструктивистской эстетики была, несомненно, воспринята Канетти: важной в его романе была ситуация безусловной зависимости человека, его втянутость в «связывающее и обязывающее». Не иссякающая активность и борьба персонажей определены их интересами. Но надо всем этим — не представленная широким фоном — висит тяжесть жизни.

Основное пространство романа занято не «картиной действительности» (нет и природы), а персонажами. Именно они представляют современное состояние мира. Роман строится на сопряжении блоков, каждый из которых, помещает на переднем плане одного из героев, разительным образом отличающегося от остальных своей целевой установкой.

Маленький горбун Фишерле, обитатель подвального притона с парадоксальным названием «У идеального неба». Он воображает себя чемпионом мира по шахматам. А пока занят, кроме шахмат, мелкими воровскими делами или проводит время под кроватью жены, принимающей любовников. Его жизнь скудна, но, как и у других героев, переполнена желаниями. Ему кажется, что триумф его близок. Вот он будто уже в Нью-Йорке, толпа падает пред ним на колени, он женится на миллионерше и побеждает самого Капابلанку. В реальности он погибает жертвой предавшего его соратника по преступному делу.

Или консьерж Пфафф, бывший полицейский, за спиной у которого убийство жены и мученическая смерть дочери, принуждавшейся им к сожительству. Каждый день он наблюдает через глазок в стене за происходящим на лестнице. Как и другие персонажи романа, он «изготовился». Сама его поза — на четвереньках перед глазком — поза охотничьего пса, готового броситься на добычу.

Стремления и желания персонажей, населяющих роман, достигают крайнего напряжения. Главная установка Терезы — обладание. Оно было пружиной ее темного прошлого (в романе упомянута мать, доведенная ею до голодной смерти). В квартире Кина она стремится к тому, чтобы захватить пространство, заставить его новой мебелью, присвоить себе сбережения мужа, а заодно получить себе сексуального партнера в лице разочаровавшего ее мужа («и это мужчина?») или «интересного человека» — продавца из мебельного магазина. Отношения с последним и мысли о нем Терезы прикрыты формулами любви. Ее собственные представления о себе — она молода («как тридцатилетняя» — на самом деле ей сорок семь) и невинна: «белая голубка».

Но и Кин — единственный представитель духа в этом романе — занят еще до встречи с Терезой тем же «захватом пространства». Он строит свою крепость, замуровывает, преодоле-

вая сопротивление хозяев, окна своей квартиры (объявленный им мотив — библиотеке нужны свободные стены). Пространство это, как кажется ему позже, должно быть во что бы то ни стало расширено соседней квартирой за счет наследства, якобы полученного Терезой. Оказывается, что единственный объединяющий супругов момент — ожидание друг от друга денег.

Можно предположить, что герои и их судьбы раскрываются в романе в ходе постепенно разворачивающегося повествования. Но роман построен по иным законам. Герои будто по очереди выходят на подмостки, каждый с исключительной настойчивостью представляет себя. Роман Канетти — это «представляющая проза». «В представляющем рассказывании, — писал в своей книге о типах повествования Ф. К. Штанцель, — каждый раз происходит так, как будто только что подняли занавес»⁵. В каком-то смысле роман Канетти театрален: действующие лица, как актеры на сцене, сами себя представляют, причем сходство тут не с психологической драмой, разными способами раскрывающей внутренний мир героев, а с площадным представлением, фарсом. Уже при первом упоминании Терезы, когда, казалось бы, повествователь должен сообщить некоторые сведения о ней, героиня властно отнимает у него любые попытки «описания». Лишь первые две фразы можно счесть словами повествователя, впрочем, и в них заметно присутствие самой героини: «У Терезы Кумбхольц было тогда хорошее место, на котором ей до толе недурно жилось. Она каждый день, прежде чем подавать завтрак своим хозяевам, внимательно прочитывала отдел объявлений “Еженедельной газеты”, чтобы знать, что происходит в мире»⁶. Дальше речь повествователя соскальзывает в иную плоскость, превращаясь в несобственно-прямую речь Терезы: «Она не собиралась кончать свои дни в этой обыкновенной семье. Она была еще молодая особа, ей не было еще сорока восьми и больше всего ей хотелось перейти к одинокому мужчине» (Там же).

Так и идет в этом романе. Несобственно-прямая речь перебивается еще более выразительной прямой речью персонажей. Слова «от автора» или «от повествователя» потеснены, а порой и совсем отсутствуют. Герои предоставлены самим себе. Они, во всяком случае по первому впечатлению, лишены поддержки автора.

Все в «Ослеплении» очерчено резкими контурами, освещено ярким светом, все обладает осязаемостью предметов. Внутреннее, потаенное выведено наружу, представлено вещественно. Тайные желания героини выдает не сгибающаяся, как из металла, юбка — крепость и в то же время, по расчету хозяйки, — предмет мужского вожделения (голубой цвет с его романтическими коннотациями). Кроме того, юбка Терезы тайно связана с книгами Кина: она — «переплет», содержащий в себе драгоцен-

ное содержание. Даже в портретах больше вещественного, чем человеческого. Облик Кина — почти суровый горный пейзаж: «У него были водянисто голубые глаза и вообще никаких щек. Лоб напоминал скалу с расщелинами. Нос низвергался, как скалистый гребень хребта, с головокружительной отвесностью вниз». Внутренние качества героев тотчас преобразуются во внешние: «С тех пор, как он стал думать, — говорится о Кине, — он был долговяз и тощ» (13) — как будто само не прекращавшееся размышление вытянуло его в длину и иссушило его тело.

Ясно очерченное, в том числе предметное содержит у Канетти распирающее его границы содержание. Все натурально и в то же время пугающе. Если немецкая «новая деловитость» да и все близкое к этой «конструктивистской» эстетике мировое искусство фетишизировало значение эмпирики жизни, если пригоняя факт к факту, одну человеческую историю к другой, можно было, казалось, создать всеобъемлющую картину мира (Дос Пассос), то у Канетти вещественность ненадежна. Предоставляя вещам выявлять качества персонажей, Канетти следовал почитавшемуся им Гоголю (тяжелая мебель Собакевича): показательна и художественно иссушенного наукой Кина, и большие уши вечно подслушивающей Терезы. Но функция вещей у Канетти этим не исчерпывается. Канетти заметил нечто, произошедшее в их основе.

Вещи в его романе массивны, зримы, занимают собой почти все пространство. Но у вещей отнято их самостоятельное значение. В этом романе, как и в произведении важного для Канетти Кафки, сохраняется традиционное для австрийской культуры внимание к «вещи» (Ding). Но предмет не содержит в себе, как это было у австрийских классиков Грильпарцера и Штифтера, глубину и богатство жизни, с вещами не связано прошлое — из хранилища смысла вещь превращается в нечто пугающее. — Вещи — объекты желаний героев и вместилище этих желаний. Соответственно с этим конфликт между главными героями в романе Канетти реализуется не только в их борьбе за «предметы» (книги — мебель) — он сдублирован борьбой самих предметов: мебель, купленная Терезой, въезжает в одну комнату за другой, вытесняя книги Кина. Каждая вещь, каждый предмет или деталь по воле автора «заражены», как юбка Терезы или книги Кина, внутренней установкой соотношенного с ними персонажа. Вещи «растасканы», выхолощены и использованы персонажами в нужном им направлении. «Человек повсюду натывается на реальную несомненность вещей, на их физическое присутствие», — писал А. В. Михайлов о предметности у Кафки. Вещи сверхчетки. Но в них же, как для героя Кафки, так и для героя Канетти, «объективируются его желания и страхи, вся его субъективность»⁷. Разлад в мире проник внутрь вещей.

Именно поэтому обыкновенные предметы, одежда или даже части человеческих тел ведут по воле автора в тексте романа Канетти бесконечную борьбу, приобретая особые, но отнюдь не отвлеченные и не аллегорические смыслы. Растущие на глазах кулаки Пфаффа или молодчиков из заведения «У идеального неба» («кулаки кучами лежали на столе», 230), ребра Кина, между которых «просветы» (357), — это «предметы», в которых овеществились взаимоотношения людей, воплощение силы одного и совершенного бессилия второго. Предметы по древнему принципу сопричастности (партиципации) вмещают гораздо более широкое — человеческое и метафизическое содержание.

Произведение Канетти мифологично. Романная ткань пронизана древними, архаическими, докультурными представлениями. Не сумма индивидуальных сознаний определяет поведение толпы, напротив, масса живет в индивидуе. Это присутствие древнего массового сознания — постоянный, хотя и тайный компонент в романе Канетти⁸. По-своему оно живет в каждом из его персонажей. «Чудовищное, дикое, могучее и жаркое животное, оно бродит в нас всех... Мы ничего не знаем о ней; мы все еще живем так, словно мы индивидуумы», — говорится по этому поводу в романе «Ослепление» (486).

Критиков романа Канетти поражала гротескная определенность нарисованных им фигур. С исключительной самоуверенностью каждый исключал из своего кругозора все, что не есть он сам. Приверженность Кина книгам заполняла все окружающее, заслонив собой и его самого — он будто состоял из книг. Тем более удивительным представляются свидетельства автора, что у его героев были реальные прототипы. Живой прообраз был у горбуна Фишерле, несомненную близость Кину Канетти отмечал в самом себе. Больше того: в примитивной и необразованной Терезе он видел сходство с обожаемой им матерью, на всю жизнь пристрастившей его к чтению. Сходство таилось, быть может, во властности матери, стремившейся подчинить себе сына⁹. Нас интересуют сейчас, однако, не следы жизни писателя в романе, не его автобиографический миф, а техника построения образов в произведении.

Приблизительно в те же годы, что и роман, Канетти написал две пьесы — «Свадьба» («Hochzeit», 1932) и «Комедия тщеславия» («Komödie der Eitelkeit», 1933–1934, опублик. 1950 г.). Обе пьесы могут показаться предвестницами послевоенного «театра абсурда». В каждой в гротескном, невероятном заострении представлено по одной человеческой страсти: инстинкт собственности в первой, инстинкт самоутверждения — во второй. Герои комедии «Свадьба» кладут все душевные силы на то, чтобы чем-нибудь завладеть, будь то чужое имущество или чужой

жених (ласками жениха спешит воспользоваться мать невесты). Коллизия второй пьесы строится на том, что в некоей стране под страхом сурового наказания запрещено смотреться в зеркало. Зеркала изъяты. И оказалось, что люди не могут жить без того, чтобы постоянно, изо дня в день не создавать свой как можно более привлекательный образ. По тому же, собственно, принципу построена и не имеющая себе подобных в современной литературе книга Канетти «Недреманное ухо. Пятьдесят характеров» («Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere», 1974). Характеров в привычном смысле тут нет: их поглотила одна черта. Своеподарочница — это та, которая забирает свои подарки, и этой идеей жива; Недреманное ухо — тот, от которого, кроме уха, и не осталось ничего: он существует, чтобы подслушивать и доносить.

Традиция, к которой восходят «фигуры» Канетти имеет истоки в далеком прошлом: в портретах пороков и комических свойств людей у грека Теофраста, в аллегорическом воплощении добродетелей и пороков в средневековом театре и литературе барокко.

«Меня интересуют живые люди и меня интересуют фигуры, — писал Канетти, — гермафродиты меня отталкивают»¹⁰. В романе, как и в пьесах этого автора, действуют «фигуры». Герои романа непохожи друг на друга, но что-то в них совпадает. Все натурально, естественно, все, как у всех. Естественны, объяснимы обычной логикой их стремления — к сохранности библиотеки у ученого Кина, к благосостоянию, любви и замужеству у лишенной этого Терезы. Но автор доводит эти стремления до гротескной крайности, обнаруживает их «дно», их исходное природное начало.

Униженность рождает агрессию. Какими тесными узами они связаны, показал еще Г. Манн в своем «Верноподданном» (1914), герой которого Дидерих Геслинг — покорный слуга и жестокий тиран одновременно. Элиаса Канетти поражали сходные типы и явления. Многие сцены романа по существу дублируют одни и те же «движения душ». Нацелившись на захват имущества Кина, Тереза угождает ему — но как только она свое получает, ее отношение сразу меняется на презрение и агрессию. Так же меняется по отношению к Кину гораздо более симпатичный пройдоха Фишерле: услужлив, пока деньги в руках патрона, нагл, как только они попадают к нему. Роман построен на бесчисленном количестве подобных соответствий и отражений. Роли, на которые претендуют герои: Тереза — «порядочная женщина», Пфафф — «честный служака», — слабое прикрытие их натуры.

Психологические нюансы отбрасываются. Генерализируется существенное. Но выделение существенного начиналось у Канетти не с политического лица эпохи, а с первородного — с

фундаментальных основ человеческой психики. Метод Канетти, как в книге «Масса и власть», так и в его романе феноменологичен. Эпоха рождала бóльшую ясность относительно основополагающих начал жизни. Древние и неизменные основы человеческой психики обнаруживали себя в самых разнообразных проявлениях. Относительно своих «Пятидесяти характеров» Канетти написал, что с удивлением заметил в самом себе большинство генерализованных им в его «фигурах» свойств. Писатель создавал типы, представлявшие не столько определенный социальный слой, сколько фундаментальные пружины жизни — жажду обладания, власти, самосохранения. Неслучайно в мире романа нет деления на положительных и отрицательных персонажей. Тут встречаются любящие женщины (проститутка, к примеру, содержит и любит своего мужа — горбуна Фишерле). Но когда муж исчезает, она не печалится, а вздыхает с облегчением: «Мне больше достанется».

Вслед за появлением на авансцене каждого персонажа в романе следует поток его чувств и мыслей — то, что принято стало называть после Пруста и Джойса «поток сознания». Канетти часто соотносили со вторым. Как и у Джойса, «немые выступления» героев играют в его романе важную роль: случившееся освещается тут с их точки зрения, творится их образ мира. Но «поток сознания» у Канетти имеет странную особенность, коренным образом отличную от его назначения у других писателей. «Поток сознания» у Пруста и Джойса — это скрытые мысли и чувства героев, их тайное тайных. Между высказанным вслух и промелькнувшими в голове мыслями героини Канетти Терезы нет, несмотря на ее хитрость, принципиальной разницы. Слов мало и они повторяются, не вмещая в себя ни сложности мира, ни сложной ситуации самого человека. Внутренний мир плоский, он близок к поверхности. Между чувством, словом и делом нет дистанции сознания. Речь выдает нутро. Тормоза отсутствуют. Желание ведет к поступку. Только что обсудив с «интересным мужчиной» способы прикончить мужа, Тереза застаёт последнего на полу едва очнувшимся после падения с лестницы. Внутренняя речь выносит на поверхность ее тайные намерения: «Ошибку можно исправить, чего нет, то может произойти. В магистрате обеим сторонам надо было составить завещание, чтобы одна сторона не голодала, если умрет другая. Умереть суждено каждому... У меня все должно быть на своем месте» (139–140).

Во внутренней речи героев Канетти больше «разумности», чем в мощном потоке слепых желаний у героини Джойса Молли Блум: «поток сознания» в романе Канетти — это атака. Чаще всего она основана на подозрении. Непроизнесенное слово строится как опровержение «чужого» и утверждение «своего». С

первых же дней своего пребывания у Кина мысли Терезы поглощены «тайной»: часами стоя у дверей его кабинета (большие уши!), она копит доводы о якобы скрываемом им преступлении. Стоит потерявшему рассудок Кину сказать в полицейском участке об убитой им Терезе, мысли последней тотчас же принимают обычное для нее направление: она знала, что тут какая-то тайна, тайной была его первая жена, он убил ее. «Поток сознания» движется интересом. Он включает в себя вопросы и ответы: персонажи Канетти — сами себя вопрошающие и отвечающие, вопрос ставится для того, чтобы дать ответ и отпор согласно собственной логике: «Она ни на что не согласилась... И на отравление тоже, а теперь у нее неприятности. Разве она виновата, что муж умер? На завещание у нее есть право» (136). Тот же смысл имеют многочисленные языковые стереотипы в языке персонажей — это их опора на сознание большинства, подкрепление за счет массы. Сознание Терезы включает и незатухающие сексуальные желания. Но они подчинены главному: как выражается однажды героиня, «одной любовью не проживешь» (140). Центр, вокруг которого крутятся слова и мысли героев — обладание, власть. Эта жажда не знает предела, она неуправляема и, напротив, правит людьми. Как замечает автор по поводу своей героини, «она не имела никакого влияния на свое настроение» (140). Можно было бы сказать, что эта страсть, поданная как грандиозная, выходит в романе за пределы правдоподобия. Но автор настаивает на ее присутствии в каждом персонаже романа и, значит, в каждом представителе современного человечества. Обладание, власть обеспечивают выживание. Крайним пределом является при этом готовность к убийству.

Среди знаменитых романов первой половины XX века роман «Ослепление» выделяется быстрой готовностью персонажей к поступкам. В отличие от героев Пруста или В. Вулф, погруженных в самодостаточный мир сознания, или героев Гессе, мучительно размышлявших об активности или созерцательности как предпочтительном поведении человека, Канетти рисует совсем иной слой людей, для которых поступок не требует размышлений. Эта стремительная реактивность отражается в языке персонажей.

Писатель был уверен, что его роман не возник бы без комнаты, которую он снимал когда-то на окраинах Вены и без его квартирной хозяйки. С нее и списан главный женский персонаж романа — Тереза со всеми ее бесконечными «можно подумать», «сказать может любой», «цены растут», «раньше было лучше», «ну, доложу я вам», «порядок должен быть» ...Слова героев, само их звучание он считал главной и достаточной характеристикой, определяющей не только социальную принадлежность, но и саму их суть. Ведь каждое слово Терезы — отпор, самоутвер-

ждение и атака. Это в высшей степени «двуголосое слово», в скрытой агрессивности которого отражались подлинные устремления человека, да и мутация времени. «Что богаче человеческой интонации?» — замечает в романе брат героя психиатр Герорг Кин (494). Интонация в языке персонажей — это подлинный смысл их стертых речей. Характеризуя язык своих героев, Канетти писал о так называемых «слуховых масках». Человек «звучит», и звучание его речи создает его подлинный портрет. Во внимании к «шуму времени» Канетти следовал за почитавшимся им Карлом Краусом, воспринимавшим современную ему жизнь прежде всего на слух: город Вена стал звучать по-другому. Но такое употребление языка было связано и с существом его собственного подхода к жизни и, соответственно, художественной манеры. Ведь и древний человек улавливал опасность прежде всего на слух. Слух, а не глаз, скользящий по поверхности, способен был зафиксировать самые незначительные изменения, происходящие на глубине. Он же и «неподкупный свидетель неуловимых глазом движений души»¹¹. Персонажи романа постоянно стоят за дверью, выслеживают, подслушивают. Автор же прислушивается к их речи. Результатом был психологизм без психологизирования, поданная обобщенно психология современников, имевшая глубокие архаические истоки.

Каждый живет по своей собственной, «одионой» логике, каждый создает свой собственный мир, согласно собственным представлениям и интересу. В пьесах и романе Канетти нет ни одного героя, который бы правильно понял другого.

Слово, о возможностях которого так напряженно думали австрийские философы, о неспособности которого выразить последнюю правду писал Г. фон Гофмансталь в своем трагическом «Письме» (1902)¹², демонстрирует у персонажей Канетти абсолютную непригодность к диалогу на самом простом, бытовом уровне. Д. Диссингер привел показательный пример, как один и тот же текст понимается персонажами так сказать в собственных интересах. — Объявление, данное Кином о наеме прислуги, начинается со слова «ученый», затем следует «библиотека», «ответственность», угроза сброду, которого следует спустить с лестницы, и, наконец, равнодушное: «жалование безразлично». Тереза читает тот же текст в обратном порядке: она начинает с денег¹³.

Весь роман пронизан спорящими друг с другом голосами. Двуголосы и брошенные походя наблюдения и «афоризмы», высказанные то ли персонажами, то ли с некоторым участием повествователя: «Не думая — он никогда не думал...» (326); «Ее принимают за жену Рыжого, потому что она бросает на него злобные взгляды...» (350); «Она была ему противна, потому что все время его любила» (273) и т. д. Вторая часть фразы опрокидывает

агрессивные предположения, вызванные первой. Во второй в свернутом виде присутствует нерассказанная история. Действует логика, исходящая из скрытых антагонистичных отношений.

Все ясно, незыблемо, четко. Но герои движутся будто по краю обрыва. Представления людей не только не совпадают друг с другом — они не совпадают с реальностью. Роман пронизан множеством мотивов, получающих многообразное, нюансированное толкование. Важнейший среди них — слепота, ослепление.

Уже в первой главе рассказано, как выйдя на традиционный утренний обход книжных лавок, Кин встречает слепого с собакой-поводырем. В следующей главе обронено, что при умывании он любил закрывать глаза. И дальше, в разных проявлениях, этот мотив разрабатывается глубже и шире. Мебель, о которой мечтает, а потом покупает Тереза, названа «ослепительной» («blendende Möbel»). Кин разрабатывает изощренную технику закрытия глаз, чтобы не видеть Терезу. Обиходная метафора — «закрывать на что-нибудь глаза» — наполняется, как обычно у Канетти, буквальным и в то же самое время широчайшим смыслом. Поле зрения героев неотступно сужается. Вместо глаза начинает фигурировать «глазок», через который подсматривают за жильцами подъезда сначала консьерж Пфафф, а потом с неожиданной страстью и Кин.

Канетти изобразил галлюцинирующее сознание, вернее, множество подобных сознаний. Герои движутся будто на ощупь. Они слепы. Это так в переносном смысле слова, ибо им открыта только самая ближняя важная им перспектива. Это так и в конкретном художественном преломлении: вечность романа будто пробует на ощупь, из пяти чувств реализуются прежде всего слух и осязание.

Старая проблема австрийской культуры — шаткие отношения между реальностью и кажимостью (Ф. Грильпарцер «Жизнь — сон», 1840) безусловно решается у Канетти в пользу последней. Людьюми и миром руководят мнимости. Узкие интересы застилают горизонт. Слепота всеобща. Герои ожидают такого развития жизни, согласно которому должны появиться, как говорил гоголевский Хлестаков, десятки лакеев и суп из Парижа. Но развитию «по желанию» положен предел. Фишерле, и правда, обманом достигает некоторых успехов, собирая деньги на билет в Америку, но дальше следует срыв. Его «реальность» сталкивается с другой, гораздо более грозной. Развитие срезано. Будущее не наступает. Весь роман — непрерывное настоящее, лишенное также и прошлого. Правда, в романе говорится однажды, что придет время, «когда одно — единственное прошлое охватит все человечество, когда ничего не будет, кроме прошлого» (195) — так, возможно, будут обрезаны и желания всего человечества.

Жизнь в романе «Ослепление» показана с несовпадающих точек зрения — точек зрения персонажей. «Однажды, — вспоминал Канетти впоследствии о ходе работы над “Ослеплением”, — мне пришла в голову мысль, что мир больше невозможно изобразить так, как в старых романах, так сказать, с точки зрения одного писателя, мир распался, и лишь имея мужество показать его в состоянии распада, можно еще дать о нем истинное представление»¹⁴. Сначала, как вспоминал Канетти, он хотел написать восемь романов о людях, каждый из которых стоял на пороге безумия, но в остальном резко отличался от других — так должна была, по его замыслу, выстроиться новая «Человеческая комедия заблуждений». Потом замысел изменился: «Разделение на романы стало разграничением в одной книге»¹⁵. Во что бы то ни стало Канетти хотел избежать соприкосновения и смешения. Именно эта несообщаемость отвечала, как он думал, современному психическому состоянию человечества: «Истинное направление вещей было центробежным. Они стремились разойтись с наибольшей скоростью. В центре была не действительность... существовало лишь много действительностей и каждая была вовне»¹⁶. Тот же разноречивой идеей и концепцией он видел вокруг себя в двадцатые годы в среде интеллектуалов Берлина¹⁷.

Персонажи романа преследуют свои цели, как звери преследуют свою добычу. В «Ослеплении» недаром поминаются животные — львы, тигры, собаки, кошки. Прозвище Пфаффа — «рыжий кот», о Терезе сказано, что хоть она не собака, но «навострила уши». Животный мир нужен не для сравнений — животное начало в природе людей, логика поведения у тех и других схожа. «Животные, — говорится в романе, — доводят свои порывы до крайности, они предельно заостряют их, а потом отламывают у них острие» (494–495).

Такой крайний момент наступает ближе к концу романа, когда герои случайно встречаются, как у Достоевского, на площади. Тронувшийся разумом, полуживой и бездомный Кин стоит на лестнице ломбарда, на последние деньги скупая приносимые сюда книги, чтобы тут же вернуть их владельцам. Ему мерещится, что люди исправятся, будут читать и уже никогда больше не расстанутся со своим Шиллером. Разумеется, его тут же надувают. На лестнице появляется Тереза, пришедшая в сопровождении Пфаффа закладывать фолианты мужа. Разыгрывается скандал, привлекающий общее внимание. Накаляются страсти, кипит злоба. Но некоторые желания при этом удовлетворяются.

Выхватив бумажник из кармана Кина, Тереза потрясает деньгами в воздухе. Но просто спрятать деньги кажется ей обидным — нужен триумф («Ей хотелось признания» — 341). Крики «вор!» и «грабят!» возбуждают толпу. Люди сплываются в

массу. Это и есть минута счастья. Как оказалось, объединение людей возможно, но только «как негативный синтез»¹⁸. Толпа, в том числе и некоторые персонажи романа, могут, наконец, взять свое, разрядиться. Люди легко заражаются безумием. Ищут вора, убийцу. Несмотря на разницу версий, толпа превращается в одно ревящее целое. Наступает восторг сообщества. Выбор жертв очевиден. Это уродец-карлик и усохший интеллигент Кин. Его-то и берут под руки и, раздев догола, допрашивают в полицейском участке.

Сцена на площади — самая многолюдная в романе. В ней больше участников, чем во время назревавшего, но так и не разразившегося скандала в мебельном магазине. Само пространство глубоко символично — все собралось на открытой площадке, где с одной стороны ломбард, а с другой церковь и полицейский участок, все выползли из своих нор, все вышло наружу. Участником действия стало множество.

Именно эта сцена давала повод исследователям говорить о карнавальном начале в романе Канетти¹⁹. Ведь уже и сам его выбор фигур как будто свидетельствовал о связях с народной культурой: палач и развратница, высокий и низкий — голова и материально-телесный низ, герой и шут (роль последнего в народных зрелищах часто доверялась уродцу, карлику). Важным представлялось и то, что, работая над романом, Канетти зачитывался Достоевским, творчество которого послужило основой для концепции карнавала у Бахтина. В сцене на площади у Канетти все участники сближаются друг с другом вплоть до прямого соприкосновения, завязываются потасовки и драки. Фишерли может претендовать какое-то время на роль карнавального короля; появляется фигура, напоминающая о смерти, упоминаются огонь и пожар, которым затем заканчивается роман. Дальше, однако, сопоставления с карнавалом теряют почву.

Карнавал был порождением народной культуры. При полной свободе участников в нем жила традиция. Взрыв эмоций на площади в романе Канетти ничем не ограничен. Вместо смеха — злоба, драка перерастает в убийство. Реализуется тот древний страх чужого прикосновения, о котором Канетти писал в своей книге о массе. Освобождения от социального положения и статуса не происходит — напротив, каждый утверждает в своей роли. Обнаженное тело? — но это в полиции насильно раздевают Кина: обнаруживается почти что скелет, почти что сама смерть. Участники карнавала — это народ. Участники расправы на площади в романе Канетти — масса, вернувшаяся к своему древнему прообразу — своре. Она докультурна. Ее психология и поведение определяются не традицией, а архаическими реакциями. Людей замещают почти что маски. Не происходит только одного — обновления. «Превращения» идут в одном направлении — к непод-

вижности. Средневековый карнавал в интерпретации М. М. Бахтина — это воплощение непрерывности и неодолимости жизни. «“Венский” карнавал, — писал о сцене на площади в “Ослеплении” Р. Хильман, — не нес в себе будущего»²⁰.

По жестким законам, как неоднократно утверждали, организован и сам роман. Вот, например, одна из характерных оценок: «Вся реальность ощутима в созданном им мире понятий, и, напротив того, к этим понятиям как будто ведут все аспекты человеческого существования. Масса, власть, превращение и смерть дают координаты, в которых воспринимается и воссоздается действительность, а возникшая таким образом однопричинная действительность доказывает в свою очередь истинность такого миропорядка»²¹.

Можно было бы привести и дополнительные соображения, как будто бы подтверждающие неоспоримость приведенного приговора. В романе, например, нет детей, кроме мальчика, появившегося и исчезнувшего на первых же страницах. Бездетна Тереза, бездетна жена Фишерле и обожающая его горбунья. Мир бесплоден. Согласно древним архаическим представлениям, ослепление понимается и как оскопление. Перед нами бессильные люди, «бесплодная земля».

Но роман Канетти куда богаче: у него не одна, а несколько плоскостей, он не сводится к «однопричинности».

Обвинения в неполноте представленной в романе жизни исходят из традиционного понимания задач литературы как миметического отражения. Но у Канетти, как и у большинства самых значительных романистов XX в., иные задачи: главным для них было не «отражение», а понимание²². Писатель вывел в своем романе не полнокровные характеры, а, как и предупреждал, фигуры, создал вовсе не всю картину действительности, но образ ее повсеместно укорененной особенности. Читатель романа Канетти (то же относится не только к произведениям Кафки, но и к романам Джойса, Т. Манна, Музиля) лишает читателя возможности автоматического узнавания жизни. Ему предложено спуститься глубже.

Быть может, гротескный характер романа объясняется его принадлежностью к жанру сатиры? — Но и тут необходимы оговорки.

«Ослеплению» свойственно качество, как будто трудно совместимое с резкостью авторской манеры: автор не желает декларировать своей позиции — больше того, как говорилось, он намеренно устраняет себя из романной действительности. Ведь даже упоминавшийся портрет Кина принадлежит не повествователю — это внезапно увиденное героем собственное отражение в зеркале. Традиционные образы, религиозные и культурные

представления, проходящие в романе густым фоном, не образуют прочной опоры повествования и тут же подтачиваются. Пара Кин и Фишерле — Дон Кихот и Санчо Панса? Но где рыцарственность хозяина и преданность слуги? Кин, возвращающий людям книги, — спаситель человечества? Но, сожалея о странной расточительности Христа, он спасает не людей, а книги. Канетти был противником любой системности. Именно в этой связи он неоднократно критически вспоминал в своих «Заметках» Аристотеля и его традицию в мировой культуре²³. Свои жесткие представления о жизни Канетти высказал, как он полагал, наименее идеологичным из возможных способов. Именно поэтому в его романе поколеблена обычная иерархия ценностей. «Верх» и «низ» встречаются у него буквально: книжник Кин спускается из своей библиотеки вниз, мошенник Фишерле поднимается из подвала. Интеллектуал и пройдоха уравниваются между собой. Отвратителен привратник Пфафф. Но ведь мечтой об его убийстве живет, как оказывается, и его голубиная дочь... Его «система» опиралась на нечто более объективное и устойчивое — на несмываемые временем древние архетипы человеческих реакций.

Но если так, придется признать, что в романе нет той положительной концепции, тех идеалов (вспомним авторские отступления в «Мертвых душах» Гоголя), с позиций которых автор «бичевал бы» действительность. В одной из заметок за 1950 г. Канетти написал о своем раздражении даже самыми великими сатириками: «И в лучших сатириках мне мешает их разумность — пресный пруд, в котором они черпают свои ужасающие идеи»²⁴. Это раздражение симптоматично. Странно было бы предположить, что Канетти раздражает гротескность сатиры, свойственная и ему самому. К тому же, эту гротескность трудно счесть пресной. Если же думать о некотором принципиальном отличии книги Канетти от классических сатирических произведений, то можно заметить другую разницу. Писателя раздражал бичующий бич сатирика, выделенность и превосходство его позиции.

Показательно то впечатление, которое оказало на Канетти во время работы над романом чтение «Войцека» Бюхнера. Канетти увидел, что гротескные фигуры бюхнеровских «драматических сцен» — хвастливые, ограниченные и самоуверенные доктор, капитан, тамбурмажор — «выступают как глашатаи собственной персоны»²⁵, они поданы в лоб, сами себя разоблачают, не нуждаясь в разоблачительных словах автора. В окончательном тексте собственного его романа будто сам нарисованный им мир выворачивает наизнанку христианские заповеди и язык Евангелия: «В доме моего Господа много комнат» — но в ломбарде Терезианум «тысячи разных камер и столько же потребностей» (249); «последние станут первыми» — но в тексте романа следу-

ет добавление: «поэтому процентная ставка здесь самая высокая» (там же).

Бюхнер не имел никакого «высшего знания», которое позволяло бы ему судить своих героев. Страшная история, изображенная в его пьесе, не уложена в концепцию. Так же обстоит дело и с романом Канетти. Но в распоряжении автора, как и у Бюхнера, был его особый художественный метод.

Однажды автор заставил своего Петера Кина высказаться о главном мотиве романа — об ослеплении. После соображений героя о выгоде для него «слепоты» как семейной тактике, речь заходит о слепоте в гораздо более широком смысле — как о принципе вселенной: «Слепота, — говорится в романе, — оружие против времени и пространства; наше существование — сплошная, чудовищная слепота, за исключением того немногого, что мы узнаем с помощью наших мелочных чувств — мелочных и по сути, и по радиусу их действия». И дальше: «Господствующий принцип вселенной — слепота. Она делает возможным сосуществование вещей, которые были бы невозможны, если бы они видели друг друга» (97–98). Может быть, слова героя совместимы на этом небольшом отрезке с некоторыми трагическими мыслями автора, который, однако, и тут не позволяет себе выйти на авансцену.

Но задумаемся о том, не является ли главным в его романе именно эта способность видеть и демонстрировать сосуществование несоединимого? Ведь речь в романе идет о сплошных невозможностях — о невозможном браке Кина и Терезы, о невозможном желании обладать собственной дочерью и невозможном желании убить своего отца. Применительно к роману Канетти все эти «невозможности» надо, однако, поставить в кавычки, ибо все это возможно. Выразив в книге воспоминаний «Факел в ухе» свое убеждение в центробежности современных «вещей», Канетти написал дальше: «Поскольку все, что я видел, было возможно вместе, я должен был найти форму, которая бы их удержала, не сокращая». Привычные «уловки гармонизации» были отброшены. Каждая из действовавших в романе фигур, как «луч прожектора», освещала мир со своей точки²⁶. Роман Канетти говорил о совмещенности несоединимого. Речь шла о поэтике зрячести, основанной на рентгеноскопическом постижении действительности. Автор предлагал всмотреться в новые качества человека и мира.

Приглядимся еще раз к отношениям между героями, повествователем и автором. Не реализуется ли и тут особым присущим Канетти способом «поэтика зрячести»? Повествователь у Канетти не имеет лица, он отличен от того кривляющегося, меняющего свои обличья рассказчика, который появлялся на страницах

«Улисса» Джойса или «Берлин. Александерплац» Деблина. Автор, действительно, оставляет героев наедине с собой, он прячется, роман «объективен»²⁷.

Т. А. Федяева убедительно показала в своей книге «Диалог и сатира»²⁸, в значительной своей части опирающейся на «Ослепление» Канетти, рождение принципиально нового неклассического типа сатирического произведения. В романе, действительно, нет «этой вечной готовности к истине»²⁹, которую так ненавидел Канетти. Новый диалогический тип сатиры по сути своей антириторичен. Автор не позволяет себе занять некую абсолютную, преимущественную по отношению к героям точку зрения. Не видит «наличия некоей “идеальной” объективности»³⁰, не позволяет себе свободно высказаться по затронутым в произведении вопросам.

Но стоит принять во внимание и другую сторону дела.

Что может быть «объективней» того монтажа «голосов» в сцене на площади, который занимает в романе полную страницу? Но та же объективность — предмет неудержимой игры автора. Автор не просто стыкует разные голоса, ставит их «в ряд», разделяя лишь точками. Он заставляет их спорить, выдвигать свою версию, переиначивать чужое слово: «Убийца ей угрожал. Рыжий. Красные во всем виноваты». Или: «Поэтому он и такой худой. Час назад он был еще толстым. Ну да, потеря крови» (347). Юмор Канетти строится на изменении точек зрения, вольной смене перспектив. Персонажи в распавшемся на куски мире в лучшем случае сознают свою трагическую замкнутость. Автор смотрит на этот мир с птичьего полета. Он сопоставляет внутреннее и внешнее. Разрывает замкнутость пространства, привносит воздух в его кубатуру. Главная его художественная возможность — это реализация невозможного, безудержная фантазия, утверждающая себя наперекор замкнутости нарисованного им мира. Кин, помещающий в своей голове десятки томов «походной библиотеки» и каждый вечер в случайной гостинице разгружающий их на аккуратно подстеленную бумагу (опредмеченная метафора знания и памяти: все в голове). Фишерле, прячущийся под свой горб, как улитка в свой домик, и так далее, и тому подобное составляют саму материю романа. — Пространство, в котором действует автор, — его беспредельная фантазия.

Роман написан о двух взаимоисключающих и все же сосуществующих полюсах жизни — зависимости и свободе. Первое сразу бросается в глаза. Второе обнаруживается в незнающей пределов игре и вольности вымысла. Сталкивая невозможное, в том числе неподвижные точки зрения, писатель добивался впечатления зыбкости нарисованного им мира, его готовности к превращениям. Текст пронизан спорящими друг с другом представлениями.

Д. Диссингер не устает подмечать след героев в нейтральном повествовании: «Выгнав мужа-вора, Тереза ...» (323). Он называет этот феномен «языковым соучастием характеров»³¹. Однако исследователь игнорирует «след» автора. В лучшем случае он говорит о появляющемся изредка повествователе, неуверенно отмечая его «склонность к иронии»³². Между тем, блестящий юмор — неизменный спутник авторской интонации. Именно он позволяет Канетти расширить палитру повествования, выразить понимание, казалось бы, столь резко очерченным им героям. В уже цитировавшейся речи о Бюхнере Канетти заметил, что главное лицо пьесы «Войцек» представлено в противоположность остальным персонажам отнюдь «не лобово, он от начала до конца состоит из живых, часто неожиданных реакций». И дальше: «Это было открытие *Малого*. Это открытие предполагает сострадание, но малое останется *нетронутым* только в том случае, если это сострадание скрыто, если оно молчит, не выражает себя»³³. Представляется, что мысли Канетти о Войцেকে не менее важны для «Ослепления», чем мысли о бюхнеровских докторе, капитане, тамбурмажоре. Во всех своих героях Канетти совместил оба принципа — саморазоблачение персонажей и скрытое авторское сострадание.

Желая привлечь на свою сторону Терезу, Георг Кин целует ей руку. Дальше поставлено беспомощное: «Еще!» Автор, не проронив от себя ни слова, пожалел свою жаждущую любви героиню. Казалось бы, немислимая в этом романе участливость составляет на самом деле важную краску писательской палитры. Герои слепы, они не видят не только другого, но и самих себя. Они, включая ученого Кина, неразумны, как дети, инфантильны, заряжены эмоциональностью минуты, видят лишь свой интерес, слепы в ненависти и в гневе. Синологическая ученость Кина позволяет автору привести для читателей сентенцию древнего китайского мудреца Монга: «Они действуют, но не знают, что творят; у них есть привычки, но они не знают, что их породило; они всю жизнь движутся и все же не знают пути; таковы они, люди массы» (121).

Но повествователь, столь жестко очертивший своих героев, участлив к ним, обнимает их своим словом.

В потоке несобственно-прямой речи в романе таится не только возможность молчания автора — именно эта форма выдает его скрытое присутствие. М. М. Бахтин подчеркивал высокую степень диалогичности несобственно-прямой речи: «...specificum ее именно в том, что здесь говорит *и* герой, *и* автор, что здесь в пределах одной языковой конструкции сохраняются акценты двух разнонаправленных голосов»³⁴. Чей голос слышится в хвастливой реплике Фишерле, что он «выбился в сутенеры» (222)?

Не слышится ли здесь явственно и чья-то ласковая ирония? Или еще один из множества возможных примеров: Иоганн Швер, «слепой», получивший благодаря махинациям Фишерле кое-какие деньги, мечтает открыть собственный универмаг, где можно будет купить все: «помаду, настоящие гребни, сетки для волос, чистые носовые платки...» (390). Повествователь и тут остается в границах чужого слова, но в отборе товаров и особенно в их определении слышится не только восторг героя, но и насмешливо-участливая интонация повествователя.

Роман, начавшийся на бытовой площадке, быстро приобретает черты авантюрного жанра. Сопровождая безумные выходки своих героев, повествователь заставляет персонажей верить в их совершенную реальность. Даже там, где читатель подозревает в героях способность притворства (Фишерле, например, становится участником «разгрузки» книг из головы Кина по соображениям выгоды), текст романа нигде не реагирует на это подозрение — безумный вымысел катится вперед без препон и задержек. В фантастических эпизодах реализуется освобождение от замкнутости и окаменелости, свобода живых превращений. Начиная с завязки, роман живет гротескными превращениями: их не замечают сосредоточенные на своем героини, но повествователь свободен. Это он, основываясь на естественной для Кина любви к книгам, приводит его к немыслимой позиции на лестнице ломбарда, он заставляет того же Кина, опять-таки не нарушая психологической доминанты фигуры — любви ученого к наблюдению и анализу, а кроме того, тоски по работе, занять позу на четвереньках у глазка привратника Пфаффа. Каждая сцена в романе, каждая его деталь оборачивается разными смыслами, звучит разными «голосами». Раздетый догола Кин в полицейском участке, почти что скелет с ногами без икр и просветами между ребер — это и образ безмерной униженности ученого в мире насилия, и сама смерть в его облике и одновременно со всем этим еще и нечто комическое и смешное: глупое бессилие интеллекта. Образы «однопричинной» действительности романа страшны — но почему в них одновременно таится источник смеха?

Идея превращения чрезвычайно важна для поэтики романа. Как и в книге «Масса и власть», в романе живет память о древних превращениях как природном, животворном начале. В романе о современной жизни каждый персонаж также мыслит себя превратившимся в нечто совсем иное: Тереза — хозяйка и возлюбленная, Фишерле — чемпион. Но превращения пресекаются или имеют обратный древнему смысл: спасаясь от наскоков Терезы, Кин разрабатывает изощренную технику превращения в статую, восседающую на стуле, в нечто окаменевшее и неподвижное — в вещь. Дальнейшего хода нет — мир застыл³⁵.

Вопрос о позитивных идеях в романе часто связывали с появлением в последней его части брата Кина — психиатра Георга Кина. Его прямая функция в фабуле — спасение главного героя и водворение его в квартиру. Но в замысле целого не менее важны те идеи свободных превращений, которые он исповедует. Метод лечения, принятый Георгом Кином, предполагает отказ от научной психиатрии. Он понимает своих пациентов и потакает их воображению. Каждый его больной, кажется ему, живет, освободившись от оков разума, в тысячу раз насыщеннее, ярче, свободней, чем современные «здоровые» люди. Один из них, «горилла», совокупляется с самой землей.

Выход, полагал М. Дурцак, автор видел в положительных потенциях массы, реализовавшихся в сценах с не умертвившим в себе первородное «гориллой». «Предпосылкой гибели Петера Кина, — писал исследователь, — является именно это тотальное отрицание массы». Брат же его занят тем, чтобы «связать с рас­судком те архетипические слои в человеке, которые неотъемлемы от его существования»³⁶. Роман интеллектуалиста Канетти, несомненно, признает иссушающую власть интеллекта, что картинно изображает главный герой. И все же трудно признать главы о Георге Кине за «положительную идею» автора. Замкнутый в комнатах «горилла» — человек, безудержно осуществляющий свои желания, не агрессивен. Но на предыдущих страницах свободу желаний реализует сластолюбец Иоганн Швер — «слепой», зверски убивает Фишерле и, запихнув труп под кровать, проводит на ней ночь с его женой³⁷. Симметрия фигур сводит противоположное, заставляя читателя увидеть «объем» — разные возможности одной и той же потенции³⁸. И так ли свободно существование вне разума клиентов Кина? Больные ждут помощи доктора, они одиноки, ни один не понимает другого. Одна из глав о докторе Георге Кине названа в романе «Окольные пути». Это «окольные пути» и в замысле романа. Неслучайно главы о докторе Кине и «горилле» написаны в иной, описательной манере — это рассказ, сообщение.

Не эти расположенные недалеко от конца сцены демонстрируют истинную мощь превращений —гораздо сильней, освободительней и трагичней «превращение» в заключительной сцене романа.

На последних страницах произведения Кин слышит через окна на потолке своей квартиры шум пожара во Дворце правосудия. В панике и помутнении разума он складывает штабелями у двери книги и жжет их. Огонь и сожжение книг в романе будто костры, на которых горели книги в фашистской Германии в мае 1933 года. Но есть и другие пласты значений. Слепота, голод, сплочение в целое, одиночество, кровь, смерть, огонь, власть,

бесплодие — все это извечные спутники человеческой жизни. В романе Канетти они соседствуют. Огонь, напоминает Канетти в книге «Масса и власть», — это распространенное в фольклоре и мифах изображение воинственной толпы, массы. Как огонь, она всюду равна самой себе. Как пожар, возникает внезапно, в любом месте. Огонь разрушителен, агрессивен. Но пожар у Канетти не только знак уничтожения. Как дым, поднялся в воздух, взвился и уничтожился изображенный в романе тягостный морок. Огонь разрушает, но и очищает мир. Именно в этот момент Петер Кин «смеется так громко, как он не смеялся никогда в жизни».

С юных лет Канетти не уставал рассматривать картины Брейгеля. Его поражали на них маленькие фигурки суетящихся людей, бессильных перед близящейся гибелью. На краю гибели видит Канетти и современное человечество.

Чему в таком случае мог посвящать этот автор свои многочисленные статьи? К чему призывал? Что заносил в дневниковые записи? — Он надеялся. При этом его публицистика удивительным образом богаче полнотой человеческого, снисходительней, мягче, чем его художественные произведения. В «Ослеплении» Канетти обнажил жесткую связь униженности и агрессии. В мемуарах он и не думает говорить о шипах, оставленных в собственной его душе приказами матери. Одно ее качество он видит в слиянии с другим, одно объясняет и извиняет другое. Задача вивисекции выполнена его художественным творчеством. Мать, обронил он однажды, мать, о которой он пишет с любовью в своих воспоминаниях, может узнать в Терезе свою собственную властность, как могут узнать читатели собственные свои страсти в гротескных фигурах его романа.

Многие дневниковые записи и статьи Канетти посвящены коллегам-писателям. Он писал о Конфуции и о Толстом, о Г. Бюхнере и о знаменитых своих современниках — австрийских писателях Германе Брохе, Карле Краусе, Франце Кафке, Роберте Музиле. Но о ком бы он ни писал, он писал еще и о самом себе. В двадцатых годах в Берлине Канетти познакомился с Исааком Бабелем. Он знал и любил его «Конармию» и «Одесские рассказы». Творчество Бабеля близко Канетти гротескностью образов и вниманием к массе. О Бабеле он написал и во втором томе своих воспоминаний «Факел в ухе».

Нелегкая судьба Германа Броха, автора романа «Смерть Вергилия», стала для Канетти поводом для размышления о роли писателя. Писатель — слуга своего времени, свободы от которого он не знает. Главная его обязанность — присутствовать. Присутствие это, однако, особое: преданный пес, он одновременно и непримиримый противник своего хозяина. С Брохом Канетти

связывает неотступное внимание к смерти — «чудовищно древней и ежечасно новой». Броху она представлялась посредником между психофизической и метафизической реальностью. Сама по себе смерть непостижима, но она реальна как событие, которым кончается жизнь человека. Отношение Канетти к смерти гораздо более непримиримо. Смерть воплощала для него зло, ибо ограничивала жизнь.

Огромное влияние на Канетти оказал знаменитый публицист, автор грандиозной драмы «Последние дни человечества» (1918/1919) Карл Краус. Обладавший особым ораторским даром, Краус заставлял сотни людей, постоянно собиравшихся на его лекции, ужаснуться окружающей жизни, с совершенной отчетливостью увидеть, но еще в большей степени услышать их город, их собственную страну и мир. Краус, пишет Канетти, был «мастером ужаса» и мастером решительно реагировать на ужаснувшие его явления. В статье «Первая книга — “Ослепление”» — Канетти вспоминал, как на следующее утро после расстрела демонстрации 1927 г., в минуту глубокой душевной подавленности он увидел расклеенные по городу плакаты, требовавшие, чтобы полицей-президент Вены подал в отставку. Плакат был подписан единственным человеком — Краусом. Но в статье о Краусе есть и еще одна тема, мучительная для Канетти. В интеллектуальной публике, собиравшейся слушать Крауса, он видел две стороны: это и просвещенное собрание — это и одержимая толпа, готовая к травле. Масса не противостояла у Канетти интеллектуальной элите. Элита сама способна превратиться в массу. Идеи служат не только интеллектуальному освоению жизни. Под их флагом, слепо их разделяя, люди сбиваются в кучки. В записях 1979 г. Канетти говорил о дурной заразительности убеждений, «не выстраданных, а предварительно данных»

Роман «Ослепление» и книга «Масса и власть» не раз отозвались в «Заметках» Канетти. Статья «Гитлер по Шпееру» — не просто отклик на книгу воспоминаний гитлеровского архитектора. Воспоминания Шпеера для Канетти — свидетельство, подтверждающее многие наблюдения, высказанные на страницах книги «Масса и власть». Личность Гитлера, — писал Канетти, — отвечала общим законам, претерпевшим гротескные превращения в его параноическом сознании. В воспоминаниях Шпеера описана владевшая Гитлером мания грандиозности. Здания, способные вместить массу народа, будто созданы были для того, чтобы держать в сплоченности верноподданных. В строительстве реализовалась задача захвата. Гитлер был заморожен идеей числа, ненасытным интересом к количеству (без миллионных чисел, замечает Канетти, он говорить не умел). В конечном итоге, заключает Канетти, суть сводилась к одному — к власти.

В условиях современности Канетти выдвигал особые требования к литературе. Он говорил о новом характере будущего: оно «не такое, как раньше, оно надвигается быстрее...» От расщепленного лица будущего — спасения или уничтожения — не может отвернуться ни один писатель (статья «Реализм и новая действительность»). В угрозе атомной катастрофы проявилась высшая бесчеловечность власти: власть может порешить всех на земле, власть имущие — остаться без уничтоженных ими народов.

В поздних записях Канетти много печали. Как замечает автор, он стал скромнее: мечтает не о лучшем, а о том, чтобы все осталось, по крайней мере, как оно есть. Но в статье «Призвание поэта» он с глубоким сочувствием привел слова неназванного писателя, произнесенные накануне Второй мировой войны: «Будь я и в самом деле поэт, я сумел бы помешать войне».

¹ Три книги «Спасенный язык» («Die gerette Zunge», 1977; «Факел в ухе» — «Die Fakel im Ohr», 1980; «Перемигивание» — «Das Augenspieg», 1985).

² Это особенно заметно в третьей ее части, озаглавленной «Борьба против массового безумия».

³ Канетти неоднократно писал о значении для него великого австрийского комедиографа Нестроя, так же вкладывавшего широкий смысл в повседневное и житейское.

⁴ Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Госиздат, 1960. С. 480.

⁵ Stanzel Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1965. S. 17.

⁶ Цитаты по книге: Канетти Элиас. Слепление. Перевод С. К. Апта. СПб.: Северо-Запад, 1995. С. 49. Далее страницы в скобках в тексте.

⁷ Михайлов А. В. Австрийская культура после первой мировой войны // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. Избранные статьи. М., 1988. С. 85.

⁸ Ощущение причастности к массе было остро пережито самим Канетти, когда в июле 1927 года рабочие, возмущенные оправданием убийц-монархистов, двинулись к дворцу юстиции, предав его огню. Эта демонстрация, к которой присоединился писатель, была описана им затем во второй части воспоминаний «Факел в ухе» («Die Fakel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931», 1980), в статье, посвященной роману «Слепление», и в книге «Масса и власть». Участвовавший в демонстрации Канетти отчетливо замечал все вокруг, но направление и воля к движению принадлежали не ему. Каким образом кристаллизовалась воля толпы? Как возникла идея поджога? Что представляло собой это гигантское шествие, внутри и вместе с которым двигался он сам? — Эти и другие вопросы не оставляли его никогда.

⁹ См. об этом: Walter H. Zum Verhältnis von Autobiographie und Roman bei Elias Canetti // Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen? Zum Werk Elias Canettis. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien, 1993.

¹⁰ *Canetti Elias*. Die Provinz der Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972. München, 1973. S. 334.

¹¹ *Каралаишвили Р.* Комментарии // *Канетти Элиас*. Человек нашего времени. М.: Прогресс, 1990. С. 457.

¹² Точкой схождения в размышлениях австрийцев о языке — как у писателя Гофманшталя, так и у философов Ф. Маутнера и Л. Витгенштейна, было недоверие к общим, абстрактным понятиям. В связи с творчеством Канетти об этом писала Т. А. Федяева: см. раздел — Переосмысление области сверхличного в сфере языка: «критика языка» и диалоговая философия языка // *Федяева Т. А.* Диалог и сатира. СПб., 2003. С. 27–40.

¹³ *Dissinger Dieter*. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung». Bonn, 1971. S. 106.

¹⁴ *Canetti Elias*. Das Gewissen der Worte. Essays. München, 1975. S. 231.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ *Canetti E.* Die Fabel im Ohr. München; Wien, 1980. S. 350 f.

¹⁷ Ibid. S. 341.

¹⁸ *Wiesehöfer St.* Mythos zwischen Wahn und Kunst. München, 1987. S. 158.

¹⁹ *Hillman R.* Der Wiener Karneval — Elias Canettis Die Blendung // *Experte der Macht*. Elias Canetti / Hrsg. von K. Bartsch und G. Melzer. Graz, 1985.

²⁰ *Hillman R.* Der Wiener Karneval — Elias Canettis Die Blendung. S. 96.

²¹ *Knoll Heike*. Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitssentwurfs. S. 6.

²² См. об этом: *Рымарь Н. Т.* Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // *Вестник Самарского университета*. Гуманитарный выпуск. 1997. № 3. Самара, 1997.

²³ *Canetti Elias*. Eine vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949–1960. München, 1970. S. 74.

²⁴ Ibid. S. 24.

²⁵ *Канетти Э.* Человек нашего времени. М., 1990. С. 117.

²⁶ *Canetti E.* Die Fabel im Ohr. München; Wien, 1980. S. 350 f.

²⁷ «Повествователь едва уловим», — пишет Д. Диссингер — *Dissinger Dieter*. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung». Bonn, 1971. S. 34.

²⁸ *Федяева Т. А.* Диалог и сатира. СПб., 2003.

²⁹ *Канетти Э.* Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М., 1990. С. 254.

³⁰ Применительно к эпохе неклассической поэтики в целом об этом писал С. Н. Бройтман. См., например: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 259.

³¹ *Dissinger D.* Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung». S. 30.

³² Ebenda.

³³ *Канетти Элиас*. Человек нашего столетия. С. 118.

³⁴ *Волошинов В. Н.* (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 156.

³⁵ Канетти вспоминал впоследствии огромное впечатление, которое произвел на него во время работы над «Ослеплением» рассказ Фр. Кафки

«Превращение» — произведение, «не сравнимое ни с одним произведением современной прозы». Его поразила «безмерная строгость», к которой он тоже стремился, но кроме того, несомненно, сам факт превращения, имевший у Кафки не только жуткий, но и некий дополнительный смысл: став насекомым, то есть возвратившись на жалкую первоначальную стадию развития, герой рассказа приобретает способность глубоко чувствовать. — *Канетти Э.* Человек нашего столетия. С. 127. Не только отдельные проблемы и мотивы «Ослепления» (мотив судебного разбирательства, мотив Америки), но и поэтика Канетти в целом глубоко связана с творчеством Кафки (хотя бы такой неслучайной у обоих писателей особенностью повествования как преобладание несобственно-прямой речи).

³⁶ Manfred Durzak. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur / Hrsg von W. Höllerer und H. Bender. 17. Jahrgang. München, 1970. S. 188, 189.

³⁷ Притворявшийся слепым нищий на самом деле зрячий: зрячим в мире оказывается смертоносное зло.

³⁸ Как тут не вспомнить оживленные споры вокруг насильника Моосгрубера в романе Музиля «Человек без свойств»: одни видят в нем едва ли не героя, не страшась осуществлять свои желания, другие оценивают его как преступника.

ГЛАВА 6

ИЛЬЗА АЙХИНГЕР

С творчества Ильзы Айхингер (Aichinger Ilse, 1.11.1921, Вена) начинается литература Австрии после 1945 года. Его значение бесспорно. Автор романа, коротких рассказов, стихов, диалогов и радиопьес, Ильза Айхингер буквально «осыпана» премиями. Среди них самые престижные: премия «Группы 47» (1952), литературная премия города Бремена (1957), Баварской Академии искусств (1961), города Вены (1974), Большая литературная премия Баварской Академии искусств (1991), Австрийская государственная премия за совокупное творчество (1995), премия австрийской книжной торговли (2002). Ее вклад в развитие поэзии и литературы отмечен премиями Иммермана (1955), Нелли Закс (1971), Петрарки (1982), Франца Кафки (1983), Марии Луизы Кашниц (1981). Она является членом Немецкой Академии языка и литературы, Берлинской Академии искусств, Баварской Академии. Ее общественная и литературная деятельность отмечена государственными наградами — Крестом почета, орденами.

Однако столь высокая оценка И. Айхингер не может затушевать того факта, что среди пишущих на немецком языке она разделила судьбу тех классиков, кто почитаем, но недостаточно внимательно читаем. Да, она занимает свое место в антологиях, в хрестоматиях, рекомендованных для изучения в школе. У нее свой круг читателей, которые заворуженно внимают ее голосу, но она, по справедливому замечанию критика, «выведена за пределы литературных дискуссий»¹. В германистике ее творчество так же долгое время находилось «на периферии»².

За последние три десятилетия появилось немало серьезных исследований по произведениям И. Айхингер. Их число постоянно растет, но инерция в понимании современной литературы еще дает о себе знать. Так, в «Истории австрийской литературы» (1999) И. Айхингер, выдающемуся мастеру формы и слова, отводится 15 строк³. Подобная позиция авторитетных историков литературы наглядно отражает модель восприятия ее творчества: им либо восхищаются, либо находят его непонятным, созданным для не-

многих, «герметичным», элитарным⁴. Употребляя слова известного писателя, можно сказать, что оно еще терпеливо ожидает нас⁵.

Биография играет различную роль в духовной жизни художника; есть такие, биография которых существует как бы рядом с их творчеством, не накладывая на него существенного отпечатка. У других, напротив, она чрезвычайно важна для понимания их творческой судьбы и мироощущения. И. Айхингер принадлежит к последним, ее биография явилась той почвой, на которой сформировались ее основные художественные принципы — отчуждение и взгляд ребенка как способ передачи взаимоотношений человека с миром.

Отчуждение в его реальной, бытовой форме И. Айхингер познала подростком во время нацистского господства. Дочь «неарийки»-матери и «арийца»-отца, жившего отдельно от семьи, она сполна почувствовала и пережила страх и ужас преследований и дискриминации. Она и ее родные не сумели эмигрировать; используя последнюю возможность, в Англию удалось уехать только ее сестре-близнецу. Согласно расовым законам, еврейка-мать не подлежала депортации до совершеннолетия дочери. Но на глазах у Ильзы были депортированы и уничтожены ее любимая бабушка, у которой она воспитывалась в детстве, и родственники матери. Охранительный статус матери кончился в ноябре 1942 г., и с тех пор они должны были прятаться, постоянно менять жилье, искать убежище. Так на собственной судьбе Ильза почувствовала до конца, что такое жить в мире, неожиданно ставшем для тебя чужим и непонятым. Подобное положение — не всегда только источник страданий; оно открывает возможность восприимчивому и чуткому уму ощутить глубинную, подлинную суть вещей, спрятанных за повседневным и привычным. Именно в годы отрочества и ранней юности к Ильзе пришло осознание обманчивости «внешней» оболочки мира, кажущейся надежной и безопасной. Отказаться от доверия, не полагаться на привычную логику поведения окружающих означало для юной Ильзы выжить на краю открывшейся бездны. Одновременно это было обретением внутренней свободы, которая всегда отличала ее как человека и художника. Биографический опыт навсегда вошел в ее произведения, определил ее образный язык. Это речь человека, прошедшего через немоту и знающего цену каждому слову. Ее творчество «законсервировало состояние чуждости» (В. Эггерс). «Консервация» проявляется как тематически через изображение индивидуума в состоянии отчуждения, так и художественно-эстетически через отчуждение как принцип изображения⁶.

Ситуация отчужденности была пережита девочкой-подростком, не имевшей возможности соотнести свои впечатления с

опытом взрослого человека и объяснить их, исходя из общественных и политических предпосылок. Это придавало ее переживанию особую остроту. Детский взгляд, перспектива видения ребенка станет позднее другим определяющим поэтологическим принципом И. Айхингер. Подобный ракурс включает в себя истинные свойства ребенка: жить, постигая мир через игру. Детство и игра являются, по Айхингер, апогеем бытия, ибо только они «делают мир сносным и вообще дают ему обоснование». Этот ракурс включает в себя библейское: «Станьте как дети», обретая их «непостижимое» состояние свободы, ощущение того, что все «начинается с самого начала»⁷. Исследователи находят в игре слов, присущей Айхингер, «свободное пространство детской игры <...>»⁸.

После окончания войны она начала учиться, но после пяти семестров учебы на медицинском факультете прерывает учебу, чтобы полностью посвятить себя писательской деятельности. И. Айхингер начала писать еще в 1945 году. Небольшой рассказ «Четвертые ворота» («Das vierte Tor») — первая в австрийской литературе публикация, где речь идет о концентрационных лагерях. Говорят о них еврейские дети, играющие на кладбище и рассуждающие о смерти серьезно, спокойно и буднично.

В 1946 г. она пишет «Призыв к недоверию» («Aufruf zum Misstrauen»), сразу обративший на себя внимание. Среди множества воззваний к немецкому народу, написанных выдающимися деятелями немецкой культуры сразу после разгрома фашизма (Т. Манн, Э. Вихерт, Г. Гессе), манифест И. Айхингер выделялся необычной интонацией. Обращаясь к своим соотечественникам, она писала: «Вы не доверяете своему брату, Америке, России и даже Богу. А должны не доверять самим себе <...>. Чистоте наших намерений, глубине наших мыслей, доброте наших поступков! Мы не должны доверять нашей собственной правдивости! Разве не слышится в ней снова ложь? Не доверять нашему собственному голосу! Разве он не дребезжит от бессердечия и душевной сухости? Не доверять нашей любви! Разве она не начала гнить от эгоизма? Не доверять нашей чести! Разве она не утратила свою прочность от нашей гордыни?»⁹ Обращает на себя внимание то, что И. Айхингер не употребляет исторические реалии — фашизм, расовые и политические преследования, бедствия войны, послевоенные голод и разруху. Она говорит о глубинном: о «тяжелой, неизлечимой болезни мира», содрогнувшегося от горя и печали, о необходимости познать первопричину того, как и почему в течение многих поколений «взрастал <...> дикий зверь. <...> Мы претерпели от него страдания, они вокруг нас, на нас и <...> внутри нас». Против такой болезни может помочь лишь одно средство — недоверие.

Заканчивая свое воззвание, Ильза Айхингер обращается к «бледному гражданину XX века» с призывом не доверять «змию в нашем сердце», дабы стать в будущем достойными доверия.

Манифест И. Айхингер — не только документ исторической эпохи, свидетельствующий о позиции автора, ее бесстрашии, суверенности натуры, не признающей никаких форм приспособления к общепринятым точкам зрения. Воззвание начинающей писательницы уже содержало в зародыше тот «угол отчуждения» (И. Айхингер) по отношению к миру и к себе, который станет определяющим для ее последующего творчества.

Ее первый и единственный роман выходит в 1948 году. Это роман «Великая надежда» («Die grössere Hoffnung», 1948), который, несомненно, отражает определенные этапы биографии писательницы. В центре его стоит фигура Эллен, девочки-подростка, у которой ариец-отец и неарийка-мать, а значит, двое «правильных» и двое «неправильных» дедушек и бабушек. В 10 главах описываются различные эпизоды ее жизни во время фашизма: эмиграция матери, отчуждение от знакомых и друзей, попытка избавиться от одиночества и найти себе новых товарищей среди «неправильных» детей, их депортация, самоубийство бабушки из-за страха перед депортацией, бомбежки города наступающими войсками союзников, попытки Эллен прорваться в осажденный город, чтобы, как она объясняет солдатам, задерживающим ее, найти свою мертвую бабушку, своих депортированных друзей, свой дом. На этом пути она гибнет от разрыва гранаты.

Книга наполнена символами: «яблоко», «синевая», «звезда», «мост» и другие. Символ «надежда» вынесен в заголовок, он выполняет особую роль. Вначале «надежда» означает желание девочки вырваться из того места, где ее преследуют, и уехать в свободную страну. Эта «большая надежда» не может исполниться, но она постепенно сменяется «великой надеждой», связанной с иным миром, где царят любовь и человечность. На пути к «мосту», ведущему к свободе, Эллен, находящаяся среди солдат-освободителей, гибнет, но успевает передать важное донесение («весть») людям у моста.

Говоря о своем романе, И. Айхингер заметила, что она хотела только рассказать, «как это было в действительности. Так и получилось, но только совершенно по-другому, чем мне это представлялось»¹⁰. Автобиографическая и историческая реальность превратилась в реальность поэтическую. Она стала таковой благодаря необычному экспрессивному образному языку книги, не имевшему ничего общего с литературой «часа ноль», со стилем «сплошной вырубки», задававшими тогда тон в духовной жизни. Немецкоязычная литература первых послевоенных лет, борясь против нацистской порчи языка, требовала «голой» правды и ясной-

ти. Новое поколение поставило своей целью противостоять любой патетике. Вернувшиеся и взявшиеся за перо бывшие фронтовики с подозрением относились ко всякому эпитету, к любой литературной «каллиграфии» (А. Андерш). На этом фоне роман И. Айхингер, насыщенный поэтическими аллегориями из античных и иудейско-христианских мифов, звучал резким диссонансом.

Повествование романа лишено строгой конкретно-исторической привязки ко времени. Место действия (Вена) не названо, оно угадывается по некоторым указателям: каналу в центре города и ярмарочной площади с каруселью. Время нацистского господства весьма скупо маркировано отдельными реалиями: «арийцы», «звезда на двери», «депортации в Польшу», «опечатанные вагоны», «лагерь». Под пером Айхингер история становится параболой.

Все происходящее дано под углом видения осиротевшего ребенка. Отчуждение ребенка в мире предстает в специфической форме сиротства: все дети в романе — сироты при живых родителях. Сиротство раскрывается в разных аспектах: как беззащитность и неприкаянность детей, как их отдаленность от взрослых, «отмежевание» от мышления взрослых¹¹. Это проявляется в том, что в книге взрослые как бы выведены из детского космоса. Взрослые появляются только на его обочине и не оказывают на детей никакого влияния. Взрослые — фигуры, не имеющие имен, названные только по своей функции. У Эллен двойное сиротство: она «чужая среди своих»; в силу своего происхождения она не относится полностью ни к «правильным», ни к «неправильным». И те, и другие не «берут ее в игру». На взрослых она не может опереться: мать далеко, отец находится среди преследователей, а бабушка сама нуждается в ее утешении. Предоставленная самой себе, она по-своему решает свалившиеся на нее «взрослые» проблемы. Известно, что детская и подростковая логика ассоциативна, она плохо различает выдуманную и подлинную реальность. Подобная перспектива восприятия, использованная в качестве художественного приема, открывает, как показал роман Айхингер, новые возможности в изображении бесчеловечного режима нацизма. В романе определяющие константы нацистского господства — преследование и страх — переданы через игры детей. Игра становится способом существования детей в аномальной жизни, более того — их жизнью. «Реальность, именуемая игрой» (И. Хейзинга), в несовершенном, лишенном обычной логики мире создает временное ощущение порядка. С одной стороны, это представление «как будто», «понарошку», но, с другой, оно протекает с величайшей серьезностью и тем самым квалификация «как будто» на время «полностью снимается»¹².

В книге Айхингер игра не только адекватно выражает детское сознание, она показывает, «инсценирует» (Н. Розенбергер) последствия нацистской политики. Таким образом, игра в романе — одновременно и составная часть детского космоса, и изображение тоталитарного режима. Так, игра в «спасателей» («неправильные» дети хотят спасти «правильного», арийского ребенка, передать его бургомистру и получить за это разрешение сидеть на скамейках и играть в парке) имеет своей предпосылкой дискриминацию по расовым признакам. Игра в прятки на кладбище является выражением их неуверенности и запуганности при столкновении с реальностью. Поэтому слова «спрятаться» и «поймать кого-то» в представлении детей тотчас же связываются с реальными преследованиями, которым подвергаются их родители и они сами. Рождество Христово, разыгранное детьми в традициях литургии и мистерии, а также аллегорического барочного театра в духе «Большого театра жизни» Кальдерона и Гофмансталя, кончается их депортацией и последующей гибелью.

Детские игры, описанные в романе, становятся отражением не только ужасов действительности, но и мечтой детей о том, чтобы избавиться от клейма изгоев и получить право стать свободными и счастливыми. В своих играх дети «инсценируют» действительность, пронизанную страхом и смертью. Благодаря этому история нацистского режима воспринимается как непосредственный опыт жизни индивидуума (ребенка) в условиях тотального подавления личности, лишения ее всех условий человеческого существования.

Подобное восприятие романа стало возможным благодаря форме и структуре текста. В нем нет авторского повествователя. Голоса рассказчика и действующих лиц зачастую сливаются друг с другом, они, словно освобождаясь от своих физических носителей, образуют «многоголосье» (М. М. Бахтин). Точно так же растворяются, образуя единый общий контекст, уровни сознания как действующих лиц, так и повествователя. В полифонии голосов рождается множество полярных значений, не отменяющих друг друга и ускользающих от единого истолкования. Текст Айхингер, пишет Элеонора Фрай, состоит не из отдельных лексем, а «из серых пятен, которые в зависимости от освещения принимают ту или другую форму или цвет, начинают сверкать, а потом снова исчезают, становятся серыми и бесцветными»¹³. Отмеченное отсутствие единства в структуре текста, его многозначность, прослеживаются и в построении глав. Начало каждой главы никак не связано с концом предыдущей, отдельные эпизоды внутри глав относительно независимы по отношению друг к другу. В них легко вычленяются предложе-

ния, несущие самостоятельную нагрузку и никак не стыкующиеся с предшествующими. Подобная самостоятельность глав и эпизодов создает, по мнению исследователей (М. Э. Флеминг), сходство повествования с причинно-логической свободой сновидений. Подчеркивая отсутствие линейного развития в романе Айхингер, Н. Розенбергер определяет данную форму повествования как «сновидческую». Особо подчеркивается, что такая форма особенно близка детскому синкретическому мышлению.

Первое большое произведение писательницы стоит особняком в литературе тех лет. Оно не было понято ни тогдашней критикой, ни читателем. С одной стороны, критика отмечала выдающийся талант молодого автора, высокие поэтические достоинства произведения. С другой стороны, порицался сам метод подобной литературной обработки ближайшего прошлого. И. Айхингер упрекали в том, что она пренебрегла конкретно-историческим изображением ужасов нацизма и, таким образом, в угоду поэтической форме нейтрализовала их, «придала этому жестокому времени не соответствующую ему условность»¹⁴.

Суждения такого рода имели свое обоснование: сразу после крушения фашизма трудно было определить, как следует писать об Освенциме после Освенцима. Отметим, что в эстетизации трагедии холокоста в свое время упрекали и Пауля Целана за его знаменитую «Фугу смерти». Развернувшаяся в 1980 г. полемика вокруг романа показала еще раз, почему произведение, которое в 1960 г. известный историк немецкой литературы В. Йенс назвал «единственным достойным ответом нашей литературы на недавнее прошлое»¹⁵, продолжало сталкиваться с упорным противостоянием критики и читателей. Известный критик И. Кайзер видит причину этого в «поэтической свободе, которую позволила себе молодая писательница» по отношению к изображению холокоста и концентрационных лагерей. Проявление свободы, те «звучные, пьянящие метафоры тогда пугали <...>»¹⁶. Тогда был уместен лишь социально-критический анализ ужасов фашизма. Как видно, еще и в 1980-е годы книга терпеливо ждала своего читателя...

Положение медленно, но неуклонно менялось. В настоящее время роман И. Айхингер — одно из немногих написанных сразу после войны произведений, удержавшихся до сего времени на книжном рынке. Роман остается «живой» книгой, притягивающей все возрастающее внимание читателей и критиков.

Многозначное и многослойное повествование И. Айхингер, написанное в традиции литературы модерна, по-разному трактуется исследователями. Так, роман рассматривается в русле хайдеггеровской версии философии экзистенциализма как изображение проблематики «конца», «конечности» человеческого су-

ществования, бытия перед лицом смерти. В соответствии с данной интерпретацией, путь Эллен проходил от «большой надежды» (бегства от ужасов войны и одиночества) к «великой надежде» — ее «скачка в смерть»¹⁷.

История Эллен часто трактуется в контексте романа воспитания. Исходя из этой концепции, произведение имеет линейную перспективу развития: от погруженности девочки в земные невзгоды и связанные с ними надежды до ее осознания «великой надежды», иного, горнего мира подлинной свободы и истинного блаженства. Смерть Эллен воспринимается в русле данной концепции как сакральный акт в рамках христианского учения о спасении души: Эллен «примиряется с преследованием и отдается с радостью и верой своей надежде в лучшую реальность, в ту, что в ином мире»¹⁸. Конечно, текст, переполненный библейскими реминисценциями, создает достаточно оснований для подобного понимания. Однако оппоненты указывают на неоднозначность христианских мотивов и образов, показывают, какую модификацию претерпевает в романе весь библейский слой. Эта модификация первоначального смысла осуществляется часто через изменение его содержания. Библейские аллегории и прямые цитаты из Писания не принадлежат аукториальному рассказчику и не имеют силу комментария, ибо как все уровни повествования, они распределены между фигурами и преломляются через отчужденное детское восприятие Эллен, получают соответствующую обработку¹⁹.

Произведение И. Айхингер привлекается и как конкретный исторический документ, проливающий свет на психологию жертв холокоста, и как текст, соединяющий в себе миф, память и мистику²⁰. Это убедительное свидетельство подлинной актуальности романа, ничего не утратившего из проблематики и раскрывающего все новые слои своего образного языка.

Роман «Великая надежда» — единственный в своем роде текст не только для литературы послевоенного времени, но и для творчества самой писательницы. Она более не возвращалась ни к большим формам, ни к открытой экспрессивной образности. Жанр, наиболее характерный для ее дальнейшей литературной деятельности, — короткий рассказ, который, как кажется на первый взгляд, утратил всякую связь с предыдущим романом. В сборниках рассказов и коротких текстов «Речь под виселицей» («Rede unter dem Galgen», 1952), «Связанный» («Der Gefesselte», 1953), «Где я живу» («Wo ich wohne», 1963), «Елица Елица» («Eliza Eliza», 1965), «Сообщение о дне» («Nachricht vom Tag», 1970), «Плохие слова» («Schlechte Wörter», 1976) исследователи констатируют все возрастающую тенденцию «к герметике и автономии языка»²¹. То же пишется о собраниях ее диалогов «В час

ноль» («Zu keiner Stunde», 1980), пьес для радио «Оклэнд» («Auckland», 1969). Отмечается резкое изменение формы: «В то время как ранние произведения носили ярко выраженный символический характер, поздние рассказы, пьесы для радио отказываются от системы символов <...>»²². Факты замечены верно, но выводы, сделанные из них, не вполне правомерны. Следуя им, «Великая надежда» отрывается от последующего творчества; роман, сборники рассказов и пьес рассматриваются как разные, не связанные друг с другом этапы литературного развития И. Айхингер. Однако это не соответствует действительности. Все творчество И. Айхингер характеризуется наличием общих структурных принципов, что дает право утверждать: ее художественной деятельности «в высшей степени присущи последовательность и верность основным эстетическим критериям, изложенным в романе»²³. Два «конститутивных» (В. Эггерс) принципа романа — отчуждение и отчужденный взгляд ребенка на мир — постоянно присутствуют в ее поздних произведениях.

Конечно, творчество мастера, испытывая постоянные импульсы извне, не стоит на месте, оно открывает для себя новые способы освоения художественного материала. В произведениях И. Айхингер, созданных после романа, исчезла ярко выраженная эмоциональность, «риторический компонент» (В. Эггерс). Трансформировался и показ отчуждения: в рассказах отчуждение более не выступает в своих неприкрытых формах насилия и смерти, как в романе. Уйдя с магистральной бытия в закоулки повседневной жизни, став составным элементом быта, отчуждение и его составляющие — угроза, страх, одиночество — не утратили своего всепроникающего воздействия. Обнаружить его щупальцы в обезличенном, лишенном высоких ценностей мире среднего человека, показать его цепкую хватку и разрушающее влияние — такова тенденция всего дальнейшего творчества И. Айхингер.

Непрерывность линии развития, органическая близость всех этапов ее художественно-литературного развития осознается и самим автором. Во-первых, каждый ее сборник содержит отдельные рассказы, уже входившие в предыдущие издания. Хорошо видно, как данные рассказы в ином контексте, в соседстве с другими, поздними текстами, обретают новую художественную целенаправленность и наглядно демонстрируют очередную фазу ее художественного восхождения. Во-вторых, сборники получают свое название по одному из текстов, написанных ранее, и таким образом также демонстрируют преемственность. Так, рассказ «Связанный» (1951) дал название одноименному сборнику 1953 г.; рассказ «Где я живу» (1952) — сборнику 1963 года; эссе «Мой язык и я» («Meine Sprache und ich», 1968) — сборнику 1978 г.; эссе «Плохие слова» (1973) — сборнику 1976 года. Таким обра-

зом, не без участия автора у читателя возникает ощущение непрерывной, но достаточно органичной эволюции И. Айхингер как художника.

Определяя характер творчества такого сложного автора современной прозы, как И. Айхингер, нельзя упускать из виду ее индивидуальных качеств — личного бесстрашия, отсутствия всяких конъюнктурных соображений и желаний как-то «потрафить» вкусам читателя, пусть даже самым тонким и взыскательным. Писатель-авангардист И. Айхингер идет своим путем, последовательно развивая принципы повествования, заложенные в начале века литературой модерна. Результаты такого неукоснительного следования данной линии часто обескураживают читателя и критиков. Пытаясь подвести ее рассказы под какую-то литературоведческую классификацию, многочисленные интерпретаторы употребляют такие термины, как экспрессионизм, сюрреализм, литература абсурда. Но большой художник никогда не вмещается в прокрустово ложе дефиниций, он сам устанавливает для себя пределы. Это хорошо видно на текстах ее коротких рассказов.

Наиболее весомую часть литературных произведений И. Айхингер составляют короткие рассказы. В немецкоязычной литературе послевоенного периода этот жанр получил наибольшее распространение. Испытав несомненное влияние американской *short story* Э. Хемингуэя, рассказ на немецком языке выработал свой тип повествования. В 1950-е гг. короткие рассказы писали все известные писатели (В. Борхерт, Г. Белль, М. Вальзер, М. Л. Кашниц, А. Шмидт, З. Ленц и другие). Жанр интенсивно развивался вплоть до середины 1960-х годов. Художников привлекали особенности данной формы: незавершенность начала и конца, динамика действия, начинающегося с заглавия и продолжающегося после завершения повествования, возможности многообразного использования основного структурного жанрового принципа «всеобъемлющей дедукции»²⁴, сжатия и растягивания времени, изменения функции и перспективы рассказчика. И. Айхингер — признанный мастер короткого рассказа.

Рассказ «Зеркальная история» («Spiegelgeschichte», 1948) писательница прочла весной 1952 на заседании Группы 47 и получила премию. Этот короткий текст сделал ее имя по-настоящему известным. Проза И. Айхингер, как и стихи П. Целана и И. Бахман, свидетельствовали о начале новой литературы, о «молодой немецкой литературе модерна» (В. Йенс). Новизна «Зеркальной истории» заключается не в материале, лежащем в ее основе. И. Айхингер рассказывает о короткой жизни одной девушки. Родилась девочка, у нее есть братья, любящая мать и заботливый отец. Она учится ходить и говорить, рано теряет мать, идет в школу, становится девушкой, знакомится с молодым челове-

ком, мечтает с ним о большой семье. Она беременна и ее друг дает адрес женщины, которая делает ей подпольный аборт. Спустя несколько дней, наполненных страданиями, она умирает. На похоронах, где присутствует ее друг, как и полагается, викарий произносит слова прощания.

История обычной непримечательной жизни, рассказанная сухо, лаконично и отстраненно, превращается под пером И. Айхингер в параболу человеческого существования. Действие изымается из исторической конкретности: место действия — какой-то портовый город, время — неопределенно очерченная современность. Действующие лица живут и действуют, как большинство в подобных обстоятельствах. В сжатом, «плотном» тексте особое воздействие оказывают немногие эпитеты, превращающиеся в символы: зеленое небо, заброшенный дом, желтые цветы, засиженное мухами зеркало. Традиционно зеркало всегда считалось символом познания, его поэтическим топосом. В рассказе оно выступает как «тусклое зеркало», зеркало, «засиженное мухами», висящее в каморке старухи-повитухи. Именно в нем видит себя умирающая и вновь переживает любовь и надежду. Это составляет глубинный смысл рассказа, который автор вскрывает за показом жизни, кажущейся столь обычной. Собственно рассказ повествует о жестокой необратимости времени, проявляющейся «в жесткости фактов этой истории (как, видимо, и истории вообще), фактов, выступающих в качестве слепой, неумолимой последовательности»²⁵. Можно ли повернуть время вспять, можно ли — пусть ценой жизни — понять значение того, для чего ты был на земле? Автор дает героине такую возможность с помощью приема отчуждения: писательница «переворачивает» сам принцип «причина — следствие» и начинает повествование с конца, с агонии и смерти героини. В короткие предсмертные мгновения перед ней проходит жизнь как кадры какого-то фильма, поставленного с конца, «наоборот», как отражение, увиденное в зеркале: смерть, роковой приход к старухе, возлюбленный, дающий ей адрес, любовные встречи с ним, их знакомство, школа, детство, смерть матери, момент прихода в мир, совпадающий с ее фактической смертью. Она словно смотрится в зеркало, но это уже не «тусклое» стекло. Истина, открывающаяся перед лицом конца, по-иному высвечивает мотивы действий и поступков. Только теперь можно увидеть сокровенный смысл, скрытый под оболочкой повседневной жизни («тусклого» зеркала). Живые, наблюдающие за агонией, комментируют видения героини: «это продлится недолго», «дело идет к концу», «конец <...> она мертва <...>». Этот «посюсторонний» комментарий «посторонних» оспаривает умирающая в своем «потустороннем» истолковании: «Что они знают? Разве теперь только все не

начинается?» Смерть не рассматривается как умирание, напротив, конец является исходным пунктом нового начала. Заключительное предложение рассказа, следующее за констатацией ее физической смерти: «Замолчите. Дайте ей сказать».

Точность, краткость, выразительность поэтического языка, необычная форма изложения первого рассказа показала, что в литературу вступил зрелый мастер современной прозы.

Проблема жизни в условиях полного отсутствия свободы — тема рассказа «Связанный». Человек, проснувшись, неожиданно обнаружил, что он по рукам и ногам связан путами. Ему оставлена минимальная возможность в передвижении — скакать по птичьим. Он использует ее, становится цирковым артистом, ощущая теперь не только боль и страдание, причиняемые путами, но и сладость аплодисментов. Приспособившись к своему новому положению, он неожиданно открывает в себе новые силы. Связанный и безоружный, он выигрывает схватку с матерым хищником, волком. Теперь у него двойственное отношение к путам. Он не торопится с ними расстаться, хотя женщина, жена директора цирка, движимая жалостью и сочувствием, пытается снять их. Освобождение от пут не приносит ему радости.

Параболическая форма повествования, сосредоточенность на экзистенциальных проблемах свободы и несвободы, выбора, жизни и смерти допускала разнообразные истолкования морально-философской позиции автора. Рассказ «Связанный» (как и «Зеркальная история»), вошедший в школьные хрестоматии, вызвал поток интерпретаций. Ситуация героя оценивалась и в отрицательных, и в положительных контекстах. Приведем один из примеров положительной оценки его положения. По мнению Дитера Хензинга, И. Айхингер описывает ситуацию «радикального разрыва и нового начала»²⁶. Герой, полностью оторванный от прошлого, лишенный всего («связанный»), стоит перед пустотой. Но это кажущаяся пустота, «ничто», с точки зрения его прежних представлений. Исходя же из диалектической перспективы, «ничто» есть свобода существования. Высшая точка этого существования — единоборство с мощным зверем. Связанный вдруг ощутил, что «летать дано лишь тому, кто держит себя в некоей узде, — словно коршун кинулся он на волка и повалил его. Как в легком дурмане чувствовал он, что путы спасают его от того пагубного превосходства, которое дают людям ничем не стесненные движения и которое приводит их к поражению»²⁷. Однако открывшееся герою осознание нового, принятие им этого нового как необходимости недоступно его окружению, желающему возвратить его в прежнее состояние.

Извечное противостояние личности и косного окружения, конфликт, вобравший в себя опыт войны, нацизма, преследования

людей, опыт, осмысленный в рамках отчуждения человека, — вот что видела критика в рассказах писательницы 1950-х годов.

Подобная проблема лежит в основе рассказа «Где я живу». Страх, угроза, отчуждение от других возникают у героини в результате вторжения в ее жизнь неожиданных событий. Однажды, вернувшись из театра, она, жившая на пятом этаже, обнаружила, что теперь ее квартира на четвертом, она спустилась этажом ниже. С одной стороны, все осталось, как прежде, но с другой стороны, рядом с ней другие соседи, а главное — в ее душе поселились неуверенность и страх. Она не решается спросить о причине переселения ни своих прежних соседей, ни женщину, убирающую в доме, ни (тем более!) портье. Отчуждение показано и на отношении к героине окружающих. Ее смущает, что они безучастны, делают вид или считают, что все идет нормально. Так в рассказ входит еще одна тема — состояние преследуемой жертвы. Равнодушие окружающих принуждает героиню к пассивному приспособлению к аномальным условиям, она вынуждена делать вид, что всегда жила этажом ниже. В конце рассказа она уже проживает в подвале и взвешивает возможность опуститься еще ниже и поселиться у дымохода.

Разобщенность, одиночество, отчужденность каждого в мире, где правят грозные анонимные силы, в гротескно-юмористическом ключе показаны в рассказе «Озерные духи» («Seegeister», 1952). Рассказ состоит из трех частей. В каждой из них действуют персонажи, вырванные в силу каких-то обстоятельств из привычного течения жизни. Эти обстоятельства не приметны, но их воздействие на ход жизни таинственно и не поддается никакому рациональному объяснению. В первой части говорится об одном человеке, который, отдыхая на озере, поехал покататься на своей моторной лодке и никак не мог остановить мотор. Вместо того чтобы звать на помощь друзей, сидевших на берегу, он кричал им, что хочет еще покататься. Так он катался неделями, пока не посадил лодку на гальку. Теперь лодка движется, гонимая ветром по воздуху, и местные жители еще и теперь слышат ее шум над своей головой. Во второй части описывается девушка, которая исчезает, как только снимает свои солнцезащитные очки. В третьей части рассказывается о трех девушках на прогулочном пароходе, которые посмеялись над матросом, и тот, решив доказать, чего он стоит, прыгнул в воду и утонул. А девушки все еще катаются на пароходе и смеются, прикрывая рот рукой.

Общим для всех трех эпизодов является беспомощность людей перед лицом изменившихся обстоятельств, полная зависимость от них. Отчужденность проявляется не только в непонимании человеком своего положения, но и в его крайнем одино-

честве, в безразличии окружающих к его судьбе. Никто не проявляет беспокойства о другом, а сами потерпевшие более всего обеспокоены тем, чтобы скрыть свое несчастье от своих друзей и знакомых. Исследователи считают, что для многих рассказов Айхингер, написанных в 1950-е годы, свойственно мироощущение, роднящее ее с Кафкой. Ведь в художественной реальности, созданной этим австрийским писателем, более не действуют обычные причинно-следственные связи, а человек бродит, как вечная сирота, по кругу бесцельного существования, гонимый непонятными анонимными силами. Таковы некоторые аспекты отчуждения, отраженные в коротких рассказах писательницы.

Ребенок в современном отчужденном мире, его взгляд на этот мир — вторая большая тема рассказов И. Айхингер. Через взгляд ребенка, «перспективу ребенка» ей удается воссоздать убедительную картину послевоенного общества, так и не сделавшего для себя выводов из недавней катастрофы. В подобном обществе дети стоят на обочине жизни взрослых, занятых сиюминутными заботами. В рассказе «Плакат» («Das Plakat», 1948) вскрывается лживость общества, движимого только интересами благосостояния, его холодность и равнодушие, жертвой которых становятся, прежде всего, дети. Тема одиночества и непонимания стоит в центре рассказа «Театр в окне» («Das Fenster — Theater», 1949). Два сиротливых существа (маленький мальчик и одинокий старик), никому не нужные в большом светлом городе, устраивают представление, «театр на окне», веселю друг друга и вызывая переполох среди взрослых, занятых собой. Бесстрастный тон изложения, «протокольный» пересказ событий находится в противоречии с драматизмом, заложенным в самом содержании. Возникает щемящее чувство тоски и тревоги за людей, поселившихся у пропасти и расхаживающих по ее краю, не замечая беды.

Взгляд ребенка на мир — характерная черта многих рассказов 1950-х годов. Авторы (В. Вайраух, В. Шнурре, Г. Бендер, М. Л. Кашниц и другие) использовали этот прием, чтобы через горе детских душ обратить внимание на изъяды общества. Для И. Айхингер данный прием стал еще и отправной точкой для поисков новой формы. Ее рассказы 1950–1960-х гг. обнаруживают последовательную тенденцию к редукции — сокращению, уменьшению, сжатию: сокращению того материала, который вводит читателя в действие; уменьшению указаний на место действия, время, на действующие лица; сжатие, уплотнение языка. Без дополнительных комментариев читатель сразу вводится в действие рассказа. Такой метод содержит многое от «укороченного» видения ребенка, воспринимающего происходящее «здесь и сейчас» и не связывающего увиденное и пережитое с про-

шлым опытом. В рассказах И. Айхингер 1950-х гг. ребенок представлен только через его взгляд, его мироощущение. Ничем другим — описанием места действия, времени, указаниями на окружение — его присутствие в тексте не обозначено. Раскрывая суть приема писательницы, Вернер Эггерс пишет: «Ребенок отступает на задний план. Но остается присущий ему взгляд на мир, как и остается соответствующая этому взгляду техника преобразования и соединения образов и другие черты детской реакции, из которых Ильза Айхингер создает свою технику поэтического выражения»²⁸. Лишь познавая и принимая данную технику, читатель может как равноправный партнер вступить в художественную реальность, созданную автором. Играя по правилам, предложенным ему художником, он откроет для себя неожиданный ракурс на привычные вещи и явления. Рассказ «Строительство деревень» («Das Bauen von Dörfern», 1958) построен как симультанное воспроизведение картины, возникающей на глазах у читателей. Это «произведение» двух детей, рисующих или строящих из кубиков деревню, в которой им хотелось бы пожить. Деревня доходит до самого леса, в ней есть все: желто-коричневый луг, болото, сказочные герои (Гензель и Гретель, Красная Шапочка) и веселые лесорубы. Вполне возможно, что дети строят деревню из песка. Вот они, взвесив свои желания (пусть в их деревне будут сады со сливовыми деревьями, школы, причалы, отдыхающие), переносят строительство на другое место, к озеру. И такая деревня тоже появляется на свет.

Писательница рассчитывает на читателя, сотрудничающего с нею. Когда найден верный ракурс, разгаданы намерения автора, тогда в полный мере можно оценить точность языка, своеобразный юмор автора, играющего чужим, «подставным» детским словом.

Взгляд ребенка, не выделяющий себя из мира, его отношение, не противопоставляющее свою внутреннюю жизнь и внешнюю реальность, взяты за основу в рассказе «Мой соломенный отец» («Mein Vater aus Stroh», 1962). «Мой соломенный отец» построен на таком аспекте детского восприятия мира, как словотворчество. Для ребенка слово выступает в его первоначальном виде, как нечто, не только называющее предмет, но прежде всего раскрывающее его суть. Рассказ «Мой соломенный отец» — шутка, ребус, разгадать который можно с помощью двух слов: 1) Strohmann: а) человек из соломы; б) подставное лицо; 2) Eisenbahn: железная дорога. Вокруг первого слова образуется группа слов, образное «поле», связанное с сеном, соломой; вокруг второго — все, что ассоциируется с железной дорогой. Второе сложное слово автор расщепляет на два составных: железо (Eisen) и дорога (Bahn). Кроме того, И. Айхингер «играет»

со словом Eis (лед), близким по звучанию к Eisen. Тематическое и образное поля вступают во взаимодействие друг с другом, создавая новую конструкцию, новую эстетически преображенную реальность. Возникает текст, вызывающий растерянность и негодование тех, кто ищет линейного развития действия. Но читатель, сотрудничающий с автором, втягивается в игру со словом и получает удовольствие от пережитого им столкновения повседневного мира и его логики, переданной в форме квази-реалистического повествования, с такой же строгой логикой художника, комбинирующего образные поля слов, вторгающейся в обычную реальность и создающей на глазах читателя свой собственный мир. «Появляется, — пишет Рихард Райхеншпергер, — двойная история, одна об “отце из соломы”, а вторая — “языковая история” о двух любимых словах Ильзы Айхингер: “сено” (Heu) и “снег” (Schnee) <...>»²⁹.

Квазидетская техника письма использует и такое свойство наивного видения мира, как смещение границ пространства и времени, их взаимозаменяемость, например, в рассказе «Сообщение о дне», «Елица Елица». В рассказе «Елица Елица», давшем название всему сборнику, говорится о некоей даме, живущей, как можно предположить, в Китае или в Восточной Азии. На это указывает веер, предмет, вокруг которого строится повествование. На этом огромном веере, вынесенном на специальной подставке для проветривания на улицу, расположилась семья: отец, мать, две дочери; имя одной из них Елица. Слугам дамы не удастся заставить семейство встать с веера. Дама, владелица веера, стоит у окна, наблюдая, как семья пытается превратить веер в корабль. Наконец она спускается на улицу и заводит разговор с младшей дочерью, называя ее Елицей. Девочка никак не реагирует на обращение к ней дамы. Из разговора выясняется, что дама попала в то место, где она проживает, в результате какой-то катастрофы. Начинается снегопад, дама везет подставку с веером вместе с семейством, сидящим на нем, сначала по улицам города, а затем за город, вкатывая ее вверх на холмы. Слуги, поначалу помогавшие хозяйке тянуть груз, уходят, бросив ее. На одном из крутых холмов силы оставляют даму, подставка катится вниз, увлекая ее за собой. Веер взмыл вверх, подхваченный вихрем воздуха. Но даме удастся уцепиться за него. Елица, складываясь в газетный лист, исчезает, а даму чьи-то руки втягивают на веер, где оставшиеся члены семейства приветствуют ее как дочь.

Рассказ И. Айхингер вызвал противоречивую реакцию в критике. Одно из внятных толкований текста принадлежит Райнеру Люббрену, который предложил рассмотреть его как сюрреалистический шифр. Он связал текст с двумя аспектами, особо выде-

ляемыми сюрреализмом: отчужденным взглядом во всех его проявлениях (разглядывание, созерцание, наблюдение); выделением, «монументализацией» самых обыденных предметов. Согласно Р. Люббрену, «умопостигаемое» содержание рассказа можно свести к следующим моментам. У героини («дамы с веером»), глядящей на самый дорогой для нее предмет, веер, возникает цепкое воспоминание, которое принимает форму идиллии (семья, располагающаяся на веере). Содержанием этого воспоминания является какая-то катастрофа и Елица (объект особой любви дамы), исчезнувшая в результате ее. В конце Елица сливается с дамой в одно лицо и остается лишь грусть воспоминания³⁰. Отчуждение в его сюрреалистическом выражении особенно четко видно на примере семейства, сидящего на веере. Являясь материализованной формой воспоминания, оно не скрывает своей вторичности и претерпевает под взглядом дамы метаморфозу. Сначала все члены семьи теряют свои телесные формы, превращаются в складную картинку, сделанную из газеты или из картона. Позднее в сложенный газетный лист превращается Елица.

Из всего опубликованного И. Айхингер ее сборник «Плохие слова» — самая сложная книга: ее трудно читать, трудно излагать и комментировать прочитанное. Сборник убедительно иллюстрирует, что автор верен принципам, провозглашенным в тексте, давшем заглавие сборнику, — избегать логической взаимосвязи, характерной для традиционного текста: «Никто не может потребовать от меня создавать логические взаимосвязи, если их можно избежать»³¹. Действительно, прямых взаимосвязей нет или они загнаны на периферию. Читатель, ищущий подобные связи, будет разочарован. Он найдет «ландшафт, наполненный руинами слов, предложений, содержаний» (В. Вайраух). Фрагменты, сокращения заменяют действие; нет ситуаций, вместо них «наметки» (Ю. Беккер) таковых. В них повествуется о страхах, противоречиях, замешательстве, определяющих человеческие отношения. Писательница не изобретает новые повествовательные модели. Новизна состоит в том, что сами эмоции и чувства получают возможность высказаться. Преобладают короткие, «рубленые» (Г. Политцер) предложения, сменяющиеся паратаксом. Большую роль играют иностранные слова, создающие эффект языкового отчуждения³².

Сборник состоит из двух частей. Первую составляют тексты, представляющие ряды ассоциаций, привязанных к отдельным именам и понятиям: «Пятна» («Flecken», 1974); балконы в «Сомнениях в балконах» («Zweifel an Balkonen», 1973); кладбище в «Кладбище в Б.» («Friedhof in B.», 1972); чудаки-аутсайдеры, имеющие странные увлечения, такие, как «Любители западных колонн» («Die Liebhaber der Westsäulen», 1974). Вторая часть

представлена текстами, напоминающими стихи в прозе. Их тема — таинственные фигуры («Hemlin», 1971), («Galy Sad», 1971) или образы, навеянные действиями, как в текстах «Укрытие» («Bergung», 1971), «Жужжащий» («Surgender», 1971).

В рассказе «Любители западных колонн» проведена жесткая линия разграничения. На одной стороне маленькие люди («рабочие, жестянщики»), они — «частные лица» и противники охоты — занимают неприметное место в обществе, живут в пригородах, в комнатухах, изъеденных грибком. Они не жаждут ни успеха, ни общественного признания, их объединяет любовь к бесполезным предметам, например, к «западным колоннам». Им противостоят другие, хозяева жизни («die Gekaderten»), номенклатура, всегда располагающаяся в центре, в свете прожекторов. Они с восхищением рассматривают прежние поля битв, где теперь растет овес. Они любят петь: «мы должны умереть», но умирать отправляются другие, чаще всего «маленькие» люди; сами же хозяева жизни «отправляются спать». Этим сытым всегда хорошо, они бодро и зычно приветствуют друг друга, хлопают по плечам, потирают руки. Любители западных колонн мешают им, ибо только благодаря им сохраняются бесполезные старые колонны, напоминающие о небе и мешающие прокладке и строительству дорог. Те, кто относятся к номенклатуре, напротив, всегда с готовностью подчеркивают, «что их сердца принадлежат молодежи и купно с этим — строительству дорог».

Как видно, язык И. Айхингер, даже отделивший себя от всяких идеологических «взаимосвязей», сохранил связь с одним — он всегда на стороне слабых, преследуемых, беззащитных.

Имя И. Айхингер известно и в таком жанре, как диалоги, который в современной литературе почти не разрабатывается. Ее первые диалоги написаны в 1954 г., а в 1957 г. вышел сборник «В час нуль» («Zu keiner Stunde»), содержащий 18 диалогов; появившийся в 1991 г. сборник сцен и диалогов «В час нуль» уже сохранил 24 названия. Этот жанр дал ей возможность опробовать новые формы выражения, варианты построения более «плотного» текста за счет устранения элементов описания, использования «чтения между строк», когда читатель сам домысливает и дополняет «пустые» места между репликами персонажей. Анализ содержания и формы диалогов показывает, как последовательно шла И. Айхингер к «сжатой» манере письма своих рассказов из последних сборников. Параболичность — неотъемлемая черта ее прозаических произведений — эстетически убедительно проявляется и в жанре диалога. Сюжеты, взятые, как правило, из обычной жизни, сцены, написанные повседневным, разговорным языком, в какой-то момент вдруг утрачивают свою «обыкновенность», обнажают момент истины, прорыв в вечность. Тогда по-

нтия пространства и времени, причинно-следственные связи перестают действовать и диалоги в полном смысле слова начинают разворачиваться «в час нуль», где встречаются время и вечность, смерть и бессмертие, сегодня, всегда, когда-то.

В диалоге «Французское посольство» («Französische Botschaft», 1954) полицейский, несущий службу перед зданием посольства, заводит разговор с девушкой-прислужгой, выгуливающей борзых своей хозяйки. Сначала разговор касается обычных тем: погода, небо, дети хозяйки. Неожиданно он получает совершенно другой поворот. Полицейский уговаривает девушку вместе с ним и собаками превратиться в статуи, подобно тем пророкам, что украшают собор. Так они освободятся от оков сиюминутности и навсегда останутся вместе. Но девушку предложение и уговоры полицейского только пугают, она предпочитает вечности свою обычную жизнь и спешно покидает влюбленного полицейского. Последняя ремарка диалога: «Над ними в небе в красной колеснице проезжает пророк Илия». Истина, проглядывающая сквозь завалы бытия, вечность, на мгновение останавливающая рутину быта, — таково «обыкновенное чудо», создаваемое фантазией И. Айхингер. При этом, описывая «момент истины», она далека от всякой стилистической риторики и изображает «сгустки бытия» через простые предложения, лишённые метафорической образности.

В диалоге «Аукцион» («Die Auktion», 1956) описывается странный аукцион, где путем бартерных операций проводится распродажа «куска неба от позавчерашнего дня около одиннадцати часов, когда поблизости от старой больницы столкнулись два трамвая и современный комод», а также участка леса от 1604 года, «располагавшегося там, где сейчас стоят новые здания тюрьмы». В обмен представлены три сетки от детских кроватей из инфекционного отделения, а также приглашение на несостоявшийся детский праздник ранней осенью 1911 года. Праздник (детский полдник) не состоялся из-за смерти от скарлатины одной из девочек, умершей в три часа дня. Кусок неба получает в обмен на живого кролика мать одного из пострадавших во время столкновения трамваев. Она покупает его, чтобы поставить в рамку и хранить как воспоминание о сыне, если тот умрет. Сетки от детских кроваток приобретаются в момент, когда часы бьют три раза.

Тема диалога «Голуби и волки» — зомбирование человеческой психики. Некий сектант и его жена приглашают в свой уютный домик совсем молоденькую простоватую девушку, чтобы вручить ей пакет с продуктами и вязаной из шерсти жилеткой, прибывший, как они объясняют, от какого-то благотворительного общества из Калифорнии. Затем они предлагают ей

осмотреть их птицеферму, где живут голуби, фазаны, декоративные куры. Там они превращают ее в голубя; сначала вместо ее постоянных наивных «почему, почему?» слышится голубиное воркование, а затем она полностью становится птицей. Два оборотня-волка, принявшие обличие сектантов, запаковывают ее «на время» в посылочный пакет, подаренный ей ранее, чтобы позднее она пополнила на ферме их живность.

Логическим продолжением работы над диалогами стали радиопьесы, над которыми И. Айхингер особенно интенсивно работала в 1950–1960-е годы. Следует отметить, что в начале 1950-х гг. в создании «театра у микрофона» принимали участие ведущие литераторы тогдашней Западной Германии и Австрии: Г. Айх, В. Вайраух, М. Л. Кашниц, И. Бахман. Пьесы на радио привлекали их новыми возможностями выражения и восприятия произведений. Художник и публика имели дело только с голосом, ставшим основным средством высказывания автора. Голос, звучавший «в пустоте», давал простор воображению и фантазии, слушателя больше не отвлекали внешние эффекты — свет, цвет, декорация. Он сам домысливал облик героев и заполнял сценическое пространство, «ставил» мизансцены. Он как бы «дописывал» пьесу, заполняя паузы между репликами. Другой аспект пьес для радио — их интимность. Редко в каком ином жанре так отчетливо проявлялась способность искусства, обращаясь ко всем, достичь своим воздействием каждого, как в «театре у микрофона». Соединение неопределенно-личного аспекта со способностью концентрации внимания на внутренних переживаниях, широкий спектр зрительских ассоциаций создали единственную в своем роде сцену, где автор творил сложные, параболические пьесы, обращенные одновременно к обыденному и к абстрактному, а самая широкая аудитория проявляла к ним интерес, сосредоточенно и внимательно следя за развитием событий. Прообраз такой пьесы в 1950-е годы создал Г. Айх, самый известный немецкий автор, работавший в этом жанре. Широкой популярностью пользовались его пьесы: «Не ходи в Эль Кувед» («Geh nicht nach El Kuwehd», 1950), «Сны» («Träume», 1951), «Сабет» («Sabeth», 1951), «Другая и я» («Die andere und ich», 1952), «Тигр Юсуф» («Tiger Jussuf», 1952) и другие. Рядом с ним, мужем и старшим другом, писала радиопьесы И. Айхингер.

Ее наиболее известная радиопьеса «Пуговицы» («Knöpfe», 1953) стала образцом данного жанра в 1950-е годы. Многослойность ее диалогов, умение видеть и соединять бытийное и обыденное проявились в причудливом и одновременно реальном сюжете. На некоей фабрике, занимающейся производством пуговиц, исчезают молодые работницы, а вскоре после исчезновения очередной девушки начинается поставка новой серии деко-

ративных пуговиц, носящих имя исчезнувшей. Принятая на работу в качестве сортировщицы, Энн пытается разобраться в причинах этих странных происшествий. Благодаря помощи человека, влюбленного в нее, ей удается избежать участи тех, кто дал себя превратить в пуговицы.

Пьеса И. Айхингер вскрывает новые аспекты отчуждения, порожденные техническим прогрессом, сопровождающими его менеджментом и рекламой. Молодые, энергичные люди, организующие серийное производство пуговиц, используют все средства убеждения, чтобы лишить человека способности самому определять свои действия и превратить его в хорошо сбываемый товар. В ход пускаются оболъщение и шантаж, угроза безработицей и нищетой, строгость и дружеская опека. Да, внушают они, фабрика требует от человека все, включая свободное время и отпуск, но она и дает ему все, ибо «мы тут почти как семья». И вот уже объект «готов», непосвященные слышат за стеной странный шорох, сигнализирующий исчезновение человека и появление новой пуговицы.

Пьесы для радио имели особый спрос вплоть до 1960-х гг., до начала массового распространения телевидения. Однако для И. Айхингер они не были литературными безделушками, создававшимися только ради заработка. Она относилась к радиопьесам как к важной части своего творчества, прилагая к ним ту же меру критического отношения к возможностям языка и содержания, что и к рассказам; ее радиопьесы прошли все стадии эволюции формы, характерные для ее литературного развития.

В сборник радиопьес «Оклэнд. Четыре радиопьесы» вошло все, написанное ею в данном жанре за десять лет (1959–1969). В этих пьесах герои лишены всех индивидуальных характеристик, иногда они могут стать животным, ветром, кораблем. Так же мало внимания уделяется описаниям места действия, ландшафта. Освобождение от примет реальности, сосредоточенность на языке, ставшем «урезанным», кратким, протокольным, но одновременно и прозрачным, ясным, — основная черта данных произведений. В созданной автором «пустоте», лишенной времени и пространства, она, подобно С. Беккету, доводит до осознания подлинность лишь одного момента — роковой связи «человек — ситуация».

Пьеса «Gare Maritime» («Морской вокзал», 1972–1973) — крайнее выражение этих идей автора. Ее герои Джой (Joe) и Жоан (Joan) — два человека, не имеющие ни определенного возраста, ни профессии, ни жилья. Их основная функция — спастись от жестоких преследователей. Некоторые критики (Дагмар Лоренц) связывают преследование и страх жертв перед преследователями с фашистским террором, с концентрационными

лагерями³³. Содержание таково. Жоан спасается от двух инспекторов, которые должны ее освидетельствовать, она обессилена. Джой начинает помогать ей. Пытаясь ускользнуть от инспекторов, они блуждают между акваториями какого-то порта, пробираясь сквозь деревянные решетки и турникеты. Им кажется, что они нашли, наконец, убежище в музее, где они изображают (или превращаются в) манекены. Находясь среди других экспонатов, им удается скрыться от бдительного ока инспекторов. Однако два лишних предмета замечает служитель музея, который решает, что их неприглядный вид нарушает симметрию в экспозиции. Он срывает их с крюков, растаптывает и выметает остатки из музея. Последние слова «выметенных» из жизни героев: «<...> мы пойдем вперед». Сквозь абсурдистское восприятие мира, сквозь сюрреалистические формы выражения высвечивается главная мысль о том, что дух непобедим и вечен.

В сравнении с прозой лирика И. Айхингер занимает достаточно скромное место в ее творчестве. Однако и тематически, и в художественно-эстетическом отношении она является, по мнению критиков, квинтэссенцией всей ее поэтической деятельности. Лирика — «сгусток» основных тем, проблем, мотивов, волновавших ее как человека и поэта.

Появление в 1978 году лирики отдельным изданием не было чем-то неожиданным. В ее романе «Великая надежда» было немало страниц, которые читались как поэзия. Не случайно, что такой взыскательный поэт, как Эрих Фрид, назвал эту книгу «поэтической прозой»³⁴. Стихи И. Айхингер и ранее печатались в журналах и антологиях; сборники «Где я живу» (1963) и «Диалоги, рассказы, стихотворения» (1977) содержали небольшие подборки стихотворений. Ее короткие рассказы начиная с 1960-х гг. теряли традиционные очертания данного жанра, неслучайно, что многие тексты из сборника «Плохие слова» и сам автор, и критика обозначали как «стихи в прозе».

Отдельное издание стихов носит название «Подаренный совет» и включает в себя поэтические произведения, написанные за 24 года (1955–1978). Они расположены не хронологически (И. Айхингер вообще не придает большого значения датировке своих произведений), но именно это дает возможность воспринять их как нечто целое, отмеченное единым пафосом сомнения, недоверия к так называемым «общепринятым» истинам.

В стихотворении, давшем название всему сборнику, она пишет, обращаясь к ребенку: «Hör gut hin, Kleiner, / es gibt Weissblech, sagen sie, / es gib die Welt, / prüfe, ob sie lügen». «Послушай хорошенько, малыш, / они говорят, что есть белая жесь, есть мир, / проверь, не лгут ли они». (Перевод стихов всюду наш. — Р. Г.) В основе «призыва к недоверию» лежит собственный опыт, обу-

словивший как выбор тематики, так и языка, долгое время находившегося «на службе у чужой силы» (И. Айхингер). Как и в прозе, она ищет языковые средства, чтобы в качестве «совета» донести свою правду.

Лирик И. Айхингер находится в русле поэзии, представленной в современной немецкоязычной литературе именами П. Целана, Г. Айха, И. Бахман. Это поэзия модерна, корни которой ведут к французским, немецким и австрийским символистам и сюрреалистам начала XX века, к русскому и итальянскому футуризму, немецкому экспрессионизму первых десятилетий XX века. В послевоенной Германии в лирике 1950–1960-х гг. был создан тип стихотворения, построенный на формальной свободе от рифмы. Верлибры П. Целана, Г. Айха, И. Бахман принесли с собой иные метафорические модели и синтаксические построения, создававшие трагический образ XX столетия, распада мира, человеческой вины. Особая роль отводилась так называемой «абсолютной метафоре» и монтажу. «Абсолютный образ», «абсолютная метафора» (Г. Фридрих) отказывались от перефразирования, они принципиально не могли быть переведены в характеристики и определения, связанные с отражением реального мира.

Лирика модерна очень многим обязана монтажу, пришедшему из фильма и изобразительного искусства. Монтаж в поэзии — особый принцип объединения слов и предложений, разных по назначению и функции. Этот принцип ни в коей мере не отражает связей реального мира. Однако благодаря их сближению, современной лирике удалось достичь особого изменения или переноса значения, которое имеет не семантическую, но текстовую природу.

Лирическое творчество И. Айхингер в полной мере впитало в себя завоевания модерна. С одной стороны, она своей фантазией вызвала к жизни автономный мир, художественное мироздание, не имеющее прямой аналогии с реальностью. Тем не менее, этот альтернативный мир оказался способным показать скрытые за повседневным языком, а потому часто размытые параметры подлинной социально-политической действительности.

Лирика И. Айхингер тематически и поэтологически примыкает к творчеству П. Целана, поэта, ставшего, как пишет А. В. Михайлов, «задачей для поэтического сознания всей Европы», поэта, нащупавшего, но так и не разрешившего «противоречия между весомостью слова и <...> требовательностью немоты»³⁵. Так же, как и стихи П. Целана, поэзия И. Айхингер несет трагический духовный опыт века, так же, как и у него, ее юность прошла в непосредственной близости от смерти, так же, как и он, она пытается разрешить противоборство между поэтическим словом и его невыразимостью.

В своих стихах она часто обращается к отрочеству и юности, проведенными среди насилия и страха. Исторические реалии, переданные языком поэзии, вскрывают новые аспекты человеческой трагедии и вины. В стихотворении «Подводя итог» («Abgezählt») И. Айхингер перечисляет дни, оставившие шрамы в ее душе, так сказать, будни «обыкновенного фашизма». «Der Tag, an dem du / ohne Schuhe ins Eis kamst, / der Tag, an dem beide Kälber / zum Schlachten getrieben wurden, / <...> der Tag, an dem / in der Fleischerzeitung stand, / das Leben geht weiter, / der Tag, an dem es weiterging» («День, когда ты / ступила босой в снег, / день, когда обоих телят / погнали на живодерню / <...> день, когда / в газете мясников написано было, / жизнь идет дальше, / день, когда она пошла дальше»).

Два стихотворения посвящены бабушке, погибшей в нацистских лагерях. Ее гибель И. Айхингер поэтически переосмыслила в своем романе, она возвращается к ней в стихотворении «Ответ зимой» («Winterantwort») и «Моей бабушке» («Meiner Großmutter»). И в романе, и в стихах тема бабушки связана со сказочными мотивами Красной Шапочки, Гензель и Гретель. Только сказки, сочиненные жизнью, оказались гораздо страшнее, и в них зло нередко побеждает добро. Зло совершалось среди бела дня при молчаливом согласии большинства. Вот почему автор и сейчас не доверяет обманчивой тишине мира, доверительной близости соседей («Начало места», «Ortsanfang»).

«Недоверие», требование перепроверки слышится и в четверостишии, посвященном св. Мартину. Согласно легенде, блестящий рыцарь на коне был тронут несчастным видом бедняка в лохмотьях, разрезал свой плащ надвое и отдал половину несчастному. У И. Айхингер великодушный жест святого подвергается переоценке: так ли уж рыцарь был одержим любовью к ближнему, той, что принесла ему славу в веках. У Айхингер нищий сомневается в величии поступка Мартина: «Gib mir den Mantel, Martin, / aber geh erst vom Sattel / und lass dein Schwert, wo es ist, / gib mir den ganzen» («Дай мне свой плащ, Мартин, / только сначала сойди с седла / и оставь свой меч там, где ему место, / дай мне плащ целиком»). Поступок сильного мира сего, кинувшего нищему с высоты своего положения какие-то крохи, выглядит в такой интерпретации достаточно сомнительным. Подлинная любовь к ближнему, полагает автор, не терпит половинчатости и снисходительного участия.

Она предъявляет свой счет и Всевышнему, принимая решение спросить его на Страшном суде, почему Он не разбудил ее «тогда в июле, / где ты был, / когда утонули оба одержимые, / мои краснокожие и твои <...>». Трудно сказать, какое событие, происходившее в июле, имеет в виду И. Айхингер: эпизод из

личной жизни, взятие Бастилии, покушение на Гитлера. Но «краснокожие» (Rotfelle) больше не опасны большинству, они «утонули» в крови страшных последствий тех событий³⁶. Детство, ребенок как главное действующее лицо — тема стихотворений, которые принадлежат, на наш взгляд, к лучшим в сборнике. Таким является стихотворение «Найденыш» («Findelkind»). Ребенок, только что пришедший в мир, сразу оказался неприятным, он никому не нужен: ни матери, ни другим людям, ни феям, ни ангелам. Брошенный в лесу в снег, он замерзает, его находит бешеный лис, кусающий его. Этот смертельный укус Айхингер сравнивает с поцелуем и единственными ласками стороннего существа, доставшимися младенцу. В романе «Великая надежда» девочке Эллен, мечтающей жить в свободной стране, снится сон о ее путешествии вместе с другими детьми туда по бурному морю. Их никто не защищает, кроме акулы, которая выпросила себе право «охранять их от людей <...>. Акула утешала их, как может утешить только акула». Акула, защищающая детей от людей, бешеный лис, согревающий своими «разбойничьими лапами» одинокое существо, — таковы законы жизни в холодном, лишенном любви мире.

Значительное место в поэзии Айхингер отводится ее раздумьям о творчестве, о самовыражении личности. В маленьком стихотворении «Край горы» («Gebirgsrand»), открывающем сборник, она пишет о мечтах, «снах-охотниках», посещающих ее в ночи и составляющих смысл жизни: «Denn was täte ich, / wenn die Jäger nicht wären, meine / Träume, / die am Morgen / auf der Rückseite der Gebirge / niedersteigen, im Schatten» («Ибо что бы я делала, / если бы не было охотников, моих снов, / спускающихся вниз в тень на обратной стороне гор»). Стихотворение начинается с ответа на вопрос того, кого нет в тексте. Такое начало сразу вводит в действие, в мир поэта, в его мысли о своем предназначении. Небольшое стихотворение с его, на первый взгляд, прозрачной символикой обнаруживает при дальнейшем прочтении второй, скрытый план, не поддающийся однозначному истолкованию: горы, вместо «края горы», вынесенного в заголовок, тень на их обратной стороне. Так возникает многозначный поэтический текст, тонко и точно вскрывающий диалектику творчества: муки поэта, подстерегаемого и преследуемого своими образами (снами, мечтами). Подобно неутомимым охотникам, они безжалостно гонят его, но одновременно подстегивают его фантазию и воображение. Они же дают возможность жить, т. е. творить.

Четверостишие «В одной строфе» («In einem») завершает сборник. Символично, что автор в конце обращается к той же теме, что и в начале — к теме собственного творчества. Она задает вопрос: кем бы она была без своих снов? Она осталась бы

той же, но «кто бы позвал меня домой?» Музыкальность этих стихотворений, доносящих то, что не высказано словом, достигается за счет растворения грамматического строя предложения, через неожиданную смену времени, через отрицание, через начало, через фрагменты предложений. В стихотворениях И. Айхингер бросается в глаза частое употребление сослагательного наклонения и вопросительных предложений, которые придают незаконченность высказанной мысли, побуждая читателя к дальнейшим раздумьям.

Проблемам творчества посвящены два поэтологических стихотворения: «Нарисовать дерево» («Baumzeichnen») и «Рисунок зимы» («Winter, gemalt»). В первом из них автор поясняет, чем для нее является творческий процесс, какое отношение имеет произведение искусства к реальной жизни. Как нарисовать дерево? Пусть художник нарисует ветви, «пусть они, расправясь, висят». На них следует повесить все то, с чем связано это дерево: мышей, барсуков, лестницы-стремянки, спокойные и дрожащие руки, просьбы всех опечаленных, белые и красные иголки — «все, как оно есть и как того нет / <...> помощь и отсутствие помощи, / утрата утешения и утешение» («alles so wie es ist / und so wie es nicht ist, / <...> Hilfe, aber kein Hilfe, / kein Trost, aber ein Trost»). Дерево, на котором рядом висят помощь и ее отсутствие, «утрата утешения и утешение» — абсолютная метафора, не поддающаяся переводу в реальные предикаты, ускользающая от пересказа. Такие метафоры заполняют стихи поэта Айхингер, «омывая» читателя ассоциативными волнами. Ее стихи сложны, как сама жизнь, они — результат позиции автора, ничего не упрощающего и приукрашивающего, изображающего «все, как оно есть и как того нет», но может или должно быть, говорящего с читателями на языке своего времени.

И. Айхингер стала классиком литературы при жизни. Она ответила положительно на вопрос, можно ли писать после Освенцима. Но ее ответ парадоксален. Создание произведений, говорит она в одном из своих интервью, — это попытка молчать. «Может быть, — продолжила она далее эту мысль, — я пишу только потому, что не вижу другой возможности молчать»³⁷. Параболичность ее произведений, сосредоточенность на проблемах формы, языка во многом совпадают с данной установкой. Парабола выводит из сфер своего воздействия на читателя большую часть непосредственной реальности. Она ориентирует читателя на реакции индивидуума в отчужденном мире. В то же время «перехлажденная» (В. Эггерс) форма выражения является скрупулезно-точным свидетельством поэзии нашего времени. Внеисторичность и вневременность И. Айхингер, справедливо утверждает известный исследователь ее творчества Гейнц Ф. Шафрот,

«ни в коем случае не означают ее отдаленности от истории и времени»³⁸.

Обзор творчества И. Айхингер был бы неполным без поэтологических текстов писательницы, дающих возможность понять ее художественно-эстетическое кредо, увидеть связь с европейской литературной и культурной традицией.

Произведения И. Айхингер обычно сопоставляют с литературой, ведущей к Ф. Кафке, Д. Джойсу, С. Беккету. Сами имена свидетельствуют о «месте расположения» художника И. Айхингер. Ее контекст — литература модерна; ее литературно-эстетическая программа сформировалась на почве западноевропейской культуры, в лоне той литературы, в которой центральной проблемой считалась форма повествования. Выразителем данной проблемы стало «письмо», то, что Ролан Барт назвал «третьим измерением» литературной формы наряду с двумя другими — языком и стилем. В отличие от языка и стиля, являющихся данностью, объектом, письмо есть «функция», выбранная самим писателем, выражающая связь между его творчеством и обществом. Именно письмо, третья форма, дает ему возможность выбрать «известный тон», «этос», который демонстрирует как его индивидуальность, так и отношение к обществу (ангажированность)³⁹. После 1850 г. в результате социальных и политических потрясений «универсальное единое буржуазное письмо» перестало существовать и литература от Флобера до наших дней «превратилась в одну проблематику слова»⁴⁰. Расщепление письма является, по Барту, симптомом трагического конфликта автора, заставляющего его искать «совершенно свободный язык», разрушая «отвердевший» литературный язык, созидая новый, а затем вновь констатировать «затверждение» созданного. Подобные попытки «обуздать», приручить язык приводят к созданию нейтрального типа письма, «нулевой степени письма». Появляется некий базисный, «основной» язык, равно чуждый как любым разновидностям разговорной речи, так и литературному языку в собственном смысле слова. Такое письмо сводится «к своего рода негативному модусу», все социальные и мифологические черты языка исчезают, «уступая место нейтральной и инертной форме»⁴¹. Выражая социальную ответственность автора, нейтральное письмо никогда не стоит на службе у какой-либо «торжествующей идеологии», оно умышленно отказывается от стилистических украшений и оказывается «молчанием, облекшимся в плоть». Подобное письмо превращается в подобие математического уравнения, оно становится столь же бесплотным, вся проблема человеческого бытия раскрывается и воплощается через него в «обесцвеченном» пространстве.

Однако борьба неконформиста-писателя, выбравшего нейтральную степень письма, не может, как считает Барт, закончиться его победой, ибо парадокс заключается в том, что и такое письмо вырабатывает автоматические приемы, стереотипы; тогда окаменевшие формы теснят слово, мнившее себя свободным, а писатель, став классиком, превращается в эпигона собственного творчества.

Ситуация автора, неутомимо ищущего свой адекватный язык, рельефно очерченная Р. Бартом, по-своему преломилась в творчестве И. Айхингер. У нее мало текстов, выражающих ее отношение к произведениям других авторов и к своим собственным. Но уже давно замечено, что среди ее коротких рассказов есть такие, которые следует рассматривать как изложение ее поэтологических взглядов. Уже в «Призыве к недоверию» (1946) писательница, только что входившая в литературу, выступила с требованием не доверять стремлению большинства «успокоиться», считать, что катастрофа миновала и можно вновь, «самоуверенно и невозмутимо кокетничая своими добродетелями», начать то, что прервал нацизм. Лишенная всякого приспособленчества, неконформистская позиция И. Айхингер получила свое поэтическое воплощение в романе «Великая надежда». Но фашизм как крайняя форма тоталитаризма, принесшего войну и смерть, не был для писательницы просто темой; столкновение с нацизмом стало исходной точкой ее дальнейшего творчества и вектором, определившим его направление. В предисловии к сборнику рассказов «Связанный» (1953) она писала о том, что, пережив опыт близкой смерти, его нельзя больше ни забыть, ни делать вид, что его не было. Нужно «взять свой опыт за исходный пункт, чтобы открыть вновь жизнь для себя и других». Этот опыт, включавший в себя преследование, страх, одиночество, писательница выразила в понятии «прощание», которое является краеугольным для ее произведений. «Прощание», поясняет она, не является выражением пессимизма. Но, может быть, люди познают главное друг о друге, то, на что в другой момент они бездумно не обратили бы внимание, «лишь в свете прощания»⁴².

«Прощание», связанное с «концом», требует и иного способа выражения. Для него не полностью подходит обстоятельный, подробный тон описания, который соответствовал прежним ощущениям, когда повествование сравнивалось «с рекою, несущей свои волны среди приветливых берегов справа и слева»⁴³. Река для современного писателя — не только обозримая, ограниченная и упорядоченная гладь. Он знает, что сравнение повествования с рекой не будет верным, если исключить из него «бурные реки <...> с крутыми и каменистыми берегами; рискнув прыгнуть на такие берега, не так-то просто возвратиться назад». Пишущему

следует также помнить, что течение реки зависит не только от берегов, но и от ее собственного русла: река способна выйти из берегов, ибо «все реки устремляются к морю». Другими словами, подлинный писатель стремится «излить» свой художественный потенциал, поставив под угрозу упорядоченность и стабильность ограничивающей его формы. Таким образом, подобно берегам и руслу, определяющим течение реки, форма рассказа, по И. Айхингер, всегда таит в себе элементы, несущие динамику, более того — разрушение, деструкцию. Эта проблема формы является чрезвычайно актуальной именно для современного повествования, ибо художественное выражение нашей действительности требует новых форм. «Форма, — утверждает писательница, — никогда не порождалась чувством уверенности и защищенности, но всегда возникала перед лицом конца»⁴⁴.

Ныне для пишущего опасность состоит не в том, что он будет слишком пространным. Перед лицом угрозы и под впечатлением «конца» она заключается скорее в том, что он вообще «не откроет больше рта». Однако перед писателем маячит не только риск молчания, но и возможность упрощения. Те самые берега, ограничивающие поток повествования, могут стать и реальным препятствием при изображении событий, неведомых для спокойного и устроенного мира прошлого. Современный писатель, по И. Айхингер, говорит, «стоя под виселицей», а стало быть, он должен говорить, «начиная с конца и направляясь к концу» («Vom Ende her und auf das Ende hin»). Только тогда он будет говорить о самой жизни⁴⁵. «Начать с конца» не означает только чисто формального приема, также часто использованного И. Айхингер («Зеркальная история», «Речь под виселицей»). Взятое шире, данное положение свидетельствует, что повествование направлено не на фиксирование содержания, не на застывшую, «отвердевшую», остановленную историю, а на инсценирование открытого, изменяющегося мира.

В этом парадоксальном поэтологическом принципе описания через «конец» провозглашается разрыв с традиционным линейным повествованием, с выходом за пределы временного континуума. И. Айхингер создает свои произведения в рамках нейтрального, белого письма, избавленного, по словам Р. Барта, «от ига открыто выраженной языковой упорядоченности». Ее произведения есть та самая «нулевая степень письма», то пристанище «невозможной литературы», где встречаются разрушение и созидание одновременно.

Другой проблемой, волнующей И. Айхингер, является позиция писателя в современном мире. Она не разделяет литературную продукцию на «чистую литературу» и литературу ангажированную. Такое противопоставление кажется ей искусствен-

ным. Она подчеркивает, что для нее сам «язык является ангажированным», то есть социально определенным, ибо «он может, он должен наносить встречные удары по существующему, по установленному языку <...> исходя из самого себя он должен противостоять установленному миру»⁴⁶. Неприятие привычного и общепринятого — стержневая идея ее поэтологических текстов. Так, рассказ «Поперечная балка» («Der Querbalken», 1963) отображает попытку автора познать предмет (поперечную балку) и дать ему объективное название (определение, дефиницию). Результат неутешителен: язык может назвать предмет, но познать его как вещь в себе он бессилён. Конечно, сами поиски небезрезультативны, так как дают спрашивающему возможность многое увидеть и пережить, в частности, и тот факт, что из поперечных балок возникают также и виселицы. Но в целом текст, в центре которого вопрос: «Что такое поперечная балка?», выражает скептическое отношение автора к языку. Подобный скепсис, однако, отличается от того, что содержался в знаменитом «Письме» Чэндоса у Гуго фон Гофманстала. Здесь нет намека на усталость и безропотное смирение. Искать — чего бы это ни стоило — вот лейтмотив рассказа.

Поэтологические тексты «Мой язык и я» (1968), «Плохие слова» (1973) поднимают проблему взаимодействия автора-новатора со своим творчеством в тот момент «нулевой степени письма», когда деструкция преобладает над созиданием, когда последовательный процесс разложения формы языка способен привести лишь к «молчанию письма» (Р. Барт). Текст «Мой язык и я» показывает, что И. Айхингер в полной мере осознает драматизм положения повествователя, вступившего на путь создания новых форм, что целенаправленное взламывание формальной традиции, в конце концов, обрекает писателя на абсолютную немоту. В тексте язык выступает как некое объективировавшееся существо, Дама Язык, крайне капризная и своевольная. Как можно понять, повествовательница состоит при ней то ли в прислугах, то ли в качестве компаньонки. Она обслуживает ее, берет на себя все тяготы быта, но капризница держит ее на расстоянии, соблюдает дистанцию — она молчит: «Мой Язык и я, мы не говорим друг с другом, нам нечего сказать»⁴⁷. Поясняя в одном из интервью отношения между писателем и языком, И. Айхингер особо подчеркнула, что в писательском ремесле язык — предмет постоянной заботы автора, он ускользает от пишущего, «оказывает ему сопротивление». В тексте отчуждение между повествовательницей и языком приобретает крайнюю степень: Язык ее просто игнорирует. Такое положение не только обременительно для повествовательницы, но и подозрительно для «таможенников», ведь они вдвоем дошли до самой

границы. Характеризуя свой язык, И. Айхингер говорит, что он «маленький», далеко не заходит: «Вокруг меня, все только вокруг меня <...>. Но против нашей воли мы продвигаемся дальше». Иронизируя, писательница характеризует свою манеру письма. Раньше, пишет она, ее Язык украшал свою длинную шею щегольским лиловым шарфом, что придавало Даме одновременно выражение кротости и решительности. Теперь со всякими языковыми изысками покончено. К прежнему возврата нет: ее Язык с этого места «никуда больше не тронется». Так они и будут коротать время вместе: «Я буду делать свою работу. Буду вплетать то тут, то там какое-нибудь предложение, которое снимет с Языка подозрение»⁴⁸.

Проблему языка в ситуации нулевой степени письма И. Айхингер обсуждает и в тексте «Плохие слова». Здесь также вскрываются разные аспекты отчуждения языка. Автор защищает позицию нейтрального языка, противопоставляя его так называемому «хорошему» языку: «Я знаю, что мир хуже, чем название, даваемое ему и поэтому его название тоже плохое»⁴⁹. Сознательное употребление «плохих слов» направлено против сознательного приукрашивания реальности. Таким образом, на первый взгляд, чисто языковая проблема обнаруживает свой социальный аспект. «Плохие слова» И. Айхингер, «маленький» язык ее коротких текстов становятся средством создания нового типа письма.

Природа творчества, вдохновение художника — тема изящной миниатюры «Мой зеленый осел» («Mein grüner Esel», 1960). Жизнь автора, от лица которого ведется повествование, протекает в ожидании события, определяющего распорядок ее дня: она живет в ожидании появления зеленого осла. Он выходит, видимо, из заброшенного здания старой электростанции и идет по железнодорожному мосту, не обращая внимания ни на прохожих, ни на гудки проходящих поездов. Дойдя до середины моста, он исчезает. Кажется, что он иногда обменивается несколькими словами с рельсами. Но ведь такое невозможно, говорит автор. И зачем? Автору хотелось бы знать о нем все, но она понимает, что это невозможно. Для нее важно, что он вообще появляется, хотя она готовит себя к тому, что ее осел, ее зеленый Пегас когда-нибудь, например с наступлением холодов, больше не придет вообще.

«Маленький» строптивый язык в образе капризной и равнодушной Дамы, так не похожей на музу поэзии прошлых времен, благосклонную к своим избранным; «плохие слова», выбираемые самим художником, «зеленый осел» вместо гордого Пегаса — таков мир, где обитает поэтическая фантазия большого художника, мастера современной прозы Ильзы Айхингер.

- ¹ *Bender Hans*. Magie einer ungewohnten Stimme // Ilse Aichinger. Leben und Werk / Hrsg. von Samuel Moser. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. S. 233.
- ² *Rosenberger Nicole*. Poetik des Ungefühten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman «Die grössere Hoffnung». Wien: Braumüller, 1998. S. 1.
- ³ Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. von Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996. S. 544.
- ⁴ Не обходится и без крайностей. «Непонятная» проза Айхингер некоторыми критиками истолковывается как «фокусничанье», «проза, написанная для психиатра».
- ⁵ Слова принадлежат известному писателю Петеру Хэртлингу, они сказаны о романе И. Айхингер «Великая надежда» // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 178.
- ⁶ См.: *Eggers Werner*. Ilse Aichinger // Deutsche Literatur in Einzeldarstellungen / Hrsg. von Dietrich Weber. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Kröner, 1976. B. I. S. 165.
- ⁷ *Aichinger Ilse*. Leben und Werk. Op. cit. P. 55, 44.
- ⁸ *Frey Eleonore*. Ilse Aichinger: Ihr Spielraum // Ilse Aichinger / Hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz: Drosch, 1993. S. 38.
- ⁹ *Aichinger Ilse*. Aufruf zum Misstrauen // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 18–19.
- ¹⁰ *Esser Manuel*. «Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist»: Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluss an eine Neueinspielung des Hörspiels «Die Schwestern Jouet» // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 50.
- ¹¹ *Rosenberger Nicole*. Op. cit. P. 11.
- ¹² *Хейзинга Йохан*. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. С. 18.
- ¹³ *Frey Eleonore*. Op. cit. P. 54.
- ¹⁴ *Sieburg Friedrich*. «Die grössere Hoffnung» // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 162.
- ¹⁵ *Jens Walter*. Ilse Aichingers erster Roman // Ibid. P. 172.
- ¹⁶ *Kaiser Joachim*. Freundschaftlicher Widerspuch // Ibid. P. 180–181.
- ¹⁷ См.: *Давыдов Ю.Н.* Экзистенциалистическая волна и ее преодоление // История литературы ФРГ. М.: Наука, 1980. С. 181.
- ¹⁸ *Watt Roderick H.* Ilse Aichingers Roman «Die grössere Hoffnung»: Versuch einer literaturkritischen Würdigung // *Studia Neophilologica*. 1978. H. 50. S. 250.
- ¹⁹ См.: *Rosenberger Nicole*. Op. cit. P. 78–81.
- ²⁰ *Thums Barbara*. «Den Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede: Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers». Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000.
- ²¹ *Kindlers Neues Literatur Lexikon* / Hrsg. von Walter Jens. München: Kindler, 1988. B. I. S. 154.
- ²² Autoren Lexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. S. 15.

- ²³ *Rosenberger Nicole*. Op. cit. P. 4.
- ²⁴ *Marx Leonie*. Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1985. S. 77.
- ²⁵ *Jaussi Ueli*. Zeitkritik als Zeit-Kritik // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 190.
- ²⁶ *Hensing Dieter*. Die Erzählung von 1945 bis zu späten fünfziger Jahren // Handbuch der deutschen Erzählung / Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf: Bagel, 1981. S. 520.
- ²⁷ *Айхингер Ильзе*. Связанный // Мимо течет Дунай: Современная австрийская новелла. М.: Прогресс, 1971. С. 16.
- ²⁸ *Eggers Werner*. Ilse Aichinger // Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Op. cit. P. 175.
- ²⁹ *Reichensperger Richard*. Die Bergung der Opfer in der Sprache: Über Ilse Aichinger — Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. S. 18.
- ³⁰ См.: *Lübbren Rainer*. Die Sprache der Bilder // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 222.
- ³¹ *Aichinger Ilse*. Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. S. 12.
- ³² О дискуссии вокруг сборника «Плохие слова» см.: Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 247–285.
- ³³ См.: *Lorenz Dagmar*. Ilse Aichinger. Königstein. Athenäum, 1981. S. 126.
- ³⁴ *Fried Erich*. Über Gedichte Ilse Aichingers // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 309.
- ³⁵ *Михайлов А.В.* Из истории великой литературы // Золотое сечение. Австрийская литература XIX–XX веков в русских переводах: Сборник. М.: Радуга, 1988. С. 36.
- ³⁶ Интерпретация предложена Г. Линдеман. См.: *Lindemann Gisela*. Ilse Aichinger. München: Beck, 1988. S. 101–102.
- ³⁷ *Aichinger Ilse*. Leben und Werk. Op. cit. P. 32.
- ³⁸ *Schafroth Heinz F.* Ilse Aichinger // Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur. Göttingen: Text + Kritik, 1995. S. 4.
- ³⁹ *Барт Ролан*. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 312.
- ⁴⁰ Там же. С. 328.
- ⁴¹ Там же. С. 343.
- ⁴² *Aichinger Ilse*. Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist // *Aichinger Ilse*. Leben und Werk. Op. cit. P. 29.
- ⁴³ *Aichinger Ilse*. Das Erzählen in dieser Zeit // *Aichinger Ilse*. Der Gefesselte: Erzählungen 1. Frankfurt am Main: Fischer, 1953. S. 9.
- ⁴⁴ Ibid. P. 10.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ *Aichinger Ilse*. Teil eines stärkeren Widerstandes // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. P. 35.
- ⁴⁷ *Aichinger Ilse*. Die grössere Hoffnung: Roman. Meine Sprache und ich: Erzählungen. Verschenkter Rat: Gedichte. Frankfurt am Main: Fischer, 1986. S. 466.
- ⁴⁸ Ibid. P. 468.
- ⁴⁹ *Aichinger Ilse*. Schlechte Wörter. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. S. 13.

ГЛАВА 7

ГЕРБЕРТ АЙЗЕНРАЙХ

Герберт Айзенрайх (Herbert Eisenreich, 1925–1986), блестящий рассказчик, эссеист, драматург и поэт, быстро взошел на пик славы, но так же быстро и спустился с него. Лауреат многочисленных национальных и зарубежных премий, один из наиболее известных и ценимых представителей молодой австрийской литературы, Айзенрайх умер в безвестности, не оставив ни наследников, ни учеников. Его творчество первых послевоенных лет питалось надеждой на возрождение австрийских литературных традиций. Однако пietet к родным развалинам, «Любовь к отеческим гробам, любовь к родному пепелищу» (А. С. Пушкин) быстро истаяла под натиском новых литературных веяний, определявшихся поисками нетрадиционных выразительных средств, бесконечных лингвистических экспериментов.

Герберт Айзенрайх родился 7 февраля 1925 г. в Линце в мелкобуржуазной семье, получил хорошее образование. Со школьной скамьи был призван в армию, но был тяжело ранен и попал в плен. После возвращения на родину Айзенрайх пытался изучать германистику в Венском университете, но вскоре вынужден был бросить учебу, перепробовал разные профессии, пока серьезно не занялся литературой.

Свои литературные «университеты» Айзенрайх проходил в тесном общении с такими яркими представителями австрийской литературы XX века как Альберт Парис Гютерсло и Хаймито фон Додерер, что не могло не сказаться как на творческой манере начинающего автора, так и на идеологическом настрое его творчества. Отсюда приверженность к вещному миру (Додерера часто сравнивали в этом смысле с Бальзаком) как отражению реальной жизни, построенному «из тривиального материала, лежащего вокруг нас»¹; отсюда же пристрастие к детальному описанию, казалось бы, незначительных проявлений жизни, ибо, как писал Додерер, «только тогда объект становится неподвижным и обозримым»²; и отсюда же вытекает стремление к статичному повествованию, как это свойственно прозе Гютерсло, в произведениях которого, по словам Додерера (цитируемым Айзен-

райхом в его статье о Гютерсло), «царит система мира, воспринимаемая глазами мухи и представленная четырьмя сотнями граней. Динамика повествования останавливается по отношению к четкости мира»³.

Все эти качества литературного письма Айзенрайха достаточно ярко проявились в его романе «И в грехе их» («Auch in ihrer Sünde», 1953), в названии которого использованы слова Ф. М. Достоевского «любить людей и в грехе их». Роман этот во многом несовершенен, декларативен, страдает литературностью, обилием скрытых и явных цитат, да и романом его трудно назвать, потому что это скорее собрание историй, чем развернутое повествование о судьбах героев. Для Айзенрайха подобная форма имеет принципиальное значение, о чем он довольно подробно говорит в авторском послесловии к сборнику историй «Злой прекрасный мир» («Böse schöne Welt», 1957): «Роман и рассказ, а также приближающиеся к драме новелла и исторический анекдот — все они рассказывают о чем-то, о чем-то определенном, о чем-то предметно определяемом. История же сама оказывается на месте этого чего-то, она делает темой метод как таковой, рассказывает сама себя. Она не позволяет себе ни нагнетания драматических событий, ни сосредоточенности на предметах. Она не пускается в объяснения, не называет ни имен, ни дат. Ей не важно, что было раньше, что будет потом, что находится вокруг да около. История — не что иное, как ставшее словом мгновение...»⁴

При всем том, что действие романа происходит в неназванной стране и неизвестно в какое время (на память сразу приходят романы Г. Казака (Hermann Kasack, 1896–1966), Э. Кройдера (Ernst Kreuder, 1903–1972), Ш. Андреса (Stefan Andres, 1906–1970), построенные по такому же образцу), аналогии с современной действительностью, причем с действительностью австрийской не вызывают сомнений. Основная идея романа заключается в преодолении кризиса, вызванного распадом Австро-Венгерской монархии, и обретения новых ценностей и ориентиров в личной и общественной жизни. Героиня романа, Виктория Бауман, жена казненного революционера, и ее сын Валентин вовлечены в «вихрь политических переворотов и идеологических потасовок, переходящих из одной мировой войны в другую» (Айзенрайх), осложненных еще и сугубо личными обстоятельствами — Валентин оказывается не настоящим сыном Виктории, его подменили случайно во время родов. Виктория пытается покончить жизнь самоубийством, ее спасают, а сын погибает на фронте в новой мировой войне. Трагические перипетии жизни Виктории оказываются, по мысли автора, не напрасными. В ее образе отразилось «непреодолимое призвание» к «сопротивлению против тщетнос-

ти», ибо человек сам несет ответственность за свою судьбу и сам должен вырабатывать моральные критерии, в какие бы ситуации он ни попадал: «Угрызения совести — вот в чем мир нуждается больше, чем в пенициллине, чем в законах и школах... Это единственное, что может снять с нас вину»⁵.

Композиционные ошибки и книжные элементы в романе «И в грехе их» говорили о неопытности молодого писателя, чего не скажешь о языке романа. Один из критиков писал: «Его предложения простираются за пределы страниц, они являют собой не искусно построенные периоды, а свободно нанизанные предложения, связанные только союзом “и”». Они кажутся бесформенными и примитивными. Отдельные слова повторяются, где-то возобновляются... В этих предложениях, кажется, преобразуется сущность времени. Стилль этой книги является стилем нашей эпохи. Это повседневный язык, который внезапно захватывает... Только у Бёлля можно найти такое единение языкового стиля и стилия времени, отмеченное банальностью и возвышенностью»⁶.

Роман особого успеха не имел, но Айзенрайха заметили, и в 1953 г. он получает приглашение на встречу «Группы 47», где прочитал одну из историй цикла рассказов «Злой прекрасный мир» — «Животные, наделенные совершенно естественной жестокостью» («Tiere von ganz natürlicher Grausamkeit»). Слушатели были поражены чрезвычайной плотностью языкового материала, его предметной насыщенностью, завораживающей монотонностью повествовательного ритма, затягивающего читателя в тесное сплетение слов, откуда невозможно выбраться, не поддавшись его всепроникающему воздействию. Успех был несомненный, и Айзенрайх рассматривался как один из возможных претендентов на премию «Группы 47».

Немецкие солдаты, вконец измотанные в боях с советскими войсками, голодные, озлобленные на весь мир и на самих себя, останавливаются на ночевку в крестьянской избе. Все попытки рассказчика, знающего немного русский язык, раздобыть у старухи, хозяйки избы, какую-нибудь еду напрасны. Однако старуха, видя его усталость, наблюдая за тем, как он обессиленный, опускается на пол, растирает натертые сапогами ноги, приносит ему таз с водой, а потом дает ему миску с гречневой кашей и просит никому не говорить об этом, потому что остатки гречневой крупы предназначены для маленького ребенка. Рассказчик обещает молчать, но, насытившись, вспоминает о своих товарищах, зовет их в избу, предлагает им поискать спрятанные запасы гречки, хорошо понимая при этом, что тем самым обрекает на голодную смерть ребенка и нарушает собственное слово, данное старухе. Рассказчик полон раскаяния, и раскаяние это увеличивается еще больше, когда он обращает внимание на старуху, ко-

торая сидела в углу и «смотрела прямо, но она рассматривала совсем не нас, а смотрела сквозь нас каким-то необычным образом. Она нас не игнорировала; это было бы легко перенести, учитывая то, что мы были голодны и страшно устали. Нет, она смотрела на что-то другое, что я не видел, и она смотрела на этот далекий предмет сквозь нас. Она пронизывала нас своим взглядом, направленным на тот невидимый предмет, который она притягивала и на нас, втягивала через нас и через нас связывала с собой»⁷.

И словно в подтверждение того, что добро и зло настолько переплетены в своем естественном выражении, Айзенрайх подробно описывает жестокую сцену игры кошки с пойманной мышью, для которой она могла бы закончиться спасением, если бы рассказчик своим восклицанием не обратил внимание зазевавшейся кошки на убегающую мышь. Люди и звери «наделены совершенно естественной жестокостью», независимо от того, в какой степени и каким образом она проявляется, но есть какая-то иная, более мощная сила, которая в своем иррациональном проявлении обладает нравственным превосходством над злом и может лишить совершившего зло его победы. Именно в таком ключе заканчивается эта история, когда засыпающий рассказчик видит, как над ним наклонилась старуха и перекрестила его лоб: «После этого она, не говоря ни слова, выскользнула из избы; она оставила меня одного с моим несчастьем и с моим убожеством, с моими непригодными мыслями. Это был не сон, но я перестал и думать. Мне больше не нужно было думать, ибо то, что мне необходимо было знать, я теперь знал, я знал, что был побежден на всю оставшуюся жизнь. И с этого момента я знал, что даже если мы победно дойдем до Владивостока и завоюем весь мир, для меня эта война была проиграна, проиграно было нечто большее, чем война»⁸.

Идеологической основой этой истории является симбиоз идей Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, с творчеством которых Айзенрайх был хорошо знаком. Необъяснимый поступок старухи (необъяснимый, по крайней мере, русскому читателю, знающему о злодеяниях немцев на нашей земле) трактуется Айзенрайхом как выражение души русского народа, его духовного превосходства над врагами. Здесь и отголосок речений старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» («любите человека и во грехе его»⁹), здесь и отголоски толстовской философии «простоты и правды», нашедшей свое выражение в образе Платона Каратаева в романе «Война и мир», который «любил и любовно жил со всем, с чем сводила его жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед глазами»¹⁰.

Обращение к классике, не только к русской, характерно для творчества Айзенрайха, не принимавшего принципиально поэтику и идеологию модернизма, что, однако, не означало полного невнимания к отдельным его проявлениям. В этом смысле интересна история «Воздушные шарики, которые надо отпустить» («Luftballons, um sie loszulassen») из сборника «Злой прекрасный мир». Здесь Айзенрайх предстает в несколько ином качестве, лишний раз подтверждавая свой известный афоризм «уверенно идти своим путем означает постоянно изменяться»¹¹.

Эту историю нельзя назвать классическим реалистическим произведением при всем том, что все происходящее в нем имеет глубоко реалистическую основу, — описание предсмертных минут какого-то человека, решившего, судя по всему, покончить счеты с жизнью, хотя не исключено, что он был жертвой выстрела, произведенного неизвестно кем и за что. Однако именно в этой тотальной неопределенности в сочетании с гирляндами повторов в духе Гертруды Стайн очень явственно ощущается абстрактная посылка, определяющая тональность всего повествования. Для писателя совершенно неинтересна документально-познавательная информация о событии; для него важно отразить состояние души своего безымянного героя, обуянного способностью думать. Он буквально наслаждается уходящими — он знает это наверно — мгновениями жизни, судорожно цепляясь за каждую мысль, возникающую в его сознании, и заставляет себя размышлять вопреки невыносимой боли: «Способность мыслить все еще оставалась лучшим делом, лучшим и благороднейшим»¹². Вся его жизнь прошла под знаком мысли как таковой, ибо он, не страдая честолюбием, мог что-либо делать только тогда, если это занятие «требовало интенсивного размышления», то есть, он мог заниматься «рискованными делами только в том случае, если их риск возникал в мыслях и там же и оставался»¹³. Все, что он ни делал, не представляло для него никакой ценности, если эти дела не предполагали постоянного процесса обдумывания, и процесс этот принял в его жизни такие масштабы, что все, что «не занимало его мысль, вообще для него не существовало, и лишь единственное из того, что существовало, не занимая его мысль, был он сам; он лично, целиком и полностью все еще не стал предметом размышлений в своих мыслях. Довольно долгое время он мирился с этим, но затем дело зашло так далеко, что он больше не находил никакого другого повода для размышлений кроме себя, себя самого, целиком и полностью, и потому он совершил это безумное дело, такое дело, когда идешь на все; и теперь в его мыслях волей-неволей произошло нечто, нечто радикальное, именно в мыслях. Иначе все, что с ним происходило с тех пор, когда он начал это дело,

было не чем иным, как его чрезвычайным, самым смелым из всех его вызовов к своим мыслям, к этим голодным, ненасытным мыслям. И как только он об этом подумал, он сразу почувствовал себя жалким, малодушным и побежденным, и ничего не происходило, и теперь он, прежде чем ему удалось вообще понастоящему приблизиться к делу, лежал здесь среди этих колючих, неподатливых зарослей кустарника и понимал, что все уже кончилось еще до того, как наступил действительный конец»¹⁴.

Именно в этот момент герой рассказа ощутил, что мысли покидают его, что «он сам стал мыслью, крепостным мысли»¹⁵. Осознание приближающегося конца интуитивно обратило его к временам детства, к тому периоду, когда он был свободен от страсти к размышлениям. Это время ассоциируется у него с воспоминанием о воздушном шарике, который он никогда не хотел отпускать, потому что этот шарик был для него олицетворением «абсолютной власти» над вещами. Однажды злая шутка мальчишки превратила шарик в кусочек сморщенной ткани, и с тех пор самым страстным его желанием стало обладание воздушным шариком только для того, чтобы потом отпустить его на свободу. И вот теперь, умирая, он вдруг увидел удаляющийся в небо воздушный шарик, который наконец-то обрел долгожданную свободу, а с ним обретает свободу и он.

Айзенрайх намеренно противопоставляет богатейшую гамму нюансов размышлений умирающего коротким фразам двух наблюдающих за его предсмертными судорогами, отмеченным разговорными интонациями, лишенными какой-либо духовности. Если образ умирающего впечатляет глубиной, многогранностью духовного мира, то наблюдающие напоминают почти бессловесных существ, способных построить предложение лишь из двух-трех слов, лишенных какой-либо внутренней значимости.

Рассказ Айзенрайха напоминает по своему настрою лирическое стихотворение, которое невозможно пересказать, ибо тогда пропадает заложенная в нем неповторимая интонация. Это мимолетная зарисовка, могла бы послужить началом или концом какого-то большого произведения, но она хороша именно в своей мимолетности, неуловимости, оставляя в сознании читателя ощущение прикосновения к чему-то интимному, неосязаемому, непередаваемому в обычных словах и в конкретных проявлениях. Тем не менее, в послесловии к сборнику рассказов «Злой прекрасный мир» Айзенрайх отрицал родство своих историй с поэзией, мотивируя это тем, что «стихотворение в своем ритмическом настрое всегда представляет собой замкнутый космос, в то время как история всегда фрагментарно открыта, она всегда остается лишь обретшим известность фрагментом вечно длящегося процесса повествования, она является — возможно, только

как модель, но именно поэтому служащая примером для подражания — эпической прозой»¹⁶.

Успех выступления Айзенрайха на встрече «Группы 47» мало способствовал обретению успеха у читателей. Исключение составила радиопьеса писателя «Чем мы живем и отчего умираем» («Wovon wir leben und woran wir sterben», 1954/1958), получившая в 1955 г. премию радио Бремена (ФРГ), а в 1957 г. — премию Итальянского радио. На волне набравшего силу «немецкого экономического чуда» идеология «общества потребления» подверглась в этой радиопьесе критическому переосмыслению. История взлета и падения Феликса Гильдебранда, специалиста по рекламе, и загубленной любви его жены Карин, превратилась в историю уничтожения души, когда вещи заменили тепло человеческого существования, любовь, радость жизни, а человек стал «функцией бизнеса», «придатком своей машины». В радиопьесе ничего не происходит, но в диалоге мужа и жены ретроспективно проходит вся их совместная жизнь, представленная в коротких эпизодах из прошлого. Диалог постепенно переходит в обвинительный монолог жены, для которой все блага цивилизации оказались не в радость, потому что в семье не было любви. Пьеса Айзенрайха призывает слушателя задуматься о той цене, которую он платит за свой суррогат счастья, за то призрачное «благосостояние», достижению которого отдаются лучшие силы души, но которое в конечном счете оказывается ложной целью. Феликс Гильдебранд, с помощью рекламных трюков разжигающий в людях жажду новых, часто вовсе ненужных приобретений, сам становится жертвой «погони, в которой догонявший стал преследуемым». Он «жил, поклоняясь потреблению, и теперь жизнь предъявляет ему пассивный баланс приобретений и потерь»¹⁷.

Критика отмечала весьма тонкую радиофоничность пьесы: «удивительно точная мера в отборе акустических средств сочетается в ней с их богатым разнообразием»¹⁸. Старинное правило поэтики — «часть вместо целого» — выглядит здесь в характерном именно для радиопьесы виде. Интимно-камерная, казалось бы, ситуация — разговор по душам двух супругов — вскрывает глубинные сдвиги в психике личности, подверженной все более изощренным приемам манипулирования.

Несмотря на международное признание радиопьесы, Айзенрайх остался верен жанру рассказа и продолжал методично и мастерски от «истории к истории» исследовать движения человеческой души в самых ее, казалось бы, незаметных проявлениях, создавая тонкие зарисовки различных мгновений в жизни своих героев: «Истории — не что иное, как ставшее словом мгновение... да, я даже сказал бы — мгновения любви, где рас-

сказчик жертвует присущим ему покоем и достоинством, дистанцией и деловитостью; где он совершенно неожиданно искренне вступает в конфронтацию с кусочком жизни, попавшим ему на глаза из всемирной мозаики, теряет самообладание и неожиданно, переполненный словами, начинает рассказывать все, что в голову приходит, как будто он давно уже находится в центре рассказываемого...»¹⁹ Именно в таком качестве выступает Айзенрайх в рассказе «Мгновение любви» («Ein Augenblick der Liebe»), описывая в мельчайших подробностях состояние души мужчины и женщины, застигнутых на мгновение возникшим между ними чувством близости и тут же отбросивших его в ходе своего рода моментально просмотренного внутренним взором каждого «ретроспективного фильма», не оставившего им никаких надежд на сближение. Это не рассказ в обычном смысле слова, а легкая зарисовка, набросок без какой-либо привязки к конкретному месту, к конкретному времени. Случайная встреча в маленьком кафе, случайный обмен взглядами, несколько танцев, ничего не значащие слова (они и не приводятся, ибо несколько не влияют на развитие ситуации). Однако за всеми этими обыденными поступками стоит лихорадочная работа мысли обоих участников этих своеобразных смотрин: «Танцуя, она углубилась в те годы, которые проявились на ее лице так ясно, как приход и расход в бумагах надежного бухгалтера, в те далекие годы детства, которые и вспомнить-то почти невозможно, углубилась и еще дальше, еще глубже; и она забыла, что для жизни такого рода, куда ее уводил, танцуя с ней, этот мужчина, было уже слишком поздно... Под маской всех этих запутанных знаков и шифров, неизгладимо погребенных на ее лице, неповрежденной оставалась ее красота, и ему казалось, что ему нужно было только отвести в сторону занавес, сотканный из скорби и несчастья и множественных унижений, чтобы раскрыть ее красоту... он чувствовал себя способным сделать все или не делать того, что нужно было или не нужно было делать, чтобы спасти это лицо от разрушения. Но не было никакого спасения, он знал ведь это, расшвырявший и бессильный, как пес на цепи, он вынужден был наблюдать за тем, как осознание этого становилось сильнее любой его попытки воротить сделанное»²⁰.

Этот краткий миг любви обозначен Айзенрайхом не в развернутом повествовании, а лишь в виде фрагментарных наблюдений, которые так тонко и верно передают состояние душевной мимолетности, что даже ярые сторонники ангажированной литературы не могут что-либо возразить против такого общения писателя с внешним миром. Принципиальное игнорирование Айзенрайхом актуальной проблематики вызвано отнюдь не безразличием писателя к запросам времени (это доказывает его яркая и

задиристая публицистика), а констатацией неизменности мира и человека, когда писателю остается только фиксировать варианты происходящего с учетом разве что локального колорита. В этом можно усмотреть отголоски «Габсбургского мифа», рассмотренного сквозь призму грустного скепсиса, своего рода взгляд со стороны на мир глазами человека, умудренного опытом крушения некогда мощной тысячелетней Дунайской империи.

По сути дела, Айзенрайх и в поздних рассказах остается верен эстетическим принципам, выраженным в его теоретическом эссе, завершавшем сборник историй «Злой прекрасный мир»: «Человеком — простите мне резкое слово! — в атомном веке управляют те же самые элементарные надежды, страхи, несчастья, страсти и сомнения, что и во времена средневековья или ранней античности; единственное отличие заключается в том, что они реализуются каждый раз на другом материале и другими способами»²¹. Так было, так есть и так будет, интересны лишь варианты происходящего. Об этом, собственно, и повествуют рассказы сборника «Так сказать, любовные истории» («Sozusagen Liebesgeschichten», 1965), в которых он пытается дать психологическое объяснение упорному нежеланию своих соотечественников заняться преодолением прошлого, признать свою вину, осознать свою неприглядную роль в прошедшей войне, а не выдавать себя за невинных, ни о чем не подозревавших «жертв»: «Все несчастья мира происходят от людей с незапятнанной совестью».

М. Райх-Раницкий, один из влиятельнейших критиков ФРГ, писал о рассказах Айзенрайха: «Они показывают конкретные, зачастую второстепенные или незначительные процессы. И как-то само собой в них звучат великие мотивы литературы: любовь и смерть, страх и одиночество, голод и честолюбие, добро и подлость. Говоря иными словами, ситуации, в которые попадают безымянные герои Айзенрайха, наглядно поясняют нам, чем мы живем и отчего мы умираем»²². Более того, Райх-Раницкий, как это было в случае с немецким писателем В. Кёппеном (Wolfgang Koeppen, 1906–1996), завел своего рода «дело Айзенрайха», пытаясь таким образом пробить стену вежливого невнимания критики и читателей по отношению к талантливому литератору: «Этот австриец принадлежит к тем немецким писателям современности, проза которых доставляет хлопоты псевдоавангардистам, так как она не позволяет привести себя в соответствие с их любимым тезисом, который гласит, что литература является не чем иным, как только языком. Но этот тезис никогда не соответствовал истине, не соответствует истине он и сейчас. Язык является орудием, инструментом, средством. Правда, орудием, возможности применения которого безграничны; инструментом, с помощью которого мастер может извлекать то-

на, о существовании которых он вообще не предполагал; средством, которое становится самостоятельным и может тех, кто им доверится, привести в такие пределы, о которых они до сих пор ничего и не знали»²³.

Отстраненная позиция Айзенрайха имела свои несомненные преимущества, но она была чревата и некоторыми издержками, ибо читательская аудитория живет по своим законам — по законам времени. Именно по этой причине между писателем и читателем пролегла прозрачная стена, которая не давала возможности почувствовать теплоту человеческих отношений своего времени, какого бы свойства они ни были. Тот же М. Райх-Раницкий с сожалением констатировал: «Конечно, он известен в немецкой стране. Когда называют лучшие имена, то называют и его имя. Однако в большинстве случаев это делают знатоки. Он получил много премий. Но читателей у него не так уж много»²⁴. И не только в «немецкой земле», но и в самой Австрии, своеобразии жизни и культуры которой он призывал отстаивать в своих эссе, опубликованных в книгах «Carnuntum. Дух и плоть» («Carnuntum. Geist und Fleisch», 1960), «Великое наследие» («Das grosse Erbe», 1962), «Vita austriaca» (1963), «Вена, предместье Европы» («Wien, Vorstadt Europas», 1963), балансируя между традиционными, исконно австрийскими ценностями и признанием неизбежности коренного обновления. Тем самым он вступал в противоречие как с преобладавшими в ту пору в Австрии охранительными настроениями, так и с тенденциями, набиравшими силу в литературе, культуре и общественной жизни соседней ФРГ.

¹ Цит. по: *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 316–317.

² *Doderer H.v.* Die Wiederkehr der Drache. Aufsätze, Traktate, Reden. München, 1970. S. 159.

³ *Eisenreich H.* Gütersloh, Albert Paris // Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. München, 1993. S. 433.

⁴ Цит. по: *Архипов Ю.* Предисловие // *Айзенрайх Г.* Голубой чертополох романтизма. М., 1982. С. 12.

⁵ Там же. С. 6.

⁶ *Eisenreich H.* Auch in ihrer Sünde // Welt und Wort, 1954. H. 3. S. 90.

⁷ Ibid. S. 171.

⁸ Ibid. S. 176.

⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Т. 14. Братья Карамазовы. Книги I–X. Л., 1976. С. 289.

¹⁰ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 12. Война и мир. М., 1992. С. 50.

¹¹ Цит. по: Patsch S.M. «Aus dem Zettelkram eines Sophisten». Aphorismen von Herbert Eisenreich // Neue Zürcher Zeitung. 02.06.1987.

¹² Eisenreich H. Böse schöne Welt. Erzählungen. S. 121.

¹³ Ibid. S. 122.

¹⁴ Ibid. S. 127–128.

¹⁵ Ibid. S. 134.

¹⁶ Ibid. S. 173.

¹⁷ Фрадкин И. Невидимый театр // Модель. Сборник зарубежных радиопьес. М., 1978. С. 10.

¹⁸ Архипов Ю. Биография и характер юного жанра // Концерт для четырех голов. Радиопьесы. М., 1972. С. 24.

¹⁹ Eisenreich H. Böse schöne Welt. Erzählungen. S. 172.

²⁰ Ibid. S. 73–75.

²¹ Цит. по: Zimmermann H. Herbert Eisenreich // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, 1978. S. 9.

²² Reich-Ranicki M. Literatur der kleinen Schritten. Deutsche Schriftsteller heute. München, 1967. S. 68.

²³ Ibid. S. 122–123.

²⁴ Ibid. S. 63.

ГЛАВА 8

АВСТРИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Австрийская поэзия, выдвинувшая в первой четверти XX века целую плеяду лириков не только общеевропейского, но и мирового масштаба (Гуго фон Гофмансталь, Райнер Мария Рильке, Георг Тракль), в течение последующих десятилетий — вплоть до конца 1940-х гг. — не выдвинула поэтов, равновеликих вышеназванным. Два крупнейших поэта межвоенного двадцатилетия — Йозеф Вайнхебер* и Теодор Крамер** — шли каждый своим путем, не вступая ни в личные, ни в творческие контакты, кажется, вообще не особенно интересуясь творчеством друг друга. Этот факт по-своему показательно отражает раскол европейской литературы и культуры в XX веке, начавшийся еще в эпоху экспрессионизма и связанный прежде всего с неотвратимой политизацией творческой интеллигенции в эпоху революций и войн. Этот раскол в австрийской поэзии был преодолен только после Второй мировой войны в творчестве Пауля Целана и Ингеборг Бахман.

Если в эпоху раннего экспрессионизма речь скорее могла идти об объединяющих духовно-исторических факторах (предчувствие вселенской катастрофы и мечта о новой человечности в канун Первой мировой войны сблизили Г. Гейма, Г. Тракля и И. Р. Бехера), то последующие события заставляли австрийскую интеллигенцию (но и политиков тоже) более интенсивно осмыслять проблему национальной идентичности. «Габсбургский миф», постепенно сформировавшийся после распада Австро-Венгерской монархии, продолжал «жить» и после 1945 г. и сыграл свою положительную роль не только в культуре, но и в общественном сознании в целом, оказавшись едва ли не единственной прочной (пускай и эфемерной) «скрепой», удержавшей общество от неприемлемого идеологического «распада» на «левых» и «правых», что

* Йозефу Вайнхеберу посвящена отдельная глава в первом томе.

** О творчестве Т. Крамера до 1945 г. см. в главе «Поэты межвоенного периода» в первом томе настоящего издания.

вполне бы могло повлечь за собой и раздел самой Австрии на две зоны оккупации — такой вариант взвешивался, и кто знает, какая подспудная роль в общественном сознании выпала на долю именно этого мифа¹. Длительные переговоры союзников по антигитлеровской коалиции с меняющимися австрийскими правительствами в 1945–1955 гг. привели, наконец, к тому, что в 1955 г. был заключен Государственный договор, согласно которому сохранялась территориальная целостность Австрии (и тем самым аннулировался признанный в 1938 г. «аншлюс» к Германии) с условием строгого соблюдения политического и военного нейтралитета. Таким образом, Австрия осталась «вне блоков» (НАТО и Варшавский Договор), что также сказалось на общественном сознании и на специфике культурного развития.

Литературное развитие в первые послевоенные годы на поверхности выглядело достаточно аморфным — не было активной литературной жизни, литературных дискуссий, которые привлекали бы широкую аудиторию, да и сама читающая публика была в эти годы к литературе (и тем более к поэзии) достаточно равнодушна. Даже осмысление нацистского прошлого и австрофашизма отнюдь не поощрялось, так как для восстановления в Австрии статуса независимого государства нужно было хотя бы как-то обосновать концепцию о насильственном присоединении Австрии к Германии в 1938 г., что было заведомой неправдой, но правда в данном случае была никому не желательна. С этой ложью австрийцам еще долго впоследствии пришлось распутываться. Поскольку с данным тезисом так или иначе связано специфическое развитие австрийской поэзии (а отчасти и литературы в целом), то уместно напомнить небольшое стихотворение Эдена фон Хорвата, обнаруженное в его куртке после нелепой смерти на Елисейских полях в Париже и рассматриваемое в качестве своеобразного духовного завещания:

А люди верят и ждут:
Пусть не скоро, но дни придут,
И станет на сердце отрадно —
Все узнают, где ложь, где правда.
Всё ложное отгниется,
Хоть сегодня у власти оно,
Всё честное в жизнь вернется —
Пусть загнали его на дно*.

Хорват написал эти строки в 1938 г., едва успев спастись от марширующих по австрийским дорогам частей вермахта. Но и после 1945 г. ложь в австрийской публичной жизни «отгнивала»

* Здесь и далее в главе все переводы без соответствующей отсылки принадлежат автору статьи.

очень медленно. Сказалось это, в частности, в том, что поэты с отчетливо выраженными социалистическими симпатиями и социально-критической ориентацией не очень торопились окончательно возвращаться на родину в 1945 г., либо вовсе до конца жизни оставались в эмиграции, хотя и пытались поддерживать контакты с австрийскими издательствами. Поскольку данная проблема весьма пассивно рассматривается в современном литературоведении, приведем хотя бы несколько примеров.

Эрнст Вальдингер (Ernst Waldinger, 1896–1970), уроженец Вены, организовавший в начале 1930-х гг. вместе с Теодором Крамером объединение социалистических писателей Австрии, после эмиграции принимает американское гражданство; после окончания войны он трижды посетит Австрию, но так и не вернется домой, хотя послевоенная поэзия его насыщена мотивами утраченной родины, перерастающими в символику утраченного счастья. Родина одновременно притягивает и отталкивает его — после всего того, что он пережил сам и что стало известно о злодеяниях фашизма впоследствии:

Беспомощны слова:
Кто там кричит о преувеличенье?
Какому Данте и в каком виденье
Предстал бы этот супер-ад? Молва
Немеет в этом месте, где мертва
Сама земля. Одно лишь несомненно:
Не бог, но человек возвел геенну...

(«Майданек». — Пер. В. Перельмутера)²

В послевоенных сборниках Э. Вальдингера: «Прохлада крестьянских комнат» («Die kühlen Bauernstuben», 1946), «Музыка для этого времени» («Musik für diese Zeit», 1946), «Счастье и терпение» («Glück und Geduld», 1952), «Я могу говорить с моим братом-человеком» («Ich kann mit meinem Menschenbruder sprechen», 1965) и других — осознанно сохраняется приверженность поэта к традиционным формам классической поэзии, и эта верность продиктована прежде всего интенсивностью переживаний, привязанностью к родине — несмотря на то, что американские сюжеты, пейзажи и мотивы занимают достаточно большое место в творчестве поэта. Впечатляющая живописность многих пейзажных стихотворений не может заслонить основного лейтмотива послевоенной лирики Вальдингера — мотива безутешного страдания, невозможных утрат, беспредельного одиночества.

Наши жены стали старушками.
Наши матери — все в могилах.
Наши дома разрушены.
Правит миром слепая сила...

Где пищу найдем на привале?
Где родину сыщем во тьме?
Лишь почва из крови и стали
И небо в кровавом огне.

А если детей повстречаем,
Они нас уже не поймут.
Их молча благословляя,
Бездомный продолжим путь...

(«Возвращение на родину»)³

Упомянутый выше Теодор Крамер, живший в эмиграции в Лондоне, после долгих и мучительных размышлений (и назначения персональной пенсии в Австрии) возвращается в Вену только в 1957 г. — чтобы через полгода умереть, так и не преодолев душевной тревоги и горечи («Как раз на родине я — вечный чужестранец»). Мотив сборника «Изгнан из Австрии» («Verbannt aus Österreich», 1943) продолжает оставаться лейтмотивом его послевоенного творчества. Не менее важное место в послевоенной лирике занимают лирические стихотворения о деревне, о природе, в которых ностальгия о родине местами, кажется, вот-вот перейдет в идиллию, но ведущим настроением все же остается скорбь и боль — какие бы тематические воплощения оно ни принимало под воздействием диктуемых воспоминаниями картин и образов. Огромное поэтическое наследие Т. Крамера (по новейшим подсчетам — более 10000 стихотворений) хотя постепенно и публиковалось в Австрии, стало привлекать к себе более пристальный читательский и исследовательский интерес с 1980-х гг., после выхода сборника избранных стихотворений «Шарманка из пыли» («Orgel aus Staub. Gesammelte Gedichte», 1983), и с тех пор этот интерес постоянно нарастает, что сказывается и на публикациях в России⁴. Если попытаться, исходя из уже опубликованного, оценить общие тенденции развития лирики Крамера, то можно заметить, что если в довоенных сборниках нередко в различных пропорциях соединялись черты «новой деловитости» (Neue Sachlichkeit) и неоромантизма, то в послевоенном творчестве неоромантизм фактически сходит на нет, а присущая поэту предметность изображения сохраняется, хотя образы становятся менее «сочными», а тематика «опускается» до почти невыносимых пределов (см., например, стихотворение «Писсуар» — «Das Pissoir», 1952). Даже темы вполне тривиальные обретают под пером Крамера новые повороты, обрастают нюансами, которые не хочется относить к числу «избитых» или «набивших оскомину»:

Дождик осенний начнет моросить еле-еле;
выйду на улицу и отыщу на панели

гостя, уставшего после тяжелого дня —
чтобы поплоше других, победнее меня.

Тихо взберемся в мансарду, под самую кровлю
(за ночь вперед заплачу и ключи приготовлю),
тихо открою скрипучую дверь наверху,
пива поставлю, нарезанный хлеб, трещину.

Крошки смахну со стола, уложу бедолагу,
выключу тусклую лампу, разденусь и лягу.
Буду ласкать его, семя покорно приму, —
пусть он заплачет, и пусть полегчает ему.

К сердцу прижму его, словно бы горя и нету,
тихо заснет он, — а утром уйду я до свету,
деньги в конверте оставлю ему на виду...
Похолодало, — наверное, завтра пойду.

(«Шлюха из предместья». — Пер. Е. Витковского)⁵

Прочитанное стихотворение, взятое из сборника «Погребок» («Die untere Schinke», 1946), весьма типично как для названной книги, так и для всей поздней лирики Крамера: сострадание бедным и обездоленным (к которым автор относит и самого себя) достигает то ли предельного (христианского?) уровня, то ли подходит к болезненной грани мазохизма... Эрнст Фишер, один из крупных современных исследователей австрийской литературы, считает, что лирика Т. Крамера заряжает читателя «социально-этическим импульсом», и это соответствует изначальному намерению поэта «быть посредником между социально организованными группами общества и теми, кто нем», то есть не может сам сказать о себе. Он считает также, что в эпоху всеобщей нивелировки образа жизни и стиля мышления, характерной для западной цивилизации, лирика Крамера «сохраняет богатство индивидуальных жизненных форм»⁶.

Гуго Гупперт (Hugo Huppert, 1902–1982), уже в 1921 г. вступивший в КПА (Коммунистическая партия Австрии), жил, работал и учился в Москве в 1928–1945 гг., где стал в том числе и одним из лучших переводчиков русской и советской поэзии (особенно В. Маяковского) на немецкий язык; после войны несколько лет работал журналистом в Вене, затем — в СССР до 1956 г., и снова в Вене как свободный писатель, переводчик и журналист. Гупперт публиковал романы, книги репортажей, издал несколько книг воспоминаний, более десяти поэтических сборников, его многочисленные переводы регулярно публиковались во всех немецкоязычных странах. Гупперт считал себя учеником Эриха Вайнера и Маяковского (он был лично знаком с ними, посвящал им стихи, поэмы и воспоминания), и в своей поэзии стремился к

простому и наглядному выражению своих социалистических революционных позиций. Перед отъездом из Советского Союза Гупперт два года жил в Грузии, где завершил перевод поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Интеграция Гупперта в австрийское культурное сообщество — при всей его любви к родине — происходила замедленно, и свои многочисленные литературные награды и премии он получал прежде всего в Советском Союзе и в ГДР, которую полшутливо называл своей «родиной по выбору» («Wahlheimat DDR»⁷) и где выходили многие его книги. Позиция «одинокого пешехода» в своей стране, по всей видимости не очень смущавшая Гупперта, полемически заостренно звучит в стихотворении «Оповещение» («Kundgabe»), впервые увидевшем свет в сборнике «Зеркало заднего вида» («Rückblickspiegel», 1974), опубликованном в ГДР:

Пешеход я,
но жну и сею
между фарватерами
фарисеев.

С теми, кто ложной
идее привержен,
я нахожусь в конфликте
длительном и неизбежном.

Постоянно сомневающийся
я верую верой упрямой
вернее, чем все наши грешники,
грехи замаливающие в храмах;

Кулак моих требований
направлен против безликого брюзжания,
у меня никогда не будет
общей платформы с ханжами.

Лозунг моей Коммуны
упорство —
да будут отлучены от нее
ложь и притворство.

Мерзкую эклектику
посмертной жизни
я попираю
во имя жизни!⁸

Но в целом в его стихах больше описательности, многие из них посвящены городам и местам, где ему приходилось бывать, а также людям, с которыми его сводила судьба. Наиболее ори-

гинальной считается его интимная лирика, в которой нередко преобладают свободные (почти прозаические) ритмы.

К более молодому поколению социалистически ориентированных писателей относится Эрих Фрид (Erich Fried, 1921–1988), опубликовавший свои первые книги стихов в Лондоне, куда он эмигрировал в 1938 г. после ареста родителей и смерти отца. Фрид начинал с профессии рабочего, но уже в двадцать лет обратил на себя внимание поэтическими опытами и с 1941 г. стал публиковаться в антологиях немецкоязычных эмигрантов в Лондоне. К числу своих учителей он впоследствии относил Б. Брехта, австрийцев Т. Крамера (с которым познакомился в лондонской эмиграции) и Бертольда Фиртеля (Berthold Viertel, 1885–1953), уехавшего в эмиграцию в США. Первые стихотворные сборники «Германия» (1944), «Австрия» (1945), да и несколько последующих (всего при жизни поэта было опубликовано более 40 поэтических сборников) еще вполне традиционны. В послесловии к сборнику «Стихотворения» («Gedichte», 1958) Э. Фрид причисляет себя ко «второму поколению» эмигрантов⁹, обозначая тем самым, с одной стороны, свою связь с антифашистской традицией немецких писателей-эмигрантов и, с другой стороны, свое отличие от первого поколения этих писателей (Э. Вайнерт, И. Р. Бехер, Б. Брехт). Общее состоит в политической направленности поэзии Э. Фрида, в ее обращенности к общественному, социальному и политическому сознанию читателей. Свои стихи Э. Фрид рассматривает как «предостережения» («Warnungen»)¹⁰ против различных форм политической реакции, против различных форм социального зла.

При или пере
годится и то и другое:
Перебраться
и перетянуть по шее
переплыть море
и, может быть, пережить.

При это примерно
это притянуть что-то за уши
быть при ком-то днем
и прижаться к кому-то ночью.

Годится и то и другое
Я выбрать могу любое:
Скажу я: перетерпел
или скажу притерпелся?

(«Игра слов»)

Обыгрывание возможной семантики двух приставок, на первый взгляд, может показаться забавной лингвистической игрой

(на такое толкование как будто бы наталкивает и само название), но с помощью подобных «упражнений» Эрих Фрид постепенно нашел свою оригинальную художественную форму, хотя и связанную определенными чертами (лаконизм и ясность выражения) со стихотворной техникой Брехта и с развернувшимися поисками многочисленных представителей «конкретной поэзии» (интерес к возможностям, заключенным в слове как таковом и его отдельных частях), и в то же время вполне самостоятельную и ни с кем не спутываемую.

Особенно большой резонанс получили сборники Э. Фрида «...и Вьетнам и...» («...und Vietnam und...», 1966) и «Освобождение от бегства» («Befreiung von der Flucht», 1968), выход которых совпал с периодом социальных противоречий и массовых выступлений протеста против политики правящих классов. Стихотворения этих сборников имеют более точный политический адрес (разоблачение войны США во Вьетнаме, например), сатира Э. Фрида становится более конкретной и потому более действенной. Развитие поэзии Э. Фрида в этом отношении является показательным для эволюции поэзии в 1960-е годы. Наибольшую художественную ценность и долговечность, кажется, сохраняют не столько те стихотворения Фрида, которые непосредственно посвящены актуальным политическим событиям, сколько те, которые, на первый взгляд, вполне «логично» обосновывают абстрактную логику обывателя (которая, к сожалению, постоянно встречается в жизни), но которая в конечном счете должна шокировать читателя и подводить его к нормальному самостоятельному мышлению:

Лентяи будут убиты,
мир станет прилежным.

Уроды будут убиты,
мир станет красивым.

Глупцы будут убиты,
мир станет мудрым.

Больные будут убиты,
мир станет здоровым.

Грустные будут убиты,
мир станет веселым.

Старые будут убиты,
мир станет юным.

Враги будут убиты,
мир станет дружным.

Злодеи будут убиты,
мир станет добрым.

(«Мероприятия». — Пер. В. Куприянова)¹¹

Эрих Фрид издавался в ФРГ, Австрии и ГДР, получил немало литературных премий, но на родину так и не вернулся, ибо политическая позиция его (прежде всего, сочетание резких социально-критических интонаций с игровым началом) многим австрийским критикам в ту пору была весьма не по душе — эта позиция заметно изменилась в положительную сторону лишь после смерти поэта. В Англии же Фрид «попутно» стал и замечательным переводчиком — он, к примеру, перевел заново почти все пьесы Шекспира.

Если мы в связи с рассматриваемой проблемой (невозвращения на родину социалистически ангажированных писателей) вспомним о судьбе Пауля Целана, покинувшего Австрию и окончившего жизнь самоубийством в Париже, Ингеборг Бахман, тоже предпочитавшую любить Австрию из Рима и там же погибшей, а из более молодых — хотя бы крупнейшего современного австрийского писателя Петера Хандке, чаще живущего за границей, чем на родине, то возникает проблема, которую в рамках данной главы решить невозможно, но которая, на наш взгляд, все же связана с особенностями политического и идеологического развития Австрии после Второй мировой войны (непреодоленное прошлое?) и определенным дискомфортом, который наиболее чувствительные художники (поэты) все же до сих пор ощущают... Отсюда же возникают и трудности для самих австрийцев при написании истории австрийской литературы и, в частности, истории австрийской поэзии — слишком большими оказываются идущие «изнутри» разногласия в оценках. Да и оценки многочисленных германистов ФРГ зачастую совсем расходятся с австрийскими. Поэтому предлагаемая в данной главе схема развития австрийской поэзии после Второй мировой войны вынужденно носит предварительный характер.

В первые послевоенные годы активно продолжали трудиться на поприще литературы и выпускать свои поэтические сборники писатели старшего поколения, по большей части — по крайней мере в сфере поэзии — традиционалисты: Франц Теодор Чокор (1885–1969)*, Альберт Парис Гютерсло (1887–1973)**, Рихард Биллингер (1890–1965), Йозеф Ляйтгеб (1897–1952), Александр Лернет-Холениа (1897–1976), Кристина Буста (1915–1987), Кристина Лавант (1915–1973) и некоторые другие. Они по-своему перерабатывали трагедию войны и особую историческую судьбу Австрии, получали литературные премии (которые в эти годы еще не доставались вышерассмотренным социалистическим писателям), и без рассмотрения их творчества фундаментальная исто-

* См. о нем в I томе данного издания.

** См. о нем отдельную главу в данном издании.

рия австрийской поэзии никак не может быть полной. Но общеевропейского резонанса эти авторы своими поэтическими сборниками, как правило, не достигали, их творчество оказывалось слишком привязанным к сугубо австрийским и личным мотивам, а художественное воплощение этих мотивов не привносило ничего существенно нового в стремящуюся найти новые пути европейскую поэзию. Нельзя забывать и о том, что, во-первых, у них были в самой австрийской поэзии великие предшественники (Гофмансталль, Рильке, Тракль), влияния которых они не смогли избежать; во-вторых, австрийская поэзия все же развивалась в контексте всей немецкоязычной поэзии, где имелись свои великие и крупные поэты (Г. Бенн, В. Леман, Г. Айх, О. Лёрке и другие), которые также были широко известны, и, наконец, в-третьих, в немецкоязычной и европейской поэзии уже к началу 1950-х гг. стали все отчетливее проявляться новые тенденции, которые названных поэтов уже практически не коснулись. Для Чокора, совершавшего свои новации в области драмы, и для Гютерсло, сыгравшего весьма заметную роль в истории австрийской и всей немецкоязычной прозы, поэзия была скорее отдушиной, где они могли с предельной ясностью выражать свои самые затаенные мысли и переживания. В этом смысле они похожи на Гессе, поэзия которого весьма лирична, откровенна и задушевна (и сам Гессе очень любил свои стихи), но все же в историко-литературном плане вторична по сравнению с его прозой. Проиллюстрируем это на примере одного из поздних стихотворений Гютерсло «Последняя задача» («Die letzte Aufgabe»), впервые опубликованного в 1957 г., но, по всей видимости, имевшего для автора экзистенциальное значение¹²:

Пока ты за временем наблюдаешь,
оно исчезает в пене дней.
Всё, что рисуешь, о чем размышляешь,
ты у жизни отнял своей.

Не ликуй, художник, лучше заплачь:
перед картиною и стихом
стоит твоя нерожденная дочь
и не узнаёт себя в искусстве твоём!

О ты, небес покоритель!
О ты, без жены супруг!
О ты, бездетный родитель!
О ты, бестелесный дух!¹³

Стихотворение потрясает не столько искусством, сколько предельной откровенностью, на которую решается далеко не каждый художник. Обласканный премиями и славой, повсеместно при-

знанный как художник и прозаик Гютерсло решается проговорить в стихах от первого лица то, о чем в романе можно сказать лишь косвенно и опосредованно. То, о чем Томас Манн столь проникновенно (но и столь же опосредованно) стремился рассказать в своей новелле «Тонио Крёгер», написанной еще в начале XX века. О ненасытной тоске по жизни, которую на самом деле не может успокоить ни сама жизнь, ни даже творчество... Но при интерпретации этого и подобных стихотворений, которые — пускай и не в столь откровенных формах — мы можем найти у всех вышеперечисленных поэтов, мы не можем абстрагироваться от исторического контекста Австрии XX века и от личных судеб поэтов, переживших мировые войны, распад огромной империи, «Габсбургский миф» и фашизм и искавших возобновления по сути утраченных контактов с новой Австрией и с новой, еще находящейся в брожении и становлении читательской аудиторией.

По-своему показательна и типична для послевоенной австрийской поэзии творческая эволюция Кристины Бусты (Christine Busta) и Кристины Лавант (Christine Lavant.). Обе росли в материально стесненных условиях, обе познали «хлеб ранних лет» (Г. Бёлль), обе много болели, обе в начале творческого пути отдали дань религиозно окрашенной поэзии, обе начинали с подражаний Р. М. Рильке и пейзажно-магической лирике В. Лемана и других поэтов — прежде всего немецких, — представлявших жанр философской пейзажной лирики (Naturgedicht). Но по мере расхождения их жизненного опыта расходились и их пути в литературе. Кристина Буста, прожившая всю жизнь в Вене, изучала в университете англистику и германистику, но вынуждена была оставить учебу по состоянию здоровья и из-за материальной нужды, работала домашним учителем и переводчиком, а с 1950 г. — библиотекарем. Не входя ни в какие литературные группы, она постепенно преодолевала литературные влияния и находила свой стиль, сдержанно метафорический, иносказательно-притчевый, и в то же время стремящийся к ясности, к проговариванию того, что она сумела прочувствовать и увидеть за годы фашизма и послевоенных лишений. Этот стиль она нашла уже к середине 1950-х гг.:

...Некоторые слова беззвучны,
но всегда что-то смотрит
на тебя из тишины.
Контролируются дороги,
все. Иди! Сейчас почувешь
затаенную печную гарь.
И всё же на окраине деревень
оно настигнет тебя навсегда.

(«Послание»)¹⁴

«Оно» и «что-то» в контексте всего стихотворения — это страшное прошлое, от которого нельзя уйти, которое нельзя забыть, которое подстерегает повсюду, на окраине любой деревни, о котором помнит природа и кричат птицы. Но, по словам самой поэтессы, «Моей важнейшей темой является преобразование страха, ужаса и вины в радость, любовь и освобождение»¹⁵. Это качество поэзии Бусты более отчетливо проступает в ее многочисленных стихах для детей, которые пользуются большой популярностью. Уже в 1954 г. Кристина Буста получила премию Георга Тракля, вслед за которой последовали и другие многочисленные премии и награды. Некоторые из многочисленных изданий стихотворений Бусты: «Лампа и дельфин» («Lampe und Delphin», 1955), «На пути к древним огням» («Unterwegs zu älteren Feuern», 1965), «Если ты рисуешь герб любви» («Wenn du das Wappen der Liebe malst», 1981), «Посреди всей бренности» («Inmitten aller Vergänglichkeit», 1985).

Более сложным был жизненный и творческий путь Кристины Лавант, прожившей практически всю жизнь в Каринтии и взявшей себе псевдоним по местности своего рождения (долина Лавант). Она была девятым ребенком в семье горняка и с детства страдала многочисленными болезнями, в том числе ослаблением зрения и слуха и туберкулезом легких, постоянно лежала в больницах, в 1935 г. пыталась покончить с собой, после чего шесть недель провела в психиатрической лечебнице в Клангенфурте. Перечень ее страданий на этом далеко не заканчивается, при этом не последнюю роль играла постоянная бедность при отсутствии возможности нормально работать. Но гораздо больше в ее жизни потрясает другое: как из всех этих обстоятельств появилась удивительная поэзия и проза, значение которой за десятилетия, прошедшие после ее смерти (и публикации достаточно многочисленных архивов), постоянно возрастает. Воспитанная в строгом католическом окружении и рано приобщившаяся к чтению (хотя ей не удалось окончить даже средней школы), она развивалась путем самообразования, тщательно перерабатывая свой внутренний духовный опыт. Поэзия становилась для нее своеобразной отдушиной, способом преодоления не только личных страданий, но и несовершенства мироздания. Сама она так описывала свой творческий процесс: «Сочинительство настигает меня и заставляет записывать то, что не запланировано ни в моем мозгу, ни в моей душе. Если для подобных вещей вообще существует план, то он находится либо вне меня, либо в таком месте, которое до сих пор скрыто от моего рассудка. Когда же означенное состояние ослабевает, я впадаю в бездеятельную меланхолию, которая хочет только смерти»¹⁶. В таком состоянии Лавант записывает свои образы и фантазии, сначала под воздейст-

вием поэзии позднего Рильке и Тракля, но постепенно обретая свой собственный стиль, метафорический и визионерский, порой напоминающий пересказ каких-то удивительных сновидений, в которых совершенно конкретные предметы окружающего быта приобретают символическую многозначность.

Чтоб горело в сердце пламя
светлое, не угасая,
я кормлю его ветвями —
каждый день одну срываю —
с дерева моей тоски.

Ну а если птиц, жилиц древесных,
я лишаю крова и покоя,
много песен им дарю чудесных,
и они, заслушавшись, порою
падают, как угольки.

Потому что им так жаль расстаться
с веткой и багряными плодами,
и они не могут не метаться
между звездами и языками
огненными, там где чад.

Лишь одна овсянка золотая —
от тоски моей куда ей деться! —
всё поет, и плача, и стеная,
до тех пор пока и песнь и сердце
вместе с нею не сгорят.

(«Овсянка». — Пер. О. Думлер)¹⁷

Подобные визионерские фантазии, порождая причудливые, порой замысловато-мистические образы и метафоры, декларируют не только саморазрушение (как в процитированном стихотворении), но порождают возмущение и протест, что уже вовсе не согласуется с христианским мироощущением и напоминает порой какие-то языческие заклинания, в которых христианская символика практически вытесняется языческой ритуальностью. Основные поэтические сборники Кристины Лавант: «Миска нищего» («Die Bettlerschale», 1956), «Веретено в луне» («Spindel im Mond», 1959), «Павлиний крик» («Der Pfauenschrei», 1962), «Половина сердца» («Hälfte des Herzens», 1967). Уже в 1954 г. она получила премию Георга Тракля, за которой последовали и другие награды, в том числе Большая Австрийская государственная премия в области литературы (1970). В 1995 г. в Вольфсберге (где умерла писательница) была учреждена премия за достижения в области поэзии, носящая ее имя.

И все же новая историческая ситуация вызвала к жизни и новых поэтов. Такими поэтами в послевоенной Австрии стали прежде всего Пауль Целан (1920–1970) и Ингеборг Бахман (1926–1973)*. Их творчество быстро и уверенно перешагнуло национальные австрийские границы и стало заметным явлением европейской литературы. П. Целан и И. Бахман, не участвуя ни в каких литературных группировках, шли каждый своей дорогой, и оба по-своему подошли к важному поворотному пункту в истории австрийской поэзии — а именно к пункту, когда поиски истинного, правдивого, не отмеченного ложью слова вплотную подвели к черте, за которой уже начиналось не только недоверие к унаследованному (а, значит, лживому) языку вообще, но и своеобразный «бунт» против него, который должен был наглядно и конкретно продемонстрировать непрочность, шаткость и разрушимость этого лживого языка. Сами Целан и Бахман эту грань не перешли — слишком прочна и огромна была их укорененность в многовековой человеческой культуре, и эти прочные корни не позволили им стать «деконструкторами» языка, хотя П. Целан уже практически приступал к подобной работе.

Но осуществить «деконструкцию» языка новейшей немецкоязычной поэзии австрийцам все же удалось, хотя и коллективными усилиями: в начале 1950-х гг. на литературную арену выходит большая неоавангардистская «Венская группа» во главе с Г. К. Артманом**. Через десять лет столь же радикальная группа начинает свой путь в Граце — гениальным выразителем духа группы «Форум штаттпарк» в Граце было суждено стать Петеру Хандке***. Параллельно с ними сформировались и приобрели общеевропейскую известность два крупных поэта, переработавшие в своем творчестве как формальные достижения названных групп, так и опыт европейского авангарда начала XX века: Эрнст Яндль и Фридерике Майрёкер****.

Ганс Карл Артман (Hans Karl Artmann, 1921–2000) — австрийский писатель, крупнейший представитель неоавангардистской «Венской группы» (Г. К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер, Ф. Ахлейтнер), образовавшейся в начале 1950-х гг. и прекратившей свое существование в середине 1960-х годов. Литературные выступления поэтов «Венской группы» носили формалистический характер. Они воспринимали язык как самодовлеющую знаковую систему, не связанную с реальной действительностью и пригодную лишь для эстетических «игр», для «чистых» экспериментов с языком. Творчество Артмана не укладывается в рамки

* Творчеству П. Целана и И. Бахман посвящены отдельные главы.

** «Венской группе» посвящена отдельная глава.

*** Петеру Хандке посвящена отдельная глава.

**** Творчеству Э. Яндля и Ф. Майрёкер посвящены отдельные главы.

манифестов «Венской группы» — в своих талантливых пародиях и иронических балладах он обнаружил утонченную поэтическую культуру, хорошее знание литературной традиции и мастерское владение разговорными формами австрийских диалектов. В то же время Артман постоянно использовал и различные модернистские новшества — приемы «конкретной» поэзии, театра «абсурда», поп-арта, — обогащая их время от времени и собственными изобретениями, например, смешением немецкого текста с выражениями из различных языков: церковнославянского, итальянского, английского, латинского и др.

Эрнст Яндль (Ernst Jandl, 1925–2000) — австрийский поэт, один из крупнейших представителей «конкретной» поэзии. Яндль начал публиковаться в середине 1950-х гг., выступив в русле «Венской группы». Росту его популярности способствовало искуснейшее авторское исполнение собственных сочинений, его стихи распространяются на грампластинках, исполняются по радио. Поэтическое экспериментаторство Яндля не уместается в рамках модернистского формализма: во-первых, потому, что он писал и вполне традиционные и общедоступные философские и пейзажные стихотворения, во-вторых, потому, что многие из его экспериментальных стихотворений основаны на большом лингвистическом чутье, на серьезном освоении национальной поэтической традиции (К. Моргенштерн, В. Буш и др.) и противоречивого опыта модернистской поэзии XX века. Эстетическое обоснование «конкретной» поэзии Яндль выводил из предположения, что звуковая и графическая оболочка слов, их расположение на листе бумаги заключают в себе серьезный смысловой и символический подтекст, не совпадающий полностью с лексическими значениями отдельных слов и словосочетаний, а порой и вступающий с ними в явное противоречие. Это противоречие Яндль усиливал еще и тем, что заменял те или иные звуки или отдельные слоги в словах или менял их местами, отчего существенно усиливаются двусмысленность и многозначность, появляются неожиданные иронические и юмористические смысловые оттенки. Опыты Яндля далеко не всегда носят безобидно игровой характер, например, в группе «военных» стихотворений Яндлю удалось средствами «конкретной» поэзии зримо воссоздать тяготы окопной солдатской жизни; стихотворения эти носят отчетливо антимилитаристский характер, хотя — в духе программы Яндля — не отвечают на вопрос о причинах и виновниках империалистических войн. Об этом его читатели (или слушатели — он был великолепным исполнителем экспериментальной поэзии, собиравшим тысячные аудитории) должны догадываться сами.

В то же время названными группами и именами современная австрийская поэзия вовсе не исчерпывается. Время показало, что

обновление поэзии может происходить на самых разных путях — не только в сфере конкретной поэзии, но и гораздо более традиционными способами. Таким экспериментатором в рамках традиционных форм стал Андреас Окопенко (Andreas Okopenko, род. 1930), родившийся в Словакии в украинской семье, позднее переехавшей в Вену. С начала 1950-х гг. он стал писать стихи словно бы в полемике с «Венской группой», которая его упорно не признавала. Отвергая эксперименты с языком, он, используя простейшие стихотворные формы и жанры, подмечал в действительности самые казалось бы незамысловатые сюжеты и эпизоды, «наивно» рассматривал их и столь же «наивно» предлагал читателям совершенно неожиданный взгляд на самые тривиальные и не вызывающие никакого сомнения вещи. Хрестоматийным в своей незамысловатой простоте считается стихотворение «Летняя песня» («Sommerliches Lied»), словно бы для того и созданное, чтобы обнажить саму суть мгновенного «схватывания» явления действительности и «разоблачения» его подлинного смысла:

«Они так весело жили...»

Старая песня зовет.

Но из тех, кто со мною были,

Никто со мной не живет.

Люди проходят в спешке,

За забором куст бузины.

(Мельком:) Взглянув на вещи,

В суть вещей загляни.

«Они так весело жили...»

Старая песня зовет.

...друг друга не находили...

И вряд ли уж кто найдет.

«Они так весело жили...»

И мы будем весело жить,

Как ветер, вихриться пылью

И навсегда уходить¹⁸.

Подобная простота в пору почти повального увлечения конкретной поэзией и словесными играми многим критикам казалась не заслуживающей уважения и даже примитивной. Но постепенно Окопенко завоевывал своего читателя, что отразилось в нарастании количества и качества литературных премий, в том числе Большой Австрийской государственной премии в области литературы (1998) и Премии имени Георга Тракля за достижения в области поэзии (2002). Основные книги стихотворений А. Окопенко: «Зеленый ноябрь» («Grüner November», 1957), «Странные дни» («Seltsame Tage», 1963), «Отчего нужники так печальны»

(«Warum sind die Latrinen so traurig», 1969), «Стихотворения для приманки» («Lockergedichte», 1983), «Сахар для обезьян. Новые стихи для приманки» («Affenzucker. Neue Lockergedichte», 1999).

В новейшем коллективном обзоре «История немецкой литературы. С 1945 г. до современности» (2006) завершающая глава, написанная Андреасом Кильхером, посвящена «второму поколению» писателей, представляющих «немецко-еврейскую литературу 1980–2000-х годов»¹⁹. Если к первому поколению отнесены Пауль Целан, Нелли Закс, Роза Ауслендер, Вольфганг Хильдесхаймер и другие знаменитые или известные поэты и писатели, то во «втором поколении» из австрийцев наибольший интерес представляет Роберт Шиндель (Robert Schindel, род. 1944). Его родители, австрийские евреи-коммунисты, по поручению Коммунистической партии Австрии должны были создать в Линце подпольную коммунистическую группу сопротивления, через некоторое время группа была раскрыта, и родители были отправлены в концлагерь Аушвиц. Мать выжила, отец был уничтожен в концлагере Дахау. Мать, еще в предчувствии ареста, сумела поместить мальчика в сиротский дом, а после войны снова разыскать его. В 1959 г. мальчика исключили из гимназии за плохое поведение. Подросток некоторое время бродяжничал, в том числе добирался до Швеции и Франции. В 1961–1967 гг. он был активным членом Коммунистической партии Австрии, затем возглавлял наиболее радикальную группировку венских студентов, до 1978 г. был активистом маоистской группировки, затем разочаровался в политике и, сменив несколько работ, с 1986 г. живет как свободный писатель в Вене. Стихи начал писать с конца 1950-х годов. Имеет многочисленные литературные премии.

Богатый и во многом трагический опыт Р. Шинделя разнообразно отразился в его литературном творчестве: в поэзии, прозе, драме и эссеистике. С 1970 г. он опубликовал около 10 сборников стихотворений. В ранних сборниках большое место занимала актуальная политическая лирика, отражавшая партийные убеждения поэта. Одно из достоинств стихотворений Р. Шинделя, начиная со сборника «Коршуны — пунктуальные звери» («Geier sind pünktliche Tiere», 1987), — быстрая реакция на внутривнутриполитические и международные события, особенно в тех случаях, когда поднимает голову реакция; его поэтический инструментарий — «патетика и дерзость, ирония и риторика»²⁰. Откликаясь на политические события, Шиндель постоянно апеллирует к исторической памяти, в частности он помнит, что почти все его родственники были уничтожены национал-социалистами и напоминает о миллионах подобных смертей австрийцам и немцам, которые, как ему представляется, склонны забывать об этом. В своей

эссеистике он подчеркивает приверженность Гёльдерлину, Целлану, Гейне, Брехту и Карлу Краусу.

Подводя итоги, можно констатировать, что в послевоенной австрийской поэзии соседствуют и уживаются вместе самые различные тенденции и ориентации: от попыток сохранить (содержательно и формально) традиции романтической и реалистической лирики XIX–XX вв. (рассмотрение эпигонской струи этого течения сознательно выпущено из обзора) до крайне неоавангардистских попыток отмежеваться даже от авангардных течений первой половины XX в. Неполнота представленных имен и отсутствие специальных характеристик некоторых весьма интересных поэтов, например, Эрнст Шёнвизе (Ernst Schönwiese, 1905–1991), на наш взгляд, общую картину послевоенной австрийской поэзии существенным образом не меняют.

¹ Объективное изложение фактов исторической ситуации в Австрии в рассматриваемый период см.: *Hanisch E. Die Zweite Republik // Hanisch E. Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert.* Wien: Ueberreuter, 1994. S. 395–480.

² Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах / Сост. В. Вебера и Д. Давлианидзе. М.: Радуга, 1988. С. 393.

³ *Waldinger E. Die kühlen Bauernstuben. Gedichte.* Berlin: Aufbau-Verlag, 1949. S. 355.

⁴ *Краммер Т. Для тех, кто не сплет о себе. Избранные стихотворения / Сост. А. Белобратов.* СПб.: Дидактика Плюс, 1997. С. 281.

⁵ См., в частности, двуязычное издание, содержащее библиографию переводов поэта на русский язык: *Краммер Т. Для тех, кто не сплет о себе. Избранные стихотворения / Сост. А. Белобратов.* СПб., 1997.

⁶ *Fischer E. Theodor Kramer. Das lyrische Werk // Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen / Hrsg. von E. Fischer.* München, 1997. S. 372.

⁷ *Verlassener Horizont. Österreichische Lyrik aus vier Jahrzehnten / Hrsg. von H. Huppert und R. Links.* Berlin: Volk und Welt, 1980. S. 156.

⁸ Цит. по: *Reso M. Hugo Huppert // Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts: Einzeldarstellungen / Hrsg. von K. Böttcher.* Berlin: Volk und Wissen, 1988. S. 446.

⁹ *Fried E. Gedichte.* Hamburg, 1958. S. 108–109.

¹⁰ *Fried E. Aufforderung zur Unruhe. Ausgewählte Gedichte.* München, 1972. S. 1.

¹¹ *Строки времени. Молодые поэты ФРГ, Австрии, Швейцарии, Западного Берлина.* М.: Молодая гвардия, 1967. С. 20.

¹² Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что изданный посмертно сборник стихотворений Гютерсло заключал в названии последнюю строку процитированного стихотворения: *Gütersloh A.P.* Treppe ohne Haus oder Seele ohne Leib. Späte Gedichte. Edition Roetzer Eisenstadt, 1974.

¹³ Ibid. S. 9.

¹⁴ Österreich heute. Ein Lesebuch / Hrsg. von G. Baum, R. Links, D. Simon. Berlin, 1978. S. 386.

¹⁵ Цит. по: *Thuswaldner A.* Christine Busta // Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945 / Hrsg. von Th. Kraft. München, 2003. Bd. 1. S. 199.

¹⁶ Die zeitgenössische Literatur Österreichs / Hrsg. von H. Spiel. Zürich und München, 1976. S. 382. (Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart.)

¹⁷ Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. С. 463.

¹⁸ *Okopenko A.* Gesammelte Lyrik. Wien; München, 1980. S. 94.

¹⁹ Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart / Herausgeber: J. Bark, G. Scherer, D. Steinbach. Leipzig; Stuttgart; Düsseldorf, 2006. S. 322.

²⁰ *Kraft Th.* Robert Schindel // Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945 / Hrsg. von Th. Kraft. München, 2003. Bd. 2. S. 1100.

ГЛАВА 9

ПАУЛЬ ЦЕЛАН

Пауль Лео Анчель (настоящее имя Пауля Целана — Paul Celan, 1920–1970) родился в Черновицах (ныне Черновцы) в семье торгового маклера. Буковина, с 1877 г. принадлежавшая Австрии, в 1918 г. стала частью Румынии. Несмотря на начавшуюся румынизацию, немецкий язык по-прежнему оставался языком общения между румынами, немцами и евреями. В семье Целана говорили на верхненемецком, любимым чтением матери были немецкие классики. Пауль был единственным ребенком в семье, и отец стремился воспитать из него трезвомыслящего, практичного человека. В пять лет он пошел в привилегированный детский сад с преподаванием французского, с 1926 г. посещал народную школу, а затем — еврейскую «Сафа-иврия». После этого учился в греко-латинской гимназии, где преуспевал в немецком, французском языках и естественных науках. В 1935 г. у него пробуждается интерес к социализму, Целан читает Маркса, Энгельса, Кропоткина (больше всего он любил книгу «О принципе взаимопомощи» — антидарвиновскую). В 1937 г. в библиотеке своих знакомых он наткнулся на две книги, имевшие для него большое значение: прозу Гофмансталя, куда входило и «Письмо лорда Чандоса», а также сборник «Сельский врач» Кафки. Позднее он относил Кафку к своему ежедневному чтению.

Время начала его поэтической деятельности неизвестно. Возможно, это произошло в 1934–1935 годах. Первое датированное стихотворение относится к 1938 г.

В 1938 г. он едет изучать медицину во Францию, через год начинается война. Целан возвращается на Буковину, занимается романистикой в Черновицком университете. Это время отмечено пробуждением интереса к структурализму (Соссюр, Якобсон). В 1940 г. в Черновцы вступают советские войска. Целан учит русский язык, работает в качестве переводчика. В 1941 г. гитлеровская армия нападает на СССР и захватывает его западные районы, в том числе Буковину; родители Целана депортированы в лагерь, который им уже не удастся покинуть живыми. Сам Целан попадает в румынский трудовой лагерь, где условия были намного мягче. Мало сказать, что события этих лет нало-

жили трагический отпечаток на все последующее творчество Целана, — они стали, хотя это и не выражалось «открытым» текстом, его сутью.

Именно в годы войны Целан начинает интенсивно писать стихи и в 1943 г. подготавливает первый машинописный сборник. После освобождения советскими войсками Буковины он работает санитаром в госпитале, затем продолжает обучение в университете. В 1945 г. Целан переезжает в Бухарест, где его школьный друг И. Вайсглас был редактором газеты «Свободная Румыния». Целан сотрудничает в издательстве «Русская книга», переводит на румынский Лермонтова, Симонова, Чехова и др. В 1947 г. в журнале «Агора» появляется его первая поэтическая публикация — три стихотворения, подписанные псевдонимом, который отныне станет постоянным: Целан. (Этимология его такова: во-первых, это анаграмма настоящей фамилии; во-вторых, возможно, намек на поэта-францисканца Т. Целано.)

В 1947 г. Целан перебирается в Вену, где сближается с сюрреалистами. Сюрреализм, уже ставший вчерашним днем французской поэзии, получил в Австрии — «с типичной для Вены некрофилией»¹ — с помощью Артмана, Римершмида, Хельцера и Базиля новый импульс. Изданные в 1950 г. Хельцером и художником Э. Жене «Сюрреалистические публикации», где выступил также и Целан, открывались «Одой Андре Бретону». О. Базиль опубликовал в своем журнале «План» большую подборку Целана, но взаимное разочарование обеих сторон наступило очень быстро. В Вене супружеская чета Жене — самые большие друзья буковинского поэта, именно они помогут финансировать издание его первого сборника «Песок из урн» («Sand aus den Urnen», 1948), тираж которого из-за многочисленных ошибок был почти полностью изъят автором. Целан напишет эссе «Эдгар Жене и сон о сне», где намечается некая программа — может быть, не столько для себя, сколько для художника — и возникает целановский ландшафт с любимыми подробностями: сон, море, око, губы, парус, «почти-дерево», «также-дерево» и проч. Эссе написано в вычурной манере, не все ясно и с приоритетами. Так, упоминается «Театр марионеток» Г. Клейста: надо научиться наивности и обрести грацию, вернуть примитивный смысл вещам и событиям, но делать это надо с помощью разума, ложь веков необходимо смыть «королевской водой» рассудка. То есть намечается — вполне в духе раннего Целана — совершенно утопическая программа. Дружба с Жене прервется самым неожиданным и загадочным образом, когда Целан в 1948 г. уедет во Францию, не вычитав даже гранки своей первой книги. Влияние сюрреализма будет ощущаться в его творчестве и впредь: в частности, сон как основной топос, сама

сюрреалистическая техника сна. Румынский друг Целана Петре Соломон заметил как-то, что «Целан преодолел сюрреализм с помощью структурно близкого ему Кафки»². Это и так, и не так, но, во всяком случае, в конце сороковых Целан напишет ряд афоризмов, вполне кафкианских в своей парадоксальности (к примеру: «Была весна, и деревья полетели к своим птицам». Или: «Он учил законам тяготения, приводил доказательство за доказательством, но встречал только глухие уши. Тогда он поднялся в воздух и преподавал, паря, — теперь они поверили ему, однако никто не удивился, когда он не вернулся назад»). Здесь и парадокс, и стремление до предела обнажить «педагогическую интенцию», описав некую параболу. Таким образом, правомерней было бы говорить не о преодолении сюрреализма «через Кафку», но о попытке ассимилировать опыт того и другого.

В Париже Целан изучает германистику, занимается преподавательской деятельностью (с 1959 г. — в Сорбонне). На первых порах он живет у франко-немецкого поэта И. Голля, одного из первых переводчиков Маяковского на немецкий язык. Голль умирает в 1950 г., когда через два года выйдет сборник Целана «Мак и память» («Mohn und Gedächtnis», 1952), вдова Голля Клер обвинит автора в плагиате. В скандал, разгоревшийся после этого заявления, вмешается Дармштадтская академия, которая после тщательного анализа оправдает Целана³.

Целан прочно обосновался во Франции, прожив в этой стране чуть ли не половину жизни, здесь он женился на художнице Жизель Лестранж, с которой будет выпускать книги (в 1955 г. у них родился сын Эрик, избравший впоследствии карьеру циркового артиста). Прекрасно зная французский язык, он, однако французским поэтом не стал, но много переводил на немецкий — Р. Шара, А. Мишо и др. Правда, Мило Дор утверждал, что если бы Целан стал писать по-французски, с ним произошло бы то же самое, что и с Э. Ионеско. Как поэт он продолжает ориентироваться на немецкоязычное пространство, — главным образом на ФРГ, где он будет публиковаться, исследоваться, награждаться литературными премиями. Контакт с этим пространством не назовешь безоблачным, примечателен в этом смысле эпизод с «Группой 47», самым влиятельным тогда в ФРГ литературным объединением.

В 1952 г. лидер «Группы 47» Х. В. Рихтер приезжает в Вену, чтобы дать на радио интервью Х. Вайгелю, где в это же время работает И. Бахман, которая дает Целану самые лучшие рекомендации. Целан участвует в Х чтениях в Ниндорфе, его выступление вызывает жесточайшие дебаты о «поэзии чистой и ангажированной», сами же стихи встречают резкий отпор одних и холодное неприятие других. Буковинский поэт терпит фиаско,

так как не попадает в определенный регламент, в определенный способ артикуляции, мимики и жеста.

Причина заключалась, прежде всего, в характере поэта и его жизненном опыте. Основной темой Целана стали страдания еврейского народа в годы Второй мировой войны. Непостижимость случившегося, неотступное присутствие в памяти поэта ужасов холокоста приводят его к осознанию невозможности передачи пережитого обычным языком. Получившие широкую известность слова Т. Адорно о том, что «после Освенцима нельзя писать стихи», обрели в творчестве Целана свое, пожалуй, самое явственное выражение, ибо основной пафос высказывания Адорно был направлен не против поэзии вообще, а против безмятежных опусов «натурфилософских» лириков, искавших убежища от страшной правды в метафизических рощах. Позже, принимая литературную премию вольного ганзейского города Бремена, Целан произнесет знаменательные слова о трагедии языка: «Ему выпало пройти сквозь собственную безответственность, сквозь страшное онемение, сквозь тысячекратную крошечность смертоносных речей. Он прошел насквозь, и не нашлось у него ни слова для того, что вершилось. Но он сквозь это прошел. Прошел и вышел на свет, “обогащенный”, правда, всем, что было»⁵. Косвенным подтверждением того, что эта «обогащенность» имела продуктивный характер (по крайней мере, в творчестве Целана), является высказывание того же Адорно, который (после знакомства с лирикой Целана) уже в 1960-х гг. вынужден был в своем, пожалуй, самом значительном произведении «Негативная диалектика» признать: «Многолетние страдания имеют столько же прав для выражения, сколько истязаемый вопить; поэтому, возможно, неправильно полагать, что после Освенцима нельзя больше писать стихи»⁶.

Ужасы холокоста нашли свое выражение в поэзии Целана не в прямом описании совершенных преступлений, а в «опосредованном сообщении» о пережитом с помощью сложных метафор, иносказаний, скрытых цитат, необычных словосочетаний, которые являются выражением «чувства стыда, которое испытывает искусство перед лицом страдания, не поддающегося ни познанию, ни сублимации» (Т. Адорно). Герметическая поэзия Целана не бегство в закодированный мир, это проявление сложного культурологического комплекса, в котором переплелись фундаментальные принципы хасидской теории о невозможности аутентичного отображения страданий с многообразием европейской поэзии модерна, эстетическим императивом которой со времен Бодлера было не изображение, а проникновение в глубинные процессы изображаемого, где реальные предметы вполне естественно соседствуют с ирреальными. Отсюда мнимый

эклетицизм поэтического языка Целана. О нацистском терроре он хочет говорить только чужими словами или образами. Однако эти слова и образы «актуализированы», пыль и груз прошлого сброшены с них жестокой действительностью, да к тому же все эти поэтические заимствования подвергаются такой основательной переработке, что порой невозможно определить генеалогию этих заимствований. Поэзия Целана настоянна на многообразии языкового и культурного наследия многих народов: здесь библейские и хасидские мотивы, патетика немецкого экспрессионизма, трансцендентальность французского сюрреализма и образность русского символизма. Целан впитал в себя поэтику разных школ и распорядился ею по собственному усмотрению, создав невероятный по силе воздействия художественный язык. Читатель видит в его стихах не отображение совершенных преступлений, он ощущает лишь ужас надвигающегося события, его беспокоят необычные метафоры (например, зачин знаменитого стихотворения «Фуга смерти»: «Черное молоко раннего утра» — «Schwarze Milch der Frühe», символизирующий дым, поднимавшийся по утрам из догоравших печей крематория Освенцима):

Черное молоко раннего утра мы пьем вечерами
мы пьем его в полдень и утром мы пьем его ночью
мы пьем его и пьем
мы роем могилу в воздухе там где не тесно лежать
В доме живет человек он играет со змеями он пишет
пишет когда стемнеет письмо в Германию о золоте кос твоих

Маргарита

он пишет его и выходит из дома сияют звезды он свистом сзывает
своих собак

он высвистывает своих евреев велит им рыть могилу в земле
он приказывает нам играйте музыку для танцев
<...>

Черное молоко раннего утра мы пьем тебя ночами
мы пьем тебя в полдень смерть — это мастер из Германии
мы пьем тебя вечерами и утром мы пьем и пьем
смерть — мастер из Германии с голубыми глазами
его свинцовая пуля настигнет тебя настигнет без промаха
в доме живет человек твои золотые волосы Маргарита
он спускает на нас свою свору и он дарит нам могилу в воздухе
Он играет со змеями и мечтает смерть — это мастер из Германии
твои золотые волосы Маргарита
твои пепельные волосы Суламифь

Пер. Е. А. Зачевского

«Фуга смерти», совершенно не понятая участниками «Группы 47» на слушаниях в Ниндорфе, построена по принципу музыкальной композиции. В стихотворении, как и в классической

фуге, превалируют две темы: «черное молоко раннего утра» и «смерть — это мастер из Германии». Они многократно повторяются в различных сочетаниях, то расширяясь, то укорачиваясь, переплетаясь друг с другом, сливаясь воедино. Если вначале необычная метафора «черное молоко раннего утра» вызывает недоумение, то впоследствии, когда эта метафора входит в соприкосновение с трагической повседневностью приуготовления к смерти, усиленной к тому же многократным повторением «мы пьем его», становится оправданной столь резкая трансформация молока, символа жизни, в свою противоположность — в черную смерть, в тот дым, подымавшийся днем и ночью из труб непрерывно работавших печей для сжигания трупов в концентрационных лагерях. Темп проведения основных тем поэтической фуги постепенно нарастает, смешение отдельных фраз становится более беспорядочным и, наконец, завершается раскрытием сущности этого голубоглазого мастера смерти, мастерским достижением которого является точная стрельба по живой мишени. Однако сама фуга у Целана завершается вопреки музыкальным канонам диссонансом — «золотые волосы Маргариты//пепельные волосы Суламифь». Сплелись воедино золотые волосы Маргариты из «Фауста» Гёте и пепельные волосы Суламифь, возлюбленной царя Соломона из книги «Песнь песней» и вскоре превратятся в пепел и дым.

Несмотря на «провал» в «Группе 47» (чтение Целаном стихотворений из книги «Мак и память» было встречено полным непониманием и откровенными насмешками), известность и авторитет поэта растут по мере выхода в свет его новых книг: «От порога к порогу» («Von Schwelle zu Schwelle», 1955), «Решетка речи» («Sprachgitter», 1959), «Ничейная роза» («Niemandrose», 1963), «Переводя дыхание» («Atemwende», 1967), «Нитяные солнца» («Fadensonnen», 1968), «Принуждение светом» («Lichtzwang», 1970), «Немного снега» («Schneepart», 1971). В конце XX в. многие критики и литературоведы вообще склонны считать его чуть ли не лучшим немецкоязычным поэтом послевоенного периода. Высоко его реноме и как переводчика со многих языков, в том числе и с русского (Случевский, Блок, Есенин, Хлебников, Мандельштам).

В конце шестидесятых Целан переживает глубокий кризис, вызванный многими причинами, разбираться в которых было бы неделикатным. Предположительно 20 апреля 1970 г. он кончает самоубийством, прыгнув с моста в Сену.

То, что читал на заседании «Группы 47» Целан, относится к его ранней лирике (сюда можно отнести сборники «Мак и память» и «От порога к порогу»). Если говорить о сборнике «Мак

и память» в целом, то он представляет собой элегический цикл по преимуществу, это некая единая «суперэлегия». Уже по тематике — оплакивание погибших, скорбная память о мертвых, противостояние памяти и забвения — стихи могут быть отнесены к элегиям. Это правомерно и с точки зрения просодии: плавность, многостолпность стихов, преобладание дактилических элементов — все это порой вызывает ассоциации с гекзаметром или пентаметром, составившими дистих классической элегии, хотя для поэзии XX века это уже, в принципе, не существенно. Еще один интересный момент: стихи, при всей их сложности, а иногда и зашифрованности, написаны с использованием архаической лексики и вполне конвенциональных приемов. В частности, у Целана много метафор типа «соломинки грусти» или «времени цвет», что так любили романтики, а вслед за ними, к примеру, Рильке. Для структуры элегии очень важен принцип антитезы, но у Целана по закону антитезы построен весь сборник, наиболее часто употребляемые слова символизируют понятия, которые выстраиваются в бинарные оппозиции: вода — огонь, камень — сердце, память — забвение и т. д. Антитеза заключена уже в названии книги, хотя здесь необходимо учитывать, что «мак» для Целана — амбивалентный символ: с одной стороны, он антипод памяти, но с другой — ее союзник, так как снимает боль, расширяет сферу подсознательного и как бы рафинирует воспоминание.

Для ранней лирики Целана характерно стремление к жанровому синтезу. При общей элегической доминанте в «Фуге смерти», например, совмещено несколько поэтических жанров — от баллады, причитания по погибшим и колыбельной песни до псалма. А в стихотворении «Скрежет железных подошв...» «буколико-идиллическая» и «рыцарская» стилизация сочетается с пародией и сюрреалистической техникой сна. В «Фуге смерти» для усиления эмоционального воздействия, расширения арсенала «орудийных средств» языка и тем самым рамок жанра Целан имитирует форму, взятую из другого вида искусства — музыки. Следует также отметить, что прием ослабления логических связей, пространственно-временной детерминации Целан заимствует в живописи, что предполагает одновременность, «симультианность» изображения самых разных событий.

Особого внимания заслуживает проблема медитативности целановской лирики. Его элегии зачастую строятся как медитации (в значении аутогенной процедуры), и в этом смысле они медитативны. Но они антимедитативны, если сравнивать поэзию Целана с философской поэзией в традиционном, так сказать, «пантеистическом» значении слова со всеми ее «провалами в вечность» и вопросами о «загадке бытия». Целан — поэт апо-

калипсического видения мира, хотя иногда с преобладанием настроений «постапокалиптической рутины», и его образы воздействуют скорее эмоционально, чем побуждают к размышлению. Но, с другой стороны, целановская лирика эмоциональна настолько, насколько вообще может быть эмоционален шок.

Процесс целановской медитации протекает следующим образом: посредством напряженного всматривания в предмет внешний мир полностью исключается. После освобождения «мыслительного поля» от конвенциональных понятий и представлений наступает черед идеальных образов, которые вводятся в поле медитации. В целановском варианте освободившееся «поле» часто заполняется образами кошмарных сновидений, ненамного превосходящих реальность недавно пережитого (стихотворение «Последнее знамя»). В стихотворении «Она расчесывает волосы» «лирическое я» видит в необычном медальоне не свое собственное отражение, но трагический образ времени.

Классическая медитация предполагает внесение порядка и гармонии в хаос душевного мира. Эта операция для Целана уже неосуществима. Его лирика — поле не сражения, но, скорее, противостояния, сосуществования памяти и забвения. Память и забвение — функции друг друга, одна растет за счет другого и наоборот. Это сообщающиеся сосуды: помнить — мучительно и больно, забыть — невозможно.

Преодоление антиномии памяти и забвения, «я» и «ты», по-сую- и потустороннего совершается только в поэтическом сознании. Целановский вариант: любой жанр превращается в свою противоположность, а затем вновь становится самим собой, но уже в «элегическом преломлении». Схематически этот процесс можно изобразить так: антитеза, зеркальность, диалогичность, идентификация. В отношении Целана, таким образом, мы можем говорить о радикализации элегического, достигаемой посредством жанрового синтеза.

Поэты начала XX в. предчувствовали, а затем пережили время, знаменовавшее трагический перелом в истории человечества. Поэты следующего поколения стали свидетелями эпохи еще более мрачной и бесчеловечной, дав тем не менее ответ на вопрос Гельдерлина: «Зачем ущербному времени поэты?»

«Стратегия» Целана по отношению ко времени выражается в следующем: его стихи обычно являются ретроспекциями, поэзия рождается из конфронтации памяти и забвения, а все попытки «разморозить» настоящее терпят неудачу. Поэт обращается к прошлому посредством перевода настоящего в повествование, но эти экскурсы обрываются на «освенцимской цезуре». Выход из ситуации, грозящей стать «дурной бесконечностью»,

или в надежде на «мессианское избавление» (стихотворение «Корона»): поэтическое слово живет в «дне седьмом», но проецировано в «день восьмой», или в накоплении «духовной эссенции», помогающей выстоять в борьбе с забвением (стихотворение «Виноградари»).

Как же отражает «преступное время» Целан? Его приемы стары, как старо само искусство, но выбор их обусловлен иными причинами, чем это было, скажем, характерно для поэтов других столетий. В тоталитарную эпоху идеология пронизывает все сферы жизни, за исключением природы и человека как биологического феномена: никому еще пока, насколько известно, не пришло в голову сказать, что береза революционнее клена, а сердце прогрессивнее печени. Наблюдая процессы, совершающиеся в западноевропейской поэзии XX века, мы нередко можем констатировать следующий факт: поэты антропоморфизируют мир, а явления социальной жизни объясняют метафорами, относящимися к сфере природы. Причем это уже не «эзопов язык», обусловленный желанием замаскировать истинную интенцию произведения, но недоверие к языку вообще, искалеченному средствами массовой коммуникации, совершившему грехопадение. Здесь корни таких дефиниций, используемых нами при разговоре о «поэзии после Освенцима».

Принцип антропоморфизации ведет на уровне поэтического высказывания к вытеснению исторического, так как обращается к вечному, архетипическому. В частности, у Целана это находит свое выражение в том, что почти полное отсутствие реалий времени в его стихах компенсируется довольно стабильным присутствием мотива борьбы, противостояния.

Согласно Й. Фиргесу, проведенным статистическим подсчетам, седьмая часть существительных в первых двух сборниках Целана обозначает части тела⁷. «Глаз» встречается 70 раз, 45 глаголов относятся к деятельности глаза. «Сердце» — 45 упоминаний, «волосы» — 44, «рот» — 18. Из «общественной» лексики чаще всего встречаются «мать», «сестра», «брат», «любимая», «друг», «чужбина» и т. д. Редко встречается лексика, относящаяся к технике, повседневной жизни, быту, социуму вообще. Целан, таким образом, предпочитает оставаться в приватной сфере. Тенденция сохранится до конца жизни, повысится только индекс цитирования. Однако границы этой тенденции не так-то легко установить.

Целан избегает твердо фиксированных символов, но, например, символика цвета, — хотя она у Целана, как у любого другого поэта, весьма индивидуальна, — имеет, как и символика времен года и пространства, свои константы. Белый цвет обычно символизирует смерть. Побелевшие волосы («Твои волосы над морем»), «белое сердце мира» («Камень из моря»), «белые

солнца смерти» («Поздно и глубоко») и т. д. Серебро, серебряный цвет также символизируют смерть и забвение. К этому же кругу значений относится и черный цвет. Сам цвет может не называться, но тем чаще такие слова, как «ночь», «вечер», «тьма», маркирующие ту или иную градацию тьмы.

«Тема апокалиптиков — взрыв истории и ее переход в метаисторию, последнее сражение добра и зла и “тот свет”. Когда древние пророки говорили о народах и государствах, для них еще существовал пестрый человеческий мир с его красками; для апокалиптиков красок не осталось — только ослепительное сияние и кошмарный мрак. Атмосфера их сочинений характеризуется единством двух крайностей — предельной экзальтации и предельной рассудочности»⁸.

Палитра Целана еще достаточно богата, но это обманчивое впечатление, потому что цветом наделяются в основном не реальные предметы окружающего мира, но абстрактные понятия и процессы сознания. На черно-белое изображение он накладывает радужную пленку, но это иллюзорное, алхимическое и волюнтаристское действо. Этим же объясняется и крайний субъективизм его цветового спектра. Например, синий и все оттенки этого цвета сигнализируют обычно работу памяти, интенсивное, полное воспоминание. Зеленый цвет однозначно маркирует забвение: в стихотворении «Последнее знамя» ресницы красятся в зеленый цвет — призрак мимикрии сознания, приобретающего цвет забвения. Особую роль играет красный цвет, обозначающий в противоположность синему, так сказать, «забвение-память»: воспоминания, частично смягченные забвением, которые, однако, потенциально могут переходить в «синюю» зону. У красного есть и другие оттенки. Пурпурный, будучи смесью красного и синего, применяется в том случае, если оба эти состояния выступают на паритетных началах и перевес пока не достигнут ни одним из них («Твои волосы над морем»). Ржавый, бурый, коричневый отмечают крен в сторону бодрствования, яви, функционирования в социуме.

Календарно, — если этот момент вообще присутствует, — действие большинства целановских стихотворений приходится на весну и осень: эти два времени года примыкают, с одной стороны, к зиме — полюс мрака, неподвижности и забвения, с другой — граничат с летом, на которое выпадает период самой резкой конфронтации памяти и забвения, что находит свое выражение в мотиве битвы, сражения и восходит к фольклорной традиции (стихотворения «Скрежет железных подошв слышен в вишне» и «В темноту окунули вишни любви»).

Для поэта естественна ситуация, когда временные циклы последовательно сменяют друг друга: завязь, цветение, созрева-

ние, отмирание и тлен. Поэту, который делает природные явления эмблемами духовных, исторических и социальных процессов, представляется чудовищным нарушение естественного цикла: «вишни любви» созрели, но остались невостребованными сердцами, вырванными из нормального хода созревания.

Зима (о всех временах года мы говорим условно; эти градации теряют силу, выходя за пределы поэтического пространства) для Целана сфера наименее «метафорогенная». Это в какой-то степени связано с его философией языка и истории: во-первых, нет адекватного языка для выражения «преступного времени»; во-вторых, в круговороте времени «освенцимской цезуре» соответствует зима, а, следовательно, в поэтическом измерении — некая омертвевшая зона, тромб, мешающий нормальной жизнедеятельности. Вместе с тем, этот пораженный участок является частью организма, несущей свою информацию и способной, когда до нее доходит очередь, генерировать собственные ядовитые ферменты.

Целан предлагает два выхода: или «сойти с круга» (стихотворение «Корона»), или, используя «эликсир творчества», преодолеть этот участок — миновать его, возможно, проспав, но тогда придется иметь дело с «зачумленной» памятью. Оба этих пути связаны с символикой осени и реализуются в стихотворениях «Виноградари» и «Скрежет железных подошв...» Что касается весны, то это время года ассоциируется для Целана с началом работы памяти и облекается в метафоры «охоты» («Последнее знамя») или «пахоты» («Веточка, привитая к глазу...»).

Символика пространственных направлений тесно связана с темой «поэтической географии» Целана. Для постижения действительности он часто использует географические образы, известно пристрастие поэта к созданию собственных материков и направлений («поздняя страна», «плыть по течению крови»), и даже немногочисленные теоретические выступления Целана тяготеют в своих основных понятиях к таким символам, как «меридиан», «детская ландкарта» и проч. Символика пространственных направлений реализуется не только на уровне «поэтической географии», но и на более глубинном уровне. Например, антитеза, заключающаяся в названии сборника «Мак и память», нашла затем свое развитие и в аспекте жанра («панэлегизация»), и в тематическом (борьба памяти и забвения), и в лексическом плане (выстраивание бинарных оппозиций).

Название сборника «От порога к порогу» антитезы уже не содержит, что предполагает (Целан очень концептуален!) некую релятивизацию идеи движения и борьбы. В отличие от названия «Мак и память», здесь оба члена равноправны: порог забвения и порог памяти, какое-либо противостояние отсутствует. Схема,

заложенная в названии, пронизывает весь сборник. Почти каждое стихотворение первой книги имеет свои аналоги во второй: возвращаясь к своим более ранним текстам, Целан как бы подввергает старые ориентиры ревизии, поверяя время стихами, а стихи временем, пытаясь установить, насколько точны были те, прежние метафоры, и что получится, если ввести их в новый исторический контекст.

В этом смысле очень важным представляется стихотворение «Здесь — значит здесь, где вишневый цвет хочет быть чернее, чем там». Пять строк начинаются местоимением «hier» (здесь), повествуется о каком-то человеке «с белым виском» и городе, куда приплыл этот человек. В концовке говорится, что этот город «управляется облаком».

Все это выглядит на первый взгляд совершеннейшей бессмыслицей. Нам известно, однако, высказывание Целана о том, что стихотворение посвящено бомбардировке Хиросимы.

Итак, название города зашифровано в начале этих пяти строк: Хиросима, таким образом, это то, что «здесь», это — «Здесь-Штадт», «Здесь-бург». Первая строчка перекликается со стихотворением «В темноту окунули вишни любви». Здесь «вишневый цвет» хочет быть чернее, чем «там», потому что Хиросима еще страшнее Освенцима, это следующая ступень Апокалипсиса и новый виток индустрии смерти.

Т. Адорно заметил, что названия марок самолетов-бомбардировщиков звучат в информационных сводках, как рекламные названия фирм: качество разрушения города гарантирует им подряд на восстановление разрушенного потом, в мирное время. Хиросима показала, что можно вполне обойтись без «производительных мощностей»: концлагерь с бараками и колючей проволокой, крематорием и обслуживающим персоналом. Людей уже не нужно интернировать, нумеровать, выдавать им казенную одежду. Смерть настигает их в собственных квартирах, на улицах, в кинотеатре, где угодно. Стихотворение о Хиросиме перекликается также со стихотворением «Твои волосы над морем парят». Там антагонисты «лирического я» предлагали ему «пересечь море», то есть — забыть. Здесь этот корабль, пересекший «песчаный поток» (море уже высохло), лежит во сне. Сочетание «hier» (здесь) и таких слов как «Schiff» (судно), «Schlaf» (сон), «Schläfe» (висок), «Strom» (поток), «Stirn» (лоб) — звучанием своим ассоциируется с названием города, который первым пострадал от атомной бомбы (немцы произносят: «Хирошима»).

И в раннем творчестве, и в более поздний период — начиная с «Решетки речи» эта проблематика присутствует, скорее, имплицитно, с выходом в «саморастворимость» — важную роль

для Целана играет тема поэтического высказывания. Так же, как забвение — функция памяти и наоборот, речь и молчание существуют только относительно друг друга. Для определения этих диалектических взаимосвязей он и придумывает метафору «решетка речи». Метаморфозы слова, приключения слова в эпоху, не поддающуюся описанию, — одна из главных тем его творчества. В этом плане интересно сопоставить его позицию с позицией Г. Бенна, другого крупного поэта XX столетия. Для Бенна очевидно радикальное отличие поверхностных псевдоисторических событий от глубинных процессов времени, привилегированным посредником между которыми выступает поэтический язык. Для Целана такая схема непредставима, для него глубинное всегда имманентно внешнему. Тезис Целана: после Освенцима мы осуждены жить в промежутке между последним актом истории и на неопределенный срок отодвинутым Страшным Судом. Сомнительное амплуа поэзии — говорить о целостности истории в этом отрезке времени.

Для Целана Освенцим — абсолютно единичное событие, определяющее любой другой опыт, но само опытом стать неспособное. Речь идет не о забвении, но об отсутствии адекватного языка для всего происшедшего. Язык прошел сквозь «это», но не дал слов для изображения пережитого. Поэта ужасает тот факт, что сам язык не осуществляет «акта правосудия».

«Но — и это главное для его версии экстатического повествования — Освенцим как событие еще не вошел в историю и никогда не сможет этого сделать... а без необходимого языка мы не в состоянии ответить на молчаливый императив Освенцима»⁹.

Именно потому, что нет адекватного языка для аутентичного воссоздания реальности, Освенцим исчезает в потоке времени как мучительное, но вполне естественное событие. Отсюда отказ «поэтизировать мир», оперирование «словом по образу и подобию молчания» (Целан переводил итальянского поэта Дж. Унгаретти, у которого есть строчка: «Слово — высверк молчания»), герметичность, противостояние посредством «шока непонятного» конвенциональным литературным приемам. Поэт в данной ситуации ощущается как человек, который своим бытием нарушает союз с молчаниями и молчанием, в речь стих отправляется, как в изгнание.

Но специфика целановской лирики как раз в том, что функции ее основных протагонистов обычно противоречивы. Молчание, с одной стороны, — перенасыщенный раствор, дающий после опускания в него «решетки речи» кристаллы поэзии, но с другой — на определенной стадии оно превращается в кислоту, способную растворить саму эту «решетку». Увеличение молча-

ния, например, выражается в графической организации текста: строка нередко состоит из одного слова, слога или даже буквы.

Парадигматично в этом плане стихотворение «Говори также ты»: «Говори также ты, // говори последним, // скажи свое слово. // Говори, // но только не отличай “да” от “нет” // Дай смысл своему слову: // дай ему тень. // Дай ему достаточно тени, // дай ему столько тени, сколько ее поделено // между полночью, полднем и полночью. // Посмотри вокруг, // взгляни — жизнь кипит повсюду. // И в смерти. Жизнь. // Правду говорит тот, кто говорит: тень. // Но вот скукожилось место, на котором стоишь ты: // Куда теперь, тенелишенец, куда?» (подстрочник).

Поэт предлагает самому себе высказаться, но оговаривает: «да» не отличай от «нет». В свое время Гельдерлин, уже в период душевного заболевания, вышел из подобного положения следующим образом: он придумал слово «паллакш», которое применял, когда не хотел говорить ни «да», ни «нет». Этот мотив Целан обыграет позднее, в стихотворении «Тюбинген, январь» из сборника «Ничейная роза»: «Если бы // кто-то // с патриаршей бородою из света // пришел в этот мир сейчас, // он смог бы // говори он о времени этом, // только // водою давиться // лишь // лепетать: // “Паллакш. Паллакш”».

Приглашение к говорению сразу же блокируется контрусловием. А затем идут следующие условия, одно сложнее и необычнее другого: «дай ему смысл», «дай ему тень», «дай ему достаточно тени» и т. д.

Есть что-то утопическое, можно сказать инфантильное в подобной постановке условий игры. Это вообще типично для Целана: стихотворение часто задает некий очень сложный алгоритм, напоминающий магический ритуал или алхимический опыт. Ситуация напоминает одну немецкую сказку, где говорится о том, что в Бадене находятся развалины замка, под которыми лежит большое сокровище. Его найдет лишь тот, кого ребенком будут качать в колыбели, сделанной из дерева, которое в настоящий момент тонким ростком пробивается из руин башни.

«Дать слову тень» — означает дать ему смысл, семантику, то есть произнести конвенциональное, привычное традиционному слуху слово — буквально пойти на сделку. Поэт не может этого сделать, потому что у него самого столько же тени, сколько ее бывает в полдень или в полночь (парадокс типа «как сажа белая»). Поэта «после-освенцимской» генерации больше всего поражает то, что люди живут как ни в чем не бывало («жизнь кипит повсюду»), а тот, кто помнит, и не живет вовсе: бесплотное не отбрасывает тени.

Гуго Гупперт, поэт, переводчик Маяковского и других русских и советских поэтов, навестил Целана в Париже в 1966 г. На

дворе стоял декабрь, Целан рассказывал, что немецкоязычные гости на его просторном и холодном чердаке — квартира и мастерская жены были совмещены — довольно редки. Целан показал Гупперту только что изданный сборник стихов «Переводя дыхание» с иллюстрациями жены. Гупперт полистал и заметил, что стихи слишком абстрактны и «спиритуальны».

«Меня радует, — ответил Целан, — что вы говорите “абстрактны”; “спиритуальны” — тоже метко подмечено. Возможно, что вы, как и я, не склонны делать внутреннюю жизнь общим местом. Я надеюсь, что “спиритуальна” та информация, которую несут мои стихи. Тогда, в Вене, я еще экспериментировал с духовными посредниками сообщения. Я еще играл в прятки с метафорами. Сегодня, после двадцатилетнего противоборства внутреннего и внешнего, я изгнал из своей мастерской словечко “как”».

Потом Целан заговорил о стихотворении «Решетка речи», в котором он распрощался с «обманчивым» словом «как»: «Я стою в ином, чем мой читатель, пространственном и временном измерении; он может понять меня только издали, он не в состоянии заполучить меня, но то и дело натывается на прутья, разделяющие нас»¹⁰.

Правда, и в этой возможности понимания «издали» поэт видит утешение и надежду.

Здесь есть несколько интересных моментов. Во-первых, Целан пренебрежительно отмахивается от своего «венского» периода, когда он «еще играл в прятки с метафорами». Отвергается, по видимому, не только его тогдашняя поэтическая манера, но и вообще попытка социального и творческого конформизма даже в минимальной мере. Иллюзии утрачены, и все эти «как», «словно», «будто» — те самые мосты, которые теперь сжигаются.

Во-вторых, как это все отличается от того, что говорилось раньше. К примеру, в письме к Х. Бендеру: «Только настоящие руки пишут настоящие стихи. Я не вижу принципиальной разницы между рукопожатием и стихотворением»¹¹. Или в «бременной речи»: «Стихотворение, будучи проявлением языка и являясь по сути своей диалогичным, может стать письмом в бутылке, отправленным в надежде — пусть и не всегда безусловной — что ее где-нибудь и когда-нибудь выбросит на берег, возможно, на берег сердца»¹².

На первый взгляд, это высказывание не противоречит мысли о возможности «понимания издали», но между письмом на бумаге и «решеткой речи» различие все-таки есть (хотя — гони метафору в дверь, она вернется через окно — можно представить себе «рукопожатие», которое трансформируется, кристаллизуется, высвечивается в «решетку речи»).

Начиная со сборников «Решетка речи» и «Ничейная роза» целановская поэтика существенно меняется (ряд редуций: цвета, света, звука, удельного веса тропов и т.д.), хотя это все тот же старый и хорошо нам знакомый Целан (было бы рискованно сказать «до конца понятый»). Чтение позднего (или зрелого?) Целана требует немалых герменевтических усилий, что доказывает и судьба его переводов на русский язык: первая книга практически переведена вся, а вот чем дальше... Переведены отдельные стихи, в которых или присутствует сюжет, или есть несомненная политическая ангажированность («Воедино», «Псалом», «Нитяные солнца» и др.). Львиную же долю стихов последнего десятилетия составляют тексты, как бы искушающие сам язык — и не на предмет его адекватности в изображении того или иного исторического события, но относительно его состоятельности перед лицом небытия, «ничто». Это, опять же, не философская поэзия в традиционном понимании, но попытка подойти к границам языка — через невероятную изобретательность в модусах «сказуемости». Не случайно Хайдеггер, с которым Целан встречался в 1967 г., высказал в свое время оставшееся без ответа пожелание, чтобы Целан или И. Бахман написали ему к юбилею стихотворение.

На первый взгляд в сборнике «Решетка речи» мы встречаем все тот же целановский ландшафт, но акцент уже делается на превращении органического в неорганическое, а процесс метафоризации подменяется, так сказать, процессом «гибридизации»: «крыло-глаз», «голос-глаз» и проч. Преобладающий набор ситуаций: ночь, снегопад, пустые соты времени, забвение, молчание и т. п. Превалирует горный ландшафт со всеми вытекающими отсюда производными: лава, базальт, туф, каменная седловина, щебень, осколки, каменоломня (это еще и инструменты, озвучивавшие местность). От былой роскошной вегетации мало что осталось: жесткие травы, сук, шип, изредка почка, тростник, хворост. Вместо моделей борьбы, — модели рытья, карабканья, взбирания. В ранних текстах было очень много «морских» метафор, теперь же — ««ничто» катит свои моря», и в этих морях происходит своеобразная навигация: это или «парус крови», или судно с «мертвым “почему” на борту». В этой ночи, освещаемой дискретными фейерверками Пауля Целана, слышно только, как один камень выбирает другой в качестве цели («Ночь»). Часто фигурирует «песок» — целановское стратегическое сырье, которое не убывает, несмотря ни на какие конверсии метафорического арсенала. И — в зависимости от температуры — другие его агрегатные состояния: обледеневшие колья, стекло и т. д. Вообще визуальность смещается в сторону аудио-визуальности, что суживает и сферу «глаза», и «всматривания», качественно меняя

саму «офтальмологическую» метафорику: «одеревеневшая сетчатка»; «слеза, полслезы, // более острая линза, подвижная, // приносит тебе образы» («Око, открытое»).

Сборник «Ничейная роза» посвящен О. Мандельштаму, лучшим переводчиком которого на немецкий считается Целан. Начиная с этой книги австрийский поэт широко применяет такой прием, как цитирование. Цитата в искусстве двадцатого столетия утвердила себя как конструктивное стилистическое средство не только в живописи и музыке, но и в литературе. Удобство этого приема в том, что он дает информацию как о цитируемом, так и о цитирующем. Для тех, кто им пользуется, характерны литературный и лингвистический космополитизм, склонность к рефлексии и теории (последнее не относится к Целану, так как у него высказываний теоретического характера очень мало, и в этом его отличие, к примеру, от И. Бахман, которая читала лекции, писала статьи, эссе).

Кого же цитирует Целан? Метафора короля идет от Бюхнера; его же фразой — «мир хижинам» — заканчивается стихотворение «Воедино», вообще представляющее собой целый комплекс цитат: тут и ветхозаветный пароль «шибболет», и лозунг испанских республиканцев, и крейсер «Аврора», и новелла Кафки «Королевское послание» (афоризм о курьерах, несущих обесмыслившиеся депеши, так как все короли умерли). Тема Кафка и Целан — особая тема, целановское творчество — один их самых ярких примеров лирической рецепции текстов Кафки в послевоенной поэзии. Это и тип протагониста, «страдающего человека», и особая оптика (от «мышинной перспективы» к трансцендированию), и целый ряд общих мотивов: смещение парадизма и inferно, мотив охоты, преследования с неперенным выходом в апорию и т. д. Впрямую посвящено Кафке стихотворение «Франкфурт, сентябрь» из сборника «Нитяные солнца», где цитируется афоризм автора «Процесса»: «В последний раз психология!» Текст отличается псевдоглубиной — где-то на уровне мемуаров Густава Яноуха — и подается в форме незамысловатого ребуса: здесь «завтракающая галка» (аллюзия на фамилию Кафки) и «поющая гортань» (имеется в виду туберкулез горла, от которого умер пражский писатель). В стихотворении «Франкфурт, сентябрь» мелькает также Фрейд, которого Целан тоже будет цитировать.

В стихотворении «Тюбинген, январь» цитируется Гельдерлин, а его судьба тематизируется в ситуации распада языка в бесчеловечное время.

Парадоксалистски цитирует Целан стихотворение Брехта «Разговор о деревьях»: что же это, мол, за время, когда разговор о деревьях — почти преступление, ибо замалчивает столько злодеяний. Целан обыгрывает этот текст в своем стихотворении

«Лист»: что же это за время, когда разговор — почти преступление, потому что заключает в себе столько уже сказанного.

Целан ухудшает ситуацию: у него, в отличие от Брехта, даже беседы о деревьях не получится, потому что и деревьев уже нет, лист «бездревесный», и преступлением оказывается сам разговор. С брехтовским текстом переключается также целановское стихотворение «Нитяные солнца».

К особенностям целановского цитирования следует отнести и то, что он часто ссылается на собственные более ранние стихи, включавшие, в свою очередь, цитаты. Кроме названных авторов, у Целана есть цитаты из Гейне, Вийона, братьев Гримм, Библии и ландскнехтских песен, Данте и др. (Следует отметить, что вылавливание цитат у «позднего» Целана стало разновидностью литературоведческого спорта, — благо его лирика вообще является удобным полигоном для испытания различных концепций.) Целан следует принципу: «перевод как воспоминание», — цитируя авторов, он хранит их в памяти.

Стихи-цитаты — констатация факта «избирательного сродства», выражающегося в признании за жизнью только одной ценности: творчества. Проблематику подобных стихов можно резюмировать следующим образом: поэзия как противостояние истории, поэзия как «контрслово» между «уже не» и «все еще не», между речью и молчанием.

Иноязычные цитаты также играют в лирике Целана важную роль, что подчеркивает их положение в стихотворении: цитата как ключ к пониманию. Более того, иноязычный текст (это может быть цитата из Верлена или Аполлинера) вводит в стих по контрасту с «немецким окружением», более светлую и звучную зону. Это вообще соответствует целановскому осознанию различий в положении немецкого и французского языков в послевоенную эпоху: немецкий не доверяет «красивому», он пытается стать «правдой».

Другую функцию выполняют англо-американские вкрапления. Как правило, они связаны с депозитизацией, с иронической пародией и общей тенденцией поздней лирики Целана к окончательному избавлению от иллюзий. Цитаты на идише призваны «динамизировать» память, а на средне-верхненемецком — создать атмосферу откровения в духе Майстера Экхарта.

Особое место занимают общеславянские — чаще всего это топонимические обозначения — и русские цитаты (под определение «цитата» подводятся и разного рода криптограммы, которых у Целана предостаточно). К примеру, мотив «бутылочной почты» явно идет от Мандельштама. Стихотворение «Пересчитай миндаль» — также обыгрывает фамилию русского поэта. В стихотворении «Коронованный — прочь» зашифрована судьба

Мандельштам: «И мы пели “Варшавянку” // тростниковыми губами, Петрарка. // В уши тундры, Петрарка». Мандельштам появляется вновь в тексте «Все совсем по-другому»: «Серебряная монета тает на языке, // ее вкус — вкус утра, “всегда”, дорога // в Россию подкатывает к сердцу, // карельская береза // тебя // ждала, // имя “Осип” подходит к тебе, // ты рассказываешь ему то, что оно уже знает...» Наконец, эпиграфом к стихотворению «И с книгой из Тарусы» взята цветаевская строчка (несколько искаженная): «Все поэты — жида».

Разочарование и отчаяние, характеризующие состояние Целана в конце 1960-х гг., что усугублялось, очевидно, еще и душевным заболеванием, делали сомнительной не только коммуникацию с читателем, но разрушали сам диалогический принцип, лежащий в основе его поэзии. Это распространялось и на апелляции к Абсолюту, принимавшие зачастую формы кощунства и горького сарказма. Например, стихотворение «С вином и утратой» из «Ничейной розы»: «Я скакал через снег, слышишь, // я пришпоривал Бога... // Это была // наша последняя скачка // над людьми-барьерами, // перевиравшими наше ржание // на одном из своих цветистых наречий».

Здесь уже говорилось о парадоксальном — идущем от Кафки — синтезе парадиза и инферно. Вот текст из книги «Нитяные солнца», который можно было бы озаглавить «Ухо Ван Гога в загробном царстве»: «Власти, Престолы. // За ними, в бамбуке: // симфония лающей лепры. / Винсента ухо у цели».

Ирония, сарказм адресованы и современному историческому процессу. Целан возлагал определенные надежды на студенческие волнения 1968 г., полагая, что они перерастут в революцию и вызовут душевное обновление, — и опять утраченные иллюзии! Своего пика целановская сатира достигает в стихотворении «Раскатан этот день» из сборника «Нитяные солнца», где говорится о «тысячелетнем тесте», которое ползет вверх под «ариозо дрожжей»; восходу опары сопутствуют удары копыт «празверя» и блаженство «бессмертного духа».

Одно из самых известных стихотворений Целана, по поводу которого было сломано немало копий, — стихотворение «Нитяные солнца» из книги «Переводя дыхание»: «Нитяные солнца // над серо-черной пустошью. // Вымахав // с дерево, мысль // улавливает тон света: есть еще песни — спеть по ту сторону // людей».

Текст на первый взгляд выглядит как программа мизантропа, эдакого супернищанца, который стоит уже не просто «по ту сторону добра и зла», но — «по ту сторону людей». На уловку попался Э. Фрид, пишущий в стихотворении «Перечитывая П. Целана» о «песнях по ту сторону нашей смерти», «о песнях бу-

душего по ту сторону нашего безвременья», но, утверждает он, «ни единой песни по ту сторону людей».

Пафос Фрида понятен, но, по сути, они с Целаном говорят о разных вещах. Вопрос упирается в дефиниции: что считать «по ту сторону людей» и каких людей? Для этого нужна четкая система оппозиций, ясные критерии, принадлежность к определенному «меридиану». Как лунатику, чтобы не свалиться с карниза, надо не просыпаться, так и читателю Целана, дабы не потерять ориентир, необходимо оставаться в пространстве поэта, не ожидая сигналов со стороны. Что это за направление такое странное — «по ту сторону людей»? Что-то вроде «туда-бытия» или «севернее будущего»? (мы уже говорили о весьма своеобразной «поэтической географии Целана»). И кто произносит текст? «Лирическое я» идентично мысли, «ростом с дерево»? А может, здесь травестированы Эдем и «дерево познания добра и зла»? Или это признание невозможности не то что искусства, но именно «песни» (в рильковском значении: «песнь есть бытие») по сю сторону трещины, прошедшей между прошлым и настоящим?

Текст печатается под редакцией и с дополнениями Е. А. Зацевского.

¹ *Strasser K.* Experimentelle Literatur im Nachkriegs-Wien. Wien; Stuttgart: Heinz, 1986. S. 97.

² Text und Kritik. H. 53/54, Juli 1984. S. 80.

³ *Dohl R.* Geschichte und Kritik eines Angriffs // Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprachwissenschaften, 1960. S. 101–132.

⁴ *Schroers R.* Gruppe-47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. Köln/Berlin: Mercuer, 1965. S. 72.

⁵ *Целан П.* Речь при получении премии вольного ганзейского города Бремена // *Целан П.* Стихотворения. Киев, 1981.

⁶ *Adorno Th.* Negative Dialektik. Frankfurt am Main, 1975. Цит. по: *Dor M.* Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie. Wien; Darmstadt, 1988.

⁷ *Firges J.* Die Gestaltungsschichten in der Lyrik P. Celans ausgehend vom Material. Köln: Universitas, 1959.

⁸ Античность и Византия. М.: Наука, 1975. С. 271.

⁹ *Rolleston J.* Narratives of exstasy. Detroit: Wayne State University Press, 1983. P. 154.

¹⁰ *Huppert H.* Sinnen und Trachten. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1973. S. 30–31.

¹¹ *Celan P.* Gesammelte Werke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. B. 3. S. 177.

¹² *Ebenda.* S. 186.

ИНГЕБОРГ БАХМАН

Значительную часть своей недолгой жизни Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973) провела за пределами Австрии. С 1953 г. до самой смерти она скитается по Европе, отдавая при этом явное предпочтение Италии. Италия, а точнее ее столица Рим, фактически стала для нее вторым домом. В Риме она умерла в 1973 г., став жертвой пожара в собственной квартире. На родине Ингеборг Бахман бывала нечасто. И родина поначалу не баловала ее литературными премиями. Гораздо щедрее на этот счет была Германия. Именно в Германии к Бахман пришла первая литературная слава. Это случилось в 1953 г. в Майнце, когда Бахман получила премию знаменитой «Группы 47»¹. В том же году в свет выходит сборник стихотворений «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit»), с которого, по сути, начинается ее успешная литературная карьера.

До переломного в ее судьбе 1953 г. Ингеборг Бахман, родившаяся в Клагенфурте, делила свои интеллектуальные привязанности между философией и литературой, преимущественно поэзией. В 1950 году она успешно защитила диссертацию по философии, посвященную критическому анализу философии Мартина Хайдеггера. Критика хайдеггеровского экзистенциализма осуществляется Бахман с позиций венского позитивизма, и в первую очередь философии языка Людвига Витгенштейна, философа, сыгравшего, наряду с Робертом Музилом, важнейшую роль в духовном становлении писательницы². Параллельно с занятиями философией Бахман пишет стихи и новеллы в духе «магического реализма» Германа Казака с его «Городом за рекой». За ранними прозаическими вещами Бахман («Паром», «На небесах и на земле», «Улыбка сфинкса», «Караван и Воскресение», «Комендант»), написанными до 1950 г., кроме того, стоит Франц Кафка, заново открытый немецкими и австрийскими интеллектуалами «эпохи развалин».

Первые прозаические опыты Бахман, безусловно, меркнут перед ее лирикой. Уникальность ее литературного дара впервые проявилась именно в поэзии. Многие исследователи до сих пор считают Бахман выдающимся лирическим поэтом, отказывая ей

в эпическом даровании. Первые ее стихи датируются 1948 годом и с самого начала отмечены особой, неповторимой интонацией, сохраненной и обогащенной в последующие годы. Это очень сложная интонация. В ее основе — музыкальность вкупе с рано проявившейся страстью рассказывать истории: «Глубоко, в основе, я всегда желаю / рассказать все без остатка, / подобрать в аккордах / все, что звучит вокруг меня»³. Музыкальность и образность ранней лирики Бахман можно было бы назвать романтическими, если бы не нотки языкового скепсиса, звучащие в самых первых ее стихотворениях: «Слова нет! Есть ли имя — не знаю — / для меня хоть в одном языке?»⁴; «Мы поем, с мелодией в груди. / Оттуда ей еще не удавалось ускользнуть» (1, 11); «И все же то, что мы говорим и не понимаем себя / и рук другого никак достичь не можем, / так много губит: мы не выстоим. / Уже саму попытку губят чужие знаки» (1, 12).

Ранняя лирика Бахман пронизана движением, оно захватывает и само авторское «я», непрочное, текучее, расплывчатое, не выливающееся в определенную, цельную форму, постоянно меняющее очертания (один из ярких примеров — уже цитированное стихотворение «Как мое имя?»). В этом нечетком мире полусна простейшие, изначальные слова — хлеб, дом, рука, небо, ветер — тронуты, как тлением, печатью отчуждения. Лирическое «я» может быть одиноким, отрешенным, холодным: «Я — как снег, что свисает с ветвей / в долину весны, / как холодный родник, я струюсь на ветру...» — «За стеной» (1, 15). Оно может быть охвачено страхом перед вещами, перед внешним бытием, более того — страхом пробуждения от сна, страхом освобождения от гнетущей тяжести реального мира. И все-таки пробуждение приближается, оно мучительно и ужасно, подобно «ночному стуку копыт», подобно мертвому жениху (стихотворение «Ночью, за стуком копыт») — простым предметам возвращается их ценность, но возвращение это катастрофично — вещи ночным кошмаром врываются в сознание, разбивая стены и перегородки, возвещая о смерти. Острота и четкость зрения возвращается — но под угрозой гибели.

В начале пятидесятых годов Бахман как поэт развивается очень бурно, обогащая свой стих интонационно и тематически, не боясь черпать из самых разных источников — из Библии, народной поэзии, раннего Брехта (стихотворения «Отчуждение», «Пьяный вечер», «Гавани открылись» и др.), австрийской и европейской поэзии. Среди своих учителей Бахман называла самых разных, порой непримиримо противостоящих друг другу поэтов — Жида, Валери, Элиота, Элюара, Йейтса (4, 302). Очень многим, наряду с немцами Брехтом и Бенном, Бахман также обязана австрийцам — Гофмансталю, Рильке, Траклю и

Целану⁵. Целан, близкий друг Бахман, получивший вместе с ней в 1953 г. премию «Группы 47», помог ей осмыслить и выразить трагизм поэтического призвания в сокрушенной поражением Германии после 1945 года.

С Паулем Целаном Бахман роднит, безусловно, многое: и пристрастие к генитивным метафорам, и особая, интимная, сдержанно-элегическая и одновременно скорбно-торжественная тональность. Как и Целан, Бахман обращается к формам религиозной, литургической лирики, прежде всего к псалму, гимну и хоралу. Скорбь по скрывшемуся во тьме истории Богу, по уходящей, рушащейся вертикали веры и культуры отчетливо слышна в сборнике «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit», 1953). Вот стихотворение «Ночной полет» (перевод Г. Ратгауза): «Эти сны нам приснились на кладбищах и на кострах, / Под кровлею мира, чьи стены / Разрушены ветром, и вот зарядили дожди...»⁶ Из стихотворения «Окрестности Вены» (перевод А. Исаевой): «Ветер срывает гирлянды барокко, / ангелочек падает вниз на ступени, / рушатся стены, едва лишь забрезжит рассвет, / со шкафов осыпаются маски с венками»⁷. Там же: «Башни равнины нас прославляют за то, / что не волей своей мы явились и, по уступам / отчаянья падая глубже и глубже, / пристальным слухом внимали паденью»⁸.

В мире, утратившем право на веру, поэт подбирает последние осколки разбившихся образов и символов. Краски и звуки бледнеют и гаснут, как в «Окрестностях Вены»: «Мария-ам-Гештаде, / храм твой пуст, камень нем, / спасенных нет, погибших не счесть. / Лампадное масло шипит, мы все / его пригубили — где же / твой вечный свет?»⁹ Современный город начинает превращаться в «пустыню реального» без цвета и запаха: «боль смягчат теперь препараты, в аллеях / расцветают каштаны, но ароматом свечей / не напоен уже воздух...» На помощь призываются «духи взыгравшей реки»: они должны вдохнуть новое «пьянящее чувство» в угасающую жизнь, распахнуть город навстречу азиатским просторам, находящимся «на том берегу». В подлиннике «Окрестностей Вены» это «дыхание Азии» выражено еще интенсивнее, чем в переводе А. Исаевой: «духи равнины» должны «открыть степи» («... und öffnet die Steppen!»).

В «Отсроченном времени» Бахман сближает две темы — вины и изгнания. Она смотрит на свою родину, на свой дом, на Германию и Австрию глазами жертвы мировой войны — изгнанника, узника концлагеря (стихотворение «Соль и хлеб»). Позднее, во втором сборнике стихов «Призыв к Большой Медведице» («Aufrufung des Grossen Bären», 1956), эта тема будет продолжена в стихотворении «Песни на дорогах бегства»: «Я тут лежу одна, / в ранах, затертая льдом. / Снег еще мне глаза /

не завязал бинтом» (перевод А. Исаевой); «Я без надежды, ибо мне не спастись, / даже если рыбы загородят меня, плавники ошестинив, / мне воздвигнут стену из пара / вечно теплые волны, / даже если валы, / отбегая, откроют путь к отступленью / для тех, кто спасается бегством» (перевод А. Исаевой). В упомянутом стихотворении «Соль и хлеб» звучит подзабытый в немецкой литературе со времен Гете мотив «рассеяния» немцев по миру, который будет подхвачен в стихотворении «Изгнание» (не вошло ни в один из сборников стихов Бахман, в собрании сочинений приводится в числе стихотворений 1957–1961 годов).

Начиная с «Отсроченного времени» в лирику Бахман входит важный мотив тоски по утраченной вещиности. «Отсроченное время» открывается программным стихотворением «Отплытие». Вначале перед нами — частый у Бахман образ корабля, отплывающего от берега. Символ земной тверди весьма существенен: он знаменует собой антитезу пребывающему в движении авторскому «я». Берег противостоит кораблю, он возникает в начале и в конце стихотворения одновременно как точка отсчета и цель. Берег с его подчеркнутой вещьностью утяжеляет время, замедляет его, населяет предметами — плодами человеческого труда. Более осязаемым, определенным становится и сам корабль. Некоторая боязнь предметности, присущая первым стихотворениям Бахман, уступает место любовному и грустному перечислению вещей. В стихотворениях «Прощание с Англией», «Падай, сердце» «я» поэт словно бы прощается с чувственной, зримой и слышимой красотой мира, стараясь напоследок удержать в памяти очертания деревьев, земли, облаков.

Некоторые мотивы «Отсроченного времени» заставляют вспомнить Гельдерлина, в особенности его «Середину жизни». Жажда полноты, избыточности жизни проявляется у Бахман, как и у Гельдерлина, порой парадоксальным образом, на фоне цветущего изобилия природы, недоступного страдающему поэту, сознательно удалившемуся в изгнание и тоскующему по дому. Дом — берег — предельно близок и в то же время непостижимо далек. Дорога домой ведет через мост (еще один центральный символ в поэтике Бахман), но мост этот непрочен, недостроен, «развоплощен», поскольку непрочно создающее его лирическое «я».

Утопия жизненной полноты сталкивается с безотрадностью настоящего. Осенний холод и ветер, дым, потухшие глаза, высохший источник, бесплодный посев — это и есть «сегодня», есть тот ландшафт утраченных иллюзий и сорванных масок, посреди которого неожиданно зарождается надежда на диалог с высшей реальностью, с Богом. Бахман с трудом дается это обращение к Богу, ее вера часто сменяется упреками и отрицанием. Конечный итог этой своеобразной тяжбы — «Монолог

князя Мышкина», в котором умолкающее слово ближе всего подводит к неизъяснимому¹⁰. «Монолог князя Мышкина» — самая последовательная попытка Бахман обратиться непосредственно к Богу. Но и здесь эта попытка диалога оказывается возможной только через маску литературного героя. Да и завершается она весьма двусмысленно — безумием протагониста. Некоторые особенности «Монолога князя Мышкина» (эротический мотив; отсылки не только к Достоевскому, но и к музыке Шенберга с его «Лунным Пьеро»; персонажи — проекции лирического «я» главного героя) предвосхищают интонации романа «Малина» — итогового произведения Ингеборг Бахман.

В своем следующем — и последнем — поэтическом сборнике «Призыв к Большой Медведице» (1956) Бахман продолжает развивать образы и интонации «Отсроченного времени». Вновь перед нами — мир как бесплодная, высохшая пустыня, по которой странствует одинокое, неприкаянное авторское «я». Вернуться назад, в «Египет», в сказочную страну языковой утопии уже невозможно. Языковой кризис, ставший предметом поэтических размышлений Бахман в «Призыве к Большой Медведице», облекается в формы фольклорно-мифологические. Бахман играет «внутренними формами» слов, сближая за счет акустических экспериментов со словом, аллитераций и ассонансов далекие вещи и понятия, обращается к магическим заклинаниям, увлеченно следит за метаморфозами, «оборотничеством» поэтического языка. В стихотворении «Призыв к Большой Медведице» это акустический образ, построенный на чередовании звуков «а» и «au» в словах *Nacht, Augen, Krallen, Flanken, schnaub, Tanne, Tatze, Zapfe*. В стихотворении «Возвращение домой» («Heimweg») это ассонанс «Rausch — Trauer», в «Curriculum Vitae» — аллитерация «Jasmin — Jauche» («Über Jauche, über Jasmin ging's...» — «Жасмин... / Навозная жижа...» — перевод И. Грицковой). Интонации народной песни и сказки, обыгрываемые Бахман, подчеркивают ирреальность утопии языка как дома, дающего кров поэту, и в то же время усиливают боль вынужденного расставания с наивной верой в мощь и магию родной речи.

Такой скепсис, конечно, не есть нечто новое в истории именно австрийской литературной традиции. Повышенные требования к родному немецкому языку не раз приводили австрийских писателей и поэтов на грань немoty, более того — к решительному отказу от литературного творчества. Достаточно вспомнить Гуго фон Гофманстала с его «Письмом лорда Чандоса», завещание Франца Кафки или отчаянные попытки Германа Броха уйти от своего писательского призвания. Решение, принятое Ингеборг Бахман, также было по-своему радикальным. После выхода в свет «Призыва к Большой Медведице» она, несмотря

на несомненный успех сборника, фактически перестает издавать, а затем и писать новые стихи и переходит к прозе. Этот поворот оказался неожиданным для многих критиков и читателей таланта Бахман, видевших в ней прежде всего автора, в чьих стихах, как и в стихах Пауля Целана, изувеченному нацистами немецкому языку было возвращено право выражать первичные, изначальные человеческие чувства.

Как раз этого — устойчивости, однозначности своего образа у читающей публики — и боялась Бахман. В «Призыве к Большой Медведице» и в более поздних ее стихах ощутим некий страх перед завершенностью и целостностью. Стихия Бахман как лирического поэта — неготовность, текучесть и зыбкость. Поэтому-то она и не доверяет до конца словам — из-за их склонности к отвердению. А доверие ей необходимо, как воздух. Она вновь и вновь проверяет поэтический язык на предмет его соответствия внутреннему миру автора и отображаемой им реальности («Слова мои», «Богемия у моря»).

Для поздней лирики Бахман характерны мотивы усталости от слов, изношенности поэтического языка и неспособности к вербальному общению, а также «раненого», «больного» зрения. Культура глаза, столь высоко чтимая классиком Гете, оборачивается для Бахман мукой, поскольку ее «я» уже не защищено готовым словом от красот и ужасов мира: «И пусть / Мне глаза беззащитные ранит античный обломок, / Уцелевший осколок какого-то древнего сна» («Осенние маневры», перевод Г. Ратгауза)¹¹. Избыточность образов и красок, назойливость мировых стихий, требующих полного слияния с ними, заставляет Бахман укрываться в косвенной речи, в уклончивости авторских масок. Ее стихи — своеобразные уклончивые признания, в которых сильна тяга к прорыву, к обретению подлинной реальности. Метафора плода, кожа которого лопается от избыточных соков, — один из характерных образов ее лирики («Скажи, любовь!», «Под виноградной лозой», «Песни на дорогах бегства»).

Может быть, таким прорывом к новой реальности, к новому чувству мира и явился окончательный переход Бахман к прозе. Он готовился давно, в прозаических опытах и набросках, в радиопьесах. В стихотворении «Никаких изысков» (1963) Бахман подводит итог своим занятиям лирической поэзией. Итог этот для нее лично неутешителен. Лирика, как считает Бахман, в своей сущности так или иначе тяготеет к завершенности, самодовлеющей замкнутости. Такая замкнутость оборачивается «делкатесами», формальными излишествами или, как сказал бы Брехт, «кулинарией».

Прощаясь с поэзией, Бахман в очередной раз отправляется на поиски нового языка — более строгого, простого, аналитиче-

ского, языка «голода, позора, слез и тьмы». Это и есть язык прозы, опять-таки в «австрийском» ее понимании, поскольку проза в австрийской литературной традиции XX века чаще всего занимается описанием несчастья и страдания человеческой личности, развенчанием разного рода утопий, от самых бесхитростных до самых утонченных, обещающих человеку окончательное спасение и утешение.

Итак, Бахман меняет амплуа. Ее более не устраивает предельная открытость поэта по отношению к миру как к единому целому, и от лирического максимализма и цельности она переходит к анализу различных «точек зрения», окрашенных, прежде всего, социально. Иными словами, исповедальная, лирическая стихия превращается в прозе Бахман в социальный «дискурс», в саморазоблачительный, самокритический монолог замкнутого на себе сознания. Таким предстанет сборник рассказов «Тридцатый год» (1961), где подобному «остранению» подвергнется, прежде всего, мужское сознание.

Но перед тем, как обратиться к прозе Бахман, остановимся на ее опытах в других литературных жанрах, прежде всего на радиопьесах и либретто. Либретто Бахман — скорее, работы на заказ, результат сотрудничества с известным немецким композитором Хансом Вернером Хенце. Ей принадлежат либретто опер Хенце «Принц Гомбургский» («Der Prinz von Homburg», по Клейсту, создано в 1958 г., премьера состоялась 22 мая 1960 г. в Гамбурге) и «Молодой лорд» («Der junge Lord», по Вильгельму Гауфу, написано в 1964 г., премьера — 7 апреля 1965 г. в Берлине).

Своеобразным этапом на пути от лирики к прозе можно считать опыты Бахман в жанре радиопьесы. В силу своих технических особенностей радиопьеса приближается к пьесе-притче с ее условным языком и сюжетом; в то же время радиотеатр — это камерный, лирический театр, имеющий своим материалом и инструментом, прежде всего, человеческий голос, его мелодию и звучание. В своих трех радиопьесах — «Лавка сновидений» (1952), «Цикады» («Die Zikaden», 1954), «Добрый бог Манхэттена» («Der gute Gott von Manhattan», 1957) — Бахман удачно соединила оба принципа, поставив в центр всех трех произведений тему современного «маленького человека», его иллюзий и разочарований.

В «Лавке сновидений» герой — конторский служащий Лауренц, влюбленный в Анну, сотрудницу того же бюро, — попадает в лавку, торгующую сновидениями; за возможность прожить эти сны продавец требует необычную плату — месяц жизни Лауренца; последний, узнав о такой цене, отказывается от сделки. Его ждет наказание: он опаздывает на работу и ему предстоит, судя по всему, неприятный разговор с шефом, а затем, возможно, и увольнение. Три сна, которые удастся увидеть Лауренцу в

волшебной лавке, демонстрируют нам стандартный набор желаний «маленького человека»: власть, насилие, бегство от действительности и в конечном итоге — саморазрушение. В этой связи твердый отказ Лауренца от сделки можно рассматривать как его победу над самим собой, как индивидуальное решение в пользу собственной жизни, какой бы убогой она ни казалась.

Герои радиопьесы «Цикады» — миссис и мистер Браун, Сальваторе, принц Али, Жаннетта, Робинзон — избрали местом своего добровольного изгнания некий сказочный остров на одном из южных морей. Каждый из этого «сообщества невидимок» на свой лад одержим прошлым, своей прежней жизнью, в которой они когда-то наслаждались успехом, богатством и властью. Они раскрывают душу перед мальчиком Антонио, рассказывают ему о своем прошлом, об иллюзиях вечной молодости, любви и красоты, которыми живут до сих пор. Но обрести вечное «сейчас» невозможно. Антонио, напоминая своим обликом Гермеса Психопомпа, проводника в царство мертвых, внимательно выслушивает lamentации своих собеседников и развенчивает их мечты однозначным и твердым «нет». Не удастся реализовать свою мечту о свободе и бежавшему с соседнего острова Узнику. Попав к Робинзону, одному из «блаженных», живущих иллюзиями, он понимает, что судьба Робинзона во многом аналогична его собственной: оба они — пленники избыточных надежд и изнуряющих душу воспоминаний.

Неумолчный треск цикад — основной символ радиопьесы — есть удачная звуковая метафора человеческого удела в современную эпоху: сон разума, полная изоляция, растворение личности в монотонных, многословных жалобах-просьбах. Хриплые, однообразные голоса цикад — мелодии спящего разума — постепенно погаснут, сольются с равнодушным «шумом бытия», если только цикада вновь не станет человеком. Как у Бахман: «и сухое пение твоей тоски станет плотью»¹². Это возможно только через осознание своей виновности, иными словами — через возвращение к людям, к «другим». И это удастся героям пьесы — Робинзону и Узнику.

Если «Цикады» своей проблематикой и формой в каком-то смысле близки творчеству мужа Бахман Макса Фриша (в этой связи вспоминается роман Фриша «Назову себя Гантенбайн»), то следующая радиопьеса Бахман, «Добрый бог Манхэттена», в своем названии содержит явную переключку с Брехтом, с его «Добрый человек из Сезуана».

Действие «Доброго бога Манхэттена» разыгрывается в Нью-Йорке. Две белочки, Билли и Фрэнки, находятся на службе у доброго бога Манхэттена, бога конвенции и порядка, поставившего себе цель поддерживать в мире равновесие и постоянство

обыденности. С помощью Билли и Фрэнки он буквально терроризирует своих противников, влюбленных, принуждая их к капитуляции перед повседневностью либо — в безнадежных случаях — уничтожая их физически: «Да, им лучше взлететь на воздух, раствориться бесследно, потому что никому и ничему не следовало бы к ним приближаться. Они как редкие элементы, которые находят порой здесь и там, как вещества, вызывающие безумие, излучающие свет и порождающие огонь, разлагающие все на свете и ставящие под вопрос целый мир. Даже память о них заражает те места, с которыми им приходилось соприкоснуться» (1, 322). Жертвой доброго бога становится любовная пара, попытавшаяся реализовать утопию вечной любви, подобную «иному состоянию» Ульриха и Агаты в музилевском «Человеке без свойств». У Бахман героев зовут Ян и Дженифер. Погруженные в экстатическое инобытие любви, Ян и Дженифер поднимаются все выше и выше по этажам отеля «Атлантик», пока, наконец, не происходит катастрофа. Дженифер остается одна — и гибнет. В ее смерти виновен не только «добрый бог» со своими помощниками, но также и Ян, в последний момент не выдержавший испытания «иным состоянием» и покинувший Дженифер. В любом случае, самым бескомпромиссным и в то же время самым хрупким испытателем утопий у Бахман здесь оказывается именно женщина.

Сборник рассказов и повестей «Тридцатый год» («Das dreissigste Jahr»), вышедший в свет в 1961 г., знаменует собой, как уже говорилось, обращение Бахман к аналитической прозе. Сборник открывается повестью «Детство и отрочество в австрийском городе» («Jugend in einer österreichischen Stadt»), рассказывающей о происхождении автора, привязывающей авторское «я» к определенному месту и времени. Но и здесь на первый план выходит излюбленная Бахман стихия движения: ее родной город Клагенфурт разомкнут, открыт для большого мирового пространства как по вертикали, так и по горизонтали. Город пронизан тоской по дальнему, он зовет странствовать и путешествовать; сама топография Клагенfurта в изображении Бахман как бы приглашает к бегству — символическим центром ее «личного» Клагенfurта становятся «пограничные зоны»: канал, гавань и ничейная земля между кладбищем и аэродромом. Город тянется и ввысь, к небу: группа деревьев рядом с городским театром напоминает факел, оброненный ангелом¹³.

Перед нами — лирический портрет города как живого существа; в то же время прошлое жителей этого города описывается Бахман от третьего лица. Коллективным героем ее автобиографической повести являются дети. Бахман разворачивает две параллельные истории воспитания: с одной стороны, это безлич-

ное, ломающее психику детей, построенное на угрозах и зубрежке школьное воспитание; с другой же стороны, каждый ребенок, вступающий в конвенциональный мир взрослых, образует, воспитывает себя сам. Это скорее даже и не воспитание, а естественный рост личности, основанный не на повторении и подражании, а на собственном чувственном опыте, на эмоциональном постижении мира, в котором каждая вещь индивидуальна и неповторима. Так в сознании ребенка, формируясь, сталкиваются два мира, два языка — язык взрослых, построенный на стереотипах, запретах и приказах, и образный, предметный язык детей («Моя рыба. Моя удочка. Моя лиса. Мой капкан. Мой огонь. Ты моя вода. Ты моя волна. Мое заземление. Ты мое если. А ты мое но») ¹⁴. Так и будут в сознании автора бороться две действительности, порождая своеобразную смесь ностальгии и отчуждения; самым главным в конечном итоге окажется только то, что выводит на простор большого мирового времени. И пусть это будут мелкие детали наподобие звука сирены или сухого хлеба, намазанного мармеладом; важно, что именно они связывают времена и сохраняют в себе тепло надежды, указывая тем самым на подлинную реальность.

Возвращается к простейшим, естественным в своей обыденности вещам и герой рассказа «Тридцатый год». Автомобильная катастрофа, едва не унесшая его в могилу, явилась своего рода благотворным кризисом, излечившим его от предельного радикализма. Утопия в «Тридцатом годе» уже не просто утопия, это психологическая проблема, нарыв, трагедия. Герою рассказа «не хотелось жить, как все, и не хотелось быть каким-то особенным. Ему хотелось идти в ногу со временем и оказать сопротивление своему времени. <...> Он терпел и не хотел терпеть; ненавидел и не питал ненависти; не мог терпеть и не мог ненавидеть» ¹⁵.

Проблемы, мучающие бахмановского героя, можно перечислять и дальше: «Не может быть нового мира без нового языка». Или: «Уничтожение всякой веры, веры всякого рода, чтобы уничтожить основание для всякой борьбы» ¹⁶. Это «австрийские» проблемы, звучавшие уже у Грильпарцера: как сочетать радикализм и консерватизм, как научиться смотреть вперед и в то же время назад, как можно желать нового и одновременно сожалеть о старом? Австриец осознает невозможность такой промежуточной позиции — и все-таки хочет утвердиться в ней, несмотря на ее проблематичность, на страдание, которое она причиняет. Такова, похоже, и ситуация Бахман. Она продолжает разрабатывать проблематику австрийского модернизма, подвергая острой критике в первую очередь язык и мораль, разоблачая их конвенциональный характер. Но выстрадавшая привязанность писательницы к наличности окружающего ее чувственного мира за-

ставляет ее идти наперекор модернизму и искать опоры в своеобразном реализме, который мы бы рискнули назвать ностальгическим реализмом или реализмом утраты. Это любовно-ироническое отношение к чувственной детали присуще многим выдающимся австрийским романистам XX века, среди которых следует назвать Хаймито фон Додерера, Альберта Париса Гютерсло, Фрица фон Герцмановски-Орландо — ироничных хронистов старой Австро-Венгрии, канувшей в Лету без громких слов и героических жестов.

Недоверие к модернистскому максимализму ощутимо и в остальных вещах Бахман, включенных в сборник «Тридцатый год». Персонажи рассказов «Всё», «Вильдермут», «Шаг к Гоморре» экспериментируют с собой и другими — и терпят крах. Бескомпромиссная приверженность истине («Вильдермут»), болезненное чувство вины и ответственности («Среди убийц и безумцев»), непомерные надежды, возлагаемые на собственного сына («Всё»), приводят героев Бахман на грань жизни и смерти. Потрясенные вызванной ими самими болью, они либо гибнут, либо возвращаются назад, в действительность, умудренными и обогащенными новым душевным опытом. Но порой это возвращение напоминает капитуляцию. Обратим при этом внимание на то, что в центре большинства рассказов из «Тридцатого года» находится мужское сознание. Бахман критически анализирует мужскую субъективность, отмечая в ней, прежде всего, два негативных качества — непреклонный, отягченный чувством вины морализм и утопический, экспериментаторский максимализм.

Особняком в сборнике «Тридцатый год» стоит рассказ «Шаг к Гоморре», вместе с лирическим этюдом «Ундина уходит» служащий своего рода мостом к поздним прозаическим вещам Бахман — сборнику рассказов «Синхронно» (1972) и неоконченному роману «Виды смерти» («Todesarten»). Что определяет совместную жизнь людей, любовь или отношения власти и насилия? — этот вопрос, поставленный писательницей в рассказе, заставляет вспомнить о новейших, в первую очередь феминистских, взглядах на природу семьи и пола. Героиня рассказа Шарлотта отваживается начать новую жизнь с девушкой по имени Мара. Они мечтают о свежести и первозданности чувства, но на пути этой утопии вырастают непреодолимые препятствия, берущие начало в психической организации самих женщин. Дело в том, что в Шарлотте пробуждается инстинкт «старшего», «кормильца». Мара, на которую направлен этот мужской инстинкт преобладания и руководства, в конечном итоге подчиняется логике, разделяющей сильных и слабых, старших и младших. Так в очередной раз рушится утопия раскрепощенного естества, не успев просуществовать и нескольких часов. Но Бахман не скрывает

своего сочувствия к «женскому» варианту достижения «иного состояния». Женщина таит в себе множество нереализованных потенций, причем таких, которые заведомо исключают насилие.

О глубинной зависимости женского характера от мира, организованного и контролируемого мужчинами, о попытках преодоления женщинами своей несвободы будет говориться в сборнике «Синхронно» и, в особенности, в романном цикле «Виды смерти».

Сборник рассказов «Синхронно» («Simultan»), появившийся в 1972 г., знаменует новый поворот в творчестве Бахман. Появляются новые герои (точнее — героини) со своими новыми проблемами. В критике уже отмечалось, что рассказы, вошедшие в сборник «Синхронно» («Синхронно»; «Проблемы, проблемы»; «О, эти счастливые глаза»; «Лай»; «Три дороги к озеру»), трезвее и рациональнее, чем рассказы ранние¹⁷. Добавим, что по своему стилю этот сборник ближе к психологическому реализму; искусство психологического портрета здесь тоньше, а героини Бахман уже не ищут последних истин, не экспериментируют над собой и другими — напротив, они безуспешно стараются по-своему включиться в жесткую, порой невыносимую реальность, найти в ней определенное место, сыграть хоть какую-то роль. Интерес Бахман концентрируется теперь не на мужчине как творце и испытателе всевозможных утопий, а на женщине как на жертве социальных условностей. Героини Бахман в сборнике «Синхронно» просты, будничны, но от этого не менее несчастны. Исток их страданий — не в капканах и ловушках языка как средства общения, как это часто было раньше у Бахман, а в полном отсутствии самой возможности общения, в дефиците тепла и взаимопонимания между людьми, в пустоте и одиночестве.

Героини Бахман, как и прежде, взывают полноты и цельности жизни. Так, в повести «Три дороги к озеру» Элизабет возвращается именно за этим в свой старый родной Клагенфурт; устав от нервных перегрузок «большого» мира Парижа, Лондона, Вены и других городов, она надеется вернуться к своему прошлому, восстановить былые связи и склеить в своем разорванном сознании отдельные куски времен в одно целое. Помочь ей в этом должен господин Матрей, ее отец, представитель самодостаточного «малого» мира. Символом единства прошлого и настоящего в повести становится озеро, к которому Элизабет тщетно пытается найти дорогу. Элизабет ищет старые пути к озеру и одновременно вспоминает, выстраивая и выпрямляя свою жизнь работой памяти подобно Марселю, герою эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени»¹⁸. Но старые дороги уже не ведут к озеру, их вообще больше нет — туда можно добраться только по автостраде. «Большой» мир и здесь предьявляет свои права.

В сборнике «Синхронно» Бахман рисует женские образы на фоне тусклого, холодного постиндустриального городского ландшафта — мира конференц-залов, аэропортов, автомобилей, «фаст-фуда»¹⁹. Через пару десятков лет подобные же блуждания человека по новому европейскому Вавилону в бесцельных поисках родины будут описывать десятки авторов из различных стран Европы, включая немецкоязычных — стоит вспомнить хотя бы Кристиана Крахта с его «Фазерлэндом». Существование в опустошенной современным комфортом и дизайном реальности невыносимо — вот один из ранних уроков Бахман, оказавшийся неожиданно к месту в европейской (и не только) литературе 1990-х годов. Можно сказать, что австрийская писательница одна из первых в европейской прозе сумела переосмыслить тему изгнанничества, традиционно рассматривавшуюся в русле политической, эмигрантской проблематики, и связать ее со столь актуальной сегодня темой «экстерриториальности» человека в постиндустриальной цивилизации.

Наконец, в сборнике «Синхронно» Бахман также меняет свой ракурс рассмотрения истории: от одержимости нацистским прошлым в «Тридцатом годе» она переходит к описанию настоящего сквозь призму «малой истории». Здесь еще раз стоит указать на особую привязанность писательницы к «малому», выраженную в вещах и событиях повседневности. Так и изображает она историю Австрии, Европы — через единичное, личное, приватное. Назовем этот тип историзма австрийским.

Трагическое мироощущение Бахман, несколько приглушенное повествовательным артистизмом сборника «Синхронно», определяет тональность неоконченного цикла романов «Виды смерти». Задуман этот цикл был достаточно рано, в конце пятидесятых, еще до публикации «Тридцатого года». В 1967 году Бахман ставит в начало цикла роман «Малина» («Malina», опубликован в 1971 г.).

Действие романа, состоящего из трех глав («Счастлива с Иваном», «Третий мужчина», «О последних вещах» — в русском переводе «Жизнь после смерти»), происходит в Вене. Открывается он необычно, перечнем действующих лиц, словно перед нами драматическое произведение. Количество участников этой своеобразной драмы, согласно перечню, невелико — трое (если не считать двух малолетних «статистов», детей Ивана, Белу и Андраша, и таких второстепенных персонажей, как интервьюер рассказчицы г-н Мюльбауэр). Это Иван, Малина и авторское «я», которое так и не получит до конца романа своего имени.

Что же происходит в романе? По сути, ничего особенного. Перед нами — ряд бытовых сценок, диалогов, обрывков телефонных разговоров и писем, отправленных и неотправленных, интервью и авторских размышлений. Фрагментарность «Малины»

заставляет говорить о нем как о романе-эксперименте, созданном в значительной степени под влиянием французских «новых романистов» Бютора и Роб-Грийе и посвященном проблемам языка и литературного письма.

Иван, центральная фигура первой главы (анаграмма от немецкого *naiv*, «наивный»), — положительный, цельный характер. Он ведет упорядоченный образ жизни, у него есть семья (речь, правда, идет только о детях и никогда — о жене) и профессия (которая, как мимоходом замечает рассказчица, имеет какое-то отношение к деньгам). Иван неразрывно связан с реальной Венной, с ее переулками, парками и достопримечательностями. Он владеет повседневной вещественной тканью города и повествования, организует пространственно-временную структуру романа, наполняет ее бытовыми реалиями и предметами. Иван «пришел, чтобы снова сделать согласные твердыми и внятные, чтобы снова открыть гласные и придать им полное звучание, чтобы позволить мне снова произносить слова, чтобы восстановить первые разрушенные взаимосвязи и разрешить проблемы, так что я ни на йоту не отойду от него, настрою в лад наши одинаковые, весело звучащие начальные буквы...»²⁰

Иван, скорее, даже и не реальный персонаж, а некий общий композиционно-повествовательный принцип или утопия счастливого настоящего, полноты найденного времени, которую конструирует себе авторское «я», погружающееся в состояние чистой экспрессивности, в мир безотчетных и слепых ощущений, не упорядоченных интеллектуальной рефлексией. Отсюда — непоследовательность изложения, отражающего быструю смену эмоциональных состояний авторского «я». Для рассказчицы Иван является символом подлинной реальности и источником вдохновения; под его влиянием она задумывает несколько утопий — мечтает написать, по аналогии с 9-й симфонией Бетховена, «Книгу радости», сочиняет волшебную сказку «Тайны принцессы Кагранской».

За внешней разорванностью художественной формы в первой главе «Малины» кроется воля к единству. Здесь Бахман следует в русле «тотальной» традиции модернистского романа XX века с его идеей художественного синтеза, продуманной, безупречной формы, призванной скрепить распадающийся на фрагменты внешний мир.

Основным средством синтеза в первой главе служит воспоминание. Работа памяти у Бахман осуществляется через музыку и слово. Звуки и слова призваны восстановить утраченный порядок, воссоздать забытое, вытесненное. Роман полон музыкальными аллюзиями: в начале звучит тема «Лунного Пьеро» Шенберга, связываемая с темой Городского парка: «...этот парк,

над которым когда-то, мне в угоду, звонким срывающимся голосом запел белый, как мел Пьеро...»²¹ Большое значение в контексте позитивного замысла первой главы имеет также неоднократно упоминаемый мотет Моцарта *Exsultate Jubilate* («Ликуйте, возглашайте»).

Что же касается слова, то, как мы знаем, оно всегда было в центре творческих поисков Бахман. В «Малине» слово раскрывается в различных потенциях — как в позитивных, мирозозидающих, так и в разрушительных. Кульминацией положительной словесной энергии романа можно считать сказку «Тайны принцессы Кагранской», эту яркую попытку утвердить целостное, связанное повествование в мире, утратившем связность.

Но уже принцесса Кагранская «была в долине реки, в той ее части, что ведет в царство мертвых»²². Теме языка сопутствует тема смерти и греховности: «Язык — это наказание. Все вещи должны в него войти и в нем сойти на нет за свою вину и в меру своей вины»²³. У слова есть своя «черная магия», и роман «Малина» в немалой степени посвящен обнажению именно этой, деструктивной ипостаси языка. Это прорывается наружу, в частности, в интервью, которое рассказчица дает представителю одной из популярных газет г-ну Мюльбауэру. В этом обширном, конфузном, неудавшемся интервью говорится о ремесле писателя — о буквах, словах, книгах, об «этих нечеловеческих, запечатленных и закрепленных знаках»²⁴.

Литература и чтение — это болезнь, мания, распутство, полагает рассказчица. И — попутно — о Вене и Австрии, об этом «царстве мертвых», читай — царстве мертвой культуры, нуждающемся в «культурном управлении». «Духовная миссия Вены — крематорий...»²⁵ Фраза, под которой с наслаждением подписался бы известный «австрофоб» Томас Бернхард. Но рассказчица «заодно с этим городом, он и его ничтожно малые окрестности оказались вне истории»²⁶.

Какой контраст с ранним стихотворением «Окрестности Вены»! Возможно, Бахман одной из первых удалось выразить странное ощущение «конца истории», наступившее Европе (и Россию) в конце восьмидесятых. По-видимому, не случайно это состояние остановившейся истории первыми ощутили в «постимперской» Австрии еще до окончания «холодной войны». Австрийское культурное сознание, на наш взгляд, является «имперским» в том смысле, что оно своей главной задачей видит культурное, гармонизирующее обустройство исторического пространства. Там, где построение гармонии, синтеза более невозможно, где рушится словесно-эстетическая «вертикаль» — там, с точки зрения австрийского интеллектуала, к которым, несо-

мненно, принадлежит Ингеборг Бахман, прекращается живое движение истории.

Итак, Бахман в «Малине», по всей видимости, продолжает музилевскую работу по конструированию, испытанию и развенчанию утопий. В «Малине» индивидуальная утопия обречена — как из-за темной природы самого повествующего «я» (о чем пойдет речь в следующих главах романа), так и по причине немощи языка. В романе много недописанных, неотправленных писем, наполовину стертых, «апокрифических» интервью, оборванных разговоров по телефону. Ускользящее, прерванное общение — беккетовская тема — открывает возможности для поэтики умолчания, указывающей на скрытое, недосказанное. Эти «лакуны» откроются нам и будут заполнены образами в следующих главах «Малины».

В главе «Третий мужчина» обнаруживается, что личность рассказчицы расколота: ее дневное сознание находится в непримиримом конфликте с подсознанием, определяемым в психоаналитическом ключе, «отцовским комплексом». «Третий мужчина» — это полумифическая, полуреальная фигура отца, подавляющего самостоятельный голос женского «я». В кошмарных снах, переживаемых рассказчицей, отец выступает в самых разных обликах, сходных, однако, в одном: все это — образы немоты и смерти («И вот я улыбаюсь, так как отец норовит схватить и вырвать мой язык...») ²⁷.

Отец — еще один фантом, одна из «фигур умолчания» первой главы, выведенных на свет из глубин подсознательного. Отец вездесущ и многолик: «Он возглавляет то ли предприятие, то ли правительство, ставит спектакли в театре, у него есть дочерние права и дочерние компании, он без конца отдает приказы...» ²⁸ У него нет имени: «Отец присвоил чужое имя, какое — никто не знает, но оно уже не раз сияло над кинотеатрами доброй половины мира» ²⁹. Отец — воплощение внешней власти и одновременно внутренняя «контрольная инстанция», он также связан с травматической памятью о нацистских преступлениях: «...он беспрестанно меняет костюмы: в забрызганном кровью белом фартуке мясника стоит на рассвете перед бойней; в красном плаще палача поднимается вверх по ступеням; одетый в черное с серебром, в черных сапогах возникает у колючей проволоки под током, появляется на платформе у товарного вагона, на сторожевой вышке...» ³⁰ В образе отца заметны черты юнгианского Анимуса, одной из фигур женского бессознательного, связанной с мужским началом. И здесь в фигуре отца Бахман предлагает нам целый комплекс взаимосвязанных мотивов: мотив исторической вины и личной совести; мотив репрессии и подавления; мотив «либидо» (смеси страха, ненависти и любви); наконец, мотив ущемленного, непроизнесенного слова. Так тема

истории, в особенности нацистского прошлого, в очередной раз меняет характер у Бахман, вытесняясь в сферу бессознательно-го, смешиваясь с психоаналитическим комплексом вины, любви и страха по отношению к архетипу отца, Анимуса.

Борьба рассказчицы с отцом — это еще и борьба со «страхом влияния» (Г. Блум), борьба за право на собственное слово. Повествовательное женское «я» предстает здесь как плененное — чужим словом, сексуальностью, бессознательным, но прежде всего — «мужским в себе». Это мужское начало, по-видимому, в конце своего творческого пути Бахман связывает с литературностью как таковой. Печальный парадокс состоит в том, что осознание и освобождение от внешней зависимости возможно опять-таки только через письмо, через «олитературенную» исповедь. «Тюрьма слов» по мере углубления в себя становится все непроницаемое и грознее, пространство самовыражения все более сужается, исповедь бесконечна и, в конце концов, сбивается на шизофреническую истерию. Недаром во второй главе Бахман сопоставляет язык с клеткой, с пыточным инструментом.

Пересказ сумбурных, зловещих сновидений рассказчицы уже к концу второй главы напоминает клинические описания истерии. Рассказчица оказывается во власти «разнузданного воображения», в основе которого — комплекс жертвы, навязчивое представление о преследовании и поиск виновного — мужчины.

Столкновение взаимоисключающих переживаний приводит к окончательному разрушению повествовательного «я» в третьей главе, «Жизнь после смерти». Возвращаются знакомые нам по первой главе мотивы — в частности, тема письма, общения, поиска взаимопонимания. На этот раз «конфидентом» рассказчицы выступает Малина, своеобразный вопрошатель и толкователь ее психопатологических кошмаров. Малина — такая же фиктивная фигура, как Иван и отец, выполняющая, по-видимому, функцию отстраненного собеседника как последней опоры для распадающегося повествовательного сознания.

В Малине также можно увидеть собирательный образ австрийского интеллектуала XX века — во всяком случае, он объединяет в себе некоторые характерные черты двух крупнейших австрийских деятелей культуры нашего столетия — Роберта Музиля и Людвиг Витгенштейна. Это, прежде всего, их изолированность от «духа времени» и почти полная неизвестность для современников. Если Музиль в свое время работал техническим консультантом в военном министерстве, то Малина «в целях конспирации» подвизается государственным чиновником в Австрийском военном музее; подобно Витгенштейну, издавшему при жизни только одну книгу, «Логико-философский трактат», Малина известен в узких кругах интеллектуалов как автор не-

кого «апокрифа», оставшегося нераспроданным и исчезнувшего из книжных магазинов.

Итак, в первом приближении роман «Малина» повествует о неудачной попытке обретения счастья в повседневной, «вещной» реальности. Замкнутый мир утопии остановленного времени, «Унгаргассенляндии» — улицы, где живут герои романа и где на самом деле жила Ингеборг Бахман — неумолимо сужается и в финале ограничивается пространством раскаленной кухонной конфорки. В то же время разрушение наивного счастья означает разрушение единого, последовательного повествования и в конечном итоге — прекращение существования самого авторского «я». Во втором приближении перед нами — смерть автора, понятая буквально и разыгранная как трагедия с тремя действующими лицами, являющимися скорее проекциями повествовательного сознания в романе.

Возвращение музыки — в финале вновь звучит тема «Лунного Пьеро» Шенберга — в этом смысле не усиливает конструктивное начало, а, скорее, является музыкальным сопровождением мотива распада, разрушения и забвения. Тему Шенберга здесь можно связать с темой памяти: если в начале романа это приглашение в «очарованный» мир воспоминания, то в конце — прощание с прошлым, окончательное и бесповоротное.

Роман «Малина» — это попытка решительного прорыва к «стихии бессознательного». Бахман как прозаик по-прежнему ищет глубинную языковую стихию, то, что в романе названо «поэзией пола». Трагедия же в том, что на этом пути возникают мужские контрольные инстанции, мужские «архетипы» письма, критики, литературы — они деформируют стихию, «насилуют» ее, преследуют и мучают. Чем глубже и дальше идет рассказчица в порыве откровенности, тем неуступчивее и яростнее эти «аппараты» контроля и принуждения, что и приводит к шизофрении и истерии в финале, к распаду женского повествовательного «я» на ряд страдающих Я-фрагментов. Отсюда — и недоговоренность, оборванность коммуникации в романе.

На вопрос «Что есть литература?», подспудно звучащий в книге, Бахман дает кафкианский ответ: литература есть одновременно и лекарство, и болезнь. Рассказчица пытается лечить себя литературой, но в итоге еще более инфицирует себя. Если говорить об истории и традиции в романе, то «постимперский» австрийский литературный дискурс, блестяще начатый Музилем, подхватывается Бахман в первой части в теме внеисторичности Вены как «города мертвых». Во второй и третьей части этот дискурс срывается в некоторое подобие растянутого во времени и тщательно описанного истерического припадка, вызванного, среди прочего, литературными средствами.

«Малина», бесспорно, является самым известным и самым сложным романом Бахман, написанным в лучших традициях «классического модернизма». Последующие романы цикла «Виды смерти», оставшиеся незавершенными — «Случай Францы» («Der Fall Franza», 1979) и «Реквием по Фани Гольдман» («Requiem für Fanny Goldmann», 1979)³¹ — судя по всему, должны были продолжить одну из главных тем «Малины» — критику общества как порочного, непристойного «хоровода» взаимного обмана и эксплуатации. Огромную роль в этом «космическом» растлении духа играет литературный «черный рынок», литературное ремесленничество, паразитирующее на логике общих мест и банальных утверждений. В своем позднем творчестве Бахман стремится взорвать эту логику, поставив на место правила эксцесс живого факта, уникальность конкретной, единичной смерти, как это было у Рильке в его «Заметках Мальте Лауридса Бригге». У поздней Бахман своей индивидуальной смертью умирают в основном женщины — безымянная героиня «Малины»; актриса Фанни Гольдман; Франциска из «Случая Францы», сбегавшая из психиатрической клиники, чтобы умереть в египетской пустыне на руках брата. Их убивают именно «мнения» того самого венского высшего света, представители которого — семейства Альтенвилей и Иорданов — кочуют по страницам поздних прозаических произведений Бахман.

Известно, что в конце шестидесятых — начале семидесятых годов писательница сближается с феминистским движением. В прозе Бахман, особенно в сборнике «Синхронно» и романах из цикла «Виды смерти» феминистская проблематика раскрывается на фоне центральных для послевоенной немецкой литературы тем нацистского прошлого и холокоста. Этот тематический комплекс вины и жертвы раскрывается Бахман главным образом «изнутри», через характерный еще для ее поэзии прием внутреннего монолога. Поворот к женской теме одновременно означает для Бахман окончательное прощание с утопией и обращение к проблематике повседневности. В романе «Малина» Бахман свела воедино все основные мотивы и тенденции своего творчества: лиризм и аналитику, проблематику языка и личности, критику общества и истории.

В своих «Франкфуртских лекциях» о проблемах и задачах современной литературы, прочитанных в зимнем семестре 1959/60 гг., Бахман предельно четко формулирует отношение к литературному творчеству как деятельности во многом морально-познавательной. Утверждая единство этики и познания в литературе, выступая против самодостаточности «чистого искусства», Бахман следует за крупнейшими европейскими романистами двух последних веков. Как определить настоящего худож-

ника слова? Как говорит Бахман, по «неизбежности» дара и тесно связанной с ним этической ответственности. Эти слова могут показаться наивными и устаревшими, но Бахман настаивает — никакая действительно большая литература невозможна без определенной доли учительства, без нравственной сверхзадачи. Императив должествования неустраним из литературы, всегда стремящейся ввысь, за свои земные пределы: «В искусстве нет прогресса по горизонтали, есть только все повторяющиеся попытки заново построить вертикаль. Лишь технические средства искусства создают впечатление прогресса» (4, 195). И напоследок еще одно «неуместное» замечание Бахман, сделанное ею, казалось бы, вопреки собственному творчеству: «В этом-то и чудо человеческого “я”, что оно живет всегда там, где говорит; и даже если оно побеждено, и нет ему, искалеченному, доверия, — все равно оно бессмертно, это самое “я” без поручительства!» (4, 237).

¹ Вот как описывает Ханс-Вернер Рихтер, глава «Группы 47», свое впечатление от выступлений Бахман на собраниях группы: «Однако сильнейшее впечатление производит не Пауль Целан, а Ингеборг Бахман. Она читает очень тихо, почти шепотом. Некоторые потом говорили: “Она плакала своими стихами”. Всем приходится придвинуться поближе, чтобы хоть что-нибудь услышать. Голос Ингеборг Бахман постепенно гаснет и вот умолкает совсем» (*Richter Hans Werner. Wie entstand und was war die Gruppe 47 // Hans Werner Richter und die Gruppe 47 / Hrsg. von Hans A. Neunzig. München, 1979. S. 112.*)

² Бахман в своих критических работах неоднократно подчеркивала свои симпатии к Музилю и Витгенштейну. Ср., например, такие эссе, как «Человек без свойств» (1952), «Людвиг Витгенштейн — об одной из глав современной истории философии» (1953), «Выразимое и невыразимое — философия Людвиг Витгенштейна» (1953), «В тысячелетнее царство» (1954).

³ «Tief im Grund verlang ich immer / alles restlos zu erzählen, / in Akkorden auszuwählen, / was an Klängen mich umspielt» (Из стихотворения «Вечерами спрашиваю у матери» — «Abends frag ich meine Mutter»). In: *Bachmann Ingeborg. Werke. In 4 Bd / Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München, 1978. Bd. 1. S. 10.* В дальнейшем цитаты и ссылки на оригинальные произведения Бахман даются в нашем переводе по этому изданию с указанием номера тома и страницы.

⁴ Перевод Е. Соколовой (*Бахман И. Воистину: Стихи / Перевод с немецкого. Составление, вступительная статья и комментарии Е. Соколовой. М., 2000. С. 23.*)

⁵ О переключках между Бахман и Гофмансталем, Рильке, Траклем, Бенном, Целаном пишет Е. Соколова в предисловии к книге стихов Бахман «Воистину» (см. выше, сноску 4).

⁶ Бахман И. Избранное. М., 1981. С. 26.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Там же. С. 32.

¹⁰ «Монолог князя Мышкина» был написан Бахман для балетной пантомимы Ханса Вернера Хенце «Идиот» (1953 г.). Мышкин в этой опере изначально был задуман не как поющий, но как говорящий персонаж. В первой редакции пантомимы монолог Мышкина состоял из романских цитат, составленных постановщицей балета Татьяной Гзовской. Впоследствии они были заменены на оригинальный поэтический текст Бахман. Премьера балета «Идиот» с текстом Бахман состоялась 8 января 1960 года в Западном Берлине (постановка Т. Гзовской, в роли Мышкина — Клаус Кински).

¹¹ Бахман И. Избранное. С. 22.

¹² 1, 267. В оригинале: «Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch».

¹³ Бахман И. Избранное. С. 61. Перевод С. Фридлянд.

¹⁴ Там же. С. 65.

¹⁵ Там же. С. 99. Перевод А. Исаевой.

¹⁶ Там же. С. 100.

¹⁷ См., например: *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 366.

¹⁸ Бахман высоко ценила творчество Пруста и посвятила ему одно из своих выступлений на радио в 1958 году. См.: 4, 156–180.

¹⁹ «Элизабет не рассказывала отцу ни о сумасшедшей напряженной работе, ни о вечной спешке, о буднях, когда она без конца пила кофе и, давясь, проглатывала бутерброд...» («Три дороги к озеру»). Перевод Л. Черной // Бахман И. Избранное. С. 266).

²⁰ Бахман И. Малина. Перевод с немецкого С. Шлапоберской. М., 1998. С. 37.

²¹ Там же. С. 18.

²² Там же. С. 74.

²³ Там же. С. 106.

²⁴ Там же. С. 102.

²⁵ Там же. С. 108.

²⁶ Там же. С. 105.

²⁷ Там же. С. 193.

²⁸ Там же. С. 252.

²⁹ Там же. С. 216.

³⁰ Там же. С. 252.

³¹ Неоконченный роман «Реквием по Фани Гольдман» переведен на русский язык Л. Лунгиной. См.: Повести австрийских писателей. Сост. Ю. И. Архипов. М., 1988.

ПОСЛЕВОЕННАЯ ДРАМА

1945 год выявил весь масштаб разрушительных последствий Второй мировой войны и поставил вопрос о восстановлении национальных традиций. Знаменитая театральная культура Австрии оказалась под угрозой: в 1944 г. венские театры были приказом Геббельса закрыты, актеры отправлены на фронт, а в 1945 разрушению подверглись Бургтеатр и Государственная опера. Несмотря на реставрацию театров в том же году, они не стали местом обновления театральной культуры: вплоть до 1947 г. не состоялось ни одной премьеры, но и долгие последующие годы они оставались ареной традиционного и официального искусства. В первые послевоенные годы формируется миф об аполитичности Австрии, ее непричастности к политике Второй мировой войны, отстраненной от любого рода потрясений¹. Популярностью пользуются произведения признанных австрийских мастеров: Ф. Грильпарцера, П. Розеггера, Г. Бара, Г. фон Гофманстала, А. Шницлера, С. Цвейга, а также тривиальные произведения о Габсбургах.

Сразу после войны стала очевидна поляризация в общественной и писательской среде между авторами, которые оставались в Австрии в годы нацистского режима и были почитаемы в Третьем рейхе, и вернувшимися писателями-эмигрантами. Уже в 1945 г. журнал «План» («Plan») опубликовал имена 40 австрийских писателей под заголовком «Национал-социалистический Парнас» («NS-Parнаß»), среди которых были драматурги Р. Биллингер, Х. Х. Ортнер, Ф. Шрайфогль и др. В 1950-е многие драматурги, популярные во времена аншлюса, получили государственные австрийские премии, их пьесы с успехом шли в театрах Вены, Тироля, Штирии, Нижней Австрии. Подобная тенденция вызывала возмущение таких писателей и публицистов, как Ф. Т. Чокор, Ф. Брукнер, Эдвин Роллет, Герхард Фрич, Герберт Айзенрайх, стремившихся возродить гуманистические традиции своей исконно многонациональной культуры. Что касается молодых писателей, не имевших авторитета, то они оказались в почти абсолютном вакууме, были лишены возможности печататься и ставиться в театрах.

В такой ситуации закономерным оказывается появление «альтернативного» театра: в 1945 г. в Вене появляется Камерный театр, который современники называли «зеркалом времени», «островом», а к 1949 г. в столице насчитывалось 32 театральные коллектива, выступавших на импровизированных сценах. Отдельные из них сыграли значительную роль: например, «Студия молодого актера» («Studio junger Schauspieler», затем — «Szene 48», «Theater der 49»). Заметным явлением венской культуры 1950-х стало искусство кабаре. Одно из самых знаменитых — «Милый Августин» («Liebe Augustin», впоследствии — «Theater Courage») Стеллы Кадмон, возобновленное ею в 1947 г. по возвращении из эмиграции. Здесь ставили пьесы драматургов — отечественных и иностранных, — которые не шли на больших сценах: Ю. Зойфера, Э. фон Хорвата, Б. Брехта, В. Борхерта, М. Фриша, Ж.-П. Сартра, Ж. Жене, Л. Пирранделло. Именно кабаре, ориентированные на злободневный политический театр 1930-х, обращались к современности, критиковали консервативность и нерешительность австрийской политики в остро сатирических, пародийных скетчах и фарсах. С них начался «расчет с фашистским прошлым в собственной стране»². Легендой «малых сцен» стал венский кабареист и автор шванков Гельмут Квальтингер (Helmut Qualtinger, 1928–1986).

Первое послевоенное десятилетие в австрийской драматургии было всецело посвящено недавней трагедии. В драме 1945–1950-х варьировались темы войны, бездомности и бесприютности, жертвенности и насилия, угрозы уничтожения человечества, при этом недавнее прошлое и настоящее осмысливались преимущественно в иносказательных формах. Как и в других странах Европы, в Австрии доминировали параболы, притчи, стилизации, обработки античных и средневековых сюжетов, обращение к комедии дель арте и, кроме того, к венскому народному театру.

Старшее поколение стремилось сохранить драматургические традиции, противопоставить их сумятице послевоенной действительности, при этом наиболее распространенной становится ориентация на принципы классицизма. В русле неоклассицизма, который понимается как основа австрийской культуры, своего рода гарант связи с ускользающей традицией, писали как региональные драматурги (М. Мелль, Шрайфогль, Р. Хенц), так и Чокор, Брукнер, Ф. Хохвельдер, а также их молодые последователи. В статье «Благодарность и дар» («Dank und Gabe», 1949) Мелль говорит о необходимости структурной четкости, единстве времени и места, ему вторит Р. Хенц, уповающий на «усмирение хаотического вокруг нас и в нас с помощью строгой формы»³. Однако если предпочтение системы классицизма региональными писателями по большей части было связано именно с формой и структурой драмы, то другая группа старшего поколе-

ния акцентировала также и классицистическое мировоззрение: идеи гуманизма, разума, гармонии. В то время как представители «областнической драмы» остались верны эстетике барочного католицизма, религиозной мистике, обрядовости театрально-драматического действия, их оппоненты настаивали на этическом понимании религии, надконфессиональной сущности христианства. Дискредитация католической церкви во время войны обусловила появление в пьесах «неортодоксальных» героев-христиан в качестве мерила человечности и сопротивления насилию: протестант в «Святом эксперименте» (1942), «апостолический брат» в пьесе «Мейер Гельмбрехт» (1946) Хохвельдера и др.

В пьесах Хенца и Биллингера религиозные темы спасения и искупления продолжают переплетаться с идеями привязанности к «малой родине». В пьесе Биллингера «Дом» («Das Haus», 1949) возрождаются почвеннические мотивы недавнего прошлого: снова появляются «чужаки» — эмигрант, русский, горожанин, которые противопоставлены Дому — центральной метафоре и основной позитивной категории пьесы. Завершая тему региональных драматургов, сыгравших столь заметную роль в межвоенное двадцатилетие, надо признать, что их творческий потенциал в послевоенные годы заметно угас.

Совершенно иначе обстояло дело с Чокором, Брукнером, Хохвельдером — признанными мэтрами австрийской послевоенной драмы. Пьеса Чокора «Калипсо» («Kalypso», 1942), написанная на далматском острове Корчула во время войны, открывает в австрийской литературе проблему поиска родины, тему возвращения, трагедию скитаний эмигрантов. Долгий путь Одиссея на Итаку после окончания Троянской войны станет мифологической парадигмой драмы 1950-х. Основными темами послевоенного творчества Чокора выступают темы межвременья, смены эпох, государственных и мировоззренческих систем, которые рассматриваются на античном и средневековом материале. Оставаясь христианским писателем, Чокор занимает надконфессиональную позицию, с неослабным энтузиазмом проповедуя единение и любовь как единственно возможный путь преодоления безвременья, за которым последует новое, основанное на толерантности, общество. Истоки надежд Чокор находит в гармонии классической многонациональной австрийской традиции: «В своих произведениях я пытаюсь следовать традиции призыва к толерантности и понимания, возносящихся над языком, расой и религией, в смысле йозефинского гуманизма, который пронизывал уже творчество Грильпарцера»⁴. Наиболее известные исторические пьесы Чокора — «Пилат» («Pilatus», 1944), «Вдова Цезаря» («Caesars Witwe», 1952, опубл. 1954), «Кесари межвременья» («Die Kaiser zwischen den Zeiten», 1965)⁵. И творчество,

охватывающее полвека, и сама биография Чокора стали образцом сопротивления любым проявлениям тоталитаризма.

Среди последователей драматурга можно назвать К. Бечи, К. Клингера и др., наиболее же талантливым учеником является Фриц Хохвельдер (Fritz Hochwalder, 1911–1986), творчество которого стало воплощением лучших драматургических традиций народного австрийского театра и современной интеллектуализации пьесы. Эмигрировавший в 1938 г. в Швейцарию, один из наиболее популярных в Европе и Америке послевоенных драматургов, Хохвельдер остался верен австрийским традициям венской комедии и «высокой» трагедии, считал себя наследником Раймунда, Нестроя и Грильпарцера, Хорвата, Брукнера и Чокора. В эпоху европейских драматургических экспериментов Хохвельдер настаивал на принципах аристотелевского театра, на традициях классицизма и выступил решительным противником модернизма. Несмотря на это, его драмы удивительно современны и театральны, при минимуме внешних событий, отсутствии сценических эффектов рождается яркое, насыщенное, энергичное действие: «Хохвельдеру удается самое трудное в драматическом жанре — одними словами, текстом создать ощущение физической реальности происходящего, вылепить живые человеческие характеры с тонким индивидуальным психологическим рисунком каждого»⁶. В эссе «Современный драматург» («Dramatik der Gegenwart», 1953), «О кризисе драмы в наше время» («Vom Versager des Dramas in unserer Zeit», 1962) автор говорит о необходимости активного, связанного с общественными проблемами театра. Все творчество драматурга проникнуто стремлением осмыслить проблему национальной и индивидуальной вины, проблему столкновения личности с тоталитарным механизмом, и показать, что ссылки на «особые» времена, обстоятельства, «рок» не могут снять или даже смягчить вопрос выбора и личной ответственности каждого. После первых драматургических проб, принятых еще в 1930-е, Хохвельдер в разгар войны пишет «Святой эксперимент» («Heilige Experiment», 1942) — актуальную драму на исторический сюжет, действие которой развивается в 1767 г. в день роспуска католической общины, созданной иезуитским монашеским орденом в Парагвае. Конфликт верующих с властью, в фальсифицированном судопроизводстве которой узнается политическая машина Третьего рейха, осложняется тем, что и сам иезуитский орден оказывается жесткой иерархической организацией, бдительно отслеживающей инициативу монахов-миссионеров. Позиция официальной церкви оказывается, по сути, близка государственной идеологии. Острота и динамичность диалогов, логика идей и ясность структуры делают драму одной из лучших в творчестве Хохвельдера.

Основными темами послевоенного творчества писателя становятся темы массовой психологии, ответственности старшего поколения за попустительское фашизму, податливость обывателя. В пьесе-притче «Майер Гельмбрехт» («Meier Helmbrecht», 1946) — переработке средневековой немецкой легенды, — народный суд возлагает вину за преступления сына на его отца, малодушно уступавшего сыну во всем и ставшего, в конце концов, одной из многочисленных жертв его злодеяний. Проблема судопроизводства, пронизывающая все пьесы Хохвельдера, жестко поставлена в драме «Общественный обвинитель» («Der öffentliche Ankläger», 1948), действие которой происходит во времена якобинского террора. Судья Фуке Тенвиль, неистовый служитель Конвента, посылающий сотни людей на гильотину, оказывается лишь одним из механизмов машины трибунала, которая, в конце концов, перемалывает и его самого.

В конце 1950-х Хохвельдер непосредственно обращается к современности. Атмосфера доносов изображена в комедии «Невиновный» («Der Unschuldige», 1958), главный герой которой — Эрдман — из-за недоразумения едва не становится жертвой всеобщего, до поры скрытого, взаимного недоверия. При этом мастерски выстроенная интрига не раз опрокидывает ожидания читателя. Приемы театра Раймунда, водевильные элементы, ампула венской народной комедии как будто обещают незлобивую пьесу из жизни венских обывателей. Однако все уже сжимающееся вокруг героя кольцо подозрительности раскрывает трагедию одинокого человека, освободившегося от иллюзий. Благополучный исход конфликта, комическая развязка только усиливают мотив одиночества «постороннего» — эту пьесу скорее можно назвать трагикомедией. Экзистенциальные мотивы становятся ведущими в драмах Хохвельдера конца 1950-х — начала 1960-х, в которых осмысливаются проблемы механизации жизни, опасности превращения индивидуума в функциональное звено общества потребления, в «человека без свойств». Законы волшебного театра старых венских мастеров в сочетании с актуальными проблемами утраты человечности и контакта с миром способствуют созданию современных мистерий и притч: пьесы «Четверг» («Donnerstag», 1959), «1003» (1963). Драматургия Хохвельдера, отличающаяся фабульной виртуозностью, чувством сцены, блестящими диалогами, стала одним из высших достижений австрийской драмы послевоенных лет, вдохнув в нее новую жизнь.

Темы отчуждения, потребительства, потери вкуса к жизни, гротескно показанные на современном материале, становятся в 1950-е распространенными в австрийской литературе: пьесы «Битва с ангелом» («Der Kampf mit dem Engel», 1957), «Смерть куклы» («Der Tod einer Puppe», 1955) Брукнера, «По течению»

(«Treibholz», 1958) Чокора показывают превращение человека в куклу, в часть повседневного антуража. В духе времени пьесы носят притчевый, абстрагированный характер, их действие — это развертывание центральной метафоры, вынесенной в название.

В условиях формирования интернационального «общества потребления» распространенной становится тема глобальной катастрофы и вытеснения человека техникой. Ганс Фридрих Кюнелт (Hans Friedrich Kühnelt, 1918–1997) в комедии «Один день с Эдвардом» («Ein Tag mit Edward», 1953) одним из первых обращается к теме робота и человека, ставшей в дальнейшем столь популярной, обыгрывает мотив превращения человека в механизм.

Значительную роль в развитии иносказательного театра сыграла радиопьеса, расцвет которой пришелся на 1950–1960-е. Редкий писатель в эти годы не испытал художественные возможности молодого драматургического жанра⁷. Радиопьеса, единственным средством выражения которой становится звук, обладает повышенной способностью активизации воображения слушателя, не связывая его при этом определенными визуальными образами, позволяет свободно обращаться со временем и пространством и потому ее характерной чертой выступает «заведомая антинатуральность»⁸. Возможность личного, интимного обращения к слушателю радиопьеса 1950-х использовала максимально продуктивно: вопрос стандартизации жизни, превращения человека в вещь был обращен непосредственно к каждому. Механизированный комфорт — стерильный и надежный — или житейская неустроенность, человеческие ошибки, слабости и поиск — такая дилемма встает перед персонажами пьес «Пуговицы» («Knöpfe», 1953) Ильзе Айхингер, «Добрый бог Манхэттена» («Der gute Gott von Manhattan», 1958) Ингеборг Бахман, «Чем мы живем и от чего умираем» («Wovon wir leben und woran wir sterben», 1955) Герберта Айзенрайха (Herbert Eisenreich, 1925–1986). Формируя потребительский рынок, как специалист по рекламе Феликс Хильдебранд в пьесе Айзенрайха, или безостановочно сортируя на фабрике пуговицы, как работницы из пьесы Айхингер, человек неизбежно утрачивает себя как личность, оказывается в «безвоздушном пространстве»⁹. Однако и эскапизм не несет освобождения: в радиопьесах Бахман бегство от индустриального давления и социума, будь то рефлексивный уход в сферы подсознательного («Коммерция с мечтами», «Ein Geschäft mit Träumen», 1954) или намеренное порывание с обществом, поиск утопии («Цикады», «Die Zikaden», 1955) оказывается дезертирством от собственной жизни, инфантильным погружением в иллюзорный мир¹⁰. В любом случае потеря воли открывает властям дополнительный путь «досюпа» к манипулированию общественным сознанием, как в ра-

диопьесе Франца Хизеля (Franz Hiesel, 1921–1996) «Марионетки» («Das Strohpuppenpiel», 1968)¹¹.

Убеденное недоверие к политическим средствам преобразования мира обусловило специфику драматургии Курта Бечи (Kurt Becci, 1920–1988). Наследник экспрессионистской эстетики, «религиозного гуманизма» Верфеля и Чокора, испытавший сильнейшее влияние философии Н. Бердяева, Бечи возлагал миссию обновления исключительно на духовный потенциал человека как носителя Божественного начала. Драматург выступил как представитель «религии духа», наднационального сознания и нового человеческого сообщества, объединенного незримой духовной Церковью. Художественное выражение своего мировидения писатель определил как «космический театр», «драму духа», задача которых — революция духа, прозрение и спасение человека через страдания. В эпоху европейских театральных экспериментов с формой Бечи придает особое значение слову — этому «несокрушимому источнику драмы»¹².

Что ждет человечество, избравшее путь чистого разума, воспринимающее мир как формулу, как холодную логическую упорядоченность, где нет места любви и Божественному свету? Ответом на этот вопрос стала одна из первых драм Бечи «Атом превыше Христа» («Atom vor Christus», 1952), поднимающая проблемы ответственности ученых перед обществом, а также вины бомбардировщиков Хиросимы. Эти проблемы приобретают религиозное измерение. Антитезой в «драме идей» выступают позиции бывшего американского летчика, ищущего искупления греха, и ученого, для которого мир — царство интеллекта, математическая программа. Единственной возможностью спасения, искупления вины перед живыми и мертвыми провозглашается любовь и освобождение от разрушительных устремлений в себе. Противостояние двух мировоззренческих систем, обреченность человечества, забывшего свое истинное предназначение и отвернувшегося от Бога, находит выражение в драме «Русская Пасха» («Russische Ostern», 1959), действие которой разыгрывается в последние дни перед Пасхой в норвежском монастыре, где нашли пристанище изгнанные из России православные монахи. Их оппонентами становятся двое советских ученых-биологов, прибывших для изучения необъяснимого природного явления: массовой добровольной гибели животных (лемингов) в океане. Этот эффектный эпизод выступает в драме «незабываемым символом смертельного марша технократической цивилизации»¹³. Россия, к которой Бечи испытывал особый интерес, становится символической ареной столкновения двух учений, двух «образов веры», хотя представления автора о русском и советском жизненном укладе и мышлении подчас весьма

наивны. Драматургическим и сценическим средством изображения раскола становятся 2 контр-хора: выдержки из Евангелия о последних днях Страданий Господних гротескно контрастируют с механистическим речитативом отрывков из Коммунистического манифеста. Трагические события пьесы заставляют монахов иначе взглянуть на свою аскезу: в день Пасхи они избирают апостольский путь, чтобы нести христианское учение на родину.

Драматургия Бечи стала воплощением безграничной веры в человека и надежды на духовное обновление мира. Почти не обращаясь к притчам и иносказаниям, писателю удалось создать вневременной образ человечества, стоящего на перепутье. Наследник идеалистической философии, Бечи стал одним из последних апологетов пангуманистической европейской системы ценностей, продолжателем австрийской классической драмы.

Тема поиска духовной родины обрела экзистенциальное звучание в драматургии поколения, родившегося в 1920-е гг. Для писателей, именующих себя «межпоколением», вопрос обретения родины стал центральным, сущностным вопросом бытия, а образ странника — основным символом мироощущения послевоенной эпохи. При этом осмысливается он не как триумф космополитического сознания, а как трагедия отверженного, «заброшенного» человека, который находит утешение в ином мире — царстве смерти или вечных скитаниях. Основным полигоном для осмысления современности у молодых драматургов становятся античные сюжеты и образы, однако, в отличие от старшего поколения, Рудольф Байер (Rudolf Bayer, 1919–1990), Курт Клингер (Kurt Klinger, 1928–2003), Гаральд Цузанек (Harald Zusanek, 1922–1989), Раймунд Бергер (Raimund Berger, 1917–1954) и др. обращаются с античным материалом значительно более вольно: древнегреческое облачение едва прикрывает современные проблемы, связанные с властью, войной, одиночеством, свободой. Архетипами странничества, поиска себя и своего места в изменившемся мире становятся образы Эдипа и Одиссея, итог пути которых — прозрение и перерождение. В пьесах «Эдип в Колоне» («*Odipus auf Kolons*», 1946) Р. Байера, «Возвращение Одиссея» («*Die Heimkehr des Odysseus*», 1946) Германа Куприана (Hermann Kuprian, 1920–1989) герои осознают тщету власти, зло войны и обретают другую реальность — реальность смерти, в которой царят мир и любовь. Программной можно назвать пьесу К. Клингера «Одиссей должен снова отправиться в путешествие» («*Odysseus muß wieder reisen*», 1953), лишь условно связанную с мифологическим прототипом. Расчетливый политик, диктатор, преследуемый синдромом войны, Одиссей не находит на Итаке ни родины, ни любви, ни мира, ни связи с народом — он должен избрать путь вечных блужданий: «Мне не

остаётся ничего другого, как жизнь без ответа»¹⁴. Вопрос утраты родины становится нервом драматургии тех лет: на разном материале, но всегда с большой долей условности осмысливается он в пьесах «Во имя человечества» («Im Name der Menschheit», 1949) Гельмута Шварца (Helmut Schwarz, род. 1928), «Нищенка Европа» («Bettlerin Europa» (1953) Г. Цузанека, «В чужой стране» («In einem fremden Land», ок. 1950) Раймунда Бергера, «Улица без конца» («Straße ohne Ende», 1963) Г. Ф. Кюнельта.

Пьесы упомянутых молодых авторов, весьма актуальные в содержательном отношении, не обойденные в свое время симпатиями зрителей и критики, отмеченные престижными премиями, принадлежали «официальной» сцене, по большей части ставились в Бургтеатре и, несмотря на отдельные драматургические находки, оставались вполне традиционными по структуре и пониманию назначения театра. Совершить прорыв в театре и драме выпало не этой плеяде профессиональных театроведов (Клинггер), режиссеров и актеров (Кюнельт, Гельмут Шварц, Г. Цузанек), связанных с классической австрийской традицией, а молодым представителям венского андеграунда, которые превратили свою жизнь и творчество в художественный эксперимент, противопоставив их политике и искусству 1950-х. Речь идет о «Венской группе» («Wiener Gruppe»), вышедшей из авангардистского объединения художников «art-club», основанного А. П. Гютерсло в 1946 г. Оппозиционный устойчивому неприятию авангардизма в Австрии, клуб был поддержан несколькими журналами, ставшими форумом молодых («Plan», «Theater der Jugend», «Turm»). Коллективы журналов инициировали споры о сюрреализме, который они увидели и в австрийской традиции — в живописи Гютерсло, Кокошки, Кубина, в венском народном театре, — предпочитая называть это явление «венской школой фантастического реализма» (Й. Мушик). Сложившаяся к 1952 г. «Венская группа» объединила Фридриха Ахлейтнера, Конрада Байера, Герхарда Рюма, Освальда Винера и Ханса Карла Артмана (Hans Carl Artmann, 1921–2000), которые выступили против демагогии «самодовольного, все еще зараженного нацистской идеологией, старшего поколения»¹⁵, против конвенциональности и академизма в искусстве. Под влиянием дискуссий о языке (школа Витгенштейна) и теории минимализма в музыке они стремились редуцировать язык, объективировать слово, понятие и создать новую языковую реальность, отражающую исключительно ее собственный мир. Радикальный пересмотр драмы и сценического действия, осуществленный «Венской группой», связан с театрализацией жизни и дезиллюзионизмом самого театра. Идея перевоплощения действительности, создания «тотального» театра воплотилась в провокативные уличные шествия, макабрические барочные празд-

нства, хэппенинги. В отличие от последующих европейских и американских хэппенингов, тяготевших к политическому театру, в Вене они принимали эстетизированные формы, были непосредственно связаны с идеей обновления искусства. Вот пример одного из художественных «выходов» группы. Августовский вечер. По центру Вены медленно движется процессия в черных одеяниях, украшенных цветками астр и хризантем, с мертвенно белыми напудренными лицами. Антураж ритуального церемониала дополняют свечи и канделябры, под музыку флейты звучат в оригинале стихи Э. По, Бодлера и Нервала. Вслед за этой первой демонстративной «мессой» (1953) «Венской группы» последовал целый ряд всевозможных ритуализированных «спектаклей», как правило, оканчивающихся вмешательством полицейских. Езда на мотороллерах через зал и крушение рояля, инсценировка мрачных эпизодов Французской революции — только некоторые примеры венских хэппенингов, однако не случайно представители «Венской группы» называли себя «литературным кабаре», «литературным театром»: драматургические и сценические эксперименты (подчеркнуто дилетантские) в художественных кабаре и подвальных «альтернативных» театрах в первую очередь были связаны с открытием «новых возможностей самой природы драматургии»¹⁶, разрушением устойчивых представлений о законах, языке и стиле драмы. В сотнях пьес и текстов для сцены, написанных «венцами» и собранных в несколько сборников¹⁷, максимальная экономия языковых средств, отказ от прописных букв, введение диалектов стали ярким выпадом против официозной велеречивости, «привыкания к слову», превращения его в инструмент пропаганды. Пьесы, изображающие действительность, заключенную только в них самих, нелепые, гротескные ситуации и демонстративное разрушение ожиданий публики — все это должно было уничтожить сам принцип «воспитывающего», ангажированного, иллюзионистского театра.

В знаменитой провокационной пьесе К. Байера «талантливые зрители» («die begabten zuschauer», 1959) актеры и публика меняются местами: двое безымянных актеров на сцене нетерпеливо ожидают премьеры спектакля «талантливые зрители», а затем увлеченно рассматривают и обсуждают внешний вид, «костюмы», «декорации» и «игру» зрителей, и, наконец, приходят к выводу, что новые «актеры» играют весьма естественно. Нарочитая бесцеремонность, ошеломляющая краткость должны были вызвать у зрителей не одно только недоумение, но также недоверие к традиционному театру и его методам, вывести публику из состояния сна и умиротворения. Курьезом и несуразницей оканчиваются пьесы, как будто связанные с легендарными «святынями» и преданиями: «летучий голландец» («der fliegende hol-

länder», 1957) Байера и Рюма, «дунайская жenuшка» («das donauweibchen», 1958) Артмана и Рюма, «поездка на остров нантукет» («die fahrt zur insel nantucket», 1954) Артмана и др.

Восприняв новации французских абсурдистов, «Венская группа» все же, в первую очередь, обращалась к австрийскому народному театру. Фигуры комедии дель арте, венского народного театра, балаганные куклы и марионетки — все они выражали одиночество и абсурд жизни, оказывались единственными страдающими и живыми существами в жестоком механизированном мире. Символом свободы стали Касперль, Гансвурст — наиболее популярные фигуры венского авангарда. В бурлескных пьесах обширной «касперлиады» герой противостоит власти, которую воплощают военные (полицейский, капитан), подвергается преследованиям: «неудачный полет» («die mißglückte luftreise», 1970), «хвала оптике» («lob der optik», 1955) Артмана, «касперль на электрическом стуле» («kasperl am elektrischen stuhl», 1957) Байера и др. В пантомиме Артмана «Циклопиха, или Растерзание портняжной куклы» («Die Zyklopin oder Die Zerstörung einer Schneidergruppe», 1952) Пьеро — поэт, для которого Орфей одушевляет куклу-возлюбленную, становится жертвой агрессивного обывательского мира и кончает с собой. Именно эти пьесы, в которых за скоморошеством скрывается трагедия одиночества и несвободы, со всей очевидностью раскрывают мироощущение «Венской группы» — ее эстетика эпатажа становится выражением внутренней изоляции и всеобщего отчуждения. Неслучайно другим самоназванием группы было «exil» («изгнание», «эмиграция»). Акции «Венской группы» тонули в вакууме молчания: не получали широкого резонанса, не освещались прессой. Однако путь «венцев» отнюдь не был тупиковым: идеи и эстетика группы получили отклик в Граце, откуда вскоре вышла новая волна авангарда, а главное — стали предвестием значительного обновления национальной театральной культуры.

К началу 1960-х перемены в культурном климате Австрии стали очевидны: нарастающее недовольство реставрационной политикой страны и провинциализмом австрийской культуры в отношении к европейским художественным новациям, холодная война и сложная конфронтационная ситуация в ФРГ и ГДР, ряд процессов над нацистами, нередко превращающихся в оправдательные, не могли не отразиться на драматургии, которая стала тяготеть к актуальным социальным и политическим проблемам. Вопросы современности неминуемо оказывались тесно переплетены с событиями последних десятилетий: прошлое не отпускает ни писателей, ни их персонажей. Осмысление «непреодоленного прошлого» могло принимать самый разный облик: от притчи до «репортажа».

В пьесе Г. Шварца «Несправедливый приговор» («Das Fehlurteil», 1966), написанной по материалам современной прессы, «косвенная» вина, ссылка на приказ, заменявший собственную волю — всего лишь фикция, не способная стать человеческим оправданием нацистскому спецотряду, действовавшему на Балканах. Однако финал пьесы Шварца точно соответствует реальной действительности: виновные остаются на свободе.

Проблема обывательской ностальгии по нацистскому рейху и реваншистские настроения, проникшие на высокий государственный уровень, тревожной нотой звучат и в драматургии Хохвельдера. В комедии «Сборщик малины» («Der Himbeerpflock», 1964) автор сатирически изображает сонливую повседневность австрийского провинциального городка, под видимым благодушием которой скрывается готовность нацистских «ветеранов» последовать за новым фюрером. В драме «Приказ» («Der Befehl», 1968) венский полицейский, расследующий дело об убийстве девушки в оккупированной Голландии, неожиданно обнаруживает, что убийца — он сам, и выносит себе смертный приговор. Снова и снова призывает автор начинать поиск виновного с себя, не довольствуясь абстрактной общей виной.

Но если в западногерманской драме в эти годы заметную роль сыграли «документалисты» (П. Вайс, Р. Хоххут, Г. Киппхардт), ведущие фактологическое расследование нацистских преступлений и использующие протокол, документ, то в Австрии проблемы памяти, вины, тоталитаризма, массового сознания, угрозы новой войны и уничтожения человечества по большей части разрабатывались в условных драматургических формах. Даже из пьес, написанных на основе газетных репортажей, не исчезает символика. Мир прошлого, мир испепеленных, замученных, убитых во время Второй мировой — взывает к живым, как, например, хор мертвых в пьесе Г. Шварца «Пепловый дождь» («Aschenregen», 1961) об атомной войне и ее последствиях. Приговором современной цивилизации, лишенной истинной человеческой культуры и духовности, становится футурологическая пьеса Кюнельта «Сейчас позже, чем ты думаешь» («Es ist später, als du denkst», 1963): уцелевшие после атомной войны люди пытаются создать новое общество, в котором нет места культу техники, а главная ценность — человеческое тепло.

В 1960-е в Австрии и Германии состоялись премьеры гротескно-фантастических пьес Альберта Драха (Albert Drach, 1902–1995) «Пьеса о Мастере, Семерых одним махом побивахом» («Spiel vom Meister Siebentot», 1945, пост. 1965), Э. Канетти (Elias Canetti, 1905–1995) «Ограниченные сроком» («Die Befristeten», 1952, пост. 1967). Написанные значительно раньше, они оказались востребованы в эпоху интереса в Австрии к европейскому театру аб-

сурда и протеста против манипуляций общественным сознанием. «Герой» пьесы Драха завоевывает своим «подвигом» все большие массы людей, увлекает их демагогией и, наконец, становится единовластным диктатором. Против подчинения тоталитаризму направлена и пьеса-антиутопия Канетти — это драма «постороннего», выломившегося из хода отрегулированной машины. Родственные абсурдизму Ионеско, Фриша, Дюрренматта гротескные, сатирические пьесы Драха и Канетти близки традиционной для Австрии скуррильной пьесе, написаны в русле дезиллюзионистского театра Нестроя, Крауса, Хорвата.

Перемены ощущаются и в обновлении театральных репертуаров. С 1963 г. на австрийских сценах идут спектакли Брехта, бывшие до того под негласным табу, в 1961 издается, а в 1968, после 20-летнего перерыва, возвращается в театральную жизнь драматургия Хорвата, которого открывали для себя молодые авторы. В духе Хорвата развенчивает образ австрийского обывателя, аполитичного любителя искусств и кулинарных блюд Гельмут Квальтингер: в его знаменитой монопьесе для кабаре «Господин Карл» («Der Herr Karl»), показанной по австрийскому ТВ в 1961 г., усредненный персонаж своей индифферентностью и приспособленчеством способствует росту неонацизма: «Я выполняю свою работу, мне нет дела до политики, я только наблюдаю и помалкиваю»¹⁸.

Постепенные подвижки в австрийском театре и культуре оказались совершенно недостаточными для поколения драматургов, родившихся около 1940 г. и пришедших или, скорее, ворвавшихся, в литературу к началу 1960-х. Когда в 1958 г. группа художников Граца получила в свое распоряжение заброшенное кафе в Городском парке, едва ли можно было предположить, что это событие повлечет за собой изменение облика австрийской литературы. В том же году художники, которых стали в дальнейшем именовать «Грацкой группой», открыли независимый форум «Городской парк» («Stadtpark»), а в 1960 г. — литературный журнал «манускрипты» («manuskripte»), публикующий оппозиционных авторов и вскоре получивший славу «лучшего немецкоязычного журнала авангарда»¹⁹. Вокруг «манускриптов», с первого дня и до сих пор возглавляемого Альфредом Коллеричем, группировались такие писатели как П. Хандке, В. Бауэр, Б. Фришмут, Э. Елинек, Г. Фальк и др.²⁰. Для «Венской группы» «манускрипты» стали единственной возможностью публикации в своей стране. Характерно название сборника группы «Как жители Граца выступили в поход, чтобы захватить Литературу» («Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern», 1975). Слово многократным эхом разнесся из Граца «призыв к недоверию» (название статьи Айхингер 1946 г.) — недоверию к литературному истеблишменту, современному театру, устойчивым словам,

понятиям, знакам, опутывающим личность. Как и для «Венской группы», ключевой интерес для альтернативной литературы представляла языковая система, проблема разрыва между словом и понятием, имеющая в Австрии давнюю историю и известная как «языковой скептицизм». Но в отличие от «венцев», «Грацкая группа» стремилась не только представить язык как отдельную самодостаточную реальность, но и сопоставить его с мышлением, продемонстрировать, как личность с рождения оказывается в плену штампов. Устаревшими, подозрительными, клишированными казались и законы «старого театра», и самой реальности. Нефигуративной живописи, минимализму в музыке, «конкретной поэзии» соответствует драма без сюжета, без образов, без актеров, без какой бы то ни было «фактуры», кроме звучащего слова.

Одним из наиболее ярких представителей альтернативной литературы стал Петер Хандке (Peter Handke, род. 1942), автор «пьес для говорения» («Sprechstücke»). В его программной пьесе «Поругание публики» («Publikumsbeschimpfung», 1965)²¹ зрителям было предъявлено обвинение в пассивности, обезличенности, массовости. Если можно говорить о развитии пьесы, то оно состоит в развертывании тезисов об одномерном, неигровом, необразном театре четырьмя молодыми людьми, с пустой сцены обращающимися к зрителям. При этом между сценой и залом нет никакой дистанции: общее время, общее пространство, одинаковое освещение призваны подчеркнуть отказ от образности, фиктивной реальности, искусственности. Однако полагаться опасно не только на предметную, но и на языковую реальность — усвоение ее ведет к утрате личности: назвать снег белым значит уже стать виновным в конформизме, значит попасть в ловушку мира, в котором давно предусмотрены рецепты на все случаи жизни (пьеса «Самообвинение», «Selbstbeichtigung», 1966). Одним из немногих слов, не порождающих сомнений, становится у Хандке слово «нет» — пока оно звучит, человек свободен: в пьесе «Зов о помощи» («Hilferufe», 1964) зал должен найти слово «помощь», прорвавшись к нему через ряд ложных ассоциаций и пластов, затуманивших его первоначальное значение. Реакция публики становится необходимым компонентом театрального действия. Наиболее ярко обнажает абсурд, фальшь реальности и словесной эквилибристики знаменитая пьеса Хандке «Каспар» («Kaspar», 1967), в которой тщетной оказывается попытка героя идентифицировать предметы и их обозначения, самоопределиваться в мире. «Помощниками», суфлерами Каспара становится окружающая действительность, акустически представленная различными механизированными голосами: автоответчиком, футбольным комментатором, теле- и радиодикторами, мегафоном полицейского и т. д., угодливо предлагающими

отработанные стандарты. «Тирания слов» («Sprechfolterung» — таково могло бы быть название пьесы, по словам автора), в конце концов, одерживает победу над Каспаром, убивая его непосильным грузом бессмыслицы. Стремясь найти эквиваленты словам, Хандке обращается к пантомиме («Подопечный хочет стать опекуном» («Da Mündel will Vormund sein», 1969), выступает с радиопьесами «Шорох шорохов» («Geräusch eines Geräusches», 1969), «Ветер и море» («Wind und Meer», 1970), в которых отказывается от звучащего слова. В пьесе «Шорох шорохов» нет живого голоса, всякий звук гипертрофирован радиодинамиком: льется кока-кола, отклеивают почтовую марку, падает на пол пальто, укладываются в постель и т. д. — эта попытка зафиксировать ускользающую реальность в «правдивых» звуках стала выражением крайнего языкового скепсиса автора.

В то же время, даже такая форма пьесы представлялась недостаточно свободной от «устаревших» театральных законов. Театральная машина, протест против которой назревал уже давно, была взорвана в 1960-е студенческим леворадикальным движением, выступившим с требованием политических и общественных свобод. Молодежные демонстрации стремились активизировать массы, найти своих адептов. Именно тогда театр выходит на улицу, импровизированные подмостки часто превращаются в трибуну; акции и представления — в митинги²². И хотя Австрия не стала эпицентром движения «новых левых», вихрь молодежного бунта не мог миновать и ее. При этом, что характерно для австрийской культуры, общественный протест вылился в форму экспериментов с искусством, театрализации действительности. В статье «Уличный театр и театр-театр» («Straßentheater und Theatertheater», 1968) Хандке предчувствовал в студенческих демонстрациях рождение нового театра, который должен хлынуть с улиц во все публичные места: университеты, магазины, церкви. По сути, Хандке выдвинул идею «тотального театра», метатеатра.

Любые театральные абстракции прошлого казались в эту бурную эпоху безжизненными, пресными, фальшивыми, единственной неподдельной реальностью оказывается человеческое тело, превращающееся подчас в живой художественный материал. Шокировать зрителя, выхватить его из инертного потока благодушия стало задачей анархистского театра. Особенно преуспели в этом «Венские акционисты» («Wiener Aktionisten»), возглавленные Германом Ницшем (Hermann Nitsch, род. 1938). Неслыханные провокации проводились повсюду, в том числе и в залах Венского университета. Целый ряд акций, среди которых особенно прославились «Праздник психофизического натурализма» («Fest des Psycho-Physischen Naturalismus», 1963) и «Искусство и революция» («Kunst und Revolution», 1968), словно призван был

подтвердить «примат тела»²³ и свершившуюся сексуальную революцию. Всякая театральнo-литературная символика представлялась заведомо ложной, декоративной и полностью изгонялась из «театра действия». Г. Ницш подчеркивал, что все предметы его акций абсолютно реальны и одномерны: «они не символы чего-то другого, как то было в старом театре»²⁴.

Молодые драматурги 1960-х — начала 1970-х — В. Бауэр, П. Туррини, Г. Зоммер, П. Славик, — связанные с «Грацкой группой», получили импульс и от «Венских акционистов». Однако они не преследовали общественно-политических целей. Место «бунтаря» занимает «маленький человек», показанный в современных буднях, дома. Его быт подчеркнуто физиологичен, последние рудименты эстетических и моральных табу устраняются из театра и драмы: секс, алкоголь, наркотики, криминал становятся единственной реальностью «героев», отвернувшихся от политических событий, митингов, акций и охваченных, по словам В. Бауэра, «великой скукой»²⁵. Фигуративность и сюжетность возвращаются в драму, но теперь они намеренно неусловны, несимволичны, прямолинейны. Максимально приближена к реальной повседневности и речь персонажей — это обиходный «винериш», молодежный слэнг, нередко нецензурный. Сбивчивая, вялая, нервозная — такая речь должна отвечать «нестилизованному», «неприглаженному» сюжету из грубой, brutальной действительности. Такой театр принято называть «неонатуралистским» или «театром шока». Своим учителем «неонатуралисты» объявили Хорвата с его дезиллюзионизмом, изображением банальной и жестокой повседневности в «народных пьесах» из венской жизни.

Одним из первых утверждал на театре неонатуралистическую эстетику Вольфганг Бауэр (Wolfgang Bauer, 1941–2005). Активный участник форума «Городской парк», инициатор множества хэппенингов в Граце совместно с Г. Фальком, он начал с абсурдистских одноактных пьес, написанных под влиянием Э. Ионеско, Ф. Дюрренматта, Г. Пинтера, — «Художник и цвет» («Maler und Farbe», 1962) и др., сборника полуэпических «микродрам» («Mikrodramen»). В 1968 г. всю Европу с феноменальным успехом обошла его пьеса «Magic Afternoon» («Волшебный послеполудень», 1967), в которой показано, как молодежный анархизм выливается в формы фрустрации, инфантилизма, беспричинной взаимной ненависти. Несколько часов из жизни небольшой компании, встретившейся в пустом родительском доме, представляют молодых людей, охваченных апатией, пассивностью, словно пораженных странной болезнью бессилия, впрочем, воспринимающейся как норма. «Лень — движущая сила этого мира»²⁶, — эту фразу «писатель» Чарли мечтает сделать центром тяжести своего произведения. Всепоглощающая скука и бездей-

стве сменяются вспышками бессмысленной ярости, неосознанное отрицание окружающего мира и его законов сублимируется в курение гашиша, избиения, издевательства, насилие, гомосексуализм и, наконец, убийство. Агрессия становится следствием невозможности коммуникации, страха перед реальностью — все действие пьесы разыгрывается в абсолютно замкнутом пространстве. Если в «Party for Six» («Вечеринка для шестерых») 1963 г. основное действие происходило «за сценой», то в пьесах «Magic Afternoon», «Change» («Обмен», 1969), «Новый год, или Резня в отеле Захер» («Silvester, oder Massaker im Hotel Sacher», 1970) и др. «народных пьесах» события показаны со всей визуальной точностью и беспощадной откровенностью. Убийство или суицид, совершающиеся после массовой вакханалии — таков финал почти всех пьес Бауэра, некий «момент истины», но и он подан буднично, поскольку жизнь в глазах персонажей — это всего лишь «такая же привычка, как курение»²⁷.

В 1970-е годы одновременно со спадом молодежного движения отступает и идея бесконечного расширения «хэппенинг-пространства»: протест продолжается, но театральное действие постепенно возвращается с улиц, из подвалов, клубов на сцены. Значительную роль в театральной жизни Австрии сыграл ежегодный фестиваль в Граце «Штирийская осень» («Steirische Herbst»), проводимый с конца 1960-х, на котором представлен новейший европейский и австрийский авангард. Неонатуралистские тенденции в драматургии часто сочетаются теперь с «черной» эстетикой, гротеском, зловещими гримасами — «шоковой терапией», к которой прибегают драматурги, выступая против массовой культуры. Особой атаке подвергается австрийская провинция: молодые драматурги полностью разрушают «глянцевый», рекламный образ Австрии, превращающейся в страну туризма, срывают его, как броскую афишу, обнажая бесчеловечность, убожество, деградацию. В отличие от «чистого» неонатурализма, эти пьесы не лишены метафоричности, некоторой отстраненности: в течение 1970-х она будет нарастать. Проблема личности, несколько затененная в «бурные шестидесятые», снова входит в драму, но теперь процесс самоидентификации тонет в макабрической карнавализации, странных переодеваниях и перевоплощениях.

Апофеозом «театра шока», австрийского «театра жестокости» становится драматургия Петера Туррини (Peter Turrini, род. 1944), представляющая собой решительную демифологизацию быта австрийских земель, беспрецедентный расчет с идеологией «крови и почвы». Выходец из Каринтии, Туррини не понаслышке знал будни крестьянской глубинки. Его «народные пьесы» скорее можно назвать «антирегионалистскими» (Anti-Heimatsdrama). Написанные на столь аутентичном венском или каринт-

ском диалекте, что издание нередко сопровождается параллельным авторским переводом на «литературный» язык, они отличаются «черной» эстетикой, но не без насмешки, наполнены экзотичными и кошмарными сценами и по художественному языку подчас родственны фильмам 1970-х И. Бергмана и Л. Висконти, П. Пазолини и Б. Бертолуччи. Противопоставляя свое творчество массовой культуре, Туррини, как и многие драматурги 1970-х, в то же время осознает невозможность игнорировать массовую аудиторию, стремится найти форму, которая позволит обратиться ко многим зрителям, а не к узкой группе поклонников театра или любителей уличных «происшествий»²⁸. Лаконизм, использование кинематографических изобразительных средств приближает пьесы Туррини к сценариям²⁹. Действие пьесы «*rozznjogd*» («охота на крыс», 1967, пост. 1971), которое происходит на свалке, среди обломков предметного мира, прочитывается как возможный ответ на вопрос: что представляет собой человек, освобожденный от всех атрибутов цивилизации? Молодая пара, опьяненная свободой и разрушением, демонстрирует, что культура полностью вытеснена в современном обществе цивилизацией, а человека от животного отделяют только модный костюм и макияж. В нарастающем экстазе срывая с себя, словно шелуху, одежды знаменитых фирм, персонажи столь же стремительно теряют человеческий облик, имитируют поведение животных, пока не оказываются застрелены проходящими мимо «охотниками», принявшими их за крыс. Скандальная пьеса Туррини «убой свиньи» («*sauschlachten*», 1972) — с подзаголовком «Моей горячо любимой родине посвящается» — выворачивает наизнанку идею мистической связи «природного» крестьянина и животного, к которой обращались еще Биллингер и другие певцы деревни. Неприятие лубочных представлений о провинции и соответствующей литературы ощутимо уже в первой ремарке: «Типично крестьянская сценка, которая, однако, соответствует не реальности, а традиции этого жанра»³⁰. Иллюзорность идиллии не замедлит дать знать о себе сразу же: в процессе неспешного семейного обеда вдруг слышится хрюканье — один из сыновей не владеет человеческой речью. После тщетных попыток его обучить, после побоев, издевательств, извращений семья переселяет изгоя в хлев, а затем... забивает, как свинью. Полностью низложены также австрийские «святыни»: сделать несчастного себе подобным крестьяне пытаются с помощью гимна Австрии и народных песен. Скандал в связи с постановкой пьесы превзошел все ожидания, однако Туррини рано осознал, что «театр жестокости» становится модой, быстро превращается в аттракцион для публики, берется на вооружение коммерческим театром. После вопроса одного из

зрителей «Когда вы нас снова так великолепно шокируете?»³¹ Туррини надолго отказывается от практики «театра шока».

Наступление на австрийскую провинцию продолжили Г. Зоммер, П. Славик, Ф. Миттерер, Т. Бернхард, Э. Елинек и др. Радикальная критика всеобъемлющего провинциализма как образа жизни, как мировоззрения станет лейтмотивом австрийской литературы последующих десятилетий. Например, в «народной пьесе» Феликса Миттерера³² (Felix Mitterer, род. 1948) «Для идиотов места нет» («Kein Platz für Idioten», 1976) деревенского «дурачка» изолируют от общества, чтобы он не испортил впечатления туристов от красот Тироля.

Раскол между поколениями, потрясший Европу в 1960-е, в драме 1970-х становится предметом изображения. В пьесах «Страшный исход» («A unhamlich shtorka Obgaung», 1970) Г. Зоммера, «Гансик» («Hanserl», 1970) Франца Бухризера (Franz Buchrieser, род. 1937), «Шоковая терапия Джимми» («Jimmy's Schocktherapie», 1977) Курта Франца юные хиппи протестуют против респектабельных, не чуждых нацизму «отцов» всеми доступными им способами — от анархии до убийства и саморазрушения. При этом старшее поколение часто показано отчужденно, в драму проникают черты зловещей клоунады, мрачного гротеска, элементы цирка, марионеточного театра. На театре утверждается «злая эстетика», «черный юмор», тематика смерти. «Отцы» выступают жутким паноптикумом стариков, главную заботу которых составляет безостановочный процесс поглощения пищи. Они буквально пожирают молодых, как в одноактной пьесе Герберта Бергера (Herbert Berger, 1932–1999) «Когда птенчик выпадает из гнезда» («Wenn ein kleines Vogerl aus dem Nest fällt», 1970): бунтарь Вольфганг Ауэр, начинающий писатель из Граца (в котором современники тотчас узнавали знаменитого В. Бауэра, ставшего символом молодежного анархизма), попав в «уютный» венский домик бездетной пары, становится жертвой мещанства. В пьесах Бергера старшее поколение грустит о «добрых» гитлеровских временах («Привет дяде Гансу», «Schönen Gruß an den Hans-Onkel», 1970, «Когда птенчик выпадает из гнезда»), ненавидит всех вокруг («О чем кричала иволга», «Wo der Pirol guft», 1977), однако и молодежь теряет свой облик, растворяясь во всеобщем мрачном карнавале («По одежке протянешь ножки», «Kleider machen Leichen», 1970)³³. Мотивы смерти, непрестанной депрессии, безумия, смещения реальности и сна пронизывают пьесы В. Бауэра 1970-х: «Призраки» («Gespenstem», 1974), «Магнетические поцелуи» («Magnetküsse», 1976), «Отель воспоминаний» («Memory Hotel», 1980). Сюрреалистические картины, гротескные марионеточные фигуры характерны также для пьесы Л. Ингриш «Пятый сезон» («Die fünfte Jahreszeit», 1978), Герхарда Рота «Сумерки» («Dämmerung», 1978).

Эксперименты по разрушению иллюзионистского театра, борьбу с языковой унификацией продолжил П. Хандке в пьесах «Поездка верхом по Баденскому озеру» («Ritt über den Bodensee», 1970), «Неразумные вымирают» («Die Unvernünftigen sterben aus», 1973), выделяющейся социально-политической проблематикой, и др.³⁴ Коварную трясину языка, скрыто навязывающего человеку тот или иной образ, продемонстрировал Э. Яндль в пьесах «Гуманисты» («Die Humanisten», 1976), «Из чужбины» («Aus der Fremde», 1979).

Австрийская драматургия второй половины XX в. выглядела бы значительно беднее без творчества Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931–1989), обратившегося к драме в конце 1960-х и внесшего в национальный театр принципиально новую ноту — и по форме, и по духу. Его трагикомедии, построенные по музыкальным законам повторений, лейтмотивов, варьирований тем, можно было бы назвать «партитурами»: сольная партия ведется под аккомпанемент второстепенных лиц. Монотонная, сетующая, исключительно монологическая речь «одного актера» напоминает литании или иудейские плачи, от бытовых причитаний возносится к мировым обобщениям. На долю же других персонажей выпадают непрерывные однотипные движения — массаж, глажка белья, чистка одежды, приседания и др., все более механизмирующиеся и придающие привкус абсурда, марионеточности не только всему действию, но и всей действительности. В течение пьесы эти движения постепенно сбиваются в единый ритм трагикомического водевиля. Отношения между персонажами в пьесах Бернхарда построены по принципу повиновения — подчинения. Деспотами, мизантропами, домашними тиранами, третирующими всех и вся, оказываются не только циничные политики («Президент», «Der Präsident», 1975), «отставные» нацисты («На покой», «Vor dem Ruhestand», 1979), но и артисты, актеры, философы — непонятые одиночки, мечтающие осчастливить человечество своим произведением искусства или идей: «Сила привычки» («Die Macht der Gewohnheit», 1974), «Спаситель человечества» («Der Weltverbesser», 1980), «Иммануил Кант» («Immanuel Kant», 1978), «Лицедей» («Der Theatermacher», 1984). С особым сарказмом развенчивается в драматургии Бернхарда миф о «нейтральной» Австрии — ее фашистское прошлое прорастает в сегодняшнем дне («На покой», «Площадь героев», «Heldenplatz», 1988 и др.), «буколическая» родина щерится убийственным трио свинарника, католичества и национал-социализма («Лицедей»). Только искусство остается той силой, которая еще способна изменить мир. И пусть его терзают бездарные подражатели («Сила привычки»), нацистские «ценители музыки» («На покой»), оно пройдет незапятнанным сквозь пош-

лость, мещанство и эпигонство, чтобы отозваться эхом мирового театра в жизни бродячих актеров, лицедеев, шутов шекспировского толка, одиноких комедиантов — чудаков, несмотря на свою желчность и ипохондрию, удивительно человеческих и своей трогательной несуразностью противостоящих хаосу³⁵.

В 1980-е гг. в австрийской драме происходят значительные изменения, связанные с новой волной протеста против «фасадного» облика Австрии, скрывающей за декорациями мрак нацизма, с проблемами индивидуального сознания, растворяющегося в информационных потоках масс-медиа, с феминистским движением, а также с общеевропейскими переменами в культурно-литературной эстетике. Постмодернистские тенденции стали полнокровной частью литературного процесса в Австрии, во многом определив ее эстетический ландшафт последних десятилетий. Игра с эпохами, временами, пространствами, историческими личностями, пролизывающая пьесы как давно известных авторов (Бауэр, Хандке, Туррини и др.), так и дебютантов (Э. Елинек, В. Кофлер, М. Штрерувиц и др.), ставит под сомнение реальность (вполне в русле австрийской традиции), продуцирует новые возможности театра, отвечая его условной природе, вносит в него элементы фэнтэзи. Совмещение разных эстетических эпох позволяет по-новому поставить «вечный» австрийский вопрос о художнике, его эскапизме и «двойной» жизни (пьесы Бауэра «Откуда мы приходим? Кто мы такие? Куда мы идем?», «Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?», 1980, «Ах, бедный Орфей», «Ach, armer Orpheus», 1989). Цитация способствует сопоставлению различных художественных систем и воззрений, например, романтизма и эстетизма, холодных абстракций и гедонистических вакханалий, ведущих к безумию, как в пьесе Э. Елинек «Клара Ш.» («Clara S.», 1981). Ответ на «вечные» вопросы ищут герои драматургической поэмы П. Хандке «Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков» («Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land», 1989) — современные подвижники, отправившиеся на поиск Грааля по сегодняшней Европе, словно вернувшейся в варварские времена³⁶. Характерными чертами драмы становятся доминирование монологического дискурса, тяготение драматургического текста к прозаическому, усложненность структуры, игра с читателем (Хандке, Елинек, В. Кофлер, М. Штрерувиц и др.).

С новой силой в 1980-е зазвучала тема нацистского прошлого Австрии. Ее актуализация была связана с выявлением бывших нацистов на самой верхушке государственной власти, с ростом авторитета партий правого толка. В дни 50-летия аншлюса появляются пьесы «Бургтеатр» («Burgtheater», 1985) Э. Елинек, «Площадь героев» («Heldenplatz», 1988) Т. Бернхарда, «Нет прекраснее страны» («Kein schöner Land», 1988) Ф. Миттерера, напоминаю-

щие, что Австрия несет свою долю вины и ответственности за преступления нацизма. Эти пьесы имели большой общественный резонанс в австрийской жизни.

Представления об Австрии как идиллической «стране прекрасной музыки»³⁷ разрушает Эльфрида Елинек (род. 1944), самобытная фигура в австрийской драматургии. Ее первые пьесы появились в конце 1970-х в журнале «манускрипты», а в 2002 писательница была признана драматургом года. Начав писать во времена расцвета феминистского движения, Елинек уничтожает стереотипы о женщине. В пьесе «Что произошло после того, как Нора покинула своего мужа» («Was geschach, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte», 1978) использован открытый финал ибсеновской пьесы, чтобы показать иллюзорность и крах мечты о независимости женщины. Этот мотив рассмотрен сквозь призму искусства в пьесе «Клара Ш.»: жена Роберта Шумана Клара приговорена к тому, чтобы быть только пианисткой, никогда не приблизившись к славе своего великого мужа-композитора.

Елинек, как и многие писатели ее поколения, связанная с идеями Витгенштейна, «Венской группы», форума «Городской парк», раскрывает шаблонность языка, показывает героев, чья сущность состоит исключительно из цитат, ее пьесы — это «языковые пазлы»³⁸. В 1980-е гг. они всё более усложняются, интертекстуализируются, тяготеют к монологизации, отчасти лишаясь при этом возможности театральной жизни. Свои взгляды на театральную эстетику Елинек раскрывает в эссе «Я хочу быть поверхностной» («Ich möchte seicht sein», 1983), «Смысл безразличен. Тело бесцельно» («Sinn egal. Körper zwecklos», 1997). Принципиальный отказ от драматургического диалога связан с тем, что актер — это некий «фильтр», через который просачивается песок вечности, он вещает от лица многоголосого «мы», он — зеркало каждого и в то же время человечества. В пьесе «Облака. Дом» («Wolken. Heim», 1988) диалог ведется в форме «мы» — это диалог немецкой культуры, конгломерат различных, по большей части трансформированных, пассажей Гельдерлина, Гегеля, Клейста, Хайдеггера. Множество концепций, теорий при отстраненном взгляде сливаются в единый поток, выявляя национальный дискурс. Этот дискурс не лишен фашистской ноты, что с еще большей очевидностью выступает в пьесе «Тотенауберг» («Totenauberg», 1991), состоящей из 20 полифонических монологов схематизированных «рупоров» — крестьян, охотников, профессиональных спортсменов и др. При этом в главных персонажах должны ненавязчиво узнаваться М. Хайдеггер и Ханна Арендт — оппозиционные фигуры, воплощающие соответственно «германство» и эмиграцию. Спорт, здоровый образ жизни, борьба за экологию, патриархальность — вот, по Елинек, те «заветные» слова, через

которые фашизм проникает в современность, формирует мир «здоровых и сильных», в котором нет места рефлексии и слабости (эта проблема выступает и в интертекстуальной «Спортивной пьесе», «Sportstück», 1998). Особую тревогу писательницы вызывает невозможность человека жить собственной жизнью, стремление занять определенную социальную нишу, стать массой, играть роль. Страшная истина заключается в том, что за языковыми масками — только пустота, потаенная сущность личности — это иллюзия. Индустрия развлечений, виртуальная реальность, масс-медиа, пиар свели на нет человеческую самобытность. К такому выводу приходят драматурги на исходе XX в. По словам Елинек, «вторая реальность уничтожила реальность первую; тривиальные массовые мифы разрушили, заменили собой действительность»³⁹. «Когда снимают маску, вместе с ней исчезает и лицо», в современном обществе они идентичны, — считает П. Туррини⁴⁰.

Эта проблема становится в 1990-е одной из ведущих. В пьесе Бауэра «Фабрика людей» («Menschenfabrik», 1996) поднимается вопрос массовой репродукции человека, в том числе и гениальных художников прошлого (Моцарт, Гельдерлин). Действительность оказывается полностью элиминирована электронным миром: сон, миф, реальность — все сливается в некое нерасчлененное виртуальное пространство. Кинореальность заступает место повседневной жизни, превращаясь в ее эрзац, в пьесе Туррини «Любовь в Мадагаскаре» («Die Liebe in Madagaskar», 1998).

На интертекстуальности построены пьесы Марлены Штрерувиц (Marlene Streeruwitz, род. 1950) — драматурга и театрального режиссера, известного недоверчивым отношением к традиционному театру. Цитации мифов и шоу-телепередач, трагедий Шекспира и пародий на вестерны, Шиллера и теорий психоанализа демонстрируют фрагменты, осколки канонизированных дискурсов, составляющих реальность современного человека. Штрерувиц нарушает ожидания зрителей, давая им ложные сигналы уже названиями своих текстов. Действие пьесы «Вайкики-бич.» (Waikiki-Beach., 1992) происходит не на шикарном гавайском пляже, а в заброшенном венском доме; «Нью-Йорк. Нью-Йорк» («New York. New York», 1993) — и вовсе в подземном клозете. Такой прием способствует «очуждению» облика Вены, взгляду на нее со стороны. Вполне безобидное, «легкое», часто фарсовое, комичное действие взрывается страшной реальностью современности: убийства, трупы, скинхеды. И все же сквозь хаос агрессивного дискурса мультимедийной реальности и травестированного культурного наследия прорываются редкие моменты тишины, когда герои выпутываются из сети цитат и клише. Молчание становится позитивной категорией. С сомнением в истинности языковой реальности связана и особая манера письма Штрерувиц. Стиль ее

текстов напоминает стаккато, он лаконичен, отрывист, жёсток, напорист, в нем отсутствуют полные и придаточные предложения.

Притчей об истории человечества можно назвать пьесу Хандке «Часы, когда мы ничего друг о друге не знали» («Die Stunde da wir nichts voreinander wussten», 1992), в которой место текста полностью заступается ремаркой: постоянное движение, перемещения персонажей, жестикуляция на сцене создают хореографическую модель человеческого бытия и мироустройства, построенных по законам творческого хаоса⁴¹.

Протест против поп-культуры осуществляется не только постмодернистскими средствами, выявлением неподлинного сознания с помощью интеллектуальной игры, но и несравненно более резкой эстетикой у той драматургической молодежи, которая представляет «контркультуру». В истории современного австрийского театра известен и «панк-театр» в лице Вернера Шваба (Werner Schwab, 1956–1994) — устроителя жестких акций и перформансов, а также автора ряда пьес: крайне абсурдистских и деструктивных, нередко исповедующих философию саморазрушения личности как части общественной системы. Наиболее известна пьеса «Истребление народа» («Volkvernichtung oder Mein Leber ist sinnlos», 1991), в которой показана беспросветная жизнь обитателей одного дома, напоминающая о «Свадьбе» Канетти и «Преступниках» Брукнера. Погрязший в пьянстве и скандалах «народ» становится жертвой коварной профессорской вдовы. Все действие этой «радикальной комедии» (Шваб) переведено на уровень скоморошеского фарса, а персонажи выглядят марионетками «кукольного дома». «Панк-эстетика» пьесы не помешала ей стать необычайно популярной — в 1992 г. спектакли шли на 40 немецкоязычных сценах. Тексты Шваба отличаются особым «креативным» языком, заново сконструированным из разрозненных языковых элементов (и по методологии напоминающим эксперименты дадаистов). В историю драмы этот язык вошел под названием «Швабский» («Schwabisch»).

У современных драматургов также находят отклик политические события, но их осмысление теперь подчеркнуто рефлексивно, они погружены в сети интертекстуальности, мифологических реминисценций, это может быть «пьеса в пьесе». История падения режима Чаушеску в Румынии в драме Х. Бергера «Народный дворец, или Кондукатор в лабиринте» («Volkspalast oder Ein Condukator im Labyrinth», опубл. 2000)⁴² плотно вплетена в древнегреческий миф о Минотавре. Травестирование мифа не затеняет аналогий между античным чудовищем и современным диктатором. Пьеса также пронизана психоаналитическими и фрейдистскими параллелями, мотивами, новый всплеск интереса к которым выступает приметой последних десятилетий. Конфликту в Ко-

сово посвящено произведение П. Хандке «Путь в челне, или Пьеса к фильму о войне» («Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg», 1999). В маленьком балканском отеле два режиссера приступают к съемкам фильма о войне, окончившейся десять лет назад. Война осмыслена как закатная: «Это время после последних дней человечества, необозримое время»⁴³. И снова приходит Хандке к выводу о невозможности зафиксировать реальность — не только словом, но и кинокамерой, поскольку единой истины не существует. Ксенофобия «инородцев» в современности — тема пьесы Э. Елинек «Stecken, Stab und Stangal» (1995), отразившей действительное политическое событие: убийство правыми четырех цыган в Вене в 1993 г. в результате теракта. Это событие становится предметом обсуждения двух персонажей пьесы, проясняя атмосферу сегодняшнего общественного мнения и показывая, что Освенцим таится в современной, псевдолиберальной жизни. Значительную роль в формировании соответствующих настроений играет бульварная пресса, поощряющая правый экстремизм.

Значительное место в современном театре принадлежит Вернеру Кофлеру (Werner Kofler, род. 1947?) и Антонио Фиану (Antonio Fian, род. 1956) — сатирикам, критикам общественной и художественной жизни Австрии, наследникам злободневного кабаре Г. Квальтингера. В драматургических этюдах Фиана — коротких, острых, наступательных текстах — высмеиваются политические просчеты Австрии, открываются писательские закулисы. Реальные персонажи действуют и в пьесах В. Кофлера, более «литературных», в которых художественно переработаны подлинные и фиктивные материалы, а точная, протокольная манера письма незаметно перетекает в интертекстуальное безумие. На острие пера Кофлера попадают Р. Шнайдер, Г. Ницш, Р. Менассе и др. культовые личности. Наиболее известны пьесы Кофлера «В столице Литературы» («In der Hauptstadt der Literatur»), «Герман Ницш жертвует Робертом Менассе» («Hermann Nitsch opfert Robert Menasse»). Литературно-сценическая деятельность А. Фиана и В. Кофлера, драмы Елинек, Хандке, Шваба, Штрерувиц и др. демонстрирует, что актуальные вопросы искусства и социума и в 1990-е являются полномочным предметом осмысления австрийского театра, выступающего весомой частью общественного дискурса.

На протяжении XX века австрийский театр, словно Протей, изменял свой облик, равно как и драма, пережившая множество метаморфоз и представляющая с театром единый художественный универсум. Зная камерность и «тотальное» расширение своих границ, классическую строгость и буффонаду, иллюзию и ее разрушение, театр сумел сохранить лучшие традиции и в то же время выступить активным участником самых смелых экспери-

ментов. Театру Австрии удалось избежать печальной участи превращения в музей, в национальный экспонат и остаться молодым, живым феноменом австрийской культуры, быть может, наиболее ярким свидетельством ее самобытности, укорененной в страсти к Игре и Творчеству.

¹ Schmid G. Die «Falschen» Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre // Literatur der Nachkriegzeit und der 50er Jahre in Österreich. Wien, 1984.

² Scheichl S.P. Qualtinger, Bronner, Merz — Kabarett in Ära der Sozialpartnerschaft // Von Qualtinger bis Bernhard. Satire und Satiriker in Österreich seit 1945 / Hrsg. von Scheichl S.P. Wien, 1998. S. 96.

³ Henz R. Selbstbildnis. Welt und Wort. München, 1953. Цит. по: Vogel-sang H. Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Wien, 1981. S. 109.

⁴ Csokor F.T. Interview über Probleme der modernen Dramatik // Burgtheater-Almanach 1962/1963. Wien, 1962. S. 26.

⁵ На рус. яз.: Чокор Ф.Т. Избранные пьесы. М., 1978.

⁶ Архипов Ю.И. Обвиняющий театр Фрица Хохвельдера // Хохвельдер Фриц. Пьесы. М., 1974. С. 24.

⁷ Обстоятельное исследование радиопьесы Австрии представляет собой кн.: Heger R. Das österreichische Hörspiel. Wien, 1977. В отечественной науке о немецкоязычной радиопьесе: Архипов Ю.И. Биография и характер юного жанра // Концерт для четырех голосов. М., 1972. С. 5–25; Фрадкин И. Невидимый театр // Модель. Сборник зарубежных радиопьес. М., 1978. С. 5–10; Чернова И.М. Радиопьеса в беспокойном мире // Ночной разговор с палачом. Радиопьесы Австрии, ФРГ, Швейцарии. М., 1991. С. 5–15.

⁸ Архипов Ю.И. Биография и характер юного жанра // Концерт для четырех голосов. М., 1972. С.17.

⁹ Айхингер И. Пуговицы // Концерт для четырех голосов. М., 1972. С. 192.

¹⁰ О драматургии Бахман: Чернова И.М. Радиопьесы Ингеборг Бахман в контексте послевоенного радиовещания немецкоязычных стран. М.: МГУ, 1990. Дисс. ... уч. ст. к.ф.н.

¹¹ На рус. яз.: Хизель В. Марионетки // Ночной разговор с палачом. М., 1991. С. 129–156.

¹² Besci K. Das Satanische und das Goettliche // Wiener Kurier. 29.12.1951. S. 10.

¹³ Marcel Gabriel в письме К. Бечи от 24.02.1960. Цит. по: Vogelsang H. Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts. Wien, 1981. S. 210.

¹⁴ Klinger K. Schäuplätze. Dramen. Wien, 1971. S. 95.

¹⁵ Die Wiener Gruppe / Hrsg. und mit einem Vorw. v. G. Rühm. Hamb., 1967. S. 16.

¹⁶ Schmidt-Dengler W. Die Einsamkeit Kasperl als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmann und K. Bayers Dramen // Österreichische Avantgarde im 20. Jh. / Hrsg. von Schmidt-Dengler W. Wien, 1994. S. 78.

¹⁷ «офелия и слова» («ophelia und die wörter») Г. Рюма, «поездка на остров нантукет» Артмана и др.

¹⁸ Qualtinger H. Im Prater blühen wieder die Bäume. Satiren. Berlin, 1977. S. 201.

¹⁹ Цит. по: Adel K. Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945. Wien, 1982. S. 152 (из «Frankfurter Allgemeine Zeitung»).

²⁰ История формирования и сущность форума «Городской парк» и журнала «манускрипты» освещены в интервью А. Коллерича журналу «Иностранная литература»: «Наш журнал — это, по сути, объединение идеалистов» // Иностранная литература. 2005. № 3. С. 278–284.

²¹ На рус. яз.: Хандке П. Издевательство над публикой // Нева. 1997. № 6. С. 81–96.

²² Западногерманский уличный театр исследовался в статьях: Клюев В. Театр Западной Германии и «новые левые» // Театр. 1979. № 7. С. 137–146; Макарова Г. О проблемах массового демократического театра на Западе (Утопии. Проекты. Практика) // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1989. С. 138–169.

²³ Weibel P. Von der Möglichkeiten einer nichtaffirmativen Kunst // Kritik der Kunst Kunst der Kritik. Wien, 1973. S. 36.

²⁴ Цит. по: Landa J. Bürgerliches Schocktheater: Entwicklungen im österr. Drama der 60er u. 70er J. Frankfurt/Main, 1988. S. 49.

²⁵ Weber I. Spiel als Provokation. Wolfgang Bauer inszenierte «Magic Afternoon» fürs Fernsehen // Der Tagesspiegel. Berlin, von 28.2.1971.

²⁶ Bauer W. Magic Afternoon. Change. Party for Six. Drei Stücke. Köln, 1970. S. 16.

²⁷ Ibid.

²⁸ Turrini P. Es ist ein gutes Land. Wien, 1987. S. 40–41.

²⁹ В 1978 г. Туррини попробует возможности нового популярного жанра — телепьесы, написав совместно с Вильгельмом Певни (*Wilhelm Pevny*, род. 1944) «Альпийскую сагу» («Alpensaga») о жизни крестьян альпийских предгорий в XX в.

³⁰ Turrini P. Sauschlachten. Wien, 1974. S. 7.

³¹ Цит. по: Landa J. Bürgerliches Schocktheater. Frankfurt/Main, 1988. S. 154.

³² На рус. яз. переведены пьесы Ф. Миттерера «Время для посещений» (1985, пер. 1998) и «Сибирь» (1989, пер. 1996). Пьеса «Сибирь» также поставлена в России на радио.

³³ На рус. яз.: Бергер Х. Злые пьесы. СПб., 1999.

³⁴ О произведениях Хандке 1970-х: Марданова З.А. Творчество Петера Хандке 70-х годов. Л., 1988. Дисс. ... уч. ст. к.ф.н.

³⁵ О драмах Бернхарда: Рудницкий М. По ту сторону видимости // Бернхард Т. Видимость обманчива и другие пьесы. М., 1999. С. 5–24. В 2002 г. в Москве, в Театре-студии под руководством О. Табакова состоялась премьера спектакля «Лицедей». Реж. — Миндаугас Карбаускис, в гл. роли — Андрей Смоляков.

³⁶ Рецензию на драму Хандке см.: *Седельник В.Д.* Петер Хандке. Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков // *Диапазон. Вестник иностранной литературы.* М., 1991. № 3. С. 4–6.

³⁷ *Елинек Э.* В лесах и на лугах. Речь при получении литературной премии им. Г. Белля (1986) // *Елинек Э.* Клара Ш. СПб., 2006. С. 195.

³⁸ *Caduff C. Elfride Jelinek // Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts /* Hrsg. v. A. Allkemper, N. O. Eke. Berlin, 2000. S. 770.

³⁹ Из интервью Э. Елинек А. В. Белобратову // *Елинек Э.* Клара Ш. С. 203.

⁴⁰ Из беседы П. Туррини с Ю. Ланда. В кн.: *Landa J. Bürgerliches Schocktheater.* S. 171.

⁴¹ На рус. яз.: *Хандке П.* Часы, когда мы ничего друг о друге не знали // *Мюнхенская свобода и другие пьесы.* М., 2004. С. 171–202.

⁴² На рус. яз.: *Бергер Г.* Народный дворец, или Кондукатор в лабиринте. Н. Новгород, 2001.

⁴³ *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg.* Frankfurt/Main, 1999. S. 124.

ГЛАВА 12

ТОМАС БЕРНХАРД

Томас Бернхард (Thomas Bernhard, 1931–1989) занимает особое место в литературе послевоенной Австрии. Он стал создателем новых синтетических жанров как в прозе, так и в драматургии, выработал собственную поэтику, способную не только порождать новые повествовательные и драматургические формы, но и давать новое острое понимание современной жизни. И при этом — что удивительно — он сторонился открытий и находок авангардистского искусства, использовал, как правило, традиционные, даже старомодные приемы, правда, резко, нарочито их гипертрофируя.

Бернхард неоднократно подчеркивал отсутствие у него какой-либо теоретической программы: он сравнивал себя с воздухоплавателем («Ты просто сбрасываешь мешки с песком, сиречь книги, и поднимаешься выше»¹) и решительно отвергал свою принадлежность к «рассказчикам историй»: «В принципе, я ненавижу истории. Я разрушитель историй, типичный разрушитель историй»². И впрямь, события жизни в реальном обличье и течении представлены в его произведениях на редкость скудно. Все в них совершилось еще до того, как началось действие. Сюжетом движут не события — писателю достаточно резко очерченной ситуации. Именно ситуация служит одним из главных сюжетобразующих элементов в его манере повествовать и одновременно драматизировать, театрализовать повествование. У кого он этому научился? Если говорить о литературных пристрастиях Бернхарда, то в первую очередь следует назвать Музиля, Павезе, Паунда, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, по его признанию, вообще всех русских; французы, кроме Поля Валери, его не интересовали³. В одном из своих интервью он называет главные, на его взгляд, произведения мировой литературы: «Разбитый кувшин» Клейста (драма), «Герой нашего времени» Лермонтова (проза) и «Пантера» Рильке (лирика)⁴. Современных писателей, тем более своих соотечественников, Бернхард воспринимал с полным равнодушием (возможно, наигранным); он если и говорил о них, то, как правило, с саркастической миной и словно отмахиваясь. Исключение составляла только Ингеборг Бахман, которую он ввел в качестве весьма симпатичного персонажа в роман «Изнитожее-

ние». Находятся для нее теплые слова и в сборнике коротеньких новелл «Имитатор голосов»: здесь о Бахман говорится как о значительнейшем и интеллигентнейшем поэте⁵. Ощутимо, особенно в рассказах 1960-х гг., влияние Франца Кафки («Два воспитателя», «Шапка», «Виктор Полдурак» и др.). Не случайно в одной из многочисленных пародий на Бернхарда изображается ситуация, в которой писатель назначает репортеру зальцбургской газеты встречу в соборе, и атмосфера происходящего напоминает соответствующую сцену из романа «Процесс»⁶.

Томас Бернхард родился 10 февраля 1931 г. в Хеерлене, в Голландии, куда его мать переехала по вполне прозаическим причинам: во-первых, нравы в этой стране были не столь строги, как в Австрии (ребенок явился плодом внебрачной связи); во-вторых, сразу после родов она могла найти здесь работу. Детство будущий писатель провел в основном под присмотром бабушки и дедушки по материнской линии. Семья жила сначала в Австрии, а в 1938 г. переселилась в Верхнюю Баварию, откуда впоследствии вернулась назад, на родину. В 1943 г. Томас начал учебу в зальцбургской гимназии, но четыре года спустя уходит из гимназии и приступает к занятиям в торговой школе, одновременно работая в магазине.

Семейная история Бернхарда весьма неординарна. Своего отца (его фамилия была Цукерштеттер) он никогда не видел (по одной из версий тот погиб на фронте в 1943 г.). Свою фамилию он унаследовал от матери и бабушки. Бабушка, Анна Бернхард, жила с дедом Томаса — Йоханнесом Фроймбихлером — в гражданском браке (они оформили свои отношения только в 1938 г., после 34 лет совместной жизни). Анна была незаурядной женщиной, отличалась широтой взглядов и во всем поддерживала своего супруга, не очень удачливого писателя.

Относительный успех пришел к Фроймбихлеру в 1936 г., когда был опубликован его самый известный роман «Филомена Элленхуб» (Государственная премия Австрии за 1937 г.). Дед стал как раз тем человеком, который в наибольшей степени повлиял на формирование Томаса Бернхарда. Фроймбихлер вообще был одержим идеей подвигнуть всех своих родственников к искусству. «Самая его большая страсть — что-то писать», — с гордостью сообщает дед о внуке в 1936 г., отмечая также склонность к актерству, театру, музыке⁷. Именно Фроймбихлер инициировал интенсивные занятия Томаса музыкой и рисованием. Бернхард серьезно и профессионально занимался музыкой, пением, актерским мастерством (учеба — с перерывами — в зальцбургском «Моцартеуме»), и только заболевание легких помешало ему сделать карьеру в этой области.

В то же время пример деда заложил, видимо, матрицу всего творчества Бернхарда: протагонисты писателя, как правило, обречены на поражение, их усилия — тщетны, цель — недостижима. Герой посвящает всю свою жизнь какому-то делу, которое по сути своей абсурдно, не находит общественного признания и просто разрушает человека, сводит его с ума и т. п.

«Детство, отрочество, юность» Бернхарда описаны им в автобиографической пенталогии «Причина» («Die Ursache», 1975), «Подвал» («Der Keller», 1976), «Дыхание» («Der Atem», 1978), «Холод» («Die Kälte», 1981), «Ребенок как ребенок» («Ein Kind», 1982). Здесь приходится забежать вперед в истолковании творчества писателя, потому что эти книги были опубликованы, когда их автор уже обрел широкую известность как прозаик и драматург.

В первой книге отражены годы, проведенные в нацистской гимназии, а затем в католическом интернате, причем оба «ментора» — фашист Грюнкранц и священнослужитель «дядюшка Франц» — мало чем отличаются друг от друга, представляя все то же авторитарное начало. Фашистские песнопения сменяются церковными псалмами, но суть обучения остается той же. Текст исполнен ненависти по отношению к Зальцбургу: все здесь, по мнению автора, уничтожает человека — от климата и ландшафта до лицемерия и мелкобуржуазной логики его обитателей. «Мой родной город, в действительности, — смертельная болезнь»⁸. Здесь же отповедь старшему поколению: никто никого не воспитывает, рожают, как животных, и бросают, есть «производители, но родителей нет». В следующей книге повествователю уже шестнадцать лет, он оставляет гимназию и отправляется в «противоположном направлении» (ключевое для Бернхарда понятие как в конкретном, топографическом, так и в универсальном, бытийном смысле). Рассказчик находит работу в магазине на окраине города. Хозяин, бывший венец, когда-то мечтавший стать музыкантом, учит молодого человека обхождению с людьми. Герой, alias сам Бернхард, признается, что в дальнейшем благодаря этим урокам никогда не имел проблем с «людьми из народа». Второй учитель — дед, научивший его независимости суждений и умению переносить одиночество. Третий компонент бернхардовских «университетов» — уроки пения, которые протагонист берет у одной бывшей оперной певицы и ее мужа. В целом это дает гармоническое образование. К несчастью, во время разгрузки товара герой повести заболевает гриппом, повлекшим тяжелое осложнение. Книга заканчивается эссеистическими размышлениями: герой не повторил путь деда, не сдался. И выводом: надо принимать жизнь такой, как она есть. Тем более, что все равно никто никого не понимает, окружающий мир — театр, в котором трудно отличить комическое от трагического.

В двух последующих частях пенталогии речь идет о болезни как «пограничной ситуации», об опыте, приобретенном в больницах и легочных санаториях. Бернхард лежал в отделении для умирающих, где смерть была обыденным явлением. Юноша принимает решение выжить во что бы то ни стало. В госпитале к нему приходит известие о смерти деда, и как ни ужасающа была эта новость, она в то же время принесла облегчение, так как помогла осознать теперь уже полное одиночество и сконцентрировать силы на выживании.

Тема «санатория», болезни в европейской литературе конца XIX — первой половины XX столетия весьма распространена. Часто лечебница — место, где персонаж получает импульс к развитию собственной индивидуальности (иногда изображение такого перелома принимает почти утопические черты). У Бернхарда все наоборот: у него карикатурны как врачи (критика медицины в русле Мольера, Бюхнера, Э. Т. А. Гофмана, Шоу и Т. Манна⁹), так и пациенты. Пациенты — куклы в театре марионеток, врачи, особенно психиатры, — явные или латентные нацисты. Если Пруста и Кафку болезнь как бы «вывела» на художественное творчество, то в случае с Бернхардом она лишь обострила видение бессмысленности и жестокости бытия. Он никогда не эстетизировал страданий, не свойственна ему и новалисовская «тоска по смерти». Бернхард всегда подчеркивал витальность, силу своей природы.

Последняя — по написанию и выходу в свет — часть автобиографической серии является, в смысле возраста протагониста, первой и самой ранней. Это некая личная мифология, параболы становления (ни в коем случае не роман развития), когда на перспективу ребенка налагается оптика уже взрослого и даже пожилого человека, причем у Бернхарда трудно отличить «поэзию» от «правды». Автобиографические книги Бернхарда отчасти примиряли многих критиков с творчеством этого крайне «эзотерического» автора (самого Бернхарда, впрочем, проблема «примирения» мало волновала): мол, они дают возможность понять истоки бернхардовского мировосприятия и тем самым расширяют спектр читательской рецепции. Так-то оно так, но все же не стоит воспринимать его пенталогию как аутентичное свидетельство: его автобиографические книги так же «фиктивны», как его романы — «биографичны»¹⁰; это — «вообще биографии австрийца после 1945 года»¹¹. Это не только и, может быть, не столько воспоминания о конкретной жизни, сколько поиски тех причин, навсегда определивших сознание и позицию писателя, его поиски правды — той «правды», которую «знает только тот, кого она коснулась» и о которой нельзя рассказать, не «искажив» ее художественным вымыслом.

«Пенталогия Бернхарда, равно как и написанная в эти же годы автобиографическая повесть Макса Фриша “Монток” (1975), — несомненно удавшаяся попытка выйти из пределов “информативного” в область художественного, придать жанру автобиографии поэтическую ценность, — пишет об этой стороне автобиографичности творчества писателя А. Белобратов. — Помещая себя в пространство воспоминания, австрийский писатель обретает силы, чтобы “пробиться сквозь поверхностную оболочку явлений” (“Дыхание”). На театре своего сознания Бернхард разыгрывает спектакль, автобиографическое действо, в котором комическое и трагическое идут рука об руку, а реальность жизненной истории автора и его окружения, вплоть до мельчайших черточек <...> обретает многократно усиленные качества “всерьезности”, художественной достоверности, помещается в “медитативное пространство” этического текста»¹². Надо полагать, в значительной мере именно благодаря этим качествам творчество Бернхарда (не только собственно автобиографическое) встречало и продолжает встречать заинтересованный прием у русскоязычных читателей¹³.

Но вернемся к началу литературной карьеры писателя. Бернхард вступает на литературную стезю в качестве журналиста, стихотворца, автора малой прозы. Ранний Бернхард радикально отличается от того писателя, которого мы знаем, начиная с романа «Стужа» («Frost», 1963). Первая публикация Бернхарда — заметка «У могилы поэта» — посвящена Й. Фроймбихлеру и напечатана в газете «Зальцбургер фольксблатт» в 1950 г. В 1952–1955 гг. он работает в том же Зальцбурге репортером газеты «Демократишес фольксблатт». Там он печатает заметки «Из зала суда», рецензии на книжные новинки, отклики на разного рода культурные события (кино, театр, музыка и т.п.). Статьи начинающего автора — тексты «сдержанного, чуткого и робкого автора»¹⁴. Для Бернхарда-фельетониста характерны восприимчивость к красотам ландшафта и архитектурному очарованию Зальцбурга. В 1953 г. он выступает в защиту Бертольта Брехта (которого позднее назовет «деревянным Гольдони») против Ф. Торберга, написав по этому поводу стихотворный каламбур. Одна из отличительных особенностей Бернхарда этого периода — антиамериканский пафос: по его мнению, Америка разрушающе воздействует на Европу, западноевропейская литература первого послевоенного десятилетия — обезьянничанье под американцев¹⁵. Окончательное прощание с журналистикой произойдет в 1957 г.

Проза Бернхарда начала 1950-х гг. еще вполне подражательная, конвенциональна. В ней чувствуется влияние деда, а также Петера Розеггера. Это рождественская сказка «О семи елях и снеге» (1952), новелла «Безумная Магдалена» (1953). Изменение те-

матики и подхода к ее раскрытию происходит в рассказе «Свинарь» (1956): в действие врываются отчаяние, ненависть, жестокость; герой пытается покончить самоубийством, его спасает звон пасхальных колоколов, но эта «фаустовская» тема подается двусмысленно. Персонаж здесь впервые — объект авторского эксперимента. До конца пятидесятых Бернхард напишет еще ряд прозаических набросков, которые будут опубликованы только в 1969 г. в сборнике «Происшествия» («Ereignisse»). В этих текстах все сильнее начинает звучать тема иррациональности повседневной жизни.

Лирика в творческом наследии Бернхарда представлена в значительно меньшей мере, чем проза и драма, и относится преимущественно к раннему периоду, к той поре, когда в его жизни преобладающую роль играли больничная койка и санаторная палата. В 1957 г. вышел в свет его первый стихотворный сборник «На земле и в преисподней» («Auf der Erde und in der Hölle»), по тону и настроению очень близкий лирике Георга Тракля. В стихах преобладают настроения печали, отчаяния, сентиментальности — приметы стиля, трудно приложимые к позднему творчеству Бернхарда. Присутствуют в них и религиозные мотивы, даже богоискательство: ницшевская мысль о «смерти Бога» вселяет в молодого поэта ужас. Тематику первой поэтической книги можно определить как «вопросание о смысле ежедневной муки»¹⁶. Противоположные, на первый взгляд, понятия, заданные в заглавии сборника, оказываются в результате синонимичными, потому что освобождение посредством веры невозможно. В ад землю превращают «тьма мира», холод, жестокость людей.

В 1958 г. Бернхард издает еще два поэтических сборника: «In Hora mortis», т.е. «В час смерти», и «Под железом луны» («Unter dem Eisen des Mondes»). При их чтении создается впечатление, что собранные в них стихотворения написаны раньше опубликованных в книге «На земле и в преисподней»: тексты по звучанию напоминают псалмы («Твой голос — мой голос, Господи, и я в тебе»), лирическое «я» еще не отказалось от надежды на обретение Бога. В то же время усиливается «мазохистский радикализм»¹⁷, характерный для позднего Бернхарда. Происходит нагнетание образов враждебной лирическому герою действительности, тема распада «я» становится под конец доминирующей. Природа только усиливает состояние душевного затмения, манифестируя себя через всевозможные «маски смерти», тотальную агрессию.

В 1960-е гг., после публикации романов «Стужа» и «Помешательство» («Verstörung», 1967), ряда рассказов, среди которых была и большая новелла «Амрас» («Amras», 1964), которую писатель считал лучшим своим произведением, Бернхард становится

знаменит, получает несколько литературных премий (Юлиуса Кампе, Антона Вильдганса, премию города Бремена) и приобретает дом и усадьбу в Верхней Австрии, где отныне будет проводить очень много времени.

Первый бернхардовский роман состоит из двадцати семи глав — по числу дней, проведенных неким студентом-медиком в захолустном горном местечке. Студент получает от своего коллеги задание: понаблюдать за его братом, художником Штраухом, который совершенно удалился от мира, определяя свое состояние как «экспедицию в первобытные леса одиночества». Образ Штрауха открывает галерею излюбленных бернхардовских персонажей — пораженцев и капитулянтов, тех, кто уже потерпел в жизни крах, терпит его в данный момент или непременно потерпит в будущем. Штраух давно уже не пишет картин, если он и надевает блузу художника, то лишь как символ «руины». Вообще «художники — самое главное рвотное средство нашего времени». Это один из афоризмов Штрауха. Штраух постоянно говорит о холоде, о замерзших тварях. «Если бы вы знали, как глубоко холод прогрыз мой мозг... Я вижу холод, я могу его записать, надиктовать, он убивает меня...». Его прежняя жизнь тоже была безрадостной, родители не любили сына, больше заботились о его ботинках, чем о душе. Единственным близким ему человеком была домохозяйка. Штраух ненавидит женщин, считает их ядом для духа, архиврагом мысли. Он богохульственно пародирует молитву «Отче наш»: «Отче наш, иже еси в аду, да не святится имя твое. Да не придет царствие твое. Да не исполнится воля твоя... Откажи нам в хлебе насущном. Введи нас во искушение и не избавь нас от греха. Аминь». «Саунд» этого мира — собачий лай, вой, клацанье зубов. «Уже мой путь в школу, — говорит художник, — был разлаян псами в бездорожье!» Штраух утверждает, что хозяйка гостиницы кормит постояльцев собачатиной, и рассказчик видит ночью сцену, которая подтверждает правильность этой версии. Сама хозяйка — олицетворение идиотизма и пороков деревенской жизни. Ее муж сидит в тюрьме за убийство, она же его туда и посадила, а теперь со страхом ждет возвращения, что, впрочем, не мешает ей иметь несколько любовников. Люди в деревне низкорослые, кривоногие, с визгливыми голосами. Население преследуют болезни, детям далеко ходить в школу, зимой они по дороге часто замерзают. Царящее здесь чудовищное вырождение, считает Штраух, — идеальная почва для коммунизма, потому что коммунизм расцветает на грязи, вони и жутких контрастах. Бернхард творит анти-идиллию, некую литературу «крови и почвы» с противоположным знаком¹⁸.

Рассказчик чувствует себя втянутым в мир Штрауха («Я уже не я»), попавшим в рабство к своему объекту наблюдения. Он

возвращается в Вену, чтобы продолжать учебу, и узнает из газет, что художник пропал без вести. Но и будущему врачу тоже не быть победителем в этой жизни, «стужа» коснулась и его.

О столь же безрадостном существовании повествует и второй роман. «Помешательство» представляет собой описание одного дня из жизни сельского врача, который со своим сыном (он же повествователь), студентом горного института, совершает объезд пациентов. Провинциальная среда изображена в тех же «чеховских» тонах, что и в романе «Стужа»: убожество, жестокость, патология, отчужденность, самоубийства и т. д. Остановки в пути: у вдовы учителя, чей брат наложил на себя руки; у сумасшедшего музыканта (на портрете Бетховена он написал: «еще трагичнее, чем я»); у мельника, дети которого убивают экзотических птиц своего покойного дяди, чтобы сделать из них чучела; у безумного предпринимателя, приказавшего уничтожить в лесу всю дичь, дабы гам не мешал его загадочным научным занятиям. Единственное светлое пятно в этом «медицинском путешествии» по «мертвым душам» — торговец земельными участками Блох, у которого врач берет книги.

Параллельно с романами Бернхард создает в 1960-е гг. несколько образчиков малой прозы, классических для его поэтики: «Амрас», «Яурегг», «Шапка», «Трагедия? Или комедия?», «Виктор Полдурак», «Атташе французского посольства», «На границе леса», «Унгенах» и др. Бернхарда часто упрекали в монотонности и «мономании», что в известной степени верно для некоторых его романов и драм. Но рассказы и новеллы данного десятилетия отличаются разнообразием — и тематически, и по форме, хотя за их персонажами стоят все те же «загубленные жизни». Герои Бернхарда обитают, как правило, в некоем отгороженном от мира пространстве, например, в башне (повесть «Амрас»). Замкнутое пространство имеет у Бернхарда символический характер, оно сводится к ситуации, воплощающей в себе несбыточную, часто нелепую идею, обреченную на крушение. Бернхард подчеркивал, что все написанное им — не подражание жизни: «В моих книгах все искусственно»¹⁹. Герои этого автора находятся как бы в заточении у самих себя, у принятой ими за нечто несомненное фиктивной идеи. Такого рода ситуация имеет прямое отношение к жанровой специфике малой (и не только!) прозы Бернхарда. В его рассказах многие исследователи²⁰ видят собрание анекдотических происшествий. Героев этих происшествий отличает, с одной стороны, гротескная оригинальность, с другой, они редуцированы до типа, а их поступки сведены к некоторым механизмам человеческого поведения. Большинство историй тяготеют к повседневному и банальному, но, вместе с тем, они экстраординарны, в них нарушены логика и причинность. Характерная особенность

ситуаций — их замкнутость в себе: это, по существу, короткие сценки. Именно такие короткие сценки представлял собой классический анекдот давнего прошлого, не имеющий почти ничего общего с анекдотом в нашем понимании. Невероятность вызывает потребность в подкреплении очевидцами, датами, точным обозначением места и т. д., в связи с чем, опираясь на латинское слово *anekdota* (ненапечатанное), Шмидт-Денглер говорит о тяготении этих рассказов к устному характеру жанра²¹. Так, анекдотическая, почти шванковая история положена в основу рассказа «Виктор Полдурак»: персонаж, в результате выигранного пари, получает 800 шиллингов на сапоги, но его сломанные во время соревнования протезы стоят в несколько раз дороже. Или возьмем рассказ «Англичанин в Стильфсе»: некое семейство прозябает в полной изоляции, в своем имении. Персонажи должны выполнить какую-то очень важную «хозяйственную задачу», но у них ничего не получается и не получится, так как библиотека, в которой собраны тома столетий, заперта, а ключ выброшен в реку. В рассказе «Унгенах» рассказчик, эмигрировавший в Америку, возвращается после смерти брата в родовое поместье, чтобы сразу же избавиться от наследства, попросту раздарить его. Текст состоит из дневниковых заметок, писем, цитат и т. д., таким образом тема распада, «изничтожения» семейных связей задана уже самой художественной формой. Название поместья «Унгенах» уже своим звучанием (нечто непонятное и неприятное) соотносится с романом «Изничтожение» и ассоциируется с важным для автора понятием «плохого отечества».

Семидесятые годы открываются романом «Камнедробильный завод» («Kalkwerk», 1970, Бюхнеровская премия). Бернхард продолжает уже утвердившееся в его стилистике описание «маниакальных ритуалов саморазрушения». Его персонажи обретаются в некой разновидности «чистилища», которое не знает ни цели, ни причины. «Владимир Беккета еще ждет, бернхардовский Конрад уже не знает даже, что такое ожидание»²². Этот самый Конрад, чудака-экспериментатор, поселившийся в заброшенной каменоломне, одержим намерением написать работу о слухе. Именно поэтому ему нужна полная тишина. Читатель с самого начала узнает, что Конрад довел до смерти свою калеку-жену. Сразу же, таким образом, вводится практически всегда присутствующая у Бернхарда фигура смерти. Однако и после оповещения о развязке повествование движется крайне медленно. Действует характерный для Бернхарда принцип ретардации. Замедление подстегивает интерес к тому, что скрывает в себе очерченная ситуация. Через десятки страниц читатель узнает о сути «исследования», которым занят Конрад, о мучительных «слуховых экспериментах», которые он проводит, используя в

качестве подопытной жену. Занесенный снегами дом превращен Конрадом в крепость. Беречь, однако, нечего. Разорившийся на покупке дома хозяин распродал мебель. В доме царят пустота и холод — предчувствие надвигающейся смерти. Но Конрад, не отступая, занят своей «научной» работой, написать первую фразу которой ему не удастся уже в течение десятилетий. Работа так и остается ненаписанной, герои (муж и жена) обречены, мечены смертью, их путь — это путь к гибели. «Камнедробильный завод» — сам топос уже навеивает кладбищенские ассоциации — еще один «протокол умерщвления и умираний»²³.

В 1971 г. Бернхард написал сценарий кинофильма «Итальянец» (режиссер Ферри Радакс). В фильме показан один день из жизни семьи, но этот «День из жизни» — день подготовки к похоронам хозяина дома, покончившего самоубийством. Он лежит в здании театра, где по семейной традиции регулярно ставились пьесы одним из членов семьи. Таким образом, «смерть» и «театр» — два ключевых бернхардовских мотива — объединяются под одной крышей. К сценарию примыкает теоретический фрагмент «Три дня», в котором есть следующий примечательный афоризм: «Книга — раковая опухоль, ее вырезают, но ты знаешь, что метастазы поразили уже все тело»²⁴.

В семидесятые годы писатель продолжает пополнять корпус своей новеллистики: «Плащ», «Ортлер», «Культерар», сборник коротких рассказов «Имитатор голосов» («Der Stimmenimitator», 1978) и др. Особенно высокой «бернхардовской маркой» отмечены два довольно больших текста (почти романы) — «Ходьба» («Gehen», 1971) и «Да» («Ja», 1978). Диалектика ходьбы и мышления (они не одно и то же, но часто взаимосвязаны) — существенный пункт философствования персонажей, которые всю жизнь ходят по одному и тому же маршруту, но их главная задача — как «уйти отсюда». Некто Каррер отправлен в печально знаменитую лечебницу Штайнхоф. На его безумие повлияло самоубийство одного гениального химика, которому государство отказало в финансовой поддержке. Это повод разразиться по адресу Австрии ядовитейшими филиппиками (со времен Карла Крауса Бернхард — величайший «аустрофоб» в литературе этой страны). Любитель ходьбы сходит с ума в магазине, где он затевает бессмысленный спор о качестве брюк. Протагонист текста «Да» — ученый, занимающийся антителами. Он обобщает свой взгляд на жизнь следующим образом «В мире есть только проигравшие». У своего знакомого он встречается с мужчиной и женщиной, которые хотят приобрести земельный участок для постройки дома. У Бернхарда практически нет позитивных женских образов, но героиня «Да» нравится повествователю. Может быть, потому, что он сразу видит: в женщине функционирует «механизм жертвы»:

на вопрос о возможном суициде она отвечает утвердительно (ее ответ и вынесен в заглавие текста). Женщина действительно кончает самоубийством. Случайная встреча вдохновляет рассказчика, он может теперь заниматься любимыми Шуманом и Шопенгауэром, но очарование длится недолго и не может разрушить всегдашнего отчуждения. Исповедь женщины он воспринимает как «бесстыдство» и даже не пытается помешать ее гибели.

Еще одно крупное эпическое произведение семидесятых — роман «Корректур» («Korrektur», 1975). Книгу и впрямь можно рассматривать как некую «корректуру» предшествующего творчества. В то же время это и бесконечная правка рукописи, над которой работает протагонист, и метафора самоубийства как истинной «корректуры» жизни. Главный герой романа Ройтхаммер — выдающийся ум, смутно ассоциирующийся с любимым философом Бернхарда Людвигом Витгенштейном. Главное занятие Ройтхаммера, как и многих других бернхардовских героев, состоит в том, чтобы мыслить. В «Корректуре» возможность мыслить в максимально выверенной форме связывается со строительством. Уединенный дом в лесу в форме конуса, обращенный острием в небо, призван соответствовать высокой духовности сестры героя. Но увидав причудливое строение, она заболела и умерла, что стало для Ройтхаммера сокрушительным ударом. Как и в «Камнедробильном заводе», первые же строчки романа оповещают о смерти — Ройтхаммер добровольно уходит из жизни. Весь последующий текст — это рассказ, который ведет школьный товарищ умершего. Рассказ, включающий в себя многие мысли Ройтхаммера (они выделены курсивом). Философское резюме романа: жизнь, целиком посвященная напряженной духовной деятельности, — единственно приемлемая форма существования, но она же неотвратимо ведет к саморазрушению личности. Мыслящий человек — вечный аутсайдер, «чуждый организм» без родины и корней, он сам должен сконструировать себе отчизну. Ройтхаммер хочет через постройку башни осуществить себя (хайдеггеровская триада: строить — жить — мыслить), но запутывается в бесконечных «корректурах» и гибнет.

В 1980-е гг., последнее десятилетие своей жизни, Бернхард не снижает темпов литературной работы. Он становится более открытым для прессы, охотно дает интервью. Говоря о прозе этих лет, следует в первую очередь остановиться на повести «Сотрапезники» («Die Billigesser», 1980), новелле «Бетон» («Beton», 1982), рассказе «Племянник Витгенштейна» («Wittgensteins Nefte», 1982) и романной трилогии о художниках: «Обреченный» («Der Untergeher», 1983), «Рубка леса» («Holzfällen», 1984), «Старые мастера» («Alte Meister», 1985). Речь также пойдет о послед-

нем крупном прозаическом произведении писателя — романе «Изнитожение» («Die Auslöschung, 1986).

Повесть «Сотрапезники» можно определить как сатиру на науку и псевдоученых. Персонаж по фамилии Колер (он сообщает свою историю повествователю, от лица которого ведется рассказ) подвергается в парке нападению собаки. Хозяин собаки выплачивает ему за укус компенсацию — 200 тысяч шиллингов, которые Колер удачно вкладывает в банк. В результате травмы он теряет ногу, зато может теперь стать «свободным художником» и посвятить жизнь своей любимой науке — физиогномике. В качестве объекта изучения выступает четверка посетителей дешевой общественной столовой. Попытка написать «исследование», как и все подобные попытки бернхардовских героев, проваливается, на пути всякий раз оказывается непреодолимое препятствие. В конце концов, Колер спотыкается о протез, падает с лестницы и умирает. Таким образом, перед нами рассказ о том, как не состоялось, закончилось «увертюрой» очередное «научное» предприятие. В жизнеописании Колера пародийно зашифрованы факты биографии Шопенгауэра, чье имя упоминается в бернхардовских текстах 27 раз, хотя содержательный момент его философии отсутствует. Шопенгауэр фигурирует как парадигма философа, как некая «биографема» (в одном из своих «ругательных» писем Бернхард однажды назвал Э. Канетти «микрешопенгауэром») ²⁵.

«Бетон» не добавляет ничего нового к традиционной тематике писателя. Снова перед нами персонаж, чья профессия, выражаясь словами Йозефа Рота, «сердиться на мир». Опять наличествует «штудия», исследование, которое никогда не будет написано, на этот раз о Мандельштаме, опять конфронтация с родственниками, саркастические выпады в адрес Австрии. Опять смерти, кладбища, надгробия. Символика заглавия незамысловата: персонаж упал с балкона на забетонированную площадку, покойников на кладбище замуровывают в саркофаги и т.д.

Наряду с Шопенгауэром, Л. Витгенштейн — весьма релевантная для Бернхарда фигура. У Витгенштейна Бернхард, по его собственному признанию, читал только «Логико-философский трактат», но как вышеупомянутая «биографема» — венский философ мелькает довольно часто. В представлении Бернхарда, Пауль Витгенштейн был не меньше философом, чем его знаменитый дядя, просто он не записал своей философии, практикуя в жизни науку «все ставить с ног на голову». Бернхард познакомился и подружился со своим героем в госпитале, их гротескные встречи на скамейке между отделениями для легочных и душевнобольных и легли в основу текста, который заканчивается самообвинением: как могло случиться, что писатель экс-

плуатировал человека (Пауль умер в 1979 г.), но так и не удосужился навестить его могилу?

Тема дружбы присутствует также в романе «Обреченный»: повествователь знакомится во время занятий в классе Горовица с двумя другими музыкантами: Гулдом и Вертхаймером. Все трое стали виртуозами, но впоследствии выясняется, что понастоящему гениален только один из них — Глен Гулд, великий канадский пианист. В итоге рассказчик бросает музыку и становится «художником жизни», критиком эпохи и отечества, а Вертхаймер впадает в глубочайшую депрессию и кончает самоубийством. Вертхаймер вызывает сочувствие повествователя, Гулд — восхищение. Можно предположить, что Бернхард ассоциировал себя с этим виртуозом. Как известно, Гулд добровольно ушел из жизни в 51 год, Бернхард именно в этом возрасте пишет свой роман. К тому же пианисту, как и писателю, была свойственна одержимость искусством, он отличался маниакальным стремлением к совершенству, бесконечно варьируя свои интерпретации.

Появление «Рубки леса» вызвало в Австрии скандал, продажа книги на некоторое время была запрещена, что позже, естественно, только увеличило ее тиражи. Причиной скандала стало то, что Бернхард описал в романе реальных людей — композитора Ламперсберга и его жену (под другими, разумеется, именами). Впоследствии шумиха вокруг книги привела к тому, что читающая публика со спортивным азартом бросилась «расшифровывать» всех посетителей описанной в романе «артистической вечеринки». Повествование на этот раз ведется от первого лица, а герой, несомненно, близок автору. Сидя в кресле в передней и подробнейшим образом отмечая каждое движение своей души, протагонист брезгливо и насмешливо воспринимает проявленное к нему дружелюбие хозяев дома, а заодно язвительно портретирует и всех собравшихся. Книга кончается тем, что, почувствовав раскаяние, герой целует хозяйку, а потом, раскаявшись и в этом жесте, мечется по ночному городу. Но не прошло и двух десятилетий — и книга стала читаться как «общий случай». Для этого были основания собственно художественного свойства. Ведь кресло — привычное у Бернхарда место персонажей-калек, куда он на этот раз усаживает похожего на себя героя, передняя — площадка на пороге. Перед нами некая знаковая ситуация, метаобраз, «подсовывающий» читателю возможность иронического восприятия текста, как предлагает его и дублирующий критическую позицию героя актер, человек играющий. Иронично по отношению к «рубке-герою» и само название — «Рубка леса». С другой стороны, есть в романе и частый у Бернхарда «знак вечности» — смерть и похороны знакомой хозяев и гостя. Пережитое, едва заметно переходящее в

покаяние, захватывает и этот эпизод. Но главное в другом. Повествователь оказывается, так сказать, самому себе и субъектом, и объектом: если сначала он долго и придирчиво судит присутствующих на вечере, то затем объектом его внимания оказывается он сам — сам становится для себя «другим» (это, как будет сказано ниже, обязательное требование исповеди), видит в самом себе предмет критического и иронического рассмотрения. Название приобретает тогда более расширительный смысл — расчистки собственного сознания.

Завершает условную трилогию роман «Старые мастера», действие которого разворачивается в венском музее истории искусств. «Приватный ученый» Атибахер наблюдает за неким Регером, занимающимся философией музыки. Регер гениален, следовательно, у него нет шансов на признание в консервативной Австрии, населенной лицемерами-католиками, тайными и явными национал-социалистами и прочими малоприятными для автора людьми. Тема искусства — лишь повод для ставших уже привычными выпадов Бернхарда против своего отечества. Две трети книги составляют воспоминания Атибахера об услышанном от Регера, оставшаяся треть — монолог самого гениального ниспровергателя классики.

Здесь следует еще раз подчеркнуть, что филиппики у Бернхарда отнюдь не однозначны. Поношение, родившееся из архаического соединения хвалы и хулы богам, сохраняет у австрийского писателя ту же амбивалентность. Как говорится в романе «Корректурa» о близком автору персонаже, «ясно было, с одной стороны, что он любил Австрию, потому что происходил оттуда, но так же ясно было и то, что он ее ненавидел».

«Лебединая песнь» Бернхарда-прозаика — роман «Изнитожение». Центральный герой, Франц-Иозеф Мурау, пишет книгу о своей семье. Это и книга, и процесс, который он называет «изнитожением»: уничтожается прошлое, искореняется родовое поместье Вольфсегг. Мурау живет в Риме, где преподает немецкую литературу своему ученику и другу Гамбетти (эту литературу он называет «литературой чиновников»). К «чиновникам» он относит даже Т. Манна и Р. Музиля. Реальным чиновником был один Кафка, но он-то как раз — поэт. Приехать в Австрию Мурау вынуждает смерть родственников (они погибли в автомобильной катастрофе), к которым он никогда не испытывал симпатии. В конце концов, Мурау решает подарить Вольфсегг еврейской общине и вернуться в Италию.

В ходе разбора прозаического наследия Бернхарда наметились контуры поэтики писателя, приметами которой можно считать тяготение к анекдотичности, «искусственности», театральности, артистизму, музыкальности языка. Но подробный анализ

художественных приемов Бернхарда вряд ли целесообразно проводить в отрыве от его драматургии: тут и там поэтика практически одинакова.

Бернхард посвятил работе для театра почти тридцать лет своей жизни. Как драматурга его трудно отнести к какой-то школе или направлению, чаще всего в связи с его театральным творчеством упоминаются имена Бюхнера, Клейста, Жене, Беккета и Ионеско. Драмы Бернхарда не изобилуют сценическими или сюжетными эффектами, это, скорее, литературные, «словесные» пьесы, чаще всего состоящие из длинных монологов протагониста. Главный герой в них — язык. Это, скорее, тексты для декламации, чему способствует ритмизованный, почти стихотворный язык. Сам Бернхард говорил, что его драмы нужно «слушать», его «драма» вырастает из языка, точнее, из представлений художника о мире, человеке и искусстве. Человечество как «сообщество смертников», бессмысленность существования — вокруг этих тем вращается все творчество писателя, включая драматургию, в которой жанровые обозначения «комедия» или «трагедия» несущественны.

Постановочная история драм Бернхарда начинается в 1970 г. в Гамбурге — премьерой написанной в 1967 г. пьесы «Праздник для Бориса» («Ein Fest für Boris»). Режиссером спектакля был Клаус Пайман (будущий директор Бургтеатра), постановщик почти всего, что Бернхард напишет для сцены. Персонажи «Праздника для Бориса» — калеки, идиоты, инвалиды, которые съезжаются на день рождения главного «героя», чтобы рассказать ему о своих кошмарных сновидениях. Праздник превращается в дикую оргию, в ее финале именинник умирает, заигравшись до смерти с подаренным ему барабаном. У единственного здорового члена этого собрания — служанки Иоанны — нелепая анекдотичность происшедшего вызывает приступ безудержного хохота.

Или возьмем пьесу «Минетти» («Minetti», 1974), в которой Бернхард центральным действующим лицом сделал знаменитого актера Минетти, к тому же исполнившего на премьере заглавную роль. Пьеса имела подзаголовок «Портрет художника в старости», явно обыгрывающий название раннего романа Джойса. На сцене выживший из ума старый актер, приехавший в некий захолустный городок якобы для встречи с вызвавшим его туда режиссером. Постепенно выясняется, что приглашение — выдумка старика, мечтающего во что бы то ни стало сыграть роль короля Лира.

Анекдотическая ситуация часто захватывает у Бернхарда все произведение: в пьесе «Сила привычки» («Macht der Gewohnheit», 1974) музыканты-любители с упорством маньяков разыгрывают, то и дело останавливаясь, шубертовский квинтет «Форель», тщетно стремясь достичь совершенства. Подобные си-

туации возникают в художественном пространстве Бернхарда множество раз (в частности, повесть «Племянник Витгенштейна» включает в себя целую серию мини-анекдотов).

В самом деле, что, как не драматизированный анекдот являет собой пьеса «Иммануил Кант» («Immanuel Kant», 1978)? Философа Канта, как известно, всю жизнь прожившего холостяком в Кенигсберге, автор помещает вместе с женой, слугой и попугаем на палубу океанского лайнера, дабы в Америке ему излечили зрение. Автор явно наслаждается созданной им ситуацией. Великий философ у него подслеповат — кое-чего в жизни, стало быть, не заметил и не понял. Сцена замкнута в себе, экстраординарна, а кроме того пьеса (что тоже свойственно анекдоту, часто обращающемуся к известным лицам) спорит с прототипом героя, вызывая нарушая общее представление о нем. Нарушено общеизвестное: ведь, как говорится в самой пьесе, «где Кант, там и Кенигсберг, где Кенигсберг, там и Кант». При этом сопровождающий Канта в путешествии попугай то и дело выкрикивает сакраментальную формулу: «Категорический императив!» Он, этот попугай (а с ним все человечество), возможно, затвердили, не понимая, и философию великого немца. Пьеса кончается тем, что в Америке героя ждут санитары, натягивающие на него смирительную рубашку.

Трагикомическая ситуация определяет тональность пьесы «Общество охотников» («Die Jägersgesellschaft», 1974). В имении страстного охотника, генерала, собираются такие же «любители природы», среди которых случайно оказывается писатель. Он замечает, что генерал смертельно болен, глаза его поражены катарактой, а лес — жуком-короедом. Во время пирушки жена генерала проливает на пол красное вино, что предвещает трагическую развязку. Писатель открывает генералу глаза на истинное положение вещей, «прозревший» генерал кончает самоубийством — и тут же начинается рубка больного леса. В пьесе много комических ситуаций и авторских рассуждений о нелепости жизни, в которой царят болезни и смерть. Ситуация, в которой разворачивается замкнутое в себе, одновременно необычное и нелепое в своей нереальности происшествие, содержит в себе столь характерный для Бернхарда синтез комического и трагического. То, что многим кажется смешным, часто исполнено для человека трагического смысла. «Для внешнего мира комедия то, что в действительности является трагедией», — говорится в пьесе «Невежда и безумец» («Der Ignorant und der Wahnsinnige», 1972). Соединение комического и трагического постоянно обращало на себя внимание исследователей. Речь нередко заходила, однако, о механическом соединении структурных парадигм комедии и трагедии. Но ведь комическая ошибка или анекдоти-

ческая нелепость в произведениях Бернхарда — это и завязка той трагической ситуации, которую Аристотель считал исходной для трагедии («Царь Эдип» Софокла). Развязка же, напротив, соединяет в себе у Бернхарда, вместе с возможным порой намеком на освобождающее просветление (катарсис), и ясно обозначенные комические, едва ли не цирковые черты (смирительная рубашка, в которую облачают Канта).

Можно подойти к этому вопросу и с другой стороны. Аристотель полагал, что в комедии осознание правды не связано с трагическими последствиями для героя и его окружения — «...это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное...»²⁶ Но в комедиях Бернхарда трагические следствия очевидны. Смешное органически связано с серьезным, опасным, трагическим. «Смешное — это постыдно необходимое», — писал, рассуждая о комическом на другом материале, А. В. Михайлов²⁷. Поэтому, возвращаясь к сказанному выше, можно констатировать, что анекдот у Бернхарда — не совсем анекдот уже по его структуре. Отчетливее всего это проявилось в двойной точке зрения на героя.

Так, герои романов «Камнедробильный завод» и «Корректора» служат объектом наблюдения со стороны и как бы стеснены пересказом их речи другими персонажами. Вместе с тем, они выступают — и это передано в самой структуре повествования — как мыслящие и страдающие субъекты. Почти все пространство произведений Бернхарда, включая, разумеется, и драмы, занимает сосредоточенная на себе, непрекращающаяся речь главных героев. Она-то и размыкает границы жанра анекдота.

У Бернхарда соединяются две трудно соединимые точки зрения: взгляд на человека извне и его внутренняя точка зрения. Экспериментируя, современный автор будто попытался совместить осмотренного чужими глазами гоголевского Акакия Акакиевича и мощный напор внутренней речи героев Достоевского²⁸. Сама форма анекдота у Бернхарда содержала в себе взрывную силу: анекдот позволял автору с гротескной гиперболичностью передать владеющее героем представление (заблуждение), но это «заблуждение» выходило за рамки характерной для анекдота отстраненной казусности, становясь формой существования личности. Ситуация анекдота, принятая героем, оправдывает «уместность неуместного». Но «уместность неуместного» не только не разрешает ситуацию, в которой замкнут человек, а, напротив, введя в нее зрителя, заставляет остро воспринимать ее как драму. К зрителю приближено страдание: смешное становится «своеобразной логикой страдания, страдания невыносимого, нестерпимого, нечеловеческого». Эта же логика позволяет, однако, «с особой интеллектуальной отчетливостью схва-

тывать происходящее», расщепляя неестественность ситуации²⁹. Герои Бернхарда говорят о том, что их переполняет, они декларируют свое главное убеждение (или заблуждение) и одновременно, скрыто или косвенно, свою несчастьность. В казусном обнаруживается личное. В герое анекдота — герой другого жанра. Каков этот жанр, можно определить, исходя из характера речи, разрывающей ситуацию.

Слово, речь, монологи героев важны для Бернхарда не меньше, чем ситуация. Не только у анекдота, но и у других привлекавших его внимание жанров, есть общее свойство — тяготение к устной речи. В произведениях Бернхарда устная речь связана с типом сознания его героев и установкой автора на провокацию читателей и зрителей. Речь, почти исключительно устная, имеет у Бернхарда свою специфику — общий ее характер можно определить как речь рассуждающую, «философствующую». Стихия такой речи обычно всепоглощающа. Бесконечные монологи бернхардовских протагонистов порой трактовались как монотонная бессмысленность. «Полубредовый дискурс переходит в болтовню и своей клишированностью напоминает Беккета»³⁰. Столь резкая оценка в каком-то отношении не так уж несправедлива: персонажи его прозы и драматургии и впрямь говорят бесконечно долго, их мысль кружит вокруг одного предмета. Замкнутость ситуаций у Бернхарда и в самом деле напоминает неподвижность знаменитой абсурдистской пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». И все-таки речь, составляющая главную материю его драматургии и прозы, получает свое особое качество и другие цели.

Преобладание речи (монологов и диалогов) естественно в драматургии, где речь составляет саму материю произведения. Но и тут ее нагрузка у Бернхарда весьма специфична. Монологи и диалоги не просто материя его пьес, а их главная движущая сила. В них нет ни напряженного действия, ни «событий», «когда, — как писал Бернхард о драматургии, несхожей с собственной, — двери беспрерывно открываются и закрываются и каждое мгновение вершатся судьбы». Нет и чеховского «настроения». «По моему мнению, — утверждал Бернхард, — моя драматургия в первую очередь имеет дело с языком... Мои пьесы нужно слушать»³¹. Пьеса «Перед уходом на пенсию» («Vor dem Ruhestand», 1979) начинается с разговоров двух сестер о прислуживающей в доме глухонемой (опять же внимание к речи и слуху). Выясняется, зачем в этом доме нужна глухонемая: «на том ведь все и основано, что она ничего не слышит и не говорит». Из разговоров сестер ясно, что они ненавидят друг друга. Что одна из них (хозяйничающая в доме) сожительствует с братом, почтенным судьей города. Что они и через десятилетия после краха фашизма отмечают день рождения Гиммлера. Герои

Бернхарда точно луковицы — диалоги сдирают с них одну оболочку за другой. Биологическое, физиологическое, политическое сплетено в единый комплекс. Автора интересует не только фашизм, не изжитый, по его убеждению, в Австрии. Его интересует сознание людей, то, «что люди в себе прячут». Напряжение длинной трехактной пьесы держится настойчивым стремлением драматурга проникнуть сквозь толщу застывших представлений и добраться до некоей жизненно важной для него сути.

Если говорить в этой связи о прозе Бернхарда, то ее сосредоточенность на слове героя толкает, казалось бы, к соотносению с биографической прозой или с традиционной формой *Ich-Erzählung*. Но это подход, так сказать, со стороны внешних аналогий. Внутренняя же суть этой прозы иная. При всей «философичности» размышляющее слово героев у Бернхарда не замкнуто на самом себе, оно включено — и это другая его кардинальная особенность — в стихию обращенной к кому-то устной речи. Лексика персонажей сугубо разговорна, длинные монологи не выделены из стихии устной речи. «В бернхардовской прозе... — утверждает Т. А. Баскакова — поражает то, что эта проза — будто бы — написана нарочито некрасиво, ибо в ней нарушены чуть ли не все привычные для пишущего запреты: бесконечно повторяются одни и те же слова, избыточны причастия и превосходные степени прилагательных, громоздятся многоступенчатые придаточные предложения»³². То же самое отличает и его драматургию. Вместо отточенных формул немецкой классической драмы (Шиллер) или трагедий таких современников Бернхарда в Германии, как Рольф Хоххут или Петер Вайс, его пьесы пестрят расхожими выражениями. Больше того: излюбленные им монологи — это, по существу, развал формы: не строгая устремленность к цели, а бесконечные разрывы, перескоки с одного на другое, живая дробность вместо монолита. Разговорный характер речи как будто сближает произведения Бернхарда с пьесами «абсурдистов». Но ему чужда «мировоззренческая» задача Беккета: подчеркнуть обыденностью реплик то, что не уместится в слове — конец человечества («Конец игры», 1956). Отличается его разговорность и от драматургии «молодых» (В. Бауэр, Ф. К. Крец, Р. В. Фасбиндер и др.), занявших место на немецкой и австрийской сцене чуть позже Бернхарда: их «разговорность» другого назначения: она занимает «молодых» как отражение тягучей повседневности³³.

Между тем, совершенно особый по своей задаче устный характер речи у Бернхарда заметен даже в прозе, например, в записках Ройтхамера в романе «Корректурa». И здесь, в записи, те же спотыкания, возвращения к сказанному, кружения на одном месте: «Внутренность конуса, как и внутреннее существо моей

сестры, внешний вид конуса как внешняя сторона ее существа и вместе все ее существо как *характер конуса*, но внутреннее и внешнее так же мало отделимы друг от друга, как внутреннее и внешнее моей сестры...» Что это? Поток сознания? Эта техника, несомненно, важна для Бернхарда. Но приведенный пример — скорее прикидка задуманного проекта, кружение вокруг ставшей идефиксом мысли. Внутренний монолог? Но и это определение, пожалуй, неверно. Свои мысли герой выводит вовне, фиксирует их на бумаге. Дело его жизни, его отчет и исповедь, озаглавленная «Все об Альтензаме и обо всем с ним связанном при особом внимании к Конусу», была предназначена для прочтения, по крайней мере, одним человеком — школьным товарищем, а, может быть, и другими людьми.

Слово, как и мысль, — важнейшие составляющие жизни бернхардовских героев, мыслить и говорить — их главное занятие, их (часто единственно возможная) реализация, равная тому, чем для других является поступок. Чем же в таком случае вызван разговорный характер его речи? Ведь, полагает Т. А. Баскакова, Бернхард сознательно «экспериментирует с возможностями устной речи: он пытается передать интонацию, ломая “красивую” речь ради того, чтобы до предела повысить силу ее эмоционального воздействия»³⁴. В пьесах Бернхарда, надо думать, текст с той же целью разбит, как в стихах, на строчки: так выделяется ударное слово и усиливается его эмоциональный напор. Остается только понять причину такого характера речи.

«Речевой жанр, — писал об устной речи М. М. Бахтин, — не просто форма языка: ей не только присуща типическая жанровая экспрессия, она к кому-то обращена, кем-то и чем-то вызвана, в ней есть подчеркнутая заинтересованность»³⁵. Именно это, как кажется, определяет стойкий интерес Бернхарда к устной речи. Устная речь осуществляет важнейшее стремление автора и его героев — во что бы то ни стало быть услышанным. Ей свойственна «акцентированная установка на аудиторию», столь присущая, по мнению исследователей, литературе XX в.³⁶ Герои Бернхарда говорят не «в воздух». Им необходимы слушатели, реципиенты — как в драмах, так и в прозе. Их речь именно потому так активна и провокативна, что имеет свое направление. Направление это критическое. Именно тут реальное основание того напора, который отличает речи бернхардовских героев, источник той «энергетики провокаций», о которой писал М. Л. Рудницкий³⁷. В эпоху, когда редкостью стало собственное осознание жизни, Бернхард и его герои рискнули на это. Именно это, на наш взгляд, оживило для Бернхарда еще одну древнюю традицию — уже упоминавшуюся выше традицию поношений, тоже неотделимую от стихии устной речи. Важно, однако, понять, что

не только и не столько прямые обвинения составляют существо и суть такого рода речи.

Одна за другой в произведениях Бернхарда следуют инвективы в адрес Австрии, ее прошлого и настоящего, рассчитанные на то, чтобы как можно больнее задеть публику. Вот пример из его поздней пьесы «Площадь героев» («Heldenplatz», 1988), где обвинения, набирая высоту, следуют одно за другим: «Это государство гиблая смрадная клоака // церковь всемирная подлость // люди вокруг беспредельно безобразные и тупые // президент хитрый и живой невежда // к тому же характер прескверный // канцлер продувная bestия // все государство промотать готов // папа в своих покоях раздаёт бездомным так называемую горячую пищу // и еще позволяет раструбить об этом на весь свет // циничный мир // не мир, а сплошной цинизм...» Примеры такого рода поношений в драматургии и прозе можно множить и множить. Отметим, однако, одну примечательную особенность этих инвектив — отсутствие аргументов и доказательств. Критика Бернхардом Австрии, как и других объектов, привлечших внимание его персонажей, — это не анализ и не разбор. Как в средневековых поношениях, важна не доказательность. Важно высказаться, задеть за живое, войти в контакт и конфликт, самоутвердиться.

Тут и проявляется самое глубокое свойство разговорной речи Бернхарда, лишь наиболее наглядно реализующееся в поношении, — ее скрытая диалогичность.

Последнее обстоятельство требует разъяснений. Ведь слушатели длинных речей у Бернхарда как бы и не совсем присутствуют. Часто они упоминаются, но не появляются воочию (как Шамбетти в романе «Изничтожение»). Или появляются и не произносят ни слова. Молчание — частое состояние второстепенных персонажей у Бернхарда. Их молчание содержательно — оно несет в себе какое-то отношение к высказываемому. Но это отношение «про себя», не выраженное вслух. Обращенная к слушателям эмоциональная речь главных героев редко прерывается чужими репликами. В «разговорной» прозе Бернхарда нет диалогов. Больше того, даже в его пьесах диалог часто сводится или к взаимному непониманию персонажей («Сила привычки»), или как бы переносится внутрь сознания говорящего, когда реплики собеседника уже «освоены» героем (пьеса «Видимость обманчива» — «Der Schein trägt», 1983).

«Разговор» для Бернхарда — это, по-видимому, слишком мимолетное и преходящее явление жизни. Его интересуют иного рода «события», не разговоры, а события иного уровня. В мировой литературе Бернхард продолжил в этом отношении Чехова, одним из первых сломавшего старую иерархию значимостей: значительны не события внешней действительности, зна-

чительно то, что происходит в глубине. Повторимся: средоточие интереса Бернхарда — сознание человека. Там, внутри этого сознания, отзывается и «встреча» одного героя с молчанием другого.

Но что такое эта встреча? Только ли в молчаливом противостоянии «другого» диалогизм речевого строя Бернхарда?

Вернемся еще раз к характеру бернхардовских поношений. Суть дела, по-видимому, в том, что объектом «изничтожения» является у него не столько прямой объект критики, не, к примеру говоря, Австрия, а утвердившиеся мнения о ней. Как уже отмечалось, предшественником Бернхарда в этом отношении был Карл Краус, изничтожавший в своих статьях, о чем бы он ни писал, прежде всего ходячие мнения. Но само речевое явление фундаментальней и шире. Как бы монологична ни была речь, она наполнена диалогическими обертонами, памятью о других утвердившихся мнениях, шаблонах и стереотипах, без которых нельзя вполне ее понять.

Чужие высказывания у Бернхарда молчаливо предполагаются. Его поношения пародийны. Можно легко представить себе ту стереотипную фразеологию, касается ли она «родины», «культуры» или чего-то другого, контрафактурой которой становится слово Бернхарда. Больше того: Бернхард ежеминутно задевает и каждого из нас. Его речь напрашивается на возражение или целый хор возражений. В повести «Племянник Витгенштейна» повествование кружит вокруг мотива болезни и возвращения выздоровевшего домой. С каждым витком мысли все больше проясняется, что возвращение это бывает неполным, выздоровевший рассчитывает на восстановление в правах, но к его отсутствию привыкли. Не отпуская мотива, Бернхард постепенно докапывается до сути скрытых отношений между больным и здоровыми: заболевшего будто постепенно выталкивают из привычного круга жизни. Мысль Бернхарда не может не вызвать внутреннего сопротивления. Однако она ведет к тому, чтобы увидеть неполную правду и в самоуверенном обратном суждении — о неиссякающей готовности здоровых служить больному. Речь у Бернхарда, выдержанная в едином обвинительном или размышляющем тоне, «приютила» чужую речь. Это не только и не столько прямое слово героя, это еще и живущее в нем «чужое» слово. Именно ради единого пространства с отсутствующим, но вполне определенным оппонентом, и нужна разговорность речи. И пьесы, и проза Бернхарда держатся на поддразнивании, на «хулиганском» осмеянии общепринятого — на реальном (в зрительном зале) или воображаемом (в прозе) ощущении мнений противника. Можно сказать и по-другому: «контактируют», по существу, два слоя реальности: поверхность жизни и ее глубина. Если анекдот был нужен Бернхарду, чтобы обна-

жить безнадежность ситуации героя и владеющей им идеи, то «поношение» важно еще и потому, что оно не только обвиняет, но и сталкивает два восприятия реальности. Ни одно из них не полно и не может претендовать на абсолютную правду. «Любая правда всегда ошибка, будь она хоть на все сто процентов правдой, любая ошибка на самом деле правда», — писал он, до предела заостряя высказывание, в одной из своих автобиографических повестей³⁸. Но одна правда лишь утвердилась, а другая пробивает себе дорогу в сознании людей. Ради прояснения этой двойственности и совершается перебор, преувеличение, игра, намеренный переклест. Главная конфликтная коллизия произведений Бернхарда, если брать ее в самом общем виде, варьирует традиционное для австрийской литературы столкновение между кажимостью и реальностью.

Укорененный в творчестве Бернхарда монолог, трансформируясь в соответствии с замыслом каждого произведения, стал для писателя не только формой поношения, но и попыткой исповедального высказывания. «Мы существуем в эпоху разговоров с самими собой», — говорит старый князь в романе «Помешательство». Эта мысль имеет прямое отношение к исповедальности творчества Бернхарда. И как старый князь обращает к слушателю свой «разговор с собой», так и другие герои, да и сам автор, обращаются не только к себе, но и к читателям и слушателям. Ведь и традиционная исповедь, например, «Исповедь Августина», — это не только тихое слово к себе и к Богу, но и откровение мятущейся души, предназначенное другим. Правда, исповедь художника Бернхарда спрятана — благодаря сопряжению разных жанров — в косвенности. Поклонник Паскаля и его «Мыслей», сам Бернхард создал произведения, поражающие именно тем, как постепенно и будто бы без организующей воли автора в нарисованной им картине проступают важные для него смыслы. При всей прямоте инвектив, метод его письма — отнюдь не прямое слово, не озарение-постижение, а медленное кружение вокруг ситуации и ее участников, попытка увидеть ее с разных сторон, проникнуть в ее существо. Лишь на глубине все, вплоть до мельчайших клеточек его текстов, выражает сознание автора, его «разговор с самим собой».

Исповедальность в творчестве Бернхарда связана, в сущности, с одним из важных свойств австрийской литературы — ее не разрушающей художественность эссеистичностью. Начиная с эпохи модерна и дальше, в романах Музиля и Броха, исследователи видели их особое стилистическое и языковое свойство в том, что автор оттесняет анекдотическое «действие» рефлектирующим монологом или ироническим освещением этого дейст-

вия. Если традиция анекдота помогала Бернхарду показать нелепость ситуации персонажа, если техника поношения служила расщеплению реальности и мнимости, то в исповеди расщеплению подлежит главное — душа человека. Многие повторяющиеся в текстах Бернхарда слова — стужа, чаща, просека, свет, тьма, охота, оранжерея, дом, башня — несут в себе сгустки смысла, далеко выходящего за границы их прямого значения и свидетельствующего именно о состоянии души. Лес, охота, охотничий домик в пьесе «Общество охотников» или в романе «Изнитожение» наводят на мысль о преследовании жертвы сворой. Холод, стужа — состояние куда более широкое, чем зимние морозы. Дом — это по большей части стесняющая тело и душу оболочка, темница, тюрьма. Природа, воспринимается Бернхардом как «уничтожающее» бездуховное начало, но и в ее образах явствен метафизический план. Проступают древние архаические, фольклорные и притчевые мотивы. Дом в лесу должен, как в сказке, укрыть в романе «Корректур» молодую принцессу. История самого героя смутно повторяет сюжетные ходы и смыслы притчи о блудном сыне: возвращение «к себе», в библейском рассказе соотносимое с преображением, у Бернхарда отмечено переверотом сознания и встречей героя со смертью.

Освободившись от заблуждений и пристрастий, герои Бернхарда предстают перед вечностью. Раскрывается последний жанровый план его произведений — план притчи. «Действие, — писал о притче С. С. Аверинцев, — происходит как бы без декораций, в “сукнах”. Действующие лица <... > предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. Речь идет о подыскании ответа к заданной задаче...»³⁹

В принципе, все вышеозначенные приметы поэтики Бернхарда, прозаика и драматурга, легко обнаружить и в не упоминавшихся до сих пор пьесах «Президент» («Der Präsident», 1975), «Великий реформатор» («Der Weltverbesserer», 1979), «У цели» («Am Ziel», 1981), «Горные вершины» («Ueber allen Gipfeln ist Ruh», 1981) и некоторых других. Все начинается с забавного, анекдотического заблуждения, а заканчивается — правда, не во всех случаях, — тягой к прямой или косвенной исповедальности и притчевости. Последнее понимание к бернхардовским героям часто приходит в момент катастрофы, когда у них — и внешне, и внутренне — за душой больше ничего не остается, и перед ними во всей своей неотвратимости обнажается последний смысловой предел бытия.

- ¹ Hofmann K. Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard. München, 1991. S. 29.
- ² Bernhard Th. Der Italiener. Frankfurt am Main, 1989. S. 83.
- ³ См.: Ibid. S. 87.
- ⁴ Dreissinger S. 13 Gespräche mit Th. Bernhard. Verlag publication PNI, 1991. S. 103.
- ⁵ Bernhard Th. Der Stimmenimitator. Frankfurt am Main, 1987. S. 167.
- ⁶ Der Berhhardiner. Ein wilder Hund / Hrsg. von J. Dittmar. Wien, 1990. S. 136.
- ⁷ Markolin C. Grossväter sind Lehrer. Salzburg, 1988. S. 139, 141.
- ⁸ Bernhard Th. Die Ursache. Eine Andeutung. München, 1977. S. 10.
- ⁹ Kohlhage M. Das Phänomen der Krankheit im Werk von Th. Bernhard. Herzogenrath, 1987. S. 133.
- ¹⁰ Marquardt E. Gegenrichtung. Tübingen, 1990. S. 176.
- ¹¹ Schmidt-Dengler W. Bruchlinien. Salzburg; Wien, 1996. S. 314.
- ¹² Белобратов А. Томас Бернхард: постижение // Бернхард Т. Все во мне... Автобиография. СПб., 2006. С. 573–574.
- ¹³ Знакомство русскоязычного читателя с творчеством Бернхарда началось в 1975 г., когда в журнале «Иностранная литература» была опубликована его повесть «Подвал», а в издательстве «Радуга» вышел сборник рассказов и повестей (наряду с «Подвалом» в него вошла и повесть «Причина» в переводе Р. Райт-Ковалевой). За два года до этого в сборнике «Австрийская новелла XX века» (издательство «Художественная литература») опубликовали новеллу «Англичанин в Стильфсе» (пер. Р. Райт-Ковалевой). В 1988 г. вышла автобиографическая повесть «Ребенок как ребенок» (сборник «Повести австрийских писателей», издательство «Радуга», пер. Е. Михелевич). В Петербурге в 1992 г. в антологии «Искусство и художник в зарубежной новелле XX века» помещена новелла «Трагедия? Или комедия» (пер. А. Славинской), а в 1997 г. в июньском номере журнала «Нева», целиком посвященном австрийской литературе, опубликована новелла «Яурегг» (пер. Ю. Дмитриевой). В 1999 г. в московском издательстве «Ad Marginem» вышло первое русское издание пьес Бернхарда (перевод и предисловие М. Рудницкого). Опубликованы романы «Старые мастера» («Альманах немецкой литературы», 1995, вып. 5, пер. Б. Хлебникова) и «Стужа» (2000, издательство «Симпозиум», пер. В. Фадеева). В журнале «Иностранная литература» (2003) напечатана повесть «Племянник Витгенштейна» (пер. Т. Баскаковой), а в журнале «Креатив» за 2005 г. — прозаические миниатюры из сборника «Происшествия» (пер. Т. Баскаковой).
- ¹⁴ Bernhard Th. Annäherungen / Hrsg. von M. Jurgensen. Bern; München, 1981. S. 66.
- ¹⁵ Moritz H. Lehrjahre — Th. Bernhard — vom Journalisten zum Dichter. Verlag publication PNI, 1992. S. 125.
- ¹⁶ Sorg B. Thomas Bernhard. München, 1977. S. 36.
- ¹⁷ Meyerhofer N.J. Thomas Bernhard. Berlin, 1985. S. 22.
- ¹⁸ См.: Reich-Ranicki M. Aufsätze und Reden. Frankfurt am Main, 1993. S. 17.
- ¹⁹ Bernhard Th. Der Italiener. S. 150.
- ²⁰ Один из них Венделин Шмидт-Денглер. См.: Schmidt-Dengler W. Uebertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien, 1980.
- ²¹ Ibid. S. 45.

²² *Bernhard Th.* Werkgeschichte / Hrsg. von J. Dittmar. Frankfurt am Main, 1990. S. 122.

²³ *Struck V.* Menschenlos. Die Notwendigkeit der Katastrophe. Der utopische Schein im Werk Th. Bernhards. Frankfurt am Main, 1985. S. 70.

²⁴ *Bernhard Th.* Der Italiener. S. 80.

²⁵ См. об этом: *Huber M.* Th. Bernhards philosophisches Lachprogramm. Wien, 1992. S. 35.

²⁶ *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 53.

²⁷ *Михайлов А.В.* Культура комического в столкновении эпох // *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 125. Идеи Михайлова о превращении комического в трагическое развиваются на материале XVIII в. Но мысль о «трагической роже» комического имеет и более общий смысл. Она затрагивает и те эпохи (имеется в виду прежде всего конец истекшего столетия), когда на новом витке во множестве вариантов повторяется застывшая «уместность неуместного» и смех лишается своей освободительной силы.

²⁸ Подробнее об этом см.: *Бочаров С.Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. На материале русской словесности XIX–XX веков. М., 1974.

²⁹ *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 125.

³⁰ *Endres R.* Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Th. Bernhard. Frankfurt am Main, 1980. S. 112.

³¹ *Meyerhofer N.J.* Op. cit. S. 22.

³² *Баскакова Т.А.* Послесловие к переводу «Племянника Витгенштейна» // Иностранная литература. № 2. 2003. С. 202.

³³ См.: *Павлова Н.С.* Эволюция драмы // История литературы ФРГ. М., 1980. С. 488–497.

³⁴ *Баскакова Т.А.* Указ. соч. С. 202.

³⁵ *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 271.

³⁶ См.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.

³⁷ *Рудницкий М.Л.* По ту сторону видимости // *Бернхард Т.* Видимость обманчива и другие пьесы. М., 1999. С. 15.

³⁸ *Bernhard Th.* Die Kälte. Eine Isolation. München, 1984. S. 69–70.

³⁹ *Аверинцев С.С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: В 9 т. Том 1. М., 1983. С. 508.

ГЛАВА 13

ПЕТЕР ХАНДКЕ

Начало литературного пути Петера Хандке (Peter Handke) связывают, как правило, не с публикацией его первого произведения, а со скандальным происшествием: в 1966 г. он выступил на выездном заседании «Группы 47», состоявшемся в американском городе Принстоне, обвинив участников собрания, включая самых именитых, в «псевдоангажированности», «голой описательности», морализаторстве и других проявлениях эстетического консерватизма. Так к Хандке пришла слава смутьяна и бунтаря, ниспровергателя традиций, опередившая его известность как сочинителя.

Печататься Хандке начал в 1964 г., но точкой отсчета его творчества принято считать роман «Шершни» («Die Hornissen», 1966), появившийся незадолго до принстонского события. Фрагментарно-калейдоскопическая, причудливо соединившая в себе реальность с вымыслом, житейскую фактуру с впечатлениями от чужих произведений, книга вышла, по собственному признанию автора, «довольно неуклюжей», тем не менее для него она осталась «одной из самых любимых»¹. Вероятно, не в последнюю очередь потому, что основной ее пласт составили воспоминания о детстве, которые отныне не раз дадут о себе знать в творчестве писателя.

Родился Петер Хандке 6 декабря 1942 г. в Гриффене, на юге Каринтии. В 1944–1948 гг. жил с родителями в Берлине, затем учился в Народной школе в Гриффене, в 1954–1959 гг. воспитывался в интернате католического колледжа. В 1961–1965 гг. Хандке изучал юриспруденцию в университете г. Граца. Тогда же, активно участвуя в работе авангардистского объединения «Форум Штадтпарк», начал писать; сборник созданных в студенческие годы рассказов Хандке издает в 1967 г. под общим названием «Приветственное слово наблюдательному совету» («Begrüssung des Aufsichtsrats»). Несколько раньше, с выходом в свет романа «Шершни», Хандке избирает карьеру профессионального писателя. С этого времени он подолгу живет за пределами Австрии — в Дюссельдорфе, Кёльне, Западном Берлине, Париже; в начале 1990-х гг. он поселился в небольшом французском городе Шавиле.

Дарование Хандке чрезвычайно разнообразно. Он известен как поэт, автор стихотворных книг «Внутренний мир внешнего мира

внутреннего мира» («Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt», 1969), «Когда желания еще помогали» («Als das Wünschen noch geholfen hat», 1974), «Стихи со скрытой угрозой» («Das Drohgedicht», 1980) и др. Хандке переводит со словенского, французского и других языков (в 2003 г. за переводческую деятельность удостоен премии им. Кристофа Мартина Виланда). Он пишет литературно-критические и публицистические статьи, эссе, репортажи, создает сценарии теле- и кинофильмов, по нескольким из них сам снял фильмы («Отсутствие», «Женщина-левша»). Большую известность принесли Хандке картины, снятые по его сценариям режиссером Вимом Вендерсом: «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Ложное движение» (1975), «Небо над Берлином» (1987). Но прежде всего он — драматург и прозаик.

В 1966 г. Хандке создает ряд коротких «разговорных пьес» («Sprechstücke»), или «вступлений» («Vorreden»), как автор определил их жанровую форму². Западногерманские зрители, первыми увидевшие его ранние драматургические произведения на сцене, к тому времени имели отчетливое представление о «театре абсурда», тем не менее были буквально эпатированы пьесами Хандке. Поистине сенсационным стал театральный дебют писателя — пьеса «Поругание публики» («Publikumsbeschimpfung»), поставленная 8 июня 1966 г. во франкфуртском «Театер ам Турм» режиссером Клаусом Пайманом. Лишенная, как и другие «вступления», конкретных пространственно-временных координат, сюжета и персонажей, исполняемая четырьмя чтецами (Sprecher) — то порознь, то хором, она призвана была избавить зрителей от зашоренности во взглядах на театральное действо, вызвать эффект его резкого несоответствия зрительским ожиданиям.

Хандке предваряет пьесу подробнейшими инструкциями для актеров и режиссера; согласно его рекомендациям, перед началом собственно спектакля на затемненной сцене должна создаваться видимость подготовки к традиционному представлению, чтобы в тем больший шок повергло публику представшее перед ее глазами. Текст не распределен по ролям, он лишь разбит на отдельные фрагменты и обращен в одинаковой степени ко «всем» и «каждому». «Оскорбление» же публики сосредоточено преимущественно в финале пьесы: «вы, осквернители собственного гнезда, вы, внутренние эмигранты, вы, пораженцы, вы, ревизионисты, вы, реваншисты...»³ Временами же текст начинает походить не столько на «поношение», сколько на сеанс гипноза, в процессе которого «внушаемые» должны увидеть себя с неожиданно разных сторон: «Вы не думаете ни о чем. Вы думаете ни о чем. Вы соразымляете. Вы не соразымляете...»

Всячески педалирующая тавтологическую, «уточняющую» стилистику, построенная на абсурдизме, «самоотрицании» каж-

дого очередного утверждения, пьеса несет на себе отпечаток не только брехтовского «эпического театра» с его техникой очуждения — при одновременном его развенчании, но и экспрессионистской «драмы-крика», дадаизма и других художественных явлений. Уже в этой первой пьесе Хандке приложил усилия к тому, чтобы устранить границу между сценой и зрительным залом; чтецы обращались непосредственно к слушателям, в том числе по поводу реальных общественных явлений и событий. Подобные художественные приемы были весьма распространены в театре 1960-х гг., тем не менее, справедливости ради следует заметить, что поиски Хандке собственного драматургического языка не были безуспешными: его экспрессия, суггестивность, напряженная ритмика не оставляли равнодушными ни зрителя, ни читателя. Перечисленные качества будут свойственными и другим «разговорным пьесам» Хандке.

В пьесе «Предсказание» («Weissagung»), внешне напоминающей пародию на некий лингвистический эксперимент с математическим оттенком, «роли» уже распределены, хотя и достаточно относительно: согласно авторскому предписанию, текст должен в одних случаях произноситься чтецами, что называется, соло, в других — дуэтом (ab, ac, ad, bc...), трио (bcd, abc...) или хором. Примечательно, что последовательность буквенных обозначений при этом меняется, что, очевидно, подразумевает не одновременность, а определенную очередность вступления в «партию» того или иного чтеца; в любом случае, постановщик получал возможность внести и свою лепту в задуманный автором эксперимент. Суть произведения — утверждение извечной неизменности и принципиальной неизменяемости всего сущего; этой мыслью пронизано все содержание пьесы, подытоженное последней, хором произносимой фразой «Каждый день будет днем как все другие», и обусловлена вербально-стилистическая организация текста. Позже сам автор отнесет «Предсказание» к чисто формалистическим опытам⁴, однако при всей «сделанности», быть может — от противного, в ней прозвучала подспудная надежда, что не всегда поэт будет оторван от жизни, от мира (weltfremd), что человек отыщет противовес унифицирующему воздействию обстоятельств и вовсе не обязательно другой «как ты и я будет оставаться таким же, как ты и я».

Пьеса «Саморазоблачение» («Selbstbeichtigung») предназначена, опять-таки, для исполнения чтецом и чтицей. Авторского разделения ролей, как и в «Поругании публики», в ней нет; в соответствии с авторскими рекомендациями, чтецы работают с микрофонами на сцене, свободной от каких бы то ни было декораций. Голоса актеров должны звучать то громко, то тихо, то сливаться, то перебивать друг друга, в результате чего и воз-

никнет своеобразный «акустический порядок». И сцена, и зрительный зал постоянно освещены, никаких «событий» на протяжении всего «чтения» не происходит. Пьеса воспринимается как некий единый монолог, смысл которого, вначале предельно обобщенный, в своем роде экзистенциальный («Я пришел в мир...»), к концу несколько конкретизируется, направляя читательскую и зрительскую мысль от человека вообще, творимого и самотворящегося, к человеку-творцу в более узком смысле — актеру, драматургу, самому автору, наконец («Я слушал эту пьесу. Я читал эту пьесу. Я эту пьесу писал»).

Вербальный эксперимент Хандке достигает апогея в скетче «Крики о помощи» («Hilferufe», 1967): он простирается даже на авторское предисловие, не говоря о собственно тексте, где язык доведен до пароксизма.

В «разговорных пьесах» Хандке диалог отсутствует как между самими чтецами, так и между чтецами и публикой; торжествует стихия предельно субъективированной рефлексии; символика ситуаций и реплик многозначна и многозначительна; метафорика максимально усложнена; внешняя и внутренняя логика разрушается посредством различных форм абсурдизма. «Ставить вещи с ног на голову»⁵, — таково одно из положений авторского «Манифеста» («Manifest»).

Неизменно важен для Хандке язык — не только и не столько даже как средство реализации той или иной темы, но и как сама тема. Комментируя «Саморазоблачение», автор, в частности, специально подчеркивает, что «Я» этой пьесы — «не “Я” повествования, а всего лишь “Я” грамматики»⁶. В уже цитированном «Манифесте» драматург ставит перед собой цель использовать «не действительность языка, а язык действительности», который должен «говорить за себя»⁷. Нередко Хандке прибегает к непривычной грамматической и стилевой организации своих текстов. Но и в тех случаях, когда он строит фразы грамматически правильно и синтаксически правильно же их оформляет, они могут быть исполнены таких кричащих смысловых противоречий, что, условно говоря, «опрокидываются», оборачиваются полной противоположностью заключенному в них буквальному содержанию. Имея в виду разрушение драматургом именно языковой системы, многие критики и литературоведы предостерегали об опасности разрушения культурных ценностей вообще, говорили о дегуманизирующей тенденции в искусстве. Следует, однако, признать: языковой авангардизм был для Хандке способом обратить внимание на вопиющий коммуникативный кризис в современном обществе, выразить свой взгляд на состояние драматургии и театра и на возможные пути их реформирования.

В 1967 г. увидела свет новая пьеса Хандке — драма «Каспар». Начавшая сценическую жизнь 11 мая 1968 г. одновременно во Франкфурте-на-Майне и Оберхаузене, она, согласно театральной статистике, только в сезоне 1968/1969 гг. была показана в 21 театре 508 раз. Шла и идет она и в театрах других стран, в том числе на постсоветском пространстве. В основу драмы положена история знаменитого дикаря, объявившегося 26 мая 1828 г. в Нюрнберге. Таинственная фигура Каспара (1812?–1833) в разное время привлекала к себе внимание многих писателей — Поля Верлена (стихотворение «Поет Каспар Хаузер»), Георга Тракля (стихотворение «Песнь о Каспаре Хаузере»), Якоба Вассермана (роман «Каспар Хаузер, или Леность сердца») и др.

Хандке придает истории Каспара смысл экзистенциальный, интерпретируя ее как ситуацию «каждого», «всякого», используя исключительный случай как повод для обнажения подоплеки жестокого в своей сущности процесса социализации человека. «Взрослый ребенок» с девственно чистым сознанием для этой цели оказался идеально пригодным. Проведший все шестнадцать лет своей жизни в заточении, лишенный возможности общаться с другими людьми, с трудом могущий говорить и передвигаться, он появляется на сцене с одной-единственной заученной им фразой: «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня». Именно эти слова получают статус ключевых, станут своеобразным стержнем, в течение всего действия пьесы испытываемого на прочность и гибкость одновременно.

Подчеркнуто необычно на сей раз даже типографическое оформление пьесы. Начиная с середины 8-й сцены (всего в «Каспаре» 65 сцен) по 50-ю включительно последовательно выдержан принцип размещения текста в две колонки, причем иногда заполнена одна из них, чаще — обе. В следующих десяти сценах возобновляется традиционная типография, имевшая место в начале произведения; в финальных 61–65 сценах она вновь сменяется двуколончатой, но в 64–65 — с частичными включениями обычного расположения текста.

Вероятно, в какой-то степени подобное размещение материала пьесы было подсказано графикой «конкретной поэзии», получившей в 1950–1960-е гг. широкое распространение в немецкоязычных литературах. По крайней мере, сам Хандке десятилетием позже признавался, что среди «смущавших» его воображение явлений — наряду с Марксом, Фрейдом, структуралистами и др. — была в 1960-е годы и «конкретная поэзия»⁸. Не случайно в качестве эпиграфа к пьесе использовано стихотворение теоретика и практика этого направления Эрнста Яндля «16 лет» («16 Jahr»). Разумеется, смысл его присутствия не сводится драматургом к намеку на сходство своей художественной манеры со стилем Яндля,

он гораздо глубже: Каспар Хаузер в том же возрасте, что и подразаемаемый лирический герой стихотворения, и ему, вынужденному начинать освоение мира, что называется, с чистого листа, тоже предстоит поиск собственного языка и собственного «я».

Причины использования необычной типографии в некоторой степени объяснены в начале 8-й сцены. Во-первых, Каспар постепенно привыкает к окружающей его обстановке и, соответственно, меняет свое поведение; он уже не обходит вещи стороной, а прикасается к ним, ошупывает их, даже пытается расставить по местам, следовательно — обнаружить между ними связь. Во-вторых, новые движения, прикосновения к предметам всякий раз влекут за собой новое проговаривание все той же известной фразы «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня». В-третьих, в дело вступают Суфлеры (die Einsager), чью речь необходимо было отделить от высказываний Каспара.

Суфлеры, по замыслу драматурга, на сцене не появляются, звучат только их голоса, записанные на пленку, — прием, уже знакомый, например, по «Последней ленте Крэпа» Беккета, с чьими произведениями «Каспар» имеет и другие точки соприкосновения. Прием этот весьма удачен. Пьесе придается динамизм; кроме того, не нарушается ее психологическая атмосфера, тема одиночества не только не отодвигается, но даже акцентируется: Каспар не один, но одинок еще больше, чем прежде.

Распределению текста пьесы по колонкам сообщена некоторая система: левая колонка — это, условно говоря, «текст Каспара» (курсивом выделены авторские описания «моторики» персонажа — его жестов, мимики, движений, поступков), правая — «текст Суфлеров», то есть их высказывания и описания их реакций. Так, посредством своеобразного оформления читатель получает дополнительное представление о биполярности ситуации: Каспар и Суфлеры одновременно в оппозиции и во взаимодействии. Говоря словами западногерманского литературоведа Г. Хайнца, «по одну сторону — обучающий, инструктор, по другую — ученик, инструктируемый».

Процесс обучения-воспитания Каспара далеко не прост и не линеен. Суфлеры буквально вбивают, вколачивают в него избытые выражения, штампы обыденной речи вроде «Каждый должен мыть руки перед едой», «Маленькое, да мое», «У дверей — две створки, у правды — две стороны» и т. п. В сознании героя воцаряется сумятица, его фраза «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня» «распредмечивается», разлагается в его же устах, ее составные части на разные лады перераспределяются, возникают неожиданные звукообразы, готовые так же быстро ускользнуть, как и вынырнуть. Язык становится поистине героем пьесы, демонстрируя Каспару (и читателю, зрителю) свою

над ним власть и силу. Все держится на слове, все вращается вокруг слова; все, что происходит с сознанием и в сознании Каспара, отражается в его говорении. Он не просто учится слово произносить — он его в буквальном смысле переживает, обживает, как целый неведомый мир. Бессобытийное в традиционном смысле течение драмы приобретает подлинную напряженность и даже своего рода интригу. Все настойчивее в изначальной фразе Каспара на место «другого» претендует «я» («Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin»). Пройдя через замешательство, пытки языком, неудачи и умолкания, то простодушно восторгаясь собой, то ощущая безысходность, Каспар постепенно начинает преодолевать пропасть между собой и «другими».

Однако с трудом обретенное внутреннее равновесие оказывается преходящим. Хандке дает понять, что всякая навязанная извне упорядоченность, подчинение стереотипам чреваты нивелировкой жизневосприятия, утратой идентичности. Именно эта опасность угрожает Каспару, в подтверждение чего автор «расщепляет» личность персонажа — на сцене появляются целых шестеро Каспаров. В финале герой трижды бросает в зал нелепую фразу «Козы и овцы», выражая таким образом свое отчаяние и ненависть к «воспитателям». Реальный Каспар Хаузер, как известно, пал от руки убийцы в 1833 году (что нашло отражение в литературе, например — у Г. Тракля: «Склонилось серебряно долу чело нерожденного») ¹⁰; будущее же Каспара у Хандке не менее смутно, чем его прошлое. Соответственно в авторском разъяснении замысла пьесы — заметке «Шестнадцать фаз Каспара» («Kaspars sechzehn Phasen») — последняя фаза представляет собой сплошные вопросы: «Кто Каспар теперь? Каспар, кто теперь Каспар? Кто теперь Каспар? Кто теперь Каспар, Каспар?» ¹¹

Фигура Каспара в изображении Хандке подчеркнута условна; «его лицо есть маска», заметит автор и сам же сравнит его со знаменитым литературным созданием Мэри Шелли — монстром Франкенштейном и не менее знаменитым Кинг Конгом. Исследователи драматургии Хандке усматривают в ней (как и в творчестве в целом) влияние Людвига Витгенштейна, и не без оснований: иные места в том же «Каспаре» могут быть прочитаны едва ли не как развернутые иллюстрации к некоторым положениям «критики языка» австрийского философа. В частности, к следующему: «Язык переодевает мысли. Причем настолько, что внешняя форма одежды не позволяет судить о форме облаченной в нее мысли...» ¹² Какова «форма мысли», зависит от многих факторов, и прежде всего — от социально-общественных отношений. Последние же складываются, считает Хандке, таким образом, что единственно поощряемым и даже диктуемым результатом языкового образования человека становится конформизм.

Влияние Витгенштейна на свое художественное сознание признавал и сам Хандке. Впрочем, контекст анализа языка его пьес и языка как темы его пьес, включая драму «Каспар», может быть гораздо более широким. Восприятие языка как предписывающей, предопределяющей инстанции в XX веке было достаточно распространенным и свойственным не только философам, но и многим писателям. Словотворчество, эксперименты с грамматикой и синтаксисом рассматривались как возможный способ изменения действительности (Витгенштейн тоже полагал, что язык не только зеркальным образом отражает мир, но и посредством изменения своих структур может этот мир изменять), но прежде всего — как путь к ее постижению и адекватному художественному воплощению. Уместно вспомнить яростных ниспровергателей традиционного литературного языка — представителей разного рода авангардистских и неоавангардистских явлений, ряд из которых уже упоминался (дадаизм, сюрреализм, «конкретная поэзия» и др.). Можно сослаться и на близких Хандке по духу неороманистов и антидраматургов. «Театральное действие, — считал Эжен Ионеско, — это крайнее преувеличение чувств — преувеличение, расчленяющее повседневную реальность. И расчленение, расстройство речи»¹³.

Поиском новых форм, языковых и композиционных, отмечены и последующие пьесы Хандке, созданные в конце 1960 — начале 1970-х гг.: «Опекаемый хочет стать опекуном» («Das Mündel will Vormund sein», 1969), «Всякая всячина» («Quodlibet», 1970), «Верхом по Боденскому озеру» («Der Ritt über den Bodensee», 1971), «Неразумные вымирают» («Die Unvernünftigen sterben aus», 1973). Они более зрелищны, в немалой степени за счет разнообразия движений и жестов, которые занимают все большее место в системе изобразительно-выразительных средств Хандке. (Впрочем, существенная нагрузка возлагалась на них уже в «Каспаре».) Пьеса же «Опекаемый хочет стать опекуном», название которой подсказано шекспировской «Бурей», и вовсе является пантомимой.

Не с «чтецами», как это было в «разговорных пьесах», а с персонажами имеет дело читатель и зритель в своего рода трагикомедии «Верхом по Боденскому озеру». Ее название восходит к балладе Густава Шваба, поведавшей о человеке, который якобы принял покрытое льдом Боденское озеро за занесенную снегом равнину и безбоязненно проскакал по нему верхом; когда же он неожиданно обнаружил, какой опасности себя подверг, его сердце не выдержало.

Значительно большая роль отведена на сей раз и декорациям, которые, согласно авторским указаниям, должны создавать ощущение подлинности — обстоятельств, костюма, дома, его обитателей. Имена последних тоже подлинны — это имена извест-

ных в 1920–1930-е гг. актеров кино и театра Эмиля Яннингса, Хайнриха Георге, Элизабет Бергнер, Эриха фон Штрохайма, Хенни Портен. На деле же все в этой пьесе поставлено с ног на голову: одни диктуют другим некую ситуацию, эти другие вынуждены подчиниться, в результате «положения» героев оказываются вывернутыми наизнанку. Разные критики и литературоведы, немецкие и российские, отнеслись к произведению по-разному. Одни сочли, что социальный подтекст в нем ощутим еще меньше, чем в ранней драматургии Хандке. Так, автор содержательных публикаций о его творчестве Н. С. Павлова писала, в частности, о том, что в этой пьесе «опасность слов, сейчас же заводящих персонажей в искусственные, нарочитые ситуации, рассматривается как нечто абсолютное и всегдашнее, исключающее возможность серьезного отношения к проблеме. Слова опасны независимо от того, кто говорит и какие они»¹⁴. Другие находили аналогии с Чеховым, засвидетельствовавшим в своих пьесах закономерность и неизбежность крушения старого жизненного уклада; ту же идею иными художественными средствами реализует Хандке.

Более «социальна» пьеса «Неразумные вымирают», главный герой которой — предприниматель Герман Квитт. Это своего рода художник от бизнеса: он движим страстью не столько к наживе, сколько к ярким и острым ощущениям и потому в глазах окружающих «неразумен». Жаждающий громкого публичного внимания, Квитт своими махинациями разоряет друзей-предпринимателей. Конец «неразумного» катастрофичен: его, и без того разочарованного в жизни, потерявшего вкус к делам, друзья в отместку за разорение наводят на мысль о самоубийстве, и Квитт кончает с собой. Разумеется, пьеса не является апологией Квитта; в ней разоблачена жестокая сущность общественных отношений, подавляющих личность, основанных на погоне за прибылью, лжи и лицемерии.

В начале 1970-х гг. Хандке вновь обращается к прозе, на которой отныне надолго сосредоточит свое внимание. Именно с прозой 1970-х связывают исследователи постепенный поворот Хандке к «личности, ее мироощущению»¹⁵, к сюжетику, к реалистической традиции.

Еще в 1967 г., в продолжение принстонской дискуссии, Хандке опубликовал статью «Я — обитатель башни из слоновой кости» («Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms»), в которой попытался обосновать свое неприятие, по его же определению, «маньеристского реализма», то есть эксплуатацию писателями давно открытых художественных приемов, скорее лишаящую искусство слова реалистичности, и собственный поиск «новых возможностей и новых методов» в литературе, новых моделей

изображения «действительной действительности»¹⁶. В статье шла речь и о новом произведении, в котором Хандке собирался реализовать свои эстетические представления: «Для романа, над которым я теперь работаю, я избрал схему распространенного вымысла. Я не изобрел историю, я нашел ее. Нашел внешний каркас действия, уже готовый, восходящий к детективной схеме с ее изобразительными клише, в виде убийства, смерти, испуга, страха, преследования, пыток. В эту схему я вложил собственные размышления, способы существования, поведения, жизненные привычки. Я понял, что эти автоматизмы изображения когда-то возникли из действительности, когда-то были реалистическими. Если я добьюсь, что эта схема смерти, ужаса, страдания и т. д. оживет именно во мне, в моем сознании, то смогу с помощью такой пропущенной сквозь рефлексию схемы показать действительный ужас и действительное страдание»¹⁷. Роман вышел в 1970 г. и назывался «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым». Именно его критики назвали «переходной» книгой Хандке; «...еще не реализм, но уже не авангардизм»¹⁸, — констатировал, в частности, Ю. И. Архипов.

Монтеру Вальтеру Блоху, когда-то известному футбольному вратарю, «объявили, что он уволен» (роман цитируется в переводе В. Курелла). Некоторое время после этого Блох слоняется по городу, куда-то заходит, с кем-то заговаривает, чем-то механически заполняет время, проводит ночь с фактически незнакомой женщиной, кассиршей кино, которую наутро неожиданно душит в ее же квартире. Пытаясь замести следы, уезжает в городок на южной границе, где, как он знал, бывшая приятельница содержит пивную. И здесь Блох блуждает по городу, заводит случайные знакомства и разговоры. Вот, в сущности, и весь внешний событийный план, или, говоря словами автора, «схема», «каркас действия». Но есть, однако, и иной повествовательный план, внутренний, — рефлексия, погружаясь в которую, читатель становится свидетелем невероятного психологического напряжения, переживаемого героем. Оно неуклонно возрастает в предчувствии развязки, по мере того, как Блох из газет узнает об обнаруженных полицией следах убийцы, то есть своих собственных.

Что же такое это убийство, казалось бы, абсолютно немотивированное? Ведь должны же быть причина или хотя бы повод, почему один человек лишает жизни другого, не причинившего первому даже невольного зла. Быть может, всему виной увольнение, в результате которого Блох оказался выброшенным на обочину существования и теперь выместил обиду и злость едва ли не на первом подвернувшемся? Тем более ведь не случайно в один из кульминационных моментов в голове беглеца возникает

фраза — «заключительная» (то есть все объясняющая), как ему кажется, которая затем повторится: «Слишком он долго оставался без работы». Ответ, однако, столь же скор, сколь и относителен. Во-первых, после увольнения прошли считанные дни. Во-вторых, при внимательном чтении, еще вопрос, действительно ли Блоха уволили или он, по сути, сам «уволился»: на работе он почему-то появляется в обед; на его появление почти никто не реагирует (привыкли к его отсутствию?); более того, об увольнении ему никто даже не сообщает, он сам именно таким образом истолковывает всеобщее молчание. Стройплощадку он покидает «сразу же», беспрекословно, следовательно — или воспринимает увольнение как ожидаемое и вполне логичное, или сам решает поставить, наконец, крест на опостылевшем занятии.

Так что суть, вероятно, не в этом увольнении; в свете дальнейшего повествования гораздо более важным представляется тот факт, что когда-то раньше Блох лишился своего любимого, настоящего дела. В бытность вратарем на нем лежала ответственность, он имел возможность самовыражаться, рисковать, импровизировать, принимать решения, приковывать к себе взоры, в немалой степени способствовать триумфам команды. Игра была не просто работой, а призванием, и с ее потерей жизнь утратила краски, остроту ощущений, праздник сменился обыденностью, примитивной и монотонной, свыкнуться с которой, преодолеть которую он оказался не в состоянии. Тоска и бесконечное одиночество, предельная отчужденность, ощущение самоутраты полностью завладели его личностью. Вольно или, скорее, невольно Блох и совершает убийство из безотчетного желания сыграть в новую, на сей раз «страшную и преступную игру, чтобы вновь привлечь к себе внимание, как когда-то на футбольном поле в момент одиннадцатиметрового удара», «как-то обогатить собственную жизнь, театрализовать свое бесцветное существование»¹⁹.

Но почему именно эта женщина становится жертвой Блоха? Ведь случаи для совершения преступления ему представлялись многократно: он то и дело лез на рожон, ввязывался в драки, затевал ссоры... Вероятно, дело еще и в том, что обида на весь мир до поры до времени придает видимость смысла его рутинному существованию. Показательно, что, с одной стороны, поступки Блоха имеют характер коммуникативного, так сказать, намерения, а с другой — всякая коммуникация самим же персонажем на корню пресекается, стоит только произойти очередному соприкосновению с кем-то, забрезжить перспективе хотя бы непродолжительного, ни к чему не обязывающего общения. Достаточно было позволить незнакомой женщине «приблизиться» к себе, как она стала казаться необычайно навязчивой, присваивающей даже его слова и его истории, в то время как он под-

черкнуто выдерживает дистанцию; иначе говоря, посягающей на последнее, что у него осталось, — непроницаемое одиночество. И вот уже в восприятии Блоха гротескным образом деформируется реальность, так что безобидные чайники на дне посуды кажутся ему кишасами муравьями. Общих тем для разговора нет, обмен фразами напоминает диалог глухонемых. Внутренний взрыв назревает; чашу терпения Блоха переполняет обращенный к нему, только что оставшемуся без места, вопрос Герды, не пойдет ли он сегодня на работу. Так парадоксально сошлись в одной точке случайно допущенная Блохом максимальная физическая близость с другим человеком и максимальная же от этого «другого» душевно-духовная удаленность, и накопленные в течение долгого времени злость и раздражение выливаются в убийство. Кстати, именно в беседе с Гердой впервые всплывает фамилия «Штумм» (нем. stumm — немой, безмолвный), затем это слово лейтмотивом пройдет через все повествование; символично, что немецкое словосочетание stumm machen означает «убить».

Однако даже таким ужасающим образом Блоху не удастся привлечь к себе внимание. Более того, своему поведению после убийства он придает, в сущности, лишь видимость замечания следов, как бы идя на уступки детективному клише — убийце положено скрываться; не случайно его преследует впечатление театральности происходящего. Даже после опубликования в газете описания и портрета убийцы Блох остается неузнанным. Вопрос, почему его не узнают, безусловно, из числа самых существенных в романе. Скорее всего, окружающие Блоха люди в большинстве своем ему же подобны и потому не в состоянии выделить его из общей массы. Разумеется, отнюдь не каждый из них — убийца в буквальном смысле, но они равнодушны и близоруки, не способны к диалогу, «немые». Общество поражено духовной немотой — вот поставленный автором диагноз и, одновременно, вынесенный им вердикт. Этот свой диагноз-вердикт Хандке воплощает недвусмысленно, но, избегая откровенного декларирования, делает это посредством символически значимых образов и ситуаций. Так, городок, куда прибывает Блох, занят пропажей *немого* школьника; сторож народной школы забредшему на ее территорию Блоху сообщает, что дети *«даже говорить толком не учатся... если их не спрашивают, то и вовсе молчат»*. *«В сущности, — заключает сторож, — все более или менее немые»* (курсив во всех случаях наш. — Е. Л.). Что показательно, ответить Блох «не рискнул», то есть опять-таки «онемел», и счел за лучшее незаметно ускользнуть прочь. Перечень примеров можно продолжить; очевидно, в процессе развертывания романного действия происходит метафоризация мотива немоты, развитие его коннотации, его ассоциативное наращивание.

В нравственно неблагополучном обществе люди тотально разобщены, отчуждены друг от друга, не только немые, но и глухие, в чем Блох убеждается на обоих этапах своего аутсайдерства — до убийства и после него. Ведь попытки убедить себя в наличии хоть каких-то еще остающихся связей неизбежно проваливаются (нечто подобное довелось испытать Гансу Шниру, герою романа Г. Бёлля «Глазами клоуна»; кстати, происходящее с Блохом тоже имеет своеобразный оттенок клоунады, и в этом смысле «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» соприкасается не только с вышеназванным произведением Г. Бёлля, но и с «Жестяным барабаном» Г. Грасса, «Делом д'Артеза» Х. Э. Носсака).

Преступник ли Блох? Безусловно. Аутсайдерство не оправдывает, а всего лишь объясняет совершенное им бессмысленное убийство. Но Блох — не убийца по натуре; каково ему быть убийцей, свидетельствуют многочисленные описания его состояния после содеянного. Совершенное персонажем жестокое насилие над другим человеком теперь осаждает его собственное тело и душу. Необходимо отдать должное Хандке-психологу; повествование в романе ведется от третьего лица, но в данном случае это своего рода «обманный» ход: читатель на все происходящее смотрит глазами переживающего имманентный душевно-духовный недуг главного героя, точнее — сквозь призму его катастрофически-кризисного сознания, выписанного настолько тщательно, что обнажаются все скрытые механизмы его функционирования.

Символично обилие в романе происшествий со смертельным исходом, которые повсеместно настигают Блоха и определенным образом замыкают событийное пространство, в трагические цвета окрашивая судьбу не только конкретного персонажа, но и вообще всякого человека. Даже многочисленные составляющие зооморфного ряда приобретают метафорический смысл и придают дополнительный драматизм атмосфере романа. Предельно густо насыщено повествование и другими знаками, которые мгновенно связываются Блохом с совершенным им преступлением и с грядущей расплатой. На что бы ни упал его взгляд, к чему бы он ни прикоснулся, кто бы о чем ни говорил, во всем ему мерещится скрытый смысл, западня, намек на неотвратимость конца «игры», по логике которой он будет неизбежно уличен и призван к ответу. Гиперприсутствие в романе единого направленных намеков и символов, с одной стороны, подчеркивает очевидную сконструированность, заведомую экспериментальность текста, с другой — достаточно оправданно в психологическом отношении; в соответствии с замыслом автора этот прием, наряду с другими, и должен был превратить «действительную действительность» в «мою», то есть глубоко личностную

реальность, исполненную, говоря словами писателя, «подлинных ощущений», продуманную, искусную, но не искусственную.

То же касается и кричащей предметности романа, вещности и вещественности его художественного мира, в трансформациях которого тоже есть своя логика. Поначалу окружающая Блоха реальность предстает в потоке его сознания-зрения предельно детализированной, но достаточно упорядоченной. Этой видимой упорядоченностью предметного ряда как бы замещается отсутствие порядка внутри Блоха, по отношению к предметам он еще в состоянии ощущать себя сторонним наблюдателем. После убийства и отъезда Блох и себя самого начинает воспринимать как нечто постороннее, как предмет в ряду других предметов. Постепенно вещи вообще утрачивают досягаемость, настолько герой далек от всего вокруг него происходящего. Теперь детализация, предельная конкретизация не просто фрагментирует мир, но лишает его реальности и достоверности — уже не мир дробится на мельчайшие, но все еще сохраняющие форму слагаемые, а сами эти слагаемые расщепляются на отдельные части, одни из которых вообще оказываются исключенными из поля зрения Блоха, другие — угрожающе и неестественно укрупняются, форсируются, замещая собой целое, теряя привычные очертания и пропорции. Все реже удаются Блоху попытки «восстановить» окружающий мир, вернуть собственным действиям уверенность, различить «контуры, движения, голоса, возгласы и людей в целом». И все чаще читатель ловит себя на впечатлении, что персонаж перемещается не среди людей и предметов, а среди их отдельных частей, а то и вовсе предметы перемещаются вокруг него. Чем в большей степени вещи теряют свою вещность, тем чаще овеществляются и «встраиваются» в предметный ряд ощущения и переживания Блоха. Мир распадается в глазах одного из его обитателей, или, как сказал А. Камю, «декорации рушатся»²⁰, рушится и их чувственный адекват.

На наличие в романе «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» экспериментов лингвистического толка, осуществленных не без влияния, опять-таки, Людвига Витгенштейна, обращали внимание многие критики и литературоведы. Д. В. Затонский справедливо говорит о «лингвистической» мании Блоха, сближающей роман с некоторыми пьесами Хандке, в особенности с «Каспаром»²¹.

Роман «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», как и проза Хандке в целом, монологичен и в этом отношении вполне соответствует представлениям многих западных писателей XX в. о монологе как о почти единственно возможной форме современной литературы, ибо только он, по словам Х. Э. Носсака, «отражает состояние человека, потерявшегося в чаще абстрактных прав»²².

Весьма обширен хронотоп вызываемых романом аллюзий и аналогий с литературной традицией на всех уровнях — проблемно-тематическом, событийно-сюжетном, образном, стилевом, что обусловлено решением Хандке «избрать безличную литературную схему и сделать ее нелитературной и личной». Достаточно ощутимо влияние Джойса: «блумждание» его знаменитого персонажа по-своему отзывается в неприкаянности Блоха, а джойсовский поток сознания не раз напомнит о себе в повествовательной манере Хандке. Переживаемое Блохом состояние после совершенного убийства вызывает прямые аналогии с ситуацией одного из знаковых героев Достоевского — Родиона Раскольникова. Многими своими составляющими роман Хандке восходит к Кафке с его «Процессом» и «Превращением», к французским экзистенциалистам — Сартру с его романом «Тошнота», Камю с его «Посторонним» (количество эпизодов и персонажей, «рифмующихся» с последним, поразительно). В поэтике Хандке узнаваемы немецкий вариант натурализма с его «секундным стилем»; «новый роман» в обоих ответвлениях, но в первую очередь — «шозизм» Роб-Грийе с его демонстративно-бесстрастным кадастром вещей и жестов; неслыханная предметность стилистики Канетти; представления Клейста о театре марионеток и др.

В 1972 г. вышел новый роман Хандке — «Короткое письмо перед долгим прощанием» («Der kurze Brief zum langen Abschied»), суть которого, пожалуй, уместнее всего передать немецким «Eigensinn» — «путь внутрь», к себе подлинному. Своеобразной же формой осуществления этого процесса самоидентификации явился путь буквальный: преследуемый женой Юдит, герой прибывает из Европы в Америку, перемещается по ней из штата в штат, из города в город, преодолевая и здесь небольшие расстояния. Но и этими двумя значениями, метафорическим и прямым, не исчерпывается содержание мотива пути; мысленно персонаж то и дело совершает еще и путь, условно говоря, обратный. В рассказе о злоключениях сегодняшних постоянно вклиниваются раздумья о родине — Австрии, воспоминания о собственном прошлом, и более всего — о безотрадном детстве, очевидно, обусловившем характер героя, его мировосприятие, и, не исключено, предрасположившем его к сочинительству.

Собственно действие достаточно непродолжительно, но благодаря активной ретроспективе его временные и пространственные рамки расширяются. С каждым новым усилием героя разобрататься в своих переживаниях в его сознании оживают минувшие события, которым некогда неизменно сопутствовали чувства тоски и непреодолимого страха. Страх, изведенный во время войны, постепенно усугублялся полнейшим одиночеством и за-

брошенностью, именно в детстве ощущаемыми особенно остро: ребенок «говорил сам с собой, чтобы выдумать себе общество и собеседников» (роман цитируется в переводе М. Рудницкого). Приступы депрессии у матери, опасения за нее, безумный страх смерти, одна мысль о которой открывала перед героем «черный, зловещий простор безмолвной, бездыханной подводной равнины», — подобные обстоятельства, разумеется, не вселяли ни уверенность в себе, ни доверие к людям.

Именно в Америке, вдали от родины, предаваясь бесконечным воспоминаниям, герой начинает понимать, почему его «память удерживает только мгновения страха», — ничего иного он в детстве не испытал. Не только его семья, но и большинство знакомых жили бедно. Дело даже не в материальном положении — жизнь была скудна событиями. Только в страхе невыносимым образом совершалось слияние мечты и жизни, ибо в свете мечты яснее виделась безнадежность реальности, а предвестие любой перемены тотчас окрашивалось в цвет страха. Совершенно не случайно в системе образов романа появится образ ребенка, панически боящегося любого открытого пространства, — в сущности, двойник рассказчика, тридцать лет прожившего в ожидании боли и беды.

По собственному признанию героя-повествователя, он долгое время «видел мир будто в кривом зеркале», а всех без исключения окружающих — гротескно-уродливыми, едва ли не сплошь неприкаянными беглыми каторжниками. Даже их внешность не поддавалась в его сознании адекватному описанию, ибо память фиксировались только чужие аномалии и скверные привычки. Вероятно, подобный избирательный взгляд на мир был самым надежным способом утвердиться в обоснованности своей от него удаленности, бережно сохраняемой дистанцированности, подозрительности по отношению к любому вторжению в собственную жизнь.

Как ни парадоксально, но, скорее всего, именно как вторжение, как покушение на самодостаточное, изолированное от всех и вся существование, ставшее привычным и по-своему удобным, было воспринято героем появление в его жизни Юдит. Парадоксально, так как именно к ней он некогда впервые испытал подлинное чувство, она побудила его сделать первый шаг навстречу «другим». Остается лишь догадываться, что же извратило настоящие чувства — его и ее, почему любовь обернулась ненавистью, что вернуло героя в привычное русло страха и обособленности, а Юдит превратило в некую фурию, следящую за каждым его передвижением, опережающую любые его намерения, устраивающую ему ловушки и угрожающую убийством. Возможно, в нем и Юдит было нечто общее, что принималось в

себе, но отвергалось в другом. Вероятнее же всего, герой так и не сумел (или не пожелал) до конца преодолеть в своем роде комфортную «удаленность», даже по отношению к любимому человеку, и радость, душевно-духовная открытость так и не стали мерилом их отношений. «Я слишком долго с удобствами располагался во всех мыслимых позах отчуждения, — сознается рассказчик, — слишком долго обособливался от всех, низводя их в ранг “существ”. *Это существо*, говорил я про Юдит, *эта тварь. Этот, эта, это*» (курсив автора. — *Е. Л.*).

Почему именно Америку избирает автор в качестве пространства для самоидентификации своего персонажа? Почему именно в этой стране герой, знавший прежде только «страдательную память», открывает в себе память «действенную», способность к обнаружению в своем прошлом «крохотных ростков надежды», которым он теперь пытается дать жизнь? Как известно, европейские предшественники Хандке — Кнут Гамсун, Максим Горький, Франц Кафка и другие — акцентировали в американской действительности материально-прагматическое начало. Не все так однозначно у Хандке. Посредством своеобразно преломленного приема двойного зрения он соотносит американский и европейский образы мышления и поведения, показывая абсурдность, противоестественность, алогизм крайностей того и другого. В первом, американском, варианте жизнь может быть начисто лишена индивидуально-личностных оснований, в другом, европейском, человек оказывается погруженным в свой, так сказать, принципиальный индивидуализм, распространяющийся на все сферы жизнедеятельности, включая сокровенно-интимные.

Безусловно, созерцание демонстративно-подчеркнутой принадлежности американцев своей стране обостряет переживания героя по поводу собственных сложных отношений с родиной. С другой стороны, может быть, по контрасту с театральностью во взаимоотношениях американцев, он начинает испытывать не натужно-лихорадочную, а настоящую жизнерадостность, замечает перемены в своем мироощущении: «Я уже больше не разговаривал сам с собой и радовался дню, как прежде радовался ночи». Приходит, наконец, ощущение обретенности «ИНОГО ВРЕМЕНИ» (выделено автором. — *Е. Л.*), поиском которого была заполнена предыдущая жизнь героя и которое теперь распахнулось, раскинулось перед ним целым «ИНЫМ МИРОМ» (выделено нами. — *Е. Л.*). Принципиально важно, что, принимая этот новый мир, герой осознает не только собственную в нем экзистенциальную потребность, но и потребность мира в нем, обычном человеке со своими бедами и проблемами, но и неповторимой личности в одно и то же время; теперь он должен только «найти... такой образ жизни, чтобы можно было просто жить

по-хорошему и по-хорошему относиться к другим людям». Делать свою работу, принимать людей такими, каковы они есть, любить и прощать. «Однажды, к примеру, я слышал, как одна женщина сказала: “Помню, я тогда еще очень много овощей на зиму законсервировала”, и при этих словах я с трудом сдержал слезы».

В новом свете видится теперь герою и его конфликт с Юдит. Суть его проясняется на фоне взаимоотношений американской «любобной пары», у которой они с Клэр и ее ребенком останавливаются во время путешествия. Эти взаимоотношения — некий гротескный симбиоз американского собственничества и европейского индивидуализма. В их искусственном напряжении чувств рассказчик узнает драму своего с Юдит превращения из любящих друг друга людей в откровенных врагов, а совместно существования — в изощренную пытку, в «немыслимый, испуганный танец, хореографом которого была ненависть».

Роман «Короткое письмо перед долгим прощанием» — при всей преемственности проблем и мотивов — в гораздо большей степени, чем предшествующие произведения Хандке, оставляет впечатление некоего палимпсеста. Возникает оно не только из-за имманентного включения прошлого в настоящее, австрийских и европейских реалий — в американские, но и благодаря предельной насыщенности повествования разнообразнейшими аллюзиями и реминисценциями — музыкальными, живописными, кинематографическими, историко-культурными. Совершенно особое место в аллюзивном потенциале романа принадлежит литературным произведениям европейских и американских писателей. Семантика цитат, источники которых в одних случаях многократно оговариваются автором, в других — угадываются читателем, весьма сложна, их эстетическое присутствие многофункционально.

Так, в качестве эпиграфа к обеим частям произведения Хандке использует цитаты из романа Карла Филиппа Морица (1757–1793) «Антон Райзер» (изданного в переводе на русский язык под названием «Путешественник»), в жанровой форме которого сам автор подчеркнул в свое время свойства психологического романа и биографии, а современники (включая Гёте) и потомки справедливо усматривали вариант «романа воспитания». Посредством эпиграфов, таким образом, Хандке уже задает своему повествованию специфическую жанровую форму — синтез «романа путешествия» с «воспитательным романом»; кроме того, кладет начало разветвленной системе образов-лейтмотивов («дом», «дорога», «перемена мест», «даль», «забвение», «явь») и создает исполненное символики его своеобразное «хронотопное» обрамление. Каждый из эпиграфов содержит в себе метафорический смысл и пафос одной из двух частей романа: если в первой преобладают мотивы неотвратимости дороги и поиска, то вто-

рая дополняет их мотивом душевного исцеления, необходимого для начала качественно нового этапа жизни.

Обилие цитат в романе в некоторой мере объяснимо профессией рассказчика и его состоянием творческого кризиса. В этом смысле путешествие героя-писателя получает еще одно измерение — в глубь литературной и культурной традиции, сознательное «примеривание» себя к ней, своей истории — к опыту знаковых для Хандке литературных персонажей и их «отцов». Особенно велика в художественной системе произведения роль цитирования одного из классических «романов воспитания» — «Зеленого Генриха» Готфрида Келлера, развернутые отсылки к которому и даже фрагменты текста, переживания его заглавного персонажа Генриха Лее постоянно соотносятся героем Хандке с перипетиями собственной жизни. Не менее значимы аллюзии на роман «Великий Гэтсби» Фицджеральда и творчество Хемингуэя. Д. В. Затонский, имея в виду «Короткое письмо к долгому прощанию», отметил сходство художественной манеры австрийского прозаика с хемингуэвской техникой, «потому что описание непосредственное соотносится с настроением повествующего героя», и в этой связи вспомнил о таких персонажах раннего Хемингуэя, как Джейк Барнс из «Фиесты» и Фредерик Генри из «Прощай, оружие!» Подобно им, герой-путешественник Хандке «заслоняется вниманием к внешним мелочам от боли, которую приносят мысли»²³. Наблюдение точное, но связь Хандке с Хемингуэем, при ближайшем рассмотрении, еще более глубока и также закреплена посредством аллюзий, прежде всего — на роман «Иметь и не иметь». У Хандке фигурирует поставленный по этому роману фильм Говарда Хоукса, что, разумеется, не случайно: хемингуэвскому герою, Гарри Моргану, потребовалась целая жизнь, чтобы перечеркнуть свой анархический индивидуализм, и его предсмертные слова: «Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один...» — эхом отзываются в мысли героя Хандке: «Не хочу больше быть один», в его «тоске по сопричастности».

Интегрированы в структуру романа и аллюзии на другие произведения мировой и австрийской литературы — от Библии (в частности, ветхозаветная история о Юдифи и Олоферне процируется в сознании персонажа на его отношения с Юдит; само совпадение имен библейской героини и героини Хандке символично) до Гёльдерлина, Штифтера, Шиллера и многих других. Кроме того, роман дает основания для аналогий с эстетикой Сартра, Кафки, Пруста и др.

Проблематика и техника романа «Короткое письмо перед долгим прощанием» нашли продолжение в книге «Нет желаний — нет счастья» («Wunschloses Unglück», 1972). Толчком к

ее созданию послужило самоубийство матери Хандке: в возрасте 51 года она свела счеты с жизнью, приняв смертельную дозу снотворного. В «Коротком письме...» содержится немало свидетельств того, какой страх за мать испытывал герой с самого детства, какая бездна пустоты открывалась перед ним при одной мысли о ее возможной смерти. Следующее произведение показало, что подобное психологическое состояние переживалось не только безымянным, хотя и, безусловно, автобиографическим героем Хандке, но и самим писателем.

Определить жанровую принадлежность книги весьма сложно: ей присущи черты и лирической исповеди, и психологической новеллы, и эссе. Но, прежде всего, — это биография матери, описание ее невзгод и лишений, типичных для женщины ее времени и сословия. Для Хандке важно было показать, что трагедия его матери имеет природу не только индивидуально-психологическую, но, в первую очередь, социальную. Отец матери и дед рассказчика, словенец по происхождению, появился на свет вне брака. Рассчитывать на средства для обзаведения семьей и собственным жильем он не мог — уделом крестьян-бедняков во многих поколениях были изнурительный труд на чужих людей и жалкая смерть в чужом же углу. Новое время не принесло особых изменений: фактически, заметит автор, здесь и в начале XX века сохранялось положение, существовавшее еще до отмены в 1848 г. крепостного права.

Впрочем, к деду судьба оказалась несколько благосклонней: его мать была дочерью зажиточного крестьянина и получила кое-какие средства на приобретение небольшого хозяйства. Так ее сын, первым в длинной череде неимущих и бесправных в своем роду, обрел возможность вырасти в родном доме. Удалось разорвать порочный круг полной материальной зависимости, но — не зависимости психологической. «Вековые страхи голи перекатной» (книга цитируется в переводе И. Каринцевой), нищета духовная вошли в плоть и кровь самого деда и его сыновей. Когда одному из них вдруг представилась возможность получить гимназическое образование, он не выдержал и нескольких дней в непривычной обстановке. Таков был результат разлагающего воздействия на человека бедности, в зародыше убивавшей в нем всякое душевное движение, желание подняться, изменить свою жизнь.

Женщина в такой среде была изначально обречена. У нее не только будущего не было, но даже страха перед ним, ибо не предвиделось никаких отклонений от привычной колеи, следовательно — не предвиделось и «своего» будущего. Никакой надежды на счастье и даже никакого предположения о его возможности, никакого права на инициативу, никаких эмоций, кроме вызываемых естественными причинами — темнотой или холодом, гро-

зой или физическим недомоганием. Дети от разных отцов, унижительное замужество, унылое однообразие бесцельного существования, лишаящие сил повседневные заботы о хлебе насущном, «глухота к ней окружающих, ее глухота к окружающим», тяжелые болезни, неизбежная ранняя старость и, наконец, «со смертью исполненное предопределение» — такова была участь матери, мало чем отличавшаяся от участи любой другой женщины. Подлинные события успешно замещались обрядами и обычаями, живые люди и подлинные чувства — «утешительными фетишами». О сохранении человеком индивидуальности нечего было и думать — само слово «индивидуальность» воспринималось как ругательство. Быть приличной женщиной означало быть «как все».

Между тем смириться, «преодолеть себя» матери — с ее природным любопытством, стремлением к знаниям, жадой общения — было совсем не просто. Пятнадцатилетней девочкой она решилась на бунт и ушла из дому. Жизнь, однако, скоро обломала ей крылья, заставила подавить свои душевные порывы, принять правила игры в «жестокое представление», в котором человек был всего лишь «реквизитом». Она вынуждена была надеть маску, дабы «не выделяться», освободиться «от собственной биографии» и «приобрести типичность».

Политикой мать интересовалась меньше всего, воспринимая ее как одно из бесчисленных абстрактных понятий, некий «неодушевленный символ», но никак «не то, что можно видеть». Речи фюрера, аншлюс, триумфальный въезд Гитлера в Клагенфурт, «ликование масс», знамена со свастикой, призывы, марши, приказы внесли некое разнообразие в скуку буден, создали иллюзию «приобщенности», воспринимались как встреча со «сказочным миром». Политика наконец-то обрела знакомые формы «ритуала». Разумеется, с воем сирен, бомбежками, похоронками иллюзии разрушатся, но свою существеннейшую лепту в процесс, который ближе к финалу рассказчик назовет «ВЕЛИКИМ ПАДЕНИЕМ» (выделено автором. — *Е. Л.*), «политика» вносит.

Так, история матери превращается под пером Хандке во фрагмент истории Австрии, истории, излагаемой косвенно, но производящей от этого не менее удручающее впечатление. Художник, не раз заявлявший, что скептически относится к так называемым литературным «типам» и «характерам», в книге «Нет желаний — нет счастья» не избегает ни типизации, ни характеристики: отношение матери к «новому порядку» в известной мере отражало дезориентированность очень многих. Имея в виду это произведение, Н. С. Павлова справедливо заметила: «Писатель, сосредоточенный (вопреки самым противоречивым авторхарактеристикам) на анализе связей частного сознания и идеологии, частного сознания и истории, Хандке предлагает за-

думаться над необходимостью пробуждения этого сознания, его ответственности за свои реакции»²⁴. О «представительстве» образа матери говорил и сам автор: он движим был желанием осмыслить ее историю именно как «показательный случай».

Рассказывая о матери, Хандке одновременно рассказывает о себе и своей литературной работе, делится сомнениями и тревогами, ищет способа избежать опасностей, подстерегающих его как писателя: с одной стороны, излишне абстрагировать образ матери, подчинить неповторимо-личностное в нем литературным канонам, с другой — растворить его «в лавине поэтических слов». Он посвящает читателя и в механику, и в суть вербальных поисков: решив исходить «из общечеловеческого словарного запаса», из языка «общеупотребительного, а не подысканного», он всякий раз соотносит лексику, пригодную для создания любой женской биографии, с особенностями характера и судьбы своей матери. Вообще проблеме слова, языка, как и в прежних произведениях, отведено в книге очень важное место. Но здесь язык выполняет функцию, не только предназначенную ему искусством, но и подкрепленную «личным поводом», — вырвать дорогой образ из круга обреченных на забвение, навсегда ушедших в небытие; быть может, хотя бы посредством слова осуществить подавленную при жизни мечту матери «быть».

Комментируя собственные «технологические проблемы», вынося их на обсуждение, Хандке тем самым дает представление о своем художественном методе. Суть его — в соединении традиционного и новаторского; о продуктивности подобного пути писал, в частности, австрийский литературовед В. Вайс: «В “Нет желаний — нет счастья” Хандке сочетаются личность и структура, повествование от первого лица и рефлексия о языке как общем достоянии, о речи в самых разных ее ипостасях — от простой разговорной до литературной. Вероятно, в данном случае есть основания говорить не столько о возвращении к старому реализму, сколько о возникновении нового реализма, который не отказывается полностью от всего, что принято... ругать формализмом, а включает в свою палитру»²⁵.

В книге, действительно, узнаются многие приемы Хандке, знакомые по его предыдущему творчеству. Это и использование графических возможностей (курсив, разрядка, выделение слов и оборотов прописными буквами), рассчитанных на визуальное восприятие и дополняющих смысловой спектр отдельной фразы, эпизода и произведения в целом. Это и фрагментарность, не затемняющая, однако, общую картину, а придающая естественность запечатленному в книге процессу воспоминаний. Как и прежде, чрезвычайно важна деталь (иногда натуралистическая), с помощью которой достигается зрительная конкретность, своего рода

«овеществленность» изображаемой действительности, состояния человека. Важные составляющие поэтики книги — сдержанный, без надрыва, драматизм, сознательная, иногда даже «оговариваемая» рассказчиком цитатность, обилие поводов для всевозможных аналогий с предшественниками и современниками, от реалистов XIX века, показавших крушение «больших надежд», до писателей XX века — Кафки, Камю, Томаса Бернхарда и других.

В русле «нового реализма» (по другим определениям — направления «самоуглубленности», «новой сокровенности») созданы и романы Хандке «Час подлинных ощущений» («Die Stunde der wahren Empfindung», 1975) и «Женщина-левша» («Die linkshändige Frau», 1976), каждый из которых рассказывает о попытке главного персонажа изменить свою жизнь.

В первом из романов в который раз дало о себе знать «присутствие» Кафки (прежде всего его новеллы «Превращение»). Герою Хандке, культур-атташе австрийского посольства в Париже Грегору Койшнигу, во сне привиделось, что он совершил жестокое убийство. Все попытки Грегора прийти в себя, то есть преодолеть свое ночное состояние, осознать совершенное во сне преступление как фикцию, оказываются тщетными. Приснившийся кошмар трансформировал сознание героя в такой степени, что он ощущает себя настоящим убийцей, преследуемым собственной ужасной тайной и страхом быть раскрытым. К Кафке здесь отсылают и имя персонажа, и сама ситуация, не исчезнувшая с пробуждением героя; причем, как справедливо полагают литературоведы, отсылают не только к «Превращению», но и к романам «Процесс» и «Замок».

Думается, есть основания и для других аналогий (причем не только с соотечественниками и европейцами), в частности — с романом японского писателя Кобо Абэ «Чужое лицо», опубликованным почти десятью годами раньше хандковского произведения. Герой Кобо Абэ, как известно, в результате трагического случая в буквальном смысле лишается своего лица; решивший прикрыть свое внешнее уродство маской, он вдруг неожиданно для себя открывает, что трагедия только обнажила его подлинный безобразный облик, его «пиявок», скрывааемых им и прежде, только «маской из плоти», а не искусственно созданной личиной. Но ведь нечто подобное происходит и с Грегором Койшнигом, которому сновидение раскрыло его истинную сущность (произошло — если воспользоваться названием ранней пьесы Хандке — «саморазоблачение») и который теперь прилагает неминуемые усилия, чтобы продолжать успешно играть привычные роли. Между тем роли больше не удаются: его оставляют и жена, и любовница, на улице он теряет дочь. «Со времени прошедшей ночи... что-то остановилось. Это “что-то” нельзя было

различить, от него можно было только отвернуться. Быть посвященным в нечто казалось теперь смешным, быть принятым назад казалось невысказанным, принадлежать к чему-то подобно было аду на земле... он оказался расколдованным».

Тем не менее, Хандке оставляет герою надежду — но только надежду — на возвращение к подлинной, качественно новой жизни. Намек на его «возрождение» содержится в эпизоде, когда Койшниг присаживается у детской площадки, и его взгляд падает на самые обыкновенные предметы — заколку для волос, лист каштана, осколок зеркала. По крайней мере, именно как начало очищения истолковывал этот эпизод сам автор в одном из своих интервью: «В это мгновение, в этот вечер, в продолжение одной-двух секунд он как будто обретает покой... в течение нескольких вздохов переживает счастье, согласие, удовлетворенность и тайну...»²⁶

Роман «Женщина-левша» некоторыми литературоведами был воспринят как определенное отклонение от магистральной линии в художественной эволюции Хандке 1970-х гг. Однако анализ романа убеждает в обратном: внутренне он теснейшим образом связан с предыдущими произведениями. И не только с «Часом подлинных ощущений», но и с книгой «Нет желаний — нет счастья», с которой его роднит женская тема, и с «Коротким письмом перед долгим прощанием», подобно центральному персонажу которого героиня нового романа решается пересмотреть жизненные ценности и разобраться в себе.

Все о своей героине рассказчик счел нужным сообщить на первой же странице произведения: ей тридцать, она замужем, домохозяйка, имеет восьмилетнего ребенка. Семья живет вполне обеспеченно, но в съемном коттедже: муж, сотрудник известной в Европе фирмы по производству фарфора, в любую минуту может быть переведен на новое место, и потому обзаводиться собственным домом не имеет смысла. Кажется, читатель узнает о героине действительно немало, но все эти сведения дают представление лишь о ее социальном статусе и ничего не говорят о ней как о личности. Быть может, только одна деталь — неожиданно вспыхивающие глаза женщины (эта деталь лейтмотивом проходит сквозь весь роман) — насторожит и настроит на ощущение того, что стабильность ситуации иллюзорна, что идиллия чревата взрывом, который вот-вот произойдет и нарушит устоявшееся течение жизни. Даже имя героини станет известно позднее, но и потом, на протяжении всего повествования, рассказчик предпочитает называть ее не по имени, а отстраненно-нейтрально: «она», «молодая женщина». Разумеется, это не случайно: имя (то есть лицо, индивидуальность, «самость») героине еще только предстоит обрести.

Самое мучительное в состоянии Марианны — это унылое однообразие существования. «Что мне здесь, в этом доме, мешает, — признается она, — так это повороты, когда переходишь из одной комнаты в другую: всегда под прямым углом, к тому же всегда налево. Не знаю сама, почему это меня так раздражает, но просто мученье» (роман цитируется в переводе Н. Литвинца). В сущности, это метафора ее жизненного уклада, мало в чем отличающегося — при всем различии обстоятельств — от существования матери в «Нет желаний — нет счастья». И то же одиночество, не исчезающее, а обостряющееся с возвращением мужа из длительной командировки, приобретающее такую знакомую по литературе XX в. форму одиночества вдвоем.

Свое послесловие к русскому переводу книги Н. Литвинца называет «Правдивая история об одиночестве»²⁷. Стоит оговориться: всеобщего одиночества. Не менее Марианны одинок ее муж Бруно. Одинок герой, что называется, второго ряда: и лишенный тепла, не по годам серьезный ребенок Марианны; и подруга, учительница Франциска, с ее приятельницами по кружку, в котором они якобы «в полной мере раскрывают свои возможности», сознавая при этом, что «жизнь течет мимо»; и отец, стареющий писатель; и издатель; и многочисленные переводчики, о которых он упоминает; и некий потерявший вкус к писательству и жизни автор; и влюбившийся в Марианну актер, после знакомства с нею особенно остро ощущающий свою «потерянность»; и герои обсуждаемого Марианной и Франциской телерепортажа. Даже героиня книги, которую берется переводить молодая женщина, — в сущности, ее собственное зеркальное отражение.

Эти и другие «одинокие» придают истории Марианны значение множественности, даже типичности, но и по-своему ее оттеняют. Одинок многие, однако не каждый способен попытаться инерцию одиночества преодолеть, как отважилась это сделать Марианна. Впрочем, и в этом она не исключение; не случайно ее взгляд останавливается на словах, которые произносит героиня переводимой ею книги: «Если мечтать — это значит хотеть быть тем, что ты есть, тогда я хочу быть мечтательницей». Не случайно также в качестве своеобразного эпилога к своему роману Хандке использует цитату из «Избирательного сродства» Гёте: «Так все вместе, каждый на свой манер, продолжают эту будничную жизнь — кто с раздумьями, кто без оных; жизнь словно бы идет своим чередом — ведь даже в самых роковых случаях, когда все поставлено на карту, человек продолжает жить, как если бы ни о чем и речи не было». Показательно, что несколько позднее именно на гётевское «Избирательное сродство» Хандке сошлется как на образец прозы, иде-

ально сочетающей в себе на уровне художественного языка частное и общее, субъективное и объективное²⁸.

Судьба Марианны остается «открытой»; с одной стороны, обнадеживают и направление мыслей героини («Я только сейчас почувствовала, что в каждую минуту одиночества мы упускаем что-то, чего нам вовек не наверстать. Вы понимаете — это смерть»), и предфинальный эпизод с льнущими друг к другу ее гостями (некоторой своей идилличностью, «сказочностью» напоминающий конец «Короткого письма...» — достаточно, кстати, «искусственный», по собственному признанию автора). С другой стороны, совсем уж последняя сцена, где одинокая Марианна изображена в своей качалке (так и напрашивается ассоциация с концом драйзеровской «Сестры Керри»), лишает финал однозначно оптимистического прочтения.

В сущности, открытый финал — это своего рода фирменный знак прозы Хандке. Верен себе и Хандке-стилист; роман подчеркнуто фрагментарен и в то же время на удивление целостен, ибо все слагаемые его поэтики подчинены теме произведения. Это касается и времени года (зима, традиционно ассоциирующаяся с монотонностью бытия, холодом и сном), и времени суток, когда читатель чаще всего имеет возможность наблюдать за героиней (вечер и ночь), и преобладающих в цветовой гамме романа красок (черная и белая, как на графическом рисунке; не случайно Марианна вспомнит о некогда виденных ею картинах, изображавших невыносимые муки Христа на его крестном пути исключительно посредством белого фона и черных штрихов), и символики (выброшенная рождественская елка, дрожащие от холода привязанные собаки, дальтонизм отца, безлистные ветви деревьев, открытое окно среди множества закрытых и проч., но прежде всего — само название романа). «Графичен», подчеркнуто сух и язык произведения, часто напоминающий язык сценария, а иногда и попросту в него переходящий; точна деталь; тонк психологизм; скупой лирический пейзаж с неизменно участвующими в его создании элементами импрессионизма аутентичен душевному состоянию героини.

Как одно из наиболее значительных произведений Хандке и по сегодняшний день воспринимается его роман «Медленное возвращение домой» («Langsame Heimkehr», 1979), посвященный теме поиска человеком родины, дома и в этом смысле весьма показательный для австрийской литературы XX века. Роман положил начало своеобразной тетралогии, куда, помимо него, вошли такие произведения, как «Учение горы Сен-Виктуар», «Детская история», «По деревням».

Образы дома и дороги (пути), а также сопровождающие их мотивы обретения, поиска и возвращения в романе (как, впро-

чем, и во многих других произведениях зрелого Хандке) настолько многозначны и многомерны, что рассматривать их необходимо в русле концептуальном. Концепт — это сложный комплекс смыслов, определенным образом структурированная система универсальных и индивидуальных значений, позволяющая адекватно постичь логику авторского замысла, увидеть мир глазами писателя — и как неповторимо-уникальной личности, и как представителя своей страны и своей нации, и как человека универсального, носителя прапамяти, праистории, пракультуры. Говоря словами Д. С. Лихачева, «концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с собственным и народным опытом человека»²⁹. О том, что прочно укорененные в мировой литературной традиции образы дома и пути, мотивы поиска, возвращения, обретения в романе Хандке несут на себе основную смысловую нагрузку, свидетельствует уже само название книги; по сути, оно является своеобразной «свернутой» концептосферой произведения, ориентирует читателя на его главную нравственно-этическую проблему, формирует сознательную установку на «возвращение домой» как осуществление самоидентификации героя, как обретение им не только своего места, но и себя истинного.

О доме говорят как о колыбели жизни, оплоте душевного равновесия, гарантии самодостаточности, пространстве для самотворения. Дом — топос начала, но и топос конца, завершения земного пути человека. В любой культуре он включает в себя значения здания, строения, а также жилища, домашнего очага, места единения близких и родных. Дом соотносится с миром так, как микрокосмос соотносится с макрокосмосом. Все это совершенно справедливо и по отношению к австрийцам, с одной, весьма существенной, оговоркой: в австрийском контексте (крушение Австро-Венгерской империи, породившей, по замечанию Д. В. Затонского, «первую европейскую модель человеческой неприкаянности»³⁰, а также распространение фашизма, аншлюс, послевоенная проблематичность австрийской самостоятельности) концепт «дом» почти неизбежно приобретает смысл не столько феномена состоявшегося, сколько искомого. «В той стране, откуда я родом, — скажет Хандке устами своего героя Валентина Зоргера, — невозможно было и помыслить себе, что ты принадлежишь к этой стране и к этим людям. Не было даже и самого представления “страна и люди”» (роман цитируется в переводе М. Кореновой).

Концепт «дом» в произведении — ключевой, объединяющий все другие концепты, подчиняющий себе ход повествования. Его осмысление Петером Хандке достаточно созвучно «новоевропейской метафизике современности» М. Хайдеггера, который в бездомности, бесприютности усматривал судьбу человека

XX столетия, а в обретении дома, родины — знак принадлежности к человеческому сообществу, причастности к свершениям в мире, преодоления «заброшенности». «Чтобы человек мог... снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе»³¹.

Нечто подобное происходит с персонажем Хандке. Впрочем, состояние бездомности героя легко объяснить вполне рациональным образом — его, по сути, скитальческой профессией геобиофилософа, отнюдь не предполагающей ни «врастания», ни стабильности, ни комфорта. Но при ближайшем знакомстве с романом выясняется, что одиночество, бездомность героя, скорее всего, имеют и личные, и социальные, и экзистенциальные истоки.

Бездомье — это бесформенность; обретение своего дома, своего места, укорененность, напротив, предполагают оформленность. В философско-эстетической стихии романа проблема «поиска форм» занимает чрезвычайно важное место и решается не только в мировоззренческом, но и в событийно-фабульном планах произведения: профессиональная деятельность Зоргера протекает «в поле», «на местности» и подразумевает поиск форм ландшафтных, природных. При этом отношение героя к ландшафту отмечено арифметически точным расчетом, фиксацией таких слагаемых, как расстояние, угол наклона, материал, центр, углубления, «верхняя граница верхнего поля зрения», «параметры света и ветра, показатели широты и долготы, положение небесных тел» и прочее. Опять-таки, с учетом рода занятий Зоргера, подобная детализация ландшафтных форм, обостренное внимание к мельчайшим фактическим подробностям совершенно естественны. С другой стороны, и это принципиально важно, сам герой сознает, что вся эта арифметика обусловлена его внутренней потребностью в чувстве данного места, своего действительного в нем пребывания и вовсе не случайно появилась «с тех пор как он стал жить почти что всегда один»; собственно, это возможность лишний раз удостовериться, что на сей раз почва не уплывет из-под ног. Очевидно, ландшафт, природа до поры до времени замещает Зоргеру дом, в отсутствие последнего в буквальном понимании, и замещает не только в северной глухомани, где только ландшафтные формы и могут остановить на себе человеческий взор, но, что важно, и потом, в городе, — месте, хорошо знакомом герою по нескольким годам прежней жизни, но все-таки не «своим», не являющемся конечной точкой его «пути», целью его «медленного возвращения». Повествователь не преминет поддержать и утвердить читателя в этой догадке, заметив, что «Зоргеру была нужна природа, но не только как чистое, природное пространство... так появлялись ориента-

ция и жизненно необходимое пространство для дыхания (и тем самым уверенность в себе), одно вытекало из другого».

Понятия «пространство», «форма», «место» — из ряда наиболее часто используемых в романе; в природное пространство и его формы герой «вживается», их «призывает на помощь», «цитирует», в них видит предвестников будущих событий. Всякие новые пространства, будь то обозримо-монотонные или необычайно живописные, вызывают у него ощущение уже знакомых, обыкновенных и в то же время чужих, заставляют «терять равновесие», испытывать чувство не только уже переживаемой, но и грядущей «пустоты» во всей ее угрожающей полноте и неодолимости. Вновь и вновь повествователь соотносит применительно к Зоргеру природу с домом, манящим гармонией и обещающим надежность: «...уже много лет бесприютный и не имеющий, стало быть, возможности... укрыться в своих собственных четырех стенах, он воспринимал каждое место здесь и сейчас как свой единственный шанс», как возможность собрать воедино, «укрыть» и прежние, прошлые пространства, и настоящие, «только что завоеванные». В результате поиска некоего «личного пространства», личной обители складывается глубоко философское восприятие мира, убежденность в том, «что эта земная планета бесконечно цивилизованная и какая-то удивительно родная».

Отношения с природой у Зоргера совершенно особые, в своем роде интимные. Однообразная на первый взгляд поверхность земли предстает перед ним в событийной динамике, во всей неисчерпаемости проявлений, тревожащих, будоражащих сознание и душу, вызывающих об имени, «напоминающих человеческий мир (или предвосхищающих его)». К месту, в котором Зоргер работал последние месяцы, он испытывает глубокую благодарность и восторг, какие можно испытывать именно к дому. Ландшафт в представлении героя «обживается», наполняется «предметами», подобно тому как это происходит со «своим» домом и со «своим» городом. Таким образом, герой совершает в природу побег от мира людей, а она его этому миру возвращает, с этим миром солидаризирует. Любовь к лесу, реке, земле помогает Зоргеру почувствовать себя «среди нации», понять «свою собственную историю», поверить в ее незавершенность, в возможность ее продолжения, рождает в нем надежду и радостное желание поделиться этим неожиданно обнаружившимся богатством, которое еще только предчувствуется, но уже переживается и путь к которому *уже* начат и *еще только* начат.

Из всех природных стихий наибольшее внимание героя привлекает к себе водная стихия. Концепт «вода» весьма важен в романе. Стихия воды задает тон повествованию, создает атмо-

сферу движения, динамики, перемещения. В «область безраздельного господства воды» читатель вступает с первых же страниц романа. Вода царит, заполняет пространство «до самого горизонта», льется и извивается, струится и бьется, то тихо журчит, то образует бешеные водовороты. Ее Зоргер «познает», эту «большую воду, ее течение, ее кружение, ее стремительный бег», законы, в соответствии с которыми ее разрушительная работа оборачивается «доброй внутренней силой». Водное течение Зоргер не только легко представляет, но и способен — как часть своего места в мире — «прочувствовать»; он его многообразно нюансирует, замечает в нем малейшие процессы, завораживающие и «бурлескные», волнующие и развлекающие. В часы расставания поверхность реки открывает ему свой поистине человеческий, живой и одухотворенный облик, свое непрерывно меняющееся, «незабываемое удивительное лицо».

Будучи одной из основообразующих стихий космогенеза, вода символизирует катарсис, обновление и очищение, неустойчивость изменений, ассоциируется с глубинными причинно-следственными связями. Как стремительно, хотя и не всегда заметно для постороннего взгляда, «несла свои воды... двигалась вперед» река, так стремительно работало сознание героя, происходило его душевно-духовное развитие, его обращение в веру — веру в человека. Но в доминантном присутствии водной стихии у Хандке есть и дополнительная логика: как малый ручей вливается в более мощное водное течение, так и река жизни одного человека должна влиться в общее русло жизни людей. Две стихии — природная и душевная (вспомним знаменитые выражения Уильяма Джеймса «река жизни», «поток жизни», «поток сознания») — в романе, по сути, аутентичны и, образно говоря, щедро делятся одна с другой своими качествами. Наконец, в решающий момент, перед возвращением в Европу, к Зоргеру приходит осознание времени как «реки возвращения»; формула совершенно закономерная, соотносящаяся и с названием, и с темой произведения.

Мотив возвращения, в свою очередь, предполагает непременно наличие концепта «путь», ибо только при условии и в результате пройденного пути, понимаемого и буквально, и философски, человек способен преодолеть кризис, состояться как личность, самоидентифицироваться, обрести желаемые ценности. Лексема путь/дорога очень часто используется в названиях художественных произведений. Имея природу архетипическую, топос «путь» несет в себе семантику поиска, что совершенно справедливо и в отношении романа Хандке. Крайний Север для его героя — некая отправная точка пути-поиска, пути-возвращения, и дается ему этот путь отнюдь не легко.

Вот Зоргер еще здесь, в северном безлюдье, но его, поглощенного потенциальным будущим, беспокоит уже иного рода безлюдье, некогда, вероятно, сюда его и погнавшее, — безлюдье среди людей, чреватое «неизбежным одиночеством». Он «здесь» и одновременно «в пути», и этот «путь» изображен настолько психологически убедительно, что сопереживается читателем едва ли не физически. В этом смысле достаточно показателен эпизод с вынужденным — из-за непогоды — возвращением самолета назад, в северную деревушку; Зоргер успел настолько ввериться будущему, что это, казалось бы, незначительное происшествие рождает в нем ощущение «жертвы, отдающей себя на закляние», необычайно заостряет ситуацию «куда-пойти-податься», расколдовывает, разволшебствует совсем еще недавно такой любимый, полный тайн и очарования ландшафт, теперь выглядевший неестественным, нелепым и неприглядным.

Прощание с Севером — это еще не «Heimkehr», не «возвращение домой», а лишь Umkehr, поворот к дому. Путь Зоргера проляжет через знакомый по прошлой жизни университетский городок на западном побережье американского континента. Здешний дом Зоргера — тоже временный («жилище, оборудованное под рабочее место»). И снова мы имеем дело с целым рядом символических значений, закрепляющих оторванность персонажа «от всех и вся» в этом предельно «автоматизированном» городе, способном взрастить единственное искусство — искусство «дать-себя-забыть». И прибывает он в город, когда «было уже темно», и дом его с наглухо зашторенными окнами расположен вблизи никем не заселенного «парка землетрясений», и здание аэропорта представляется Зоргеру «военной зоной», и сам он кажется себе «фигурой, излучающей анонимность», среди таких же «космополитов», не живущих, а существующих между «прибытием и отправлением». Предстоит пережить поистине апогей отчужденности, «внутренней немоты», исторгнутости «из чрева на безвоздушную планету», в «гротескную пустоту», в «безвременье»; «он был не один на свете, но один без света».

Прибытие Зоргера в лоно цивилизации усилило, так сказать, социализацию его отчужденности, обнажило национально-исторические корни последней, почти мифическим образом явило ему причину его «застылости»: «Он... был потомком преступников и сам себя считал преступником, а тех, кто в этом веке совершал преступления против народов, — своими прямыми предками». Не случайно в сознании Зоргера возникает мысль: «У меня больше нет отца», а вслед за этим он вспомнит собственное, оставшееся в Европе дитя; не затем ли он и покинул когда-то страну, чтобы попытаться на себе оборвать связь с ненавистным прошлым, с войной, которая цепко держала его «в ок-

ружении» даже тогда, когда он был далеко от Европы, чтобы хотя бы его ребенок не ощущал себя тем, чем ощущает себя он, — олицетворением «отцов», «насильников-уродов», «мастеров культа смерти», воплощением «нежити».

Глубоко прав, однако, Д. В. Затонский, констатируя, что у австрийских писателей социально-историческое, общественно значимое «проникало в самые личностные, самые интимные сферы отражаемого ими бытия»³². Здесь, на этом «отрекшемся от нации» побережье, конкретизируется желание дома — именно как дома родного, возвращается вкус к элементарным житейским радостям. Но главное — возвращаются «чувство собственного лица» и жажда «собственных небольших пространств», которые были бы отмечены уже не только элементами ландшафта, но и деталями личного житейского опыта; пробуждаются ни с чем не сравнимые переживания «красоты порогов» и «крыши над головой», «упоительного удостоверения» себя и своей возможности «причаститься к человеческому миру». Что важно, в урбанистическом пейзаже он узнает знакомые по Северу черты, а «лицо» северной реки вдруг всплывает в «драме» женского лица; иначе говоря, он устанавливает связи между отдельными отрезками общего пути, из исследователя ландшафтов превращается в «исследователя мирной жизни мира». Приходит окончательное решение «вернуться, но не только в какую-то страну, не только в какую-то определенную местность, а в родной дом», где, пожалуй, только и возможны «гармония, синтез и радость» и где, может быть, больнее, но и полнее, глубже всего переживаются и трагизм, и величие своей эпохи: «Мне нужно к своим, я хочу к себе подобным... И моя эра — сейчас; сейчас — Наша Эра. Так вот, я претендую на весь мир и этот век — ибо это мой мир и мой век».

Наконец, состоится возвращение из Америки в Европу, хотя оно дискретно, тоже распадется на отрезки, озаменованные дальнейшим уяснением связей между собой и своими живыми и умершими, единением с историей, момент которого осознается Зоргером как «законодательный» и «исторический». Теперь история предстает перед ним не только как последовательность злодеяний, но и как «миросозидающая форма», обязывающая человека к участию, вмешательству, ответственности: «Я только что впервые увидел мой век при свете дня, открытым другим событиям, и я согласился жить теперь». Подобно всякому мыслящему человеку, Зоргер заново творит для себя мир, сотворенный Богом для всех, обретает сознание того, что все — во всем, что в простой царاپине на столе повторяются «параметры внешнего облика земли», что смысл есть даже в отсутствии видимого смысла, ибо так появляется стимул к его отысканию. Фрагментарность, расщепленность в восприятии мира сменяет-

ся целостностью, случайность — закономерностью и упорядоченностью, искусственность — естественностью, ощущение чисто внешних «сцеплений» явлений и предметов уступает место пониманию глубинной связи всех процессов.

Возвращение Зоргера в Европу далеко, однако, от идиллической благостности, оно влечет за собой больше вопросов, чем ответов; роман (как многие прежние произведения Хандке) имеет финал открытый, не заверченный ни в сюжетном, ни в философском отношениях. «Медленное возвращение домой» состоялось, но состоялось, чтобы продолжиться; и это единственное, что можно констатировать с полной уверенностью.

Итак, ключевые концепты в романе Хандке, располагающие сложной внутренней структурой, отмеченные вариативностью, взаимоперетекаемостью, часто — амбивалентностью, образуют целостную систему, в контексте которой, во взаимообусловленности и взаимоотражении, они и раскрывают философскую глубину произведения. Посредством концептов, имеющих в процессе развертывания сюжета тенденцию к смысловому расширению, роману придается притчевость, частная история преодоления духовного кризиса выводится на уровень парадигматический, создается концептосфера особого австрийского и — шире — европейского сознания XX века.

Продолжением «Медленного возвращения домой» явилась повесть-эссе «Учение горы Сен-Виктуар» («Die Lehre der Sainte-Victoire», 1980). Стержень произведения — «путь Сезанна», пройденный потрясенным его картинами писателем-рассказчиком. Последний соединил в себе автобиографические черты с опытом главного персонажа предыдущей книги («...Зоргер, исследователь земли, перевоплотился в меня, хотя он и без того продолжал присутствовать во многих моих взглядах») (повесть цитируется в переводе М. Кореневой). Именно полотна Сезанна, по признанию рассказчика, сыграли на новом этапе его творчества роль «зачинательных вещей», открыли мир новых красок и значений, благодаря чему самые незамысловатые предметы и явления неожиданно предстали в своей незримой онтологической сложности. Путешествие «по следам картин» Сезанна обращается своего рода «мыслительной атакой», цель которой — не только заново убедиться в необходимости «письма и повествования», но и утвердиться в своем личном «праве писать», отыскать новые темы и образы, а главное — найти исполненные «великого духа» новые формы, могущие привести к взаимосогласию и соединить в «целое» частное со всеобщим, воплотить в слове «созвучную нерасторжимость» вещей.

В своем эстетическом поиске, в стремлении противостоять трагическим издержкам цивилизационных процессов — исчез-

новению естественности, обезличиванию человека, утрате им собственного слова и неповторимого голоса — писатель обращает взор к первозданно-бесхитростной, «нетронутой» природе, к первоистокам бытия, его «мирному первосмыслу», наконец — к литературной и культурной традиции. О значении последней для Хандке свидетельствуют и эпиграф из гётевских «Разговоров немецких беженцев», и содержащаяся в первой же строке повествования недвусмысленная декларация («...я ощутил настоятельную потребность в насущных письменах и многое перечитал заново»), и высокая степень интертекстуальности. Повесть буквально вибрирует «чужим словом» (М. Бахтин) — аллюзиями (многие из которых являются лейтмотивами творчества Хандке) на произведения музыки и кино, высказываниями и описаниями полотен Сезанна, а также урбанистических пейзажей Макса Эрнста, фантазмагорий Магритта, метафизических творений Де Кирико, картин Эдварда Хоппера с их «реальностью заброшенности», Гюстава Курбе с «поразительным всепоглощающим молчанием» его работ, ныне знаменитого, но «не признанного» при жизни грузинского художника Пиросмани и др. И, разумеется, цитатами и реминисценциями из литературы — от любимейшего Гёте, из «Разговоров немецких беженцев» которого Хандке заимствует эпиграф к своей книге и к идеям которого неоднократно возвращается по ходу повествования (позднее, в «Истории карандаша», писатель сделает весьма показательные записи: «Поэты, такие как Гёте, — спасатели»; «История Зоргера, мне только что пришло в голову, — это последний улов в водах Гёте: теперь уже нельзя представить себе бессмертия человечества... Только Гёте вселяет чувство братства»), до Штифтера, Бальзака, Грильпарцера, Борхеса и др.

В результате своеобразное искусствоведческое эссе «о художнике и писателе, об изображении и слове» прочитывается как эстетический манифест Хандке, в котором автор формулирует свои основные художественные принципы (в частности, «мягкая акцентация и убаюкивающее разворачивание повествования»), излагает суть собственной творческой эволюции: от концепции «магической» вещи, обычной, но выделенной из круга обыденности, — через обретение «небывалой открытости» миру, никогда прежде не испытываемого «чувства единого дыхания» со всем сущим, — к концепции «последней вещи», подлинный смысл которой открывается только почитающему ее художнику. К сокровенной тайне одной из таких «последних вещей», символического «образа образов», и приобщает нас писатель: «Этот образ представляет собой вещь, в определенном вместилище, в просторном помещении. Помещение — это церковь, вещь — это чаша с белыми облатками, которые после освяще-

ния называются просфорами, а ее вместилище — золоченый ларец для хранения святого причастия в алтарной нише... Эта так называемая «святая святых» была для меня реальной из всех реальностей», ибо воплощала в себе могущество слова, возможности преобразования словом, подобные тем, которые таят в себе полотна Сезанна и мощь воздействия которых на себе испытал писатель. Погрузившись в атмосферу импрессионистического искусства Сезанна, Хандке и сам живописует совершенно в духе импрессионизма; относительно его повести (как, впрочем, и некоторых других его произведений) можно и нужно говорить не только об эстетике, но и о философии цвета и света.

Поиск героем связей со своим временем, с судьбами других людей — одна из смысловых констант каждого вошедшего в тетралогию произведения, включая третью ее часть — повесть «Детская история» («Die Kindergeschichte», 1981). Образ ребенка, следует заметить, у Хандке относится к числу повторяющихся, являясь существеннейшей слагаемой его системы лейтмотивов, одним из ключевых образов всего его творчества. В основу повести положен более чем десятилетний опыт воспитания автором собственной дочери Амины.

Герой повести изначально убежден, что дитя — обязательнейшее из всех его обязательств, «самое естественное, очевидное и убедительное на свете» (повесть цитируется в переводе М. Кореневой). Но лишь пережив вместе с дочерью драму ее взросления, ее весьма непростого приобщения к не всегда дружественному миру «других», испытав боль и горечь, отчаяние и одиночество, сомнения и упадок сил, «выпадение» из привычной жизни и как следствие психологический кризис в отношениях с ребенком, сопровождаемый «помрачением духа», ощущениями своей «злой участи» и даже «бессмысленной гибели», он обретает «счастливую равновесность» и «бессловесную союзность» с миром. Постепенно приходит ясное осознание того, что именно ребенок является «мерилом истины» и расширяет жизнь «до пределов эпического», ибо ответственность перед ним и за него неизбежно оборачивается личной ответственностью перед своим и другими народами, перед историей, наконец, со всеми самыми трагическими ее событиями — как будто он «один с ребенком в ночь столетия в пустом склепе континента». Глубоко выстраданные чувства сопричастности, окрыленности, «жизнеустроительной» энергии рождают в герое уверенность в том, что трудные и прекрасные мгновения не должны бесследно исчезнуть, — они «требуют мелодии, дабы могла сложиться ПЕСНЬ», дабы быть увековеченными, поскольку, убежден повествователь, в частном опыте взаимоотношений с ребенком заложен смысл «любой истории ребенка».

Завершается тетралогия драматической поэмой «По деревням» («Über die Dörfer», 1981) — еще одним рассказом на тему «медленного возвращения домой». Профессиональный писатель Грегор, долгое время проживший вдали от отчего дома, доставшегося ему после смерти родителей, получает от брата письмо с просьбой отказаться от наследства в пользу сестры, мечтающей открыть в доме собственное дело. Это письмо становится поводом для поездки на родину, встречи с «ближними», оставшимися, в отличие от Грегора, в «предначертанном круге жизни» (поэма цитируется в переводе М. Кореневой), — сестрой Софи, братом Гансом, его приятелями-рабочими, местными женщинами — живыми воплощениями «ЗДЕШНОСТИ» (выделено автором. — *Е. Л.*). Каждый из этих людей преподает Грегору свой урок: и Софи, и Ганс, и рабочие, «эксплуатируемые, униженные и оскорбленные, — соль земли», которым «даже сноской» не суждено войти в историю, но в которых, тем не менее, изнуряющий труд и рутина существования не искоренили тоску о «художестве», не убили высоких чувств, способности к воспарению, к переживанию жизни как «праздника», как «кружения звезд». От умудренной житейским опытом комендантши строительного барака Грегор слышит рассказ о некогда жившем в ее родной деревне скульпторе, произведения которого «удерживали течение времени» и который поэтому воспринимался как «сын человечества», олицетворение всех его возрастов, как высшее существо, способное посредством своего таланта объять мир: «он был вездесущ, он единал предметы, чеканил неповторимый образ всей долины, одухотворял нищих духом», одаривал погрязших в буднях людей красотой. Каждая из женщин в драматической поэме Хандке — это своего рода Ариадна, вплетающая собственное назидание в общий завет «блудному сыну». В наиболее обобщенной, философско-метафорической форме этот завет художнику звучит из уст комендантши: «Приди сюда, меси тут глину, трудись, твори... дабы снова взывалось к вещам и наполнялись звуком имени».

Из всех персонажей поэмы выделяется Нова: ее устами говорит дух «нового века» — грядущего времени гармонии и совершенства, благодарности и признательности в отношениях между людьми; это идеально-утопическое будущее может стать реальностью лишь в результате «деятельных одухотворенных трудов». Именно Нова указывает Грегору достойную цель — идти проселочными дорогами, «по деревням», то есть вернуться к истокам культуры, к природе, осознать свой долг перед родной «землей-кормилицей», этим «царством чистого цвета и форм», не дать себя поглотить «немоглухослепоте», избежать «жизнезабвения и жизнезабвенности».

Написанное по преимуществу прозой (за исключениями вступления Новы и нескольких, принадлежащих другим персонажам, напевных монологов, иногда сознательно следующих формам псалом и гимна), синтезировавшее в своей стилиевой гамме высокий слог и иронию, приемы маски, переодевания, пантомимы, насыщенное фольклорно-сказочными, античными и библейскими мотивами, произведение Хандке ассоциируется с античным драматическим действием. Эпиграфы же к поэме (из «Ессе Ното» Ф. Ницше и из культовой песни Джона Фогерти), очевидно, соотносятся как с ее философским замыслом, так и с ее формой и языком.

К философским проблемам обращается Хандке и в других своих драматургических произведениях, созданных на рубеже 1980–1990-х гг. Так, в пьесе-притче «Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков» («Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonogen Land», 1989) речь идет о гибельности цивилизационных процессов, о необратимых трагических последствиях безответственного отношения человека к себе подобным и к природе. Под пером Хандке оживает легендарный средневековый персонаж — Парцифаль, многократно интерпретированный мировой литературной традицией. Но герой Хандке, перенесенный в конец XX века, уже не тот благородный и пылкий юноша, чистый сердцем и помыслами, отстаивающий справедливость, каким, например, был наследственный воин и рыцарь Парцифаль у Вольфрама фон Эшенбаха. Новый Парцифаль, говоря словами В. Д. Седелника, «лишен всяких иллюзий, отброшен к той границе, за которой начинается прозябание полуидиота, дебила». Однако и он, босой, оборванный, жалкий и агрессивный, выступающий «уже не как герой-избавитель, а как жертва ложной эволюции, как полностью выключенный из жизни общества отщепенец»³³, пытается постичь смысл существования — своего собственного и всечеловеческого. Вместе с шестью спутниками — Стариком и Старухой, Созерцателем и Занудой, Актером и Актрисой — он затевает своего рода экспедицию «в глубь континента», по дороге предаваясь «игре в вопросы» и второстепенного, и экзистенциального характера. Но паломничество в «край звонких звуков» не приносит желаемых результатов. Ужасающая действительность со следами опустошительной деятельности людей, утративших даже чувство самосохранения, разрушивших собственную душу, память, среду обитания, способна повергнуть в отчаяние; поиск же ответов на вопросы, как считает встреченный путешественниками абориген «страны звуков», не имеет смысла и лишь осложняет человеку жизнь.

Проблематика и поэтика своеобразной трагикомедии Хандке соприкасаются, помимо произведений об искателе священного

Грааля, с семантикой ницшевской философской поэмы «Так говорил Заратустра» (вся 4-я часть которой, по мнению исследователей, есть не что иное, как пародийное преломление вагнеровского «Парцифалья»), а также с символистской драмой рубежа XIX–XX вв., антидрамой второй половины XX в., по-своему воплотившими человека и мир в состоянии острейшего духовно-нравственного кризиса.

В 1992 г. увидела свет новая экспериментальная пьеса Хандке «Время, когда мы ничего друг о друге не знали» («Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten») — философская хореодрама, предполагающая участие в ней множества актеров, которые на сей раз должны воплотить авторский замысел посредством не «текста», но жеста, следуя адресованной им сплошной ремарке. Хандке и прежде активнейшим образом использовал возможности пантомимы и даже обращался к соответствующей жанровой форме, но действие такой эпической мощи, всецело построенное на невообразимой феерии движений, жестов, мимики, танца, предстало перед читателем и зрителем впервые. Пьеса прочитывается как своего рода антиутопия, как метафора утратившей ориентир цивилизации, неуклонно приближающейся к пропасти. В этом смысле особенно показателен эпизод, когда под колокольный звон к берегу причаливает невидимый спасительный челн, призыву войти в который, однако, никто не последовал.

В качестве участников невиданной по масштабам хаотической процессии на сцене появляются мужчины и женщины, старики и дети, слепые и зрячие, люди разных национальностей и разного рода занятий, волшебники, шуты, исторические личности, литературные и мифологические герои — Папагено с клеткой птицелова, «некто в образе Моисея» (пьеса цитируется в переводе В. Колязина) со скрижалями, Авраам с жертвенным ножом и его сын Исаак, чистящий луковицу Пер Гюнт и Кот в сапогах, Смерть и Чарли Чаплин... Все они, как и многие ситуации в пьесе, исполнены глубокого философско-символического смысла: шут, целующий следы чужих ног и прикладывающий ухо к земле; бредущий по площади человек с моделью этой же площади в руках; старец, принимающий в свои руки младенца и пытающийся упорядочить и направить всеобщее шествие; мужчина, угодивший в капкан и продолжающий свой бег по кругу с этим капканом на ноге; ловец падающих листьев; старик с допотопным ключом от ворот и проч. Появления и исчезновения этих и других персонажей, оставляющие впечатление то бессцельности, то целесообразности, сопровождаются всевозможными преобразованиями, переодеваниями, раздвоениями и взаимопревращениями.

Многосмыслен образ самой площади: она воспринимается и как мировой театр, точнее — мир-театр, и как цирковая арена

под присмотром единственного дрессировщика — невидимого, но неотвратимого рока, и как некий хаосмос, пространственно-временной универсум, место извечной и непрерывной борьбы противоположностей — добра и зла, дружелюбия и агрессии, сознательного и инстинктивного, высокого и низкого, красивого и безобразного. Семантика топоса дополняется и усложняется многозначностью предметной атрибутики, по преимуществу хрестоматийной: колокол и челн, метла и парашют, дерево и пень корнями кверху, вдребезги разбитый памятник и макет моста, часы и книга, маски и куклы, костюмы разных эпох...

Лишенное каких бы то ни было сюжетных признаков действие, тем не менее, весьма экспрессивно, что не в последнюю очередь достигается посредством разнообразных шумов и звуков, производимых не только людьми, но и птицами, зверями, машинами. При этом преобладают голоса, соотносимые отнюдь не с умиротворением и покоем; крики боли, ярости, ужаса выливаются в сплошную агонию, в «многоголосый визг, рев, вой, стон, ор», сменяясь затем мертвенной тишиной.

В царящей на сцене неразберихе время от времени начинают просматриваться элементы целенаправленности, попытки узнавания людьми друг друга, даже сближения и взаимопомощи, но верх снова одерживает отчужденность, а содержание человеческих взаимоотношений сводится в лучшем случае к «взаимному присутствию». В конце концов, зрители присоединяются к «нескончаемому шествию», вместе с которым площадь погружается во тьму.

Не делая различия между своими персонажами — обывателями и знаменитостями, вымышленными лицами и историческими, автор пьесы заметит: «...каждый из них со временем — не более чем обыкновенный прохожий, человек в пути...» Прозрачной ассоциацией с библейским мотивом бренности существования ни эта фраза, ни произведение в целом, однако, не исчерпываются. Суждено ли человечеству продолжить путь, осознает ли оно опасность разброда и духовного распада или будет поглощено «тьмой» небытия — вот вопросы, побудившие Хандке к созданию притчи и обращенные к уму, памяти, совести читателя и зрителя.

Особое место в творчестве Хандке занимают его книги размышлений о себе, о мире, о литературе. Их появление представляется — в свете хандковского творчества в целом — закономерным и даже предсказуемым, ведь и в своей художественной прозе он не ограничивается традиционными, преломленными через вымысел формами воплощения автобиографического. Стратегия, так сказать, «личного присутствия» чрезвычайно важна для Хандке и соответствует его пониманию предназначения художника, видению искусства, способного, как полагает

писатель, изменять человека, как изменила его самого русская литература: «Был период, когда я жил в ней — не в Австрии, не в каринтийской деревушке, а в русской литературе. Горький, Достоевский и Чехов сформировали мой мир, меня самого»³⁴.

В 1977 г. вышла в свет книга Хандке «Вес мира: Журнал (Ноябрь 1975 – март 1977)» («Das Gewicht der Welt: Ein Journal (November 1975 – März 1977)»). Возникшая из авторской «потребности в философии», внешне она организована как дневник (хотя в иных случаях помечен только месяц года) и представляет собой «стихийную запись бесцельных восприятий», реакций на мир, утративший единство. Даже форма книги, по словам самого Хандке, демонстрирует «всеобщую разъединенность»: «Она состоит... из отдельных, как бы выброшенных в мир предложений и мыслей, отражающих эту неуверенность, изолированность. Поэтому я думаю, что эта книга особого жанра, отличного от распространенной традиции дневника писателя, известной, например, по книгам Геббеля, Кафки, Валери. Это вовсе не вечерние записи об увиденном и пережитом за день, о состоявшихся разговорах, пришедших в голову мыслях, планах и так далее, как, например, “Дневник” Макса Фриша. Я стремился сразу же, на месте фиксировать само зарождение образа или мысли, первоначальный импульс, стараясь быть максимально точным и честным. Получившаяся книга, таким образом, — что-то вроде репортажа о себе самом, причем я надеюсь, что в ней достаточно сказано и о времени»³⁵. Зарисовки с натуры, спонтанно возникшие образы, мимолетные впечатления и переживания, раздумья о мужчине, женщине, ребенке, о Боге, о счастье и несчастье, суждения о произведениях литературы, внезапно оживающих в памяти и предстающих новыми своими гранями, цитаты из Новалиса и Гёте, Хольца и Гессе... Все в этой книге отрицает статику, неподвижность, вызывает к движению и развитию. «Встать и идти, какое счастье!» («Aufstehen und gehen, welch ein Glück!») — пожалуй, именно эти слова можно считать ключевыми в книге, выражающими ее суть и пафос.

Этот своего рода «репортаж о непосредственной жизни сознания» нашел продолжение в новых книгах Хандке — «История карандаша» («Die Geschichte des Bleistifts», 1982) и «Писатель пополудни» («Nachmittag eines Schriftstellers», 1987).

В «Истории карандаша», лишенной каких-либо видимых принципов структурирования материала, собраны записи Хандке 1976–1980 гг. Помимо прочего, они проливают дополнительный свет на созданные в этот период произведения писателя. Особенно часто его мысли обращены к роману «Медленное возвращение домой», который он хотел бы видеть «радостно-меланхоличным», каким виделся Флоберу «Дон Кихот»: «История Зор-

гера: драматизм разворачивается в возникновении и исчезновении пространства, во враждебности и привязанности времени. Посему это чисто философский рассказ». Повествует Хандке и о работе над последующими частями тетралогии. По поводу «Детской истории», в частности, заметит: «Не будь ребенка, не дожил бы предками, не вспоминал бы о них с такой теплотой».

В связи с «Учением горы Сен-Виктуар» писатель рассуждает о живописи (Сезанна, Ван Гога, Пикассо, Швиттерса и др.), о музыке, мифологии и мифологизировании, о природе искусства, о соотношении в нем формы и содержания, о творчестве великих писателей — своих предшественников, среди которых неизменно фигурируют Гёте и Кафка. Обращается Хандке и к проблеме своих взаимоотношений с Австрией; и это, быть может, самая сокровенная составляющая книги. Кто он, если его мать была словенкой, отец немец, родился он в Австрии, но детство связано с Берлином, где он рос? «Временами я готов плакать от того, что не принадлежу никакой нации», — признается писатель. Как мы помним, подобными мыслями мучим был не только герой повести «Учение горы Сен-Виктуар», они не давали покоя и Зоргеру из «Медленного возвращения домой», и персонажам других произведений Хандке.

Особенно интересен взгляд Хандке на свое художественное развитие, на «себя нового», для которого теперь важно «видеть других как целое, переживать и воплощать их как целое», ибо «только тогда способность писать оборачивается искусством».

Близка к «Истории карандаша» и эссеистическая книга Хандке «Писатель пополудни», посвященная Ф. С. Фицджеральду; это размышления об искусстве сочинять и об искусстве жить, о роли, которую может сыграть в возникновении нового замысла и его реализации невзрачная вещь, незначительная деталь, о цене, которую приходится платить художнику за постоянное напряжение чувств и мыслей, о том, «что остается», когда пройден новый отрезок жизненного и творческого пути.

К вышеназванным произведениям примыкают эссе Хандке 1980–1990-х гг. В самом начале 1990-х отдельным изданием вышла его книга эссе «Три опыта», которую составили эссе «Опыт познания усталости» (1989), «Опыт познания природы jukebox» («Versuch über die Jukebox», 1990) и «Опыт познания счастливо сложившегося дня. Сон в зимний день» («Versuch über den glücklichen Tag. Ein Wintertagtraum», 1991). В первом из «эссе-опытов» исследуются различные виды усталости самых разных людей — сельских жителей и горожан, студентов и любовников, кино- и литературных героев, самого автора, наконец. Эссе «Опыт познания природы jukebox» (англ. — музыкальный автомат jukebox), как и два других, переведено во многих странах, а

в испанской Сории, основном месте действия эссе, прошел даже международный симпозиум переводчиков этого произведения на разные языки. Кстати, образ музыкального автомата почти неизменно встречается в прозе Хандке и так же неизменно сопровождается мотивами одиночества, бездомья, странствия, ностальгии по родным местам и давним временам. По обыкновению, содержит этот опыт воспоминания о детстве и юности, «которых, можно сказать, не было» (эссе цитируется в переводе Г. Косарик), описания сновидений, скитаний по разным городам и странам, отсылки к творчеству других писателей. Язык эссе ассоциативен, изобилует цитатами, художественными и культурно-историческими аллюзиями. Автор посвящает читателя в тайны собственного литературного труда, в сложный процесс поиска стиля — прежде чем приходят «физическое ощущение обретенной повествовательной формы», чувство гармонического единения «окрыляющего вымысла» с повседневной реальностью, с «обычными неприметными вещами, их формами и красками». Непосредственное, «сегодняшнее» действие «Опыта познания счастливо сложившегося дня» происходит в Париже в один из зимних дней 1990 г. Фоном для мыслей и поступков Хандке являются тревожные политические события: Франция готовится к участию в военном конфликте в Персидском заливе, слышен гул взлетающих с военного аэродрома бомбардировщиков. Летом писатель покинет Париж, чтобы осуществить свое намерение — создать книгу о «счастливом дне». В повествовательной стихии эссе обнаруживается ассоциативная связь между весьма отдаленными явлениями и предметами, лицами и мотивами.

Все возрастающее внимание Хандке не только к личности в обществе, но и к собственно общественным конфликтам нашло отражение и в художественной прозе писателя, создаваемой на рубеже XX–XXI вв.: книгах «Повторение» («Die Wiederholung», 1986), «Отсутствие» («Die Abwesenheit. Ein Märchen», 1987), «Медленно в тени» («Langsam im Schatten», 1992), «Мой год в ничейной бухте» («Mein Jahr in der Niemandsbucht», 1994), «Темной ночью я покидаю свой тихий дом» («In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus», 1997), «Потеря изображения, или Пересекая Сьерра де Гредос» («Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos», 2002), «Дон Жуан» («Don Juan», 2004) — вплоть до романа «Калий» («Kali. Eine Vorwintergeschichte», 2007).

Большой резонанс в читающем мире вызвал Ich-роман Хандке «Повторение», воспринятый критикой как своего рода промежуточный итог его творчества. Этот художественный памятник культуре, обычаям, мифам словенского народа, но прежде всего — его страданиям, мужеству и свободолюбию был вызван к жизни не только обостренной реакцией Хандке на политиче-

ские события в Европе конца XX века, но и исторической памятью писателя о своей малой родине, о собственных корнях. Главный герой произведения, 45-летний Филипп Кобаль, вспоминает об обстоятельствах, побудивших его четверть века назад покинуть родную деревню и отправиться в Словению в поисках собственных первоисточков. Многие страницы книги посвящены проблемам творчества, становления художника, взаимосвязи истории и современности.

Роман «Мой год в ничейной бухте» возвращает читателя к герою «Часа подлинных ощущений»; это продолжение истории Грегора Койшнига, после пережитого фиаско предпочевшего уединение в «ничейной бухте» — в тихом месте на окраине Парижа. Здесь герою, заполнившему свое существование сочинительством, суждено пережить новое «превращение», вернуться к миру людей. В «суммарном опусе», каковым является роман Хандке, традиционно для зрелой прозы писателя сфокусированы основные темы его творчества.

Так называемому «балканскому конфликту», во время которого, как известно, Хандке выступил в защиту сербов, посвящены его книги дорожных заметок «Зимнее путешествие к рекам Дунай, Сава, Моравы и Дрина, или Справедливость к Сербии» («Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien», 1996) и репортажей «В слезах вопрошая. Впечатления от двух поездок по Югославии во время боевых действий. Март — апрель 1999 г.» («Unter Tränen fragend, Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999», 2000), драма «Плавание в челноке, или Пьеса о фильме про войну» («Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg», 1999), повлекшие бурные споры в Австрии, Германии и за их пределами.

Книга Хандке «Дон Жуан» с подзаголовком «Рассказано им самим» («Erzählt von ihm selbst») вышла без какого бы то ни было жанрового обозначения. В сущности же, произведение, соприкасающееся, подобно многим прежним книгам Хандке, с постмодернистской эстетикой, представляет собой повесть-реминисценцию, развернутый парафраз истории, одних только литературных версий которой мировая художественная традиция насчитывает более четырехсот, не говоря о музыкальных, живописных, кинематографических. Построена повесть Хандке как рассказ в рассказе: преследуемый любовной парочкой, чье уединение Дон Жуан случайно нарушил, он неожиданно появляется перед живущим в уединении повествователем. Именно в лице этого неудавшегося бизнесмена и отшельника, обосновавшегося в привратничке некогда знаменитого, но давно превративше-

гося в развалины женского монастыря близ Парижа, Дон Жуан находит своего благодарного слушателя.

Хандке расширяет понятие донжуанизма, предлагая собственную концепцию традиционного литературного героя, кардинально отличающуюся от предыдущих. Его Дон Жуан — не соблазнитель и дуэлянт, не погрязший в пороке гедонист, не «олицетворение животной страсти» и «чувственной гениальности», каким он виделся Кьеркегору, и не «Сизиф на ложе полов», каким представлялся Альберу Камю. Но и не «поклонник трезвого расчета», страшщийся «трясины настроений», не знающий ничего величественней линий и параллелей, не соблазняемый помимо воли, каким он вышел из-под пера М. Фриша. Разумеется, нечто из предшествующих интерпретаций, названных и не названных в романе, в новом Дон Жуане «просвечивает», но рассказчик убежден: все они «были Лже-Дон Жуанами — и тот, что у Мольера, и тот, что у Моцарта... Дон Жуан другой» (книга цитируется в переводе Г. Косарик). А именно — несчастный человек, потерявший самое дорогое для него существо, вероятнее всего — дитя; безутешный в своей скорби, гонимый безмерной печалью, отзывающейся болью в читательском сознании, он странствует по свету «в одиночку — без дружбы, без вражды». Подробнейшим образом описывает рассказчик эту «неординарную личность» — от характера, портрета, костюма до манеры поведения и кулинарных пристрастий. Доверчивый и непосредственный, оставляющий впечатление «старящего мужчины и одновременно ребенка», Дон Жуан лишь с природой находится в неизменном согласии («С незапамятных времен все живые твари несли к нему свои послания»).

Сама судьба сводит Дон Жуана с женщинами, не менее его одинокими и переживающими свою драму одиночества затаенно, незримо для окружающих. Незримо для всех, но не для него, преданного не конкретной женщине, но женщине как таковой — воплощению неукротимой стихии, всепобеждающей страсти, проклятия и наваждения, испытать которые для человека — и мука и счастье. Над женщиной герой Хандке обладает «властью особого свойства» — властью мужчины, «единственного и на веки вечные данного», способного хотя бы на мгновения разорвать, разомкнуть круг одиночества, позволить женщине преобразиться, расцвести, бросить вызов рутине, осуществить свое «великое освобождение». Само время осознается Хандке как «время женщин»; пока оно будет длиться — продолжится «вечный бег жизни», и с человеком «не случится ничего плохого», он найдет способ «быть во времени», «вжиться в него, найти с ним общий язык»; и будут новые дон жуаны — художники жизни, предпочитающие «не считать», а «считы-

вать» женские имена, «читать вслух, то есть рассказывать — о времени и о себе». Существование же без женщины, без любви влечет за собой «разлад со временем и с собой», ощущения пленя, замкнутого пространства, дисгармонии.

В сущности, речь идет не только и не столько о Дон Жуане, сколько о человеке вообще: «похождения и авантюры Дон Жуана... — замечает рассказчик, — выходили в моих глазах за пределы одной его личности». Безусловное впечатление собирательности, своего рода множественности заглавного персонажа создается за счет аллюзий не только на разновременные и разнонациональные интерпретации образа Дон Жуана, но и на других литературных героев. В самом тексте содержится целый ряд «книжных героев и средневековых рыцарей» — от Ланселота, Фейрефица, Парцифалья до князя Мышкина, с которыми, по замечанию повествователя, у Дон Жуана немало общего. Как, впрочем, и с другими онтологически значимыми литературными персонажами — Пер Гюнттом, Фаустом, Одиссеем-Улиссом, мифологическим и, в особенности, джойсовским.

С романом Джойса повесть Хандке вообще многое роднит: и пространственно-временные напластования, и тема утраты ребенка, и эпизод посещения кладбища как нисхождения в Аид, и цветочные мотивы, и даже в некоторой мере способ повествования, и, наконец, совмещение в одном лице двух разных героев — любовника, Дон Жуана, и оторванного от родной Итаки царя. Философско-эстетическое присутствие образа Улисса в семантике хандковского Дон Жуана очевидно: последний ведь тоже совершает исполненную приключений одиссею по странам и городам мира: друг друга сменяют Тбилиси, Дамаск, анклав Сеута в Северной Африке, норвежские фьорды, голландские дюны... Но, как и у Джойса, это и одиссея героя по лабиринтам своей души, своей памяти о встречах и «райских расставаниях».

Вообще трактовка Дон Жуана как героя «мигрирующего» весьма многосмысленна. Как известно, путешествие, странствие (не говоря о странничестве) — удел по преимуществу мужчины; в подобной ипостаси он запечатлен в Библии, преданиях и сказках, произведениях художественной литературы. Следовательно, это своего рода знак мужского начала, мужчины-искателя. Помимо этого, в случае с хандковской повестью (и с другими произведениями-парафразами) путешествие можно рассматривать еще и как виртуальное перемещение классического, «вечного» образа во времени и пространстве, гарантирующее его и искусства в целом сохранность, его культуропорождающую функцию. Символична незавершенность, «открытость» повествования: «История Дон Жуана не может иметь конца, и это... конечная истина той подлинной истории, рассказанной им самим».

Демонстрируя свой первоочередной интерес к «отдельному» человеку, Хандке отнюдь не стремится автономизировать текст, устранить из него реалии современности; это противоречило бы эстетическому кредо писателя. Но социально-политический антураж чаще уходит в подтекст, и отношение героя к современной модернизированной действительности лишь изредка дает о себе знать непосредственным образом. В частности, оценивая «способ поведения» Дон Жуана, рассказчик не случайно упомянет о «людях, не занятых войной, а предпочитающих пусть неустойчивый и подверженный угрозам, но все же мир» (это, в сущности, прямое наследование «Дон Жуану» Байрона: «Но мне по сердцу мирная картина»).

Свособразна архитектура произведения: в течение семи дней Дон Жуан повествует о своих похождениях семи дней предшествующих. Подобная композиционная форма («рассказанная неделя, а не рассказы про отдельно взятый день или год») не только сама по себе «занимательна», как замечает рассказчик, но и символична: это и аллюзия на ветхозаветный миф о сотворении мира, и аллегория человеческой жизни с ее открытиями, обретениями и потерями.

Не менее многосмыслен недавно увидевший свет роман Хандке «Калий», название которого содержит указания, с одной стороны, на конкретный топоним — место добычи солей калия, с другой — на имя индуистской богини смерти и реинкарнации Кали. Поэтика романа синтезирует утопию с антиутопией, реалистические описания — с условностью и гротеском, индуистскую мистику исчезновения и превращения — с библейской мифологией и европейской литературной традицией.

Творческий путь Хандке отмечен непрерывным эстетическим поиском, очевидной эволюцией от категорического отрицания действительности к ее философскому приятию, от «шоковой» поэтики — к культурной традиции. Вместе с тем, художественная система писателя удивительно целостна. Каковы бы ни были сюжеты его произведений и степень их экспериментальности, «смоделированности», они в любом случае предназначены помочь людям преодолевать отчуждение, находить общий язык, говоря словами самого автора — «сенсительнее существовать», «лучше ладить» друг с другом. Как классик литературы Хандке стал восприниматься еще в 1970–1980-е гг. Сегодня этот статус писателя, лауреата многочисленных премий (им. Г. Гаупмана, 1967; П. Розеггера, 1972; Ф. Шиллера, 1973; Г. Бюхнера, 1973; Ж. Садуля, 1978; Ф. Кафки, 1979; Ф. Грильпарцера, 1990; З. Унзельда, 2004; Г. Гейне, 2006, кроме того, Большой австрийской государственной премии, 1987, а также земли Каринтия, 1983; г. Зальцбурга, 1986; г. Бремена, 1988, и др.) безусловен.

- ¹ *Архипов Ю.И.* Петер Хандке // Иностранная литература. 1978. № 11. С. 259, 258.
- ² См.: *Handke P.* Bemerkung zu meinen Sprechstücken // *Handke P.* Stücke 1. Frankfurt am Main, 1977. S. 201.
- ³ В случаях, особо не оговоренных, произведения Хандке цитируются в переводе автора этой главы.
- ⁴ См.: *Handke P.* Über das Stück «Weissagung» // *Handke P.* Stücke 1. Frankfurt am Main, 1977. S. 204.
- ⁵ *Handke P.* Manifest // *Handke P.* Stücke 1. S. 202.
- ⁶ *Handke P.* Über das Stück «Selbstbechtigung» // *Handke P.* Stücke 1. S. 205.
- ⁷ *Handke P.* Manifest. S. 202.
- ⁸ *Handke P.* Das Gewicht der Welt. Salzburg, 1977. S. 32.
- ⁹ *Heintz G.* Peter Handke. Stuttgart, 1971. S. 54.
- ¹⁰ *Трабль Г.* Избранное. Пер. О. Бараш. М., 1994. С. 84.
- ¹¹ *Handke P.* Kaspars sechzehn Phasen // *Handke P.* Stücke 1. S. 208.
- ¹² *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 18.
- ¹³ *Ионеско Э.* Противоядия. М., 1992. С. 48.
- ¹⁴ *Павлова Н.С.* Студенческий «бунт» и новые формы драмы в ФРГ // Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976. С. 121.
- ¹⁵ *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 412.
- ¹⁶ Хандке П.Я — обитатель башни из слоновой кости. Пер. Ю. Архипова // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 390.
- ¹⁷ Там же. С. 394.
- ¹⁸ *Архипов Ю.И.* После бунта: «Молодая» литература ФРГ и Австрии на переломе // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе: 70-е годы. М., 1982. С. 46.
- ¹⁹ *Макарова Г.В.* Некоторые черты героя немецкоязычной драмы и сцены 70-х годов // Современное западное искусство: XX век. М., 1988. С. 195.
- ²⁰ *Камю А.* Миф о Сизифе // *Камю А.* Творчество и свобода: Статьи, эссе, записные книжки. М., 1990. С. 36.
- ²¹ *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. С. 414.
- ²² Цит. по: *Затонский Д.В.* Художественные ориентиры XX века. М., 1988. С. 78.
- ²³ *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. С. 417, 418.
- ²⁴ *Павлова Н.С.* Несчастливая жизнь без желаний // Иностранная литература. 1978. № 6. С. 271.
- ²⁵ *Weiss W.* Peter Handke oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart // *Austriaca: Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Jahrestag.* Tübingen, 1975. S. 445.
- ²⁶ См.: *Arnold H.L.* Gespräch mit Peter Handke // *Text+Kritik.* 1976. № 9. С. 29.
- ²⁷ *Литвинец Н.* Правдивая история об одиночестве // Иностранная литература. 1982. № 2. С. 183.

²⁸ См.: *Архипов Ю.И.* Петер Хандке. С. 259.

²⁹ *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 7.

³⁰ *Затонский Д.В.* Предисловие // *Бахман И.* Избранное. М., 1981. С. 8.

³¹ *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 195.

³² *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. С. 3–4.

³³ *Седельник В.Д.* Петер Хандке: «Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков» // Диапазон: Вестник иностранной литературы. 1991. № 3. С. 5.

³⁴ *Архипов Ю.И.* Петер Хандке. С. 260.

³⁵ Там же. С. 259–260.

ГЛАВА 14

ИСТОРИЯ АВАНГАРДА: ОТ «ВЕНСКОЙ ГРУППЫ» ДО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Среди историков литературы, равно как и ее теоретиков, нет единого взгляда на рассматриваемый период; фокусировка к тому же затрудняется спорностью самих терминов «авангард», «авангардизм», «модернизм», «постмодернизм». Исходным моментом наших последующих рассуждений о теоретических установках авангардизма и постмодернизма (и их воплощениях в конкретных произведениях австрийских писателей) служат два взаимосвязанных тезиса. Во-первых, литература, искусство, культура в целом — это внутренне противоречивый, но в то же время целостный живой организм, развивающийся по своим законам вместе с движением истории. Как у всякого живого организма, в нем что-то изживает себя, отмирает, уступая место рождающемуся новому. Как известно, развитие *не знает разрывов*, лента, на которой отмечены сдвиги, сломы, различительные признаки, не рвется. Здесь все взаимосвязано, и начало, и конец явлений сплетены в одно полотно. Это хорошо видно с высоты набирающего скорость XXI века. И у модернизма, со всеми его авангардистскими субпарадигмами, и у постмодернизма есть прошлое, и беспечно закрыть на него глаза невозможно. За каждым новым движением — философским, эстетическим, идеологическим — тянется длинный шлейф противоречивого исторического наследия, не принимать во внимание которое чревато опасными последствиями, а для исследователей культуры, и в частности литературы, ложными умозаключениями. Во-вторых, столь же ошибочно было бы не замечать различий, пограничных ситуаций, *межевых знаков*, отделяющих одну эпоху от другой, одно художественно-эстетическое явление от другого, одновременно не упуская из виду и те скрытые от поверхностного взгляда связующие элементы, которые препятствуют возникновению провалов, разрывов между несходными составляющими исторического развития.

Одним из таких знаков принято считать выдвинутое Петером Бюргером и кочующее из одного исследования в другое утверждение, что «авангардизм не выработал собственного стиля; не существует стиля дадаистского или сюрреалистического. Скорее эти движения уничтожили саму возможность эпохального стиля, возведя в принцип право использовать художественные средства предыдущих эпох»¹. Вместе с тем, Бюргер считает, что только авангардизм благодаря смещению акцента с содержания на форму как важнейшую составляющую эстетики смог выявить всеобщий характер определенных категорий художественного творчества, ибо только «универсальная возможность пользоваться всеми средствами делает категорию художественного творчества всеобщей»². Но ведь универсальный характер творчества и составляет важнейший признак стиля эпохи. Нельзя не признать, что «в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический макростиль, обладающий структурным единством»³, которое — при нередко кричащем отсутствии логической связи — обеспечивается неочевидной внутренней сопряженностью, «специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и предчувствий, образующих в совокупности картину мира данной эпохи, объединенную общностью не собственно эстетических, но онтологических оснований...»⁴ Именно эти основания, как будет ясно из последующего анализа историко-литературных явлений в послевоенной Австрии, и служат опорой и движущим фактором самоосуществления эпохи.

Применительно к австрийской литературе интересующего нас исторического отрезка дискуссии вокруг авангарда и постмодерна, или, точнее, вокруг авангардизма и постмодернизма, особенно релевантны и интересны, так как, во-первых, экспериментаторское крыло было многочисленным и влиятельным (парадоксальность ситуации заключалась в том, что экспериментирование, «левые тенденции» поддерживались и субсидировались здесь государством), а, во-вторых, в основной своей массе оно носило подражательный характер и к радикальным, по-настоящему новаторским открытиям двигалось на первых порах почти незаметно, исподволь, неспешно преодолевая сопротивление инертного окружения.

После 1945 г., после — по времени, возможно, не очень долгой, но интенсивной по содержанию — культурной изоляции для австрийской творческой интеллигенции типично желание наверстать упущенное, прежде всего, естественно, в сфере того направления искусства, которое в Третьем рейхе было изъято из обращения: авангард оказался по идеологическим или другим соображениям персоной нон грата, составлял в нем мизерный процент. Массового характера интерес к нему не носил. По сви-

детельству Герхарда Рюма (Gerhard Rühm, род. 1930), после войны люди его круга жадно набросились на дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм и т. д., и в этом, на взгляд преобладающего в ту пору общественного мнения, было нечто от сектантства. Это было искусство для узкого круга чудаковатых интеллектуалов. «Широкие массы» (от рабочего до педагога), напротив, встречали новую литературу в штыки⁵. Что, в общем, легко объясняется тем, что эти самые «массы» были основательно заражены бациллой почвенничества, закоренелого провинциализма, воспитаны на традициях словесности регионалистского толка, так называемой «Heimatliteratur»⁶.

Интересно, что один из первых австрийских послевоенных журналов «План» («Plan»), издававшийся Отто Базилем (Otto Basil, 1901–1983), ориентировался в определенной степени на сюрреализм, т. е. на явление, в историческом плане более близкое и понятное, нежели предшествовавший ему дадаизм; при этом сюрреализм был представлен не только в литературном аспекте, но и, так сказать, политическом: сквозь его призму постулировалось преобразование общества, духовное возрождение страны, задачи воспитания европейцев и граждан мира. Журнал печатал практически все, но главным образом то, что отсутствовало в течение семи лет аншлюса. Предпочтение, которое издание отдавало сюрреализму, объяснялось, наряду с прочим, также и личными пристрастиями Базиля, который переводил Рембо и Лотреамона, восхищался Бретоном. «План» вообще прокламировал «магическое восприятие» действительности, установку не на разум, а на интуицию, когда логика низводится до роли малопригодного в послевоенном мире инструмента.

Сюрреализм вообще как-то по-особенному прижился в послевоенной Австрии — не как мировоззрение, не как разрушение канона, а именно как стиль. Среди его адептов, к примеру, можно назвать и поныне активно работающую в литературе Фридерiku Майрёкер (Friederike Mayröcker, 1924). Влияние сюрреалистов и Кафки явственно ощутимо также в творчестве Ильзы Айхингер (Ilse Aichinger, род. 1921). Ярким примером творческой рецепции сюрреализма в австрийской литературе может считаться Рене Альтман (René Altmann, 1929–1978), один из изобретателей абсурдистской мини драмы. В 1979 г. его тексты были изданы под заголовком «Бессмысленный мир» («Die unsinnige Welt»). Цитирование Сальвадора Дали — один из любимых приемов Альтмана.

Но отказывать наличному миру в смысле и пытаться вывести «смысл из бессмыслицы» — весьма распространенный тезис и прием дадаистского искусства. О дадаизме, о его влиянии на экспериментальную литературу Австрии следует сказать особо.

Принято считать, что дадаизма в Австрии первых десятилетий XX в. не было. Собственно, так оно и есть. Точнее было бы сказать, среди влиятельных дадаистов были и австрийцы, уроженцы распавшейся как раз в пору расцвета дадаизма Австро-Венгерской империи. Это психоаналитик, ученик Фрейда, позднее ставший его оппонентом Отто Гросс (Otto Gross, 1877–1920), писатель Вальтер Зернер (Walter Serner, 1889–1942) и разносторонне одаренный Рауль Хаусман (Raoul Hausmann, 1886–1971). На Отто Гросса как на одного из вдохновителей своего творчества, например, прямо ссылается в своей поздней пьесе «Вавилон» («Babel», 2005) Эльфрида Елинек (Elfriede Jelinek, род. 1946). Зернер, вечный скиталец, так и не обретший родины после распада монархии и бесследно исчезнувший в начале 1940-х годов в пражском гетто, написавший в свое время один из самых последовательных манифестов дадаизма «Последнее расшатывание» («Letzte Lockerung»), без сомнения, тоже был известен приверженцам экспериментальной литературы в Вене и Граце. Что же до Хаусмана, то он успел принять непосредственное участие в дискуссиях об экспериментальной словесности в Австрии после войны.

Родившийся в Вене, в семье художника (правда, семья вскоре переехала в Германию и обосновалась в Берлине), Хаусман был поэтом, прозаиком, художником-новатором, фотомонтажером, коллажистом, публицистом, эссеистом, теоретиком авангардного искусства, философом, в известной мере, даже естествоиспытателем. Его пытливый ум занимало все, что имело место в современном ему мире и, как он полагал (часто не без основания), было чревато будущим. Отнюдь не страдавший заниженной самооценкой, он сам присвоил себе звание «дадасофа» — дадаистского мудреца. Хаусман был «в полном смысле слова европеец, интернационалист, чуждый любым проявлениям патриотизма»⁷. Видимо, свою роль сыграло и «староавстрийское» происхождение Хаусмана, та интернациональная закалка, которую он получил в детские годы в Вене и которая еще долго сохранялась в семье художника, нейтрализуя влияние пруссачества до предела усилившееся в годы Первой мировой войны.

В берлинском «Клубе Дада» Хаусман, наряду с Рихардом Хюльзенбеком (Richard Hülsenbeck, 1892–1974), играл ведущую роль: издавал журнал «Дада» («Der Dadaismus»), был одним из активных организаторов знаменитой «Международной ярмарки Дада», изобретателем буквенной и плакатной поэзии, гастролирующим пропагандистом идей дадаизма, т. е. своего рода организующим центром движения. Как и другие берлинские дадаисты, Хаусман находился под сильным влиянием Саломо Фридендера (Salomo Friedlaender, 1871–1946) и его идеи «творческой индифферентности», с одной стороны, и Отто Гросса, с его

антифрейдовским толкованием психологии, — с другой. В архиве Хаусмана сохранился машинописный текст «Встреча с Францем Кафкой», датированный двояко: Берлин, 1923 (в этом году Кафка действительно был в Берлине) и Лимож, 1961. Трудно с уверенностью судить, была ли такая встреча в действительности, или же это вымышленный эпизод биографии писателя, но он, этот эпизод, важен для понимания Хаусманом роли психологии в процессе индивидуации (употребим здесь термин К. Г. Юнга). По утверждению Хаусмана, Кафка «лично знал Отто Гросса», что вполне вероятно: известно, что в 1917 г. Гросс планировал издавать вместе с Францем Кафкой и Францем Верфелем (Franz Werfel, 1890–1945), как и он страдавшими от авторитаризма отцов, журнал «Против жажды власти». Упрек Кафки в неприемлемой для него психологизации искусства Хаусман парирует следующим образом: «Согласен. Но дадаизм, по крайней мере, в Берлине, опирался на психологические положения познания. Дадаизм не был для нас ни игрой в бирюльки, ни философией Шелера или феноменологистов. Мы поняли, что фрейдизм поκειται на заблуждении: Эдип не является исходным пунктом морали, которая из подчинения идее отцеубийства может через “оно” привести к освобождению. Мы исходили из мысли Отто Гросса, что в начале развития каждого индивида лежит конфликт между своим и чужим и что индивид в нашем обществе вынужден все время защищаться от навязываемого семье чувства неполноценности. Дадаизм всего лишь придал этому положению всеобщий характер, иронизировал его... Мы, таким образом, освобождали художника от давления чужих авторитетов»⁸.

Спасаясь от национал-социализма, Хаусман эмигрировал сначала в Испанию, потом оттуда через Италию, Швейцарию и Чехословакию перебрался во Францию, в городок Лимож, где и оставался до конца своих дней. В этом смысле он, как и многие выходцы из Австро-Венгрии, так и остался человеком без родины, его уделом, как и для Зернера, тоже стало воспетое Йозефом Ротом «бегство без конца». Бедствуя в эмиграции, он начал писать по-французски и по-английски, постоянно экспериментировал в поисках способов соединения фонетики и оптики, изобрел и запатентовал оптофон — трансформатор световых и звуковых волн, занимался проблемами конкретной и конструктивистской поэзии.

После 1945 г. Хаусман продолжал пристально, даже придиричливо, следить за новыми явлениями и веяниями в искусстве — словесном и изобразительном, комментировал их (иногда весьма язвительно), яростно полемизировал со своим бывшим соратником по «Клубу Дада» Хюльзенбеком относительно дальнейшей судьбы дадаизма, спорил с претензиями Теодора Адорно и Людвиг Витгенштейна на решение современных фило-

софско-эстетических проблем и при малейшей возможности — а таковых ему предоставлялось в первые послевоенные десятилетия не так уж и много — публиковал собственные работы.

Непримиримость и страстность в отстаивании собственных взглядов на искусство, отнюдь не легкие для понимания философские работы усложняли взаимоотношения Хаусмана не только с читающей публикой, но и с критиками: долгое время он оставался на периферии литературно-художественной жизни. По-настоящему знакомство с творчеством лиможского отшельника началось по инициативе австрийских авангардистов только в 1960-е годы. Они видели в Хаусмане своего предшественника и предпринимали попытки сделать его наследие достоянием если не общенемецкого, то хотя бы австрийского общественного сознания. Да и сам Хаусман, похоже, под конец жизни мечтал вернуться на родину, но не безвестным чудачком, а признанным авторитетом, «величайшим экспериментатором Австрии», как он сам себя называл. Он переписывался с Эрнстом Яндлем (Ernst Jandl, 1925–2000), Фридерикой Майрёкер и другими австрийскими авангардистами. «Тот, кто когда-то был дадаистом, не может быть против обновления», — писал он Яндлю. И далее, намекая на свое место в литературе страны: «После Музиля и Броча в Австрии, по существу, не было по-настоящему нового писателя. Я в какой-то мере остался венцем... Я всегда радуюсь, когда австриец предпринимает рывок в неизвестность»⁹.

В своем «Призыве в защиту Хаусмана» («Appel für Hausmann») Яндль писал: «Рауль Хаусман, каким я его вижу, был великий оригинальный ум, один из лучших, которых дала этому столетию Австрия. До глубокой старости, почти ослепший, он творил и неустанно боролся за свое искусство и его признание, что означает, что он в то же время боролся за право писателя и любого художника самому решать, что и как делать, то есть за абсолютную творческую автономность, которая полагает единственной обязанностью художника идти своим собственным путем, работать по своей собственной программе или без программы, из себя самого, и ни в коем случае не использовать чужие рецепты»¹⁰. А несколькими годами раньше, в письме к Хаусману от 4-го июня 1966 г., Яндль уговаривает неистового «дада-софа» признать правомерность существования послевоенной (после 1945 г.) экспериментальной литературы и прямо говорит о *продолжении традиций*, заложенных дадаистами в начале XX в.: «Именно вы, для которого дадаизм означал не пугало для обывателей, а жизненную позицию, способствующую созданию искусства, нового искусства, призваны продемонстрировать и подтвердить связь между дадаизмом и современными “экспериментаторами”, приветствовать эту связь. Ведь именно в экспе-

риментальной поэзии взошли семена, посеянные дада, в ней живет и расширяется дада»¹¹.

Об этом же, о продолжении традиций дада, пишет в своих заметках к специальному номеру журнала «манускрипты» («manuskripte»), посвященному Хаусману, еще один австрийский писатель-авангардист — Альфред Коллерич (Alfred Kolleritsch, род. 1931): «Мы воспринимаем дадаизм как историческое явление. Оставшиеся в живых дадаисты вынуждены жить, постоянно оглядываясь назад. Мы же хотим доказать, что их творчество устремлено в будущее... Дадаисты склонны критически относиться к нео-дадаистам — и правильно делают, когда неодадаисты считают дада делом прошлого; но они ошибаются, когда выражают недовольство тем, что их творчество продолжается в новых превращениях. Дадаизм и неодадаизм — родственные формы поэтического языка, как бы далеко ни заходили различия между ними»¹².

Однако Хаусман в неопубликованной при жизни статье «Неодадаизм глазами дадаиста» («Neodadaismus, von einem Dadaisten gesehen») настаивает на принципиальных различиях, видя в неодадаистах всего лишь эпигонов, а не творческих продолжателей идеи дада, как он ее понимал. А понимал он ее именно в широком смысле — как состояние духа, которое было в начале и которое не имеет конца («Дада больше, чем дадаизм»). Дада, в его понимании, не форма творчества, а способ жизни, настезь открытой навстречу бытию, причем бытию именно данного мгновения. В телеинтервью восьмидесятилетний Хаусман подвел итог своим исканиям: «Все, что я когда-то осознал, заключается в том, что нельзя оставаться в прошлом или уйти в будущее, можно быть только в настоящем, СЕЙЧАС, СЕЙЧАС, СЕЙЧАС! Презентизм — это последнее, что я понял, все остальное — ничто...»¹³

Уловить и запечатлеть мгновение жизни, высказать невыразимое — эти мысли Хаусман, может быть, несколько иными словами, пропагандировал и в молодости, в 1920-е годы. И они находили отклик у австрийских поэтов второй половины XX в. Примерно о том же писал в своих письмах и автокомментариях и Яндль: стихотворение не содержит ничего, что следовало бы знать, стихотворение не рассказ о переживании, оно само переживание, способное передаваться от поэта к читателю или слушателю. Таким образом, идеи Хаусмана находили понимание и отклик у австрийских авангардистов после 1945 года. И Хаусман, вопреки своим уничижительным (часто несправедливым) отзывам об австрийских поэтах и писателях авангардистской ориентации (Артман, Рюм, Хандке, Андреас Окопенко, Байер и др.), все же обменивался с ними мнениями и даже вступал в творческое соревнование. Он не скупился на комплименты

Майрёкер и Яндлю. Первую он называл «принцессой австрийской поэзии», второго в автобиографическом романе «Нуйе» — «poeta Jandlikus».

Этот краткий экскурс в довоенное прошлое (с «обращениями» к шестидесятым годам) показывает, что «Венская школа» и последовавшие за ней объединения возникали не на пустом месте и не только под воздействием внешних факторов. У них была и своя, собственно австрийская подоплека. Но вернемся к истории зарождения и бытования авангардистских центров.

В 1947 г. в Вене открылся руководимый Альбертом Парисом Гютерсло (Albert Paris Gütersloh, 1887–1973) «Арт-клуб», где встречалась прогрессивная молодежь. Гютерсло требовал универсальности, экспериментирования, независимости, не-провинциальности, он культивировал «новую романтику», синтезируя ее с опытом сюрреализма и таким образом (через Артмана) в известной мере тоже способствовал формированию «Венской группы».

Более того, сюрреализм явился лакмусовой бумажкой начавшейся в 1950-е годы поляризации. Авторы, группировавшиеся вокруг журнала «Новые пути» («Neue Wege»), активно дебатировали тему сюрреализма (дадаизм пока оставался как бы на заднем плане, ждал своего открытия). Андреас Окопенко (Andreas Okopenko, род. 1930), один из инициаторов данных дискуссий, называет три крыла тогдашнего авангарда: правое (Герберт Айзенрайх (Herbert Eisenreich, 1925–1986), отрицавший «бесконтрольный сюрреализм»); левое (Ханс Карл Артман (Hans Carl Artmann, 1921–2000) и Рене Альтман, которые легитимировали сюрреализм в полном объеме); центристское (он сам, Окопенко, обильно вводивший в свои сочинения сюрреалистские элементы). Происходит раскол. В марте 1951 г. Окопенко вместе с Альтманом, Артманом, Виландом Шмидом (Wieland Schmied) и Ханнсом Вайссенборном (Hanns Weissenborn) организуют «Венскую группу молодых авторов», которая издает журнал «Публикации» («Publikationen»), где печатаются Фридерика Майрёкер, Герхард Фрич (Gerhard Fritsch, 1924–1969) и др. Необходимо упомянуть также в этой связи «Сюрреалистические публикации» («Surrealistische Publikationen») Эдгара Жене (Edgar Jené) и Макса Хельцера (Max Hölzer, жил в Париже и в 1950–1960-е издал ряд сборников в духе более радикальных французских сюрреалистов).

Литературоведческая дефиниция «Венская группа» («Wiener Gruppe») возникла уже после прекращения существования самого объединения, которое стало, вопреки кратковременности своего организационного бытования, синонимом австрийского авангарда в 50–60-е годы XX в. Ее участники (с разным сроком членства и удельным весом) — это Ханс Карл Артман (Hans Carl

Artmann), Фридрих Ахляйтнер (Friedrich Achleitner, род. 1930), Конрад Байер (Konrad Bayer, 1932–1964), Герхард Рюм (Gerhard Rühm, род. 1930) и Освальд Винер (Oswald Wiener, род. 1935).

Толчком к созданию группы послужила встреча Рюма с Артманом в 1952 году. Артмановские «поэтические акты» (некая праформа хеппенинга — центрального для венского акционизма жанра, уже напрямую связанного с теорией и практикой берлинских и парижских дадаистов) вызвали у литературной общественности определенный резонанс. К Артману и Рюму присоединились затем Винер, Байер и Ахляйтнер, последовала целая серия выступлений и чтений (с 1959 г. также в Граце). Термин «Венская поэтическая группа» впервые появляется в июне 1958 г. в одной из газетных рецензий.

Участники группы заявляют о себе как в индивидуальном, так и в коллективном творчестве. Фридрих Ахляйтнер создает так называемые «конstellации», «монтажи»: варьирование нескольких слов или, к примеру, перетасовывание текста газетной заметки о несчастном случае («Изменения», «Veränderungen»). Рюм работает над «конstellациями» и «идеограммами», широко задействует аудиовизуальные средства, синтезируя лирику с жанром радиопьесы («Радиопьеса для диктора и магнитофона», «Hörstück für einen Sprecher und Tonband», 1961). Автор отказывается от фабулы, вместо нее выступает «модель», «ландкарта», более или менее открытая или закрытая, в которой могут поучаствовать зрители или реципиенты; связь между ними и сценой — «ландкартой» — постоянно меняется («Abhandlung über das Weltall» — «Трактат о Вселенной»), возникают «конstellации», спонтанные или детерминированные. Культивирование данных моделей усиливается в творчестве Рюма уже после распада группы. В «Трактате о Вселенной» для диктора (1964–1966 годы) научно-популярный текст переводится в эстетическую сферу, точнее в сферу фонологии: «е», наиболее часто употребляемый в немецком языке гласный, поглощает все остальные фонемы, чем достигается максимальная энтропия: язык, как и вселенная, погибает. С текстом происходят метаморфозы: наступают семантические сумерки, возникают чуждые контексту слова, языковые феномены как бы представляют самих себя; текст расширяется, распыляется, постепенно включаются помехи, наступает распад с окончательной победой «е».

Конрад Байер в 1959 г. пишет пьесу «Одаренные зрители» («Die begabten Zuschauer»), некий театр наоборот: актеры (в духе провокативных дадаистских представлений и сюрреалистических суаре) как бы меняются местами с публикой, показывают пальцами в зал, издеваются над зрителями и т. д. Эту тему подхватил затем Петер Хандке (Peter Handke, род. 1942) в известной

пьесе «Поругание публики» («Publikumsbeschimpfung», 1966), что свидетельствует о продуктивности Байера как генератора идей.

Артман создает дадаистски-сюрреалистические поэмы «Краткий курс игры на ударных» («Kleine Percussionslehre», 1956), «Грамматика и хрестоматия дыни» («Anatomie und Linearperspektive der Melone», 1957), «Элегическая ода кайзеру Крумму» («Elegische Ode an den Kaiser Krumm», 1957). Фантазия, игра, парадокс типичны для этих текстов: «Стеклянные веранды вышли из берегов, так как в горах несколько дней шли дожди». Или: «Из всех плодов дуба желудь — самый полезный».

Артман в 1958 г. выпускает сборник стихов «Черными чернилами» («med ana schwoarzzn dintn»). Тексты написаны на искусственно сконструированном диалекте, который звучит как реально существующий. Автор имитирует инфантильный взгляд на мир, в изобилии использует черный юмор, фонетическое отчуждение. Многие строчки сборника стали крылатыми фразами. Это венские, пратерские баллады-романсы, с непрезентабельными персонажами — мошенниками и соблазнителями детей, Синими Бородами, вампирами и прочими.

«Черными чернилами» становится бестселлером, а Артман — знаменитостью, после чего, как это обычно и происходит, его пути с коллегами по эпатажу начинают расходиться (двадцать лет спустя, на симпозиуме в Триесте, посвященном австрийскому авангарду после 1945 г., Артман даже заявит, что «Венская группа» — миф и в реальности никогда не существовала).

А вот как представляет причину разрыва Освальд Винер: Артман отделился, так как его метод был чисто литературным, антидидактическим, его поэтика никогда не исходила из первичного чувственного впечатления. Они же были инженерами языка, его прагматиками, используя слова в витгенштейновском смысле — как инструменты. Артману, напротив, не был присущ позитивистский скепсис в отношении языка, его наукообразные рассуждения о собственной ситуации вызывают антипатию. Артман был всегда сторонником поэтизации и мифологизации жизни¹⁴.

Правда, в 1959 г. выходит коллективный (Артман, Рюм, Ахляйтнер) сборник стихов на диалекте «Hosn rosn baa», но успеха он не имеет. Критики, в принципе, хвалили Артмана, в отношении двух других авторов оценки были уничтожающими. «Диалект» Рюма и Ахляйтнера, в самом деле, суше, прагматичнее, сконструированнее, это дадаизм, но дадаизм, выращенный в лабораторных условиях.

Со временем художественный стиль Артмана меняется, он развивается в другом направлении — менее экспериментально-вычурном, скорее более популярном, близком постмодернизму. Но в то же время он собиратель культуры, второй, после

Гофмансталя, «всеевропеец» среди австрийцев, вечный путешественник (живет то в Уэльсе, то в Андалузии, то в Брабанте, то в Венгрии, то в Швеции). Артман много переводил на немецкий: кельтские песни, еврейские пословицы, поэзию Франсуа Вийона, испанский плутовский роман, истории ужасов Лавкрафта, стихи де ла Серны, пьесы Кальдерона, Мольера, Лабиша, Гольдони, Гарсиа Лорки, Жарри. Его любимое занятие — игра с европейскими культурными моделями, причем автор костюмирует себя по-всякому: он и Синдбад-мореход, и смертельно раненный рыцарь, и Гамлет, и венский Фирдоуси. Артман не чурается китча, бульварных жанров, его герои: Том и Джерри, детектив Паркер, Дракула, кот Карло, Франкенштейн. В то же время ему уютно в Средневековье, он охотно и мастерски стилизует барокко, классицизм, романтизм, детективную новеллу. Параллельно с этой постмодернистской игрой Артман много экспериментирует, изобретая «вербарии» (произвольные сочетания наобум взятых из словаря слов — опять же с опорой на практику цюрихских дадаистов), «инвенции» (нечто вроде двенадцатитоновой музыки) и «расширенную поэзию» (неологизмы, комбинации звуков и слогов).

Артман также много писал для театра (в 1969 г. выходит сборник из 29 текстов «Путешествие на остров Нантукет» («Die Fahrt zur Insel Nantucket»). Диапазон пьес широк: от минидрам, пантомимы и крошечных либретто до полнометражных пьес в духе «кашперлиады». Театральные работы Артмана — еще одно свидетельство его виртуозного мастерства в использовании различных литературных традиций. На сцене появляются феи и калифы, Коломбины и Пульчинеллы, Шерлок Холмс и Дональд Дак. В принципе, это пьесы для чтения, а не для инсценировки, наслаждение образом и языком превалирует над собственно драматическим, театральным началом.

Вершиной совместных акций «Венской группы» (уже после ухода Артмана) были литературные кабаре. В конце 1950-х годов группа активно контактировала с социалистической партией (видимо, в надежде на финансовую поддержку, но нельзя отрицать и левые симпатии художников-экспериментаторов), им предложили организовать вечер, где частью перформанса должно было стать следующее: кто-то отправится с выручкой от спектакля в казино и поставит на «красное»; результат сразу же через громкоговоритель сообщает зрительному залу. Акция состоялась 6 декабря 1958, и ее решили назвать литературным кабаре — как напоминание о Цюрихе и Берлине времен Первой мировой войны и в честь эстрадного актера Гельмута Квальтингера (H. Qualtinger, 1928–1986), который как раз с большим успехом выступал в Вене.

Представление началось с насвистывания государственного гимна. Затем последовали самовосхваления актеров, шансон,

стихи, полемика, хеппинг. Часть песен сочинил Рюм (музыкант по образованию), другие были сложены коллективно. В поэтическом разделе была пьеса Рюма «Полдник» («Die Jause»), написанная на диалекте. Рюм исполнял «Лунную сонату», Байер показывал карточные фокусы; по ходу представления поносили Витгенштейна, Сартра и Пастернака. Чтобы осмеять принцип словесного описания на фоне реального события, придумали следующую сценку: Ахляйтнер сидел за бутылкой пива, а Байер за кулисами читал текст. Первая часть заняла три часа, но публика не расходилась, хотя ее всячески провоцировали: оставили, к примеру, наедине с приемником, по которому транслировали отвратительную радиопередачу. Все это с некоторыми вариациями повторяло то, что в 1910–1920-е годы проделывали с публикой дадаисты.

Второе кабаре состоялось 15 апреля 1959 года. Оно было менее полемичным и провокативным, но с большим количеством технических ухищрений. Гвоздем программы явилось разбивание топорами рояля, при этом у девушки в зале, бедной пианистки, случился истерический припадок. Это выступление в какой-то степени знаменует конец «Венской группы». Планировались выпуск пластинки, турне по Германии, но этому не суждено было сбыться. В апреле 1964 г. члены группы устроили шансон-вечер с исполнением «Детской оперы» («Kinderoper»). Это была попытка реанимировать атмосферу конца 1950-х. Но к этому времени Ахляйтнер уже бросил писать и стал архитектурным критиком, Байер работал над романом «Шестое чувство» («Der sechste Sinn»), Рюм переехал в Берлин, а Винер трудился над трактатом «Улучшение Центральной Европы» («Die Verbesserung von Mitteleuropa»).

Одной из самых интересных фигур «Венской группы» был Конрад Байер. Еще учась в школе, он испытал сильное влияние сюрреалистов. После школы работал в банке, делал экспериментальные фильмы, где сам и снимался, писал пьесы. 10 октября 1964 г. Байер покончил жизнь самоубийством. Основные его произведения опубликованы посмертно: в 1965 г. «Голова Витуса Беринга» («Der Kopf des Vitus Bering»), в 1966 г. роман «Шестое чувство». Этот роман, или, точнее говоря, фрагмент романа состоит приблизительно из двухсот отрывков, представляющих собой различные типы текста: описание вечеринки, посещения ресторана, банальные разговоры, прием гостей, поедание яблочного пирога, попытка самоубийства, сексуальные переживания, посещение театра и т. д. Причинно-следственные связи подвергаются пародийному осмеянию, персонажи психологически не индивидуализируются, просто перетасовываются (оппенхаймер выглядит как брауншвайгер или как нина, которая, в свою очередь, выглядит как вайнрауб и т. д.). В персонажах отчасти за-

шифрованы знакомые Байера, и они подразделены на две группы: с «шестым чувством» и без него. Главный прием в организации материала — монтаж и его варианты; монтируются тексты различного происхождения (что было уже в книге «Голова Витуса Беринга», а еще раньше — в сочинениях дадаистов, например Курта Швиттерса (Kurt Schwitters, 1887–1948)). Действительность романа — вне эмпирической плоскости, она сюрреальна, и монтаж, с его многообразием возможных соответствий, — идеальный прием для ее фиксации. Язык как медиум дискредитируется, поэтому акцент делается на «шестом чувстве» — некоем иррациональном способе расширения сознания.

Рюм, которого проблемы языка занимали не в меньшей степени (практически все члены «Венской группы» испытали сильное воздействие работ Людвига Витгенштейна), в 1988–1992 гг. пишет книгу «Текст-Вселенная» («Textall»), синтезируя игровой и философский аспект. Главы романа разбиты по алфавиту — в соответствии с определенным понятием или термином. Каждая глава начинается с сообщения, факта, затем следует ассоциативная игра, зачастую парадоксальная или абсурдная. Роман назван «утопическим», потому что это «текстовая вселенная», существующая параллельно реальному миру. В основу книги положен вокабуляр немецкого издания японско-немецкого словаря: 22 буквам японского алфавита соответствуют 22 главы. Ассоциации подбираются к ключевым словам и апеллируют к воображению читателя. Роман, в принципе, можно читать в любой последовательности, чередуя главы по выбору. Все является контекстом для всего, наиболее далеко друг от друга отстоящие феномены могут сближаться — в некоей фантастической панораме, языковом универсуме, где поэтические параллели к актуальным научным концепциям сочетаются с ироническим обыгрыванием модных теорий.

Освальд Винер (джазмен, математик, лингвист, кибернетик) в 1962–1967 гг. работает над романом «Улучшение Центральной Европы» (издан в 1969). Хосе Ортега-и-Гассет заметил когда-то, что все мы — «заложники языка». Основная интенция винеровского трактата (романом его можно назвать только с большой натяжкой) заключалась, очевидно, в раскрытии механизма «языкового террора» и способов его элиминирования: «...анализировать язык в его употреблении, прослушивать слова в надежде, что их собственные колебания увеличат амплитуду информации, сообщать о том, что кроется в языке, что заложили в него предки»¹⁵.

Винер ссылается на опыт Артюра Рембо, который первым в XIX веке ощутил исчерпанность «нормального ощущения». Читатель должен при помощи текста восстать против всего «сформулированного», «естественного и очевидного», против «закон-

ченного, отлаженного, закругленного мира»¹⁶. Как видим, посыл здесь типично авангардистский.

В то же время в заглавии книги присутствует сильная доля иронии: «совершенствование Центральной Европы» — постулат, который можно воспринимать только в кавычках, ибо все попытки изменить ход истории терпят фиаско. Книга также интересна как опыт осознания «австрийской аутентичности». Современный исследователь (и писатель) замечает, что «Улучшение Центральной Европы» — «единственная и подлинная литературная рефлексия “второй республики”, написанная тогда, когда конец “второй республики” еще трудно было предвидеть»¹⁷.

Книга представляет собой сочетание разных по жанру текстов: это и афоризмы, и некий условный сценарий фильма или спектакля, и эссе по проблемам языкознания и кибернетики, и новелла о биоадаптере, и кое-что еще. Стиль носит наукообразный характер (часто пародийный — чему свидетельство уже предисловие, которое растянуто чуть ли не до середины текста), что обусловлено позицией автора, сочетавшего дадаистский анархизм с технократической (конструктивистской) утопией. Этой позицией объясняется и своеобразие предлагаемой модели: индивидуум, загнанный в кокон биоадаптера (разновидность «костюма счастья») — структурно, опять же, напоминаящего все тот же необоримый язык), может лишь бесконечно совершенствовать свою тюрьму.

К центральным фигурам экспериментальной австрийской литературы второй половины XX в. также относятся Эрнст Яндль, Фридерика Майрёкер и Андреас Окопенко. Первым двум в данном труде посвящены отдельные монографические главы. Что касается Андреаса Окопенко, то этого писателя не признавали за своего ни авангардисты, ни консерваторы, но представляется обоснованным все же отнести его имя к литературе экспериментального направления. Творческий путь Окопенко, испытавшего сильное влияние сюрреалистов, начинается опытами с «автоматическим письмом». Его стихи публикуются в журнале «Новые пути» («Neue Wege», 1949), он сам издает журнал «Публикации» («Publikationen», 1951–1954), где печатает Артмана, Байера, Майрёкер, Яндля. Окопенко развивает программу «флюидной поэзии»: поэзия должна фиксировать флюиды, а «флюид» — это чувство с «экзистенциальным резонансом»¹⁸. «Магический реализм — тавтология, — пишет он. — Вещи магичны. Через свое бытие. Через свои бесконечные связи. Через свои возможности»¹⁹. Окопенко называет себя последним представителем «новой деловитости», поэтом «антибарокко», апологетом «аффирмативной» (жизнеутверждающей) поэзии.

Наиболее интересен как эксперимент его роман «Лексикон сентиментального путешествия в Друден, на конференцию экс-

портеров» («Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exporteur-Treffen in Druden», 1970). Роман состоит из псевдословарных статей, посвященных различным темам и понятиям, которые расположены в алфавитном порядке. Объединяет всю эту мозаику фигура протагониста (весьма, разумеется, автобиографичного), подвизающегося в химической промышленности, что для текста совершенно иррелевантно. Читатель сам должен сложить из фрагментов, заметок, наблюдений целостное произведение. Если в театральном жанре можно переносить на зрителя (намек на Брехта) основную работу, — задается вопросом автор, — то почему не делать того же в прозе? Его роман имеет порядок, — отмечает он в другом месте, но не симфонии, а «джем сейшна»²⁰. В одном из мест романа Окопенко вспоминает свою поэтическую экспериментальную фазу, начавшуюся еще до возникновения «Венской группы». Произведение изобилует ироническими аллюзиями (в частности, на «Улисса» Джойса), пародиями на стиль энциклопедических статей, в нем имитируется форма sentimentalного путешествия, что проистекает из «микроскопичности модели мира» автора²¹.

В шестидесятые годы центр литературного экспериментирования перемещается в Грац (вскоре даже в ФРГ стали говорить о Граце как о «столице немецкоязычной литературы»). До аншлюса город был излюбленным местом проживания отставных чиновников и офицеров («Пенсионерполисом» — на тогдашнем сленге), тихим, провинциальным городком. После войны в среде местных художников, писателей, интеллектуалов стали превалировать настроения «бунта и протеста». В местном городском парке находилось кафе, которое хотели снести, и тогда возникла идея превратить этот павильон в культурную площадку для проведения выставок, спектаклей, чтений и проч. Здесь и обосновались члены литературной группы «Форум Городской парк» («Forum Stadtpark»).

Неформально это сообщество существовало уже в 1958 г., официальное же открытие состоялось в декабре 1960-го. «Форумисты» сразу получили помещение — и в этом их отличие, скажем, от бездомной и неприкаянной «Венской группы». Начиналось все вполне традиционно, на открытии даже присутствовал министр образования; ничего общего с авангардом не имел и первый номер журнала «манускрипты» («manuskripte»). Программа группы: наверстывание упущенного, трансформация сознания читающей и смотрящей публики, децентрализация австрийской культуры. Среди основателей группы «Форум Городской парк» не было философов, теоретиков; эстетические, исторические, социологические и прочие рефлексии не имели там почвы. И все же вполне ощутимо влияние, как прямое, так и опосредованное,

на художественное мировоззрение ее членов таких имен, как Камю и Сартр; Адорно и представители Франкфуртской школы; Вальтер Беньямин; Людвиг Витгенштейн и Фриц Маутнер; вообще, всей философской критики языка.

Среди первых членов объединения, где сразу были открыты «Студия новой драматургии» и «Секция литературы», числились Альфред Коллерич (Alfred Kolleritsch, род. 1931), Барбара Фришмут (Barbara Frischmuth, род. 1941), Вольфганг Бауэр (Wolfgang Bauer, 1941–2005), затем к ним присоединяются Гунтер Фальк (Gunter Falk, 1942–1983), Райнхард П. Грубер (Reinhard P. Gruber, род. 1947), Б. Хюттенеггер (Bernhard Hüttenegger, род. 1948), Герхард Рот (Gerhard Roth, род. 1942) и другие. Уже во втором номере «манускриптов» опубликованы произведения представителей «Венской группы», что привело к скандалу. Ожесточенная полемика вокруг журнала сделала его знаменитым и привлекла авторов со стороны — от Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891–1970) и Ханса Арпа (Hans Arp, 1886–1966) до Ханса Магнуса Энценсбергера (Hans Magnus Enzensberger, род. 1929). В «манускриптах» полностью — как роман с продолжением — было напечатано «Улучшение Центральной Европы» Освальда Винера, после чего начался процесс по обвинению журнала в порнографии (прекращен в 1968 г.). В 1973 г. было организовано, в противовес консервативному ПЕН-клубу, «Грацевское писательское объединение» (Grazer Autorinnen Autorenversammlung, GAV), куда вошли писатели и литераторы всей Австрии, в той или иной степени относящие себя к левой платформе.

Одним из основателей объединения «Форум Городской парк» и его многолетним лидером был поэт и прозаик Альфред Коллерич. В качестве лирика он выступил поздно, почти достигнув пятидесятилетнего возраста: сборники «Упражнения по искусству избегать» («Einübung in das Vermeidbare», 1978), «На подступах к зрению» («Im Vorfeld der Augen», 1982), «Падение в счастье» («Absturz ins Glück», 1983). Книги составляют некое единство — образное и тематическое. Стихи Коллерича трудны и требуют от читателя серьезной интеллектуальной работы. Основные мотивы: ситуация «я», процессы сознания, воспоминания, ощущения. Очень часто затрагивается личное, автобиографическое: происхождение, родители и т. д. Превалирует частная сфера. Политика, социология — фон, силуэты на горизонте. Куда важнее «я», «ты», ландшафт, природа, происхождение. Всем трем сборникам присуща определенная эпическая структура. Что касается стиля, то его можно обозначить как «телесный»: язык берет что-то из абстрактной сферы и через тело ведет к образу. Для Коллерича типично комбинирование телесных и природных элементов с абстрактными понятиями. Поэзия, в его по-

нимании, может «состояться» тогда, когда «снаружи» и «внутри», «предмет» и «знак» сливаются в единое целое, когда воплощается утопия магического сознания. Один из любимых образов Коллерича — Парменид, с его тезисом о единстве мышления и бытия; философу посвящено стихотворение «Парменид зимой».

Лирическим сборникам предшествовали романы: «Убийцы персиков» («Pfersichtöter», 1972, рус. перевод 2003) и «Зеленая страница» («Grüne Seite», 1974). В обоих книгах отсутствует линейное повествование. В первой — на фоне старомодного сельского ландшафта (замок, пруды, персиковые деревья, луга и т. д.) изображается жизнь графской семьи, с челядью и приближенными. Упрощенно — это роман о еде, которую поглощают господа. В финале замок занимают солдаты, но мало что меняется, изменился лишь характер власти.

Второй роман — история трех поколений одной семьи, трагедия этих поколений. Роман об отцах глазами сыновей. Все люди — вечные сыновья, и только по отношению к своим детям — отцы (речь идет о мужских представителях рода), поэтому взаимопонимание между поколениями невозможно. Автор дистанцируется от персонажей романа, никак не комментируя их действия. Читателя он тоже держит на расстоянии. Герои бессильны, ландшафты ирреальны. Для Коллерича важна метафора «левой руки»: священник в детстве научил его писать левой рукой, что привело к дисгармонии, хаосу (в школе пришлось переучиваться). Затем все постепенно начало упорядочиваться, проникаться языком, универсальными законами. Писательство же для него — это в какой-то мере поиск «левой руки», приемов и способов выражения собственной внутренней сути.

Проблемы повествовательной литературы, «нарративной техники» и прочего живо дебатировались членами грацевского объединения, причем акцент делался на отрицании конвенционального «рассказывания историй», жанра описания. Примечателен анекдот о Петере Хандке, который в 1966 г. обвинил «Группу 47» в «описательной импотенции». Хандке какое-то время жил в Граце и, естественно, контактировал с местными писателями-авангардистами (сам он, как известно, тоже писал экспериментальную прозу). Во время одного мероприятия в 1963 г. Хандке выступил с критикой докладчика (Хельмута Айзендле), и когда тот возразил: «Кто же сейчас способен настоящему рассказывать?», Хандке не моргнув глазом ответил: «Я». Айзендле имел в виду изжитость, несовременность описательной литературы. Рюм вспоминал, как они с Винером попытались описать обычный ластик, но, исписав полторы страницы, отказались от этой затеи, так как им не удалось даже начало пресловутого описания. Собственно, творческий путь Хандке

начинается в Граце, в 1964 г., когда в «манускриптах» печатают его рассказ «Наводнение» («Die Überschwemmung»). В январе того же года штирийское радио транслирует роман Хандке «Шершни» («Die Hornissen»). Молодой студент сам работает на радио, пишет заметки, рецензии (в том числе о футболе, Эйхенбауме и «Битлз»). В 1966 г. Хандке положительно отзывается о романе Конрада Байера «Голова Витуса Беринга»: там «история» возникает не из «клишированных значений», но из формального контакта предложений друг с другом²².

Гунтер Фальк начинает как поэт и драматург (8 пьес из серии «Изменения»), затем следуют прозаические работы: «Девятнадцатая глава» («Das 19. Kapitel», 1965), «Сорок анекдотов о Г. Фальке» («Die 40 Anekdoten um G. Falk», 1967), «Павлин — гордое животное» («Der Pfau ist ein stolzes Tier», 1965) и другие. Все эти тексты печатались в «манускриптах» и других, по преимуществу авангардистских, изданиях. В прозаическом тексте «Пол и маска» («Geschlechter und Masken», 1972) он использует 57 женских имен и 6 мужских. Имена соотносятся с различными видами деятельности (Анна зажигает газ, Габриела подмывается, Хильда бежит к мяснику и т.д.). Затем следуют некие сцены, где попеременно действуют «он» и «она». Предложения абсолютно одинаковы, только субъекты меняются местами. Автор отказывается от идеи создать индивидуализированный образ того или иного персонажа, он лишь использует матрицы эпистолярного романа, драмы, комикса, криминального романа, фольклора и проч.

Одним из лидеров грацевской литературной сцены был Вольфганг Бауэр, заявивший о себе главным образом как драматург. Наиболее новаторский характер носят его «Микродрамы» («Mikrodramen», 1964), в них очевидны следы влияния Ионеско и других представителей абсурдистского театра. Единственное прозаическое произведение Бауэра — роман «Горячая голова» («Fieberkopf», 1967). Оно написано в эпистолярном жанре — по сути, это разновидность привычного писателю драматического диалога. Два персонажа (Хайнц и Франк) состоят в переписке. По ходу действия выясняется, что она мнимая: в действительности это два голоса шизофренически раздвоенного сознания одного и того же человека. Затем в «переписку» вклинивается третий — Ульф, который в концовке романа объединяет все ипостаси «горячей головы».

Довольно заметной фигурой среди группировавшихся вокруг «манускриптов» литераторов был Гельмут Айзендле (Helmut Eisendle, род. 1939). Айзендле, психолог и биолог по образованию, пытается в своем творчестве разрешить апорию «искусство — наука», вернуть то утопическое состояние, когда поэзия и интеллектуальное познание были едины. В своих первых кни-

гах: «Вальдер, или стилизованное развитие одного невроза» («Walder oder die stilisirte Enturclung einer Neurose», 1972) и «Руководство к порядочной жизни» («Handbuch zum ordentlichen Leben», 1973) писатель использует научные методы (в этом смысле его можно сравнить с Освальдом Винером). Позиция Айзенгле — быть не гедонистическим созерцателем мира, а активным членом общества, который испытывает все социальные репрессии и экзистенциальные трудности. Отсюда интерес к вещам, мало корреспондирующим с литературой в обыденном понимании: язык, наука, теория познания, социология, психология и т. д. Литература ставится — через научные методы — под сомнение, но и наука — посредством литературы — лишается своей герметичности. Отсюда, при всей серьезности интенций, наличие заявляющего о себе время от времени элемента игры.

В книге «Вальдер, или стилизованное развитие одного невроза» описывается возникновение болезни, но цель текста — научить реципиента чтению. (Айзенгле — сторонник бихевиоризма, поэтому дидактический принцип имеет для него большое значение.) Книгу только условно можно назвать романом, ибо трудно провести границу между фикцией и собственно исследованием. «Руководство к порядочной жизни» посвящено теме адаптации, раскрытия ее механизмов. Приводятся маленькие эпизоды из повседневной жизни, представляющие собой своеобразное тестирование: какой же из персонажей обладает большей приспособляемостью. В романе «По ту сторону рассудка, или разговоры о человеческом разуме» («Jénseits der Vernunft oder Gespräche über den menschlichen Verstand», 1979) Айзенгле отказывается от прежнего метода, совершая своеобразное возвращение к гедонизму. Действие происходит в Испании, два приятеля беседуют о проблемах языка, культуры, об искусстве, безумии и т. д. В эссе «Глупец на холме» («Der Narr auf dem Hügel», 1981), оформленном как путевые заметки, изобилующем цитатами из Арагона, Стайн, Фолкнера, Пазолини, Барта и других, автор рассуждает о невозможности реалистического метода в литературе. Произведение призвано показать, с одной стороны, невозможность первичного переживания, а с другой — саморефлексию языка как продуктивный принцип.

Герхард Рот (Gerhard Roth, род. 1942), один из первых участников грацевского объединения, начинает как экспериментирующий прозаик: таковы «Автобиография Альберта Эйнштейна» («die autobiographie des albert einstein», 1972), «Начало Первой мировой войны и другие романы» («Der Ausbruch des ersten Weltkrieges und andere Romane», 1972), «Воля к болезни» («Der Wille zur Krankheit», 1973). В «Автобиографии» описывается клинический случай шизофрении: персонаж воображает себя

Эйнштейном и намерен инициировать новый образ мира — нечто, соизмеримое с революционным открытием великого физика. Рот пародирует различные повествовательные манеры, критикует сциентизм, рационализм. Это, с одной стороны, попытка аутентичной передачи особенностей больного сознания, а с другой, — стремление сделать данный опыт литературой. В сборнике рассказов «Начало первой мировой войны» писатель играет с моделями детективного жанра, применяет коллаж, поэтику немого кино, парафразирует роман Йозефа Рота «Немой пророк» («Der stumme Prophet», 1929), ставит законы «крими» с ног на голову (комиссар Поттер — преследуемый, а не сыщик), причинно-следственные связи заменяет поэтикой кошмарного сна. Та же инвентаризация симптомов больного сознания в романе «Воля к болезни». В романе «Широкий горизонт» («Der große Horizont», 1974) писатель использует более традиционную манеру повествования. Это не означало полного отказа от литературного эксперимента: в 1984 г. выходит книга «Заурядная смерть» («Landläufiger Tod»), которую можно воспринимать как своего рода возвращение к исходной авангардной фазе. Пробовал себя Герхард Рот и в жанре драмы: пьесы «Лихтенберг» («Lichtenberg», 1973), «Тоска» («Sehnsucht», 1977), «Сумерки» («Dämmerung», 1978); в последних двух превалирует мысль об отчуждении даже близких людей, о невозможности коммуникации между ними.

Один из самых интересных представителей австрийской экспериментальной литературы — Герт Фридрих Йонке (Gert Friedrich Jonke, род. 1946). Он родился в семье пианистки, писать начал в шестнадцать лет (по его собственному признанию — «герметичные стихи»), учился в Вене в Академии кино и телевидения, много путешествовал (Дальний и Ближний Восток, Южная Америка). Испытал определенное влияние таких писателей, как Квазимодо, Унгаретти, Монтале, Бернхард, Бахман, Артман.

В 1969 г. Йонке дебютирует книгой «Геометрический роман о родной деревне» («Geometrischer Heimatroman»), которая делает его известным писателем. Сюжет: два персонажа хотят пересечь деревенскую площадь; то, что они видят, составляет содержание семи глав. Роман отличает строгое построение — с непременными включениями «интермеццо» и авторского комментария. Интенция: человеческие отношения — схема, «мир вещей» диктует свою волю «миру людей». Сюжет возникает из ассоциативной цепи слов и предложений, грамматических управлений и проч. Широко задействованы несобственно прямая речь, условное наклонение, противоречащие друг другу цитаты. Важную роль играют повторы, посредством чего достигается невероятная точность изображения. Персонажи индивидуально не характеризуются, это чисто функциональные фигуры: учитель,

пастор, кузнец и т. д., о каком-то социально-критическом компоненте говорить трудно. Автор подчеркивает искусственный характер своего творения, когда в заключительной главе говорит, что деревню, упаковав ее в белую или какую угодно другую обертку, можно отбросить и отправиться в иной ландшафт.

Ирония, черный юмор, кафкианские фантазмагории с элементами социальной критики отличают тексты Йонке 1970–1971 гг. — «Осмотр оранжереи» («Besichtigung des Glashauses»), «Размножение маяков» («Die Vermehrung der Leuchttürme») и др. В «Осмотре оранжереи», к примеру, проблема безработицы решается следующим образом: машинист крана просто сбрасывает груз на кого-то из рабочих, поэтому машинист — важная персона, все стараются поддерживать с ним хорошие отношения. В «Размножении маяков» маяки, размножаясь, как живые существа, захватывают территорию, что ведет к экологическим, политическим и экономическим последствиям.

Уже в начале 1970-х годов у Йонке наблюдается определенная стилевая стагнация, он начинает варьировать жанры, перерабатывает свои старые тексты, пишет прозу, в которой имитируется та или иная музыкальная форма (соната, fuga и т. д.) «Школа беглости пальцев» («Schule der Geläufigkeit», 1977), полупоэтическое-полудраматическое произведение, открывающее условную «музыкальную трилогию»: двое братьев поднимаются на чердак консерватории, в которой они учились, и обнаруживают здесь сто одиннадцать роялей. Один брат — композитор и алкоголик, второй — торговец музыкальными инструментами. Персонажи ведут странный и продолжительный диалог, имеющий анекдотическую концовку: появляется служащий и сообщает, что звонил какой-то господин, который хочет подарить консерватории сотню новых инструментов.

В 1979 г. опубликована вторая часть трилогии «Далекий отзвук» («Der ferne Klang»). Композитор просыпается в психиатрической лечебнице, куда его заключили якобы за попытку самоубийства. Протагонист спасается бегством, переживает (в поисках своей возлюбленной) массу невероятных событий и трактует, в конце концов, все происшедшее как сон. Роман интересен специфической формой внутреннего монолога, радикализацией поэтического языка.

Третья часть — «Пробуждение к великой снобитве» («Erwachen zum großen Schlafkrieg») — выходит в 1982 году. К композитору во время одной из его прогулок обращаются кариатиды: он должен преподавать им и их коллегам, атлантам, «искусство сновидений». Бюргмюллер (так зовут композитора) поначалу открывает свой «семинар», но затем отказывается от затеи, так как применяемое им снотворное может разрушить его здоровье.

В конце романа, однако, ему предстает фантастическое видение: город рушится, потому что атланты и кариатиды, пренебрегая своим долгом, «пробудились ко сну».

Итак, как уже было сказано выше, литература в Граце (и вокруг Граца), начиная с 1960-х годов, становится синонимом экспериментирования и новаций. В какой степени эти поиски можно считать «аутентичным авангардом»? Среди критиков и историков литературы большинство все же склоняется к мысли, что писатели грацевского направления фальсифицировали технику авангарда и ослабили достижения экспериментальной литературы. Мало критики языка, недостаточно рефлексией относительно его природы, их бунт против конвенции — лишь имитация настоящего бунта²³.

Безусловно, к подлинным экспериментаторам можно отнести Марианну Фриц (Marianne Fritz, род. 1948). Она — загадочный персонаж современной австрийской литературной сцены. Писательница сознательно изолирует себя, скрывает биографические сведения, с 1982 г. она избегает публичных выступлений. Фриц пишет огромную эпопею, которая озаглавлена «Сообразно природе I–III» («Naturgemäß I–III») и посвящена истории рабочей семьи Нулл. Сюжет несложен, но облекается массой сопутствующих линий, перспектив. Роман как бы ни на кого не ориентируется, высшая авторская инстанция отсутствует, есть места, которые читаются как документы или являются таковыми. В тексте обнаруживается множество исторических, социальных и философских дискурсов, эстетических и лингвистических кодов. Некоторые литературоведы сравнивают Фриц с Музилом, Прустом, Мартен дю Гаром²⁴. Более всего автор экспериментирует с языком: отказывается от вспомогательных глаголов, времен, отдает предпочтение инфинитиву; таким образом, читатель оказывается посреди действительности, которой он не знает. Но она самодостаточна, и реципиент должен сам вылепить этот повествовательный космос в процессе чтения.

Когда речь заходит об австрийском постмодерне, то, как правило, звучат два имени: Михаэль Кельмайер (Michael Köhlmeier, род. 1949) и Кристоф Рансмайр (Christoph Ransmayr, род. 1954). К ним, с некоторыми оговорками, можно присоединить и Эльфриду Елинек (Elfriede Jelinek, род. 1946) (творчеству двух последних в данном труде посвящены отдельные монографические главы). 1980-е годы в австрийской (и не только в австрийской) литературе вообще отмечены реабилитацией нарративной прозы, «рассказывания историй». Если 1960–1970-е годы проходят под знаком экспериментирования, отрицания традиционной повествовательной техники (писатель не рассказывает историй, он «рассказывает» самого себя или играет с литературными моде-

лями), то следующие два десятилетия характеризуются «возвратом к читателю». Не случайно книги Рансмайра и Кельмайера довольно долгое время фигурировали в списках бестселлеров.

Михаэль Кельмайер в 1980–1990-е гг. становится одним из самых плодовитых и преуспевающих австрийских писателей. Он пишет романы, сценарии телепрограмм, пьесы, работает на радио (серия «Легенды классической древности», «Sagen des klassischen Altertums»). Клондайк Кельмайера — античность, за которую уроженец Форарльберга, похоже, взялся всерьез и надолго. После книг «Современная эпоха» («Moderne Zeiten», 1984) и «Игровая площадка героев» («Spielplatz der Helden», 1988) в 1995 г. выходит роман «Телемах» («Telemach»), в котором история семьи Одиссея интерпретируется на современный лад, буквально переносится в современность, карнавализуется в духе поп-культуры. Кельмайер не изобретает велосипед, его «Телемах» не «Улисс» Джойса, это, в принципе, развлекательное чтение, но в то же время интересный пример того, как — после «конца литературы» — можно функционировать не в ущерб ни себе, ни читателю. Второй том задуманной античной тетралогии — «Калипсо» («Kalypso») выходит в 1997 году. Здесь рассказывается история невероятной страсти (известный критик Марсель Райх-Раницки обвинил роман в вульгарности, ничтожности и порнографии), вспыхнувшей между знаменитыми протагонистами. Герои вновь осовремениваются: Одиссей, к примеру, курит, читает комиксы и т. д. Кельмайер видит в истории Одиссея и нимфы первый описанный в западной литературе случай сексуальной зависимости. А заодно и сексуальной ущербности, неизбежно возникающей после непосредственного соприкосновения с ужасами войны (см. также показательный в этом плане монолог «Говорит Питер» из пьесы Эльфриды Еликен «Вавилон», «Vabel», 2005).

Подводя промежуточный итог развитию экспериментальной литературы в Австрии (промежуточный, ибо поиски нового, новейшего и самоновейшего повествовательного дискурса продолжаются), можно констатировать, что литераторы-авангардисты, опираясь на традиции, заложенные их непосредственными предшественниками в первой половине XX века, а потом и отталкиваясь от этих традиций, настойчиво пытались выразить мироощущение, называемое «постмодерном» или «постмодерностью». В условиях, когда онтологическая неуверенность предшествующей эпохи сменяется онтологической паникой, они, вслед за дадаистами, все яснее осознают бессмысленность попыток создания несокрушимого художественного универсума и в то же время понимают (или догадываются), что без создания такого универсума художественного творчества просто не мо-

жет быть. Вот почему, как вытекает из по необходимости краткой характеристики поэтических и прозаических произведений упомянутых выше авторов, они конструируют свой иллюзорный мир только для того, чтобы затем его (большой частью не без внутреннего удовлетворения) разрушить. Создание и разрушение иллюзии, принципиальный авангардистский дезиллюзионизм — их *modus vivendi* и *modus scribendi*. Начиная с 1980-х годов, они все чаще комбинируют новые версии реальности из готовых, слегка подправленных, приправленных иронией и пародией блоков, переназначают на свой лад мотивы классических произведений, до предела насыщают собственные сочинения явными и скрытыми цитатами из чужих текстов. Они ведут гротескно-иронический, а то и саркастический диалог с прошлым, но не отрицают его, подтверждая, таким образом, наш исходный тезис: связь времен не рвется, все минувшее когда-то было новым, модерным, но уже содержащим в себе сакральную приставку «пост», а все новое обречено постоянно оглядываться назад. Вот уж, действительно: «И устарела старина, и старым бредит новизна» (А. С. Пушкин).

¹ *Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974. S. 24.*

² *Ibid. S. 24.*

³ *Гурин Ю.Н. Системообразующие концепты авангардистской культуры. Рукопись. Москва, ИМЛИ, 2005. С. 5.*

⁴ Там же. С. 8.

⁵ *См.: Buchebner W. Wiener Avantgarde einst und jetzt. Wien; Köln, 1989. S. 8–9.*

⁶ Очевидность этого вывода подтверждает и тот факт, что одним из самых популярных авторов Второй Республики был прославившийся еще в 1930-е годы своими почвенническими романами писатель Карл Генрих Ваггерль (Karl Heinrich Waggenerl, 1897–1973). Он продолжал творческую деятельность и при нацистах, и после войны, особых наград, правда, уже не получал, но слыл действительно народным, почитаемым (и реально читаемым) широкой публикой автором. В 1960 г. в Вене подряд состоялись шесть творческих вечеров Ваггерля, на которые пришло в общей сложности 33 тысячи человек. В опросе 1972 г. по поводу любимого автора австрийских читателей он занял первое место. К 1974 году общий тираж его книг составил 4 млн., а к 1984 — 7 млн. В то же время имя Ваггерля редко когда упоминается в, скажем, западногерманских «историях» немецкоязычной литературы, да и вообще он практически неизвестен за пределами Австрии — видимо, по причине ярко выраженного провинциализма своего творчества. Ваггерлю свойственна поэтизация, идеализация и, по сути, мифологизация крестьянской жизни, его герои обычно обретают внутрен-

нюю целостность и стоическую мудрость в борьбе за существование, в повседневных тяготах, один на один с грозными силами природы.

⁷ Цит. по: *Riha K.* *Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente.* Siegen, 1987. S. 108.

⁸ *Ibid.* S. 110.

⁹ *Ibid.* S. 132.

¹⁰ *Ibid.* S. 132.

¹¹ Цит. по: *Koch A.* «Ich bin oder größte Experimentator österreichs». *Raoul Hausmann: Dada und Neudada.* Innsbruck, 1994. S. 132.

¹² *Ibid.*, S. 139.

¹³ Цит. по: *Ibid.*, S. 145.

¹⁴ См.: *Die Wiener Gruppe.* Hamburg, 1985. S. 401.

¹⁵ *Wiener O.* *Die Verbesserung von Mitteleuropa.* Hamburg, 1985. S. XI.

¹⁶ *Ibid.* S. CXCI.

¹⁷ *Menasse R.* *Das Land ohne Eigenschaften.* Wien, 1992. S. 10–11.

¹⁸ *Okopenko A.* *Gesammelte Lyrik.* Wien; München, 1980. S. 10.

¹⁹ *Ibid.* S. 8.

²⁰ *Okopenko A.* *Lexikon einer sentimentalen Reise zum Exportertreffen in Druden.* Frankfurt am Main; Berlin; Wien, 1983. S. 142.

²¹ *Ibid.* S. 132.

²² См.: *Laemmle P., Drews J. (Hg.).* *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern // Text + Kritik.* München, 1975. S. 195–196.

²³ См.: *Ibid.* S. 119–150.

²⁴ См., например: *Kastberger K. (Hg.).* *Nullgeschichte, die trotzdem war.* Wien, 1995. S. 54 ff.

ГЛАВА 15

ЭРНСТ ЯНДЛЬ

«... у него всегда было что сказать, и он всегда знал, что можно сказать и то, и это, и другое, поэтому он никогда не заботился о том, что сказать, разве что о способах этого высказывания, потому что тому, о чем нужно сказать, нет никакой альтернативы; но для способов того, как сказать, имеется бесчисленное количество возможностей. есть поэты, которые могут сказать все, что угодно, и все это всегда однообразно. его никогда не прельщало поступать таким образом, потому что, в конечном итоге, сказать можно только одно, но это одно повторяя неоднократно и всякий раз на новый лад»¹.

Эти слова принадлежат Эрнсту Яндлю (1925–2000) — признанному мэтру «конкретной поэзии», автору более чем двадцати сборников стихов, ряда радио- и театральных пьес, переводов, и с полным основанием могут рассматриваться как творческое кредо поэта и как своеобразная эпитафия самому себе в духе «завещательной поэзии» времен Франсуа Вийона. Помещенные впервые в 1973 г. в качестве эпиграфа к сборнику стихов Яндля «крепко схваченный» («dingfest»), они и сегодня не потеряли своей значимости и во многом являются ключевыми для понимания творческих устремлений поэта как в идеологическом, так и в поэтологическом отношениях.

Эрнст Яндль родился 1 августа 1925 г. в Вене в семье мелко-банковского служащего. С 1935 по 1943 гг. Яндль учился в гимназии, где познакомился с литературой экспрессионизма, с абстрактной живописью, джазом и атональной музыкой, что после насильственного присоединения Австрии к Германии совсем не приветствовалось. В 1943 г. Яндля призывают в армию, а в начале 1945 г. он оказывается в лагере для военнопленных в Стокбридже (Англия). Работая переводчиком, Яндль знакомится с книгами Э. Колдуэлла, Э. Хемингуэя, К. Сэндберга, Г. Стайн. Летом 1945 г. Яндль возвращается на родину, изучает германистику и англистику в Венском университете, преподает в школе английский язык, а в 1950 г. защищает диссертацию о новеллах Артура Шницлера.

Становление Яндля как поэта происходило в первые годы после окончания Второй мировой войны. Литературная ситуация в Австрии, не в пример Западной Германии, характеризовалась едва ли не полной стагнацией. Если молодые немецкие писатели ощущали себя находящимися в «нулевой ситуации» и обуяны были идеей «радикального и абсолютного начала» во всех областях политической и культурной жизни страны², то большая часть австрийской литературной молодежи, не говоря уже о писателях старшего поколения, констатировав поражение немцев, как отмечал Эрих Фрид, «обратилась к своим собственным ценностям»³, или, как тогда говорили в Западной Германии, искали «спасения в цитате». «Сплошная вырубка», определявшая эстетические принципы молодой западногерманской литературы, и венский классицизм не имели ничего общего. В этом убедился Г. В. Рихтер, основатель и бессменный руководитель «Группы 47», когда в 1952 г. попытался устроить в Вене дискуссию по вопросам литературы: «Я говорил о молодой немецкой литературе, о “вырубке”, о “Группе 47”, однако вскоре заметил, что венских авторов интересовали только гонорары, получаемые на радио»⁴.

Подобная литературная ситуация определялась во многом общей политической апатией населения Австрии: «Все противоречия замалчивались, любая ответственность за преступления в годы нацизма замалчивалась»⁵. Присоединение Австрии к Германии, осуществленное Гитлером в 1938 г., и благожелательное отношение австрийцев к этому акту не прошли бесследно. В этой обстановке любые проявления нового в искусстве и литературе воспринимались настороженно, если не сказать враждебно. Как писал позднее Герхард Рюм, один из зачинателей послевоенного венского авангарда, «вскоре выяснилось, что, хотя большинство, судя по всему, выступало против военной политики нацистов, но в принципе ничего не имело против их “здоровой” культурной политики. Теперь, когда “выродившееся искусство” можно было снова увидеть, оно волновало умы до такой степени, что дело доходило до рукоприкладства»⁶. При этом, что примечательно для Австрии тех лет, подобное отношение к авангарду было свойственно как левым, так и правым.

В известной мере можно сказать, что австрийская литература в первые послевоенные годы варилась в собственном соку, была предельно консервативна и почти не предпринимала попыток выйти за пределы собственной значимости. Только в начале 1950-х гг. с образованием «Венской группы молодых авторов» в австрийской литературе появились первые признаки новой поэзии, отмеченной авангардистскими интенциями.

Молодая литература и особенно поэзия обреталась в основном на страницах журналов типа «публикационен» («publikatio-

nen»), являвшегося органом «Венской группы молодых авторов» или «Нойе веге» («Neue Wege»), выходявшего под эгидой министерства просвещения Австрии, а также ряда антологий («Tür an Tür», «Stimmen der Gegenwart», «surrealistische publikationen»). Эти и подобные им издания имели очень маленький тираж и известны были лишь узкому кругу любителей новой поэзии. Вокруг этих изданий и группировались молодые поэты Ганс Карл Артман, Рауль Альтман, Андреас Окопенко, Герхард Рюм, составившие позднее славу австрийской экспериментальной поэзии, и именно в этой среде формировался, вернее сказать, оттачивался поэтический талант Яндля.

Огромную роль в этом процессе сыграло знакомство Яндля в 1954 г. с поэтессой Фридерикой Майрёкер, которое переросло в духовное и поэтическое содружество, мало чем напоминавшее тривиальный супружеский союз. Много позже Майрёкер скажет: «Мы ведь всегда были вместе, но мы сохраняли тайну. Никто из нас не посягал на одиночество друг друга»⁷. Эти дружеские и творческие отношения нужны были обоим как воздух, они питали их поэтической энергией, давали им силы жить и писать. После смерти Яндля Майрёкер напишет: «Я была связана с тобой словно волнами эфира»⁸.

Связь эта была тем более примечательна, что в творческом отношении Майрёкер и Яндль оставались в известном смысле антиподами, хотя и исповедовали принципы венского авангарда. По словам Майрёкер, она была «зажата между двумя монстрами — дадаизмом и сюрреализмом»⁹, отдавая предпочтение бессознательно-спонтанному, автоматическому письму. Яндль получал свой «лирический провиант», как выразился однажды поэт, из других источников. Здесь, прежде всего, нужно назвать немецких экспрессионистов Иоганнеса Р. Бехера, Вильгельма Клемма и Августа Штрамма. Однако основными поставщиками «лирического провианта» для Яндля были Жак Превер, Карл Сэндберг, Бертольт Брехт и Готфрид Бенн. Венские же авангардисты только разбудили и обострили в нем интерес к языковым экспериментам, да и то не сразу. По крайней мере, первый сборник стихов Яндля «Другие глаза» («Andere Augen», 1956) не вызвал в обществе особого интереса. Если судить по нескольким рецензиям в австрийской и немецкой прессе, Яндля заметили, но и только. Друзья же из лагеря авангардистов посчитали этот сборник стихов чуть ли не предательством по отношению к ним: Артман «не очень высоко оценил стихи» Яндля, Рюм «был разочарован»¹⁰. Сам Яндль отозвался о своем поэтическом первенце достаточно самокритично: «Моя первая книга... по-настоящему так и не вынырнула, зато ко дну пошла со страшной силой»¹¹.

путем написания. Напряженность возникает в последовательности кратких и долгих звуков (“booooooooooooooooooooooooooooo”), в отвердении слова путем лишения его гласных звуков (“schztngrrmm”), в разложении слова и соединении его элементов для создания новых звуковых групп, обладающих более сильной выразительностью (“schztngrrmm”, “ode auf N.”), в варьированном повторении слов с тематически обоснованным привлечением новых слов вплоть до взрывной завершающей точки (“kneirr sebastian”). Составные части одного отдельного слова являются словами иронической игры вокруг этого слова, которое в ходе этого процесса становится исчерпанным (“philosophie”), извлекаемые из основного компонента сложного слова звуки пресыщения, безразличия, гневного отвержения и сильнейшей воли к жизни резко переходят в базарный крик прославления героя (“ode auf N.”), а вызывающее ярость раскатистое гтг означает отсутствие юмора — этой немецкой болезни, которая временами овладевает и австрийцами»¹⁷.

Вероятно, именно на этот момент пришелся приступ «немецкой болезни» и у венской публики. Возмущение читателей, оскорбленных словесной невнятицей молодого поэта, выдаваемой за стихи, было так велико, что редактор отдела поэзии журнала «Нойе веге» Фридрих Полакович вынужден был под давлением Министерства образования Австрии, под чьей эгидой журнал распространялся в гимназиях, уйти со своего поста.

Суть конфликта состояла в том, что читающая публика, воспитанная на традиционной поэзии, была не готова к необычным словесным эскападам. Авторская свобода мировосприятия требовала иного отношения к слову, вынуждая читателя к более вдумчивому проникновению в суть заключенного в нем значения, ибо поэт, разлагая слово на его составляющие, обнаруживал в нем скрытые возможности воздействия его на читателя, и, в свою очередь, побуждал самого читателя изыскать такие же возможности в собственном рецепторном механизме или хотя бы обновить его.

Обретение новых возможностей стиха происходило у Яндля путем повышенного внимания к звуковому воспроизведению и восприятию стихотворения в неперменном сочетании с известной мимической выразительностью говорящего, что предполагало в идеале наличие зрительской аудитории. Отсутствие какого-либо одного из этих компонентов затрудняет восприятие стихотворения, а то и просто лишает его смысла, чем, собственно, и вызвана столь резкая реакция неподготовленной венской публики.

Многообразие творческих проявлений Яндля покоится, прежде всего, на неимоверном пристрастии его к словесной игре, к неустанным поискам скрытых внутренних возможностей слова. Поэтому в его стихах мирно соседствуют литературная и разго-

ворная лексика, традиционные и экспериментальные формы стиха — визуальные, «звучащие» («Lautgedichte»), «произносимые» («Sprechgedichte») стихотворения и стихотворения «на испорченном языке», т. е. на языке «гастарбайтер», являющем собой в немецком языке некий аналог «колониальному английскому» (Pidgin-English). Тематика поэзии Яндля достаточно традиционна, однако выражается она «всякий раз на новый лад» за счет привлечения нетрадиционных, находящихся по разным причинам в небрежении языковых пластов, что позволяет поэту по-новому представить окружающую действительность.

Позднее, в своих «Франкфуртских лекциях», Яндль даст свое определение технических возможностей современной поэзии: стихотворения, написанные «нормальным» языком; «произносимые» стихотворения («Sprechgedichte»); «звучащие» стихотворения («Lautgedichte»); визуальные стихотворения¹⁸.

Визуальные стихотворения, именуемые также идеограммами, типограммами, пиктограммами, каллиграммами, достаточно хорошо известны по классическим образцам французских, немецких и швейцарских дадаистов и сюрреалистов, не говоря уже о поэтах эпохи барокко и эллинизма. Яндль оживил лишь визуальные стихотворения усиленным беззвучным движением губ, назвав этот жанр «губным» стихотворением («Lippengedicht»), «написанным губами в воздухе»¹⁹. В качестве образца можно привести «три визуальных стихотворения»:

эти стихи посвящены
усам даниэля джонса
великого английского фонетиста

визуальное губное стихотворение — это перевернутое визуальное стихотворение на бумаге. тец является бумагой визуального губного стихотворения. визуальное губное стихотворение произносится без звукообразования. оно пишется губами в воздухе. нетренированный читатель произносит визуальное губное стихотворение перед зеркалом. для тренированного читателя достаточно движения рта, чтобы дать возможность возникновению визуального впечатления стихотворения. тот, кто может прочесть визуальное стихотворение наизусть, тот никогда полностью не ослепнет. визуальное губное стихотворение устраняет глухоту, немоту и глухонемоту. слепорожденный не может самостоятельно достичь этого результата

1	2	3
öiua	m	a
öiua	w	ba
öiua	m	a
ö	w	ba

i	i	m	f
u		w	i
a		o	ba
a		m	bi
a			ab ²⁰

«Произносимое» стихотворение также строится на усиленной артикуляции губ, но при этом сопровождается звуком, здесь уже доминирует слово. Классическим образцом такого рода поэзии является стихотворение «рот»:

он открыт
 он открыт значительно
 он открыт очень широко
 он закрыт²¹

В «звучащем» стихотворении также присутствует слово, но оно присутствует (изначально в замысле автора) лишь в воображении самого слушателя и отчасти читателя (стихотворение это можно воспроизвести графически), обладай он достаточной фантазией. Смысловой посылкой в нем служит лишь название стихотворения, потом следует набор звуков, который сам по себе мало что выражает и почти неразложим на понятийные элементы, ибо в основном он передает лишь некое звуковое ощущение, звуковой образ темы, а не ее содержание.

Еще в 1916 г. Хуго Балль, один из зачинателей дадаизма, наследником которого считает себя и Яндль, назвал такой род поэзии «стихотворением без слов». Разъясняя суть термина Балля, Яндль отмечает, что в данном случае «возникает язык, который существует только в одном и ни в каком другом стихотворении, и уж давным-давно его нет ни в каком словаре мира»²². Понятно, что графическое воспроизведение такого стихотворения могло вызвать у читателя лишь недоумение, что и произошло со стихотворением «schtzngrrmm», опубликованным в журнале «Нойе веге». Не случайно выступления Яндля с чтением собственных стихов такого рода пользовались неизменным успехом. То, что на бумаге выглядело порой бессмыслицей, как было, например, с его ставшим впоследствии очень популярным стихотворением «окоп» — «schtzngrrmm» (т. е. «Schützengraben»), в чтении вслух создавало впечатляющую картину звуков боя, воющих мин, рвущихся снарядов, ухающих орудий, свистящих пуль, цокающих осколков и тому подобных звуков, которые может слышать человек, находящийся в этот момент в окопе. Все это полоровье звуков создается с помощью различных сочетаний отдельных букв одного единственного слова «Schützengraben», ужатога за счет выпадения гласных до «schtzngrrmm», что придает ему еще большую жесткость, воинственность, а также многократного повторения какого-то

По сути, здесь представлена партитура произношения, и теперь лишь от чтеца зависит, насколько ему удастся вдохновенно передать звуковую атмосферу боя. Подобного рода стихи пользовались успехом только в исполнении автора — пластинки с записями его выступлений, выпущенные авангардистским издательством «Вагенбах», раскупались нарасхват. Яндля в шутку называли «граммофонной иглой, залегшей в борозде пластинки»²⁴. Огромным успехом пользовались и «Франкфуртские лекции» о поэтике, прочитанные Яндлем в 1984/1985 гг., что вызвано тем, что в них подробно и мастерски раскрыта вся технология создания различных жанров поэзии Яндля.

Поэтическая звукопись Яндля, представляющая собой один из классических примеров «конкретной поэзии», отталкивается от экспериментальных стихов Хуго Балля, Ганса Арпа, Рауля Хаусмана, Курта Швиттерса, раннего Иоганнеса Бехера и Готфрида Бенна, Велемира Хлебникова (Яндль читал русскую поэзию в оригинале) и его идеи по созданию нового языка грядущего свободного человечества, перекликающейся с подобной же идеей Джеймса Джойса (ср. «Поминки по Финнегану»); идет она и от живописи и стихов Василия Кандинского, не случайно назвавшего один из своих поэтических сборников «Звуками», от «конкретной музыки» Пьера Шеффера, подражающей бытовым звукам и шумам, вообще от поэтики и теоретических установок дада, футуристов и сюрреалистов, с привнесением элементов конструктивизма, трансформировавшимся к 1950-м гг. в собственно «конкретную поэзию», провозвестниками которой были Ойген Гомрингер и Хельмут Хайссенбюттель. И, конечно же, не обошлось без прямого воздействия авторов «Венской группы» Ганса Карла Артмана, Герхарда Рюма, Освальда Винера и Курта Байера, контакты с которыми много значили для поэтического становления Яндля. Не следует забывать также и тексты Фридрихи Майрёкер, долголетней спутницы Яндля, чье самобытное творчество не могло оставить его равнодушным.

Однако воплощение в поэтическую практику этого огромного художественного багажа предшественников и современников в творчестве Яндля имело свои особенности, выражавшиеся, по словам поэта, в том, что его «эксперименты часто принимали черты традиционной лирики, что благодаря одновременной конфронтации известных и неизвестных элементов вызывало более сильную реакцию»²⁵, что, в конечном итоге, и порождало поэзию, отмеченную необыкновенно своеобразным языковым колоритом, присущим Яндлю и только Яндлю.

Осознанию собственного голоса в поэзии способствовал и скандал, разразившийся в связи с публикацией стихов Яндля в журнале «Нойе веге». Вернее, не сам скандал, а его последст-

вия. Закрепившаяся за Яндлем слава «шарлатана от поэзии» отрезала ему путь к публикациям на десять лет. Рукопись его второй книги стихов «Звук и Луиза», ставшей культовой для всех поклонников экспериментальной поэзии, отклонялась без объяснений издательствами Австрии и Германии, и только встреча в 1963 г. с Райнхардом Дёлем, молодым поэтом и неплохим поэтическим менеджером, способствовала выходу Яндля из долгой изоляции. Благодаря усилиям Дёля экспериментальные стихи Яндля появляются в различных поэтических журналах, в антологии «промежуток» («zwischenräume», 1963), изданной Дёлем. Яндль выступает с чтением своих стихов в книжных магазинах, его имя упоминается в статьях немецких и французских критиков наряду с именами М. Бензе, Г. Хайссенбюттеля. Венцом всех усилий Дёля стала публикация в 1966 г. сборника стихов «Звук и Луиза» с послесловием Хайссенбюттеля в швейцарском издательстве «Вальтер». Правда, и здесь не обошлось без скандала, причины которого мало чем отличались от венского. Яндль вспоминает, что «между мной и так называемыми ответственными людьми в издательстве произошла конфронтация из-за представленной мной программы. Интересно, что не публикации левого толка, которые в возрастающем количестве выходили в издательстве, привели к взрыву, а сам факт издания, носившего безобидное название “Звук и Луиза” Эрнста Яндля, сборник конкретной поэзии. Для людей, по сути, бессознательно, но “правильно реагировавших”, это было слишком чересчур. Эта публикация затронула подсознание исключительно бюргерской команды редакторов намного сильнее, чем прямые риторические высказывания. Я был уволен без предупреждения. Вместе со мной ушли и все авторы издательства»²⁶.

«Звук и Луиза» является самой развернутой программой возможностей экспериментальной поэзии в трактовке Яндля. Состоящий из тринадцати разделов, этот сборник содержит в себе прозаическую лирику в духе Арпа («einganzeslavoir...»; «фонтан» — «springbrunnen»), звучащие стихотворения в духе Швиттерса («la zeechn u barr»), идеограммы в духе Аполлинера, занимающие, как, например «klare gerührt», по 16 страниц и представляющие собой различные фигурные вариации двух слов; стихотворения на венском диалекте («wo bleibb da/hummoооа»); несколько стихотворений в прозе («ohren im konzert»), прозаические поэмы («prosa aus der flüstergalerie; die klinge des pinguins»).

При всей эпатажности представленных текстов, в них, как ни странно, затрагивались актуальные проблемы времени, которые не всегда высвечивались напрямую в словесной игре. Перестановка двух букв в нескольких словах, например, в стихотворении «просвет» («lichtung»), порождающая, казалось бы, нечто

несуразное, в духе детского лепета, вскрывает истинную сущность социально-политической истории мира намного лучше, чем сотни томов теоретиков различного толка: «*manche meinen // lechts und rinks // kann man nicht // verwechsern. // werch ein illtum!*»²⁷ На русский язык это стихотворение в его представленной форме перевести невозможно. Смысл его заключается в том, что «некоторые люди // имеют плавые и плевые взгляды, // их нельзя // пелепутать. // сто за обшибка!»

С особой силой эти языковые, казалось бы, несуразности проявились чрезвычайно действенно в стихотворении «вена: площадь героев» («*wien: heldenplatz*»), которое по праву считается одним из лучших политических стихотворений в современной немецкоязычной поэзии. Яндль передает средствами экспериментального письма свои юношеские впечатления о речи, произнесенной Гитлером 15 марта 1938 г. в Вене по случаю присоединения Австрии к германскому рейху. Оргия фанатизма и восторга, подогреваемая истерическими выкриками фюрера, усиливаемая многочисленными динамиками, проявляется у Яндля в слиянии различных слов в единое целое, в создании слов-кентавров, слов-обрывков, которые могут доходить до сознания собравшейся толпы в этой невероятной концентрации различных шумов:

der glanze heldenplatz zirka
versaggerte in maschenhaften männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.
und brüllzten wesentlich.

verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer, stimme
hinsensend sämmertliche eigenwäscher.

pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel
balzerig würmelte es im männchensee
und den weibern: ward so pfangstig ums heil
zumahn: wenn ein knieender sie hirschelte (1.I: 124)

Яндль создает фонограмму происходящего с помощью обезображенных слов, когда каждое слово, не успев зафиксироваться в своем значении, тут же перекрывается другим словом, сливаясь в нечто бессвязное. Яндль, таким образом, подчеркивает, что и сам язык на этом нацистском шабаше теряет свою изначальную сущность. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что и испорченное слово может нести ясную смысловую

нагрузку, иметь внешнюю и внутреннюю посылку. Имитируя в какой-то мере страсть нацистов к суконно-посконному, якобы истинно арийскому языку, Яндль деформирует почти каждое слово, придавая ему сатирический оттенок. Перевести такое стихотворение на русский язык, как, впрочем, и на другие языки, в силу его многозначности практически невозможно. Любое стихотворение включает в себе обилие интерпретаций, о существовании которых сам автор и не подозревает. Яндль в большинстве своих стихотворений на первое место ставит именно интерпретацию, побуждая читателя к проникновению в суть заложенного в нем смысла и в какой-то мере беря читателя в соавторы, принуждая его додумывать, развивать предложенную автором посылку. Именно такой способ общения с читателем определяет специфику стихотворения «вена: площадь героев». Достаточно попробовать расшифровать первые строки этого стихотворения, чтобы убедиться в плотности заключенной в них информации, в безбрежности тематических полей.

В начальных строках стихотворения, хотя некоторые слова лишь отдаленно соответствуют семантическому понятию, довольно ясно просматривается конкретный смысл: вся площадь героев потонула в людском море или заполнена людьми. Однако первое же слово «*der glanze*» требует расшифровки, ибо в нем соединились два слова — «*Glanz*» (блеск, сияние, глянец) и «*ganz*» (весь, совершенно, полностью). Таким образом, Яндль уплотняет, сливает воедино два значения слов, создавая новое слово, которое по-русски можно представить как «всеблестящий». Отсюда возникает выражение «всеблестящая площадь героев». Вторая строка таит более сложную загадку. Глагола «*versaggern*» в природе не существует, это глагол-кентавр, вобравший в себя массу значений, спрессованных в одно слово, и определение семантики его ложится на плечи читателя. Это может быть и «*versagen*» (отказывать, оказаться несостоятельным), и «*versickern*» (просачиваться, исчезать), и «*sabbern*» (пускать слюни, болтать вздор), и «*versachen*» (обеднять в эмоциональном смысле), и «*versiegen*» (иссыхать). Аналогий как семантического, так и фонетического свойства, как видно из приведенных примеров, можно отыскать много.

Теперь из этого далеко не полного списка вероятных значений глагола «*versaggern*» нужно выбрать подходящее к существительному «*männchenmeere*», которое можно перевести как «море людей, стоящих навытяжку» (а можно и по-другому, с более обидным оттенком: «море человечков, людишек»), с разъясняющим его отчасти прилагательным «*maschenhaften*», с которым также дело обстоит не просто. С одной стороны, слово «*massenhaft*», явно входящее в состав «*maschenhaften*», свидетельствует о массовой истерии при виде фюрера; с другой сто-

роны, если взять за основу значения слова «Maschen» (1. ячейка сети; 2. метод, способ; трюк, уловка), то можно говорить о том, что нацисты воспринимали людей, собравшихся на площади, как толпу, как послушную массу, которую нацисты загнали под свои знамена фальшивыми обещаниями.

В итоге, хотя о каком-либо итоге, применительно к стихотворениям Яндля, очень трудно говорить, возникают строки: «всеблестящая площадь героев почти // поблекла в массовом восторге моря людишек, втянутых в сети нацистов». Отсюда понятно, почему автор часто использует слова из лексикона охотников «pirsch!» (охота на тяге), «gottelbock» (жертвенный баран), «balzerig» (токующий), «hirschelte» (производный глагол от слова «олень» — «олениться»).

Сам фюрер, что примечательно, в стихотворении не назван, поэт обозначает его присутствие на площади только характерной деталью его прически и экзальтированной дикцией: «verwogener stirnscheitelunterschwang // nach nöten nördlich, kechelte // mit zunehmender aufs bluten feilzer stimme» — «задиристо свисающий со лба дугообразный пробор // заученно по-северному твякающий, с нарастающей яростью фальшивый голос».

Вся фактура стихотворения «wien: heldenplatz» построена на сатирическом обличении не столько нацистов, сколько той восторженной толпы, потерявшей, а вернее, позволившей лишиться себя какого-либо намека на индивидуальность. Экспрессивная окрашенность лексики особенно проявляется в создании слов-кентавров, которые можно рассматривать и как слова-ублюдки, ибо для передачи атмосферы нацистской вакханалии литературный язык слишком чист и слишком благодороден. Не случайно, что в основе этой лексики, как правило, лежит разговорный, отрывительно окрашенный пласт языка.

Сборник «Звук и Луиза» состоит из стихотворений, написанных Яндлем с 1956 по 1958 г., и завершает период самого тесного контакта Яндля с авторами «Венской группы», «годы учения» его в школе экстремального авангарда. Яндль вспоминал: «Тогда моя работа... была ориентирована на экспрессионизм, дада и Гертруду Стайн, как раз в это время я прочитал “Улисса” Джойса, открыл для себя “конstellationen” Гомрингера, абсурдные стихи и короткие сценки Рене Альтмана звучали у меня в ушах, общение с Фридерикой Майрёкер давало новый импульс в работе над стихами, и вообще, это было короткое, счастливое время, исполненное духа соперничества с Артманом и Рюмом, этими представителями “Венской группы”, которые производили на меня самое сильное впечатление. Когда в 1962 г. я снова начал писать, то я попытался перепрыгнуть через это время и попытался снова присоединиться к тому времени, где оборвался первый период

двадцатидвухкратное повторение слова «u.s.a.» завершается сокращением «u.s.w», т.е. «и т. д.», что должно означать безграничную власть этой державы, а в самом конце появляются какие-то непонятные государства «х.у.з.»³²; или стихотворение «коррекция курса» («kurskorrektur»), построенное на обыгрывании английского наречия «not» — «нет» и принятого в судовождении обозначения курса корабля, красноречиво показывает отношение Запада к Востоку, т.е. к России: «ost // notost // ostnotost // notnotost // ost» — «ост // нетост // остнетост // нетнетост // ост»³³.

И здесь же соседствует цикл стихотворений «великое “е”» («das groÙe e»), состоящих из слов с одной гласной «е». При сохранении некоего сюжета, они воспринимаются Яндлем как порождение некоей «модели, находящейся во внеязыковой действительности», которую поэт должен найти, если он намерен создать «более или менее реалистическое стихотворение»³⁴. Вот одно из них:

нищий ищет общества нищего
 нищие предвосхищают щедроты
 смотрящие идущие ощущают общество стоящих нищих
 глядящие нищие ошупывают глазами проходящее скопище идущих
 видящие нищих проходящие смущаются зрелища нищих
 видящие нищих проходящие щедро умащивают нищенствующих
 нищие приобщают щедроты подающих
 смотрящие нищие ошупывают щедроты
 нищие ищут убежище сокровищам
 нищие предвосхищают щедроты подающих³⁵

bettler steht neben bettler
 bettler sehen gegebenem entgegen
 sehende gehende sehen bettler neben bettler stehen
 sehende bettler sehen gehende neben gehenden gehen
 bettler sehende gehende entgegen gesehenen bettlern
 bettler stehende gehende geben gesehenen bettlern
 bettler nehmen gegebenes entgegen
 sehende bettler sehen gegebenes
 bettler stecken gegebenes weg
 bettler sehen gegebenem entgegen³⁶

В этом же ключе следует рассматривать и знаменитое стихотворение Яндля «мопс отто» («ottos mops»), в основе которого лежит гласная «о»:

ottos mops trotzt	мопс отто туп
otto: fort mops fort	отто: пшол мопс
ottos mops hopst fort	мопс оттос шмыг прочь
otto: soso	отто: то-то

otto holt koks
otto holt obst
otto horcht
otto: mops mops
otto hofft

ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogotto³⁷

отто несет кокс
отто несет кекс
отто весь слух
отто: мопс мопс
отто ждет

мопс отто в дверь
отто: иди мопс иди
мопс отто идет
мопс отто блюет
отто: нувотнувот (В. Куприянов³⁸)

В какой-то мере оба эти стихотворения являются некоей моделью для начинающих поэтов, дающей представление о том, как можно сделать стихотворение из ничего. В статье «Самое лучшее стихотворение» Яндль прямо пишет: «... все, кто это стихотворение слышат или читают, знают, что они это тоже могут сделать, потому что они сразу же познают, как это делалось, и тогда некоторые из них, в большинстве своем это дети, действительно начинают не подражать, а делать сами, создавая свое собственное стихотворение»³⁹.

Яндль мастерски владеет искусством комбинации, казалось бы, не очень созидающих грамматических частиц, особенно, когда они теряют связь с основными словами. По сути дела, он дал голос тем элементам и частицам языка, которые были бессловесны в силу своей грамматической обусловленности. Предлоги вдруг заговорили не менее явственно и понятно, как и другие части речи, которых они безмолвно обслуживали. Так, в стихотворении «пешеходная экскурсия» («wanderung») путем различной группировки предлогов «von» и «zu» в соответствующем падеже создается конкретная картина, судя по всему, довольно неинтересной пешеходной экскурсии:

vom vom zum zum
vom zum zum vom
von vom zu vom
vom vom zum zum
von zum zu zum
vom zum zum vom
vom vom zum zum
und zurück⁴⁰.

от этого — к тому
от того — к этому
от него — к другому
от этого — к тому
от тех — к этим
от того — к этому
от этого — к тому
и назад.

Не менее значимым выглядит визуальное стихотворение «время проходит» («die zeit vergeht»), которое, по словам Яндля, первоначально не имело никакого тематического подтекста, «представляло собой только определенный род занятий с отдельными словами»⁴¹. Бесконечная цепочка повтора слова «ве-

село» («lustig») в духе Гертруды Стайн, располагающаяся по мере нарастания радостного чувства от этого веселья в строки, увеличивающиеся по своим размерам в такой же последовательности, должна выразить необыкновенный размах веселья:

lustig
lulustigtig
lululustigtigtig
lulululustigtigtigtig
lululululustigtigtigtigtig
lulululululustigtigtigtigtigtig
lululululululustigtigtigtigtigtigtig
lulululululululustigtigtigtigtigtigtig⁴²

Однако за экспериментально-эпатажными строками поэзии Яндля проглядывает и суровая проза жизни, и ощущение этого проявляется в коротких стихах, напоминающих по своей плотности и смысловой насыщенности японские танку. Но и здесь Яндль не может обойтись без саркастических замечаний, что, в общем-то, не свойственно этому жанру поэзии, как это проявилось в «летней песне» («sommerlied»): «wir sind die menschen auf den wiesen // ald sind wir menschen unter den wiesen // und werden wiesen, und werden wald // das wird ein heiterer landaufenthalt»⁴³ — «сейчас лежим мы на лужайке, // а скоро будем лежать под ней. // мы станем лесом, станем лужайкой, // вот там-то будет нам веселей».

Сарказм, горькая ирония, тема смерти постепенно начинают брать верх в творчестве Яндля, и это в значительной мере связано с личной и творческой депрессией, поразившей поэта. С особой силой и необычной выразительностью проявилась она в речитатив-опере (Sprechoper) «Из чужого края» («Aus der Fremde», 1979) и в сборнике стихов «желтая собака» («der gelbe hund», 1980). Однако уже в более ранних сборниках стихов — «хотелось бы вытереться» («wischen möchte», 1973), «ходовой размер ноги» («serienfuss», 1974), «спрятанный пастух» («der versteckte hirte»), «переделывание шапки» («die bearbeitung der mütze», 1978) — состояние творческой депрессии дает о себе ощутимо знать.

Чаше начинает звучать тема одиночества, усугубляемая надвигающейся старостью: «жизнь // становится все длиннее // и длиннее // то есть короче // и короче // она не растягивается» («никаких противоречий» — «kein widerspruch»⁴⁴). И хотя иронический настрой сохраняется в стихах подобного рода, от него веселее не становится: «высокие взлеты и // маленькие шаги // я не боюсь ни тех // и не презираю этих // один лишь шаг // в моей жизни // у которого есть // конец» («ein motto» — «эпиграф»⁴⁵). Отсюда проистекает и ощущение полного одиночества. Так, в стихотворении «один» («eins») это состояние наглядно проявля-

ется как в графическом построении строк, так и в постепенном сведении к минимуму смысловой нагруженности одного слова к предельному концу:

gemeinsam	сообща
gemeinsame	общное
gemeinsam	сообща
gemein	общее
mein	мое
ein	одно
einsam	одиоко
einsamen	одиокие
samen	семя
amen	аминь
eins ⁴⁶	одио

Но еще больший душевный разлад вызывает в лирике Яндля этих лет ощущение одиночества перед лицом ускользящего языка, что выражается в горьких lamentациях по поводу потери языковой свободы, так что поэт близок к тому, чтобы вообще замолчать. В стихах 1970-х годов заметно отсутствие легкости, творческого задора, чаще ощущается некая накатанность, механистичность фразы, построения стиха. Мастерство экспериментатора остается прежним, но оно обрело некую обычность, лишено элемента неожиданности, открытия, и лишь иронические интенции напоминают о прежнем блистательном Яндле. Здесь больше «головной» поэзии, чем поэзии сердца. Не случайно в качестве эпиграфа к сборнику стихов «передельвание шапки» Яндль берет собственные слова: «если уж нельзя переделать голову, то может быть тогда переделать хотя бы шапку»⁴⁷. В этих словах заключена программа сборника, ибо в нем предпринята попытка перенастроить поэтический инструментарий, найти новые средства рассмотрения действительности. Яндль ощущает себя как бы чужаком среди моря букв: «тебя здесь нет // тебя здесь точно нет // где ты есть // ты должен сам определиться // при условии что тебе придется // определяться самому где ты есть // по крайней мере здесь тебя нет // здесь находимся исключительно мы // сто во семьдесят три буквы» («du bist nicht hier» — «тебя здесь нет»⁴⁸).

Речь идет не о разочаровании Яндля в возможностях языка как такового. Об этом он ясно заявил как раз в самый разгар поэтической депрессии: «Языку нет никакой альтернативы, и поэтому нет никакого «сомнения в языке»⁴⁹. Потерян контакт с языком, ушла свобода обращения с языком, а с ней и творческая свобода, и поэтому возникает такое трагическое стихотворение как «событие» — «begebenheit»): «пять // десятилетий // прожито // и нечего // сообщить // поэтому готов спрятаться сам от себя // сидя

за столом // когда молодой автор // рассказывает // и рассказывает»⁵⁰. Отсюда неоднократное обращение к творчеству как мучительному процессу, результатом которого сам автор явно недоволен, как это явственно ощущается в стихотворении «ничего и кое-что» — «nichts und etwas»⁵¹: «в голове ничего //сажусь // за машинку // вставляю лист бумаги // на котором ничего нет // вынимаю из машинки // лист бумаги // на котором есть кое-что // и читаю как текст // это кое-что вышло из моей головы».

Именно в этот период Яндль обращается к разговорному языку, к «опустившемуся языку» гастарбайтеров, видя в этом некий спасительный выход из творческого кризиса. При этом стихи Яндля, и раньше не чуравшегося социальной проблематики, обретают необычно резкую критическую тональность. Это особенно ощущается в стихах, написанных на языке гастарбайтеров. Позднее, обосновывая свою позицию, Яндль писал во «Франкфуртских лекциях»: «во-первых, нарушить табу, потому что и этот род языка присутствует в жизни, хотя до сих пор был изгнан из поэзии; на нем говорят люди, пользующиеся немецким языком, не занимаясь им систематически... во-вторых, поэтически этот язык не используется... он позволяет касаться тем, которые в стихах, написанных общепринятым языком, почти невозможно выразить. И, наконец, в-третьих, тому, кто всю жизнь пишет стихи, необходимо все время искать новые пути, чтобы он мог продолжать свою деятельность; таким путем для меня является этот опустившийся язык»⁵².

Сейчас же, в сборнике стихов «переделывание шапки», Яндль обосновывает новый метод в текстах стихов, написанных на «опустившемся языке». В стихотворениях «об язык» — «von einen sprachen» и «об светиться» — «von leuchten» дана развернутая картина, по сути дела, языкового и человеческого одиночества людей, приехавших на заработки в чужую страну и так и не вписавшихся в ее жизнь.

писать и говорить в опустившийся язык
есть демонстрировать, есть показать, как далеко
можно зайти с таким язык: свой мерзкий
жизнь он теперь поднимать на лопата со словами
и демонстрировать как вонючую кучу
которой они есть. они больше не давать ничего приукрашивать,
ничего больше притворяться или его слова, тоже вонючие
тоже опустившиеся слова-язык с каждого падать одна
маски перед настоящий лица чьи разъеденные проказа.
это есть вопрос, убийственный

schreiben und reden in einen heruntergekommenen sprachen
sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, weil weit
es gekommen sein mit einen solchen: seinen mistigen

leben er nur nehmen auf den schatzfeldn von worten
und es demonstrieren als einen den stinkenden hazfen
denen es seien. es nicht mehr geben einen beschönigen
nichts mehr verstellungen. oder sein worten, auch stinkigen
auch herungekommenen sprachne-worten on jedenen fallen
einen masken vor den wahren gesichten denen zerfressenen
haben den aussatz. das sein ein fragen, einen tötenen⁵³

И здесь же, как оправдание обращения к такого рода языку, как своего рода заклинание и предупреждение самому себе на случай возможного отказа от выбранного пути, появляется стихотворение «об светиться», которое по своему эмоциональному настрою выходит за пределы привычной тональности поэзии Яндля:

если ты себя потерял самого верить как
пишущего; если ты потерял верить в свои собственные
творческие силы; если ты потерял методы, технику
судить живых и мертвых; если ты потерял
составлять из слов; если ты потерял
вообще слова, все слова, ты не иметь
ни единого слова больше: тогда ты наверно
быть начинать светиться, показывать ночами тропки
этим гиенам, ты фосфоресцирующий падаль!

wenn du haben verloren den selbst dich vertrauen als einen
schreibenden; wenn du haben verloren den vertrauen in den eigenen
kreativitäten; wenn du haben verloren den methoden, den techniken
zu richten den lebendigen und den toten; wenn du haben verloren
den zusammengesetzten von worten zu satzen; wenn du haben verloren
den worten überhauptn, sämtlichen worten, du haben
nicht einen einzigen worten meht: dann du vielleicht
werden anfangen leuchten, zeigen in nachten den pfaeden
denen hyänenen, du fosforeszierenden aasen!⁵⁴

Однако, пожалуй, наиболее откровенно кризисные настроения в творчестве Яндля проявляются в его сборнике стихов «автопортрет шахматиста, выпивающего время» — «selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr» (1983), который поражает безмерным отчаянием поэта, его глубоким одиночеством, разочарованием в самом себе, в своем творчестве. И хотя поэт ищет выход из создавшегося положения, он пока находится на перепутье, не зная, как выйти из кризиса. Яндль не пытается скрыть своей растерянности, он весь на виду, он судит себя и честит себя, справедливо полагая, что никто, кроме него самого, не поможет ему выбраться из тупикового состояния. В этом смысле примечательно стихотворение «застежка» — «der verschluß», в котором речь идет о замкнувшемся в себе человеке, и замкнутость

эта может быть нарушена в случае опасности для жизни этого человека разве что хирургом. Правда, хирург сам не знает, с чего начать, ему достаточно того, куда ткнет пальцем операционная сестра, что она и делает в ответ на недоуменный вопрос хирурга. Однако заключительные слова хирурга — «хорошая идея, значит, здесь мы и будем делать в нем дыру»⁵⁵ — говорят о том, что даже в такой экстремальной ситуации ему все равно, куда он воткнет свой скальпель — человек, лежащий на операционном столе, останется для него тайной за семью печатями, да хирургу, вероятно, и неинтересно знать, что это за тайна.

Стихотворение это перекликается, а может быть, и навеяно картиной известного немецкого художника 1920-х годов Кристиана Шада «Автопортрет» (1927), изображающей полураздетого художника, сидящего на постели рядом с обнаженной женщиной. Шад одет в плотно облегающую фигуру сверхпрозрачную рубашку спортивного типа, так что виден каждый волосок на его теле, и поэтому она воспринимается как само человеческое тело. Даже слегка открытый ворот рубашки не наводит на мысль, что это носильная вещь, а наоборот, запечатлевает как бы начало вскрытия груди художника, открытую полость человеческой ткани. Шад явно в нерешительности — стоит ли ему раскрываться окончательно перед этой красивой и холодной женщиной. В его глазах столько страха, тоски и отчаяния, что вся интимная сторона этой картины начисто исчезает. «Автопортрет» Шада является как бы ответом на письмо его друга, писателя и одного из духовных вождей дада, Вальтера Зернера, который еще в 1916 г. писал ему: «Человек одинок, и у него нет возможности вступить в какие-либо контакты даже с ближними своими... и даже сексуальный инстинкт не означает союза: мужчина и женщина не могут раствориться друг в друге и преодолеть разделяющую их метафизическую вражду»⁵⁶.

Шад и Яндль, каждый по-своему, мастерски передают атмосферу отчужденности человека в современном обществе, враждебность этого общества отдельной личности. Как Шад, работавший еще в 1920-х гг. в стиле гиперреализма, старался наиболее ярко и выпукло передать состояние предельного одиночества личности, ее беспомощность и незащищенность, так и Яндль средствами «конкретной поэзии» — например в стихотворении «автопортрет от 18 июня 1980 г.» («selbstporträt, 18.juli 1980») — пытается передать это тягостное состояние и творческую позицию художника в данной ситуации:

с ним что-то происходит, нет, точно
он и сам не знает что, но все же чувствует,
что он не такой, каким он был раньше.
об этом он вообще не хочет говорить.

он вообще ничего не хочет, однако не хочет
и совсем остаться бездеятельным, и поэтому занимается,
как и раньше, стихами, их
изготовлением, даже если
ни одно слово в них больше не играет.

es sei mit ihm was los, nein, so genau
wisse er selbst es nicht, spüre jedoch
saß nichts mehr sei wie es gewesen sei.
davon erzählen wolle er eigentlich nicht.
wolle eigentlich überhaupt nichts, wolle aber
auch nicht völlig untätig sein, beschäftige sich
daher nach wie vor mit gedichten, deren
kein wort mehr glänze⁵⁷

При всей приверженности Яндля идеям и поэтике «конкретной поэзии» его творчество в основе своей традиционно и обращено к «классике модерна», а через нее и к творчеству отдельных представителей гуманистического и бунтарского искусства XIX века — Бодлера, Рембо, Верлена. Поздний Яндль — не бездумный адепт Гомрингера (хотя таковым он, по большому счету, и не был), а своеобразный и оригинальный художник, пользующийся отдельными элементами его поэтики, перерабатывающий их на свой лад и в своих целях. Более того, истоки поэтических эскапад Яндля лежат значительно глубже и определяются знаменитой фразой из «Письма лорда Чандоса» Гуго фон Гофманстала о том, что «слова разваливаются во рту, как гнилые грибы... Все разваливается во мне на части, а эти части — на еще более мелкие части, и ничто уже нельзя охватить каким-то единым понятием»⁵⁸. Именно эта фраза, смутившая не одно поколение немецкоязычных писателей и образно отразившая трагическое ощущение начала крушения социальных, философских, нравственных и эстетических устоев буржуазного общества, крушение буржуазного гуманизма, утраты, по выражению Александра Блока, «равновесия между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой»⁵⁹ и, продолжая мысль великого русского поэта XX века, между словом и заложенным в нем значением в известной мере объясняет упорные поиски Яндля в эти кризисные годы новых нетрадиционных средств, упорное его нежелание писать, как все, писать, как прежний Яндль, хотя он мог бы до конца своих дней оставаться в этом качестве, тем более, что премии сыпались на него как из рога изобилия: в 1974 г. премия имени Георга Тракля за стихи, в 1976 г. литературная премия города Вены, в 1978 г. Государственная премия Австрии, в 1980 г. Мюльхаймская премия за пьесу «Из чужбины», в 1982 г. премия земли Штайермарк и премия Антона

Вильдганса, присуждаемая Союзом австрийских промышленников. Одно это перечисление премий, казалось, говорило о том, что Яндлю не о чем было беспокоиться. И тем не менее, Яндль не был бы Яндлем, если бы продолжал идти проторенными путями. Наиболее яркое отражение эта позиция Яндля нашла в стихотворении «моя собственная песня» («my own song»):

я не хочу быть таким
каким вы меня хотите видеть
я не хочу быть вашим
таким каким вы меня хотите видеть
я не хочу быть таким как вы
таким каким вы меня хотите видеть
я не хочу быть таким какими вы есть сами
таким каким вы меня хотите видеть
я не хочу быть таким какими вы хотите быть
таким каким вы меня хотите видеть

не таким каким вы меня хотите видеть
а таким я хочу быть таким я быть хочу
не таким каким вы меня хотите видеть
как я есть таким я хочу быть
не таким каким вы меня хотите видеть
каким я хочу быть
не таким каким вы меня хотите видеть
я хочу быть *самим собою*
не таким каким вы меня хотите видеть хочу я быть
я *быть* хочу

ich will nicht sein
so wie ihr mich wollt
ich will nicht ihr sein
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr seid
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr sein wollt
so wie ihr mich wollt

nicht wie ihr mich wollt
wie ich sein will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
wie ich bin will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
wie *ich* will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
ich will *ich* sein
nicht wie ihr mich wollt ich sein
ich will *sein*⁶⁰.

В настойчивых повторах одних и тех же слов в различных вариантах с постоянным противопоставлением «я» и «вы» поэту удается передать настроение предельной нетерпимости лирического героя стихотворения к обществу, и здесь можно усмотреть некую параллель к известному стихотворению Ганса Магнуса Эндценсбергера «Накипь» (1960), отмеченному таким же резким неприятием общественных установлений своего времени:

... я — не из ваших
и я — не из наших: я родился случайно...
я не из наших! я — никто!
руки прочь от меня! я — сам по себе! оставьте меня!
я не хочу вас изменять! благодарите бога!
это меня нисколько не трогает! в этом нет никакого
смысла!⁶¹

Но если принцип «тотального отрицания», определявший поэзию Энценсбергера 1960-х гг., представлял собой по существу политическую и эстетическую программу будущих «новых левых» — Энценсбергер, как заметил А. Андерш, «дал новому поколению, бессловесному от гнева, свой язык»⁶², то отрицательные интенции поэзии Яндля имеют более глубокие корни и освящены традиционным неприятием художником общественных установлений вообще, враждебных по своей сути творческому началу как таковому в силу своих извечных стремлений к упорядоченности, в том числе и в языке.

Неуловимые для читателя, но хорошо известные поэту «вы», олицетворяющие собой остальную, непозитический мир, постепенно обретают свой облик в последующих стихотворениях сборника. «Вы» — это и безрадостное детство («ребенок и камень» — «kind und stein»), в которое не хочется возвращаться; это и губительная анонимность жизни, оскорбительная для человека нивелировка личности («шлейф» — «die schleppe»); это и идиотизм провинциального мещанского быта («семейный диван» — «familiensofa»); это и презрительное отношение к профессии писателя («оценка одного поступка» — «einschätzung einer tätigkeit»: «нет, он ничего такого не сделал // только написал одно стихотворение»⁶³).

В творческом портрете Яндля этого периода проявилась еще одна важная особенность — пристрастие поэта к английскому языку. Яндль был блестящим переводчиком. В частности, им великолепно переведена на немецкий язык книга Гертруды Стайн «Создание романа». К творчеству этой писательницы, «штатного профессора американского романа», как справедливо заметил В. Кёппен⁶⁴, Яндль питал особую любовь, а в своей литературной практике умело применял лучшие образцы экспериментального наследия Стайн. Техника бесконечных повторов, которыми изобилуют стихи Яндля, явно воспринята им у Стайн, считавшей, что этот прием позволяет вызвать у читателя состояние повышенной медитации и проникнуть в сокровенную суть повторяемых слов или фраз. Такого рода гирлянды повторов в стихах Яндля, случалось, вызывали у читателя улыбку, а иногда и восхищение изобретательностью поэта, умеющего повторением и варьированием одних и тех же слов воссоздать определенное

настроение, как, например, одуряющую монотонность банальной экскурсии от одной достопримечательности к другой в стихотворении «пешеходная экскурсия». Но эти же гирлянды повторов могли нести и более осмысленную информацию, выходящую далеко за пределы неосознанного чувства, как в этом можно было убедиться на примере стихотворения «моя собственная песня».

Пристрастие Яндля к английскому языку выражается также в стремлении внести в свои «звуковые стихи» некоторые элементы английской орфоэпии с тем, чтобы обыграть определенное фонетическое родство венского диалекта, отмеченного скоплением гласных и дифтонгов, с разговорным английским языком. При этом речь идет о чисто звукообразующей «технологии» самого диалекта как такового и соответствующего слияния его звуковой палитры с английским языком. Такого рода попытки найти общие звуковые элементы в обоих языках рассматривались Яндлем как первые шаги на пути к созданию единого языка будущего. Опыты Яндля заинтересовали англичан — лондонское радио посвятило специальную передачу немецко-английским текстам поэта, которые вошли в сборник «автопортрет шахматиста». Цикл стихов, названный Яндлем «десять раз по-английски и по-немецки» («zehn mal englisch und deutsch»), с параллельными переводами на английский, сделанными автором, говорит о блестящем переводческом таланте Яндля. Ему удалось добиться в английском варианте полной идентичности оригиналу как в части слоговой продолжительности строфы, так и ее смысловой точности, что, учитывая свойственную английскому языку односложность лексики и, наоборот, склонность немецкого языка к сложносоставной лексике, можно расценить как немалое переводческое достижение.

Но как ни велико экспериментаторское любопытство Яндля, немецкий язык был и остается основной сферой его художественной деятельности. Это особенно ярко проявляется в стихотворениях Яндля, обращенных к его друзьям, собратьям по перу, понимающим суть его поэтических экспериментов и внутреннюю их обусловленность. В таких стихотворениях, как «к хельмуту хайссенбюттелю», «вальтеру хёллереру к шестидесятилетию со дня рождения», «к петеру фон трамину, с опозданием», «стихотворение о вечности, посвященное альфреду коллеричу в день его пятидесятилетия» поэзия Яндля обретает ясность и человеческую теплоту. Тогда «конкретная поэзия» теряет свою абстрактную «конкретность», трагическую беспомощность перед лицом всемогущих и вездесущих «вы» и приобретает черты исповедальной поэзии, свойственные всякой настоящей поэзии. Именно из этих стихов мы узнаем об истинном отношении Яндля к искусству («ничто // не напоминает о чем-либо; // кроме белого о белом // черного о черном, красного о красном, прямого о прямом //

круглого о круглом; // тогда моя душа обретает здоровье» — «прекрасная картина» — «das schöne bild»⁶⁵), о его литературных симпатиях («к хельмуту хайссенбюттелю»: «мертва гертруда стайн, но всех живей // живущих на земле она людей» — II: 606), о его философских воззрениях («стихотворение о вечности...»⁶⁶):

что я рожден когда-то был
я эти рассказы позабыл

издалека я к вам попал
и в вашем времени прочно
застрял

года свои я не считал
но пятьдесят еще не набрал
я не прижился на этой земле
скроюсь раньше ее конца
во мгле

daß ich jemals geboren ward
nenn ich ein märchen mit lügenbart

ich kam von weit, ihr hielt mich fest
habt in eure zeit mich hineingepreßt

niemals zählte ich irgend ein
alter — kann jetzt nicht fünfzig sein

steh ohne wurzeln auf diesem fleck
bleibt nicht bis er schwindet, geh
früher weg

Михаэль Шаранг, известный австрийский писатель, заметил по поводу ранних стихов своего соотечественника, что при всей кажущейся абстрактности и предельной отстраненности поэтического мира Яндля, его стихам присущи политические интенции, ибо непрекращающиеся попытки изменить язык, снять с него шелуху обыденности, облечь мысль в необычные и скромные языковые одежды таят в себе социальную неудовлетворенность, выраженную поэтом по-разному. Нужно отличать собственно политическое искусство от политически окрашенного, настаивает Шаранг⁶⁷.

Действительно, Яндля не назовешь политическим поэтом, таким, например, как Эрих Фрид, но его нельзя причислить и к поэта́м, принципиально чурающимся проблем сегодняшнего дня. «Конкретность» его «конкретной поэзии» заключается в том, что он сосредоточивает внимание читателя на микрочастностях буржуазной действительности, и в постижении сути этих микрочастностей разлагает их на такие предельно мельчайшие частицы, что, как и лорд Чандос, не может «охватить их единым понятием», найти первопричину их возникновения. Отсюда и заметная сумеречность «автопортрета шахматиста», явная разочарованность в том, чему была отдана жизнь, и одновременно наметившаяся тенденция к пересмотру творческих концепций прошлого.

В начале 1980-х гг. Яндль находится на грани перелома, и этот перелом совершился в его последующих произведениях. Не случайно «автопортрет шахматиста» завершают два стихотворения, как бы выпадающие из общей тональности его поэзии, при всем том, что и сам сборник значительно отличается по своему настрою и конструкционным элементам от всего, что было создано поэтом.

В первом из этих стихотворений, названном «погружение» («versenken»), Яндль дает нам своего рода ключ к пониманию этого настроения:

эти стихи не для того чтобы их читать
а для того чтобы в них погрузиться
и что называется помолчать
а если в галоши набралось воды
то можно ведь и в натекшей с них лужице посидеть перед печью
и задумчиво рассматривать стихотворение отчего
вновь наполняется радостным теплом
сердце домоседа-любителя поэзии
которого снег не может выманить на улицу
только для того чтобы намочить носки

diese gedichte sind nicht zum laut lesen
sondern zum sich darein versenken
und die goschen zu halten was ein mund ist
kann ja in die galoschen nicht mehr dicht sind
kann ja in patschen man neben dem ofen sitzen
und sinnend das gedicht betrachten worauf
warme freude einkehren wird in das herz
des poesiefreundlichen stubenhockers
den der schnee nicht dazu verlocken kann
feuchte socken sich zu holen⁶⁸

От этих строк веет домашним теплом, уютом, неповторимостью человеческого бытия, и их уже не прокричишь, как тот же «окоп», обыгрывая ту или иную фонетическую особенность какого-нибудь отдельного слова или фразы. Но в них нет и доли покорности судьбе, расслабляющей сентиментально-немецкой умиротворенности, чувствительности, хотя стихотворению и свойственен налет элегантной, чисто венской печальной рассеянности в духе fin de siècle. Поэт, размышляя, как бы открывает для себя мир иных, ранее ему неизвестных или давно забытых ощущений. Причудливо абстрактные конструкции выступают теперь в виде реальных образов, наполненных осязаемой значимостью, человеческой бытийностью. Это несколько запоздалое открытие наводит Яндля на грустные, порой даже отчаянные мысли, находящиеся в опасной близости с чувством внутренней опустошенности, тоски и страха перед будущим, контуры которого поэту еще не ясны, хотя неизбежность будущего им уже полностью осознана.

Эта трагическая двойственность тогдашнего состояния поэта и нашла свое выражение в последнем стихотворении сборника, носящем несколько бухгалтерское название «бланко» («blanko»), которое можно перевести и как «чистый лист бумаги», имея в

виду намерение Яндля начать все сначала, и как «отсутствие поруки, необеспеченность», ибо поэт предоставлен самому себе в столь кризисной ситуации, когда все еще находится в процессе становления, поиска нужных мотивов, нужных слов, когда «чистый лист бумаги выпадает из рук тоски» и нет сил еще, чтобы «сорвать с головы кепку и отряхнуть с себя грязь прошлых лет высокого полета»⁶⁹.

Несмотря на явные кризисные явления в творчестве Яндля начала 1980-х гг., поэт не остается безучастным зрителем собственного душевного и творческого разлада. Один из критиков, прочитав «автопортрет шахматиста, выпивающего время», заметил, что со страхом ждет следующей книги Яндля⁷⁰. Опасения его оказались напрасными. Шахматист, игравший до сих пор с компьютером по причине отсутствия живого партнера («автопортрет шахматиста, выпивающего время», «24 июля 1980 года»), — вот современный образ предельного одиночества! — нашел себе настоящего партнера, с которым можно не только время пить, но и во времени жить, и этим партнером оказалась сама жизнь со всеми ее радостями и горестями.

Однако ощущение страха не покидает читателя, если он обратится к сборнику стихов Яндля «идиллии» («idyllen», 1989), вошедшего в себя стихи, написанные с 1982 по 1989 годы. Страх этот сродни священному ужасу, который охватывает читателя перед произведением искусства, полным горечи, тоски, отчаяния, когда кажется, что еще мгновение, и наступит конец этому половодью языковых красок, потому что поэт находится на краю бездны. Именно находясь в этом конечном состоянии, поэт больше всего беспокоится о творчестве, а не о своем брэнном теле, мешающем своими недугами заниматься любимым делом. Более того, он берет свои болезни в сотоварищи, делает их предметом поэзии. При том, что страх перед надвигающейся старостью, перед неминуемой смертью совершенно четко просматривается в стихах этого сборника, Яндль откровенно издевается и над собой и над своими болезнями. Само название сборника стихов является неким вызовом приближающемуся концу, пускай вызовом, полным отчаяния, злости, резкого неприятия, но вызовом, а совсем не благостным смирением перед неотвратимостью умирания. Идиллией здесь и не пахнет. Весь сборник — это отчаянное бореие между поэтом, вечно сомневающимся в своем таланте, и надвигающейся старостью с ее болезнями, что находит свое выражение в парадоксальной несхожести содержания и формы. Тематика стихов Яндля определяется непрерывными сожалениями об уходящем времени, об одиночестве, о физических и духовных страданиях стареющего поэта, о боязни потери творческого накала, однако способы выражения этих ламентаций говорят об обрат-

ном. Атакующий, саркастически-гневный стиль стихотворений Яндля, отточенность формы, компактность языкового материала говорят о мастере, которому еще рано уходить на покой.

И все же, осознание конечности всего сущего пронизывает все стихи сборника «идиллии», с первых страниц ощущается итоговый настрой лирики Яндля. В стихотворении «родственники» — «verwandte» он уже определяет свое место в табели о рангах в австрийской литературе:

отцом «венской группы»	der vater der wiener gruppe
является х.к.артман	ist h.c.artmann
матерью «венской группы» —	die mutter der wiener gruppe
герхард рюм	ist gerhard rühm
детям «венской группы»	die kinder der wiener gruppe
несть числа	sind zahllos
я же — дядя ее.	Ich bin der onkel ⁷¹

И тут же, в стихотворении «август штрамм», дается критическая оценка этой группы и себя самого: «он август штрамм // очень укоротил // немецкое стихотворение // его августа штрамма // укоротила // первая мировая война // мы задержались // несколько дольше // чтобы стать более болтливыми»⁷².

Однако сдержанность настроения лирического героя прерывается горестными рассуждениями по поводу собственной поэтической судьбы, возможного ухода из литературы, сомнений в собственной значимости как поэта, как, впрочем, и товарищей по цеху. Хотя в стихотворении «25 февраля 1989 г.» — «25.februar 1989» Яндль и говорит о том, что «вероятно // пришел конец стихам // но не должна // поэзия кончатся», последующие строки свидетельствуют об уходе целой эпохи, ее ярких представителей, ибо «недавно умер сначала товарищ эрих фрид // вслед за ним томас бернхард»⁷³. Мысль о том, что «я вероятно нахожусь в состоянии разрыва с самим собой и со временем»⁷⁴, проходит красной строкой через весь сборник. Яндль не кокетничает, особенно если учесть тот факт, что «конкретная поэзия» как литературное направление (по крайней мере, в Германии и Австрии) сходит, и очень ощутимо, со сцены. Придут другие, новые поэты, и не исключено, что они попытаются скинуть Яндля с «корабля истории», как это нередко случается в ходе смены литературных поколений. Эта тревожная мысль резко прозвучала в стихотворении «стареющий поэт» — «alternder dichter»: «не всегда они будут // вырывать из моих рук все написанное мною // чтобы потом напечатать // а будут не замечать меня // смотреть поверх головы высматривая других // и я буду относиться к этому с пониманием»⁷⁵.

Настроение творческого конца усиливается в стихах Яндля ощущением собственной старости и особенно болезней, неумо-

лимо вторгающихся в творческий процесс. Порой складывается впечатление, что Яндль настолько проникся своими бедами, что они стали своеобразной музой его поэзии, хотя этой музе не позавидуешь, учитывая то, как Яндль разделяется с ней. К старости, как к неизбежному злу, Яндль относится с иронией. Но постепенно ирония начинает обретать горький привкус, и здесь уже не до гаерства, ибо старость действительно не радость. И тогда появляются едкие строки, обличающие старческие слабости, физическое бессилие: «меня так тряхануло // всю жизнь перевернуло // все все во мне заснуло // вдруг писать потянуло // с постели ветром сдуло»⁷⁶.

Авторский сарказм, поношение самого себя усугубляются еще и тем, что Яндль, как правило, в стихах, отмеченных ярко выраженным цинизмом, прибегает к точной рифме, что, в общем-то, не свойственно его поэзии, строя таким образом стихотворение на контрасте между содержанием и формой.

В «больничных» стихах («моя нога еще болит» — «mein bein tut noch weh»; «анатомический автопортрет» — «anatomisches selbstbildnis»; «небольшой гериатрический манифест» — «kleines geriatisches manifest») поэт словно исследует себя самого — все свои болезненные ощущения, физические отправления, визиты к врачам. Однако интерес этот не медицинский, а, если можно так выразиться, поэтически защитный. Яндль пытается в стихах найти противоядие своим хворям, понося их последними словами, не утруждая себя в выборе лексических средств, опускаясь до площадной брани. Достается не только болезням, но и пациенту, которого он выставляет в самом неприглядном виде, словно считая и его виноватым в том, что своей немощностью он как бы предаст поэзию, ибо хочет он того или нет, но его хвори, как, например, в стихотворении «победа» — «victory», не дают возможности заняться творчеством. Уже сам заголовок, который можно перевести и как «виктория», теряет свою пафосность в описании страданий поэта.

Но раздражение, вызываемое постоянным отлучением от поэзии, иногда доходит до такой степени накала, что Яндль не выдерживает и раздражается чуть ли не истерическими воплями, как это происходит в чрезвычайно эмоциональном стихотворении «стареющая пара. оратория» — «älterndes paar. ein oratorium», которое является фактически страстным монологом женщины, требующей от своего возлюбленного прежних ласк и поносящей его мужские достоинства обидными словами площадного свойства⁷⁷.

И вдруг на фоне этого сексуально-физиологического словесного разлива возникают нежнейшие строки, обращенные к давней возлюбленной, напоминающие по своему настрою и поэтической фактуре лирику раннего Гейне:

я буду тебе являться
как раньше являлся я
а ты — в слезах изливаться
больше ведь нет меня

и ты будешь мне являться
как раньше являлась поверь
я буду в слезах изливаться
ведь горько признаться
нам не о чем говорить теперь

ich werde dir erscheinen
wie stets ich erschienen dir bin
und du wirst weinen
denn ich bin dahin

und du wirst mir erscheinen
wie stets du erschienen mir bist
und ich werde weinen
weil zwischen uns beiden
zu sagen nichts mehr ist⁷⁸

Эти строки могут быть истолкованы, как некое прощание не только с возлюбленной, но и с поэзией. Однако последующие стихотворения «идиллий» свидетельствуют об обратном. Яндль — поэт до мозга костей, и, негодую по поводу своих несчастий, он не может не писать. Пускай, как ему кажется, прежний задор угас, но рука тянется к перу, слова продолжают его волновать, и поэтому поэзия остается его единственным уделом. В стихотворении «о конце писательства», посвященном Вальтеру Хёллереру, одному из мэтров «конкретной поэзии», Яндль практически высказывается не только о сущности творчества своего друга, но и о своем понимании творчества:

«когда-то он писал и когда-то не писал. когда-нибудь он больше не будет писать, будет ли он это знать или не будет. раз он будет знать, что он никогда больше не будет писать, он будет знать и другое. если он не будет знать, что он никогда больше не будет писать, он будет или знать что-то другое или не знать его»⁷⁹.

Это «другое» Яндль знал, хотя и не прекращал писать, ибо его творческий диапазон не ограничивался только лирикой. Начиная с 1966 г. поэт пробует свои силы в драматургии. Обращение Яндля к драматургии произошло, несмотря на кажущуюся неожиданность случившегося, вполне ожидадно, оно было подготовлено всем ходом развития творчества поэта. Сам того не замечая, Яндль, особенно после его успешных выступлений с чтением собственных стихов, создал театр одного актера. Стихи Яндля явно просились на сцену, а в еще большей степени — на радио. Специфика поэтической речи стихов Яндля как нельзя лучше соответствовала специфике радио, а с учетом давней традиции в немецкоязычном регионе жанра радиопьесы вполне отвечала всем требованиям, предъявляемым к такого рода радишной продукции. Не секрет, что немногие немецкие авторы тонко чувствовали и понимали технологию создания радиопьесы, и Яндлю с его гипертрофированным восприятием всех особенностей производимого слова не составило большого труда проникнуться атмосферой радишного творчества. Он буквально ворвался в этот мир, потеснив многих признанных мастеров радиопьесы.

Уже первые его театральные работы, такие, как «сцены из действительной жизни» («szenen aus dem wirklichen leben», 1966), «пространство, сценическое стихотворение для осветителя и звукооператора» («der raum. szenisches gedicht für beleuchter und ton-techniker», 1970), шли явно вразрез с театральными канонами, приближаясь в значительной мере к театру времен Шекспира — минимум, а то и полное отсутствие каких-либо декораций, и безграничное господство слова во всех его проявлениях. По сути дела, это были не театральные пьесы, а радиопьесы, в которых человеческий голос, купаясь в словесном потоке, играя всеми оттенками произносимого слова, побуждал слушателя самого невольно создавать реальные картины сценического оформления, опираясь на свой собственный жизненный опыт, который был намного красочнее и убедительнее творений любого театрального декоратора. При этом Яндль строил свои отношения со зрителем не на закрученном сюжете, а на вещах обычных, предельно повседневных. Например, «сцены из действительной жизни» представляют собой набор рядовых событий из жизни мужчины и женщины (встреча, одиночество, соединение, свобода, половой акт, радость, сватовство, неразбериха, автокатастрофа и т. п.). Яндль, памятуя уроки Г. Стайн, строит текстовую, пантомимическую и звуковую партитуру пьесы на постоянном усиливающемся или ослабевающем повторе представленного материала, пытаясь таким образом достучаться до сознания зрителя, разбудить в нем скрытые и присущие только ему одному ассоциации, связанные с событиями, происходящими на сцене. Яндль требовал от актеров, чтобы они, «зная, что имеются различные возможности интерпретаций, представляли текст таким образом, чтобы зрителям открывались эти возможности интерпретаций»⁸⁰.

В этой связи логичным выглядит обращение Яндля к радиопьесе с ее безграничными возможностями звукового воспроизведения, что лучше всего отвечало поэтологической заданности его творчества. Первая же стереорадиопьеса «пять штук человек» («fünf mann menschen», 1967), написанная совместно с Фридерикой Майрёкер, принесла обоим авторам в этом же году премию «Общества слепших на войне». Хотя эта радиопьеса построена по всем канонам «конкретной поэзии», она имела некое подобие сюжета, если таковым можно назвать картины из жизни немецкого бургера от рождения до смерти и вновь рождение, и диалоги, сведенные до минимума речевого выражения, так что вся пьеса являла собой, по словам Хансйорга Шмиттенера, инициатора ее создания, «некий усеченный акустический комикс»⁸¹, определяющим началом в ней оказался социально-политический аспект общечеловеческой значимости, рассмотренный в ироническом ключе. Потеря индивидуальности, обезличивание

человека в современном технизированном обществе, рассмотренная Яндлем в политическом аспекте в стихотворении «вена: площадь героев», предстает в радиопьесе «пять штук человек» в сниженно бытовом ракурсе, персонажи пьесы лишены речевой характеристики и повторяют друг за другом одни и те же слова, что создает картину полного отсутствия личности как таковой: «звено.., в известном смысле, мы являемся именно звеном между промышленностью и теми, кому нужна промышленность»⁸².

Кроме социально-политической окрашенности радиопьеса «пять штук человек» отличалась от обычной продукции такого рода тех лет использованием стереофонии, что позволило еще более усилить пространственный эффект, создать впечатление жизнеподобия происходящего.

В своей речи по случаю присуждения ему в 1969 г. премии «Общества ослепших на войне» за радиопьесу «пять штук человек» Яндль, объясняя причины своего обращения к радиопьесе, сказал: «Стихотворение может иметь четкие границы и резко обозначенные контуры; на небольшом пространстве и с помощью ничтожно малого количества материала оно способно вобрать в себя относительно много энергии и с ее помощью достигать относительно сильного воздействия; по сравнению с другими жанрами стихотворение — а среди современных стихов особенно конкретное — является очень рациональным продуктом и поэтому особенно сродни современному индустриальному обществу с его разнообразными рациональными тенденциями»⁸³. Не случайно Яндль здесь же в качестве примера рационального и сильного по своему воздействию на слушателя называет свое знаменитое стихотворение «окоп», которое с его подробным расписанием всех мыслимых голосовых партий является, по мнению автора, «более короткой радиопьесой»⁸⁴, чем полномасштабная радиопьеса «пять штук человек».

Окрыленные успехом, Яндль и Майрёкер создают одну за другой стереорадиопьесы «Гигант» («Der Gigant», 1967), «Расслоения» («Spaltungen», 1969), «Совместное детство» («Gemeinsame Kindheit», 1969), каждая из которых является квинтэссенцией идеологии «конкретной поэзии». В содержательном отношении эти пьесы немногословны, да они и не предназначены для чтения, ибо самого текста как такового практически нет. Так, например, текстовая часть стереорадиопьесы «Расслоения» уместилась на одной странице, а сам сценарий с подробнейшими указаниями, касающимися всевозможных фонетических особенностей воспроизведения этого текста, занимает 26 страниц⁸⁵. Это своего рода авторские ремарки, заменившие авторский текст. Они, несомненно, необходимы для передачи в эфир стереорадиопьесы и являют собой великолепно продуманную фонопартиту-

ру, и только. Такие произведения надо слушать, чтобы составить представление об их художественных достоинствах, а учитывая то, что выход в эфир радиопьесы — это, как правило, одноразовое событие, для читателей знакомство с опубликованными текстами стереорадиопьес Яндля и Майрёкер вряд ли «послужит стимулом для акустических представлений», как утверждает автор послесловия к одному из изданий радиопьес⁸⁶.

Построение «Гиганта» носит случайный характер, в чем авторы и признаются: «Если нам удалось, к нашему удивлению, совместно написать радиопьесу, то мы подумали, а почему бы нам, пока мы еще чувствуем, обладаем еще неким резервом, сразу же не написать на той же основе вторую радиопьесу? Техника пяти позиций еще не исчерпала все свои возможности. Мы поставили в хлеву в ряд пять коров и решили, для того чтобы хоть что-то происходило, начать их доить. Затем мы превратили их — а как же иначе? — в пять девушек, загорающих на пляже. Затем, чтобы как-то себя стимулировать, мы долго слушали пластинку, пока не поняли, как связать эти две сцены. Это была песня “Scratch My Back” — “Почеси мне спину” Отиса Реддинга, американского исполнителя духовных песнопений. Она была связующим началом: мы взяли мух, послали их сначала в коровник, затем к девушкам, загорающим на пляже — “царап — царапцарап”.

На этом месте пять позиций потеряли свою значимость. Мы отказались от этой техники и теперь были свободны в своих поступках. Мы могли открыть широкие и тесные пространства; применять голоса и шумы в любом месте; мы могли вводить отдельные голоса и хоры. Для выбора действующих лиц и способов протекания действия стереорадиопьесы мы не испытывали никаких ограничений: из идиллических, сказочных, мифических, исторических, актуальных и утопических мотивов у нас получилось некое подобие оперы, ориентированной больше на Франка Заппу, чем на Вагнера, и опять же человеческая параболла, на этот раз с положительной перспективой»⁸⁷.

Действительно, свобода выбора места действия, состава действующих лиц и компоновки сюжета стереорадиопьесы была безграничной. «Встреча на операционном столе зонтика и пишущей машинки», по известному рецепту Лотреамона, осуществилась здесь, как и в других совместных произведениях Яндля и Майрёкер, в полной мере. Одно соединение Авраама Кассиуса Клея Линкольна (американского президента и чемпиона мира по боксу) чего стоит, да и негритянка в роли прародительницы Гиганта отсылает нас к роману Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», послужившему тем факелом, который разжег войну между Севером и Югом. И все это ради того, чтобы различными способами утвердить идею борьбы с насилием. Несмотря на

столь безудержную фантазию и своеволие в обращении с фактами стереорадиопьесы «Гигант» была признана лучшей радиопьесой 1969 г. и представлена на номинацию на приз Италии.

Через два года Яндль создает уникальную радиопьесу «хрипмоны лизы. акустическое действо для одного голоса и аппаратуры» («das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen», 1970), построенную по принципу «театра одного актера», в котором Яндль был исполнителем и режиссером. В основе радиопьесы лежат вечные проблемы жизни и смерти. Они всегда присутствовали в творчестве поэта, и если на первых порах обсуждение этих проблем отмечено было ироническими интенциями, то с годами эти интенции стали приобретать трагический характер. По своему составу и по манере подачи материала «хрипмоны лизы...» являет собой некую попытку если не отгородиться от неизбежности смерти и связанного с этим трагического осознания бесполезности пройденного жизненного пути, то, по крайней мере, встретить ее приближение во всеоружии творческих проявлений, в вакханалии языкового буйства, схожего по своему размаху с известной истиной «умирать, так с музыкой!», так что сам приход смерти произойдет как бы незамеченным.

Радиопьеса «хрипмоны лизы...» родилась из ничего, хотя это ничего имело вполне конкретные очертания и возникли они, как признается Яндль, когда он «принялся рыться в запасах: в собственных книгах, в рукописях, в кучах мусора, состоящего из идей, записей, каракулей; можно также сказать, из собственной жизни, а именно из того, что «было изложено на бумаге»⁸⁸. Все это, если можно так выразиться, подгонялось под лозунг «красиво умирать», присовокупленный к необычной фразе «хрипмоны лизы...», пришедшей Яндлю внезапно в голову. В итоге образовалось собрание неких заготовок, которые «могли существовать сами по себе, что они и делали»⁸⁹. Теперь задача заключалась в том, чтобы придать этим обрывкам текстов «способность находить контакт с другими, такими же текстами», то есть «сблизить текст со всеми жизненными проявлениями, которые, в свою очередь, пытаются в постоянно новых комбинациях цепляться за другие жизненные проявления, даже не имея для этого каких-либо шансов»⁹⁰.

Возникает ощущение, что Яндль, словно торопясь в преддверии неизбежного конца, обрушивает на слушателя ворох слов или их обрывков, играя всеми способами с их возможными смыслами, расчлняя их до неузнаваемости, соединяя несоединяемое. В ход пущен едва ли не весь арсенал поэтики Яндля, начиная от «произносимых», «звучащих» и «губных» стихотворений и кончая «испорченным языком» гастарбайтеров, что позволило представить в полном блеске талант Яндля-звукоспроизводителя,

ошеломляющего слушателя невероятными акустическими пассажами. Все это половодье неистощимой фантазии поэта направлено на то, чтобы возбудить в слушателе, да и в самом себе, ужас перед смертью, гнев против ее прихода и создать некий противовес ее всесилую — творческие возможности человека, и в этом ощущается экзистенциалистский порыв в духе Камю.

Человечность этого взрыва негодования проявляется и в стилистике текстов, легших в основу радиопьесы «пять штук человек». Язык Яндля вызывающе груб и резок в противоположность языку традиционной поэзии и определяется «поэзией обрывков языка». Такая поэзия «постигает язык как запах тела, отбрасывает идею конструктивного построения и устраняет из поэзии забавное. Под забавным понимается то, что считается очень прекрасным — например, Мона Лиза»⁹¹.

Яндль смеется над жизнью и над смертью, но от этого ему не становится легче. Постоянные, на грани дешевой патетики возгласы «пробудился!» опосредуются тихой констатацией «убит» и мёдоточивым «красиво умереть»⁹². И все это заканчивается истошным воплем «холодно» — «каааааalt»⁹³.

Творчество Яндля, учитывая его экспериментальный характер, как бы оно ни трактовалось, удивительным образом воспринимается как приглашение, как настойчивый призыв к диалогу читателя с писателем. В одном из интервью Яндль заявил: «Я пытаюсь поставить перед моими стихами общественные задачи. Различные, но одну, прежде всего: устранение известных предубеждений, касающихся языка. Язык мы создаем сами, и мы можем, нам это дозволено, мы должны делать с ним все, что возможно с ним делать — без боязни, без благоговения, но и с радостью, любовью, весело.

Есть много возможностей сочинять стихи, и каждый, кто их сочиняет, вынужден для этого открывать все новые возможности; только тогда этот труд будет для него самого представлять нечто новое, а результаты его труда, стихи, будут для читателя каждый раз приключение.

Всё, что кто-либо пишет, если это вообще имеет значение, всегда является вмешательством в представления читателя, но и сам автор с каждым новым текстом, если он вообще имеет значение, изменяет не только свои представления об искусстве, но и о мире. Это, я полагаю, и есть политика»⁹⁴.

Являясь с 1951 г. членом Социалистической партии Австрии, Яндль стремился к тому, чтобы между писателями и политиками существовали постоянные контакты. Именно эта идея вдохновила его обратиться при вручении ему в 1976 г. литературной премии города Вены к властям австрийской столицы с призывом создать «художественно-научную академию». Призыв не

был услышан, да, надо полагать, Яндль не очень и надеялся быть услышанным. Но у него был запасной вариант — «Объединение писателей Грац», одним из основателей которого он был, «Форум-Штадт-парк» (Грац), члены которого принципиально считают провинциальную глушь Штирии лучшим местом для поэтических эскапад, нежели шум и суэта блестящей Вены.

Эрнст Яндль является виднейшим представителем экспериментальной поэзии не только в австрийской, но и в мировой литературе. Своим творчеством Яндль нарушал все каноны поэтического конституирования, установившиеся как в традиционной, так и в авангардистской поэзии. Не обременяя себя жесткими правилами поэтики и идеологии обоих направлений, он заимствовал и творчески перерабатывал все, что могло тем или иным образом способствовать реализации его собственного восприятия реальной действительности, а действительность эта выступала в стихах Яндля, какие бы необычные формы они ни принимали, вполне явственно. Собственно, именно эта необычность поэтического письма Яндля и помогает читателю обратить внимание на то или иное проявление повседневной действительности, которое в своей повседневности, бесконечной повторяемости потеряло свое истинное, зачастую опасное для человека лицо, исподволь и самовольно внедрилось в сознание людей, в их обычную жизнь, и тем самым потеряло раздражающий фактор, способный подвигнуть человека на изменение этой действительности. Задиристый и неустанный экспериментатор, обуянный идеей вложить в одно слово весь смысл жизни, создать чуть ли не новый язык, отличный от языка пресыщенной буржуазии и отупевших мещан, Яндль, наряду с авторами «Венской группы», был неустанным возмутителем спокойствия в стране, не давая австрийской литературе, а с ней и читателю, погрязнуть в сладостном сне о былом величии австрийской монархии.

¹ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt/ Main, 1990. S. 547.*

² *Richter H.W. Warum schweigt die junge Generation? // Der Ruf. München, 1946. H. 1. S. 2.*

³ Цит. по: *Bartsch K. Ingeborg Bachmann. Stuttgart, 1988. S. 53.*

⁴ *Richter H.W. Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47. München; Wien, 1986. S. 15*

⁵ *Body L. Zwischen Siegern und Besiegten? Zur Problematik der Nachkriegsliteratur in Österreich // «Die Mühen der Ebenen». Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949. Heidelberg, 1981. S. 117.*

⁶ gerhard rühm: die wiener gruppe // Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen / Hrsg. v. G. Rühm. Reinbek bei Hamburg, 1985. S. 7.

⁷ *Serke J.* Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Hamburg, 1979. S. 116.

⁸ *Weiss Chr.* Schreiben ist Gottesessen. Friederike Mayröckers wunderbares neues Prosabuch im Gedenken an Ernst Jandl // Die Zeit. 29.09.2005.

⁹ *Riess-Meinhard D.* Das lyrische Werk von Ernst Jandl // Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen / Hrsg. v. E. Fischer. München, 1997. S. 607.

¹⁰ *Kaukoreit V.* Mit welch anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls // Ernst Jandl / Text+Kritik. München, 1996. H. 1. S. 26.

¹¹ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 3. Frankfurt/Main, 1990. S. 656.

¹² *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt/Main, 1990. S. 14.

¹³ *Ibid.* S. 20.

¹⁴ *Ibid.* S. 51.

¹⁵ *Kaukoreit V.* Mit welch anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls // Ernst Jandl / Text+Kritik. München, 1996. H. 1. S. 26.

¹⁶ *Ibid.* S. 26–27.

¹⁷ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 444.

¹⁸ *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt, Neuwied, 1985. S. 6–21.

¹⁹ *Ibid.* S. 10.

²⁰ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd.1. Frankfurt/Main, 1990. S. 180.

²¹ *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 6.

²² *Ibid.* S. 24.

²³ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd.1. S. 125.

²⁴ *Burger H.* Gedichte gegen den Schritt der Zeit // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 8.10.1983.

²⁵ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 445.

²⁶ *Ibid.* S. 657–658.

²⁷ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 249.

²⁸ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 471.

²⁹ *Riess-Meinhard D.* Das lyrische Werk von Ernst Jandl. S. 593.

³⁰ *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 1. C. 285.

³¹ *Ibid.* S. 595.

³² *Ibid.* S. 384.

³³ *Ibid.* S. 385.

³⁴ *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 68–69.

³⁵ По-русски невозможно найти такое количество слов с гласной «е», чтобы при переводе создать «более или менее реалистическое стихотворение» (Яндль); даже русский аналог слова «der Bettler» — «нищий» содержит только гласный «и». Однако согласный «щ» имеет в русском слове несущее значение, и поэтому я решил попробовать при переводе этого стихотворения взять за основу именно его, хотя и здесь не обошлось без трудностей, так как с согласным «щ» нет почти ни одного глагола, только

причастия и существительные. Кроме того, большинство слов, содержащих в себе согласный «щ», церковно-славянского происхождения и в современном русском языке употребляются преимущественно в возвышенном стиле. Именно по этой причине мне пришлось передать смысловую суть этого стихотворения не в полной мере или описательно.

³⁶ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 288.*

³⁷ *Ibid. S. 422.*

³⁸ *Яндль Э. мопс отто. Перев. В. Куприянова // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах / Составители В. В. Вебер и Д. С. Давлианидзе. М., 1988. С. 515.*

³⁹ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 612.*

⁴⁰ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 350.*

⁴¹ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 483.*

⁴² *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 345.*

⁴³ *Ibid. S. 591.*

⁴⁴ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. Frankfurt/Main, 1990. S. 433.*

⁴⁵ *Ibid. S. 450.*

⁴⁶ *Ibid. S. 296.*

⁴⁷ *Ibid. S. 189.*

⁴⁸ *Ibid. S. 227.*

⁴⁹ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 508.*

⁵⁰ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 477.*

⁵¹ *Ibid. S. 506.*

⁵² *Jandl E. Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. S. 33–34.*

⁵³ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 322.*

⁵⁴ *Ibid. S. 323.*

⁵⁵ *Ibid. S. 634.*

⁵⁶ Цит. по: *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin, 1977. S. 4/227.*

⁵⁷ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 594.*

⁵⁸ *Hofmannstahl H. von. Das Erzählerische Werk. Frankfurt/Main, 1969. S. 106–107.*

⁵⁹ *Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1971. С. 459.*

⁶⁰ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 557.*

⁶¹ *Enzensberger H.M. Schaum // Almanach der Gruppe 47. 1947–1962 / Hrsg. v. H. W. Richter. Reinbek bei Hamburg, 1964. S. 297, 300.*

⁶² *Andersch A. Hans Magnus Enzensberger // Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden — Westdeutsche Literatur von 1945–1971. Bd. 2. / Hrsg. v. H. L. Arnold. Frankfurt/Main, 1972. S. 142.*

⁶³ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 583.*

⁶⁴ *Koepfen W. Gesammelte Werke. Bd. 6. Frankfurt/Main, 1986. S. 181.*

⁶⁵ *Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 633.*

⁶⁶ *Ibid. S. 610.*

⁶⁷ *Scharang M. Wie man dem Gedicht das Lyrische austreibt // Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden — Westdeutsche Literatur von 1945–1971. Bd. 2. / Hrsg. v. H. L. Arnold. Frankfurt/Main, 1972.*

- ⁶⁸ Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 636.
- ⁶⁹ Ibid. S. 637.
- ⁷⁰ Erenz B. Böse Spiele // Die Zeit. Hamburg, 14.10.1983.
- ⁷¹ Jandl Ernst. idyllen. gedichte. Frankfurt/Main, 1990. S. 8.
- ⁷² Ibid. S. 9.
- ⁷³ Ibid. S. 30.
- ⁷⁴ Ibid. S. 72.
- ⁷⁵ Ibid. S. 27.
- ⁷⁶ Ibid. S. 83.
- ⁷⁷ Ibid. S. 122–125.
- ⁷⁸ Ibid. S. 99.
- ⁷⁹ Ibid. S. 158.
- ⁸⁰ Erenz B. Böse Spiele // Die Zeit. Hamburg, 14.10.1983. S. 178.
- ⁸¹ Für Ernst Jandl. Texte zum 60.Geburtstag. Werkgeschichte / Hrsg. v. K. Pfooser-Schewig // Zirkular. Nr. 6. 1985. Wien. S. 85.
- ⁸² Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 28.
- ⁸³ Ibid. S. 151–152.
- ⁸⁴ Ibid. S. 153.
- ⁸⁵ Für Ernst Jandl. Texte zum 60.Geburtstag. Werkgeschichte. S. 94.
- ⁸⁶ Ibid. S. 88.
- ⁸⁷ Ibid. S. 157.
- ⁸⁸ Ibid. S. 174.
- ⁸⁹ Ibid. S. 175.
- ⁹⁰ Ibid.
- ⁹¹ Ibid. S. 174.
- ⁹² Ibid. S. 123.
- ⁹³ Ibid. S. 143–144.
- ⁹⁴ Ibid. S. 491.

ГЛАВА 16

ФРИДЕРИКА МАЙРЁКЕР

Лирика и проза старшей «принцессы» (Р. Хаусман) современной австрийской литературы Фридерика Майрёкер (Friederike Maugöcker, род. 1924) удивительно ассоциативны, бесплотны и совершенно не поддаются однозначной интерпретации. Бесценное сокровище — слово — живет в пространстве интуитивных и подсознательных открытий, радостных и всегда неожиданных. Мельчайшие детали ее виртуозных фрагментов и необычное соположение привычных слов открывают глубины и бездны неведомого ранее мира. Видимое и воображаемое в свободном полете фантазии образуют причудливый узор, какой возможен только в благостном сновидении. Один из историков литературы назвал Майрёкер «райской птицей авангарда». Особое место писательницы в современной немецкоязычной литературе объясняется, прежде всего, использованием и дальнейшим развитием дадаистских и сюрреалистических традиций, которые оказались востребованными в послевоенном контексте Австрии.

Словесно-экспериментальная лаборатория Майрёкер возникла в атмосфере содружества многих австрийских писателей, в том числе близких к «Венской группе». Среди них главное место занимал Эрнст Яндль, коллегой и многолетней спутницей которого была Фридерика: «В том, что стихосложение постепенно оказалось в центре нашей жизни, повинны и я сам, и Фридерика Майрёкер — с самого начала нашей связи мы оказывали влияние друг на друга. И пока мы вот уже почти четверть века шагаем рука об руку (при этом я должен признаться, что временами ей приходится тащить меня за собой, как невоспитанного мальчишку), её сила и уверенность в себе постоянно растут, а её стихи — от “Смерти от муз” (1966) до “Домов для святых” (1978) — достигли кружащей мне голову высоты, но она нисколько не намерена на этом останавливаться и торжественно поклялась достичь 150-летнего возраста»¹.

Фридерика Майрёкер родилась в год смерти Франца Кафки и в год пятидесятилетия Гуго фон Гофмансталя и Гертруды Стайн. В этом же году Андре Бретон опубликовал первый сюрреалистический манифест. Фридерика родилась в Вене, где до

сих пор живет и творит. Детские годы писательницы были омрачены болезнью — воспалением мозговой оболочки. Его последствия ощущались на протяжении долгого времени: родители не смогли отдать дочь в детский сад, летние месяцы проводились в деревне, а уроки английского языка в частной народной школе начались с 11 лет. Материальное положение семьи значительно ухудшилось со смертью бабушки и дедушки Фридрики, поскольку ее отец-учитель получал очень скромное жалованье. После подготовительного курса из-за трудностей с математикой учеба продолжилась на старшей ступени средней школы, а затем на коммерческом отделении торговой школы.

В 1938 г. появляются первые стихотворения. Вторая мировая война оставила смутные воспоминания в памяти Фридрики, хотя она выполняла вспомогательные работы в «люфтваффе»: «Третий рейх я пережила неосознанно... Я провела время, словно в тумане»². В 1945 г. ее семья потеряла жилище и имущество при бомбежке. В этом же году Фридрика сдала экзамен по английскому языку в народной средней школе и начала преподавать английский язык в школах 10 округа города Вены. Она приобрела печатную машинку и стала сочинять стихотворения, заменяя букву «ß» на «sz», поскольку «ß» отсутствовала на клавиатуре пишущей машинки.

Следует подчеркнуть, что с начала творческой деятельности Фридрика рассматривала поэзию как современное искусство слова. Известное определение поэзии в аристотелевском смысле как «mimesis» противопоставлялось начинающей писательницей новейшей тенденции в литературе XX века — «поэтическому началу», возникающему в процессе диалектического взаимодействия двух полюсов — игры и поэтической ассоциативности.

Майрёкер начала свою писательскую карьеру как поэт, а конец 1940 — начало 1950-х гг. критики назвали «голубым периодом» романтизма в творчестве писательницы. Наследие Майрёкер трудно представить вне литературного контекста первых послевоенных десятилетий. По мнению авторитетного австрийского исследователя Виктора Зуки, в лирике Фридрики Майрёкер в диалектическом противодействии находятся алогичный и сюрреалистический мир образов, который вошел в поэзию экспериментами футуристов, кубистов и экспрессионистов, в живопись — опытами абстракционистов, а в современное естествознание — теорией относительности, и квантовой физикой. Особенно значительна, по мнению критика, глубинная психология, поскольку именно она оказалась способной расшифровывать подсознательный мир сновидений³.

Второй сферой поэтического выступает у Майрёкер мир шифров, в котором закодировано поэтическое послание, одно-

временно открывающее смыслы и скрывающее их. Мир шифров Майрёкер предельно близок философским рассуждениям Карла Ясперса. По его мнению, из сюрреалистической метафизики развиваются зашифрованные послания поэтов, таких как Пауль Целан, Эрнст Майстер и других.

Третий мир Майрёкер — языковая и звуковая игра экспериментальной и конкретной поэзии, лишенной каких-либо аналогий с реальностью и создающей слова заново, начиная с фонем, лексем и графем, напоминая высказывание Пауля Клее из его работы «Творческое вероисповедание»: «Искусство воспроизводит невидимое, а создает видимое»⁴. Сходные мысли о создании второй реальности были высказаны в теориях абстрактного творчества Казимира Малевича, Василия Кандинского и Пита Мондриана. Идеи абстракционизма нашли воплощение и в поэзии, а именно в «антиграмматической поэтике» (по Х. Хайсенбютелю), отличительными чертами которой являются монтаж, ассамбляж, коллаж, повторение, выстраивание в ряд и др.⁵ Попытки истолкования такой лирики безграничны, а количество исследований за последнее столетие, посвященных абстрактному искусству, уже составляет солидные библиотеки.

Ранние поэтические опыты Майрёкер во многом напоминают стихотворения американской писательницы Гертруды Стайн, долгое время олицетворявшей авангардное начало в лирике, например, в сборнике «Нежные пуговицы» (1914). Он представлял собой одну из первых попыток создания кубистической поэзии. Прямые отсылки к этому сборнику можно найти в стихотворениях Майрёкер, позднее вошедших в первые поэтические сборники. Знание английского языка, английской и американской поэзии, педагогическая деятельность в школе, которая длилась 23 года, открыли творческие горизонты для начинающей поэтессы в совершенно оригинальном ключе, отличном от раннего периода творчества многих поэтов Германии и Австрии. Первые сборники Майрёкер появились в 1956 г., а с 1969 г. она стала профессиональной писательницей.

Первые стихотворения относятся к осени 1939 г. Они окрашены в элегические тона умирания и смерти. Влияние немецкой экспрессионистической поэзии несомненно. Наследие Г. Гейма и, прежде всего, Г. Тракля было созвучно военному времени не только лично пережитым ощущением чужести мира, но и естественной хаотичностью ритмов, близких к верлибру. Примечательно стихотворение военных лет «В полночь» («aus einer Mitternacht», 1942):

aus einer Mitternacht

du weizt das Zugeständnis jenes Waldes an ein Violett
das wie gebräut erdampfte und zerflosz

und jene Birke die so brüchig stand
und seidenfädig sich bewegte —
o dasz du wüsztest jenes Rindenbraun
das schon oliven wird im Wintergrau
und alle Muldenweiche die ein später Schnee erschafft...⁶

(В полночь // ты знаешь об уступках того леса фиолетовому
цвету // что испарился и растаял как ошпаренный // и о той
хрупкой березе в шелкообразном движении // о если б ты знал
тот бурый цвет коры // что становится зимой серым // а низин-
ную слякоть творит поздний снег...)

На первый взгляд автор всего лишь концентрирует внимание на метафорической выразительности коротких строк, исчезновении цветовых контрастов и наступлении зимней ночи. Но в то же время в этой зарисовке ощущается предельная отстраненность от внешнего мира, погружение в трепетную игру полутонов, передающих душевное беспокойство любящего человека, сожалеющего о мимолетности близости, которая вдруг исчезает, «как ошпаренная». Отсюда возникает ощущение хрупкости, «шелкообразного движения» как символа непостоянства, изменчивости и — как следствие — отсутствие взаимопонимания, неспособность улавливать тонкие движения души партнера.

Первая подборка стихотворений Майрёкер появилась в журнале «План», издававшимся Отто Базилом в 1946 г. Влияние символизма и сюрреализма в них весьма отчетливо. Страдание лирического субъекта, как и во многих стихотворениях предшественников, трагическое. Сиротливость и вселенское одиночество души находят законченную форму поэтического высказывания в стихотворении «В черном» («In Schwarz»):

In Schwarz

Der Engel wird mich verlassen.
Er schlägt mir schon Wunden.
Sie brechen auf wie Rosen.
Er hebt die Schwere
Des Weltraums von meinen Liedern.
Er entzieht mir
den zärtlichen Frühling,
Er legt mir die schwarzen Hände auf.
Er nimmt sich leise zurück.
Er verlöscht mich⁷.

(Ангел покинет меня // Он уже наносит мне раны // Они распускаются как розы // Он снимает тяжесть вселенной с моих век // Он отнимает у меня нежную весну // Он возлагает на меня черные руки // Он тихо устраняется // Он угасает во мне). Образ ангела смерти создает явную переключку со стихотворениями Георга

Тракля и Райнера Марии Рильке. «Тяжесть вселенной на веках» — почти дословная цитата из стихотворения Гуго фон Гофманстала «Но иные все же умирают...» («Manche freilich...», 1895). Правда, это стихотворение, при всей его трагической тональности, отдает некоторой манерностью: Раны, которые «распускаются, как розы», «нежная весна», «черные руки» ангела вызывают ассоциации с дамскими стихами начала XX века, грешившими подобными словосочетаниями. С другой стороны, если учесть приведенные выше слова Майрёкер о том, что «она пережила третий рейх неосознанно, словно в тумане», то создается впечатление, что в первые послевоенные годы туман рассеялся, и она оказалась перед лицом другой, не менее жестокой действительности.

Первый сборник стихотворений Майрёкер «Метафорически» («Metaphorisch», 1964) своим названием подчеркивает оригинальность поэтического стиля. В противовес «конкретным поэтам» в сборнике используется вся палитра лирических средств, создаются длинные тексты с изысканными метафорами и свободными ассоциациями. Стихотворение сохраняет единство лирического переживания, например, «Сквозь решетку на сердце моем...» («Durch die Gitterstäbe meines Herzens»):

*Durch die Gitterstäbe meines Herzens
scheint die Welt mir seltsam fremd*

*auf und nieder und dorthin
doch die Tore sind versperrt*

*immer kleiner sind die Kreise
immer mutloser der Ausbruch*

manchmal bleiben Menschen stehen

*werfen ein paar leise Worte
werfen einen Blick herein*

seltener kommst du vorbei

*du hast meine Tür verriegelt
du hast alles abgesperrt*

*manchmal wirfst du eine Rose
wie ein Stückchen rohes Fleisch*

im Vorübergehn herein⁸.

*Сквозь решетку на сердце моем
мир мне кажется странно чуждым*

*мир в движении вечном
но на двери замок*

*все уже и уже круги
желанье побега все реже*

люди порою шаги замедляют
то взгляд в мою сторону бросят
то несколько тихих слов
всех реже проходишь ты
ты меня заточивший
ты лишивший меня всего
иногда на ходу
ты бросаешь мне розу
словно кусок мяса⁹.

Чувство отчуждения в мире и невозможность диалога с лирическим собеседником (с оттенком легкого пренебрежения с его стороны) передаются в этом стихотворении цепочкой метафор. Отсутствие взаимности чувств естественно, а скрытый подтекст однозначно проявляет ролевой характер стихотворения. При этом ощутимо влияние приемов «автоматического письма» сюрреалистов и традиций «спонтанного творчества» других авангардных направлений. Отказ от пунктуации, ассоциативность каждой строки в строфе, повторы начальных слов, ритмический разнобой и отдельные совпадения рифмы создают впечатление нарочитой неупорядоченности, вполне естественной в ситуации отсутствия вербальной коммуникации.

Итогом двадцатилетней поэтической деятельности Майрёкер (1945–1965) стал сборник «Смерть от муз» («Tod durch Musen», 1966). Появление этого сборника показало, что в послевоенной литературе немецкого языка появился неповторимый и запоминающийся голос. Известные мэтры австрийской современной поэзии Пауль Целан, Ингеборг Бахман, Теодор Крамер, Ильзе Айхингер, Гуго Гупперт, Эрих Фрид находили свои пути осмысления жизненных проблем. Фридерика Майрёкер уверенно разрабатывала дадаистски-сюрреалистическую поэтику и мастерски осваивала достижения конкретной поэзии. Стихотворение «Завянут как трава...» («Wird welken wie Gras...», 1950) отсылает читателя к известному хору из «Немецкого реквиема» И. Брамса, который, в свою очередь, воспроизводит слова из Книги Пророка Исаии:

Wird welken wie Gras · auch meine Hand und die Pupille
wird welken wie Gras · mein Fusz und mein Haar mein stilles Wort
wird welken wie Gras · dein Mund dein Mund
wird welken wie Gras · dein Schauen in mich
wird welken wie Gras · meine Wange meine Wange und die kleine Blume
die du dort weizt wird welken wie Gras
wird welken wie Gras · dein Mund dein purpurfarbener Mund
wird welken wie Gras · aber die Nacht aber der Nebel aber die Fülle
wird welken wie Gras wird welken wie Gras¹⁰.

(Завянут как трава и моя рука и зрачок // завянут как трава
моя ступня и мои волосы мое тихое слово // завянут как трава
твой рот твой рот // завянут как трава твои взгляды на меня //
завянут как трава мои щеки мои щеки и небольшой цветок // ко-
торый там тебе знаком завянет как трава // завянет как трава твой
рот твой пурпурно-красочный рот // завянут как трава но ночь
но туман но изобилие // завянут как трава повянут как трава.)

В стихотворении исчезает страдающее лирическое «я», поток ассоциаций теряет непосредственную связь с ним, а отдельные образы (чаще всего реминисцентные) обособляются и привносят новые неожиданные смыслы. Рефлексивность мировосприятия автора стихотворения концентрируется на словах или отдельных предложениях. Им автор доверяет больше, чем связному тексту, именно они определяют ассоциативные связи, разрушая общепринятую логику или цельность содержания. Ассоциативность и реминисцентность поэтического стиля Майрёкер имеют подчеркнута звуковую основу и игровой характер. Поскольку смысловой план стихотворения Майрёкер в таком случае остается весьма неопределенным, а возникновение дополнительных смыслов, вариантов значений и способов прочтений становится практически безграничным, то смысловые доминанты (чаще всего названия и повторы) в читательском горизонте ожиданий являются теми ориентирами, которые способны создать «читательскую интерпретацию» того или иного стихотворения. Стихотворения такого рода имеют авторское определение «текстов, стимулирующих воображение» («Reiztexte») ¹¹.

Сборник стихотворений «Смерть от муз» посвящен Эрнсту Яндлю и состоит из четырех разделов. В первом из них широко используются приемы выстраивания в ряд и итерации (повторения). Близость к стихотворениям конкретной поэзии очевидны, поскольку они возникают не в результате лирического настроения, а отличаются своей «сделанностью», и процесс создания становится их темой. Так возникают стихотворения о стихотворениях, создавая метапоэзию. Лингвистический компонент в конкретной поэзии оказывается основополагающим, поскольку речь в них идет о возможностях языкового выражения в игровой форме. Несомненно влияние поэзии Эрнста Яндля, которому посвящен сборник. Кроме того, поэтические эксперименты «Венской группы» в пятидесятые годы, встретившие поддержку и симпатию Майрёкер, не прошли для нее бесследно. От свободной ассоциативности сюрреалистического характера намечается путь к новым формам выразительности конкретной поэзии.

Стихотворения Майрёкер становятся не только длинными, но и многоуровневыми по своей структуре. Такой тип стихотворения представлял Ханс Карл Артман, создававший так называе-

мые «языковые блоки», в которых, как, впрочем, и в стихотворениях Гертруды Стайн, конкретность языкового материала открывала простор новым коннотациям и семантическим связям отдельного слова. Поливалентность и полифункциональность слова или его внутренней структуры, а также многократное его повторение создавали стихотворение, смысл которого представлял неожиданным и новым. Рецептивная активность восприятия со стороны читателя или слушателя значительно возростала. Принципы конкретной поэзии, декларированные, например, Ойгеном Гомрингером, предполагали верховенство слова и его отдельных компонентов: «слово — это величина, оно всегда там, где что-то произносится или пишется, оно ни доброе, ни злое, ни правдивое, ни ложное, оно состоит из звуков, из букв, которые обладают индивидуальным и ярким выражением; оно придает красоту материалу и авантюренность знаку, оно теряет в определенных связях с другими словами свой абсолютный характер, и именно это мы хотим устранить в поэзии, но мы не хотим придавать ему псевдосамостоятельность, которую дают ему революционные стили, мы не хотим быть подчинены никакому стилю, даже стилю “стаккато”, мы хотим его искать, находить и принимать, но мы хотим освобождать его индивидуальность в связях с другими словами, и поэтому присоединяем его к другим словам посредством особого расположения»¹². Теория Ойгена Гомрингера оказала заметное воздействие на деятельность в 1950-е гг. «Венской группы» и «Форум Штадтпарк» в Граце.

В данном контексте необходимо вновь обратиться к имени Гертруды Стайн, которая предпринимает в «Нежных пуговицах» смелый интермедиаальный эксперимент, — перенесение кубистических натюрмортов известных художников П. Пикассо, Ж. Брака, Ф. Леже в словесную ткань. «Словесные натюрморты» или экфрасисы — изображение живописного полотна языковыми средствами — возникали в технике монтажа, совмещающем причудливые ассоциации и галлюцинации по принципу «автоматического письма», организованные в единое целое сновиденческим характером поэтического пространства. «Натюрморты» создаются Майрёкер к заданной теме, которая заключена в названиях стихотворений с предлогом «mit»: «Romanze mit Blumen», «Maschinentext mit F. Léger und einer knospenden Robinien-Blüte», «Schweigetext mit Fusznote», «Text mit Erdteilen» и др.

Основополагающим способом создания подобных текстов является широко использовавшийся дадаистами, а потом и сюрреалистами метод монтажа. Соединение различных контекстов приводит к необычному и неожиданному смыслопорождению. Его привлекательность заключается в том, что на первый взгляд кажущаяся чужеродность текстов, их зашифрованность и зага-

дочность при более пристальном взгляде обнаруживают родство или структурные связи, открывающие перспективы их смыслового понимания без использования традиционных логических способов аргументации.

В программном цикле «Смерти от муз», посвященном классическим музам (Клио, Каллиопа, Мельпомена, Талия, Урания), стихи обозначены как «модели». В них сталкиваются архаика и модерн, посредством сложных метафор раскрывается диалектика жизни и смерти, сосуществование и противоборство старых эстетических форм и «злобы дня». Эта особенность проявляется как на уровне поэтики, так и на уровне лексики. Традиционные понятия, образы («одиночество», «любовь», «море», «река» «луна») и традиционный антураж сочетаются с применением техники монтажа.

Излюбленная форма стихотворений Майрёкер — диалог с ситуацией, лицом или предметом. Наиболее полно диалогический принцип реализуется в сборнике 1979 г. «Избранные стихотворения» («Ausgewählte Gedichte»), главная тема которых — сам процесс сотворения поэтического текста и мира, возникающих в процессе письма. Более поздняя лирика поэта в 1980-е гг. ориентирована, скорее, на воспоминания о собственном детстве, переживания, импрессионистические зарисовки, в которых чувственный элемент, однако, всегда дополняется аналитическим фактором.

Стихотворения сборника «Спокойной ночи, с добрым утром» («Gute Nacht, guten Morgen», 1982) более строги в формальном плане. Примером может служить стихотворение «Ночной кошмар» («Alp-Traum»):

über das Zimmertelephon
des Berghotels
melde ich
das Fehlen eines Flaschenöffners —
die Rezeption bedauert:
*dann hat Ihr Vorgänger
ihn mitgenommen!*
ich komme mir schuldig vor
für jemand den ich nicht kenne,
wandere etwas bedrückt
den zugefrorenen See entlang:
gebüschelt schwankt
das vergilbte Schilfrohr am Ufer.
lauthals und lässig
wie Mondfahrer ausgerüstet
kreuzweise Schistöcke und —bretter geschultert
stapfen die jungen Fremden
über den knirschenden Kirchenplatz —
von den Dachtraufen

dräuen
schreckliche Dolche schädelwärts¹³

«Ночной кошмар»
из номера отеля
в горах по внутреннему
телефону сообщаю,
нет штопора —
регистраторше жаль:
*видно, его прихватил
ваш предшественник!*
И вот уже я ощущаю вину
за кого-то, кого не знаю,
взгляд уныло блуждает
по льду озера за окном:
густой шелест у берега —
пожелтевший тростник.
Слишком шумно лениво
лыжные палки скрестив за плечами
бредут молодые — чужие,
похожие на астронавтов, —
по скрипящей церковной площади —
с крыш покатых
нацелены страшные стрелы
прямо в мозг¹⁴.

Стихотворение отмечено грустью по поводу уходящего времени, нагрывшего одиночества, что находит свое выражение в противопоставлении душевного состояния лирического героя (сухие, абсолютно непозитичные, буднично сниженные строки об отсутствии в номере штопора) шумному появлению молодежи, возвращающейся с лыжной прогулки. Эти молодые, «чужие», «похожие на астронавтов» люди олицетворяют новую жизнь, новую любовь. Но они же — предвестники неотвратимого угасания, угасания лирического героя — недаром в конце возникает церковная площадь с ее поскрипывающим покрытием (опять знак усталости, изношенности). Да и сам прихваченный кем-то штопор сигнализирует о том, что предшественник нового постояльца был более счастливым человеком: ему было с кем выпить как в номере гостиницы, так и за ее пределами, поэтому он и прихватил штопор. Строгость формы, предельная ясность стихотворения, не допускающая каких-либо загадок и недомолвок, уже сама по себе — выражение некоего горестного стоицизма.

В последних крупных сборниках стихотворений Майрёкер «Зимнее счастье» («Winterglück», 1986), «Одержимый возраст» («Das besessene Alter», 1992), «Записки на верблюде» («Notizen auf einem Kamel», 1996) и «Мой рабочий Тироль» («Mein Arbeitstirol»,

2003) представлен весь спектр поэтических достижений как раннего, так и зрелого периода творчества. Примером синтеза поэтических достижений может стать стихотворение «Юноше в зеленом одеянии» («*an einen Knaben mit Laubgewand*» 1996):

an einen Knaben mit Laubgewand

das Hutband das Scheitelband das Band der Avenuen
Adventuren, das Schädelband der Traum I Band wächst mir
Aus den Schädelknochen, hängt herab, baumelt, bemalt
Augen und Ohren, wäre gerne wieder in diese Schädelband Gegend
Gefahren, du ahnst was ich meine, welchen Ort ich meine nicht wahr
O du lieblicher Himmels Strich was für I Wort unausdenkbares
Wort, verzehrendes Wort, die Herzhunde wie weisze Schleppen,
oder die weisze Schleppen des Polsters, und wie die Schleppe
des weisen Polsters am Fuszboden nachzieht, weil viel zu
grosz und zu weit — skurill : die weisze Schleppe des Polsters
oder die weisze Schleppe deines Kopfkissens durch die ganze
Behausung solch Fetisch Szene, ach! Hinter deinen Augen
eine deinener Tränen, ach von hinter deinen Augen her
dir zu entströmen als Träne von dir, und als deine Träne
hervorspringen hervorströmen, und niemand sonst wird in
solcher Nähe je in solcher Nähe von dir gewesen sein, dann¹⁵.

Шляпная лента лента на темени лента широких авеню
В предрождественские дни лента на темени сон & лента вырастает из
моей черепной коробки, и болтаясь, свисает, окрашивая
глаза и уши, я охотно вернулась бы в это место, где лента на темени,
ты знаешь, о чём я, что я имею в виду, не так ли
о мягкая полоска света 1 слово — какое невообразимое
слово, грызущее слово, ПСЫ СЕРДЦА как белые шлейфы,
или белое покрывало диванного валика, и как белое
покрывало валика волочится по полу, потому что оно слишком
большое, слишком длинное — забавно: белое покрывало валика
или белое покрывало твоей подушки (волочится) по всей
комнате, не сцена — фетиш, ах! за твоими глазами
быть слезинкой твоей, ах быть в глубине твоих глаз и
слезою покинуть тебя, и твоею слезой
выскочить выплеснуться из тебя, и больше никто так
так близко никогда так близко не быть к тебе, и тогда¹⁶.

Текст этого игрового стихотворения предельно усложнен и труден для понимания. Однако можно предположить, что в стихотворении передается восторг влюбленной женщины, пытающейся найти подходящее слово для выражения своей страсти. Здесь не просто игра слов, хотя она, несомненно, присутствует, а эйфорическое состояние, когда слово набегает на слово, когда каждый предмет — даже лента на шляпе — вызывает цепочку ассоциаций, воспоминаний о прогулках по авеню, о свиданиях,

о сокровенных деталях, о которых знают только двое — она и юноша в зеленом одеянии. Смутные намеки, многократное обыгрывание одних и тех же слов, за которыми таится что-то очень значимое для влюбленных, и создают соответствующее лирическое настроение.

Уже в конце 1960-х гг. наметилась другая тенденция в лирике Майрёкер. Она отчетливо проявилась, например, в «Тексте с камнями» из сборника «Смерть от муз»:

Text mit Steinen

«... wie Pnina: Beinflusz üblicherweise in Markt-Stätten Steine
bis Aug zittert Ausmasze Blumen (und keine öse öffnen!)

hut-ab-Stute! Eiserne Borte um die harte Stirn der Städte

tintenblau Verdünnungen Wolke ins mammutfleisch

Markstein : genug Augen und Schatten

renzi-rot; renzi-süchtig namentlich Bartwuchs! um zu erhärten
(er tut als ginge alles immer so fort)

renzi-Rose

rote Sonne über Brazil : verschrottet an einem Badestrand

(ehestens Attribut Haflinger Berge; flucht fünfzig)

ins volle Menschenleben (gefehlt! löffelweis meditierend bei
sanft-pirsch und tropfender weide)

Verlust genas-(flügelt) anzeigt wie schrulliger volkart; plural
mit allesamt allein

Temperament-Geböll!

vollstreckt; führt bei, vollzogen; venerisch; in himmlischen

Kanonenbooten um hundert fleiszige;

Endstern in Gegnerschaft (? Phase volles Leben : vakzine) volles
Leben

regnender Baum sinntru: Gärtner Nuszbaum (braun-pünktlich)
zu fassen /

nimm mich ganz...»

Frequenz-Stall bei Majakowski

o! Magdeburg

(Omnibus mit Zinnen; Pfennige; weisze Stern-Frau projektil-
verschoben)

(beiseite: Steine blosz / teils zu kühlen Sprüchen...)¹⁷

В этом не поддающемся более или менее связному переводу стихотворении ассоциации природного, культурного и житейского характера предельно свободны. Лишь заглавное слово «камень», повторяющееся несколько раз, отсылает читателя к единственной составляющей, которая объединяет вольные ассоциации, полагаясь на активность читательского восприятия. Перевод стихотворения вряд ли возможен на другие языки. Даже для немецкоговорящего читателя наслоение «темных мест», неологизмов, иностранных имен и слов, асинтаксичность текста,

необычная пунктуация, например, знак вопроса в начале группы слов, превращают стихотворение в некий вид изощренной словесной игры или не подлежащий разгадке ребус.

В этом контексте уместно вспомнить позднее символистское творчество С. Малларме и его «поэму» «Бросок костей никогда не исключит случайность» или другой ее перевод: «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Метод создания стихотворений Малларме назвал «спектральным анализом идей». Если для символиста Малларме ключ к «поэтической тайне» должен был отыскать читатель, то в произведениях Майрёкер поиск «тайны» происходит не на уровне идей, логических построений или интуиции. «Тайна» текстов Майрёкер настолько глубинно подсознательна, что ее вербальная артикуляция невозможна. Попытки подсознательного постижения со стороны читателей и критиков продолжаются, но вряд ли этот факт привносит положительное отношение читателя к многочисленным «темным текстам» позднего творчества как поэтического, так и прозаического. Не случайно ее поздняя литературная продукция так нравилась (очевидно, благодаря открытому Хансом Арпом и Тристаном Тцара поэтологическому «принципу случайности») пережившему свое время дадаисту Раулю Хаусману.

Своеобразный герметизм многих произведений Майрёкер значительно ограничил число ее читателей и поклонников. В ее «партитурах» или «симфониях» (термины Малларме) происходит не только делогизация стиха, не говоря уже о разрушении художественного образа и самого языка, но и разрушение коммуникативных функций текста. Малларме справедливо указывал на опасность языковой вседозволенности, которую он называл кризисом стиха: «Язык, всецело настроенный по законам метрики, в ней обретавший жизненно важные свои словоразделы, вырвался на свободу и распался на тысячу простых частиц — не без сходства замечу, с той множественностью отдельных вскриков, из какой слагается всякая оркестровка, здесь — по-прежнему словесная»¹⁸. Свободная словесно-пунктуационная игра Майрёкер ради самой игры, даже самой интеллектуальной и изощренной, часто становится самоцелью и вряд ли может иметь эстетические критерии ее восприятия.

Однако высокий ранг писательницы среди известных австрийских и немецких поэтов в последние десятилетия XX века только упрочился. Причину такого явления следует искать в широком распространении постмодернистских тенденций в мировой литературе и, прежде всего, отмеченных выше основных тенденциях творчества Майрёкер: игровое начало, скрытое цитирование, богатая реминисцентная ассоциативность, подчеркнутая визуализация, интермедийность, множественность ин-

терпретаций, слово- и жанротворчество, и наконец, принципиально последовательная традиция неклассической поэтики.

Первой опубликованной работой Майрёкер оказалась книга прозы «Ларифари. Книга-конфуз» («Larifari. Ein Konfuses Buch», 1956). Уже в ней обнаруживается главная проблема (и дилемма) Майрёкер-прозаика: желание замкнуться в себе, отрешиться от житейских забот, целиком отдаться творчеству — и в то же время не порвать связь с миром, с «другими», кому она адресует свои писания. Её лирические зарисовки не создают «историй». В новелле «Путешествие сквозь ночь» («Reise durch die Nacht», 1984), самом ее известном прозаическом произведении, Майрёкер признается, что не видит в жизни «историоподобных феноменов» и что она давно отказалась от «повествовательной позиции» в силу личных причин и причин историко-литературных. Большую роль в ее прозе играет, напротив, музыкальная композиция. Майрёкер многие годы разрабатывала свой неповторимый способ повествования — синтез монтажа, мозаики, жанровых слияний, ассоциаций и цитат: «Она изготовлена из цитат..., и все же мало что так подходит для цитирования, как эта поэзия из цитат»¹⁹.

За долгую и плодотворную жизнь Майрёкер опубликовала более 100 книг, среди которых есть прозаические «фрагменты»: «Натюрморт» («Stilleben», 1991), «Урок» («Lektion», 1994), «Собобщающиеся сосуды» («Die kommunizierenden Gefäße», 2003), «романы»: «Порой вершина в облаках» («Je ein umwölkter Gipfel», 1973), «Расставания» («Die Abschiede», 1980). Майрёкер видит себя продолжательницей прерванной традиции, наследницей Джеймса Джойса, Гертруды Стайн и Роберта Музиля. В основе ее художественных текстов присутствует изобретенная ею конструктивистская, часто некоммуникативная модель творчества, и читателю предоставляется полная свобода в выборе интерпретации. Так, «Лексикон тайных мыслей минимонстра» («minimonsters traumlexikon», 1968) — это своего рода диалог (а, по сути, монолог) автора с вымышленным персонажем о своем видении мира, о собственных проблемах и переживаниях. Существенная примета прозы Майрёкер — разноголосие, повествующие голоса то разбегаются, то снова сходятся, фокусируются на каком-то одном предмете, язык напоминает плывущие по небу облака, образующие причудливые образы и конфигурации вокруг некоего центра, коим и выступает автор. По существу, в прозе, как и в стихах, Майрёкер ведет нескончаемый разговор с собой о сокровенном, почти не поддающемся логическому осмыслению и дискурсивному описанию.

В книгах прозы 1970-х гг. «Свет в ландшафте» («Das Licht in der Landschaft», 1974), «Почти весна Маркуса М.» («Fast ein Frühling des Markus M.», 1975), «Обитель святых» («Heiligenanstalt»,

1978) используется все та же техника, делающая упор не на содержательные моменты, а на прихотливой вязи слов и предложений, которая действует на читателя как высокая музыка, тревожащая душу и заставляющая думать о вечном. Так, в романе «Обитель святых» речь идет о великих музыкантах — Фредерике Шопене, Роберте Шумане, Иоганне Брамсе, Антоне Брукнере, Франце Шуберте, но это не жизнеописания в духе сочинений Ромена Роллана, хотя автор опирается на документальные свидетельства и вслушивается в произведения «бессмертных»; Майрёкер делает это не для того, чтобы рассказать о них читателям, а чтобы проникнуть в тайную суть искусства и примерить на себя творческий опыт великих предшественников.

В книгах, изданных в 1980-е гг. — назовем хотя бы прозу «Разрывающая сердце суть вещей» («Das Herzerreissende der Dinge», 1985) — Майрёкер по-прежнему сосредоточена на мельчайших душевных переживаниях и на поисках способов как можно более точного их выражения — выражения, в котором слились бы воедино живое, непосредственное восприятие настоящего, воспоминания о прошлом и мысли о будущем. Творчеству Майрёкер присущи предельная искренность самообнажения, одержимость желанием докопаться до некоего личностного ядра — и одновременно понимание неосуществимости этого максималистского желания. Но одержимость идеей достигает такой степени интенсивности, когда стирается граница между жизнью и творчеством, плотью и духом, когда авторское «я» почти целиком растворяется в фигурах и образах языка.

В художественной ткани поздней прозы писательницы то и дело всплывают аллюзии на факты собственной биографии, они становятся менее замаскированными, более прозрачными, чем прежде. В 1990-е гг. она все чаще обращается уже не к вымышленному собеседнику, а непосредственно к читателю, ее повествовательная палитра обогащается приметам литературного дневника в духе Франца Кафки или Макса Фриша, что особенно заметно в книге «Брютт, или Вздыхающие сады» («brütt oder Die seufzenden Gärten», 1998): раздумья пожилой, переживающей последнюю любовь женщины о тщете высоких помыслов окрашены грустью и горькой иронией.

Кроме печатных изданий известны радиопередачи и телефильмы по сценариям Майрёкер. Возникли также произведения, созданные совместно с Эрнстом Яндлем. В 1972 г. в США ею был прочитан курс лекций по истории немецкоязычной литературы. Она — лауреат престижных национальных премий: Георга Тракля (1977), Фридриха Гёльдерлина (1993), Эльзе Ласкер-Шюлер (1996) и Георга Бюхнера (2001). Майрёкер является почетным доктором университета в Билефельде, членом Академии

искусств в Берлине, Немецкой академии языка и литературы в Дармштадте и членом «Forum Stadtpark» в Граце. В 2001 г. было закончено пятитомное издание ее прозы, в 2004 г. появилось Собрание стихотворений (1939–2003), а в 2005 г. «Книга воспоминаний» под названием «Und ich schüttelte einen Liebling» («И я встряхивала любимца»).

¹ Яндль Э. Автобиографические заметки / Пер. А. Глазовой // Speaking In Tongues. Internet.

² *Mayröcker Friederike* / Hg. J. Schmidt. Frankfurt a. Main, 1984. S. 349.

³ *Suchy V.* Poesie und Poiesis, dargestellt am Werk Friederike Mayröckers // *Mayröcker Friederike*. Op. cit. S. 240.

⁴ *Klee P.* Schöpferische Konfession // *Das bildnerische Denken* / Hg. J. Siller. Basel, 1956. S. 70.

⁵ См.: *Heißenbüttel H.* Über Literatur. Olten und Freiburg i Br., 1966.

⁶ *Mayröcker F.* Gesammelte Gedichte. 1939–2003. Frankfurt a. Main, 2004. S. 7.

⁷ Ibid. S. 21.

⁸ Ibid. S. 30.

⁹ *Майрёкер Ф.* «Сквозь решетку на сердце моем...» / Пер. В. Вебера // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 511.

¹⁰ *Mayröcker F.* Gesammelte Gedichte. Op. cit. S. 33.

¹¹ *Heissenbüttel H.* Tod durch Musen // *Mayröcker Friederike* / Hg. G. Melzer, S. Schwar. Graz, 1999. S. 153.

¹² *Gomringer E.* vom vers zur konstellation // Schmidt S. J. (Hg.) konkrete dichtung. texte und theorien. München, 1972. S. 78.

¹³ *Mayröcker F.* Alp-Traum // Gesammelte Gedichte. Op. cit. S. 353–354.

¹⁴ *Майрёкер Ф.* Ночной кошмар / Пер. Е. Соколовой // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 112–113.

¹⁵ *Mayröcker F.* an einen Knaben Laubgewand // *Mayröcker F.* Gesammelte Gedichte. Op. cit. S. 639.

¹⁶ *Майрёкер Ф.* Без названия / Пер. А. Глазовой // Speaking In Tongues. Internet.

¹⁷ *Mayröcker F.* Text mit Steinen // *Mayröcker F.* Gesammelte Gedichte. Op. cit. S. 182.

¹⁸ *Малларме С.* Кризис стиха // Сочинения в стихах и прозе: Сборник. М., 1995. С. 323–325.

¹⁹ *Schmidt-Dengler W.* Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur. 1945 bis 1990. Salzburg, 1995. S. 520.

ГЛАВА 17

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Австрийская литература в конце XX столетия в сознании зарубежных читателей приобретает свое лицо, предстает как явление автономное и самостоятельное (в контексте немецкоязычного и, шире, западноевропейского литературного пространства). Еще в 1960–1970-х гг. Ингеборг Бахман, Петер Хандке и даже Томас Бернхард воспринимались в литературной критике и литературоведении, в том числе и в России, как немецкие писатели. Два последних десятилетия прошлого века характеризуются более пристальным и дифференцированным вниманием к специфике австрийского литературного феномена, и немалую роль в этом сыграли книги Эльфриды Елинек (род. 1946), творчество которой неразрывно связано с Австрией, с историей и современностью этой страны и с ее культурным наследием. Прозаик, драматург и эссеист — Елинек соединяет в своем писательском космосе черты и темы сугубо австрийские, даже «провинциальные», локализованные временем и пространством ее среды обитания, с темами и проблемами самого глобального характера, затрагивающими жизнь и судьбу ее читателей во всем мире. Неслучайно поэтому в 2004 г. ее творчество было отмечено Нобелевской премией по литературе. Интерес к творчеству Елинек и за рубежом, и в России необычайно велик: с 2001 г. вышло десять книг ее прозы в переводе на русский язык, готовятся к изданию несколько сборников пьес и книга эссе. Литературное имя Елинек приобрела в 1970-е гг. и в настоящее время занимает ведущую позицию в современном литературном процессе немецкоязычных стран.

Эльфрида Елинек родилась в Штирии в первый послевоенный год, когда семья, спасаясь от голода, переехала к сельским родственникам. Родители вскоре вернулись в Вену — в этом городе Елинек выросла, в нем живет и сейчас. Монастырская начальная школа, гимназия, музыкальное училище (фортепиано, скрипка, орган) — вот ступени годов ее учения, проходивших под строжайшим надзором матери. В 1964–1967 гг. Елинек училась в университете, на факультете театроведения и истории ис-

кусств, параллельно занимаясь по классу композиции в Венской консерватории. К этому же времени относятся ее первые стихотворные опыты, составившие сборник «Тени Лизы» («Lisas Schatten», 1967) и свидетельствовавшие, прежде всего, об интересе Елинек к поэзии эксперимента (сюрреализм, дадаизм, Венская группа) и коллажно-цитатной технике поп-арта.

Тяжелый нервный кризис привел к тому, что Елинек бросила учебу и целый год (до весны 1969 г.) не покидала стен родительского дома. В 1968–1969 гг. из-под ее пера появляются два прозаических текста, которые очень условно могут быть отнесены к романному жанру. В тексте «буколит, радиороман» («bukolit, hörgoman», 1968), опубликованном только через 11 лет, Елинек пробует объединить технику тривиальной литературы и комиксов для создания своего рода мультимедиального повествования, нацеленного на шокирование читателя. Книга эта во многом примыкает к наметившимся к тому времени тенденциям в «новой» литературе Запада, и особенно в американской литературе, связанным с отказом от традиций классического модернизма первой половины XX столетия и с обращением к «поп-искусству», как раз в 1968 г. столь ярко и задиристо пропагандировавшемуся в знаменитом докладе Лесли Фидлера «Пересекайте границу, засыпайте ров!», одном из центральных манифестов постмодернистского поколения. По Фидлеру, автор романов, сохраняющий привязанность к традиции, «мертв» для современности. Он должен обратиться к «радикальному изменению» романа, и «действительно НОВЫЙ роман обязан предстать как антипод художественности и серьезности» в литературе. Обращение к поп-культуре, стирание границ между «высокой» и «массовой» литературой, отказ от «поэтического» воссоздания реальности в пользу развлечения, шокирования и завоевания широкой читательской массы (посредством обращения к трем «столпам» новой литературы — к приключенческой теме, к фантастике и к порнографии) — все это, по Фидлеру, соответствует новой культурной ситуации¹.

Название первого прозаического текста Елинек составлено из понятия «буколический» и марки полимерного вещества «бакелит», то есть сплавляет в одно целое сугубо природное, идиллическое начало с искусственным и неорганическим продуктом, а прибавленное к нему жанровое определение соединяет воедино обозначение жанра радиопьесы, чрезвычайно популярного после Второй мировой войны, с традиционным определением романа. Елинек минимизирует сюжетно-повествовательный уровень своего «радиоромана», в котором «буколит» и «буколита», два искусственных существа, вступают друг с другом в бесконечные отношения, наполненные сексом и насилием. В условном, замкнутом, фантастико-порнографическом мире этих «героев» не

происходит более никакого движения: движутся, сталкиваются друг с другом только слова, то порождающие необычные сочетания, «словообразы», то распадающиеся на отдельные звуковые ряды, претендующие на почти музыкальное звучание.

Свой роман «мы с тобой лишь приманка, бэби!» («wir sind lockvögel baby!», 1970²), первую свою опубликованную прозаическую книгу, Елинек позднее охарактеризует как «первый из немецкоязычных поп-романов, в котором находит отражение стилистика “Битлз”, “Роллинг стоунз”, телесериалов, комиксов и тому подобного»³. Под влиянием поп-литературы и языковых экспериментов литературного авангарда 1950–1960-х гг. Елинек обращается к коллажу языковых клише массовой культуры, которые доводит до абсурда, выворачивает наизнанку. В «инструкции к применению» автор требует от читателя участия и соучастия в судьбе книги и в самой окружающей жизни: «вы должны немедленно и собственноручно изменить эту книгу. ступайте и приступайте к тому чтобы включиться в ПЕРЕМЕНЫ за пределами допустимого. я не создаю для вас ни одного искусственного препятствия сквозь которое вы не могли бы прорваться». Определенные отголоски студенческого «бунта» 1968 г. заметны в призыве Елинек «просто-напросто поджечь всю книгу целиком»⁴, в наивном апеллировании к читателю, от которого она требует активного поведения.

Оба ранних текста Елинек еще очень подражательны, вторичны, «откровенно слабы»⁵, предстают скорее как «школа письма» для молодого автора, нежели сложившийся эстетический результат. Однако важным и необходимым для развития австрийской писательницы предстает ее активный отклик на поиски в области новых форм, и речь здесь идет не только об «авангардном» отказе от прописных букв и знаков препинания, придающем тексту характер устремляющегося вперед и неостановимого речевого потока, но и о стремлении освоить новые способы литературной характерологии, ориентируясь не на миметически-психологическую модель личности, а на «коллективно-неосознаваемое» начало в персонаже, выстраиваемом из масс-медийного материала, из клише мышления и говорения.

В 1971 г. Елинек сдала государственный экзамен по классу органа в Венской консерватории. Однако от музыкально-исполнительской карьеры она давно отказалась, и окончание консерватории стало для нее, прежде всего, поводом полностью посвятить себя литературной работе. В 1972 г. Елинек уезжает в Берлин, впервые самостоятельно и надолго (почти на два года) покидая родительский кров. Написанный в Берлине роман «Михаэль. Юношеская книга для инфантильного общества» («Michael. Ein Jugendbuch für die infantile Gesellschaft», 1972⁶) завершает раннюю стадию развития австрийской писательницы, конструиру-

вавшей свой литературный мир преимущественно из условного материала и примерявшей на себя многообразные и довольно пестрые эстетические одежды. При этом в «Михаэле...» — в отличие от двух первых текстов — обнаруживается более суверенное намерение автора: продолжая эксплуатировать коллажную технику и обильно прибегая к чужому материалу (в основном — к телевизионным сюжетам, вымышленным и документальным), Елинек осваивает приемы литературного монтажа, составляя из разнородных отрывков движущую повествовательную картинку, имеющую свою внутреннюю логику и свой рисунок.

История Михаэля Рогальски, его счастливо-умилительной любви к дочери богатого владельца кофейной фирмы и успешно-го карьерно-семейного роста, представляющая собой иронический пересказ телесериала, монтируется в книге с отрывками из других популярных сериалов о «плачущих и любящих» богатых героях, разъезжающих на «порше», с документальными сюжетами телевизионных опросов-интервью («Что значит для вас ваша работа?» — отвечают и люди с улицы, и такие знаменитости, как актер Отто Шенк или художник Эрнст Фукс), с фрагментами телешоу «Исполнение желаний» и отрывками из видеофильмов с педофильским порно. Мелькание телевизионных лиц и сюжетов накладывается на заурядную историю молодых девушек Ингрид и Герды, которые учатся на продавщиц. Собственно, история их представлена только в одном ключе: они — ненасытные потребители телевизионных картинок, безликие и лишенные хоть какого-то своеобразия. Иногда их «реальность» брутально перемешивается в романе с телевизионной условностью: героини словно бы подвергаются самым невероятным избиениям и физическим издевательствам со стороны телевизионных персонажей, а также своего начальства на фирме, в которой служат. Гипертрофированное насилие (в нем порой участвуют и сами девушки, нанося себе увечья) осуществляется как условно-фантастическое (подобно невероятным «постановочным» ударам и броскам в кетче или в комиксах и мультфильмах, в которых персонажам отрывают руки, ноги, выдавливают глаза и расплющивают черепа), однако описывается в романе с натуралистическими и шокирующе-убедительными подробностями, представая как символическое отображение реальных унижений и уничтожения личности молодых героинь.

Объединяет эти телевизионные «рассказы», «пересказы» и «действительность» Ингрид и Герды голос повествовательницы, которая напрямую обращается то ли к романным «мальчикам и девочкам», то ли к читателю, укорененному в таком же инфантильном обществе.

В романе «Михаэль...» Эльфрида Елинек реализует сформировавшиеся в ее творческом сознании представления о совре-

менном состоянии социума и культуры, представления, в которых существенную роль играет мифологическая концепция французского философа-структуралиста Ролана Барта (перевод его книги «Mythologies» на немецкий язык появился в 1964 г. под названием «Мифы повседневности»). В эссе «Бесконечная невинность» (1970) Елинек вслед за Бартом определяет миф как лишенное политического и исторического наполнения высказывание, с помощью которого идеология современного буржуазного общества пытается представить историю как «природу», как естественное состояние социума и таким образом воспрепятствовать любому политическому деянию, направленному на перемены. Цель мифа — «удержать мир в его неподвижности», вследствие чего социум, лишенный возможности эмансипации, предстает как «инфантильное общество»⁷. В романе «Михаэль...» писательница концентрирует свое внимание на мифах повседневности, продуцируемых масс-медиа и индустрией культуры. Мифам, по Барту, «свойственно превращать смысл в форму», осуществлять «похищение языка»⁸. Сила и тотальность этого «похищения», лишаящего язык подлинного смыслового наполнения, превращающего слово в инструмент идеологического клиширования, в средство отучения от мышления и тривиализации сознания, демонстрируется у Елинек путем максимального погружения в педантируемый ею масс-медиаальный дискурс. Свою борьбу с мифом писательница осуществляет на основе демистификаторской, критической работы, выполняемой повествовательным голосом. Демистификация мифа ведется и средствами его «избыточного копирования», художественного преувеличения и «искажения до узнаваемости», характерного для сатирической литературы: Ингрид и Герда, созерцающие любовные перипетии Михаэля на экране телевизора, перемещаются в пространство «виртуальной» реальности, которая, в свою очередь, размыкается в реальность социальную, замещает ее: «В телевизоре у всех этих историй есть конец. В действительности всегда возникает такое чувство, что они все время начинаются заново»⁹.

В 1973–1974 гг. Елинек пробует себя в разных жанрах, пишет несколько радиопьес, работает над переводом только что вышедшего романа американского писателя Томаса Пинчона «Радуга земного притяжения». Пинчон для Елинек — наряду с немецким прозаиком Арно Шмидтом — одна из привлекательнейших фигур в современной литературе. «Нам досталось все усредненное, мы были лишь потребителями того, что скормливала индустрия новостей», — писал Пинчон о своей эпохе. И Елинек в своей радиопьесе «Гибель ныряльщика» («Untergang eines Tauchers», 1974) вторила ему: «Ныряльщик — это метафора, метафора обывателя, жаждущего выплыть наверх и дрожащего от страха, что

он погрузится еще ниже <...>. Мы все — ныряльщики, стремящиеся наверх, но нам туда не дают ходу, перекрывают воздух»¹⁰.

Большой литературный успех пришел к Елинек с романом «Любовницы» («Die Liebhaberinnen», 1975). Писательница вдруг словно осознала необходимость обращения не к условно-вторичному материалу, составлявшему основу ее прежних работ, а к «реалистическому» течению событий, к фигурам и коллизиям, основанным на реальном (в том числе и авторском) опыте. «Многие авторы начинают писать, опираясь на собственные воспоминания, а потом постепенно отходят от этого материала. Мне потребовалось сначала написать несколько книг, чтобы “прийти в себя”, чтобы вообще открыть для самой себя возможность говорить и писать о себе»¹¹, — размышляет в одном из поздних интервью автор. Социальная проблематика по-особому входит в ее книги середины 1970–1980-х гг., фиксируя своим появлением и отчетливую связанность мировоззренческой картины мира Елинек с левыми идеями. В 1974 г. она вступает в Австрийскую компартию. Ее активно начинает интересовать феминистское движение и спектр проблем, осмысляемых теоретиками феминизма.

Фабульная конструкция книги «Любовницы» до предела проста. Три молодые девушки — Бригитта, Эрика и Сюзанна — движутся по жизни примерно к одной и той же цели: цель эта — замужество, семья и ... смерть, окончание жизни, превращение в «предмет обстановки», в «машину» по обеспечению семейного уюта и удобств для мужчины, «осчастливившего» женщину. Героини в романе по-разному проходят свой путь. У Бригитты и ее избранника Хайнца история скорее «счастливая», история «городская»: работница швейной фабрики борется за Хайнца и против всех, кто может помешать ей стать женой обеспеченного человека, специалиста и предпринимателя, занять свою нишу в социуме. История Сузи в романе предстает лишь как контраст к истории «девушек из низов». Сузи — счастливое дитя, послушная дочка, примерная гимназистка из обеспеченной буржуазной среды, и судьба подарит ей уютное супружество и беспроблемную жизнь. Эрика представляет «деревенскую историю». Ее избранник и обстоятельства их любви приведут Эрику к поражению в гонке за собственным домиком и садиком.

Елинек пишет об узости социального поля для человека, о роли собственности в судьбах людей, о товарном характере их отношений. Социум, выстроенный по жестким законам классово-экономического взаимодействия, культивирует тривиальные мифы (в романе особую роль играют мифы «любви», «судьбы» и «случая»), которые определяют сознание и поведение героинь «Любовниц». Пространство личного предельно мало или не существует вовсе, и особо ограничено это пространство для жен-

щины в обществе, выстроенном по законам двойного подчинения — подчинения социуму и подчинения мужчине. Есть и третий ограничитель личного — смерть, обреченность всякой плоти (трансцендентальный опыт и сами мысли об «ином мире» в художественном пространстве Елинек если и появляются, то исключительно как мишень жесточайшей сатиры).

Книга «Любовницы», написанная на, казалось бы, совершенно простом, непритязательном материале, обладает довольно сильным потенциалом воздействия: роман был воспринят критикой как «разрушительный», «очернительский», посягающий на установившиеся «священные» истины. Бесстрастно-аналитический, «холодный» взгляд Елинек на жизнь, на человеческие отношения, на любовь и пародийно-эпатирующая манера письма австрийской романистки постоянно провоцируют ее читателя. Елинек в одном из интервью так откликается на скандалы, сопровождающие ее книги: «По всей видимости, критики зачастую не в состоянии делать различия между мной как личностью и тем, что я описываю в моих текстах, то есть между мной и той “вестью”, которая в них содержится». Неумение (или нежелание) расшифровать ее «эстетический код» писательница считает причиной тому, что критика «скользит по поверхности, обращая внимание на голое содержание»¹². Ситуация, следует сказать, далеко не новая в истории литературы: достаточно вспомнить судебные процессы над «Госпожой Бовари» Гюстава Флобера и «Цветами Зла» Шарля Бодлера (1857) или бурю самой ожесточенной критики в адрес первых натуралистических романов Эмиля Золя.

По словам Елинек: «эти так называемые “шокирующие” сцены были лишь средством, чтобы передать мои представления о мире и, в еще большей степени, чтобы опробовать новый эстетический подход, позволяющий проникнуть как можно глубже в проблему. Как говаривал Брехт: речь не идет о том, чтобы влить новое вино в старые мехи, нужно найти новые мехи. Напомню об известной “дискуссии о реализме”: форма и содержание должны пронизывать и диалектически взаимообуславливать друг друга. Одно не может возникнуть в отрыве от другого»¹³.

При этом, наряду с другими качествами романного повествования, Елинек предстает как автор, очень тесно связанный с литературной традицией, в том числе и с традицией австрийской. Тему «холода» жизни, жизни как смерти, как умирания в австрийской литературе открывает один из первых романов модернизма — книга Райнера Марии Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910). Роман начинается словами, задающими основной тон повествования: «Сюда, значит, приезжают, чтоб жить, я-то думал, здесь умирают»¹⁴. Большой город у Рильке предстает как конвейер умирания, разложения, болезни, уничтожения всего

личностного. Тема смерти как постоянный лейтмотив связывает Эльфриду Елинек и с Элиасом Канетти, автором романа «Ослепление» (1935), творческой манере которого она многим обязана. Есть у Елинек и более близкий предшественник — Томас Бернхард и его книги (в частности — роман «Стужа», 1963).

В «Любовницах» роль «холодного взгляда» писательницы особенно значительна: меняя перспективы повествования, Елинек не шадит традиций ни тривиальной литературы («любовный роман», «женский роман»), ни литературы «высокой», построенной на условности и риторическом слове. Своих персонажей, лишенных пластически-психологической целостности, свойственной литературе XIX столетия, Елинек все же наделяет возможностью остраненного взгляда на «другого», включая эти повествовательные точки зрения в многосоставную игру с клишированными образами реальности.

В романе «Перед закрытой дверью» («Die Ausgesperrten», 1980) Елинек делает еще один шаг в сторону материала действительности, доступного ей из личного или чужого социально-экзистенциального опыта. Писательница обращается к реальному событию, имевшему место в Вене конца 1950-х гг. (накануне выпускных экзаменов венский школьник без особых видимых причин и мотивов зверски убил своих родителей и сестру), и к документальному материалу следствия. Она поселяет Райнера и Анну Витковски вместе с их родителями в том же районе Вены, в котором провела свое детство и юность, наделяет биографию Анны некоторыми деталями собственной биографии.

Эта особенность ее творческой манеры сохранится и в последующие годы: сюжетные ситуации произведений австрийской писательницы, при всей их кажущейся невероятности и брутальной невозможности, обладают высокой степенью фактографичности, а порой напрямую заимствованы из окружающей ее социальной действительности или, как это имеет место в ее пьесах, представляют собой парафраз реальных исторических событий. В этом существенное отличие ее романов и от романной прозы Томаса Бернхарда, помещающего в центр своих произведений некий философско-экзистенциальный казус, разрешаемый (или чаще — неразрешимый) в процессе бесконечного кружения вокруг сформулированной проблемы-ситуации, и от прозы более молодого поколения «новых рассказывающих» (К. Рансмайр, Р. Шнайдер, Д. Кельман), построенной на яркой «идее», на необычной, выдуманной ситуации, реализуемой в увлекательном и не осложненном современной социальной проблематикой повествовании.

В центре романа Елинек — события, связанные с судьбами четырех молодых людей, объединенных общим стремлением к

насилию, к анонимному и беспощадному разрушению рамок социально-конформного поведения, диктуемого окружающим миром, в котором под внешним покровом солидности, стабильности и морального равновесия таится тяга к агрессии, к присвоению, к уничтожению. Обывательская среда пробуждает в молодых людях желание выделиться из жалкой обыденности во что бы то ни стало. Музыка и литература, которой они увлекаются, нисколько не спасает их при этом от душевной пустоты и ничтожества. Анна и Райнер читают Ницше, Достоевского, Сартра, Камю (даже Жоржа Батая в оригинале), однако рисунок их движения в книге наделен пародийными чертами, дезавуирующими укорененную в западноевропейской (и особенно в немецкой) традиции формулу воспитательного романа.

Роман «Пианистка» («Die Klavierspielerin», 1983) воспринимается сейчас западным читателем как классический текст, как один из наиболее значительных романов немецкоязычной литературы второй половины двадцатого века. Книга переведена на 36 языков. Появилась «Пианистка» и на русском (в 2001 г.) и мгновенно обратила на себя внимание рецензентов и читающей публики. Несомненно, этому вниманию книга была обязана шумихе вокруг ее экранизации и премий, полученных фильмом Михаэля Ханеке в Каннах в 2001 г. Однако сенсация миновала, а интерес к книге и к ее автору остался неподдельный.

В романе Елинек обращается к материалу и к среде, хорошо ей знакомым: история Эрики Кохут, несостоявшейся пианистки-виртуоза, «застрявшей» в роли учительницы музыки, вполне почетной, но совсем не удовлетворяющей ни ее претензий на гениальность, ни уверенности матери в абсолютной одаренности дочери, насыщена многими автобиографическими деталями из жизни автора. Возраст и судьба родителей, душевная болезнь и смерть отца, агрессивная властность матери, сценки из детства, связанные с музыкальной дрессурой, восьмой район Вены, где в совместной квартирке обитают дочь и мать — это и многое другое вошло в роман, было в нем в той или иной степени обыграно. Однако одномерное восприятие этой книги как патологической костюмированной автобиографии¹⁵ ни в какой мере не объясняет продолжающегося существования «Пианистки» в активном поле читательской рецепции и явно противоречит поэтическому многообразию и многоголосью самого произведения.

Одним из важнейших при постижении «Пианистки» предстанет вопрос о повествовательной перспективе романа, выстроенной с необычайной изощренностью. «Кто говорит? Чей голос звучит в романе?», — задавались вопросом исследователи творчества австрийской писательницы. Насколько Елинек (как биографический автор) идентична тому автору-повествователю, ко-

торый в ее книге «парит над всем»¹⁶? И в самом деле, «дух повествования», говоря словами Томаса Манна, в «Пианистке» предстает как Протей, способный принять самые разные облики. Дистанция по отношению к персонажам и почти мгновенное слияние с ними — эта *скользящая логика повествования* приводит читателя в замешательство: ни в один из моментов нельзя до конца быть уверенным в том, чья оценка звучит именно в данном пассаже, в данной фразе, в данном выражении. Читатель либо прочитывает этот текст из перспективы жизнеподобия, реалистического отображения действительности — и роман предстает как документ, изображающий неприглядные стороны быта и отношений его героев, которых можно поименовать «обыкновенными чудовищами»: не чуждые культуре, музыке, они совершенно чужды тому избыточно человеческому, тому «хлевному теплу» (Т. Манн), которое позволило бы им обрести подлинные чувства — вместо почти механических реакций и условных рефлексов, связанных с желанием владеть и подавлять. Либо же читатель способен освоить определенную ироническую дистанцию, обнаружить тот отстраненно-комментирующий пласт текста, который проходит через все остальные его слои, и — одновременно — проникнуть в особую сферу работы со словом, которую осуществляет Елинек. Писательница обращается к активно-издевательскому использованию паронимии слов, «разворачивающей» смысл фразы в совершенно неожиданном направлении, к технике каламбура, к полуприкрытым, торчащим из текста цитатам из Рильке, Гете, Франца Шуберта — с перебивом стиля, его смешиванием с обывательским жаргоном.

А. Беттен рассматривает «Пианистку» как пример основополагающих стилевых фигур постмодерна: книге присущ «дистанцированный, нигде не вызывающий у читателя стремление к идентификации язык, обязанный “эстетике безобразного” и намеренно представляющий персонажей в виде искусственных продуктов. Не только персонажи не имеют собственного языка, будучи составлены из клишированных фраз <...> — но и язык повествования растворяется в многообразии используемых форм языка и одновременно как бы проходит сквозь них»¹⁷.

Персонажи «Пианистки» в этом смысле предстают как «составные фигуры», сложенные из различных стилистических пластов языка, словно фигуры на полотнах Арчимбольдо, составленные из предметов и плодов, относящихся к разным временам года. Елинек — последовательница радикального авангарда, ставившего на место мимесиса, подражания природе конструирование художественной реальности. При этом главные события романа, при всей их связанности с телесным дискурсом, предстают именно как приключение сознания — и здесь Елинек

также подключается к давней традиции, заложенной еще Лоренсом Стерном. Свое эстетическое кредо Елинек характеризует следующим образом: «великий психологический роман XIX века по сути утратил свою функцию, утратил вследствие возникновения закрытой системы существования, которая хотя и внушает человеку, что индивидуальность возможна, по крайней мере, существует потенциальная возможность проявления индивидуального начала, но в действительности все это не так. Вторая реальность уничтожила реальность первую, тривиальные, массовые мифы разрушили, заменили реальность. В этом, как мне кажется, истоки моей писательской деятельности»¹⁸.

Крайне важна та перспектива произведения, в которой Елинек совершенно виртуозна: это ее работа с клише языка и сознания. «Виртуальная реальность» — тема, также имеющая почтенную традицию, в том числе и в австрийской литературе XX века. Гофмансталь, Рильке, Музиль, Бахман обращались к теме стирания языка, уничтожения подлинности чувства, стандартизации личности, находящихся отражение в слове. Важную роль в становлении писательской манеры Елинек сыграли и «акустические маски» Элиаса Канетти. При этом Елинек, прежде всего, обращена к деконструкции современного инструментализированного сознания¹⁹.

Роман «Похоть» («LUST»²⁰) был опубликован в 1989 г. и вызвал острейшую реакцию прессы и читательской аудитории. Эпатируя публику и, в определенной мере, провоцируя читательское ожидание, Елинек заявила в одном из интервью, что намерена написать «порнографический роман для женщин», своего рода книгу-антипод знаменитой «Истории глаза» (1928) французского писателя Жоржа Батая. Женщина, по Елинек, исключена из круга наслаждения, она — лишь предмет, объект вожделения и потребления мужчины, и в природном, и в культурном смысле.

Тематические слои ее прежней прозы («Любовницы», «Перед закрытой дверью», «Пианистка») не претерпели в новом романе кардинального изменения и легко и быстро определяются читателем: властные структуры социума и их доминирование в частной и интимной сфере, «слабая позиция» женщины в мире тотального потребительства, мифы обыденного сознания и их brutальная реализация в пространстве межчеловеческих отношений, неизбежное одиночество человека перед лицом каждодневного умирания. Не изменилось и поведение автора в сфере минимальной сюжетности повествовательного текста, более того, в романе «событийное» начало сводится почти к нулевой отметке: в истории Герти, жены директора фабрики, и Германа, ее господина и повелителя (в имени Neumann — удвоение властного: Neit — «господин» и Mann — «мужчина»), не происходит

никаких историй. Живые события заменяются бесконечной цепью механических соитий. Боковая дорожка сюжета, связанная с попыткой «ухода» женщины к студенту Михаэлю (к Михаилу-архангелу «страсти», в котором женщина видит своего спасителя, способного противостоять ее мужу, безжалостному дракону «похоти»), тоже оказывается короткой и тупиковой. Сохранилась и привязанность австрийской писательницы к сюжетным «заимствованиям» — истории ее персонажей не выдуманы, взяты из жизни, почерпнуты из масс-медиаальных источников.

Перемены касаются *écriture* Елинек, ее письма, литературной манеры. В первую очередь, колоссально вырастает аллюзивность ее прозы, включающей в свою орбиту обильный интертекстуальный материал, как педалированный, выставленный напоказ, так и спрятанный, сокрытый, криптографический: Библия, Гораций, христианская мистическая литература, песенная лирика немецких романтиков, Бюхнер, Рильке, Карл Май, Арно Шмидт, Габриэле Д'Аннунцио и мн. др. И на первом месте — *en masse* и *en gros* — поэтические строки Фридриха Гельдерлина, то вынырывающие на поверхность повествовательного потока, то вновь исчезающие в его бурлящих водах.

У этой изощренной литературности — две стороны медали. Елинек блестяще владеет культурным материалом, давая читателю шанс на «удовольствие от чтения» (Деррида), на «радость» обнаружения, узнавания знакомого в новых и неожиданных конstellациях. Одновременно хорошо известно, что уникальность, неповторимость индивидуума Елинек считает мифом. При этом «виртуализация» глубоко затронула и пространство художественной реальности. Уникальность, неповторимость творческого индивидуума — тоже миф, и проза Елинек — уникальное и (почти) неповторимое тому подтверждение. «Мы пишем о том, что происходит, и написанное тает у нас в руках, как истает и сочится сквозь пальцы время, потраченное на то, чтобы описать все происходящее, — время, отнятое у жизни <...>. То время, когда люди еще писали, втиснулось в книги других пишущих. Оно ведь способно на все и сразу; ведь оно — время: оно способно втиснуться в твою работу и в работы других, обрушиться на прически слов, уложенные другими, вздохнуть их, словно свежий, но злой ветер, нежданно-негаданно задувший со стороны реальности. Уж если однажды что-то вздыбилось, оно, пожалуй, не скоро уляжется»²¹, — скажет она в своей Нобелевской лекции.

Другая существенная перемена касается непосредственной работы Эльфриды Елинек с поэтическим языком, со словом. «Склонность» к словесной игре, намеченная еще в «Пианистке», превращается в «Похоти» в «страсть», разворачивается до предела, не прекращаясь ни на абзац, ни на одну-единственную

фразу. Творческое «желание» писательницы ощутимо буквально в каждом словосочетании, сформулировано оно и напрямую, в обращении к читателю: «Все это я хочу здесь и сейчас заново облечь в слова!»²² Директор бумажной фабрики в романе «По-хоть» «занимается производством бумаги — эфемерного товара, который исчезает в пламени его страсти»²³. «Производством» знаков на бумаге — эфемерного продукта, который возникает и исчезает в «пламени страсти» ее творчества, — занимается австрийская писательница.

Слова Елинек своевольны, они способны отвязаться от привычных грамматических и синтаксических форм и, наоборот, назойливой сворой увязаться вслед за клишированной конструкцией и замызганным от постоянного употребления оборотом. Слова ее то плотно смыкают синонимические ряды, то размыкают семантическое пространство, распадаясь на пары антонимов, связанных фразовым единством. Саркастические неологизмы мыкаются в поисках выхода из смыслового лабиринта, в который попадает читатель. Слова устраивают ассонансную перекличку, из произвольного звучания которой рождаются диссонансы значений и смыслов²⁴. Работа и игра эта — почти невыносимое занятие, провоцирующее читателя, ставящее его в тупик. Оно вызывает в читателе и неудовольствие, и «увлеченность», и раздражение, и «потребность» в чтении. «Известно же: не помучишься — читать не научишься»²⁵, — обращается к читателю голос повествователя. Именно эти художественные механизмы делают эмоционально постижимой ту жесткую проблематику, которой насыщена книга — и от которой не застрахована ничья жизнь.

Романная проза Елинек обладает отчетливым сатирическим потенциалом. При этом сатирические истоки ее творчества, несомненно, восходят к тому типу сатиры, который в австрийской литературе связывается с именами Карла Крауса и Элиаса Канетти. Называя в одном из своих интервью оба эти имени в контексте «традиции вивисекции», сатирического разъятия тела реальности, Елинек подчеркивает: «Все мы каким-то образом представляем собой скрытых моралистов»²⁶. Елинек реализует в своих книгах «негативную эстетику»²⁷, сопряженную с особым градусом этической установки автора. Ее работа с языком сопоставима с деятельностью «врача, который исследует самые интимные вещи, выясняя их симптоматику»²⁸. Подобно Канетти, ее способ письма направлен против литературы, сводящей «щербатое, кусачее, колючее многообразие жизни к гладкой бумажной плоскости, по которой приятно скользить глазами», против чтения «как поглаживания»²⁹.

Роман «Дети мертвых» («Die Kinder der Toten», 1995) — наиболее важное и самое сложное прозаическое произведение Ели-

нек. В нем масштабно разворачивается тема непреодоленного прошлого, преступлений против человечности, творившихся при прямом и активном участии сограждан ее страны. Проблематика соучастия в преступлениях нацизма, вовлеченности в них австрийцев была впервые намечена Елинек (очень фактографично и в определенной персонажной конкретике) еще в романе «Перед закрытой дверью» (фигура старшего Витковского, воевавшего в войсках СС, и история отца Ханса Зеппа, погибшего в Маутхаузене). В пьесе «Клара Ш. Музыкальная трагедия» («Clara S. Musikalische Tragödie», 1981) фашизм предстает как некий фон драматической истории одаренной пианистки Клары Ш. (прототипом этого персонажа является Клара Шуман, жена композитора Роберта Шумана), по воле автора перенесенной в двадцатые годы XX века на виллу Габриэле Д'Аннунцио, известного итальянского писателя и идеолога тоталитарного движения. «Бургтеатр. Фарс с вокалом» («Burgtheater. Posse mit Gesang», 1982), наиболее скандальное театральное произведение Эльфриды Елинек (пьеса эта до сих пор не поставлена в самой Австрии), покушается на «святая святых» австрийской театральной культуры: актеры и актрисы известнейшей театральной династии, «жрецы» театрального искусства и столпы главного театра Австрии, показаны в гротескнейших ситуациях, обнаруживающих их «невинное» сотрудничество с нацизмом в годы аншлюса, когда они своим искусством, своими талантами поддерживали «миф XX столетия». В середине 1980-х Елинек активно включается в политическую и идеологическую полемику и в протестное движение в Австрии, в которой растет влияние «Свободных демократов», партии националистического толка во главе с Йоргом Хайдером, а в 1986 г. президентом выдвинут и избран Курт Вальдхайм, известный политик и общественный деятель, в годы войны служивший в войсках СС.

В драмах «облака. дом» («wolken. Heim», 1988) и «Тотенауберг» («Totenauberg», 1992) атака Елинек на тоталитарную идеологию, на язык, пропитанный национализмом, ненавистью к чужакам и радикализмом, осуществляется не только за счет прямой сатирической деконструкции мифов «крови и почвы», но и путем воссоздания самого процесса мифологизации истории и социума, вовлечения человека в соучастие в преступлениях массового мифа.

Роман «Дети мертвых» не содержит ни прямого политического обвинения и обличения, ни изображения преступлений прошлого. Прошлое предстает в нем как символ, некий морок, мертвый и живой одновременно, ушедший в небытие и присутствующий в реальности. Роман — при всей его огромной сложности для читателя — интересно сделан, написан в сложной технике, с богатейшим словарем, с удивительной игрой языка. Чрезвычайно ве-

сомое место в повествовании занимает эссеистическая линия, обильно вливающая в поток повествования размышления, реакции, ментальные построения самого автора.

Елинек при этом обращается к материалу, который обычно использует литература тривиальная, развлекательная: в центре сюжета книги — восставшие из мертвых, вампиры и пр. Эдгар Гштранц, «бессмертный» — знаменитый горнолыжник, чемпион, Карин Френцель — живой труп, «вечная дочь», с крашеными волосами, в очках, когда-то — секретарша на предприятии, и Гудрун Бихлер — самоубийца, студентка-неудачница философского факультета — это три главных персонажа, три мертвеца, участвующих в повествовании. Действие разворачивается на фоне австрийского ландшафта, заполненного туристами, спортсменами и отпускниками — при этом из горных пород природа выдавливает наружу массу материала, свидетельствующего о страшном прошлом — о миллионах мертвецов войны и истории (очки, волосы, абажуры из человеческой кожи). Место действия — пансион «Альпийская роза» и живописные окрестности. Время: вечность. Рассказчик: анонимный хор, который именует себя «мы, долгожданные освободители мертвецов». Действие: катастрофы (природные), несчастные случаи, убийства, осквернение трупов. Внятного сюжета нет. Связывают вместе книгу истории трех мертвецов, их «приключения».

В романе обильно используется техника фильма ужасов: тела живых мертвецов вдруг расползаются, тают. Эти фигуры распадаются на части, как сломанные куклы. Они появляются, держа в руках свои головы и т. п.

Книга Елинек при этом существенно отличается от романов Роберта Шинделя «Урожденный» (1992), Йозефа Хаслингера «Венский бал» (1995) и произведений ряда других авторов, ориентированных на тему холокоста и непреодоленного прошлого, в которых тенденция обнаруживается явно, подчас слишком прямолинейно. «Дети мертвых» — не упрек австрийцам и немцам в том, что они не помнят страшного прошлого, вытеснили его из памяти и истории. Скорее — это попытка показать, какие образы принимает человеческая память, в каком виде она восстает в нас. И речь идет не только о картинах прошлых преступлений войны, нацизма, но и о преступлениях нынешних — о насилии, унижении, повседневных катастрофах человеческого общежития.

Карин мстит за насилие, которым наполнена жизнь: она совершает насилие над мужчиной — владельцем дорогого спортивного «БМВ». Сцена затем повторяется — мертвый владелец авто насильно овладевает Карин, происходит зачатие «ребенка мертвецов». Насилие плодит насилие, смерть, страх, уродство.

Как и прежде, Елинек активно работает в романе с оппозицией «рождение — смерть». Ю. Фогель считает, что «рождение и смерть в романе сливаются друг с другом — ведь и рождение и смерть словно бы отняты у человека, обезличены, деиндивидуализированы: массовая смерть в концентрационных лагерях, лабораториях смерти, и искусственное рождение человека — в генных лабораториях, в искусственном оплодотворении, в клонировании»³⁰. Герои романа — живые трупы, своеобразные клоны самих себя, невидимые живым, но активно «живущие» в своем мире.

На уровне повествования принцип этого слияния реализуется в использовании автором принципа бесконечной метаморфозы: ничто не сохраняет своего вида, все подвержено постоянному изменению, движению, исчезновению и новому появлению. Человечество, люди, дома, окружение — все находится в постоянном движении, в процессе бесконечного коловращения, который у Елинек предстает как бесконечный «рисайклинг», сотворение и переработка мусора, отходов. При этом речь идет как о мусоре повседневного быта, так и о мусоре культуры, языка: язык, речь для писательницы — огромное мусорное поле, большая помойка, в которой роется человечество и которое оно вновь и вновь пополняет.

Елинек придает этой книге особое значение: «Все, что я до этого писала, устремлялось только к ней, и после нее мне бы можно было и перестать писать вовсе. Могу сказать иначе: я хотела написать только эту книгу. В этой книге все, что вами названо. В ней — предельная тривиальность *splatter-movies* и обвинительный пафос по отношению к австрийскому национальному самосознанию, построенному ни на чем, возведенному на горах трупов, на мертвецах, существование которых отрицалось. Это неизбывное унижение смертью (тема Канетти), унижение, связанное с тем, что одни уже мертвы, а другие живы, что жертвы мертвы, а преступники надолго переживают их, вот эта самая фундаментальная несправедливость и есть моя главная тема <...>. Открыл эту тему после войны Ханс Леберт в романе “Волчья шкура”³¹: на старом кирпичном заводе разверзается пол и оттуда вновь появляются трупы, которые зарыли там во время войны. Я и в самом деле рассматриваю эту сцену как своего рода парадигму для всей моей литературной работы: вскрыть пол (разрушить ложную невиновность) и извлечь оттуда то, что хотели спрятать»³¹.

В последнем своем опубликованном романе — «Алчность. Развлекательный роман» («Gier. Ein Unterhaltungsroman», 2000) — Елинек обращается, с одной стороны, к чисто детективной линии, переплетаемой с «love story» — вероятно, отсюда и возникает вынесенное в заголовок романа жанровое определение, ко-

* (англ.) — фильмы ужасов.

торое, однако, явно иронично по отношению к читателю: «разлекательным» и легким чтивом здесь и не пахнет. Книга сложна и трудна в чтении. Это — роман-размышление, активно насыщаемый эссеистическим материалом, постоянными включениями авторского голоса, подвижной и прихотливой перспективы повествования, в орбиту которого включается весь спектр проблематики современной социальной жизни.

Сельский полицейский Курт Яниш — убийца-насилъник, убийца из корыстных побуждений. Его «метод» связан с умением приблизиться к жертве, вызвав в ней представление о возможном счастье в отношениях с ним, Янишем, о возможной любви. Герти, немолодая и одинокая женщина, попадающая в его сети, начинает догадываться о том, что представляет из себя ее избранник, догадывается она и о его преступлениях (убийство молодой девочки Габри), и о его намерениях по отношению к ней самой и к ее собственности, однако смиряется с этим знанием, идет ему навстречу, добровольно жертвуя собой и выбирая самоубийство как выход: «Он не только был МУЖЧИНОЙ, он один и есть МУЖЧИНА, он останется моим мужчиной на всю жизнь, единственным мужчиной, которого я по-настоящему люблю, всех остальных мужчин я бы с ним всегда сравнивала»³².

По словам Елинек: «речь идет о любви, но в моих книгах любовь возникает всегда в женщине, и эту любовь уродуют мужчины <...>. Вожделение женщины всегда предстает как нечто отрицательное, вынужденное отказываться от себя, чтобы ей позволили участвовать в вожделении другого. Кончается все <...> в самоуничтожении. У Эрики Кохут (в «Пианистке». — А. Б.) все завершается пародией на судьбу героя Кафки в “Процессе”, завершается в ее неудачной, беспорядочной попытке нанести себе рану, рану символическую (она, так сказать, добавляет себе еще одну рану, ведь пол женщины — это рана Амфортаса, которая никогда не закрывается, и она не обладает той степенью репрезентации, как пол мужчины), а вот самоуничтожение женщины в романе “Алчность” удается. Правда, перед этим женщина в жутко пародийной ситуации должна приодеть и украсить себя, подготовившись для гроба, должна еще раз навести красоту, потому что никто другой за нее этого не сделает»³³.

В романе особенно отчетливо представлена та система повествовательных приемов, к которой Елинек двигалась, начиная с «Пианистки». Вслед за отказом от психологической достоверности в изображении литературных характеров Елинек разрушает и психологическую достоверность образа рассказчика³⁴, с помощью которого еще возможно было бы выстроить цельный образ мира (ведь авторитет центральной повествовательной инстанции играет ведущую роль в верификации фикциональной

реальности и в постановке проблемы ценностной ориентации читателя). Голос анонимной «я»-рассказчицы очевидно демонстрирует противоречивость, неустойчивость и неуверенность в суждениях: «Меня часто упрекают, что я тупо топчусь тут, на одном месте, отказываясь от своих персонажей еще до того, как успела их толком обрести, ведь они мне, откровенно говоря, быстро наскучивают»³⁵. «Прыжки», совершаемые повествовательным сознанием, «камнепад повествования», утрата нити рассказывания, расползание ткани текста под руками — весь этот набор композиционных приемов участвует в структурировании целого, вернее, в его деконструкции, призванной воздействовать на читателей, затруднить восприятие текста, разрушить механизмы, настроенные на «развлекательное» чтение, о которых в романе «Похоть» сказано: «Сейчас говорят одни чувства, однако мы не понимаем их слов, потому что под нашими читательскими задами они превратились в нечто непостижимое»³⁶.

Поток повествования в романых произведениях Эльфриды Елинек в определенной мере все же обрамляется сюжетно-повествовательными элементами, удерживается — до известной степени — в рамках репрезентации узнаваемой реальности, пусть и преломленной многократно в голосах, участвующих в «рассказывании историй» (Курт Яниш, Герти, Габи, повествовательное «я» безличного автора). А вот в ее драмах разрыв с театральной традицией приобретает абсолютные измерения, что позволяет исследователям воспринимать Елинек как представительницу «постдраматического театра»³⁷. Вместе с тем, проблемно-тематическое наполнение ее театральных текстов и ряд художественных решений, к которым она в них прибегает, позволяют соотнести драмы австрийской писательницы с традицией Бертольта Брехта, одной из центральных фигур в ее «литературном пантеоне».

В конце 1970 — первой половине 1980-х гг. драматургия Елинек эту «брехтовскую» линию обнаруживает и на содержательном, и на формальном уровне. В пьесах «Что случилось, когда Нора ушла от своего мужа, или Столпы общества» («Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft», 1977), «Клара Ш.», «Бургтеатр», «Болезнь или Современные женщины» («Krankheit oder Moderne Frauen», 1987) автор прибегает к брехтовской формуле «очуждения», создавая свои произведения поверх известных читателю и зрителю литературных и исторических сюжетов, сталкивая каноническую ситуацию с ее новой, неожиданной и шокирующей интерпретацией. Персонажи Елинек «более критикуются, чем имитируются»³⁸, причем брехтовский прием экстраполяции критики за пределы ролевых рамок персонажа и перенесение ее в сопутствующие тексты (зонги, комментарии «рассказчиков»), разру-

шающие сценическую иллюзию, писательница подвергает резкой радикализации. Критический комментарий у Елинек помещается в рамки говорения самих персонажей, направлен на их сценическую судьбу, сталкивается с их поведением и чувствованием, препятствуя зрительскому «удовольствию от отождествления» с героем или героиней пьесы.

Вместе с тем, в пьесах Елинек этого периода сохраняется определенная театральная конвенция, насыщенность диалогами, реализация драматургических характеров в действии, поступке, высказывании, пусть они и ограничены рамками характера-комментария. Сопереживание если и невозможно в полном объеме, то все же отдельные вокабулы и маски реальности (история ибсеновской Норы, отважившейся уйти от своего мужа, чтобы «попытаться стать человеком», и попадающей в отрезвляющую реальность экономического кризиса 1920-х гг.; судьба Клары Шуман, виртуозной пианистки, пребывающей в тени своего мужа — композитора Роберта Шумана и пришедшей на поклон к фашистoidному сластолюбцу и прославленному литератору Габриэлю Д'Аннунцио просить у него финансовой поддержки для своего гениального и погружающегося в пучину безумия супруга) оказывают на читателя и зрителя суггестивное воздействие, запускают механизмы эмоционально-образного восприятия, которые тут же последовательно разрушаются. Самая возможность «правдивого» представления трехмерной реальности и психологического рисунка характеров уступает место созданию «речевых поверхностей», пластов и напластований поэтической речи, облекающих «психологические пустоты» персонажей.

В драмах Елинек значительную роль играет проблематика тела, телесности. При этом телесность персонажей (прежде всего — женщин) подвергается максимальному подавлению и уничтожению: в пьесе «Болезнь или Современные женщины», наиболее эпатажном тексте писательницы, готовящееся к родам тело Кармиллы помещается врачом на ложе, представляющее собой гротескную помесь гинекологического и зубоврачебного кресла, и становится объектом чудовищной вивисекции. В то же время телесность предстает как некий идеологический репрезентант, используется как средство разрушения консервативных идей и концепций, порабошающих личность.

С конца 1980-х гг. Елинек обращается к иной формуле театральности. В пьесе «облака. дом» все речевое пространство занимает длинный монолог, «сцены» которого отделяются друг от друга лишь пропуском строки. Снято обозначение «действующих лиц», поскольку весь монолог ведется от лица безличного «мы». Прозаический текст обнаруживает отчетливые ритмические секвенции, явное тяготение к музыкальности построения.

Елинек подчеркивает, что как драматург она работает «в соответствии с принципами музыкальной композиции», «с ассонансами, с созвучием слов, а не только с их смыслом»³⁹. Пьесу завершает краткое указание на использованные в ней тексты Гельдерлина, Гегеля, Хайдеггера, Фихте и письма членов РАФ (левацкой террористической группировки в Западной Германии в 1973–1977 гг.). При этом цитация из многочисленных (и репрезентативных для немецкой истории и культуры) текстов осуществляется не напрямую, а, скорее, на уровне сложной стилизации, создания новой словесной ткани, обнаруживающей динамический рисунок авторского слова. С другой стороны, эти цитируемые Елинек словесные формулы «немецкости», поисков и утверждения немецкой национальной идентичности и германского своеобразия — на аллюзивно представленном фоне трагической истории Германии XX века — связаны с разными репрезентациями коллективного «мы» и, в частности, с голосами «Бессмертных», «Мертвых» и «Живых», перекликающимися друг с другом. Коллективному утверждению национальной самости («Мы это мы!») противопоставлено полифонически-безличное «мы» современного человека, лишенного собственного голоса и способности к диалогу.

В пьесах последнего десятилетия Эльфрида Елинек, драматургическое творчество которой приобрело абсолютный авторитет в немецкоязычных странах⁴⁰, осуществляет свое «разрушение-созидание» театра («Хватит с меня театра — мне нужен другой театр» — под таким названием Елинек в 1988 г. публикует эссе, в котором формулирует свои взгляды на драматическое искусство и на театр в целом) по двум направлениям, взаимосвязанным друг с другом. В ряде ее «театральных текстов» малого формата, в том числе в пьесе «он как не он» («er nich als er», 1998), в своеобразной пенталогии под общим названием «Смерть и девушка» («Der Tod und das Mädchen»), составленной из драм «Белоснежка» («Schneewittchen», 1999), «Спящая красавица» («Dornröschen», 2000), «Розамунда» («Rosamunde», 2002), «Джеки» («Jackie», 2003) и «Стена» («Die Wand»), монологическая формула преобладает. Число «голосов» предельно ограничено, порой сведено до монолога одного персонажа («Джеки»).

В пьесах большого формата, таких как «Спортивная пьеса» («Ein Sportstück», 1998), «Электростанция» («Das Werk», 2002), «Бембиленд» (2003), на первый план выдвигается текст, распределяемый на большую группу актеров, которые произносят гигантские монологи или скандируют их. Распределение произносимого текста не зависит от индивидуальных особенностей персонажа. Важен ритм речи, создаваемый на сцене в процессе воплощения текста в звучание. Собственно, тексты пьес Елинек представляют собой своеобразные словесные партитуры, и, как отмечает сам ав-

тор, «я создаю, так сказать, то расплывающуюся, просвечивающую насквозь, то плотную, непрозрачную ткань текста, и любой режиссер может и имеет право вырезать из нее свой кусок»⁴¹.

«Творческое намерение» Елинек-драматурга при этом отчетливо связано с ее «концепцией политического театра», с желанием «пробиться к читателю»⁴², воздействовать на его сознание-восприятие, взбудоражить и потрясти его. По мысли Юлии Кристевой: «один из аспектов европейской культуры и искусства находится под угрозой: это культура и искусство как бунт, как восстание. Нас захлестнула культура-представление, культура-увеселение»⁴³. Эльфрида Елинек — один из немногих современных художников, кто сохраняет этот потенциал искусства-бунта, искусства-поиска и вопрошания.

¹ *Fiedler L. Überquert die Grenze, schliesst den Graben! Über die Postmoderne // Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig, 1994. S. 18–22.*

² Появившийся в 2007 г. русский перевод озаглавлен: «Мы пестрые бабочки, детка!»

³ «Высказать невысказываемое, произнести произносимое...». С австрийской писательницей Эльфридой Елинек беседует Александр Белобратов // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 288.

⁴ *Jelinek E. wir sind lockvögel baby! Reinbek b. Hamburg, 1970. S. 23.*

⁵ *Janz M. Elfriede Jelinek. Stuttgart, 1995. S. 3.*

⁶ В русском переводе книга получила название «Михаэль. Книга для инфантильных мальчиков и девочек».

⁷ *Jelinek E. Die endlose Unschildigkeit. Schwifting, 1980. S. 82, 70.*

⁸ *Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 257.*

⁹ *Елинек Э. Михаэль. Книга для инфантильных мальчиков и девочек. СПб., 2006. С. 241. Пер. И. Алексеевой*

¹⁰ Цит. по: *DU. Die Zeitschrift der Kultur (Zürich). 1999. Nr. 700. S. 53.*

¹¹ «Высказать невысказываемое ...». С. 291.

¹² Там же. С. 287.

¹³ Там же.

¹⁴ *Рильке Р. М. Проза. Письма. Харьков; М., 1999. С. 7. Пер. Е. Суриц.*

¹⁵ Один из отечественных рецензентов, вторя зарубежным откликам на роман времен его появления (начала 1980-х гг.), резюмирует свою оценку «идеологического схематизма» романа, связывая его с тем, что писательница не заглядывает «в бездну», а «вглядывается в свою болезнь». См.: *Эдельштейн Михаил. Рецензия: Елинек Э. Пианистка. СПб., 2004 // Новый мир. 2005. № 1.*

¹⁶ *Schmidt-Dengler W. Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg; Wien, 1995. S. 457.*

¹⁷ *Betten A. Entwicklungen und Formen der deutschen Literatursprache nach 1945 // Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 4. Teilband. Berlin; New York, 2004. S. 3149.*

- ¹⁸ *Елинек Э.* «Высказать невысказываемое...». С. 289.
- ¹⁹ О проблеме изображения и деконструирования «мифологии обыденного сознания» в романе «Пианистка» см.: *Воротникова А.* «Неженский» роман Эльфриды Елинек «Пианистка» // *Балтийский курьер* (Калининград). 2005. № 5. С. 371–384.
- ²⁰ Слово это в немецком языке многозначно: «удовольствие», «увлеченность», «потребность», «страсть», «похоть», «желание», «радость», «склонность».
- ²¹ *Елинек Э.* В стороне. Стокгольмская речь // *Иностранная литература*. 2005. № 7. С. 219–220. Перевод А. Белобратова.
- ²² *Елинек Э.* Похоть. СПб., 2006. С. 24. Перевод А. Белобратова.
- ²³ Там же. С. 26.
- ²⁴ Елинек вполне осознанно опирается на традиции иронической языковой игры, восходящие к Георгу Бюхнеру, Генриху Гейне, Карлу Краусу, Элиасу Канетти. Литературная техника каламбура, начиная именно с «Похоти», занимает в ее творчестве преобладающее место.
- ²⁵ *Елинек Э.* Похоть. С. 184.
- ²⁶ *Elfriede Jelinek: Ein Interview // Modern Austrian Literature* (Riverside, California). 1987, Nr. 2. P. 109–110.
- ²⁷ *Heydebrand R. v.* Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur // *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Tübingen, 1986. Bd. 8. S. 9.*
- ²⁸ «Ich bin die Liebesmüllabfuhr...» Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek // *Berliner Zeitung*. 27. / 28. November 2004.
- ²⁹ *Канетти Э.* Ослепление. М., 1988. С. 426–427. Пер. С. Апта.
- ³⁰ *Vogel J.* Elfriede Jelineks «Kinder der Toten» // *manuskripte* (Graz). 1996. Nr. 132. S. 111.
- ³¹ *Елинек Э.* «Я люблю язык на слове...» // *Иностранная литература*. 2005. № 7. С. 237–238.
- ³² *Elinek E. Gier* Ein Unterhaltungsroman. Reinbek b. Hamburg, 2000. S. 459. Цитата из романа дается в переводе автора данной главы.
- ³³ *Елинек Э.* «Я люблю язык на слове». С. 238.
- ³⁴ См.: *Bayer K.* Beobachtungen zur Sprache des Romans «Gier» von Elfriede Jelinek // *Wirkendes Wort* (Berlin). 2003. H. 2. S. 270.
- ³⁵ *Elinek J. Gier*. S. 13.
- ³⁶ *Елинек Э.* Похоть. С. 141.
- ³⁷ *Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M., 1999.
- ³⁸ *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 437.
- ³⁹ *Elfriede Jelinek.* Ein Interview // *Steirischer Herbst-2002*. S. 13.
- ⁴⁰ За последние 5 лет на сценах театров Германии, Австрии и Швейцарии осуществлено свыше 35 премьерных постановок ее драматургических произведений. В 2007 году ей присвоено звание «Драматург года».
- ⁴¹ *Елинек Э.* «Я люблю язык на слове». С. 234.
- ⁴² Там же. С. 235.
- ⁴³ *Кристева Ю.* Зачем сегодня нужны художники? // *Художественный журнал*. № 9 (1996). С. 8.

КРИСТОФ РАНСМАЙР

Кристоф Рансмайр родился в 1954 г. в верхнеавстрийском городе Вельсе. Его отец был сельским учителем, и детство будущего писателя прошло в провинции, в живописных окрестностях окруженного горными пейзажами озера Траунзее. С 1972 по 1978 Рансмайр учился в Венском университете, изучал философию и этнологию, с 1978 по 1982 работал редактором в отделе культуры венского журнала «Extrablatt», а также внештатным автором в журналах «Merian», «Geo», «Transatlantik», для которых писал в частности очерки о самых отдаленных уголках Земного шара. С 1982 г. посвятил себя литературному творчеству. С 1994 г. писатель живет в Вест Корке (Ирландия), уединенном поселке на скалистом берегу Атлантического океана, и много путешествует по миру, проводя в общей сложности по полгода вне дома. В настоящее время Рансмайр, несомненно, одна из наиболее заметных и интересных фигур в австрийской, да и в европейской литературе — о чем, в числе прочего, свидетельствуют и всевозможные премии и стипендии, лауреатом которых писатель становится регулярно, начиная с 1984 г., когда вышел в свет его первый роман. В 1996 г. Рансмайр был награжден литературной премией Европейского сообщества Prix Aristeion, присужденной ему совместно с Салмоном Ружди; в 2004 — Государственной литературной премией Австрии. В художественной прозе Рансмайра нет реализма в буквальном понимании этого слова, нет злости дня, нет сиюминутных, репортажных, узнаваемых современниками реалий, присутствие которых негласно стало чуть ли не обязательным для австрийской словесности, начиная с 80-х гг. XX века, когда повсюду только и слышно было о непрременной социальной ангажированности литературного творчества. Он создает в своих произведениях фантастические, в высшей степени условные, оторванные от реальности миры и, тем не менее, с чисто австрийской чуткостью схватывает в них дух времени, передает настроение эпохи, поднимает животрепещущие для нее проблемы. Символические мотивы и образы, пронизывающие его романы, складываются в своеобразный второй, образно-художественный, язык, провоцирующий читателя к разгадыванию, де-

шифровке, установлению интертекстуальных связей, и это, в свою очередь, выводит их за узко-австрийские рамки, делает актуальными и интересными для гораздо более широкого круга читателей, воспитанных в европейском культурном контексте.

Итак, на литературном поприще Рансмайр дебютировал в 1982 г., когда в одном из венских издательств вышел в свет его небольшой, написанный столбиками ритмичной прозы текст с длинным названием «Сияющий закат. Проект обезвоживания, или обнаружение сущности» («Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung der Wesentlichen»)¹. В нем в антиутопической манере рассказывается о победоносном наступлении «новой науки», признавшей полную несостоятельность человеческого разума, имманентную преступность человеческой природы и обреченность всего веками создававшегося мира людей, который в скором времени неминуемо пожрет и уничтожит сам себя. В идейном плане этот опус в полной мере созвучен общему скептическому настроению 80-х гг. прошлого века, отразившемуся в философии постмодернизма: здесь проявились царившие тогда страхи перед атомной и экологической катастрофами, неприятие наступающего по всем фронтам общества власти СМИ, техногена и массового потребления, скепсис в отношении рационального познания мира и движущей силы прогресса. Одновременно с этим Рансмайр реализовал здесь и одну из своих, видимо, излюбленных философских идей, так или иначе лежащих в основе всех трех его последующих романов: истинная сущность человека открывается лишь в стерильных условиях некоего идеального, очищенного от реальной жизни пространства, потустороннего, почти мифического. Все главные герои романов Рансмайра проходят испытание подобным, фактически не совместимым с жизнью миром.

Первый роман Рансмайра — «Ужасы льдов и мрака» («Die Schrecken des Eises und der Finsternis») вышел в свет в Австрии в 1984-м году². Традиционно его причисляют к приключенческому жанру. Историки современной австрийской литературы обычно упоминают его как пример «новой жанровой волны» середины 1980-х гг., для которой был характерен всплеск интереса к захватывающим сюжетам, путешествиям в дальние страны и в прошлое, к открытию иных миров³, и почти никто не говорит об «австрийских» и философских проблемах, поднимаемых здесь Рансмайром. Между тем, повышенный интерес к подобного рода вопросам — не менее характерная черта австрийской литературы 1980-х.

Рансмайр выстраивает в этом романе две повествовательные линии. Первая состоит из искусно скомпонованных документальных свидетельств и энциклопедических сведений об истории покорения Северного полюса. Этот коллаж перемежается краткими комментариями автора. Большую его часть составляет

подробный рассказ о злоключениях австро-венгерской арктической экспедиции, известной в истории как Экспедиция Вайпрехта—Пайера, участники которой провели два года на зажатом в дрейфующих льдах корабле «Адмирал Тебетхоф», затерянные в самых высоких северных широтах, и в августе 1873 г. открыли архипелаг Земля Франца-Иосифа. История экспедиции предстает в виде выдержек из дневников ее руководителей и рядовых участников. Вторая линия романа относится уже к нашему времени и рассказывает о судьбе некоего, якобы, жившего в Вене иммигранта с немецким именем Йозеф и итальянской фамилией Мадзини, который, увлекшись изучением исторических свидетельств, оставшихся от той самой экспедиции Вайпрехта—Пайера, пускается по ее следам, желая лично пережить и испытать все то, что пережили и испытали ее давнишние участники, и бесследно пропадает где-то в вечных снегах и льдах Арктики. Организующим звеном между этими двумя повествовательными линиями служит образ «автора», который ведет частное расследование, пытаясь понять причины, приведшие Мадзини к гибели.

«Ужасы льдов и мрака» — сложное, многослойное произведение, написанное автором, явно хорошо разбирающимся и в философии, и в эстетической теории постмодернизма. Вспомним, например, что большая часть романа, как коллаж, составлена из текстов, принадлежащих другим авторам и жанрам. Понятие интертекстуальности Рансмайр как будто умышленно превращает в средство создания текстовой ткани — своеобразного повествовательного «пэтчворка», где большинство использованных компонентов отнюдь не анонимно. Перед нами своего рода игра в интертекстуальность, демонстрация ее принципов и механизмов на практике, под увеличительным стеклом, когда все источники и соединительные швы видны достаточно четко. В литературный прием превращена и концепция текста как автономной от автора (интерпретатора, читателя) сущности, в результате чего постулируется «смерть автора» как творца, как создателя индивидуального текста, превращение его в хроникера, упорядочивающего собранный материал. Представленный в романе «автор», действительно, надевает маску немного растерянного архивиста или незадачливого детектива, лавирующего среди множества разрозненных текстовых фрагментов и рассматривающего различные версии произошедшего. Но не стоит забывать, что помимо «автора»-героя романа, есть еще и реальный автор Рансмайр, который весь этот роман со всеми его героями придумал и продумал, превратив в виртуозно спроектированное здание, где каждый символ, каждый мотив, каждая сентенция находится отнюдь не на случайном месте, направляя мысль читателя в нужную реальному автору сторону.

Теория о многообразии возможных интерпретаций текста тоже одно из «общих мест» постмодернистского дискурса. «Автор» не случайно теряется в собранных им исторических фактах, ведь ни один из них не имеет права претендовать на истину в конечной инстанции: «Я организую те факты, что находятся в моем распоряжении, заполняю лакуны предположениями и в самом конце логической цепочки все же понимаю, что творю полный произвол, когда утверждаю: так было»⁴. Вообще, вся тональность романа — полумрак неопределенности и недосказанности, где редко утверждаются однозначные выводы, причем этот полумрак многозначителен, насыщен, кажется, слишком уж красноречивыми и акцентированными образами и фигурами так, что просто невозможно не воспринимать их как символы и не начать разгадывать их значение. Эта манера свойственна и последующим романам Рансмайра и, по сути, может считаться его «фирменным» почерком.

Через призму постмодернизма, и в частности его концепции метарассказа, легче понять и центральную проблематику романа. Она базируется на развенчании метарассказа о первопроходцах, знаменитых путешественниках и великих географических открытиях. Конечно, пространные экскурсы в историю покорения Северного полюса, взятые из учебников и энциклопедий, можно рассматривать и как справочный материал и читать их «для повышения общего культурного уровня». Но цель автора этим, разумеется, не ограничивается. Благодаря его комментариям — иногда беглым, иногда достаточно подробным, а также нестандартным, малоизвестным фактам, часто неллицеприятным, не попадающим под критерии «мифа о героях», история открытия новых земель и, в частности, покорения Крайнего Севера предстает в более чем двусмысленном свете — как честолюбивая погоня за славой и богатством, как всепоглощающее тщеславное желание вписать свое имя в историю науки или своей страны. Канонизированы же участники этих экспедиций были уже потом — людьми, далекими от всех перипетий северных приключений, публикой, массовым сознанием, летописцами официальных хроник, которым, как воздух, нужны мифы о чудесных землях и великих героях. Таков основной пафос общеисторической части романа, где рассказывается о покорении Крайнего Севера вообще. Более детально и глубоко идея о беспорядочности и спонтанности человеческой истории и о ее последующей официальной мифологизации показана на примере частной истории экспедиции Вайпрехта—Пайера.

Рансмайр дает понять, что если этой кучкой людей и был совершен подвиг, то это был ежедневный подвиг противостояния обрушившимся на них физическим, а главное, нравственным

мучениям, отчаянию и чувству полнейшей заброшенности в бескрайней ледяной пустыне. Подвиг заключался в том, что им несмотря ни на что удалось сохранить человеческое лицо. Что же касается того «подвига», за который экспедиция вошла в мировую историю и в легенды — открытие Земли Франца-Иосифа — то, как явствует из собранных Рансмайром свидетельств, произошло это абсолютно случайно: уже больше года зажатый льдами «Тегетхоф» с измученной, больной цингой и больше не помышлявшей ни о каких открытиях командой дрейфовал в северном направлении, и в процессе этого естественного дрейфа его принесло к берегам еще официально не открытой земли.

Повествуя об истории экспедиции Вайпрехта—Пайера, Рансмайр нарочно создает полифоническое, многоголосное полотно: каждый из тщательно подобранных им отрывков поет на свой лад. Лидирует в этой симфонии голос капитана на суше, Юлиуса Пайера. Пассажи из его дневника стилистически приукрашены, по-театральному напыщенны и драматизированы, полны научного и патриотического пафоса. Пайер подготовлен и образован существующей официальной историей и литературой и пишет свой дневник не для себя, а для потомков, словно предвкушая, как выдержки из него войдут в школьные хрестоматии и учебники. Эти возвышенные пассажи контрастируют со скудными и лаконичными выдержками из дневников рядовых участников экспедиции с их бесхитростными описаниями и удручающими будничными подробностями. Роман буквально пронизан идеей о том, что единая, централизованная версия передачи любой истории невозможна и всегда будет зависеть от позиции, мировоззрения, культуры передающего: «Действительность дробится. (Даже в маленьком обществе на борту “Тегетхофа” записи подчиненных так сильно отличались от сделанных их начальством, что иногда казалось, будто в его каютах и на койках писалась хроника не одной и той же экспедиции, а многих, друг другу совершенно чуждых. Каждый вещал из своих собственных льдов.)» (I, 42). Этот пассаж, например, очень созвучен центральному принципу «новоисторического» дискурса, согласно которому описание действительности, увиденной из центра, может не иметь ничего общего с описанием той же действительности, увиденной с периферии⁵.

Изданный в 1984 г. и претендующий на серьезное прочтение австрийский роман просто не мог хоть каким-то образом не затронуть комплекс проблем, связанных с пресловутым Габсбургским мифом и его влиянием на судьбы людей прошлого и настоящего. Если уже рассмотренное здесь смысловое поле романа, затрагивающее проблему исторических метарассказов, носит явные черты публицистического или дидактического жанра (ав-

тор пускается в рассуждения на заданную тему, делает комментарии, обращается к читателю с риторическими вопросами), то тема Австрии, ее судьбы, мифа о ней и расчета с этим мифом здесь нигде не находит выражения, что называется, «прямым текстом» и, тем не менее, символический уровень романа буквально пронизан австрийской проблематикой.

Невозможно, например, не обратить внимание на то, что команда экспедиции, по сути, является маленькой моделью всего австрийского общества рубежа XIX–XX веков. Поэтому рассуждения «автора» о том, что же все-таки объединяло эту группу людей в некий слаженно действующий в совершенно не предназначенных для жизни условиях коллектив, волей-неволей оборачиваются еще и попыткой ответить на вопрос, на чем держалась и благодаря чему существовала Австро-Венгерская империя. «Автор» постоянно подчеркивает очевидное несоответствие интересов, целей, мировоззрений между «руководящим центром» этой модели, представленным кайзеровско-королевскими офицерами, и малограмотными, даже не говорящими по-немецки матросами, набранными в национальных провинциях империи. Мысль их капитана, Вайпрехта, что «прежде всего порядок был тем, что позволило им выжить; <...> соблюдение дисциплины и закона как раз и было выражением человечности и единственным способом выстоять в безлюдной пустоши» (I, 139), исподволь оспаривается «автором». На «Адмирале Тегетхофе», действительно, официально царят строгая субординация, дисциплина и порядок, ведутся церковные службы, матросы посещают занятия в школе грамотности, устраиваются церемонии по поводу имперских праздников — но нагнетаемое ощущение существования на грани разумного, постоянное присутствие темного угрожающего «нерационидного» (слово, придуманное Р. Музилем) делает этот «порядок» хрупким и тонким, как и окружающий корабль лед, с наступлением весны то и дело ломающийся и открывающий черные бездны. Рансмайр приводит свидетельства помешательства и приступов сумасшествия у матросов, алкогольных срывов и драк; есть в тексте и переданные в виде полных ужаса намеков свидетельства обострившихся до последнего предела отношений между двумя друзьями и опорой всей команды — Пайером и Вайпрехтом, об их страшных, едва не доходящих до перестрелок ссорах. Изображение излома «трезвой, упорядоченной поверхности австрийского бюрократизированного бытия и подспудной иррациональности ее распада»⁶ лежит в основе многих классических произведений австрийской литературы, так или иначе посвященных судьбе, кризису и краху Габсбургской империи, и Рансмайр в данном случае продолжает эту традицию.

Глубоко символичен и созданный Рансмайром мир вечных льдов, в котором блуждают его герои. Сами собой напрашиваются ассоциации Земли Франца-Иосифа с Австрией — реальной Австрией рубежа веков, накануне великого краха, и шире: Австрией как идеей, мифа, непреодолимого комплекса в сознании, которым она стала после своего исчезновения. Описания скрытого движения, в котором постоянно находятся вечные и нерушимые на первый взгляд льды, подспудных процессов и сдвигов, происходящих в них, неожиданно прорывающихся на поверхность бездонных разломов и открывающихся пропастей в этом свете становятся пророчествами будущего, того страшного вселенского краха, который предстояло пережить участникам экспедиции по возвращении на родину.

Мотив пустоты, видения, миража — также один из важных «австрийских» кодов, обыгрываемых Рансмайром. Ведь притягательность пустоты, пустота центра, организующего вокруг себя целую систему, полную функционирующих механизмов, является одной из центральных метафор многих произведений австрийской литературы, рассказывающих о последних десятилетиях Габсбургской империи. У Рансмайра тоже много говорится о притягательности Северного полюса, который сам по себе является голой идеей, неосязаемым порождением человеческого разума. Часто там, где героям мерещится незыблемая твердь, оказывается пустота (о чем, правда, узнают лишь потомки — что тоже символично в данном контексте), а замороженность красивыми образами сбивает с пути.

В последних главах значение символа Австрии приобретает также и корабль «Адмирал Тегетхоф». Он сравнивается с зажатым льдами насекомым — словно окаменелость (то есть, анахронизм, мертвый остаток давно ушедшей эпохи). Участники экспедиции тщетно пытаются спасти свой корабль от напиральной стихии, которая грозит раздавить его и символизирует процессы распада империи. Символична и сцена прощания с кораблем: старое, разваливающееся, насквозь обледеневшее судно, окруженное вмерзшими в снег нечистотами, они украшают императорскими регалиями, и расставание с ним переживается ими болезненно и тяжело, как расставание с ветхим, непригодным для жизни, но родным и любимым домом — в данном случае, безусловно, австрийским домом.

Историческая линия романа не заканчивается возвращением участников экспедиции на родину. Рансмайр еще и еще раз подчеркивает связь между арктическим архипелагом и его реальной, земной реинкарнацией — то есть Австрией: почти синхронно он описывает тишину и покой пребывавшей как бы вне времени Земли и перечисляет события 1914 года, сопровождая

их цитатами из Манифеста Франца-Иосифа о начале войны, — то есть начале краха реальности, символически воплощенной в образах запредельного арктического мира. Теперь, потеряв свое земное воплощение, архипелаг окончательно стал «эйдосом», голой идеей, существующей в некоем мифическом пространстве, символом того самого Габсбургского мифа, многострадальный призрак которого появляется неизменно, лишь только речь заходит об австрийской самоидентификации, австрийской сущности или национальной идее. Приверженность этому мифу, вольная или невольная, подавляемая или, наоборот, культивируемая, осталась, причем не вопреки, а именно благодаря тому, что породившая его реальность давно канула в лету — именно в этом ключе можно интерпретировать слова «автора», которыми он заканчивает свой роман: «Старые названия все еще в силе. <...> островам, проливам и бухтам остались их прежние имена — Остров Венский Нойштадт, Остров Клагенфурт, Мыс Грилльпарцер, Остров Гогенлоэ, Мыс Кремсмонстер, Мыс Тироль и так далее. Это моя земля, — говорю я. Но символы на моих картах означают: *Запретная зона*, означают: здесь нельзя ходить, сюда нельзя приехать, здесь нельзя пролететь. Запрещенная земля; как и раньше, она пустынна и недоступна, недоступна, даже когда приходит мягкое лето и лед ложится ровным слоем» (I, 275).

Сюжетная линия, связанная с Йозефом Мадзини, пропавшим во льдах уже в наши дни, не просто «замечательный прием, чтобы сделать прошлое осязаемым»⁷ и заставить современных читателей глубже проникнуться мрачными приключениями давно минувших дней. В истории Мадзини Рансмайр изложил свою метафизическую идею, в сжатом, можно сказать, конспективном виде представленную в «Сияющем закате» — ведь, как и анонимный герой этого дебютного произведения, Мадзини добровольно отправляется в то самое идеальное пространство (в пустыню, только на этот раз не африканскую, а арктическую) с тем, чтобы там исчезнуть. Ведущий расследование «автор» очень быстро понимает, что исчезновение героя имеет более глубокое объяснение, чем рациональное «не справился с собачьей упряжкой» или «заблудился». Для него становится очевидным, что Мадзини был захвачен некоей таинственной силой притяжения, идущей из центра этого «идеального», построенного по законам мифа пространства; силой, заставившей покончить героя с жизнью в материальном мире и отправиться на поиски собственной сущности — а значит, с точки зрения реального мира, раствориться в небытии. Причем оказывается, что сила эта воздействовала на героя посредством такой странной по своей сути, материальной и одновременно нематериальной субстанции, как текст, история, т. е. нечто рассказываемое, передаваемое в виде мифа, легенды, до-

кументального свидетельства, чужого дневника, всегда приковы- вающего сознание человека к прошлому. «Автор» тщательно про- слеживает этапы поглощения героя иным миром, влияние кото- рого распространяется через тексты. Все начинается с раннего детства: мать героя, предок которой был матросом в экспедиции Вайпрехта—Пайера, воспитывала сына на мифах о героях- первооткрывателях, на легендах о покорителях Севера и путеше- ственниках в дальние страны. Эти рассказы — пока только пред- шественники настоящей, способной захватить полностью и под- чинить себе сознание истории. Не случайно также и то, что, едва почувствовав себя самостоятельным, герой отправляется не куда- нибудь, а в Вену — по сути, центр австрийского мифа, своеобраз- ный «земной» двойник Земли Франца-Иосифа. Поворотным же моментом в судьбе Мадзини становится находка главной исто- рии, главного текста его жизни, старинной рукописи, рассказы- вающей об экспедиции Вайпрехта—Пайера.

Судьба Мадзини, действительно, становится понятной через призму истории австро-венгерской экспедиции. Но Рансмайр провоцирует читателя увидеть и обратную связь: именно разо- бравшись в том, что же на самом деле произошло с его вымыш- ленным героем, можно постичь глубинный смысл произошед- шего с героями экспедиции. История итальянца, захваченного силой идеи, непреодолимым желанием постичь свою суть, неиз- бежно наводит на мысль, что и герои экспедиции Вайпрехта— Пайера были захвачены неким таинственным течением, силой идеи, идущей из сердца абсолютной пустоты.

Впрочем, у этой истории есть и еще один подспудный смысл. Произошедшее с Мадзини можно рассматривать и как символ весилия текстовой реальности, в которой растворилось не толь- ко сознание, но и физическое тело героя. Правда, здесь эта идея не является столь очевидной, одной из главных она станет в следующей книге Рансмайра.

Второй роман Рансмайра вышел в свет в 1988 г. в серии «Другая библиотека», издаваемой немецким филологом и лите- ратором Хансом Магнусом Энценбергером. Именно Энцен- бергер заказал тогда еще малоизвестному австрийскому автору написать современное переложение «Метаморфоз» Овидия. По- степенно работа над этим заданием вылилась в роман «Послед- ний мир» («Die letzte Welt»)⁸. Во многом благодаря умело прове- денной рекламной кампании это произведение стало одним из центральных событий Франкфуртской книжной ярмарки-88, бы- ло названо лучшим европейским романом года и переведено на многие языки мира, включая японский.

По версии Рансмайра, впавший в немилость знаменитый рим- ский поэт Овидий перед тем, как отправиться в ссылку в порыве

отчаяния, якобы, сжег рукопись главного труда своей жизни, поэмы «Метаморфозы», до того известной публике лишь в виде отдельных отрывков. Эту историю читатель узнает ретроспективно, из воспоминаний молодого римлянина Котты, близкого к окололитературным кругам поклонника Овидия. Когда в Риме стали курсировать слухи о смерти поэта в ссылке, в далеком городке Томы, Котта решает отправиться туда лично, чтобы узнать правду, а если повезет, то найти самого автора или рукопись его поэмы. Таким образом, Рансмайр и здесь использует модель предыдущего романа: некий «детектив» ведет частное расследование об исчезновении героя. Роман начинается с приплытия Котты в Томы на борту торговой шхуны. Именно в этом захолустном, отрезанном от остального мира месте и разворачиваются дальнейшие события.

Первое, что, действительно, вызывает легкое недоумение настроившихся на античный лад читателей, — несколько «примет современности» (ржавая автобусная остановка, полустершееся расписание), как бы невзначай упомянутые на первых же страницах книги. Вскоре выясняется, что Римская империя Октавиана Августа является местом действия романа лишь номинально. Реалии того времени, правда, присутствуют в тексте, но они умышленно и демонстративно перемешаны с реалиями, взятыми из других эпох — от Средневековья вплоть до наших дней. Получается своеобразный калейдоскоп, большая часть осколков в котором хорошо узнаваема (по крайней мере, для человека, воспитанного в европейской культурной традиции), просто до сих пор никому не приходило в голову подвести их под общий знаменатель «единовременности». Причем прошлое не является здесь антуражем или предлогом для свободного полета авторской фантазии — оно скорее следствие, чем предпосылка. Цель Рансмайра — показать *модель* мира, универсальную структуру некоего конгломерата живых существ и взаимоотношений между ними, поэтому он обращается не к Истории, а к мифологизации, то есть строит свой мир по законам мифа, для которого категория прошлого является «классическим» способом выражения. Вот что пишет по этому поводу А. В. Карельский в предисловии к русскому изданию «Последнего мира»: «Авторская игра со временем тонка и многозначительна. Суть ее не в столкновении двух конкретных эпох — времени Овидия и технической эры — а в балансировании между эпохами вообще, точнее говоря, над течением исторического времени. Бесперывная динамика метаморфозы вносит здесь историческое время в сферу мифа — сферу и архаики и вечности одновременно. Поэтому и не бьют в глаза анахронизмы: здесь с самого начала задается и с естественной логичностью выдерживается атмосфера вневременности и надвременности»⁹.

В основе же этого на первый взгляд произвольно составленного калейдоскопа лежит сюжет, привязанный к фигуре Овидия и его «Метаморфозам». Действительно, имена буквально всех героев «Последнего мира» (за исключением таких «исторических» персонажей, как Август, Овидий и Котта) взяты Рансмайром из «Метаморфоз», но теперь это не античные боги, цари и герои, а жители Рима (жена Назона Кианея, его слуга-садовник Мемнон) и захолустных Томов (мясник Терей, его жена Прокна, канатчик Ликаон, торговка Молва, поденщица Эхо и др.). Кажется, их канонические судьбы были искажены многочисленными пересказами и теперь скрываются за наслоениями из других текстов, других эпох, часто просто за обилием анонимных, непонятно откуда и по какой причине взявшихся деталей и подробностей. Немецкий филолог Томас Эппле считает, что тексты Овидия и Рансмайра взаимодействуют друг с другом по «палимпсестному»¹⁰ принципу¹¹. И нужно это было для того, чтобы легитимировать произвол своей фантазии, снабдить ее некоей авторитетной аналогией — ведь и поэма Овидия отличалась калейдоскопичностью чередующихся эпизодов и легкомысленной пестротой. Кроме того, возможность то и дело сопоставлять содержание обоих текстов (что значительно облегчает наличие «Овидиева репертуара»¹²) поднимает роман от причудливой фантазмагии до уровня интеллектуальной игры с читателями. Об этом же, кстати, пишет и немецкий издатель, литературный редактор журнала «Шпигель», Фолькер Хаге: «Роман *Последний мир* на самом деле можно читать и понимать, не зная ни строчки из Овидия, не имея ни малейшего представления о том, какое место занимают томские персонажи в мифологии — но хотел бы я видеть того, кто после этого чтения не схватится за томик Овидия, чтобы заново или наконец-то впервые не заглянуть в *Метаморфозы*»¹³.

Однако «палимпсестная» структура романа имеет помимо этого еще и более глубокое значение, если рассматривать ее с точки зрения постмодернистской эстетики. Речь идет об авторитете текста или авторитете письма. В этом смысле «Метаморфозы» — текст куда как более авторитетный: не случайно его часто называют кладезем образов и сюжетов всего европейского искусства — и в этом смысле соперничать с ним может разве что Библия. По сути, это пратекст, один из основных источников, отправных точек более поздних текстов, ссылка на который должна вызывать у воспитанного в европейской традиции читателя бесконечный ряд ассоциаций и аллюзий. В свою очередь, и сами «Метаморфозы» могут выступить ярким примером понятия интертекстуальности — ведь Овидий в плане сюжетов не создавал ничего нового и как автор выступил талантливym компилятором, собравшим и искуснейшим образом скомпоновавшим все

существовавшие до него мифы — коллективную память нескольких поколений, сначала устную, потом письменную. Обращаясь к овидиеву тексту, а через него и к мифам, Рансмайр пытается придать значимость не только и не столько человеческим характерам и взаимоотношениям, не только и не столько изображаемой картине мира, сколько изображаемой книге — ведь речь в романе идет о поиске утраченной поэмы, внутрь которой и попадает главный герой Котта. В Томах его окружают не обыватели захолустного городка, а, прежде всего, ожившие персонажи «Метаморфоз», и все, что он узнает с их слов об устройстве мира и природы, об их судьбах и судьбах других героев, и есть главы или отрывки из этой поэмы. Перед нами не модель создания и существования мира, а модель создания и существования текста, который рождается из слов и фраз, высеченных на каменных обломках, лоскутков со сделанными чьей-то рукой надписями, отрывков воспоминаний, пересказов сплетен и легенд, карнавальных инсценировок, интерпретаций фильмов, видений и снов, которые старательно, как скриптор, собирает Котта. Австрийский германист Венделин Шмидт-Денглер замечает, что «книга Рансмайра ни много ни мало как попытка представить нам историю письма»¹⁴, точнее — постмодернистская версия этой истории, ключом к пониманию которой выступает концепция интертекстуальности.

Однако Рансмайр показывает не только модель создания и существования текста, но и модель постмодернистского сознания, то есть, по сути, модель состояния сознания современного человека. (Сознание, воспринимаемое как текст, а вернее сказать, интертекст — одно из так называемых «общих мест» в постмодернистской теории.) Рансмайр, действительно, составляет свой «надисторический» коллаж с подчеркнутым бесстрашием, бросая в общий котел все подряд и не высказывая свое отношение к тому или иному ингредиенту. Этот прием помогает сделать ему впечатляющий провокационный ход: в один из моментов в калейдоскопе повествования совершенно неожиданно, на общих правах со всеми остальными «осколками» появляется немец Дит, «которого вынесла к этим берегам забытая война»¹⁵. Несмотря на сказочную завуалированность одно упоминание о немце и о войне автоматически подключает у читателя целый арсенал ассоциаций, связанных с последней мировой войной, а у читателя австрийского — с темой неискупленного прошлого, мифологизации прошлого довоенного и закомплексованности по этому поводу (больше чем от ранения Дит страдает от тоски по покинутой родине, но не возвращается туда, потому что «он видел столько мертвецов, столько разрушительной ярости, что после всего этого считает путь к родным берегам утраченным навсегда; ничто не будет вновь как прежде» (II, 182)). Так же

обыденно, в виде монотонной болтовни Молвы, рассказывающей Котте о жителях города, в тексте всплывает история, пережитая Дитом на войне: это достаточно натуралистичная и оттого впечатляющая сцена открытия газовой камеры, которая постоянно мучает его в кошмарных снах. Тем самым Рансмайр не просто констатирует способность современного сознания все смешивать и нивелировать, но и заостряет на этой способности внимание, акцентируя ее как опасную тенденцию.

Сюжетная линия обреченного «мучиться прошлым» Дита — не единственное животрепещущее вкрапление в художественную ткань романа. Несмотря на «надвременность» изображенных в нем событий Рансмайр умудряется в скрытой форме затронуть здесь многие темы, волновавшие австрийское общество 1980-х и активно освещавшиеся в художественной литературе и в публицистике этого периода¹⁶. Да и просто — трудно не заметить в образе Томов черты обычной горной австрийской деревушки. С другой стороны, мифология и смесь из анахронизмов, действительно, позволяют автору избежать некоторого налета узости и ограниченности, привязки к конкретному месту, времени, действующим лицам и перипетиям, хорошо известным лишь на местном уровне, позволяют перешагнуть рамки только австрийских реалий, поднять их до всеобщего, почти символического уровня и тем самым лишней раз косвенно подтвердить традиционно любимый австрийцами тезис об «Австрии как уменьшенной модели всей Европы»... Ведь не случайно «Последний мир» был признан лучшим европейским романом 1989 г. — критики сошлись во мнении, что в нем очень точно передан дух эпохи: сложившаяся и застывшая, как казалось навсегда, модель мира оказалась последней и рушится она под натиском непреодолимых и неведомых сил, но жизнь продолжается. Эпиграф, взятый Рансмайром из Овидия, — «Не сохраняет ничто неизменным свой вид» — точно передал суть не только австрийского, но и общеевропейского мироощущения конца 1980-х.

Но есть у романа и еще один пласт понимания: «Последний мир» — «роман о художнике» в классическом значении этого термина (сложившегося, кстати, именно в немецкоязычной литературе). Рансмайр осмысляет в нем философские проблемы, связанные с осознанием художником своего творческого призвания и предназначения. И в этой связи нельзя не обратить внимание на то, что помимо «Метаморфоз» и легенд об Овидии есть еще один текст, поверх которого, выражаясь фигурально, написан «Последний мир»: это «Смерть Вергилия» Германа Броха. И Вергилий, и Овидий были придворными поэтами так называемого «Золотого века Августа», оба, выражаясь языком современных СМИ, стали культовыми персонажами еще при жизни, а уж тем

более — в последующие века бытования европейской книжной культуры. И в том, и в другом романах речь идет о существовании неких поэм, хорошо известных нам, потомкам и культурным наследникам, но по сюжету представляющих «уравнение с тремя неизвестными», и в обоих романах поэты собираются сжечь свои труды, причем рансмайровский Овидий осуществляет свое намерение. Рансмайр не дает никаких объяснений поступкам Овидия, не раскрывает его мир посредством внутренних монологов и рассуждений. Догадки о причинах случившегося строит Котта, один из многих; да и вся событийная канва представлена его глазами или в им же услышанных пересказах других персонажей. Но факты, предшествующие изгнанию Овидия (особенно то, как он, выступая на стадионе, не выказал должного почтения императору, а неожиданно обратился к народу: «Граждане Рима!» и то, как он потом заперся у себя в комнате и жег никем еще не виденные и не читанные «Метаморфозы»), а также реальность, с которой Котта столкнулся потом в Томах (то ли повседневная жизнь, ставшая книгой и возвеличенная до уровня вневременной модели; то ли великая книга, одна из ипостасей которой воплотилась в жизни), получают вполне конкретное объяснение именно в свете броховского романа. Видимо, Овидий, терзаемый теми же сомнениями относительно ценности своего творчества, его значимости для мира, приходит к тем же выводам и прозрениям, что и Вергилий, но в отличие от него (пусть и под влиянием обстоятельств) действует более бескомпромиссно — сжигает старые «Метаморфозы», и, покинув искусственный столичный мир, общается к миру Томов, а, приняв и пройдя этот тернистый путь, создает книгу, ставшую жизнью и даже превзошедшую ее по силе воздействия. Однако это — лишь одна из возможных интерпретаций заложенных в роман смыслов, вновь основанная на авторитете более раннего текста, учитывающая его подспудное и неизбежное влияние.

В «Последнем мире» Рансмайр использует ту же биполярную модель построения внутривроманного пространства, что и в «Ужасах льдов и мрака», но теперь еще более тщательно прописывает два ее полюса — Рим и Тома, пространство рационалистическое и мифологическое. Причем Рим Рансмайра, по сути, можно рассматривать как иллюстрацию к тезисам Хоркхаймера и Адорно из их книги «Диалектика Просвещения»¹⁷, которую, кстати, иногда называют самым цитируемым текстом постмодернизма. Этот мир до мозга костей рационалистичен и прагматичен, сверху донизу он пронизан исправно функционирующими механизмами власти и коммерции, он воцарен на теле Земли с великим размахом, как кажется, навечно в силу своей многомиллионной мощи. В то же время для сохранения этого статус-

кво римское государство активно использует мифологические образы и структуры, но не живые, органично существующие в своей неподвластной законам разума среде, а лишь их выхолощенные, мертвые слепки и осколки. Кроме того, ощущение обреченности, первые признаки неизбежного разрушения и распада начинают появляться и в этом, созданном оторвавшимися от своей истинной сути людьми мире.

Описание же Томов — своего рода наглядная иллюстрация представлений архаичного синкретичного сознания: попасть в город можно только морем — как, собственно, в любой запретный мир, время здесь обращено вспять, отматывается назад, от времени людей к первоначалу, силы природы действуют, как живые существа — тропические растения захватывают город, в окрестностях вырастают новые горы, разверзаются пропасти, двухлетняя зима сменяется невиданной жарой, люди превращаются в камни или животных, самые обыденные вещи и предметы для них — единственные в своем роде уникамы, живущие невидимой жизнью. Овидия, который так ни разу и не появляется в романе непосредственно, можно рассматривать в этом контексте как культурного героя-демиурга, создавшего свой космос, а затем растворившегося в окружающем пейзаже и все равно незримо присутствующего в нем.

Воспитанный в римской традиции Котта, попав сюда и пройдя через несколько этапов своеобразной инициации, понимает, что единственно возможный способ обрести гармонию и понимание окружающего — это отказаться от попытки измерить его разумом и стать сумасшедшим с римской точки зрения, принять тот способ мышления и мироощущения, что был свойственен местным жителям: «Он сошел с ума, однако же мир никуда не делся, а терпеливо ждал его, Котту, последнего своего обитателя. Море осталось с ним. Горы. Небо. <...> Мучительный разлад между римским здравомыслием и необъяснимой черноморской реальностью исчез. Времена стряхнули свои названия, переходили одно в другое, пронизывали друг друга. Теперь припадочный сын торговли мог окаменеть и грубым изваянием стоять среди бочек с квашеной капустой, люди могли становиться зверьми и известковым камнем, а тропическая флора — расцветать и вянуть во льдах...» (II, 147, 148). Инициация героя — Котты — понимается здесь в юнгианской трактовке как «погружение личности в свою душу в ходе поиска новых ценностей».

Но отказ от римской рациональности и принятие более органичной формы существования — далеко не единственный результат этих поисков. Традиционные мифологические структуры Рансмайр использует для создания собственного мифа — причем не только мифа о сотворении текста, но и о рождении

его демиурга, то есть автора. Не случайно каждый раз, когда Котта отправляется в сердце гор, в покинутую усадьбу Овидия, рефреном звучит фраза: «Здесь ходил Назон. Это был Назонов путь» — потому что Котта встал на путь Овидия не только в прямом, но и в переносном смысле. Сначала он собирался найти, в крайнем случае, восстановить по пересказам очевидцев некий канонический, заверченный и совершенный текст другого автора. На деле же ему пришлось на свой лад интерпретировать и комбинировать собранные из разных источников неоднозначные обрывки: рассказы Эхо обернулись лишь откликами и повторением его же собственных реплик и вопросов, с глухонемой Арахной он общался знаками, от Молвы выслушал массу противоречивых слухов и сплетен, а на найденных в усадьбе Овидия ленточках прочитал лишь имена и разрозненные фразы. Котта не замечает, как приняв творческий потенциал мифа, он начал создавать из всего этого материала свой текст. Жизнь Томов, все происходящие там чудеса, действительно, показаны через призму постепенно меняющегося сознания Котты, поэтому неизвестно, каким город был на самом деле и был ли вообще — может, все это лишь плод сумасшедшего воображения Котты. Разница между видением реальности главного героя и прочих людей отчетливо видна лишь в нескольких эпизодах. Во-первых, когда Котта, находясь под сильным впечатлением от рассказа Эхо о Всемирном потопе, начинает — как настоящий скриптор в бартовском понимании — записывать услышанное и, выглянув из окна, наблюдает сильнейшую бурю («Котта вдруг подумал, уж не угодил ли он в рассказ Эхо о потопе» (II, стр. 110)), но утром выясняет, что никто в городе кроме него не заметил ночного урагана. И в конце романа, когда сначала описывается внутренний подъем в душе Котты, понявшего, что все увиденное и пережитое им и есть искомая поэма и описывать ее нет смысла, так как она стала реальностью более сильной, более реальной, чем жизнь; а потом идет описание Котты глазами стороннего наблюдателя: «Финей, посыпавший свекольную грядку древесной золой, при виде римлянина выразительно постучал себя по лбу: не иначе, рехнулся мужик, в самом деле — повредился умом — ишь, на ходу сам с собой тихонько разговаривает, на шее гирлянда из каких-то листьев, тряпок и веревок, и по земле за ним волочатся лоскутные хвосты, как за бумажным змеем» (II, 172).

Вопрос, кем осознал себя Котта в конце — героем открытых им «Метаморфоз» или ее автором, — остается открытым. Роман заканчивается тем, что Котта снова отправляется в высокогорную усадьбу Овидия, чтобы найти там последний лоскут со своим собственным именем: «Но ленточка наверняка будет узкая, ведь на ней должны уместиться всего два слога» (II, 173). Чита-

тель сам вправе выбрать, что это будет за имя: «Кот-та», «Назон», «Ав-тор» или, как не исключает литературовед Фолькер Хаге, «Крис-тоф».

«Последний мир» допускает множество различных пониманий и трактовок в том или ином ключе. И все же, по большому счету, центральная проблематика романа заключается в различных аспектах литературной темы: от вопросов постмодернистской эстетики до положения и роли писателя в современном обществе. Безошибочно выбранная модель повествования, основанная на поиске потерянной книги, содержание которой наряду с другими смыслами зашифровано в самом тексте, превращает чтение в поиски выхода из многоуровневого лабиринта. Плутиание по нему становится захватывающим аттракционом, интеллектуальным развлечением, на самом деле не таящим никаких реальных опасностей. Поэтому и описанный на последних страницах Апокалипсис воспринимается как эстетическая игра, а не грозное предупреждение живущим: автор сначала создал этот мир в своей голове, а потом захотел и разрушил его.

Следующий роман Рансмайра касается уже не эстетических, а этических вопросов человеческого существования; в новой книге он в свойственной ему отстраненно-символической манере затронул гораздо более болезненные (в первую очередь для Австрии) темы об искуплении вины прошлого и бесперспективности будущего.

Третий роман Рансмайра «Болезнь Китахары» («Morbus Kitahara») ¹⁸ вышел в свет в 1995 году. Автор работал над ним семь лет — роскошь, которую может позволить себе, наверное, только «писатель с именем», — тот, кто чувствует определенную степень независимости от условий книжного рынка. С другой стороны, если бы не Франкфуртская книжная ярмарка-95 (на которой австрийская литература была центральной темой, и многие австрийские писатели, понимая, что такой шанс упускать нельзя, поспешили представить к этому событию свои новые книжки), неизвестно, как долго бы еще продлилось молчание Рансмайра — особенно с учетом всех его признаний о том, насколько мучителен для него процесс создания новых текстов.

«Болезнь Китахары» начинается как традиционная для послевоенной австрийской литературы «деревенская история», описывающая будни жителей глухой провинции (в данном случае — высокогорного местечка Моор), их проблемы и взаимоотношения на фоне постепенного становления мирной жизни и затухающих отголосков войны. Но ожидания читателя, настроившегося теперь уже не на античный, а на неторопливый, почти эпический лад деревенских хроник, оказываются вновь обманутыми. Почти сразу же деревенская история Моора оборачивает-

ся фантастическим романом в жанре, который можно было бы назвать антиутопией, если бы через призму гипотетической возможности рассматривалось будущее. В «Болезни Китахары» же фантастическому переосмыслению подвергнуто недавнее прошлое — первые 20–25 лет после Второй мировой войны. Выясняется, что в наказание за преступления, совершенные моорцами в военное время (местная каменоломня была превращена в концлагерь), отрезанный от мира труднопроходимыми горами поселок волей властвующих во всем послевоенном мире военизированных победителей (под которыми явно угадываются США) обречен идти назад, сначала в отсталость и серость Средневековья, а затем и в каменный век. В Мооре разбирают железную дорогу, электростанцию, прекращают поставку какой-либо техники, из предприятий оставляют работать только каменоломню и убогие свекловодческие товарищества. Население ввергают в холод, нищету и несправедливость; на дорогах орудуют банды бритоголовых; каждый выживает, как может, довольствуясь тем, что удастся вырастить в собственном чахнущем хозяйстве; запрещенные «предметы роскоши», например, цитрусовые, мыло или кофе, добывают на черном рынке, где превалирует натуральный обмен.

Среди большинства критиков распространено мнение, что Рансмайр в своем романе пишет альтернативную историю послевоенной Европы, в частности, показывает, что было бы, если бы в странах гитлеровской коалиции реализовали не план Маршалла, возродивший их экономику, а одиозный план Моргентау¹⁹. На самом деле, обращение к прошлому здесь так же номинально, как и в предыдущем романе «Последний мир». Не случайно ведь война, ни разу, кстати, так и не названная в тексте Второй мировой, по версии Рансмайра, все еще продолжается спустя 20 лет после победы над Моором в разных частях света. Созданный здесь художественный мир вновь находится над временем и, как калейдоскоп, соткан из ярких, кодовых, хорошо узнаваемых осколков-реалий, взятых из самых разных послевоенных периодов, — и даже не столько реалий, сколько всевозможных расхожих мифологем массового сознания, получивших распространение после Второй мировой войны: здесь и страхи жителей гитлеровских стран перед уже упомянутым планом Моргентау (в романе он назван планом Стелламура); и представления западных европейцев о жизни в концлагере, за пресловутым железным занавесом; и обратные, не менее мифологизированные представления «жертв коммунистических режимов» о «капиталистическом рае» (море огней, супермаркеты, скоростные шоссе и помойки, полные деликатесов). Многого попало сюда и из официального мифа о послевоенном восстановлении народного хозяйства Австрии, но в перевернутом виде, то есть с точностью до наобо-

рот. Используя эти мифологемы как кирпичики, Рансмайр строит своеобразное Зазеркалье, подчеркнутая нереальность которого высвечивает болезненную и лживую суть мира реального.

По этому же принципу Рансмайр создает и систему образов романа. На этот раз здесь три главных героя: молодой кузнец Беринг; Амбрас — так сказать, представитель старшего поколения, бывший лагерник, назначенный армией-победительницей начальником моорской каменоломни, и прекрасная контрабандистка Лили. Большинство критиков указывают на древнюю архетипичность этих персонажей. Однако, их непосредственные прототипы намного моложе. Молодой кузнец, опытный управляющий и верная подруга были главными образами послевоенного австрийского официального мифа, рассказывающего, как бодро, дружно и весело страна приступила к восстановлению народного хозяйства и культурного наследия²⁰. В этом отношении рансмайровские персонажи если и не карикатуры на тех канонических героев, что повсеместно тиражировались австрийским «агитпропом», то уж, по крайней мере, их полные противоположности. Беринг — не жизнерадостный, играющий мускулами богатырь, символическим молотом кующий благополучие своей страны, а ненавидящий свое кузнечное наследство, а вместе с ним и родные края чудаковатый молодой человек; не желая извлекать уроков из прошлого и всеми силами отворачиваясь от него, он не замечает, как все сильнее попадает под его почти мистическую власть и по ходу действия совершает несколько убийств. Амбрас — не мудрый, сохранивший свои знания еще с довоенных времен специалист, а страдающий от всего пережитого вечный узник, разрушенный физически и душевно, в мыслях навсегда прикованный к своей каменоломне. Показательно также и то, что каноническим изображением узников лагерей в послевоенном австрийском искусстве была фигура с высоко поднятыми руками (символ то ли распахнутых крыльев, то ли распятия). Но Амбрас по сюжету мучается именно от того, что не может поднять руки с раздробленными в лагерных пытках суставами. Ловкая и независимая, не признающая никаких границ и кордонов контрабандистка Лили тоже не имеет ничего общего с образом скромной помощницы, всегда изображаемой несколько позади главного героя-мужчины, непременно в по-деревенски повязанном платке.

Кроме того, без лишней натяжки можно сказать, что каждый из трех главных героев символизирует здесь прошлое, настоящее и будущее и в какой-то степени живет в своем сознании в одном из этих времен. Соответственно, взаимоотношения их друг с другом (особенно все большая зависимость Беринга от Амбраса и невозможность его союза с Лили) тоже становятся своеобразным ключом к пониманию взаимосвязи между прошлым, на-

стоящим и будущим. То же самое касается и трех основных точек во внутренней топографии романа: погруженного в прошлое Моора, связанного с современностью равнинного города Бранда и бразильской фазенды Пантану, где реализуется концовка.

Особое место в этом Зазеркалье занимает Моор. Он, как и Томы, вновь та самая капля, в которой отражается целое, символ всей послевоенной Австрии, поэтому созданный Рансмайром (анти)миф призван раскрыть суть прежде всего австрийского отношения к прошлому. В этой связи особое значение приобретают все показанные как фарс, организованные из-под палки покаянные шоу и другие мероприятия по отработке комплекса вины у моорского населения. Несколько раз в год военный комендант края сгоняет моорцев для участия в «party», во время которых они должны разыгрывать сцены из лагерной жизни — в строгом соответствии с сохранившимися архивными фотографиями, чтобы в полной мере осознать свою вину и прочувствовать страдания тогдашних узников. Кроме того, победители приказывают выстроить на барьере из скал, на подступах к Моору, гигантскую надпись, сообщавшую о количестве жертв, замученных в моорской каменоломне в годы войны: «Здесь лежат убитые — числом одиннадцать тысяч девятьсот семьдесят три, — и убили их уроженцы этой земли. Добро пожаловать в Моор»²¹. У местных жителей эта надпись, равно как и покаянные спектакли, вызывает лишь стыд, злость, чувство унижения и несправедливости. Все это, по сути, пародия, местами доведенная до гротеска, на официальные антифашистские мероприятия властей Австрии в послевоенные годы, которые, как известно, совершенно ничего не поменяли в массовом сознании людей и не заставили кого-либо раскаяться или пересмотреть свое прошлое, о чем так много писали австрийские общественные деятели, литераторы и публицисты с середины 1980-х гг., особенно после знаменитого «казуса Вальдхайма».

Подняв проблему взаимоотношения австрийцев с прошлым, автор, естественно, не мог не показать и «вторую сторону медали» — не постыдную и вытесняемую, а любимую и желанную, вызывающую ностальгию и живой отклик в душах. Это миф о великой и прекрасной в прошлом стране, острове спокойствия и благоденствия, на который, в частности, опирается официальная идеология Второй (послевоенной) австрийской республики. Один из основных ее тезисов — преемственность и продолжение высококультурных и высокодуховных традиций, увы, павших жертвами темных исторических обстоятельств, но теперь возрождающихся с новой силой. В «Болезни Китахары» символом этой навсегда сгинувшей, но врезавшейся в сознание пресловутым «Габсбургским мифом» страны вновь служит корабль (как и в

романе «Ужасы льдов и мрака») — на этот раз затонувший прогулочный пароход «Спящая гречанка», который, как призрачное напоминание о когда-то модном курортном прошлом Моора (то есть об Австрии имперских времен), лежит на дне моорского озера — все равно, что на дне сознания. А символом всех попыток искусственно восстановить этот образ и вернуть совсем уже другой, пусть и с тем же названием, стране «старые и добрые» эмблемы и атрибуты служит новая «Спящая гречанка» — жалкое и дешевое подражание той, легендарной, присланная в Моор для повышения духа населения. Как едкая издевка над одним из основных тезисов послевоенной австрийской идеологии о примирении тех, кто во время войны был по разные стороны баррикад, и о непричастности большинства австрийцев к мрачным событиям тех лет звучат и слухи, распространяемые среди моорцев по поводу появления корабля. Якобы, это был подарок разбогатевшего после войны бывшего узника каменоломни, счастливо спасенного местными крестьянами во время побега и теперь выразившего свою благодарность всему моорскому краю. Условный рассказчик тут же добавляет свой комментарий: все они прекрасно знали, что никто из них не спасал никаких лагерников, но помалкивали, чтобы не портить праздник.

Ненавидя и отрицая свое «постыдное» прошлое и превознося прошлое «славное», Моор увязает в этом непрерывном процессе тщательного вытеснения одного и пестования другого все глубже и глубже и при этом не ищет и не находит какого-либо выхода или перехода на новый уровень: у него нет ничего, кроме прошлого и его символов — поддельных или настоящих, ненавидимых или любимых. И это тоже явная аллюзия на многочисленные высказывания австрийских публицистов середины 1980-х, начала 1990-х гг. о том, что Австрия торгует своей искусственно воссозданной музейностью, привлекая на эту приманку туристов, и старательно умалчивает о своих преступлениях.

С другой стороны, Моор (как и Тома, как и зажатый льдами «Адмирал Тегетхоф» и Земля Франца-Иосифа) обладает всем комплексом символических черт, уже знакомых по предыдущим романам Рансмайра, вновь превращающих это место действия в некое особое мифическое пространство, потусторонний мир, несущий в себе ключ к пониманию происходящего внизу, на равнине, во всем остальном мире. Показательно, что теперь в сердце этого расположенного над «равниной» запредельного пространства находится не вилла поэта с каменными скрижалями, на которых предопределена суть живущих внизу людей и их судьбы, и не затерянный в безжизненных льдах корабль с разношерстной «австрийской» командой, а лагерь-каменоломня и гигантская надпись, сообщающая число загубленных здесь душ.

Очевидно, что в трактовке Рансмайра эти вечные буквы и этот вечный, уходящий в бесконечный лабиринт каменного моря лагерь выступают символами постоянно живущих в сознании, непроработанных, неосмысленных, преподнесенных последней войной уроков, отвергнутых современным миром, символом которого в романе выступает равнинный город Бранд.

Центральным событием в Бранде, как раз когда туда попадает Беринг, становится праздник по поводу атомного взрыва в Нагойе, на острове Хонсю, в результате которого «погиб целый мир» (III, 301). Взрыв ознаменовал окончательную победу во все еще длившейся войне и поэтому на улицах всю ночь проходили народные гулянья. Этот эпизод, вызывающий абсолютно однозначные ассоциации со взрывом в Хиросиме, тоже якобы ознаменовавшим конец войны, но в 1945-м, а не в третьем десятилетии после победы над страной Беринга, — еще один яркий пример принципа произвольной калейдоскопической перетасовки знаковых исторических реалий. Праздник заставил Беринга задаться вопросом, почему одни убийства объявляются величайшими преступлениями, другие — величайшими победами, при том, что суть их: убийство, гибель людей — от этого не меняется. Видимо, лишь потому, что кто-то оказывается в тот момент сильнее и получает право объявить себя победителем, а побежденного — преступником, прикрываясь очередной прекрасноречивой ложью. Беринг выясняет для себя это нехитрое правило, на котором, по версии Рансмайра, и построена вся людская жизнь, что особенно четко проявилось во время недавней мировой войны. Следуя этой логике, герой полностью оправдывает все свои совершенные на тот момент убийства. Нравственные законы оказываются фикцией, представители официальной идеологии, называя себя поборниками мировой справедливости, сами назначают правых и виноватых, и выдают одним индульгенции, другим выносят приговоры о наказании. Такова внутренняя суть изображенного в романе настоящего.

Основным символическим лейтмотивом Бранда, современного мира, выступает яркий, слепящий свет, море огня; само название города переводится как «пожар». Именно этот, казалось бы, противоположный господствующей в Мооре тьме символ подчеркивает глубинные связи между событиями прошлого и настоящего, между военными преступлениями Моора, постепенным превращением в преступника Беринга и преступным характером современного мира. Тьма, постоянно прорывающаяся на поверхность мира в Мооре, прорывает и картину мира во взгляде Беринга, появляясь у него на сетчатке в виде черных грибовидных облачков (это и есть придуманная Рансмайром болезнь Китахары), но сотни грибовидных облачков — только не черных, а ос-

лепительно светлых — наполняют витрины брендских магазинов: это телевизионные изображения облака ядерного взрыва. Не случайно и болезнь названа именем японского ученого. К слепоте ведут и свет, и тьма. По версии Рансмайра, этой метафизической болезнью, символизирующей нечистую совесть и нежелание видеть свои преступления, страдает весь современный мир.

Далекий и совсем уж не имеющий ничего сколько-нибудь близкого к узнаваемым европейским реалиям бразильский Пантану — место, связанное во внутренней топографии романа с будущим. По крайней мере, туда направляются главные герои после того, как Армия, объявив Моор военным полигоном, выселяет всех его жителей в Бренд. При ближайшем рассмотрении Бразилия оказывается чем-то непонятным, безграничным и труднодостижимым — а каким еще может быть будущее, когда прошлое и настоящее настолько безнадежны? Но сама фазенда Пантану, куда попадают герои, переплыв океан, поразительным образом напоминает Моор: то же бездорожье и горы, — но теперь здесь нет принуждения ни с чьей стороны, герои предоставлены сами себе, а символом неожиданно обрушившейся на них свободы выступает бурная тропическая растительность, наступающая буквально со всех сторон — подобная ситуация была описана Рансмайром в предыдущем романе, когда тропики начали захватывать Томы. Все это заставляет вспомнить идею Рансмайра о мире без людей, про который сам писатель говорил в одном из своих интервью, что не видит в нем ничего устрашающего или пугающего, так как сбросив с себя бремя человечества, он становится намного прекрасней. Однако же принять этот подарок оказалась готова только Лили. Беринг и Амбрас так и остались в плену у Моора. Еще в поезде, по дороге к гамбургскому порту, листая словарь, они обнаруживают, что «Пантану» переводится как «топь, болото», то есть фактически значит то же самое, что и Моор²². В один из дней, уже по прибытии в Пантану, герои отправляются на экскурсию на Собачий остров, где находятся развалины старой тюрьмы: они плывут туда точно так же, как еще недавно каждый день плавали через моорское озеро в камноломню, тоже бывшую когда-то тюрьмой. Сходство двух этих «запредельных», находящихся за водной преградой судьбоносных точек носит совершенно явный, неприкрытый, даже нарочитый характер. Рансмайр умышленно подталкивает читателя к мысли о том, что герои возвращаются обратно, их будущее становится прошлым. На острове Беринг окончательно превращается в одного из тех, кого в его родных краях так много было в недавнюю войну, кто, имея оружие, преступно пользовался своим преимуществом: он убивает девушку-бразильянку, думая, что это Лили. Амбрас не понимает, что находится на экскурсии,

и видит себя узником лагеря, совершающим побег, а Беринга — охранником, который с ружьем гонится за ним. Связанные одной страховочной веревкой (что тоже символично) оба погибают. И только Лили, внезапно поняв, что ей здесь совершенно нечего делать и ее путь лежит намного дальше Пантану и уж тем более Собачьего острова, успевает вовремя его покинуть и тем самым спастись. Получается, что возможность или невозможность будущего для человека в конечном счете зависит от того, в каком состоянии находится его сознание, через призму которого он и воспринимает окружающий мир.

Реакция критиков и читателей на «Болезнь Китахары» была неоднозначной. На фоне предыдущих романов конструкция этого выглядит сложной и вычурной, сильно перегруженной символами и мотивами. Причем многозначность, то есть собственно символичность, все чаще заменяется здесь многозначительностью позы или, вернее, формы, в которой тот или иной образ подается — чтобы уже не осталось никаких сомнений в том, что за ним скрывается некий смысл. Один из наиболее ярких примеров, о котором здесь уже упоминалось, — темные пятна в глазах Беринга. Рансмайр усиленно нагнетает этот мотив, напоминая о пятнах чуть ли не на каждой странице — так что читатель уже просто не может не думать о смысле, стоящем за этим образом: то пятно маячит впереди на дороге, то мешает герою заниматься изучением и починкой механизмов, то заставляет его фантазировать и подставлять вместо себя привычные картинкештампы: собачью голову, камень, прядь волос; то вдруг дает ему понять, что оно — всего лишь «одно из несчетных слепых пятен, роящихся вокруг и соединяющихся в огромную бездну, огромный мрак <...>» (III, 239). Постепенно, погружаясь в процесс повествования, читатель в какой-то момент уже не может отделаться от мысли, что буквально каждая фраза, каждое предложение здесь неслучайно и скрывает за собой некий подтекст. Часто это приводит к обратному эффекту: сложность уходящих в бесконечность символических значений оборачивается недвусмысленностью аллегории или притчи.

Но вместе с тем, нельзя не заметить и вплетенные в повествование и просто бессмысленные, чисто декоративные, как блески или мишура, пассажи. Особенно много их появляется во второй части романа, когда описание вечного моорского искупления отходит на второй план и главной темой становятся метаморфозы Беринга. Сюда, например, относятся длинные, занимающие страницы текста перечисления птиц с характеристиками и эпитетами, которые Беринг выписывал себе в тетрадь; или такое же длинное перечисление сложных и ничего не говорящих неспециалисту названий различных механизмов и деталей, от-

правляемых из каменоломни на равнину; или слишком подробное, доскональное описание технических подробностей починки Берингом паромного двигателя или не менее подробное, полное мало кому понятных и приятных анатомических и медицинских подробностей описание исследования его глазного дна. Все это своего рода словесные эзерсисы, кунштуки, не несущие, похоже, никакой смысловой нагрузки, кроме проверки автором своего формального мастерства. Сходное, по сути, явление можно наблюдать на картинах художников-маньеристов: когда увлекшись какой-нибудь незначительной деталью — например, кистью руки, — автор начинает увеличивать ее в размерах, нарушая все пропорции, и выписывать намного тщательнее и подробнее всего остального, забывая об общей композиционной гармонии. Эти и другие формальные недостатки текста — например, излишняя мелодраматичность, театральность и искусственность описаний — вызвали волну довольно критичных и неоднозначных отзывов о романе, логично вписывающихся в рамки общего литературоведческого дискурса о кризисе постмодернизма и приходе ему на смену неоманьеризма.

И тем не менее, «Болезнь Китахары» — при всей своей непохожести на два предыдущих романа и несмотря на явные признаки некоторого творческого кризиса — все же узнаваема как очень «рансмайровское» произведение. И дело не только в кочующих из романа в роман «пограничных мирах», где превалируют горы, камни, мрак, холод и снег, которые неожиданно могут обернуться тропической жарой; и не в странных героях, захваченных идущей из сердца этих миров непреодолимой силой. Действительно, почти все темы, сюжеты, мотивы и идеи предыдущих романов так или иначе присутствуют и здесь. Одни — сжато и конспективно, иногда даже в виде мимолетного упоминания, другие — наоборот, развиваясь в центральную проблематику и ведущий мотив, как это, например, происходит с эпизодом про могильщика и знахаря Дита, явно ставшего прообразом Амбраса, да и вообще всей своей историей послужившего центральной теме следующего романа. Выше здесь уже говорилось о «фирменной» манере Рансмайра создавать в своих романах «надвременные» коллажи, с одной стороны, явно фантастические, с другой — вызывающие вполне конкретные ассоциации. Помимо этого Рансмайр очень активно экспериментирует в «Болезни Китахары» и с другим типом коллажа, который служит ему при создании собственно текстовой основы: он строит повествование из отрывков, принадлежащих самым разнообразным литературным жанрам, представляющим, если можно так выразиться, текстуальную среду существования современного «человека читающего». Ткань повествования как будто «скрое-

на» из довольно крупных и разнородных, до попадания в этот текст не имеющих ничего общего друг с другом «кусков» — при этом тщательно, мастерски подогнанных и, пусть и не без явно заметных швов, составляющих одно целое. Среди источников, заметных, так сказать, невооруженным глазом, жанр «деревенской истории», «рабочий, или производственный, роман», обыгрывание жанров антиутопии и романа о художнике, популярные медицинские статьи, заметки из журналов о путешествиях и даже технические инструкции.

Появилась в этом романе и еще одна новая особенность — обилие остросюжетных эпизодов, написанных в манере, которую условно можно было бы назвать «киношной». Подробное описание фильма, кадр за кадром, однажды уже было дано у Рансмайра: в одной из первых глав романа «Последний мир», когда жители Томов пришли на киносеанс заезжего кинемеханика Кипариса. Та история, действительно рассказывалась так, как если бы читатель сидел в кинозале с закрытыми глазами, а кто-то пересказывал бы ему происходящее на экране. Примерно в такой же киноманере описаны и остросюжетные эпизоды в «Болезни Китахары». Но теперь они просто вплетены в повествование в качестве продолжения общей сюжетной линии, хотя и имеют свою внутреннюю драматургию. Австрийский литературовед Клаус Цайрингер увидел в этом стремление ввести в роман элементы тривиальной развлекательности, что называется, на потребу публики, и под этим соусом заставить проглотить ее в качестве довеска несколько животрепещущих проблем²³. Однако переданные посредством текста кино- или телеэпизоды в первую очередь — те же «лоскуты», как и жанровые отрывки, представления, мифы, коды и реалии разных мест и времен, собственно, и составляющие пестрое коллажное полотно романа. Ведь и кино-, и телекартинки постепенно разрастаются сегодня до картины мира современного человека (или наоборот: его картина мира постепенно сужается до них). Рансмайр, видимо, чутко уловил эту тенденцию и попытался передать ее.

«Болезнь Китахары» — первый роман Рансмайра, где отсутствует тема текста как первоисточника и движущей силы всего происходящего, тема его влияния на человека и его реальную жизнь. Два предыдущих романа замыкались на феномене письма как действенном факте реальности и в конечном счете сводились к проблемам или текста исторического («Ужасы льдов и мрака»), или текста литературного («Последний мир»). Теперь главной непреодолимой для человека силой становится сила истории; причем она уже не предстает материализованной в виде рукописи, чьих-то дневников, книг или иных письменных документов. Все происходящее в «Болезни Китахары» лишено рамки

условного текста. Рансмайр создает свою фантазмагорию, чтобы осветить проблемы отнюдь не литературного, а реального мира. Получилось не так изящно, довольно надуманно, тяжело-весно и мрачно. Во всяком случае, сравнивать реакцию на «Болезнь Китахары» с успехом такой понравившейся всем талантливо сработанной вещи, как «Последний мир», в которой каждый, что называется, «нашел свое», не приходится. «Болезнь Китахары» не столь универсален; он требует настройки на определенную, заранее заданную волну. Ключ к пониманию этого романа лежит в «австрийскости» его автора. Центральный, болезненный нерв книги привнесен сюда по-австрийски обостренным отношением к событиям недавнего прошлого, по-австрийски не притупляющимся страхом и оторопью перед черными безднами, вскрывшимися в, казалось бы, насквозь христианизированной европейской цивилизации во время Второй мировой войны. Этот особый ракурс можно нащупать, лишь зная послевоенный австрийский культурный контекст, в котором в той или иной форме превалирует так и не завершенное выяснение отношений австрийцев со своим прошлым, с родной страной и со своим собственным «я».

После 1995 г. Рансмайр долго не издавал новых романов. В 1997 г. вышел в свет сборник очерков и репортажей «Дорога в Сурабаю» («Der Weg nach Surabaya») ²⁴, собранных автором за последние 15 лет. Отметился Рансмайр и на поприще драматурга: в 2001 г. вышла его пьеса «Невидимая. Тирада, произнесенная на трех пляжах» («Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden») ²⁵, за которую он был награжден театральной премией имени Нестроя. Пьеса написана в форме монолога театральной суфлерши, рассказывающей о своей жизни и о своем понимании театра и искусства. И все же наиболее адекватной формой самовыражения и, видимо, наименее мучительной в плане создания стали для Рансмайра очерки и небольшие прозаические отрывки, полные самых экзотических, порой совершенно невероятных фактов и случаев, почерпнутых им из его многочисленных путешествий. Рансмайр пишет о них в такой манере, что в символичности формально мастерски нарисованных образов сомневаться не приходится. Обитающие в крошечной темноте австралийской пещеры бабочки, рождающиеся только для того, чтобы дать жизнь следующему поколению себе подобных и сразу же умереть; тибетский обычай отдавать тела своих мертвых на растерзание хищным птицам; описание крушения катера, перевозившего свиней и столкнувшегося со стаей китов... Эти полные образов-символов истории служат автору импульсом для рассуждений и откровений о смысле творчества, об отношении творца к своему призванию, к окружающему миру, равно как и о других экзистенциальных вопросах. Именно по такому принципу построен

вышедший в 2004 г. сборник автобиографической прозы «Признания туриста. Допрос» («Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör»)²⁶. Лишь в 2006 г. вышел долгожданный четвертый роман автора — «Летающая гора» («Der fliegende Berg»)²⁷, написанный ритмизованной прозой рассказ о путешествии двух братьев в запредельное мифическое гималайское царство в поисках последнего белого пятна на карте мира — Летающей горы. Путь к горе, естественно, превращается в путь к своему истинному «я». Но это уже история XXI века.

¹ *Ransmayr Ch.* Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung der Wesentlichen. Wien, 1982. S. 48

² *Ransmayr Ch.* Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Wien, 1984. S. 256.

³ Список посвященных роману публикаций приведен, например, в книге: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr / Hg. Wittstock U.* Frankfurt am Main, 1997. S. 226. В дальнейшем ссылки на этот сборник даются с указанием фамилии автора статьи, ее названия, названия самой книги и номера страницы.

⁴ *Ransmayr Ch.* Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Frankfurt am Main, 1998. S. 63. Здесь и далее перевод наш. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием в скобках римской цифры I и номера страницы. В 2003 году роман был переведен *Н. Федоровой: Рансмайр К. Ужасы льдов и мрака.* М.; СПб., 2003.

⁵ См.: *Монроуз Л.* Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. № 42/2000. С. 22.

⁶ *Затонский Д. В.* Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» // *Музиль Р.* Человек без свойств. М., 1984. С. 14.

⁷ *Eggebrecht H.* Wieder das häßliche Haupt der Wahrscheinlichkeit. Erfahrungen mit Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* // *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr.* S. 76.

⁸ *Ransmayr Ch.* Die letzte Welt. Roman. Nördlingen, 1988. S. 319.

⁹ *Карельский А. В.* О людях и камнях, о людях и птицах // *Рансмайр К.* Последний мир. М., 1993. С. 8.

¹⁰ Палимпсест — рукопись на пергаменте или папирусе поверх смытого или соскобленного текста. Первоначальный текст при этом не утрачивается полностью, а может быть прочитан, например, путем флуоресцентного фотографирования. Так до нас дошел, например, цецероновский «De res publica», написанный под «De civitate Dei» Августина (по материалам статьи «Палимпсест» из: *Словарь античности.* М., 1993. С. 407).

¹¹ *Eppl T.* Christoph Ransmayr, Die letzte Welt: Interpretation von Thomas Eppl (Oldenbourg-Interpretationen; Bd. 59). München, 1992. S. 17, 85.

¹² «Овидиев репертуар» приводится Рансмайром в конце «Последнего мира» как отдельное приложение; это таблица, где перечислены все персонажи, хоть раз упомянутые по ходу действия с двумя краткими характеристиками, одна из которых «официальная», взятая из исторического или мифологического справочника; другая описывает, кем является этот же персонаж по версии романа. Разница, что называется, налицо.

¹³ *Hage V.* Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt // Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. S. 96.

¹⁴ *Schmidt-Dengler W.* «Keinem bleibt seine Gestalt». Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt // Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. S. 110.

¹⁵ *Рансмайр К.* Последний мир. М., 1993. С. 34. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках римской цифры II и номера страницы.

¹⁶ «Чисто австрийский» характер «Последнего мира» достаточно подробно анализирует писатель и общественный деятель Роберт Менассе в очерке «Страна без свойств»: *Menasse R.* Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien, 1992. S. 142–143. Русский перевод: 1999.

¹⁷ *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. СПб., 1997.

¹⁸ *Ransmayr Ch.* Morbus Kitahara. Frankfurt am Main, 1995. S. 439.

¹⁹ Генри Моргентау был министром финансов в правительстве Рузвельта. Среди населения Австрии и Германии (с подачи ведомства Геббельса) распространялись слухи про, якобы, придуманный им жестокий план наказания этих стран за развязанную войну. Подробнее об этом см.: *Greiner B.* Die Morgenthau-Legende. Zur Geschichte eines umstrittenen Plans. Hamburg, 1995.

²⁰ Подробнее об этом см.: *Kos W.* Zukunftsfroh und muskelstark. Zum öffentlichen Menschenbild der Wiederaufbaujahre // Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltagstag nach 1945. 2. Aufl. Wien, 1995. S. 172.

²¹ *Рансмайр К.* Болезнь Китахары. М.; СПб., 2002. С. 32. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках римской цифры III и номера страницы.

²² Das Moog в переводе с немецкого — болото, топь, трясина.

²³ *Zeyringer K.* Österreichische Literatur 1945–1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck, 1999. S. 218–223, 484–488.

²⁴ *Ransmayr Ch.* Der Weg nach Surabaya. Fr. am Main, 1997. S. 237.

²⁵ *Ransmayr Ch.* Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden. Frankfurt am Main, 2001. S. 89.

²⁶ *Ransmayr Ch.* Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt am Main, 2004. S. 136.

²⁷ *Ransmayr Ch.* Der fliegende Berg. Roman. Frankfurt am Main, 2006. S. 359.

ГЛАВА 19

АВСТРИЙСКАЯ ПРОЗА КОНЦА 1970-х – НАЧАЛА 1990-х ГОДОВ

На протяжении долгого времени послевоенная австрийская литература ассоциировалась у критиков и читателей, прежде всего, с именами Петера Хандке и Томаса Бернхарда. Они, как две части «литературного двуглавого орла», олицетворяли австрийскую словесность за пределами Австрии. Произведения первого из них были переведены на двадцать четыре языка мира, второго — на двадцать один. В конце 1980-х литературная общественность заговорила еще об одном австрийце — начинающем писателе Кристофе Рансмайре, переводы которого были опубликованы тогда в девяти странах¹. Действительно, в 1980-е гг. вышли в свет три австрийских романа, которые приобрели широкую европейскую известность: «Повторение» («Die Wiederholung», 1986) Хандке, «Изничтожение» («Auslöschung», 1986) Бернхарда и «Последний мир» («Die letzte Welt», 1988) Рансмайра. Появились эти произведения в пестром контексте имен менее заметных, но наделенных яркими гранями истинного таланта.

При рассмотрении австрийской литературной ситуации десятилетие восьмидесятых годов трудно выделить в особый период, имеющий приоритетное или решающее значение. Несомненно, в нем были идеологические и культурные акценты, но они не составили определенную эпоху или четко обозначенный период развития. Системное изучение этого временного отрезка только начинается и потребует учета самых разных историко-культурных явлений, чтобы с высоты не одного десятилетия определить качественные изменения, произошедшие в литературном процессе с конца 1970-х по начало 1990-х годов.

Как известно, первые послевоенные десятилетия в Австрии прошли под знаком восстановления основных культурных институтов. Идеология «новой Австрии» («австрийская идея»), направленная на возрождение национального самосознания, охватывала все области интеллектуальной жизни: «для нас в новой Австрии речь идет только об австрийской идее», поэтому необходимо направить «творческую силу нашего народа во всех об-

ластях культурной жизни на службу этой идее»², — с подобными программными заявлениями выступали многие тогдашние функционеры от культуры. Наряду с возрождением национальной традиции, когда особо подчеркивалась значимость барочно-католической эпохи, важное место в литературе и искусстве постепенно стало занимать экспериментальное крыло. Его представители обращались к литературным новациям австрийского и европейского модернизма: экспрессионизму, сюрреализму и дадаизму. С середины 1950-х гг. деятельность поэтов «Венской группы» и близких к ней авторов Эрнста Яндля (Ernst Jandl, 1925–2000), Фридерики Майрёкер (Friederike Mayröcker, род. 1924), Герхарда Рюма (Gerhard Rühm, род. 1930) и др. позволила возродить традицию, прерванную мрачными временами аншлюса. По мнению Альфреда Коллерича, «Венская группа» впервые в послевоенное время в Австрии содержательно и формально вышла на международный уровень и взорвала привычные представления о том, каким должно быть искусство. С тех пор, считает Коллерич, «раскол между модернизмом и общественностью» стал настолько явным, что ощущается до настоящего времени³.

С середины 1960-х гг. берет начало новая тенденция в развитии австрийского литературного процесса. Основанное в 1961 г. «Австрийское литературное общество» («Österreichische Gesellschaft für Literatur») впервые попыталось консолидировать интересы многих австрийских писателей, стоявших на различных политических и эстетических позициях. Готовность к компромиссу и самоуправлению художников слова ярче всего проявилась в деятельности объединения «Форум Городской парк» («Forum Stadtpark») в Граце, несколько десятилетий объединявшего в журнале «манускрипты» («manuskripte») представителей авангардного и «прогрессивного» направления. В 1966 г. был основан журнал «Литература и критика» («Literatur und Kritik»). Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973) была присуждена Государственная премии в области литературы (1968). В середине 1970-х в полный голос заявили о себе молодые драматурги. Учитывая важные европейские политические события и австрийские культурные обстоятельства, период с 1966 по 1971, был, по мнению Р. Швендтера «культурным переломом»⁴, хотя, на наш взгляд, было бы правильнее говорить о постепенном, но уже далеко не подспудном вызревании условий для такого перелома.

Новое правительство Социалистической партии Австрии под руководством Бруно Крайски (с апреля 1971 г.) объявило новую культурную политику, просветительскую по своему содержанию: нести культуру в широкие слои населения. Однако литературная общественность оставалась в зависимости от государства, а литературный рынок был довольно ограничен. Очевидное преодо-

ление этой тенденции будет характерно для периода 1980-х годов. На Первом австрийском конгрессе писателей в марте 1981 г. Михаэль Шаранг критиковал литературную общественность за отсутствие значимой литературной критики и теории, а также за плохое освещение литературы в средствах массовой информации⁵.

Впрочем, резкой непримиримой критикой в адрес Австрии в этот период последовательно занимались немногие писатели. В числе таковых, в первую очередь, необходимо назвать Томаса Бернхарда. Другие литераторы экспериментировали пока лишь с формой или просто описывали унылую беспросветность и бессобытийность австрийского микрокосмоса. В 1960-е годы начинает складываться, а в 1970-е уже становится ярко выраженным наиболее характерное для послевоенной австрийской словесности направление так называемой «антирегионалистской, антиобластной литературы» (*Antiheimatliteratur*). Так или иначе, в целом ли, или в отдельных своих чертах, безусловно, претерпевая различные изменения вместе с меняющимся историческим контекстом, это направление продолжает оставаться одним из наиболее характерных для Австрии и в 1980-е, и в 1990-е годы. По большому счету, к нему полностью или частично относится творчество едва ли не всех писателей послевоенного поколения, в том числе Томаса Бернхарда, Петера Хандке, Эльфриды Елик (Elfriede Jelinek, род. 1946)⁶.

Своеобразным девизом, или квинтэссенцией сути австрийской литературы рубежа 70–80-х гг. XX века считаются слова П. Хандке, которые любят приводить в своих обзорах, посвященных этому периоду, многие исследователи: «Это литература, отражающая образ страны как раз в такой манере, что с настойчивостью и мягкой силой разрушает все ее готовые образы; она не дает произнести печальное слово “конец” над образом страны; она доказывает, что ни один человек не может быть представлен как застывший образ, и точно так же она доказывает, что страна, которая пытается предстать в виде такого застывшего образа, не может быть пространством, пригодным для живых людей»⁷.

Отметим, что расцвет провинциальной литературы не был новым явлением для австрийской словесности. Провинциализм превалировал в ней и в конце XIX века, что позволяет провести параллели между исторической ситуацией того времени и ситуацией рассматриваемого нами периода. Вернее было бы даже говорить о параллели между выработавшимся у писателей негативным отношением к изменившейся действительности и поисками способов адекватного, правдивого ее отражения в литературе. Поэтому данная А. В. Михайловым характеристика австрийской провинциальной литературы конца XIX века прекрасно подходит для оценки и объяснения главной причины нового

расцвета австрийского провинциализма и в конце XX века: «Честный провинциализм» многих крупных и мелких австрийских писателей второй половины века, по сути, не был изменой духовной традиции, но лишь попыткой — нередко отчаянной — соотнести традицию с переменившейся действительностью, попыткой вернуть литературу на почву непосредственно-жизненного хотя бы ценой утраты широты, идейного богатства и поэтического полета. Эта литература близка к земле, обобщения даются ей с трудом. Но она все же не противоположна традиции, а выступает лишь как сужение традиционного, стремясь при этом вернуть литературе ощущение конкретно-жизненного. Стремление это важно потому, что литература действительно переживает известный кризис: высокая идейность, интеллектуальная концентрированность, лирический подъем, приподнятость интонации словно уже перестают уживаться с конкретным воспроизведением жизни, с эмпирически точным образом действительности»⁸. Отношение к провинциальной словесности, ее роли и предназначению, сложившееся в австрийских литературных кругах в конце 1970-х — начале 1980-х гг., хорошо отражают слова Петера Туррини, сказанные им на вручении премий литературного конкурса «Петер Розеггер и мы» в 1983 г.: «Я убежден, что подлинное и правдивое в так называемой «провинциальной литературе» всегда выражено намного лучше и намного точнее, чем в той, что выбирает предметом своего рассмотрения мир вообще. Тот, кто описывает локальное, региональное, провинциальное, в результате оказывается ближе к человеческим судьбам — пусть и не всегда в плане литературной формы, но зато всегда в плане литературного содержания. И еще вот что: многое из того, что с течением времени стало наследием всемирной литературы, сначала считалось литературой из провинции. Те, кто пытается поймать целый мир, рискуют приземлиться в вакууме; кто довольствуется своим непосредственным окружением, провинцией, может создать пример, символический и показательный для всего человеческого бытия»⁹. Роберт Менассе называет «антипатриотическую» провинциальную литературу важнейшей, доминантной линией литературы Второй Республики: «После 1945 г. и до сих пор в Австрии ничто не описывалось так всеобъемлюще, так разнообразно, с такой широтой охвата, так подробно и детально, так последовательно, так новаторски с точки зрения формы, как сельская и деревенская жизнь...» Менассе утверждает, что в современной австрийской литературе не было создано ни одного значительного романа о городе. «Лучшее, что создала литература Второй Республики, связано с провинциальной беспросветностью; причем кривая развития, начиная со времен нацизма до разрушительного массового туризма наших дней, предстает в

этих произведениях куда более наглядно, чем в сухой абстрактности социологических исследований»¹⁰.

В работах, посвященных австрийской прозе 1970-х, помимо термина «антипочвенническая, антирегионалистская литература», часто встречается термин «новый субъективизм» — поскольку многие художественные произведения этого периода концентрировались на изображении внутреннего мира одного героя, который к тому же часто был и лирическим героем или двойником самого автора. Интерес к самокопанию, внутренней рефлексии, мельчайшим подробностям собственного внутреннего мира, демонстративный уход в себя были своеобразной реакцией на общий застой окружающей жизни. Лабиринты внутреннего мира героя-одиночки на тот момент казались интереснее объективной действительности. «Новый субъективизм» гармонично существовал, в том числе и в рамках «антипатриотической» литературы. Безысходность и безнадежность замкнутого мира австрийской провинции, ее жесткие консервативно-авторитарные рамки как раз и служили фоном — иногда размытым, иногда более и менее отчетливым — для изображения внутренних перипетий не вписывающегося в них героя. Со временем, правда, в этом направлении стали намечаться черты явного кризиса: равновесие нарушалось, субъективное начало все чаще возводилось в абсолют, утрачивало какие-либо ориентиры в окружающем мире, связующие нити с действительностью, тексты становились непонятными и малоинтересными, в них отсутствовали обобщения. По словам Франца Шу, для нового субъективизма стали характерны «орнаментальность и отсутствие глубины мысли»¹¹. Эта литература больше не отвечала кардинально и стремительно изменившемуся духу времени.

С приходом 1980-х размеренный темп жизни австрийского общества сменяется на более динамичный (см. «Введение»). Заскучавшая, было, литература сразу же реагирует на изменения социального климата. В фундаментальном исследовании австрийской литературы 80-х гг. XX века Клаус Цайрингер замечает, что изменения литературного ландшафта были вызваны «не только общественными и политическими событиями в стране, но и таким фактором, как рецепция, то есть, ответной реакцией со стороны читающей публики. Тема “человек в себе” перестала быть интересной, рассказы о собственном “я” и сведение мира к крошечному субъективному отрезку никого больше не удовлетворяли, <...> литература должна была стать занимательной в самом широком смысле этого слова. <...> Появился спрос на фантазию. <...> Политическая ангажированность стала приоритетом многих авторов, они бросились на поиски новых старых мифов и/или нового языка для выражения старых мифов. Они устремлялись в другие вре-

мена, другие страны, другие истории и в историю. Из внутреннего, сокровенного был сделан шаг во внешнее, общественное»¹².

В австрийской прозе 1980-х гг. укрепились позиции критического осмысления прошлого и настоящего Австрийской республики. Решительно отвергаются давние клише о величии высококультурной нации. С середины 1980-х гг. начинаются широкие общественные выступления писателей по поводу многочисленных коррупционных скандалов, афер и общественных разоблачений. Предельно критично откликаются на актуальные события Герхард Рот (Gerhard Roth, род. 1942), Эльфрида Елинек, Петер Туррини (Peter Turrini, род. 1944) и другие писатели. Теме расследования политических интриг посвящены романы Алоиса Брандштеттера (Alois Brandstetter, род. 1938) «Почести предкам» («Altenehrung», 1983), Дьердя Себестьена (György Sebestyén, 1930–1990) «Плоды одиночества» («Die Werke der Einsamkeit», 1986), Алоиса Шёпфа (Alois Schöpf, род. 1950) «Телеигры» («Fernsehspiele», 1987), Альфреда Битнера (Alfred Bittner) «Свиная голова» («Der Schweinskopf», 1987) и др. Социальная и даже политическая ангажированность стала своего рода массовым поветрием среди австрийских литераторов того времени. Почти каждый считал ее неотъемлемой частью своей профессии. Казалось, литература стремилась не отставать от газет: произведения буквально кишели злободневными реалиями и хорошо узнаваемыми типажам.

Так, герой романа Геральда Шишковица (Gerald Szyszkowitz, род. 1938) «Фурлани, или нежность предательства» («Furlani oder die Zärtlichkeit des Verrats», 1985) журналист Фурлани варится в самой гуще реальных событий, регулярно отсылая репортажи в журнал «Бостон глоб», для которого он работает в Австрии. Начальство требует от него поменьше пафоса и побольше фактов, на что Фурлани резонно отвечает: понять все происходящее невозможно без описания здешнего духовного климата. Тем не менее, он постоянно впутывается в различные аферы: то узнает о незаконных махинациях с оружием, то о продажности политиков и нечестности чиновников и профсоюзных деятелей, с которыми общается непосредственно. В конце концов, герой, правда, разочаровывается в своей журналистской работе, понимая, что его репортажи ничего не способны изменить, и начинает проповедовать теорию «маленьких дел». Название последней главы романа гласит: «Фурлани решает не писать больше репортажи, а сделать что-нибудь реальное». Герой участвует в пикете Хайнбургского проекта и становится активным защитником природы (как, собственно, и сам автор — Геральд Шишковиц). Роман получился «журналистским» во всех смыслах — и на уровне сюжета (потому что герой журналист), и на уровне

построения художественной реальности, которая здесь слишком уж реальна, как будто взята из настоящей газетной подшивки.

Но помимо прямой критики набирает силу художественная критика иного рода — глубинная, подспудная, затрагивающая скрытые пласты жизни, погружающаяся в «первоосновы бытия». Среди писателей, ориентирующихся на эту линию, можно назвать Барбару Фришмут (Barbara Frischmuth, род. 1941), Петера Розая (Peter Rosei, род. 1946), Марианну Грубер (Marianne Gruber, род. 1944) и многих других. Яркой и весьма своеобразной фигурой в этом ряду выступает Барбара Фришмут, дебютировавшая в 1968 г. автобиографической повестью «Монастырская школа» («Die Klosterschule»), за которой последовали роман «Тень исчезает на солнце» («Das Verschwinden des Schattens in der Sonne», 1973), повесть «Мистификации Софи Зильбер» («Mistifikationen der Sophie Silber», 1976; рус. пер. 1980) и несколько книг для детей и юношества. Фришмут к концу 1970-х гг. стала одним из самых читаемых авторов Австрии. Некоторые из ее книг, причем не только детских, населяют сказочные персонажи, духи воды и земли, эльфы и феи, что дало повод некоторым критикам говорить об уходе писательницы от реальной действительности в мир сказки, вымысла. Но в ее книгах, в том числе и фантастических, сказочное всегда сочетается с реальным, далекое мифологическое прошлое с живой современностью. Особенно это касается таких произведений, как «Ами, или Метаморфоза» («Amy oder Die Metamorphose», 1978), «Привязанности» («Bindungen», 1980), «Лунные женщины» («Die Frau im Mond», 1982, рус. пер. 1984).

Богатое воображение помогает Фришмут создавать красочный мир, выступающий художественным противовесом унылой и тусклой повседневности. Среди ее героев нет деловых людей, бравых бюргеров, унылых стяжателей и настырных карьеристов. Фришмут создает вымышленный мир как некий прообраз желаемого будущего. Здесь царят терпимость, дружелюбие, сочувствие всему живому, жажда свободы и счастья. Но нельзя сказать, чтобы это царство мечты и фантазии было целиком оторвано от действительности, уводило от нее. Это не форма эскапизма, а способ некоторого отмежевания от реальности ради более пристального всматривания в нее, ради попытки разглядеть в ней ростки будущего. Книги Фришмут пронизаны заботой о будущем, которого может и не быть: ведь в настоящем люди слишком усердно готовятся к самоуничтожению. Правда, ее герои не столько действуют, сколько мечтают, но это светлые добрые мечты, побуждающие к действию других, вселяющие в человека тревожную тоску по лучшей жизни.

Название сборника рассказов «Граница мечты» («Traumgrenze», 1983) очень точно передает суть не только большинства рас-

сказов, но и всего творчества писательницы, как бы обретающейся на границе мечты и действительности. Сюжетные перипетии рассказов завязываются не в серой яви, а в мире заветных мыслей, фантазий и видений. Все в них построено и держится на едва заметных переходах от действительности к мечте, от внешнего опыта к внутреннему миру, от спонтанных реакций на причиняемые окружением обиды к «воспоминаниям о будущем», о том, что помогает выстоять, выжить. Два мира постоянно проникают друг в друга, переходы, превращения совершаются легко и безболезненно, повествовательница как бы воспаряет над действительностью, без труда преодолевая ее притяжение, и эта легкость отрыва от земной жизни нередко ведет к тому, что живые образы размываются и теряются в чаще метафор и уподоблений, блекнут в красотях языка — как, например, в лирической зарисовке «Разлука — нежное предостережение», где точно подмеченные переживания воспроизведены слогом столь изысканно-высокопарным, что кажутся надуманными и неестественными.

Общий знаменатель всех тринадцати рассказов сборника — любовь, понимаемая в широком смысле: любовь женщины к мужчине, матери к ребенку, писателя к языку, человека к тому месту, где он родился и вырос, к людям, его окружающим, любовь счастливая и неосуществленная, светлая и печальная, но всегда внутренне интенсивная, насыщенная богатой гаммой переданных в слове ощущений и переживаний. Некоторые рассказы Фришмут воспринимаются как своеобразные музыкальные этюды в прозе — не только потому, что речь в них нередко заходит о музыке, но, прежде всего, благодаря стилистической чистоте и музыкальности слога, общему эмоциональному фону, почти заглушающему сюжетно-событийную канву. И все же лучшие рассказы сборника те, в которых меньше вымысла и больше личного опыта автора. Таков рассказ «Счастье» — о переживаниях молодой женщины, вынужденной отдать годовалого ребенка на воспитание, чтобы вернуться на работу; трудности материнства, бессонные ночи, усталость кажутся ей теперь счастьем, от которого приходится отказываться. Несомненной удачей писательницы можно считать образы венцев — чудаковатых, склонных к фантазиям, к завиранию, неуютно чувствующих себя в сегодняшнем дне и глубинно связанных с романтизируемой ими атмосферой бывшей столицы Австро-Венгерской монархии («Ах, мой милый Августин» и «Наш с Музилом сосед»).

В романе «Пляска умов» («Kopftänzer», 1984) Фришмут отходит от главной линии своего творчества: здесь мы уже не найдем характерного для нее переплетения фантастики и реальности, а обнаружим претензии на философскую прозу. Настороженно-недоверчивое отношение к реальности здесь тоже со-

пряжено с ее преодолением — но на сей раз в форме отвлеченных умствований. В книге два основных героя: немолодая уже журналистка Дина и вчерашний школьник Дан. С линией Дины связан детективный зачин: она становится жертвой махинаций какой-то таинственной группы или секты, уволена из редакции газеты и решает осмотреться, подвести промежуточный итог, прежде чем начать новый этап жизни. С линией Дана связана тема молодежного терроризма. Будучи на распутье, он попадает в одну из неформальных группировок. Его привлекают глубокомысленные разговоры о «первопричинах» жизни, абсолютном бытии и т. п. Со временем от группы откалывается молодежь, мечтающая добиться своих целей с помощью террора. Впрочем, эта тема, столь актуальная на Западе в 1970–1980-е гг., затрагивается в романе лишь вскользь.

Идейным стержнем оказывается другое — умственные усилия, интеллектуальные упражнения главных героев, «пляска» их умов, утративших равновесие. По сюжету их пути пересекаются, они находят друг друга. С одной стороны, Фришмут явно любит Дину и Дана, щедро делится с ними своим идейным багажом, позволяет им высказывать свои собственные заветные мысли. С другой — писательница осуждает безнравственные авантюры «друзей», стремится вывести своих любимцев из состояния умственного парения, поставить их на твердую почву. А заодно если не преодолеть, то хотя бы ослабить и собственную тягу к «высокопарению» мыслей и чувств.

Безымянная героиня повести Фришмут «Владычица животных» («Herrin der Tiere», 1986) должна восприниматься как современная параллель к «зверей господине» — так в «Илиаде» Гомера названа древнегреческая богиня Артемида — охотница и одновременно защитница животных, радетельница чистоты и неприкосновенности природы (сегодня это называется экологией). Не случайно экологическое движение в западных странах зачастую сопряжено с феминизмом: «женщине-матери как бы самой природой определено быть защитницей жизни на Земле». Именно поэтому «ведущую роль в партиях “зеленых” играют женщины, находя в этом применение своему общественному темпераменту»¹³. Вопреки воле матери, героиня повести посвящает себя уходу за лошадьми, работает на конюшне, где содержатся готовые к скачкам рысаки, и сама мечтает стать наездницей.

Более четко параллель с античностью просматривается в романе «Не по средствам» («Über die Verhältnisse», 1987), повествующем о семейной драме: у хозяйки расположенного в центре Вены элитного ресторана «Молочный поросенок», куда заглядывают весьма высокопоставленные клиенты, некий полутурок-полуавстриец, выполняющий деликатные поручения австрийского

правительства, уводит студентку дочь — уводит из «живущей не по средствам» Австрии в Турцию, в бурлящий гибельными конфликтами «нижний мир». Это, в интерпретации Фришмут, нечто вроде мифологического подземного царства, куда Аид увел, похитив, рожденную от Зевса дочь Деметры Кору. Дочь хозяйки ресторана никто не похищал, она последовала за своим избранником добровольно, но ее выбор (и об этом говорят рассыпанные по тексту символические знаки) связан с болезнью и смертью.

Настойчивее и ярче, чем в других произведениях писательницы, в этом романе затрагиваются и активно обсуждаются (в застольных беседах и спорах посетителей «Молочного поросенка») насущные проблемы, волнующие не только австрийцев, но и всех обитателей общего «европейского дома»: загрязнение окружающей среды, нацистское прошлое некоторых лидеров, финансовые махинации, тайная торговля оружием и т. п. Фришмут прямо намекает на некоторых государственных мужей и даже подчеркивает: «Возникающее кое-где сходство персонажей книги с реальными лицами, там, где речь заходит об австрийском Олимпе, — намеренное».

Часть австрийских писателей в 1970–1980-е гг. сопровождала свои печальные повествования о разрушении под напором неуомолимой технической цивилизации мира и человека разрушением языка, формы, внутренней структуры и образного строя своих произведений. На этом фоне выделяется Марианна Грубер. Ее романы «Стеклянный шар» («Die Glaskugel», 1981) и «Промежуточная станция» («Zwischenstation», 1988), сборник рассказов «Протоколы страха» («Protokolle der Angst», 1984) свидетельствуют не только об увлечении научной фантастикой, не только о настойчивых подступах к проблеме «трагического гуманизма», но и о попытках найти свою собственную тропку к запутанному клубку роковых вопросов бытия и рассказать о них без нарочитых упрощений, но и без формальных изысков, без насилия над естественной простотой языка.

В молодости Марианна Грубер изучала музыку, медицину и психологию — была ученицей известного психоаналитика Виктора Франкля; следы этих увлечений легко обнаружить в ее прозе, отмеченной проникновенной чистотой тона и выверенностью психологических характеристик. Воспитанная на лучших образцах экзистенциалистской литературы, прежде всего на Камю, она умеет воссоздавать атмосферу безысходности, изображать резкие перепады личностного самочувствия; ее книги, вышедшие в самом начале 1990-х гг., — это сгустки того переуплотненного трагического мироощущения, о котором так любили писать художники экзистенциалистского толка. Горестным озарениям постигнутого бедой ума у нее, как и положено в таких

случаях, предшествует вызванная теми или иными обстоятельствами утрата смысла, мучительное обнажение скрытой надломленности, однако до крайнего предела, до приятия абсурда дело, как правило, не доходит. Речь в ее книгах скорее идет о сопротивлении этим «смыслоутратам», о попытках преодолеть уязвленность хаосом, вселенской бессмыслицей — попытках, которые в одних случаях, как в рассказах из сборника «Смерть зуйка» («Der Tod des Regenbogenpfeifers», 1991), заканчиваются жизненным крахом, в других, как в романе «Затишье» («Windstille», 1991), временным замиранием, отсрочкой момента, когда должно стрястись неизбежное.

Герои Марианны Грубер — чаще всего пожилые люди, которых само биологическое состояние организма заставляет острее ощущать бренность бытия, чувствовать, как истончается полоска между прошлым и будущим, называемая жизнью. Это, однако, не возрастной симптом, не воплощение личного опыта — персонажи писательницы, как правило, значительно старше ее самой, — это, надо полагать, давняя, сложившаяся еще в лоне Австро-Венгерской монархии примета австрийской словесности — говорить о старческой усталости, об изжитости, о том, что так проникновенно выразил Гуго фон Гофмансталь:

Позабывших народов утомленность
Тяжелит мне смеженные веки,
И испуганной душе не отринуть
Дальних звезд немое паденье.

Эта ранее смутно ощущавшаяся утомленность вдруг выплескивается наружу, когда старая деревенская повитуха Тереза обнаруживает, что окружающий мир стал чужим и не дает ей больше чувства защищенности («Смерть зуйка»). Ей кажется, что даже птица в саду поет по-иному, не так, как прежде. Это последний зук, оставшийся в окрестностях, остальные после регулирования водостока исчезли. Тереза знает: умолкнет зук — умрет и она. Песня птицы стала символом ее жизни. Как и зуйки, она тоже теряет место обитания: через ее сад и огород должна пройти современная автострада, бургомистр Хаслер от уговоров уже перешел к угрозам и непременно добьется своего: такова логика истории. Грубер показывает свою героиню в тот момент, когда она, уставшая от борьбы, одинокая, ослепшая, осознает бесполезность сопротивления. А ведь когда-то повитуха помогла неблагодарному чиновнику появиться на свет.

Под пером Марианны Грубер затерянная в австрийском Бургенланде деревушка становится символом современного мира, а Хаслер — олицетворением неумолимости «нового времени». Непрерывно что-то создавая, оно столь же непрерывно уничто-

жает привычное и надежное, то, что дает человеку чувство укорененности в своем времени и чувство родины.

Оставляя одинокую старуху наедине со своими мыслями и воспоминаниями о прошлом, помещая ее в пограничное пространство между жизнью и смертью, Грубер как бы создает типичную экзистенциальную ситуацию, правда, не совсем в чистом виде. К Терезе регулярно приходит сосед Унгер, помогает по дому и всячески ее поддерживает. Однажды он читает ей историю о том, как один человек после долгой болезни возвращается из городской больницы к себе домой и обнаруживает, что все его имущество разграблено соседями. Пораженный этим, он поджигает дом и, напевая, смотрит на пылающий костер. Тронутый рассудком, комментирует Унгер. Нет, настаивает Тереза, он прозрел. «Когда я умру и ты переживешь меня, я хочу, чтобы ты сжег мой дом».

Эта история не только дополняет и обогащает основную фабулу, но и представляет собой ядро рассказа «След Буланого» («Die Spur des Falben», издан вместе с романом «Смерть зуйка»), в центре которого уже сам Унгер, выполнивший просьбу Терезы. После долгого отсутствия он возвращается в деревню и находит свой дом разграбленным. Унгер чувствует себя чужим не только в деревне, а вообще на земле, он заблудился в лабиринте жизни, его время остановилось. Однажды он складывает в кучу все, что осталось, и поджигает дом.

И снова Марианна Грубер конструирует ситуацию, близкую к экзистенциализму и в то же время не совпадающую с ним. Как в свое время Тереза, так и Унгер не абсолютно одинок в деревне, у него есть друг и доброжелатель Колочай, еврей, которого он когда-то, будучи солдатом вермахта, спас от гестапо, а тот позже сохранил для него его Буланого. «След Буланого», след доброго поступка, душевного порыва проходит через всю жизнь и Унгера, и Колочай.

В романе «Затишье» снова всплывают экзистенциальные образы души, возникает кризисная ситуация, из душевного разлада рождается чувство бытийной «бездомности», которое на время лишает героя — теперь это пожилой предприниматель Пратт — воли к сопротивлению, веры в добро и справедливость. Внешне книга строится как детективный роман. Герман Пратт случайно оказался на месте преступления, его подозревают в убийстве словенской девушки, алиби у него нет. Но криминальный сюжет отесняется на периферию, в центре оказываются мысли, чувства, настроения Пратта, переживающего — независимо от вторгшегося в его жизнь подозрения в убийстве — кризис отчуждения, уставшего делать вид, что у него все в порядке, воспринимающего возможный арест как заслуженное возмездие за не совсем праведно прожитую жизнь, за нравственные уступки и

эгоизм. Он равнодушно, с чувством экзистенциальной вины, взирает на попытки взвалить на него реальную вину за чужое преступление: «Как незначительно то, что случилось, в сравнении с тем, что могло произойти».

Но Пратт все же не совсем «посторонний» в этом мире. Он ошибается, когда не надеется найти отклика, когда воспринимает свою жизнь как блуждание в беспросветном мраке нескончаемого туннеля. На его стороне брат погибшей (он помнит о добрых делах Пратта), подруга дочери, журналистка Лиза, которая старается снова пробудить в Пратте «необузданную нежность к этой жизни», да и полицейский Пиркер не так уж плох — то, что он делал, диктовалось лишь тактикой расследования. Настоящий убийца найден, и Пратт, таким образом, получает передышку, для него наступает период затишья перед бурей, которая может оказаться страшнее описанной в романе.

Книги Грубер 1980-х и начала 1990-х гг. — это притчи, вписанные в конкретную историю — историю Австрии последней трети XX века. Но, кроме того, это и живые истории выразительно выписанных персонажей, отмеченных несломленностью духа, отзывчивостью и способностью совершать мужественные поступки, — истории, обретающие благодаря заложенной в них силе обобщения характер символа.

Литератор Петер Розай проделал характерный для его поколения путь от левоанархистского бунтарства и формалистических «текстов» к освоению реалистических традиций. Он вырос в Вене, изучал германистику и искусствознание в Граце, с начала 1970-х гг. обосновался в Зальцбурге, свой писательский путь начинал в неоавангардистском объединении «Форум Городской парк» («Forum Stadtpark») в Граце. Его первый сборник рассказов «Участки местности» («Landstriche») вышел в 1972 г. в зальцбургском издательстве «Резиденц» («Residenz»), и с тех пор его новые книги появляются с завидной регулярностью, фиксируя успех и очевидный рост мастерства писателя.

В полный голос критика заговорила о Розае после выхода в 1976 г. его книги «Течение мыслей в голове» («Der Fluss der Gedanken durch den Kopf»), уже в названии которой можно обнаружить следы авангардистского прошлого. Широкою и разноречивую прессу получили его повести «Кем был Эдгар Аллан?» («Wer war Edgar Allan?», 1977) и «Отсюда—туда» («Von Hier nach Dort», 1978). Название первой повести, действие которой происходит в Венеции, сбивает с толку: можно подумать, что речь здесь идет об Эдгаре Аллане По, может быть, даже об опыте романизированной биографии или «исследовании души» великого американского писателя. На самом деле Эдгар Аллан — случайный знакомый героя повести, юного австрийца, недавно полу-

чившего некоторое наследство и прожигающего жизнь на фоне венецианских красот. Однако эта переключка имен возникает в повести не случайно, в ней намек на ту самую литературную традицию, которая здесь осваивается. Дело в том, что Эдгар Аллан предстает как двойник лирического героя повести, пользующегося услугами торговцев наркотиками и втянутого тем самым в опасные игры. Повесть, написанная в разгар так называемой «психоделической революции», полна страхами, разьедающими психику героя и сигнализирующими о его обреченности. Книга Розая, таким образом, не только своего рода «психограмма» юного наркомана, но и предостережение от опасного увлечения.

Действие повести «Отсюда—туда» протекает гораздо спокойнее, там нет внушающих страх видений, вызванных «зельем», но судьба героя, молодого парня, балующегося наркотиками, тоже вызывает опасения, хотя его душевная жизнь и его поступки изображаются сдержанно, без переხлестов и надрыва. И характер героя, и способ его изображения указывают на живое, плодотворное освоение австрийской литературной традиции от Гофмансталя и Шницлера до Музиля и Рота. Это вроде бы вполне традиционный герой — мягкий, безвольный, чувствительный созерцатель, но, с другой стороны, и вполне современный парень, обреченный справляться с ролью «лишнего» человека в условиях массовой ориентации на соблазны потребительства. «У Петера Розая, как у многих писателей, вышедших из неоавангардизма, манера повествования дробно-пунктирная, т. е. повествование не льется непрерывным потоком, а членится на отдельные, часто размером в несколько фраз, иногда вовсе одну фразу кусочки, параграфы или главки-островки. При этом нередко простейшие описания, выполненные предельно лаконично, а потому и особенно “суггестивно”, приобретают расширительный символический смысл», — пишет Ю. И. Архипов¹⁴. И приводит пример: «По комнате летала муха. Она летела сначала от окна ко мне, потом обратно к окну. Она, казалось, искала дорогу, но дороги не было, и она ее не находила». В этом наблюдении — своего рода микропарабола всей жизни героя. Он тоже мечется в поисках настоящей дороги в жизни с горьким ощущением, что дороги нет, что жизнь не удалась. Мир огромен и вызывает жадный интерес героя своим красочным многообразием. Но это многообразие остается чужим, холодным, механическим для того, у кого нет своей цели в жизни, кто непричастен к ее вечным танствам — творческому созиданию, любви, деторождению. Розай не распространяется о тоске героя по этой истинной жизни: просто его герой подбирает случайно подвернувшуюся фотографию одного мальчика и пытается всех уверить, что это фотография его сына, — и тоска его становится

понятна. Автор не тратит слов на описание того, как больно ранит сердце его протагониста бездушный механический мир: просто с уст героя срывается пожелание иметь каменное сердце — и рана эта обнажается сама собой...

Розай избегает рефлектирующего многословия; обыгрывая какие-либо «топосы» австрийской литературы, он словно опирается на знакомство с ними и читателя. «Даже трогательно иной раз видеть человека, у которого есть свойства», — роняет фразу герой-повествователь, и сознание читателя невольно замыкает ее на «Человека без свойств» Роберта Музиля. Именно это живое сращение устойчивой национальной традиции с самыми непосредственными отзвуками современности, впервые, пожалуй, достигнутое в такой мере в «Отсюда — туда», позволило Розаю утвердиться в ряду крупных австрийских прозаиков 1970–1990-х годов.

О растущем мастерстве писателя свидетельствуют его последующие произведения — «Хроника попыток стать сказочником» («Chronik der Versuche, ein Märchenerzähler zu werden», 1979), «Быстрое счастье» («Das schnelle Glück», 1980), «Млечный путь» («Die Milchstrasse», 1981), «Попытка критиковать природу» («Versuch, die Natur zu kritisieren», 1982), а также состоящий из шести книг цикл «15 000 человеческих душ» («15 000 Menschen-seelen»). Одна из этих книг — повесть «Мужчина & женщина» («Mann & Frau», 1984) была переведена на русский язык в 1994-м. Это история распада одной семьи, своего рода «развод по-австрийски». Он и она, адвокат и медсестра, расстаются, решив, что жить вместе дальше, несмотря на наличие маленького ребенка, не имеет смысла. Они пытаются по-новому устроить свою жизнь, но это им не удается. Герои не могут забыть друг друга, хотя и понимают невозможность нового сближения. Розай не драматизирует ситуацию, рассматривая происходящее как нечто само собой разумеющееся, типичное, широко распространенное. «Автору удалось изобразить своих навсегда расставшихся героев так, что мы ясно чувствуем, насколько прочно связаны они общей судьбой — общей для всех людей, — и в этом обнаруживает себя тонкое мастерство художника, умеющего стереть мнимую границу между бытом и бытием»¹⁵.

Проблемы насилия в семье как следствие авторитарного духа общества все активнее поднимает так называемая «женская литература», к наиболее репрезентативным авторам которой относятся Эльфрида Елинек, Мария-Тереза Кершбаумер (Marie-Thérèse Kerschbaumer, род. 1936), Вальдрауд Анна Митгуч (Waldraud Anna Mitgutsch, род. 1948), Элизабет Райхарт (Elisabeth Reichart, род. 1953), Бригита Швайгер (Brigitte Schwaiger, род. 1949) и другие. Суровая критика патриархальных норм и авторитарной роли матери или отца в семье сопрягаются, как это

было у Ингеборг Бахман, с собственными воспоминаниями о детстве и юности. Изнурительная муштра на занятиях музыкой, бесчеловечная система «воспитания гения», который «не состоялся», приобретает в самом автобиографическом романе Эльфриды Елинек «Пианистка» («Die Klavierspielerin», 1983) значимое обобщение: «В определенном смысле эта история — притча об Австрии и ее обществе, живущем за счет славы своих великих композиторов, то есть за счет прошлого, которое оплачивается подавлением индивидуальности сотен и тысяч безвестных учителей музыки, пианисток»¹⁶.

В романе Елинек «Похоть» («Lust», 1989) иронически повествуется о насилии в интимной сфере. Противопоставляя слабую женскую роль брутальной силе мужчины, Елинек воссоздает сатирическую, гротескную ситуацию мира обывательских предрассудков. Сексуальная агрессия со стороны мужчины показана и в «авантюрном романе» Эльфриды Кцурды (Elfriede Czurda, род. 1946) «Кернер» («Kerner», 1987).

На конец 1970-х — середину 1980-х приходится и пик расцвета литературы о детях и детских годах. Австрийцы, чувствуя свою общность, хотят разобраться, кто же они такие, откуда берутся их проблемы и комплексы. Многие литераторы стремятся поделиться пережитым в детстве. Уроки Фрейда не прошли даром: корни взрослых проблем скрываются в детстве, в травмах, нанесенных родителями и школой. Неслучайно большой популярностью в те годы пользовалась книга австрийского психоаналитика Эрвина Рингеля (Erwin Ringel, 1921–1994) «Австрийская душа» («Die österreichische Seele»): к 1986 г. она выдержала восемь изданий, которые каждый раз дополнялись все новым материалом. Австрийцы хотели понять свою душу.

Рингель в этой книге утверждает, что нигде больше в мире неврозы не цветут столь пышным цветом, как в Австрии. И причина этого болезненного проявления в трех традиционных постулатах австрийского воспитания: послушании, вежливости и бережливости. Их вбивают в головы детей криками, палками, розгами, наказаниями, любыми другими способами. Они, как красные флажки, начиная с детства, запрещают человеку выражать свои эмоции и истинные чувства, заставляют загонять их в глубины своего «я» и убеждать себя в том, что поступать следует так, как велят родители, вышестоящие авторитеты, начальство, церковь, а не так, как хотелось бы. Так происходит подавление личностного, индивидуального начала. Загнанные в область бессознательного, в глубокую тень чувства, в том числе чувства обиды и унижения, не перестают существовать, а продолжают подспудно влиять на человеческое существо, проявляясь в не-

ожиданных вспышках ненависти, жестокости, в психосоматических болезнях, в тяге к самоуничтожению и извращениям.

Лирический и, безусловно, автобиографический герой романа Йозефа Винклера (Josef Winkler, род. 1953) «Родная речь» («Muttersprache», 1982, рус. пер. 2005) погружает читателя в пучину своего детства, прошедшего в глухой каринтской деревне. Сюжета как такового нет, читать книгу можно, открывая наугад в любом месте, герою главное выговориться, освободиться от детских впечатлений, страхов, кошмаров, видений, от ненависти к отцу, от преследующих его сознание эмблем и образов смерти, от навязчивых состояний. Он вспоминает все подряд, составляя свой монолог по каким-то одному ему понятным законам. В его мироощущении все смешано в одно сплошное варево: религиозные чувства эротичны, эротичность греховна, грех смертелен, смерть натуралистична, но и религиозна — и так по кругу. Внутренний взор рассказчика, как фотокамера, схватывает врезавшиеся в мозг картинки и без остановки выдает их одну за другой. Иногда они вполне адекватны, иногда похожи на бред сумасшедшего или на фантазии воспаленного сознания. Ракурс рассказчика все время меняется: то он якобы эмбрион, сидит в животе матери и наблюдает оттуда во всех подробностях жизнь родной семьи и деревни (известный психоаналитический прием: заставить пациента вспомнить свое «пренатальное» состояние); то он уже мальчик или даже подросток, принимающий в этой жизни непосредственное участие; временами он представляет себя самого своим же собственным сыном, а вообще же он — взрослый писатель, изгой среди нормальных людей, гомосексуалист и интеллеktуал, неизбежно и в который раз обращающий взор в мучительное прошлое, чтобы в муках же освободиться от него и, наконец, перестать чувствовать себя ущемленным. У Винклера получилась своеобразная история болезни, дополняющая психоаналитические штудии Рингеля. И таких историй в 1980-е было написано не мало.

Совсем в ином аспекте освещена тема детства в романе Андреаса Окопенко (Andreas Okopenko, род. 1930) «Киндернаци» («Kindernazi», 1984, рус. пер. 2001). Это дневник австрийского мальчика, который он ведет в те самые годы безвременья, с 1939 по 1945. Месяц за месяцем, год за годом Анатолий Витров описывает повседневные события своей жизни — иногда совершенно типичной для мальчика его лет, иногда отмеченной странным или даже страшным колоритом той эпохи, когда Австрия входила в состав Третьего рейха. Дневник — живое свидетельство, документ, показывающий: никакого безвременья, никакой черной дыры не было, была жизнь, и шла она своим чередом. Мальчик вырос и менялся: наивный патриот из гитлерюгенда в первые

годы аншлюса в конце с ужасом понимает, что вот-вот попадет на фронт, потому что призывают уже и детей, а умирать ему совсем не хочется. Окопенко не делает акцента на травмах, нанесенных ребенку в летних немецких лагерях, где царила муштра и жестокие порядки. Да, это отравляло мальчику жизнь, но не до такой степени, чтобы сказать: «Они лишили меня детства» — как это было в большинстве других повестей и романов на ту же тему. Несмотря на военный режим, детство его было счастливым, потому что были друзья, семья, умный папа, заботливая мама, любимая тетя, был родной венский дом, увлечение астрономией и фантастикой, было много всего такого, что особенно важно иметь именно в «нежном возрасте».

Главная идея этого романа в другом, и в конце 1980-х ее подхватят многие: становление личности неотделимо от судьбы страны. Жизнь преподала мальчику нагляднейший урок: сначала казалось выгодным превратиться в истинного немца, но ставка оказалась проигрышной, и тогда нужно было во всеуслышание объявить, что немцем он был понарошку. Так учил отец, так поступила вся страна, так пришлось поступить и ему. Причем здесь принципы? В конце концов, вся жизнь — театр: сегодня у тебя одна роль, завтра другая, ценность не в принципах, а в самой жизни — не терять же ее из-за каких-то абстракций. Все взрослое окружение мальчика придерживается этой философии, и в первую очередь его отец: болгарин по национальности, он презирает все немецкое, но сразу же после аншлюса поступает на немецкую службу и старательно, хоть и не без тайного внутреннего отвращения, внушает собственному сыну, что тот немец. Повествовательный ракурс романа часто «прыгает»: дневник вроде бы ведется от лица Анатоля, но вдруг об этом самом Анатоле говорится в третьем лице, как будто он лишь друг того, кто ведет дневник. «Я» австрийца не может быть цельным, он обречен на двуличие, на многоличие. Нет-нет, да и бросит какую-нибудь грустную реплику еще один незримый свидетель происходящего, взрослый автор, и это придает дневнику — даже самым по-детски радостным или по-детски отчаянным его моментам — обреченно-философскую нотку: взрослый-то автор знает, что ждет его растущего героя впереди: он разочаруется, он научится притворяться, урок аншлюса станет главным уроком его жизни.

Поиском своей идентичности, себя настоящего, освобожденного от всевозможных наслоений в виде ложных правил и представлений, навязанных обществом, занимались многие австрийские авторы восьмидесятых. Под вопросом было, до какой степени успешным оказывался этот процесс освобождения и обретения. Неслучайно же образ рассказчика почти всегда двоятся, троится, буквально на глазах распадается на части, голос

его всегда как будто неуверенно дрожит, запинаясь, и никогда он не занимает четкой и твердой позиции. Что же касается конкретных австрийских реалий, то интерес к простому их описанию, «документализации», быстро угасает. Авторам гораздо важнее становится поведать о собственном опыте социализации на их фоне, попутно отыскивая причины возникновения личных комплексов и фрустраций. Поэтому многие произведения тех лет были так или иначе автобиографичными.

Проблеме поиска собственной национальной идентификации и понятия «родина», взаимоотношениям с ней, посвящены вышедшие в 1986 г. романы «Изничтожение» Томаса Бернхарда и «Повторение» Петера Хандке (произведения, уже упомянутые нами в начале данной главы).

Герой романа Хандке — Филипп Кобаль — пишет воспоминания о путешествии на историческую родину, в Словению, которое он совершил в поисках пропавшего брата четверть века назад, еще двадцатилетним юношей. Он пишет и тем самым повторяет те давние события, и это повторение-проговаривание, кажется, взывает их к жизни. Во время поездки герой изучает старинный немецко-словенский словарь, оставшийся от брата и, произнося незнакомые слова, ощущает их изначальность, связь с истоками, с живым мифом. Одновременно с этим он наблюдает жизнь словенской деревни, тоже пребывающей вне времени — как некая утопия. И в этом отдаленном уголке он начинает осознавать свою связь с бытием и окружающим миром. Герой вспоминает, как нашел остатки прекрасного сада, разбитого братом, и, записывая эти воспоминания, воссоздает чувство той пережитой им гармонии. Поиски брата превратились для героя в поиски самого себя; та поездка помогла определиться с жизненным призванием: вернувшись, Кобаль решил стать писателем.

Главный герой романа Бернхарда — Франц-Иосиф Мурау — последний отпрыск аристократического рода, уже много лет живет в Риме, чтобы быть подальше от ненавистных семейных уз и постылой родины. Получив известие о гибели родителей и брата в автокатастрофе, герой ненадолго приезжает на их похороны; вступив в наследство, сразу же отписывает свой семейный замок Вольфсэгг израильскому культурному центру и уезжает обратно в Рим, где, описав все случившееся, вскоре умирает. Полная саморефлексии, едких высказываний, рассуждений о жизни и горьких воспоминаний история Мурау, записанная в форме его ретроспективного монолога, собственно, и есть ткань романа. Свою цель Мурау формулирует так: «изничтожить все, что я понимаю под Вольфсэггом», — то есть, уничтожить свою «австрийскость», свою принадлежность семье, стране, мифу о ней, нелицеприятной правде о ней, всему огромному, необъятному комплексу

понятий, правил и реалий, составляющих эту пресловутую «австрийскость». Процесс проговаривания становится здесь процессом деконструкции — в противовес хандковскому воспроизведению-воспоминанию. Причем деконструкция эта оказывается направленной на самого героя: он ненавидит свою австрийскость и, проговаривая, освобождается от нее, но тем самым он освобождается от самого себя — неслучайно ведь, выговорившись, он умирает. Австрийскость понимается здесь как болезнь, сформировавшаяся большого, — без нее он был бы кем-то другим.

Значимой темой в австрийской литературе 1980-х гг. становится недавнее военное прошлое, неожиданно жестокое, о котором многие были склонны забыть. Об этом романы Герхарда Рота «Тихий океан» («Der stille Ozean», 1980) и Геральда Шизковица «Пунтигам, или Искусство забвения» («Puntigam oder die Kunst des Vergessens», 1987, рус. пер. 1992), тетралогия Петера Хандке «Медленное возвращение домой», «Учение горы Сен Виктуар», «Детская история», «Проселочными дорогами» («Die Langsame Heimkehr», 1979; «Die Lehre der Sainte-Victoire», 1980; «Über die Dörfer», 1981; «Kindergeschichte», 1981), драматическая трилогия Хайнца Унгера (Heinz Unger, род. 1938) «Республика забвения» («Die Republik des Vergessens», 1987), комедия Густава Эрнста (Gustav Ernst, род. 1944) «Склеп в сердце» («Herzgruft», 1988), повести Элизабет Райхарт «Перейди через озеро» («Komm über den See», 1988) и Эриха Хакля (Erich Hackl, род. 1954) «Прощание с Сидони» («Abschied von Sidonie», 1989).

Так, в документально-бесстрастном повествовании Хакля изображен короткий жизненный путь цыганской девочки Сидони Адлерсбург во времена аншлюса. Ее дорога в концентрационный лагерь оказалась последней. Те, кто послал девочку на смерть, в том числе директор народной школы, придерживающийся расистских взглядов, не чувствуют ни вины, ни ответственности за трагические последствия. Они исполняли свой «долг». (Кстати, на эту же тему написаны пьеса Феликса Миттерера (Felix Mitterer, род. 1948) «Нет прекраснее страны» («Kein schöner Land», 1987) и «главное произведение конкретной поэзии» Хаймрада Бекера (Heimrad Bäcker, 1925–2003) об Аушвице «список» («nachschrift», 1986).

Особенно активно тема неискупленного прошлого Австрии стала подниматься в литературе после победы на президентских выборах 1986 г. бывшего эсэсовца Курта Вальдхайма, когда вся страна раскололась на два лагеря. Проблемы традиционного воспитания и поведения австрийцев, волновавшие писателей и раньше, проецировались теперь на саму страну и ее историю. Теперь разобраться в себе значило не просто разобраться со своими индивидуальными комплексами и травмами. Важно было преодо-

леть в себе травму коллективного сознания, нанесенную ему относительно недавней историей. Этим и заставили заняться своих героев авторы многих литературных произведений того периода.

Рут Бергер, героиня повести Элизабет Райхарт «Перейди через озеро», находится в стадии перманентного нервного срыва и почти на грани безумия. Рут никак не может нащупать свою индивидуальность, понять, а главное, проговорить словами, кто она такая, в чем ее отличие от других, ее особость, какова ее личная история и история ее семьи. Окружающий ее социум предлагает ей вполне благополучное, но бездумное существование: она переводчица в правительственном ведомстве, работает с делегациями, посещает официальные мероприятия, много, до изнеможения, говорит об успехах и достижениях Австрии. Но это не есть тот настоящий язык, которым она хотела бы выразить себя. Хотела бы, но не знает, где найти слова. Это желание заставляет ее переквалифицироваться в учительницу истории и она начинает преподавать в провинциальном австрийском городке, расположенном на берегу горного озера — там-то Рут и суждено, наконец, найти путь к самой себе. Рут мучают смутные воспоминания ее детства: они скрывают какую-то тайну, но не могут прорваться из сферы бессознательного на поверхность. Немалую часть повествования занимают сны и видения героини, полные непонятных для нее самой образов прошлого. Ее мать, бывшая узница концлагеря, рано умерла, оставив маленькую Рут на воспитание тетям. За что сидела мать, что она скрывала, что она была за человек, что за таинственные письма она получала из того самого городка, в котором теперь предстоит работать учительницей Рут?

Название «Перейди через озеро» глубоко символично: повесть как раз и описывает тяжелый и мучительный путь Рут через темные воды беспомыслия и забвения к правде, которая долгие годы вытеснялась и ее собственной семьей, и всем послевоенным обществом. Шаг за шагом Рут «раскапывает» свою историю и параллельно начинает поступать так, как велит ей ее внутреннее «я», ее совесть, а не так, как того требуют общепринятые лживые правила. Она пытается вести занятия вопреки формализованному учебному плану и тем самым прививать своим ученикам интерес к школьным занятиям. Она находит в себе силы не любезничать с неприятными ей людьми. И главное: она начинает общаться с Анной Цак, бывшей узницей концлагеря и участницей австрийского сопротивления. Анна — живая свидетельница нелицеприятного прошлого, о котором все предпочитают молчать, поэтому долгие годы эта женщина живет в полной изоляции. Но именно эта фигура расставила все точки над «i» в личной истории главной героини. Чем больше правды узнает Рут, тем увереннее и самостоятельнее становятся ее по-

ступки, тем тверже почва под ее ногами. В конце она почти уверена, что перейдет через темные и зыбкие воды.

В романе Роберта Шинделя (Robert Schindel, род. 1944) «Урожденный» («Gebürtig», 1992) проблема национальной идентификации так или иначе отягчает существование всех действующих лиц — которых там, надо сказать, немало. При желании по этому роману можно было бы поставить классический сериал: герои, по большей части венская богема, проводят время в кафе, на вечеринках, бесконечно много разговаривают, ссорятся, встречаются, влюбляются, изменяют, выясняют отношения, расстаются — и так до бесконечности. Но есть у всего этого калейдоскопа взаимоотношений весьма серьезная подоплека, и она постоянно дает о себе знать, просвечивает, как золотая подложка просвечивала бы сквозь любую ткань. Все эти люди, дети нашего времени, на самом деле прямые потомки жертв и их мучителей. Родители одних уничтожали или пытались уничтожить родителей других. И никуда им от этого не деться и не спрятаться, даже если хотелось бы. И невозможно, встречаясь в кафе, отправляясь в совместное путешествие, ложась в постель, об этом не знать и не помнить, причем знание это часто всплывает в голове произвольно и совсем не кстати.

В рамках проснувшегося интереса к проблемам реальной жизни страны, к персонажам, напрямую затронутым этими проблемами, в 1980-е гг. появляется целый пласт текстов «о литературе и литераторах», об их существовании в круговерти бурно растущего медийного и книжного рынка. Автор как общественная фигура, как фигура модная и даже культовая, вынужден идти на компромиссы с издателями и спонсорами, дружить с критиками, участвовать в разного рода интригах, провоцировать скандалы и привлекать к себе внимание, критиковать государство и получать от него субсидии, презирать бюрократов от культуры и всецело от них зависеть. Такой автор волей-неволей втягивается в деятельность, с творчеством напрямую не связанную, но без которой в нынешних условиях это творчество теряет всякий смысл, так как не находит путей к читателю. Эти темы поднимаются, например, в остросатирических, часто пародийных, написанных, что называется, «на грани фола» текстах Антонио Фиана (Antonio Fian, род. 1956), в романах и многочисленных эссе других писателей¹⁷. Основными импульсами этому феномену послужили, по мнению Й. Зоннляйтнера, во-первых, стремление компенсировать нехватку здоровой, критически настроенной общественной мысли, и, во-вторых, потребность в изучении социально-экономических условий жизни «свободных художников», всех их многочисленных взаимосвязей и взаимозависимостей¹⁸. «Создается впечатление, что в последние годы австрийская ли-

тература сильно увлеклась саморефлексией. Писатель, книжный рынок и общественность, все формы коммуникации между ними все чаще становятся материалом художественных произведений, как будто авторы утратили способность познавать жизнь, лежащую за рамками их собственного бытия, и повествовать о ней, а литературное творчество подчинилось принципу: «границы моего письменного стола суть границы моего мира»¹⁹.

Стремлением «вывести на чистую воду» формулы и законы сложившегося вокруг литературы рынка можно объяснить и появление в конце 1980-х ряда нашумевших литературных мистификаций. Во всех случаях мистификаторы действовали по одному и тому же алгоритму: неизвестные авторы, регулярно получавшие отказ в издательствах, завоевывали сенсационное признание и популярность, после того как предлагали издателям сочиненные наспех тривиальные тексты под вымышленными именами с вымышленными биографиями. Наиболее известными мистификациями стали сборник «спонтанных» стихотворений, написанных *Ф. И. Черниным* и *Ф. Шматцем* и опубликованных в 1987 г. поддавшимся на обман издательством Residenz под именем некой провинциалки *И. Швайгхофер*, а также рассказ «Конец зимы», изданный в 1990 г. в венском издательстве Zsolnay под именем Лусианы Глазер, но состряпанный на скорую руку мало кому известными писателями *В. Клиром* и *С. Хольцер*.

Эта тенденция проявилась и в распространении такого приема, как цитирование своих же коллег по цеху, часто пародийное, часто с целью выразить свое отношение к тому или иному явлению или фигуре в современной австрийской литературе. Особое место здесь занимает творчество Вернера Кофлера (*Werner Kofler*, род. 1947). Этот автор с величайшей виртуозностью создает целые пародийные каскады из цитат и аллюзий на других авторов (часто Томаса Бернхарда и Петера Хандке). Подчиняясь замыслу Кофлера, цитируемые произведения получают иные, далекие от первоначальных смыслы и значения.

Несмотря на то, что тексты Кофлера, по сути, созданы из «вторсырья», из уже однажды написанного и изданного, они наделены глубоким критическим *под-текстом*, так как в ироническом свете представляют то, чем живет интеллектуальная элита страны, какие идеи она пытается донести до своей публики. И в этом отношении творчество Кофлера отмечено глубоким пессимизмом: с одной стороны, писатель безжалостно высмеивает лицемерие, штампы, позерство как в австрийской реальности, так и в австрийской литературе, с другой — и это особенно важно для перехода к характеристике литературной ситуации уже в девяностые годы — чувствует сомнительность, даже бессмысленность своих усилий: «Из бессилия сажусь я за стол и пишу, из

бессилия я встаю из-за него. Час за часом слушаю я новости — может, хоть одно из моих требований было принято во внимание? Ничего подобного, наоборот! Взять все, наконец, в свои руки? — спрашиваю я себя. Но это же бесперспективно! И стук дождя по стеклу не помогает, и порывы ветра, и даже тот факт, что скоро новый день настанет. Ничего я не в силах изменить. Когда в обед, то есть, по моему времяисчислению, утром, меня будит звон колоколов, единственное, на что я еще способен, — это включить радио, чтобы проверить, на месте ли мир. Быть вынужденным начинать день вот так!»²⁰

Впрочем, чувство бессилия (вполне, может быть, мимолетное) Вернера Кофлера еще не значит, что таким же чувством охвачена вся австрийская литература восьмидесятых, что все потоги более активных писателей натываются на стену непонимания и гложут в «вате». Как говорится, капля камень точит, а в 1980-е гг., как видно из данного обзора, капли слились не просто в струйку, а в поток, способный размыть застарелые представления и многое смести на своем пути. Выше говорилось о мистификациях. Но ведь это и есть проявление «озорства», свободной игры фантазии, чего так недоставало десятилетием раньше. Да и от мистификаций до мифологии не так уж и далеко. Нередко они и вообще идут рука об руку.

И впрямь, в австрийской литературе этого периода уже широко используются мифологические сюжеты и аллюзии, расширяющие повествовательную палитру и помогающие понять глубинную суть актуальных проблем, отделить миф от абсурда. Пожалуй, можно говорить о двух видах мифотворчества, поскольку сама реальность может быть мифологичной по своей природе: «Абсурд замыкает миф на себе самом, а миф удерживает констатацию абсурда от грозящего ей распада, отождествления с абсурдом, что, в конце концов, всё же произошло на стадии “абсурдного театра” и постмодернистского “антиромана”»²¹. Две разновидности мифотворчества имеют существенное различие: одна из них — модернистская — «переводит “внутренние фантазии” (Кафка) и случайности “неоправданных преступлений” экзистенциалистских героев на уровень некоей закономерности, придает им культурологический статус»²². Второй тип мифологизма, называемый немодернистским, предполагает, что «миф является не способом организации распада, а способом его преодоления. Современный концептуальный синтез и есть форма такого преодоления абсурда, познания его в общей картине трагического существования человечества как части единого целого и преодоления его в синтезе, в этом целом»²³. К такому типу мифологизма Л. Г. Андреев относит роман Германа Броха «Смерть Вергилия» (1945).

Оба типа мифотворчества сформировались в австрийском художественном сознании прошлых десятилетий, на некоторое время заглохли и снова оживились в 1980-е годы. В связи с этим могут быть названы романы «Новая Шехерезада» («Die neue Scheherazade», 1986) Лилиан Фашингер (Lilian Faschinger, род. 1950), «Самый обыкновенный брак. Одиссей и Пенелопа» («Eine ganz gewöhnliche Ehe — Odysseus und Penelope», 1987) Инге Меркель (Inge Merkel, 1922–2006), «Пороховая земля» («Pulverland», 1986) Вильгельма Мустера (Wilhelm Muster, 1916–1994), «Площадка для игр героев» («Spielplatz der Helden», 1988) Михаэля Кёльмайера (Michael Köhlmeier, род. 1949), «Последний мир» («Die letzte Welt», 1988) Кристофа Рансмайра и другие.

Австрийская проза конца 1970-х – начала 1990-х, несмотря на нечеткость «внешних» временных границ — календарного начала десятилетия и его окончания, — продолжает развиваться в русле активного самопознания. Австрия и австрийская культура утверждаются как в статусе национальном, так и европейском. Об этом свидетельствуют многочисленные эссе и речи Петера Туррини «Это славная страна» («Es ist ein gutes Land», 1987) и «Моя Австрия» («Mein Österreich», 1988), Йозефа Хазлингера (Josef Haslinger, род. 1955) «Политика чувств» («Politik der Gefühle», 1987) и Михаэля Шаранга (Michael Scharang, род. 1941) «Чудо Австрия» («Wunder Österreich», 1989). Период «обретения собственного голоса» сменяется началом нового этапа, когда растут масштабы творчества австрийских писателей. Каждый из них пытается выработать собственную художественную концепцию, не ограниченную, какими-либо манифестами, заявлениями или идеологическими рамками.

В период между концом 1970-х – началом 1990-х гг. Австрия предстала для Европы своеобразной моделью культурного развития, продолжающего то, что было заложено в венском модерне и литературе рубежа XIX–XX веков (Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер, Петер Альтенберг), продолжено в австрийском модернизме (Райнер Мария Рильке, Франц Кафка, Роберт Музиль, Герман Брох, Йозеф Рот) и, наконец, обрело своего рода промежуточную завершенность в литературе 1980-х годов (Петер Хандке, Томас Бернхард, Кристоф Рансмайр, Эльфрида Елинек и другие). Литературу Австрии исследователи не случайно окрестили «малой родиной» современной словесности, поскольку в ней наиболее ясно проявились черты ментальности человека XX столетия. Современная австрийская литература, в первую очередь проза, «несет в себе неистребимый отпечаток “австрийского синдрома”, сложного и многосимптомного недуга, черты которого сформированы наследием Кафки, Фрейда, Витгенштейна, Рильке, Рота, Целана, всей фантастически разнооб-

разной плеяды литераторов и мыслителей, ярчайшим всполохом озарившей закат Габсбургской империи. Всякий образованный человек конца XX века, <...> сам о том не подозревая, — немножко австриец...»²⁴ Об этом же и слова Роберта Музиля, которые он с уверенностью и большой силой предвидения оставил в своих дневниках: «... эта гротескная Австрия есть не что иное, как особенно наглядная модель современного мира»²⁵.

¹ *Zeyringer K. Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken.* Innsbruck, 2001. S. 522.

² *Aspetsberger F. Literarisches Leben im Austrofaschismus.* Königstein/Ts., 1980. S. 111.

³ *Kolleritsch A. Vorwort // Manuskripte.* 1980. S. 8.

⁴ *Schwendter R. Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur? // Österreich,* 1995. S. 167.

⁵ *Ruiss G., Vyoral A. Die Freiheit zu sehen, wo man bleibt. I. österr. Schriftstellerkongreß.* Wien, 1982. S. 59.

⁶ А также: Алоис Брандштеттер (Alois Brandstetter, род. 1938), Йозеф Винклер (Josef Winkler, род. 1953), Гернот Вольфгрубер (Gernot Wolfgruber, род. 1944), Марианне Грубер (Marianne Gruber, род. 1944), Норберт Гштрайн (Norbert Gstrein, род. 1961), Франц Иннерхофер (Franz Innerhofer, 1944–2002), Герт Йонке (Gert Jonke, род. 1946), Мария Терезия Кершбаумер, Альфред Коллерич, Роберт Менасе, Макс Мэтц (Max Maetz, 1923–1991), Элизабет Райхарт, Герхард Рот (Gerhard Roth, род. 1942), Кристоф Рансмайр (Christoph Ransmayr, род. 1954), Петер Туррини, Йозеф Хазлингер, Михаэль Шаранг, — список может быть продолжен. Первыми же наиболее значительными произведениями этого направления были романы Ганса Леберта (Hans Lebert, 1919–1993) «Волчья шкура» («Die Wolfshaut», 1960) и Герхарда Фрича «Карнавал» («Der Fasching», 1967).

⁷ *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlandes // Hg. Jung J.* Salzburg, Wien, 1978. S. 7.

⁸ *Михайлов А. В. Традиционное и новое в австрийской литературе второй половины XIX века // История всемирной литературы в девяти томах. Том седьмой.* М., 1991. С. 393–394.

⁹ *Turrini P. Provinz.* S. 131–132.

¹⁰ *Menasse R. Das Land ohne Eigenschaften.* S. 113–114.

¹¹ *Schuh F. Vorwort // Gerstl E. Narren & Funktionäre. Aufsätze zum Kulturbetrieb.* Wien, 1980. S. 5

¹² *Zeyringer K. Innerlichkeit — Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der 80er Jahre.* Tübingen, 1992. S. 93, 94.

¹³ *Шлапоберская С. Рец. на «Herrin der Tiere» // Современная литература за рубежом.* М., 1989. № 1. С. 8.

¹⁴ *Архипов Ю. Розай П. «Кем был Эдгар Аллан?»; «Отсюда—туда» (Рец.) // Современная художественная литература за рубежом. М., 1979. № 6. С. 7.*

¹⁵ *Розай П. Мужчина & женщина. СПб., 1994. Перевод А. Жеребина. С. 6.*

¹⁶ «Высказать невысказываемое, произнести произносимое...» С австрийской писательницей Эльфридой Елинек беседует Александр Белобратов // *Иностранная литература. 2003. № 2. С. 291.* Подробнее об этом романе см. в главе, посвященной творчеству Елинек.

¹⁷ См., например: *Gauss K.M. Der wohlwollende Despot. Ueber die Staatsschattengewächse. Klagenfurt, 1989; Schuh F. Das phantastische Exil. Essay. Klagenfurt, 1991; Haslinger J. Wozu brauchen wir Atlantis. Essays. Wien, 1990.*

¹⁸ *Sonnleitner J. Wirklichkeiten — eine produktive Verlustgeschichte. Zur österreichischen Literatur der achtziger Jahre // Neue Generation — neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre // Hrsg. von Delabar W., Jung W., Pergande I. Opladen, 1993. S. 214.*

¹⁹ *Sonnleitner J. Op. cit. S. 214.*

²⁰ *Kofler W. Am Schreibtisch. Alpensagen. Racheakte. Hamburg, 1988. S. 133.*

²¹ *Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М., 2001. С. 300–301.*

²² Там же. С. 300.

²³ Там же. С. 301.

²⁴ *Австрийский синдром // Иностранная литература. 1995. № 8. С. 113.*

²⁵ *Музиль Р. Из дневников // Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения: В 2 т. Роман. Повести. Драма. Эссе. М., 1999. Т. 2. С. 271.*

ГЛАВА 20

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ИСХОДЕ XX ВЕКА (Вместо заключения)

Литературная история Австрии второй половины XX в. — достаточно сложный, многослойный, чрезвычайно подвижный и трудный для систематизации период. Еще слишком мала историческая дистанция, чтобы с уверенностью судить о том, что сохранит время, а что окажется обреченным на кратковременную жизнь. И все же словесность даже последнего десятилетия XX в. позволяет сделать некоторые, пусть пока и предварительные, выводы. Как известно, литературоведение прошлого внятно отделяло предмет своих занятий от текущего литературного процесса. Однако уже в 1930-е гг. Вальтер Беньямин в эссе «История литературы и литературоведение» обратил внимание на «честолюбивое стремление науки сравняться по осведомленности с ежедневной столичной газетой»¹. Современные историки литературы к актуальному литературному процессу обращаются без каких-либо «комплексов», и любое новое и яркое имя и произведение зарубежного автора довольно скоро становится не только объектом внимания со стороны переводчиков, литературных критиков и читающей публики, но и предметом аналитических усилий филологов. Изменение научного канона здесь налицо, хотя при этом не менее сильно бросается в глаза и определенный дефицит в сфере литературоведческой авторефлексии, то есть осмысления исследователями современной литературы правил собственного аналитического поведения. Системность литературоведческого суждения в эпоху «конца большого нарратива»², в ситуации «заката литературного гуманизма»³, сама по себе находится под подозрением. Граница между литературной критикой, ориентирующейся на актуальные вкусовые реакции, соучаствующей в литературном процессе и максимально вовлеченной к тому же в рекламно-маркетинговую деятельность, и научным изучением современной литературы стала слишком прозрачной. И эта размытость границы провоцирует

литературоведение двигаться в оценочной системе координат и применять аналитический инструментарий, сложившийся в работе с материалом отстоявшимся, прошедшим определенную стадию исторической и эстетической канонизации, к авторам и произведениям, значимость которых верифицирована зачастую лишь весьма субъективным выбором исследователя и (или) громкостью их успеха у широкой читательской публики.

При этом в многочисленных аналитических работах, посвященных современной австрийской (и шире — немецкоязычной) словесности⁴, ведущее место занимают размышления исследователей о том, что «ни одна культурная сфера в настоящее время не находится столь явно на перекрестке эстетики и маркетинга, искусства и коммерции, как сектор литературы»⁵. В. Б. Земсков, касаясь современной литературы в целом, пишет об этом состоянии: «Ситуацию в культуре стали определять такие явления, как выход на первый план “массовой” литературы, искусства и передвижение на периферию “высокой” традиции, обнаруживающей признаки усталости, торможения, утраты контакта с читателем». По мнению исследователя, «на место собственно художественности приходит гибридный дискурс, <...> под большим вопросом оказались такие ключевые понятия классической эстетики, как художник, художественное творчество, художественное произведение, эстетическое и т. п. Было бы неверным сказать, что художественная литература — в каноническом смысле — исчезла, но невозможно и не отметить, что и в “числе”, и в качестве, и в значении для общества ее становится все меньше»⁶.

Проблема общественной значимости художественной литературы, а точнее, утраты ею такого значения, маргинализации, вытеснения на периферию культурной жизни социума под натиском масс-медиа и Интернета, равно как и повсеместного вовлечения литературы в индустрию развлечения — одна из самых обсуждаемых в немецкоязычной критике. Профессиональных читателей «приводит в смятение ситуация, когда литература отказывается от каких-либо попыток познания проблем человеческого существования, проникновения в мир чувств и мыслей» современного человека⁷.

Примечательно, что отшумевшие в 1970–1980-е гг. дискуссии о существовании/несуществовании автономной австрийской литературы в критике 1990-х гг. (да и после них) хотя и не ведутся, но во многом определяют «правила поведения» исследователей и отбор материала. Литературная критика и литературоведение в Германии, занятые текущим литературным процессом, имеют свой канон современной немецкоязычной литературы, в который литература из Австрии вписывается без особых усилий и пояснений⁸, порой с отчетливым невниманием к ее

существенным явлениям и характерным особенностям⁹. Австрийские же литературоведы и критики пытаются дать более дифференцированное и детальное описание современной ситуации, сложившейся в литературе своей страны, часто оставаясь в локальных рамках этого феномена и лишая его сколько-нибудь значимого сопоставительного общеевропейского контекста¹⁰.

3. Леффлер, известный западногерманский критик, в одной из своих статей по поводу австрийской литературной самобытности высказалась достаточно резко: «Существует ли она, в конце-то концов, эта австрийская литература? Она существует, хотя бы потому, что ее любовно превозносят за границей. Даже сами попытки определить, что такое австрийская литература, импортированы из-за рубежа. В определенном смысле австрийская литература — это иностранное изобретение»¹¹. При всей парадоксальности такого мнения любопытна здесь (несколько раздраженная, но все же обращающая внимание на интересный феномен) реакция З. Леффлер на достаточно активные попытки именно зарубежной германистики создать свой «портрет» австрийской литературы, придать определенные контуры литературной истории и современности Австрии именно за счет «взгляда извне»¹². В методологическом смысле такой подход используется как в данном труде в целом, так и в предлагаемом здесь обзоре австрийской словесности 1990-х – начала 2000-х гг.: австрийская литература воспринимается как явление, имеющее особые измерения и ориентиры, однако при этом описывается не в узко локальном контексте, а измеряется мерками литературы европейской, даже мировой¹³.

Отбор и упорядочение материала при изучении текущего литературного процесса часто опираются на проблемно-тематический принцип, достаточно распространенный и репрезентативный. В этом контексте привлекает особое внимание активный поворот австрийской литературы с конца 1980-х гг. к теме «переосмысления прошлого», к освоению, казалось бы, уже «отработанных» литературой Западной Германии тем нацистских преступлений, и без попытки объяснения этой актуализации одного из центральных пластов истории XX столетия невозможно обойтись. Тема эта в австрийской литературе после 1945 г. была практически табуизирована. Ильза Айхингер, пожалуй, — единственная, кто в своем эссе «Призыв к недоверию» («Aufruf zum Mißtrauen», 1946) и в романе «Великая надежда» («Die größere Hoffnung», 1948, рус. пер. 1998) отчетливо и открыто нарушила заговор молчания в ту пору, когда в Австрии «отвергали любую ответственность за преступления времен нацизма»¹⁴, однако ее книга была скорее исключением. Лишь в начале 1960-х гг. к проблематике непреодоленного прошлого обратился Ханс Ле-

берт (1919–1993). В его романе «Волчья шкура» («Wolfshaut», 1960, рус. пер. 1972) события разворачиваются в австрийской деревне с символическим названием «Швайген» («Молчание»), демонстрируя глубинные связи современной Австрии с нацистскими корнями. Жестко поставленную Лебертом тему продолжил Герхард Фрич (1924–1969) в романе «Карнавал» («Fasching», 1967), она красной нитью проходила в прозе и драматургии Томаса Бернхарда (1931–1989), достигнув своего апогея в наиболее известной его пьесе «Площадь Героев» («Heldenplatz», 1988, рус. пер. 1999).

Именно с середины 1980-х тема нацистского прошлого и участия Австрии в преступлениях против человечности выдвинулась в центр литературного процесса¹⁵. Поэтические сборники Хаймрада Бекера (род. 1925) «список» («nachschrift», 1986), «ЭПИТАФИЯ» («EPITAPH», 1990), «список 2» («nachschrift 2», 1997) были связаны с попыткой «описания того, что невозможно описать»¹⁶. Сам Бекер так писал об используемой им поэтической технике коллажа и документального цитирования: «Достаточно того, чтобы цитировать сказанное и написанное преступниками и жертвами. Достаточно обратиться к языку, сохранившемуся в документах. Возникает столкновение документа и ужаса, статистики и кошмара»¹⁷.

В романе Элизабет Райхарт «Тени февраля» («Februarschatten», 1984) «столкновение документа и ужаса» осуществляется из перспективы воспоминания: Хильда, уже немолодая женщина, возвращается в свою деревню вместе с взрослой дочерью Эрикой и вспоминает о последних месяцах войны, проведенных здесь, когда она была еще подростком. Эрика записывает эти воспоминания, из них вырастает книга, снимающая покровы с прошлого. В послесловии к роману знаменитая немецкая писательница Криста Вольф замечает: при чтении «у меня было такое чувство, словно я участвую в раскопках, результата которых с ужасом ожидаю»¹⁸. Книга, построенная из коротких, словно обрубленных фраз, порождаемых памятью героини, воссоздает ее мир и прошлое, как рассыпанную мозаику, в которой угадываются отдельные фигуры и события. Документальная «кода» романа («исторический фон: / так называемая / МЮЛЬФИРТЕЛЬСКАЯ ОХОТА НА ЗАЙЦЕВ») заставляет читателя вздрогнуть, восстановить опущенные фрагменты, представить себе масштабы трагедии прошлого и ее отзвуки в настоящем: «В ночь на 2-е февраля 1945 года около 500 из 570 заключенных спецбарака № 20 К/Л МАУТХАУЗЕН совершили побег. / В бараке содержались в основном советские офицеры. На сегодняшний день известно о 17 выживших узниках. / Всех остальных убили нацисты и жители деревень Мюльфиртеля, до той поры бывшие “вне политики”. Помочь беглецам отважились немногие из жителей»¹⁹.

В книге Вернера Кофлера (род. 1947) «Отель “Мертвый свет”: догадки о Царице ночи» («Hotel Mordschein: Mutmaßungen über die Königin der Nacht», 1989), в повести Эриха Хакля (род. 1954) «Прощание с Сидони» («Abschied von Sidonie», 1989) взгляд на историю Австрии в контексте осмысления ее участия в преступно-брутальной реализации фашистского «мифа XX столетия» предстает как крайне актуальный, затрагивающий и современное состояние страны. К этой линии, в Австрии представленной очень насыщенно, примыкает творчество Роберта Шинделя, поэта и прозаика, особую известность которому принес его роман «Урожденный» («Gebürtig», 1992). Поэзия Шинделя, обнаруживающая отчетливые связи с поэтическим творчеством Пауля Целана (как на тематическом и интертекстуальном уровне, так и в стихотворной технике), погружена в экзистенциальную и ментальную проблематику существования личности в мире, где бок о бок уживаются преступники и жертвы, в городе, который «когда-то был мировой столицей антисемитизма, а сегодня / Стал метрополией беспамятства»²⁰. Эссе «Молчаливый разговор. Заметки об истории и современном состоянии взаимоотношений евреев и неевреев в странах, причастных к преступлениям нацизма» (2004) Шиндель завершает словами о том, что после холокоста «не может быть нормальной ситуации. Вплоть до седьмого колена. Если мы молча скажем об этом и признаем как факт, что здесь, в наших краях, нормальные отношения между евреями и неевреями непристойны, то мы откроем дорогу диалогу между ними по ту сторону всякой пустопорожней болтовни»²¹.

В романе «Урожденный» настоящее и прошлое, переживание и память, современность и история переплетены друг с другом многократно и многообразно. Дани Демант, венский житель, редактор издательства, читает рукопись романа, написанного неким Эммануилом Кацем, директором банка и писателем одновременно. В романе Каца речь идет о Германе Гебиртиге, писателе, пострадавшем от нацистских преступлений и приехавшем из Нью-Йорка в Вену, чтобы выступить в качестве свидетеля на процессе против надзирателя концлагеря Эггера, которого заключенные прозвали «Взломщиком черепов». Обвинению не удается доказать причастность преступника к тем далеким событиям (опознанный жертвой Эггер твердит, что он к преступлениям не причастен, что виноват кто-то другой). Книга Каца оказывает воздействие на Конрада Закса, немца, сына гауляйтера Польши, страдающего комплексом вины за своего отца и пишущего серию статей о нацистских преступлениях. В конце романа Дани Демант участвует — вместе с приглашенными актерами еврейского происхождения и с бывшими узниками концлагерей —

в съемках голливудского фильма о нацистской неволе (Дани фиксирует свои наблюдения и впечатления в дневнике).

Герои Шинделя живут здесь и сейчас, в мире, далеко отстоящем от страшного прошлого, и большинство это прошлое предало забвению, однако оно не отпускает их, вновь и вновь являясь то в слове, то в жесте, то во взгляде, возводя между людьми «стеклянную стену», разрушая их отношения. «Неужели длинные тени преступлений, совершенных другими, будут вечно падать на меня?» — задается вопросом Герман Гебиртиг²². «У нас в Маутхаузене такие красивые места», — говорит молодой австриец-провинциал своей венской девушке Маше, еврейские родственники которой при нацизме погибли в этом лагере. Ее возмущенную реакцию Эрих не понимает и сам, в свою очередь, возмущен: «Не делай из меня фашиста!» — кричит он ей. Ведь Маутхаузен — мир его детства и юности, в котором он был счастлив. К преступлениям же прошлого Эрих, родившийся после войны, не причастен.

Тема «непреодоленного прошлого» сохраняется в современной австрийской литературе до настоящего времени. Ее активно продолжает в своей драматургии Эльфрида Елинек. В начале 1980-х в пьесе «Бургтеатр» писательница в яркой и парадоксально-эпатажной форме стремилась показать, как пропагандистский язык мифологии «крови и почвы» нацистского искусства находит свое продолжение в «языке фильмов о прекрасном родном крае, снятых в пятидесятые годы, в эпоху реставрации»²³. В недавно поставленном на сцене драматическом тексте «Рехниц (Ангел смерти)» («Rechnitz (Der Würgeengel)», 2008) Елинек обращается к страшной и дикой истории убийства двух сотен венгерских евреев, совершенного во время пьяной оргии в самом конце войны гостями и хозяевами замка Рехниц, принадлежавшего графу Батьяни. После войны история получила огласку, но никто из высокопоставленных и знатных преступников не был наказан.

В эссе «Бедный мой папа» Елинек, отстаивая свое право на обращение к трагической истории своей страны, пишет: «Всякий знает о чудовищных преступлениях, творившихся в прошлом (и лишь немногие понесли за них ответственность). Их, эти преступления, скрыли скопом, не скрываясь и не таясь»²⁴. Обращение к «свидетельствам о былом» для писательницы означает борьбу с беспамятством, с молчанием, с неизжитым нацизмом и расизмом, питательную почву для которых она видит в той политике и культуре, в которой как высшие идеалы преподносятся «здоровый национальный дух», «подлинная австрийскость», «опора на народные традиции», «сохранение устоев веры», противостоящие «разлагающему» воздействию города.

В предыдущие десятилетия (1960–1970 гг.) австрийские писатели массированно обращались к проблематике, связанной с реальностью сельской жизни. Так называемая «антиобластническая» (или «антирегионалистская») литература (*Antiheimatliteratur*) концентрировала свое внимание «на этой реальности, на ее лжеидиллиях и убийственных стереотипах, на процессах разрушения “родного края” и на опустошенных этими процессами людях»²⁵. После 1989 г. этот круг проблем ушел, однако, на периферию австрийской литературы. Ушел вследствие социально-исторического развития самой страны, существенной урбанизации Австрии, ее включения в общеевропейскую ситуацию, в процессы глобализации. Столкновение личности с патриархальным коллективом, с австрийской «глубинкой» — именно эта тема стала в 1970-е гг. пропуском в большую литературу для Франца Иннерхофера, роман которого «Прекрасные деньки» («*Schöne Tage*», 1974, рус. пер. 1998) был воспринят как откровение, как голос тех, «кто не поет о себе»²⁶. Пространство «антиобластнической» литературы, представленной в ту пору крупными именами — Герт Йонке (1946–2008) с его «Геометрическим деревенским романом» («*Geometrischer Heimatroman*», 1969, рус. пер. 2008), Михаэль Шаранг (род. 1941) с его «Чарли-трактором» («*Charly Traktor*», 1973), Гернот Вольфгрубер (род. 1944) с его «Ничейной землей» («*Niemandsland*», 1978, рус. пер. 1987) — наполнено страхом и болью, яростью и надеждой, борьбой маленького человека с безжалостным миром «принудительного сообщества», с сельской общиной, погруженной в «сумерки человеческого».

В этом направлении начинал свое творчество Йозеф Винклер (род. 1953), один из самых ярких современных прозаиков Австрии²⁷, опубликовавший в начале 1980-х трилогию «Дикая Каринтия» — романы «Дитя человеческое» («*Menschenkind*», 1979), «Каринтийский землепашец» («*Der Ackermann aus Kärnten*», 1980), «Родная речь» («*Muttersprache*», 1982, рус. пер. 2005). В них проблема трагического одиночества и отъединенности человека в условиях патриархальной среды и крестьянского религиозного воспитания, гибельных для личности, которая не похожа на «всех» и обнаруживает свою «инакость», уделено главенствующее место. Своей темой Винклер избирает смерть и ее ритуалы. Маленький мир, который его окружает, становится отражением безжалостного большого мира, а образы дает ему католическая религия, изображаемая как союзница смерти, так как она веками пытается лишить людей многих сторон жизни. Сам Винклер немислим без католицизма, и гомосексуальная телесность, мечты и переживания его повествовательного «я» неотделимы от мира распятий и облаток, исповедей, сладковато пахнущих плесенью молитвенников и помпезных похоронных обрядов. Язык

католической литургии входит в его прозу как существенная составляющая стиля и одновременно взрывается изнутри, подвергается травестированию и разрушению. В романе «Крепостной» («Der Leibeigene», 1987) Винклер подводит своеобразный итог биографии своего героя, вырвавшегося из деревенского окружения, добившегося определенных литературных успехов и вновь возвращающегося в деревню — уже другим человеком, открывшим для себя большой мир и постигающим его «на основе того чувственного опыта, который приобретен им у себя на родине». ²⁸

В прозе 1990-х гг. Винклер достигает максимальной плотности в изображении телесности мира, исключительной посюсторонности человека, пределов данного ему тела, его брэнности и обреченности на страдания и смерть. Книгу «Кладбище горьких апельсинов» («Friedhof der bitteren Orangen», 1990, рус. пер. 2006), по своей композиционной устроенности напоминающую объемистый писательский дневник, «я»-повествователь открывает яростным молением-наставлением, с которым он, представляющий себя умершим, обращается к некоему «ты», расписывая своему безмолвному собеседнику предполагаемый ритуал обхождения с мертвым телом. Небольшие (иногда на полстраницы) «истории», следующие за этим страстным монологом, повествуют о несчастных случаях, катастрофах, убийствах, гибели людей, о похоронах и мертвых телах, о постоянном присутствии смерти в жизни. Австрийский писатель словно возвращает в сознание читателя мысль о смерти, наделенную «всеприсутствием и образной силой». Ведь, по Вальтеру Беньямину, размышлявшему об искусстве повествования (эссе «Рассказчик», 1936), именно «смерть является оправданием всему, о чем может сообщить рассказчик», именно у смерти он «заимствует ее авторитет». ²⁹

Центральная часть книги — напряженное и неистовое повествование о телесной проблематике существования «я»-рассказчика, о его гомозротической страсти, пароксизмы которой соединяют в себе и неистовую жажду жизни и любви, и физическое ощущение смерти и разложения. Сюжетные сценки, фантазии, сны, отрывки из молитв, из произведений Кафки, Достоевского, Беккета, Неббея, Андреаса Грифиуса — весь этот многообразный материал Винклер использует для того, чтобы «рассказывать не так, как рассказывают другие». По его признанию, его поэтический язык — «это тот язык, который во мне удавили в детстве, с такой же неистовой силой, язык любви и ненависти» ³⁰.

В новелле «Мертвая природа» («Natura morta», 2001, рус. пер. 2006) изображение мира в его осязаемой телесности достигает крайних пределов. Сюжетная линия (итальянский подросток, помогающий взрослым на огромном римском рынке и погибающий случайной смертью, попав на улице под колеса автомо-

бия) подчеркнуто сокращена, стянута почти до нулевой точки. Ведь, как и в живописном «натюрморте» (таков другой возможный смысл названия), к примеру, в знаменитых «Лавках» Снейдера, в центр новеллы автор помещает не сюжет, а скопление предметов материального мира, мира природы (лавки мясника, зеленщика, рыботорговца) и мира человеческого как причастного природе, ее цветению и умиранию, пронизанного чувственностью и одновременно тронутого распадом (многообразные и данные в плотном описании тела торговцев, цыганок с детьми, прохожих, нищих, монашенок, наркоманов, детей, подростков).

«Гендерная» линия в литературе Австрии, проблема телесности в восприятии и изображении мира, возникновение особого художественного языка, с нею связанного, рассматривается исследователями в основном из перспективы так называемой «женской» литературы³¹.

Выводя эту линию из творчества Марлен Хаусхофер — сборник новелл «Мы убиваем Стеллу» («Wir töten Stella», 1958), роман «Стена» («Die Wand», 1963, рус. пер. 1994), — и Ингеборг Бахман — роман «Малина» («Malina», 1971, рус. пер. 1998), — многие видят в «женском письме»³² наиболее яркую сторону современной австрийской литературы, называя здесь, прежде всего, книги «Похоть» и «Алчность» Эльфриды Елинек, «Соблазны» («Verführungen», 1996, рус. пер. 2000) Марлены Штрерувиц (род. 1950), «Изоляцию» («Ausgrenzung», 1989) Анны Митгуч (род. 1948), «Неприкаянных» («Aushäusige», 1996, рус. пер. 2001) Сабины Грубер (род. 1963). В драматургии «женская» тема весьма ярко представлена пьесами Эльфриды Елинек «Клара Ш., музыкальная трагедия», «Болезнь, или Современные женщины», а с конца 1990-х гг. так называемыми «Драмами о принцессах»³³, занявшими устойчивое место в репертуаре немецкоязычных театров.

Марлена Штрерувиц, пожалуй, наиболее заметное (после Елинек) имя в этом ряду. Штрерувиц пришла в литературу сложившимся человеком: училась на юридическом, затем изучала славистику и историю искусств в Венском университете, работала заведующей литературной частью в театре и редактором на радио. В начале 1990-х ее пьесы стали появляться на сценах Германии, демонстрируя суверенную манеру автора, не падкого на модные веяния, не пытающегося безусловно вписаться в «горизонт ожидания» театральных завсегдагаев и создающего свой стиль, свое языковое поведение — пьесы «Вайкики-бич» («Waikiki-Beach», 1992), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» («New York, New York», 1993 и др.). Европейскую известность Штрерувиц принес ее роман «Соблазны»: «обыкновенная история» тридцатилетней женщины, казалось бы, совершенно свободной в своих поступках и привязанностях, раскрывает перед читателем бесконечную зависи-

мость героини от повседневности, от тела, от быта, сквозь который ей не суждено прорваться к бытию — к любви, счастью, вере. Хелена, героиня «Соблазнов», предстает и как объект изображения, и как повествующий субъект, за пределами восприятия которого нет иного мира, иного познания. Заботы о детях, о взбалмошной подруге, о доме, о машине, мелкие (и не очень) неприятности на службе, уходящий к другой муж, редко звонящий и еще реже появляющийся швед-любовник — череда этих событий и переживаний плотно заполняет горизонт жизни женщины, заключенной в жесткую оболочку своей природной, социальной и ментальной роли, в «мешок» своего тела, «тяжелого бесформенного предмета». Героиня словно бы лишена того, что знаменитая предшественница Штрерувиц, австрийская писательница Марлен Хаусхофер, называла возложенным на человека «бременем души». Почти полное отсутствие дистанции между повествователем и персонажем создает ситуацию, которую читатель вынужден полностью принимать, погружаясь в зыбкий и глухотоскливый мир ощущений Хелены, лишь изредка и на короткие мгновения высветляемый и согреваемый теплом человеческой близости. Автор обнаруживает себя, пожалуй, только в языковой оболочке этой «женской истории», создавая особый, дискретный язык повествования, избегая протяженных фраз, дробя предложения на отдельные отрезки, отрывки, слова, даже междометия.

Марлена Штрерувиц в центр всех своих произведений помещает женские персонажи. Создает ли она при этом «женскую литературу»? Вряд ли. Уровень суверенности ее стиля, одновременно плотно опирающегося на традиции литературы XX столетия, свидетельствует о серьезном мастерстве, чуждающемся всякого ограничения. Создает ли она литературу, раскрывающую некие закрытые до нее свойства человека? Вне всякого сомнения. И ее «женская» перспектива во многом тому способствует. По мнению Евы Россман, современной австрийской писательницы и литературного критика, «то, как пишет женщина, что она пишет, почему она пишет, в первую голову имеет индивидуальные причины, никоим образом не коренящиеся в биологической половой принадлежности. Я пишу не как женщина, а пишу как я. Однако я женщина. И, будучи женщиной, помимо моего биологического пола, я существую в рамках определенной социальной принадлежности — вследствие того, что называется социализацией. Происходит фильтрация моих чувств и моего опыта. Я могу спорить с этим, могу разрушать ролевые клише, однако я так или иначе вынуждена с ними жить. И это накладывает отпечаток. И на то, как я пишу»³⁴.

Героини Штрерувиц, как можно судить по ее романному творчеству, — одинокие путешественницы по жизни, пытаю-

щиеся пристать к какому-то берегу, остановиться, вынуть себя из этого безостановочного и бессмысленного движения, круговорота жизни, смены дня и ночи, причесок и платьев, супермаркета и бутика, смены ожидания, когда «он», наконец, позвонит или когда «он» снимет трубку, если звонит она. Штрерувиц создает (или воссоздает) романый мир, в котором нет места «большим» событиям: история «приватизируется», герои (героини) австрийской писательницы подвержены той «колонизации душ»³⁵, которую осуществляет с ними их безысходная обыденность.

В романе Марлен Штрерувиц «Без нее. Путевые заметки» («*Nachwelt. Ein Reisebericht*», 1999, рус. пер. 2004) путешествие Маргариты Доблингер, драматурга, венской жительницы, женщины под сорок, разворачивается в трех измерениях. Маргарита действительно путешествует по Америке, встречаясь и ведя беседы с самыми разными людьми (время ее путешествия обозначено документально и занимает первые десять дней марта 1990 г., точно указаны и описаны маршруты ее передвижения — это Лос-Анджелес и его многочисленные районы, улицы, дома, магазины, скверы, прибрежная полоса океана и т. д.).

Одновременно она совершает путешествие в прошлое, в историю, в чужую биографию — в жизнь недавно умершей Анны Малер (1904–1988), одаренного скульптора, дочери знаменитого австрийского композитора Густава Малера (1860–1911) и Альмы Малер-Верфель (1879–1964), «вдовы четырех искусств» (ее мужьями и возлюбленными были — в разное время — Густав Малер, художник Оскар Кокошка, архитектор Вальтер Гропиус и писатель Франц Верфель). Штрерувиц в определенной степени следует здесь заполонившему литературу конца XX столетия образцу романа-реконструкции, посвященного той или иной знаменитой исторической личности. Маргарита идет по следу женщины, жизнь которой так или иначе была связана с многими трагическими событиями XX века, идет, читая письма отца Анны, беседуя с ее прежними мужьями, соседями, друзьями и подругами, учениками. Это путешествие — попытка создания «биографической иллюзии», нового сотворения жизни, уже закончившейся, насыщенной встречами и разлуками, надеждами и разочарованиями, победами и поражениями. Возможно ли из мозаики мнений и разрозненных фактов, просеянных сознанием свидетелей и очевидцев, сотворить цельный образ другого человека? Возможно ли открыть для себя прежний мир (Welt), в котором все происходило «без нее», пытающейся в него проникнуть из мира современного, из «мира потомков» (Nachwelt)?

Маргарита путешествует и в третьем измерении романа. Это — пространство ее телесности, психики и памяти, ее личное пространство, в котором она заключена и из которого нет выхо-

да. Осмысленно-хаотичные перемещения по современному мегаполису, встречи, разговоры, «вылазки» в рассказанное прошлое — все это не отменяет и не изменяет главной особенности жизненного путешествия героини: она движется в пространстве своего неизбывного человеческого одиночества, открытого для литературы XX века «Посторонним» Альбера Камю (или — еще раньше — «Тошнотой» Сартра).

В романе «Без нее» Марлена Штрерувиц прибегает к излюбленному ею стилю повествования, словно бы фрагментируя на этом уровне мир героини, и без того распадающийся на отдельные осколки. При этом сквозь историю Маргариты Доблингер просвечивает история самого автора, точно такой же жительницы Вены, драматурга, женщины под сорок, в 1989 г. на основании предпринятых изысканий и поездки в Америку попытавшейся написать биографию Анны Малер и, в конце концов, отказавшейся от своего замысла. Из этого наложения факта (внутренней) биографии Штрерувиц на историю ее героини возникает и высокая степень идентификации автора и персонажа, и существенная ироническая дистанция по отношению к разворачивающемуся повествованию. Жизнеописание невозможно, ибо оно уничтожает достоверность жизни, заменяет ее живую многосоставность и сложность перечнем фактов, схваченных цементом внешнего восприятия. И — жизнеописание возможно, возможно как роман, как фикциональный текст, создающий новое пространство биографии, воссоздающий чью-то жизнь заново, рождающий ее и допускающий «другого» внутрь индивидуального пространства.

В разговоре о романной прозе австрийских писателей после 1989 г. (а роман, вне всякого сомнения, занимает наиболее репрезентативную позицию при восприятии и оценке литературной истории современности) исследователи отмечают еще одно важное обстоятельство, хотя и внеположенное собственно литературной истории как истории эстетических реализаций, но оказавшее, на их взгляд, существенное влияние на нее. Австрийская словесность, явившая миру в первую половину XX столетия таких выдающихся художников слова, как Кафка, Музиль, Брех, Й. Рот в прозе, Рильке и Трахль в поэзии, Хорват в драме, и продолжившая после 1945 г. свое движение, обогатившись творчеством Хаймито фон Додерера, Пауля Целана, Ингеборг Бахман, Петера Хандке и Томаса Бернхарда, авторов, признанных и читаемых далеко за пределами немецкоязычного региона, после 1989 г. (года смерти Бернхарда) вдруг остро ощутила существенный дефицит, явную утрату былой значимости для мирового литературного процесса, определенную «провинциализацию» и замкнутость в узком культурном пространстве страны. И в литературной критике, и среди самих писателей распро-

странилось ощущение некоторого неудовлетворения состоянием австрийской словесности. Литературная продукция приобрела достаточно внушительный оборот, и число ежегодных книжных новинок, казалось бы, способно было удовлетворить вкус самого придирчивого читателя, однако, как замечает В. Шмидт-Денглер, убыстрившийся ритм литературного производства приводил к тому, что каждая из новых книг обрекалась на короткую жизнь — одна новинка сменяла другую, и в памяти читателя не оставалось какой-либо книги, которая могла бы претендовать на более длительное существование в культуре, такое, как в случае со «Штиллером» (1950) Макса Фриша, «Жестяным барабаном» (1959) Гюнтера Грасса, «Глазами клоуна» (1963) Генриха Белля, «Нет желаний — нет счастья» (1972) Петера Хандке или «Пианисткой» (1983) Эльфриды Елинек³⁶.

Ощущение творческого дефицита, эстетической и проблемной недостаточности австрийской литературы породило и своеобразное ожидание, ожидание того, что вот-вот в ней, в австрийской словесности, не обделенной значительными литературными именами, появится произведение (или произведения), которое вновь выведет Австрию на арену международной литературной жизни. Ситуация «ожидания шедевра» усилилась и за счет приближавшегося крупного события: в 1995 г. во Франкфурте-на-Майне, где ежегодно в начале октября проходит самая большая и самая знаменитая книжная ярмарка, Австрия должна была стать литературной страной года, страной, которой эта выставка посвящена. Подобная активизация «литературного поля» в Австрии повлекла за собой интересные результаты. Как отмечает А. Милльнер, «это был год “главных произведений” ведущих австрийских писателей, по меньшей мере, в отношении объема созданных ими текстов — назвать стоит здесь “Детей мертвых” Эльфриды Елинек, “Болезнь Китахары” Кристофа Рансмайра и “Венский бал” Йозефа Хаслингера»³⁷. К. Барч подчеркивает: «Само собой разумеется, что возможность эффективно заявить о себе на широком литературном рынке Германии активизировала усилия всех участников литературного производства, и по этой причине наиболее отчетливо проявились своеобразные черты современной литературной жизни Австрии»³⁸. Барч добавляет к упомянутым выше названиям «Ночной кошмар» («Nachtmär») Элизабет Райхарт, «Каменное море. Среди сумасшедших и убийц» («Das steinerne Meer. Unter Irren und Mördern») Клеменса Айха, «Прощание с Иерусалимом» («Abschied von Jerusalem») Анны Митгуч, «Абсолютный Гомер» («Absolut Homer») Вальтера Гронда.

Несомненно, что «ожидание шедевра» не было связано только с рыночно-соревновательным мотивом, с ориентацией на ком-

мерческий успех. В австрийской литературе конца 1980-х – начала 1990-х гг. отчетливо ощущался своеобразный дефицит иного плана — отсутствие произведений, которые, по словам К. Рутнера, способны были «эстетически убедительно представить чувство жизни» новой эпохи, «модель мира своего поколения»³⁹. И стремление стать «голосом» поколения, духовным авторитетом отчетливо ощущуимо в книгах, появившихся в Австрии в это время.

Осенью 1994 г., за год до ожидаемого события, Петер Хандке, фигура, в литературном мире абсолютно признанная, однако в последние полтора десятилетия словно бы отошедшая на второй план, выпустил роман, который и по замыслу, и по объему (свыше тысячи страниц), явно должен был занять пустующее в современной австрийской литературе место «шедевра», книги, которая останется для читателя событием не на одну и не на две недели. Роман «Мой год в ничейной бухте. Сказка из новых времен» («Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten») литературная критика поспешила такой книгой сразу же и объявить⁴⁰, хотя торопливость подобного приятия не могла не насторожить: уже через несколько месяцев тон публикаций о «Ничейной бухте» значительно изменился. Книгу признавали интересным, важным фактом писательской биографии Петера Хандке, подчеркивали суверенную манеру его письма, его умение работать с художественным словом, насыщенность текста культурно-аллюзивным материалом, однако роман в целом не воспринимался как некое «явление».

В своем пространном тексте Хандке максимально концентрируется на двух предметах: во-первых, на уже известном из его прежних произведений переживании и описании особого, почти мистического восприятия мира, на «эпифании» (исследователи обращались к этой важной стороне творчества австрийского писателя, связывая ее с философией раннего Людвиг Витгенштейна, представленной в «Логико-философском трактате», и с «мистикой дневного света» Роберта Музиля, с его идеей «иного состояния», воплощаемой в последней части «Человека без свойств»)⁴¹. Во-вторых, Хандке максимально концентрирует свое и читательское внимание на проблеме «рассказывания», повествования. Эпиграф к роману взят из Послания Иакова: «Будьте же исполнители слова, а не слышатели только». Хандке прибегает в тексте к активной автоцитации («я»-рассказчика зовут, например, Грегор Койшниг, как героя повести «Час истинного ощущения», опубликованной австрийским автором в 1975 г.; достаточно прозрачны и многочисленные автобиографические аллюзии — возраст повествователя, круг его друзей, написанные им книги и т. п.). Собственно, перед нами — повествование о повествователе, размышляющем о своем повествовании, о его

возможностях и пределах. Грегор, в 1997 году (то есть в условном времени «близкого будущего») обитающий в одиночестве в одном из предместий Парижа, пытается создать оригинальное романное произведение, однако каждая из его попыток предстает как «повторение» («Повторение», так называется роман Хандке, вышедший в 1986 г.)⁴². Замысел написать панорамный социальный роман воплощен быть не может, поскольку эту повествовательную формулу уже осуществил Бальзак. Роман, для которого Грегор уже было придумал название («Аптекарь из Эрдберга»⁴³) и который был бы посвящен венскому урбанистическому пространству и его «фланерам», «уже давно написан, и называется он “Штрудльхофская лестница”»⁴⁴. Остается лишь бесконечно вырабатываемый авторским сознанием, авторской памятью и ассоциациями текст, то ли писательский дневник, то ли «история карандаша»⁴⁵, в которой автор размышляет о том, что «повествование подверглось износу, с ним случилось неладное, и — не только с моим повествованием»⁴⁶.

Франкфуртскую книжную ярмарку открывал своим выступлением австрийский писатель Роберт Менассе, автор нескольких романов и остроумного иронического опуса «Страна без свойств: эссе об австрийском самосознании» («Das Land ohne Eigenschaften. Ein Essay zur österreichischen Identität», 1992, рус. пер. 1999), представлявшего проблему австрийской национальной идентичности в ее историческом, политическом и культурно-литературном контексте. В 1991 г. Менассе опубликовал роман «Блаженные времена — хрупкий мир» («Selige Zeiten, brüchige Welt»), привлекая внимание читательской публики актуальным спором, идеологической сшибкой, происходящей в пространстве его сюжета: искусство ангажированное, заинтересованное в судьбах мира, пекущееся о судьбе человека, сталкивалось с искусством-парафразой, искусством-цитацией, искусством-игрой и повтором (в духе постмодернистских предположений и реализаций). Один из персонажей книги, художник Мартин Дахер, пишет полотна, повторяющие известные сюжеты художников-баталистов: «Битву при Иври» Рубенса, «Битву при Ватерлоо» Аллана. Вот только изображает он батальные сцены «день спустя» после битвы. На картинах его — горы мертвых тел, туши околевших лошадей, поля, покрытые трупами. «Правда войны, — говорит художник, — это не герой и победитель, а смерть и страдания многих», это «запах трупов и разложения»⁴⁷. Художник изобретает для своих полотен специальные зловонные краски. Картина не только показывает ужасы смерти и разложения, но и пахнет смертью и разложением.

Главная история романа разворачивается вокруг Лео Зингера, несостоявшегося философа, и его любви к Юдит. В отношениях

героев друг к другу существенную роль играет работа Лео над созданием антигегелевского философского опуса «Феноменология бездуховности: история исчезающего сознания». Сюжет романа довольно закручен и одновременно насыщен многочисленными вставками и эссеистическими ответвлениями. Лео, идущий путем освобождения от вопросов добра и зла, от моральных обязательств, терпит при этом крах. Он сам так и не напишет книгу — ее запишет Юдит (на основании бесед с Лео, его суждений и высказываний и ее собственных замечаний), и Лео воспользуется этой записью, издаст ее как собственное произведение, избавившись от соавтора и лишнего свидетеля. Мир этой книги не заметит.

Роберт Менассе, блестяще владеющий техникой эссеистического письма, остроумный и чутко откликающийся на события своего времени, в 1995 г. выпустил книгу, которой он, вне всякого сомнения, отводил особую роль. Роман «Разворот на полном ходу» («Schubumkehr», 1995) интересно и сложно выстроен, несомненно, парадигматичен и — по мнению критики — аллюзивен на современную историю. Год 1989-й — год «разворота на полном ходу» в европейской (и мировой) истории, разрушения послевоенного мирового устройства, прежнего противостояния двух систем⁴⁸. И эта ситуация находит в романе свое отражение. Связан роман и с Австрией, с ее топосами, стереотипами, формами и формулами социальной и культурной жизни.

Сюжет книги основывается на истории некоего Романа Гиланиана, который возвращается в Австрию из Бразилии, возвращается в австрийскую глубинку, в Вальдфиртель — ту часть Австрии, которая граничит с Чехией, в регион экономически малоразвитый. Он живет в доме своей вдовой матери, которая сошлась с молодым человеком (на 20 лет ее моложе), чтобы вместе вести хозяйство. Получается плохо — да и вскоре молодой крестьянин находит себе другую женщину, помоложе. Впрочем, история Романа и его окружения — не самый центр повествования. Роман Гиланиан — скорее заместитель рассказчика, он снимает на видео события, которые происходят вокруг него. Рассказ ведется, таким образом, не напрямую, а опосредованно. Повествуется не о наблюдаемой реальности, а о зрительских впечатлениях от нее, и в этом — одна из структурных особенностей романа.

Менассе пользуется тем приемом, который обозначен им в одной из его эссеистических книг: «В начале была копия», — пишет автор в «Феноменологии бездуховности» (1995), в той самой книге, которую в романе «Блаженные времена — хрупкий мир» хотел написать Лео Зингер, а записала Юдит и которую теперь выпустил под своим именем Роберт Менассе, продолжая игру с читателем. Логос, Слово, которое по Евангелию от Иоанна было в НАЧАЛЕ, превратилось в копию, в цитату, в повто-

рение. При этом тексты Менассе помнят, что и они — повторение, копия, цитата, и играют с читателем в это повторение.

Центральная история романа связана с бургомистром Кенигом, который намерен оживить маленький городок Компрехтс, где нет ни процветания, ни работы — закрылись каменоломня и стеклодувная фабрика, — оживить с помощью туризма, сделать городок привлекательным для туристов (уже здесь аллюзивность достаточно ощутима — Австрия предстает как «туристическая провинция»⁴⁹). События развиваются по канве развлекательного романа — излагается история бургомистра-социалиста, его сердечных делишек, его борьбы с окружением. Одновременно роман обращен к многослойной проблематике, главным нервом которой предстает восприятие действительности как симуляции реальности. Мир есть симуляция, есть нечто, порождаемое не жизнью, а сознанием, более того — не индивидуальным сознанием, а сознанием «масс-медиальным», внедряющим в сознание индивида представления о мире как о некоей «виртуальной реальности». Весь мир находится в состоянии «как если бы», в состоянии вторичности и неподлинности. Судьба человека предстает как симуляция: бургомистр до 1938 г. носит фамилию Краль (славянские корни), после 1938 г. (вхождение Австрии в фашистский рейх) меняет ее на «истинно немецкую» фамилию Кёниг, а в последнее время (с 1989 г., когда Америка становится единственным центром мировой власти) именуется себя Кингом.

Театр в романе предстает в этом смысле как квинтэссенция неподлинности. Происходит, казалось бы, вполне серьезное событие. Местная пожарная команда отправляется на выезд, однако выезд этот ложный — brave пожарные принимают сполохи Северного сияния (редкий в этих местах географически-климатический феномен) за настоящий пожар. Машина с сиреной проезжает мимо здания театра, в котором как раз играют историческую драму со сценой пожара, и звуки пожарной сирены — абсолютный анахронизм в исторической пьесе — очень хорошо «попадают» в оформление спектакля. Актеры, многие из которых — члены добровольной пожарной команды, бросаются на улицу в своих сценических костюмах, чтобы участвовать в тушении пожара. Машина с этим странно одетым экипажем несется дальше, сбивая на пути пограничный шлагбаум и въезжая на чешскую территорию — пограничники направляют на пожарных пулеметы. Сценическая реальность и реальность мира перемешиваются.

Местом симуляции и замещения реальности предстает и музей — в повествование вплетается история с каменоломней, в которой бургомистр намерен оборудовать музей этой самой каменоломни, когда-то приносившей городу немалый доход. Симуляцией оборачивается и сам роман как рассказывание уже

рассказанного, причем не пережитого, а прочитанного рассказчиком. Роман Гиланиан говорит по поводу знаменитого (Марсель Пруст) поедания пирожных-мадленок: *«Я не тот, кто провёл свое детство в Комбрэ, я тот, кто читал об этом»*. Чтение заменяет герою переживание и опыт, заменяет ему жизнь.

В романе ярко реализуется дар Роберта Менассе — рассказчика и публициста, эссеиста, спорщика, острого на язык, язвительного, всегда ориентированного на самую жгучую современность. Однако его попытка создания «шедевра», книги, которая бы вошла в современный культурный оборот не только австрийской, но и европейской литературы, оказалась не слишком удачной. Локальность повествования, его перегруженность забавными ситуациями («находками» рассказчика) и конstellациями, не обнаруживающими некоторого единства замысла, монохроматическая и скорее поверхностная аллюзивность предстают теми пределами, которые автору перешагнуть не удается.

К немногочисленным произведениям австрийских писателей, выходящим за пределы локальной «австрийской» тематики, относится роман «Венский бал» («Ornball», 1995, рус. пер. 2004) Йозефа Хазлингера (род. 1955), книга, которая мгновенно привлекла к себе внимание читателей. Сюжет ее повествует о группе террористов, запустивших ядовитый газ в здание Венской оперы во время всемирно известного ежегодного бала, который обычно транслируется телевидением на многие страны. Но книга эта шире только приключенческой трактовки. Центральная тема в ней все же — тема нового облика мира, тема «виртуальности» окружающей нас реальности, которая становится реальной только тогда, когда «попадает» в телевизионную картинку, превращается в масс-медиаальный продукт. Центральный персонаж романа — журналист Курт Фразер, телевизионный редактор. Его сын Фред, оператор телекамеры, гибнет «на посту», и герой пытается обнаружить сына на экране, принимающем изображение с многочисленных мониторов, не прекращая своей работы. Потрясенный гибелью сына, герой начинает частное расследование случившегося. Роман построен по принципу магнитофонного многоголосия, в котором записи рассказа журналиста перемежаются рассказами-монологами полицейских, террористов-радикалов, входящих в неонацистскую группировку, случайных свидетелей. Возникает своеобразный повествовательный «микст», в котором некоторые литературные критики увидели даже определенную «полифонию», хотя многоголосие здесь скорее тематическое, чем эстетическое.

В плане содержания книга Хазлингера довольно любопытна, актуальна, остра. Автор, к примеру, связывает тему теракта с деятельностью и интересами полиции и телевизионных журна-

листов — и те, и другие в катастрофическом событии нуждаются: одни, чтобы оправдать свое существование, выступить спасителями нации, другие — чтобы поспеть к суперсенсации, быть первыми в ее показе. (В Боснии журналист видит ребенка с гранатой в руке — граната взрывается, журналист успеваеет заснять взрыв: «содержимое моей камеры было дороже золота, и я не хотел рисковать»⁵⁰.) Однако в художественном отношении роман все же довольно прост. Хазлингер в определенной степени обращается к традиции американского развлекательного романа, насыщая его «политически корректным» отношением автора к описываемой реальности⁵¹. Текстовки отрицательных героев предстают как смесь слэнга «плохих парней» и «речевок» юных пионеров-гитлерюгендовцев. Плохие у Хазлингера безнадежно и окончательно плохи, хорошие просто и окончательно хороши.

1995-й год отметила своим новым романом «Дети мертвых» и Эльфрида Елинек, признанный «лидер» австрийской словесности⁵². В фикциональном пространстве этой книги, задуманной автором как своего рода итог, при всей насыщенности «действия» фигурами «живых мертвецов», при всех условностях и символике сюжетных ситуаций, читатель обнаруживает пусть и гротескно трансформированный повествовательным сознанием, но все же знакомый, узнаваемый мир. К иной, совершенно радикальной фикциональности устремлено творчество Кристофа Рансмайра (род. 1954), пожалуй, самого успешного автора 1990-х гг. в Австрии. В 1988 году появился его «Последний мир» («Die letzte Welt», рус. пер. 1993), прославивший автора в одночасье — книга была переведена на двадцать с лишним языков и для многих читателей и литературных критиков представляет собой удачный пример завоевания австрийским автором европейского (и даже мирового) литературного пространства. Роман об Овидии, несомненно, репрезентативен для немецкоязычной (и австрийской) романной литературы конца XX столетия: Рансмайр принадлежит к поколению «новых рассказывающих», своеобразным «родоначальником» которого стал немецкий писатель Патрик Зюскинд, автор супербестселлера «Парфюмер» (1985). И в этом смысле важной предстает характеристика австрийской литературной реальности 1990-х гг., связанная с наметившейся еще в 1980-е гг. тенденцией и литературного производства, и литературного потребления к «возвращению повествователя» в романную прозу. Поколение «новых рассказывающих» (Кристоф Рансмайр, Роберт Шнайдер, Михаэль Кёльмайер, Даниэль Кельман) в текущем литературном процессе обрело заметное место, и феномен, который связывают с постмодернистской ситуацией в литературе, с принципом «anything goes»⁵³, с модой на «ретро» и с безудержной интертекстуальной игрой, находит в

романном творчестве упомянутых авторов небезытересную реализацию, привлекая внимание широкой публики⁵⁴.

В 1995 г. Рансмайр опубликовал свой новый роман «Болезнь Китахары», которому он придавал большое значение и который, по его замыслу, должен был подтвердить обоснованность успеха «Последнего мира» и право писателя занимать место в «высшей лиге» современной литературы. Рансмайр обращается в этом романе к ряду важных исторических и этических проблем, занимающих австрийскую литературу 1990-х годов. Особенно активно, однако проблематика эта предстает у Рансмайра не в контексте этико-психологической достоверности, способной затронуть современного читателя, а в экзотически-приключенческом виде, приобретает вид условной исторической реконструкции, подчиняется законам жанра авантюрного романа, который автор попытался скрестить с жанром романа-антиутопии.

В книге Рансмайра, как и в произведениях ряда австрийских авторов 1990-х годов, творчество которых определяется их явной ориентацией на «возвращение рассказывания» в литературу, до определенной степени происходит отказ от повествовательной конвенции «novel», обращение к «romance», то есть к старым, подчеркнуто условным формам романной реальности. Основу повествования составляет определенное допущение с предельно высоким порогом условности, даже сказочности, структурирующее весь мир повествования и гарантирующее его специфическую цельность. В рамках этой литературной манеры определенный интерес представляет роман Роберта Шнайдера (род. 1961) «Сестра сна» («Schlafes Bruder», 1992, рус. пер. 1994), единственный австрийский роман-бестселлер 1990-х гг. (книга издана миллионным тиражом и успешно экранизирована, переведена почти на 30 языков). Шнайдер повествует об истории Элиаса Альдера, музыкального гения из глухой горной деревушки в Форарльберге, о его фантастической слуховой одаренности и о восхождении Элиаса к вершинам исполнительской гениальности (сцена в соборе на соревновании органистов с охватившим всех слушателей буйным восторгом-помешательством — прямой «римейк» сцены из концовки «Парфюмера», где толпа впадает в транс под воздействием «супер-запаха», добытого Гренуйем). Разворачивается в романе и история необычной любви Элиаса и его смерти от любви. «Спящий не может любить»⁵⁵, — проповедует Элиас. Он подвергает свою любовь фантастической и жуткой проверке, заставляя себя не спать и доводя свои тело и мозг до абсолютного изнеможения, приводящего к смерти.

Романтические клише, связанные с историей непризнанного гения, Шнайдер эффектно сталкивает в своей книге с материалом, в австрийской литературе 1970-х гг. успешно представлен-

ным в так называемом «антиобластническом» романе (у Ф. Иннерхофера, М. Шаранга, Й. Винклера): гениальный ребенок из альпийской деревни существует в среде брутальной, необразованной, порочной, изображаемой достаточно натуралистично. Правда, события романа датируются началом XIX столетия, и в книге нет практически никакой отсылки к современной социальной проблематике: среда эта для автора и для его книги — скорее некий экзотический фон, материал, оттеняющий историю необычной, уникальной жизни и смерти Элиаса Альдера. В силу значительно меньшей аллюзивности и интертекстуальной изощренности роман Шнайдера (по сравнению с книгой Зюскинда, явно послужившей австрийскому писателю при формулировании «идеи» своей книги) более прост и незатейлив, да и «идеи» на полноценный романский сюжет, как можно предположить, явно недостаточно: «Сестра сна» невелика по объему и в определенной степени приобретает черты «балладно-романсового» текста, сдобренного некоторыми картинками из сурового быта альпийских крестьян.

В романах «новых рассказывающих» на первый план выдвигается умело и увлекательно ведомое повествование — то качество, которое так раздражало классиков модернизма, в частности, Музиля и Броха, пренебрежительно писавших о бесконечно повторяющемся «рассказывании историек» («Geschichterlerzählen») современными им авторами. В центре романов «новых рассказывающих» — необычный сюжетный поворот, «идея», придуманная самим писателем или заимствованная им в прежней литературе и по-новому рассказанная. Авторы этих произведений ведут «постмодернистскую» игру с предшествующей литературной традицией, обильно (в духе Умберто Эко) используя старый культурный материал и создавая ситуацию педалированной интертекстуальности (на уровне сюжета, описания, диалога, ситуаций, имен героев, внутритекстовых реалий и т. п.).

Отличает произведения этого плана и отказ от языковых экспериментов литературы авангарда, от языковых игр, от проблематики поэтического языка. Доступ повествования к читателю предельно облегчается, «творческое намерение» автора концентрируется на игре с готовыми повествовательными формами, исключаящими некий синтез, создание новой жанровой модификации.

В конце 1990-х гг. формула «доходчивого» повествования приобретает в австрийской литературе значительную популярность: писательство предстает не как творческая задача, осложненная внутренней конфликтной ситуацией автора, занимающего по отношению к миру «трудную» позицию, а все в большей степени осмысляется как профессиональное умение увлечь и развлечь читателя. Любопытно, что под этот тон и тренд охотно подстраивается и литературная критика⁵⁶.

Вероятно, наиболее существенное место в этом контексте занимает проза Даниэля Кельмана (род. 1975), дебютировавшего в 1997 г. романом «Магия Берхольма» («Beerholms Vortsellung», рус. пер. 2003). Книга эта, написанная двадцатидвухлетним автором, насыщена многообразнейшим культурным материалом, свидетельствует о разносторонней образовательности молодого писателя: он уверенно использует и философскую, и богословскую, и художественную, и научную (математическую), и специальную — в данном случае связанную с иллюзионистским искусством — литературу, свободно оперирует разнообразнейшими приемами повествовательного искусства — столь же свободно, как и его герой, Артур Берхольм, всемирно известный иллюзионист и маг, свободно распоряжающийся предметами и элементами этого мира во время своих сеансов, достигший абсолютных вершин славы и пишущий эту книгу, создающий (и воссоздающий) свою удивительную историю. Эта история необычна во всех отношениях и, одновременно, удивительно тривиальна в том соединении многочисленных «необычностей» и «исключительностей», из которых Кельман лепит материальную и ментальную биографию своего героя. Жизнь и приключения Артура создаются из литературного материала, из многочисленных сцен, ситуаций, цитат, аллюзий, которые то легко узнаются читателем, то требуют некоторой расшифровки, более спрятаны от него. Сквозь историю гениального мага просвечивает и набокковская история гениального шахматиста («Защита Лужина»), и гессевская «Игра в бисер» с «кастальским» затворничеством и духовными упражнениями, и гофмановский «Золотой горшок» с его игрой в создаваемое и рефлектируемое в своем создании повествование, и даже зюскиндовский «Парфюмер» с его гениальным творцом иллюзии запаха, обретающим власть над толпой. Однако назвать книгу Кельмана интеллектуальным романом вряд ли возможно: при всем обилии культурного материала (Паскаль, Кафка, Спиноза, Борхес, Фома Аквинский, Гюнтер Грасс, Шекспир) уровень размышлений и сентенций героя-повествователя остается в пределах вполне конвенциональных, даже тривиальных, мало связан с проблематикой человеческой жизни, которая во многих сюжетных ситуациях романа предстает скорее как изолированная компьютерная симуляция.

Умело выстроенный роман ведет читателя от одной необычной ситуации в жизни героя и его окружения к другой: смерть приемной матери от удара молнии («небеса избрали грубо наглый и театрально-эффектный способ сжечь ее сердце и изрешетить ее мозг, стереть с лица земли»⁵⁷), гибель великого иллюзиониста Яна Ван Роде в авиакатастрофе во время кругосветного путешествия, в которое его отправил Берхольм в благо-

дарность за полученные у мастера уроки и т. п. Артур видит вещи сны, в которых он переживает подробности будущих встреч, событий, узнает даже прежде неизвестные имена людей, с которыми ему еще только предстоит познакомиться (сон о встрече со слепым священником доктором Фасбиндером, незаметно перетекающий в саму эту встречу). С героем творятся необычные истории, открывающие в нем магические свойства: он способен позвонить из неработающей телефонной будки, может заставить куклу в витрине магазина разбить витринное стекло и двинуться к нему навстречу, а чахлый куст в ночном сквере воспламенить «мысленным приказом».

При этом психологическая достоверность и происходящих с Артуром событий, и осмысления-переживания их в рассказывании об уже происшедшем (Кельман выбирает старый способ рамочного оформления «я»-повествования, открытый еще пикарескным романом) минимальна, если вообще не исключена из текста. И связано это не только с вполне условными и фантазийно-беллетристическими коллизиями повествования, но и с особенностями стиля автора, с языковыми средствами его книг: они подчеркнута традиционны, клишированы, затерты, упрощены или заимствованы из «формульной» литературы.

В романах «Время Малера» («Mahlers Zeit», 1999, рус. пер. 2004), «Последний предел» («Der fernste Ort», 2001), «Я и Камински» («Ich und Kaminski», 2003, рус. пер. 2006) Кельман сохраняет и даже усиливает свою виртуозность в создании увлекательных сюжетных поворотов, необычной «идеи» произведения, в игре «с художественной и интеллектуальной традицией, с интертекстуальностью»⁵⁸. Свою творческую манеру он связывает с той линией «классического модерна, которая в немецкоязычной послевоенной литературе отсутствовала, с экспериментально-игровой традицией Кальвино, Борхеса или Набокова» — в противоположность к ангажированной («политизированной») литературе в духе «Группы 47» или литературы авангарда в русле Эрнста Яндля и Гомрингера⁵⁹. Литература (по Кельману) должна создавать яркие, необычные и запоминающиеся образы персонажей, в которых читатель начинает верить: «если вводишь героя, который по сюжету является выдающимся художником, то недостаточно просто именовать его таковым, надо придумать и рассказать историю его творческой деятельности так, чтобы читатель поверил, что видел его полотна»⁶⁰.

Австрийская литература на рубеже XX–XXI веков, как можно осторожно предположить, отказалась от ожидания шедевра. «Залповый выброс» австрийского романа в «австрийский» год Франкфуртской ярмарки — к упомянутым выше книгам следует добавить романы Михаэля Кельмайера «Телемах», Лилиан Фа-

шингер (род. 1950) «Грешница Магдалена» («Magdalena Sünderin»), Норберта Гштрайна (род. 1961) «Советник коммерции» («Der Kommerzialrat»), Рауля Шротта (род. 1964) «Финис террэ» («Finis terrae»), Анны Митгуч «Прощание с Иерусалимом», Моника Вогролли (род. 1967) «В огонь» («Ins Feuer») — оживил литературный рынок, однако не дал европейскому читателю книгу, которая бы явилась книгой года или десятилетия в целом. Вторая же половина 1990-х была ознаменована скорее движением не к «шедевр» а к «бестселлеру», к произведениям, способным увлечь самого широкого читателя в ту эпоху, когда «усиливается вытеснение литературы на обочину медийной культуры»⁶¹.

Вместе с тем, многоголосие в австрийской литературе и на исходе века не было заглушено «звонкими» голосами «новых рассказывающих». И в поэтическом пространстве австрийской словесности (позднее творчество Эрнста Яндля, лирика Фридриха Майрёкер, глубоко погруженной в сложнейшую ассоциативно-интертекстуальную работу поэтической памяти, «герметический авангардизм» Фердинанда Шматца), и в пространстве драмы (пьесы Вернера Шваба, Петера Туррини, Эльфриды Елинек), и в области прозы («Алчность» Эльфриды Елинек, «Изгнание из ада» Роберта Менассе, романы принадлежащих к «молодой волне» Катрин Реггла и Арно Гайера, книги Радека Кнаппа и Димитре Динева, представляющих так наз. «мигрантскую» литературу Австрии) «творческие интенции» современных австрийских писателей дали — и продолжают давать — яркие и значительные результаты, осмысление которых в более широком контексте эпохи заслуживает продолжения. Литература 1990-х гг., да и вся австрийская словесность последних десятилетий XX века в целом, в своей устремленности к самоидентификации разворачивается в широком общеевропейском контексте, что препятствует повторному скатыванию к провинциализму и самоизоляции 1950-х гг. и одновременно не позволяет раствориться в «глобалистской» всеядности и безликости художественной моды, сохранить «лица необщее выраженье».

¹ Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 426. Пер. А. Белобратова.

² Godfrey Hodgson. The end of grand narrative. // Prospect. № 44, August, 1999. www.prospect-magazine.co.uk

³ Bolz N. Für eine posthumane Kultur // Philosophische Ansichten der Moderne. Frankfurt a. M., 1994. S. 136.

⁴ См. в частности: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen — Analysen — Vermittlungsperspektiven* / Hrsg. von C. Kammler, T. Pflugmacher. Heidelberg, 2004; *Schmidt-Dengler W. Deutsche Gegenwartsliteratur nach 2000* (Skriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2005). Wien, 2005; *Zeyringer K. Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck u.a., 2008.

⁵ *Höfler G. A. Hat die postmoderne Literatur Hitparadenform? // Spielräume der Gegenwartsliteratur* / Hrsg. von F. Aspetsberger, W. Wintersteiner. Innsbruck; Wien, 1999. S. 145.

⁶ *Земсков В.Б. От редколлегии // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М., 2002. С. 4.

⁷ *Schmidt-Dengler W. Das Erzählen ist unhintergebar // Gollner H. Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck u.a., 2005. S. 65.

⁸ *Böttiger H. Nach den Utopien: Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien, 2004.

⁹ См., напр.: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* / Hrsg. von W. Barner. München, 1994. — В этом издании, претендующем на всеохватное изучение «немецкой литературы», имена Ханса Леберта и Герхарда Фрича, значительнейших фигур литературного процесса в Австрии 1950–1960 гг., не упоминаются вовсе. Эльфрида Елинек оказывается «прописанной» по ведомству «женской литературы». Эрих Фрид и Эрнст Яндль предстают немецкими поэтами без какой-либо связи с Австрией, ее историей и культурой.

¹⁰ *Polt-Henzl E. Körperstrategien — Textstrategien. Beobachtungen zur neueren Literatur österreichischer Autorinnen // Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur* / Hrsg. von F. Aspetsberger. Innsbruck u.a., 2003. S. 183–203.

¹¹ *Löffler S. Kritiken, Portraits, Glossen*. Wien, 1998. S. 82.

¹² См. об этом: *Belobratow A. Zur Rezeptionsgeschichte der österreichischen Literatur in Rußland (Versuch einer Problembeschreibung) // Geschichte der österreichischen Literatur (Beiträge eines Symposiums in Riverside, USA, 1994)*. St. Ingbert, 1996. Bd. II. S. 633–639. — На русском языке статья опубликована в сборнике: *Studia Germanica: Немецкоязычная литература XIX–XX вв. в современных исследованиях*. СПб., 2004. С. 301–309.

¹³ При этом речь не идет о таком подходе, который в качестве масштаба для оценки литературных явлений использует степень широкой известности (неизвестности) австрийских писателей в России. См., напр., работу: *Haas F. In Italien // Blicke von Aussen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext* / Hrsg. von Haas F., Schlösser H., Zeyringer K. Innsbruck, 2003. S. 144–182. Исследователь отмечает, что самым успешным «продуктом культуры» из Австрии у итальянцев является телесериал «Комиссар Рекс», а читающая итальянская публика предпочитает Стивена Кинга и Паоло Коэльо Петеру Хандке или Эльфриде Елинек.

¹⁴ *Body L. Zwischen Siegern und Besiegten? Zur Problematik der Nachkriegsliteratur in Österreich // «Die Mühen der Ebenen». Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949*. Heidelberg, 1981. S. 117.

¹⁵ Об историко-социологической подоплеке этого обращения к прошлому см.: *Плахина А.* Немецкоязычная, но не немецкая. Некоторые аспекты австрийской прозы 1970–1990-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 5–37.

¹⁶ Так называет свое послесловие к «списку» Хаймрада Бекера Ф. Ахляйтнер: «Тотальность нацистской машинерии смерти, циничная диалектика извращенной этики и уничтожения, гигиены и зверства не поддаются описанию или изображению». См.: *Achleitner F.* Über die Beschreibbarkeit des Unbeschreibbaren // *Becker H.* Nachschrift. Linz; Wien, 1986. S. 131.

¹⁷ Ibid. S. 131.

¹⁸ *Wolf Ch.* Nachwort: «Struktur der Erinnerung» // *Reichart E.* Februarschatten. Frankfurt a. M., 1989. S. 106.

¹⁹ *Reichart E.* Februarschatten. S. 105.

²⁰ *Schindel R.* Fremd bei mir selbst. Die Gedichte. Frankfurt a. M., 2004. S. 295.

²¹ *Schindel R.* Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen. Frankfurt a. M., 2004. S. 22.

²² *Schindel R.* Gebürtig. Frankfurt a. M., 1992. S. 145.

²³ *Jelinek E.* Ich schlage sozusagen mit der Axt drein // TheaterZeitSchrift. 1984. H. 1. S. 15.

²⁴ Пер. В. Ахтырской (цит. по рукописи).

²⁵ *Menasse P.* Страна без свойств. СПб., 1999. С. 101. Пер. А. Белобрадова и З. Мардановой.

²⁶ «Для тех, кто не споеет о себе» — этим посвящением открывается в 1936 г. одна из наиболее ярких поэтических книг австрийского лирика Теодора Крамера (1897–1958), стремившегося дать голос малым мира сего, отверженным и не допущенным в культуру.

²⁷ В 2008 г. Винклеру была присуждена одна из самых главных немецких литературных премий — премия Георга Бюхнера.

²⁸ *Schmidt-Dengler W.* Deutsche Gegenwartsliteratur nach 2000. Scriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2005. Wien, 2005. S. 110.

²⁹ *Беньямин В.* Маски времени. С. 397–398.

³⁰ *Josef Winkler* / Hrsg. von G. Höfler und G. Melzer. Graz, 1998. S. 119.

³¹ *Gürtler Ch., Schmid S.* Die bessere Hälfte. Österreichische Literatur von Frauen seit 1848. Salzburg, Wien: Müller, 1995. S. 383; *Jurgensen M.* Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bern: Francke, 1983. S. 342.

³² См.: *Weibliches Schreiben.* — Женское письмо: материалы коллоквиума. СПб., 2005.

³³ См. статью о творчестве Эльфриды Елинек в наст. томе.

³⁴ *Росман Е.* Тезисы к «Женскому письму» // *Weibliches Schreiben.* — Женское письмо. С. 100. Пер. В. Фадеева.

³⁵ *Streeuwitz M.* Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M., 1998. S. 17.

³⁶ *Schmidt-Dengler W.* Deutsche Gegenwartsliteratur nach 2000. S. 14.

³⁷ *Millner A.* Versteinerungen. Geschichte im Österreichischen Roman 1995 // *Knöfler M., Plener P., Zalan P.* (Hrsg.): Die Lebenden und die Toten: Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Budapest, 2000. S. 57.

³⁸ *Bartsch K.* «Unter Mördern und Irren». Eine Momentaufnahme österreichischer Literatur 1995 // Knobloch H.-J., Koopmann H. (Hrsg.). Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen, 1997. S. 31.

³⁹ *Ruthner C.* Ins eigene Nest gekackt? oder: Deutsche und österreichische Gegenwartsliteratur im Vergleichstest // (nichts) Neues: Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Innsbruck, 2003. S. 213.

⁴⁰ Развернутые и восторженные рецензии опубликовали ведущие газеты и журналы Германии, Австрии и Швейцарии. См., напр., панегирический отклик А. Хаслингера, провозглашающего, что роман Хандке — «одна из великих книг нашего времени, потому что возникающее в ней новое повествование превращает мир нашей повседневности ... в рассказанную художником “сказку” и тем самым демонстрирует нам модель нового чувства реальности». См.: *Haslinger A.* Verwandlung der Welt // Literatur und Kritik. 1995. Н. 291/292. S. 89.

⁴¹ См.: *Hinderer W.* Wittgenstein für Anfänger? Anmerkungen zu Peter Handkes linguistischem Theater // Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft. 1982 (36). S. 467–488; *Herzmann H.* Der Tormann Moosbrugger: Über Musil und Handke // Wirkendes Wort. 1984. Н. 2. S. 67–76; *Белобратов А. В.* Музиль и Витгенштейн, или Литература и философия // Вопросы философии. 1998. № 5. С. 113–119.

⁴² См. об этом: *Bonn K.* Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften. Würzburg, 1994. S. 51ff.

⁴³ Эрлберг — один из окраинных районов Вены.

⁴⁴ Речь идет об «урбанистическом» романе австрийского писателя Хаймито фон Додерера (1896–1966). На последних страницах книги Петера Хандке в освещенном окне дома на одной из парижских улиц мы видим старенького Жоржа Сименона, всемирно известного автора «городских» детективов, «дописывающего» роман «Аптекарь из Эрлберга» — именно литература «развлечения» способна еще на создание «консистентного», целостного образа «города и мира», образа, представляющего собой клише, готовую формулу. Хандке в своем романе стремится максимально дистанцироваться от образного начала в литературе. Любопытно, что одна из последних его книг так и именуется — «Утрата образности» («Bildverlust», 2002).

⁴⁵ «Die Geschichte des Bleistifts» — так называется книга «записок» Хандке, вышедшая в 1982 году.

⁴⁶ *Handke P.* Mein Jahr in der Niemandsbucht. Frankfurt a. M., 1994. S. 700.

⁴⁷ *Менасце Р.* Блаженные времена — хрупкий мир. СПб., 1995. С. 216. Пер. И. Алексеевой.

⁴⁸ Р. Менасце, как замечает В. Шмидт-Денглер, «единственный, кто в австрийской повествовательной прозе обратился к этой эпохальной перемене». См.: *Schmidt-Dengler W.* Literatur in Österreich nach 1990. Scriptum zur Vorlesung 2000. Wien, 2000. S. 94. — Примечательно, что австрийские писатели полностью обходят социально-политическую проблематику, выходящую за пределы их страны. Предельную концентрацию на австрийских «трудах и днях» замечает К. Рутнер, который пишет о «возведенном в форму искусства неистовом провинциализме» австрийских авторов, во многом привлекающих своим «шармом внутреннего экзотизма». См.: *Ruthner C.* Op. cit. S. 208.

⁴⁹ В австрийской литературе достаточно широко представлен круг проблем, связанных с превращением Австрии в своего рода «туристический заповедник». См. об этом: *Менассе Р.* Страна без свойств. С. 99–100.

⁵⁰ *Хазлинггер Й.* Венский бал. СПб., 2004. С. 145. Пер. В. Фадеева.

⁵¹ В. Шмидт-Денглер, уделяющий анализу этого романа особое внимание, видит в нем реализацию творческой манеры, связанной с «новым реализмом», в определенной мере противостоящим авангардистской линии австрийской литературы. Исследователь даже сопоставляет роман Хазлингера (и его эффектные приемы, воздействующие на массового читателя) с повестью «Михаэль Кольхаас» классика немецкой литературы Генриха фон Клейста, в концовке которой автор прибегает к приемам литературы «черного романтизма». По мнению Шмидт-Денглера, такого рода «жуткие события <...> способны, с одной стороны, вызвать интерес у читателя, с другой же — оказывать на него педагогическое воздействие». См.: *Schmidt-Dengler W.* Literatur in Österreich nach 1990. S. 71. — Именно соединение развлекательности с получением, на наш взгляд, и делает этот роман вполне массовым продуктом.

⁵² О романе «Дети мертвых» см. главу «Эльфрида Елинек» в наст. издании.

⁵³ В буквальном русском переводе — «все пойдет», «все сгодится»: лозунг, выдвинутый теоретиком постмодерна Лесли Фидлером в его знаменитом докладе «Пересекайте ров, засыпайте канаву!» (1969), поставившем проблему изменения литературного канона и стирания границ между «серьезной» и «развлекательной» литературой.

⁵⁴ Подробно эта линия представлена в сборнике интервью с австрийскими писателями и литературоведами: *Gollner H.* Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck u.a., 2005.

⁵⁵ *Шнайдер Р.* Сестра сна. СПб., 2003. С. 6. Пер. В. Фадеева.

⁵⁶ А. Плахина завершает свой «обзор» современной австрийской литературы словами похвалы в адрес Даниэля Кельмана и Марлены Штрерувиц, которые, по ее мнению, «стараются, чтобы было интересно и доступно пониманию каждого, вне зависимости от страны проживания. И главное, чтобы чтение не доставляло мучений и не доводило до отчаяния». См.: *Плахина А.* Цит. соч. С. 37.

⁵⁷ *Кельман Д.* Магия Берхольма. СПб., 2003. С. 15. Пер. В. Ахтырской.

⁵⁸ *Kehlmann D.* Erzählen ist im Idealfall ich-los // *Gollner H.* Die Wahrheit lügen. S. 37.

⁵⁹ *Ibid.*, S. 36.

⁶⁰ *Ibid.*, S. 37.

⁶¹ *Kammler C.* Deutschsprachige Literatur seit 1889/90. Ein Rückblick // *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen — Analysen — Vermittlungsperspektiven* / Hrsg. von C. Kammler, T. Pflugmacher. Heidelberg, 2004. S. 17.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август Октавиан (Август) – I 424, 427, 428, 445; II 470, 471, 473
Августин Аврелий – II 488
Аверинцев С.С. – II 307, 309
Аврелий Марк – I 7, 288
Адамович Георгий – I 292, 300, 308
Адлер Альфред – II 37
Адлер Ф. (Adler F.) – I 265
Адорно Теодор В. (Adorno Th.W.) – I 77, 89, 104, 108, 502, 511; II 218, 226, 234, 362, 373 474, 489
Азадовский К. (Asadovskij K.) – I 106, 191
Азендорф К. – I 99
Айзендле Гельмут (Хельмут) (Eisendle Helmut) – I 21; II 26, 374–376
Айзенрайх Герберт (Eisenreich Herbert) – II 20, 22, 46, 57, 64, 120, 185–195, 256, 261, 365
Айзенрайх Герхард (Eisenreich G.) – I 377, 380
Айснер Павел (Eisner Pavel) – I 262
Айх Гюнтер – I 217, 256; II 171, 174, 205
Айх Клеменс (Eich Clemens) – I 20; II 16, 529
Айхингер Ильза (Aichinger Ilse) – I 19; II 20–22, 152–163, 165–184, 261, 268, 281, 360, 428, 519
Алевин Рихард (Alewyn Richard) – I 15, 143, 147–149
Александр, сербский король – I 358
Алексеева И. – II 459, 543
Алкей – I 213, 248
Аллан Уильям – II 531
Альтенберг Петер (Altenberg Peter (Richard Englänger)) – I 10, 14, 24, 34, 41, 42, 48, 51, 78, 80–109, 111, 232, 237, 296, 332, 503; II 63, 514
Альтман Лотта – I 463
Альтман Рауль – II 385
Альтман Рене (Altmann René) – II 360, 365, 395
Амиель Анри Фредерик – I 288
Андерш Альфред (Andersch A.) – II 22, 156, 406, 421
Андреас-Саломе Луиза (Лу) – I 153, 158, 159, 164, 290, 614
Андреев Л.Г. – I 73, 79, 86, 107; II 513, 516
Андрес Ш. (Andres Stefan) – II 186
Андрриан-Вербург Леопольд фон (Andrian-Werburg Leopold von) – I 24, 34, 43, 45, 111, 116, 143, 146, 353, 354, 447, 503, 614; II 18
Анна св. – I 196
Анна-Мария – I 162
Антуанетта – см. Мария Антуанетта
Ануй Жан – I 132; II 20
Анценгрубер Людвиг (Anzengruber Ludwig) – I 22, 543
Аполлинер Гийом – II 232, 392
Аппиа А. – I 548
Апт С.К. – I 401; II 149
Арагон Луи – II 20, 376
Арендт Ханна – I 423; II 277
Аристотель – I 606, 615; II 141, 300, 309
Аристофан – I 231, 236
Арним Беттина фон – I 179
Арним Людвиг Ахим фон – I 120, 310
Арп Ханс (Ганс) (Arp Hans) – II 373, 391, 392, 435
Арт М. – I 106
Артман Ханс (Ганс) Карл (Artmann Hans Carl) – I 252; II 29, 35, 209, 210, 216, 264, 266, 282,

- 364–368, 371, 377, 385, 391,
395, 411, 429
- Арто А. – I 553
- Архипов Ю.И. – I 148, 240, 245,
261, 308, 447, 577, 578, 604, 606;
II 43, 45, 73, 78, 95, 194, 195,
255, 281, 319, 356, 357, 503, 516
- Арчимбольдо Джузеппе – II 448
- Аствацатуров А.Г. – I 626
- Ауслендер Роза – II 212
- Ахлейтнер Фридрих (Achleitner
Friedrich) – I 252; II 209, 264,
366, 367, 369, 542
- Ахтырская В. – II 542, 544
- Ашенбах Густав фон – I 54
- Бабель Исаак Эммануилович – II 147
- Бабенберги – II 6, 16
- Базиль Отто (Basil Otto) – I 205,
206; II 20, 216, 360, 426
- Байер Конрад (Bayer Konrad) – I 19,
252; II 29, 209, 264–266, 282, 364,
366, 367, 369–371, 375, 460
- Байер Курт – II 391
- Байер Рудольф (Bayer Rudolf) –
II 263
- Байрон Джордж Ноэл Гордон –
I 115, 288, 328, 450; II 355
- Бакунин М.А. – I 288, 313
- Балль Хуго – I 551; II 389, 391
- Бальзак Оноре де – I 129, 450, 453,
455, 456, 461, 494; II 185, 343,
531
- Банделло – I 531
- Бар Герман (Bahr Hermann) – I 24–
34, 38, 39, 41, 44, 45, 49–51, 63,
65, 84, 86, 110–112, 124, 230,
231, 503, 505, 544, 546, 608,
613, 625; II 18, 63, 98, 256
- Бараш О. – II 356
- Баркер Эндрю (Barker A.) – I 85,
88, 92, 107–109
- Баррес Морис – I 26
- Барт Ролан – II 178–181, 184, 376,
443, 459
- Барч К. (Bartsch Kurt) – I 21, 577,
588, 601, 604, 606; II 15, 17, 44,
150, 183, 419, 529, 543
- Баскакова Т.А. – II 44, 302, 303,
308
- Батай Жорж – II 447, 449
- Баум Оскар (Baum O.) – I 262,
264, 266, 288, 503
- Бауэр Вольфганг (Bauer Wolfgang) –
II 26, 268, 271, 272, 274, 276,
278, 282, 302, 373, 375
- Бауэр Фелиция (Bauer Felice) –
I 54, 78, 290, 300
- Бауэрнфельд Э. – I 138
- Бахман Герхард – I 617
- Бахман Ингеборг (Bachmann Inge-
borg) – I 18, 19, 255, 257, 261;
II 4, 8, 15, 21, 40–42, 161, 171,
174, 196, 209, 217, 230, 231,
235–255, 261, 281, 284, 285,
357, 377, 419, 428, 439, 449,
491, 505, 525, 528
- Бахофен Иоганн Якоб (Bachofen
Johann Jakob) – I 29
- Бахтин М.М. (Волошинов В.Н.) –
I 400, 402, 608; II 55, 139, 140,
144, 150, 157, 303, 309, 343
- Беер-Гофман Рихард (Бер-Гофман)
(Beer-Hofmann Richard) – I 24,
34, 38, 43, 45, 63, 87, 354, 447,
503, 504, 509, 537, 543
- Бейкер-Эдди Мэри – I 459, 462
- Бекер Хаймрад (Bäcker Heimrad) –
II 509, 520, 542
- Бекесси, газетчик – I 236
- Беккер Ю. – II 168
- Беккет С. – II 172, 178, 292, 298,
301, 315, 524
- Белинский В.Г. – I 288
- Беллени Жозеф – I 341
- Белль Генрих – II 22, 35, 161, 187,
206, 283, 322, 529
- Белобратов А.В. (Belobratow A.W.) –
I 107, 204, 277, 366, 578; II 44,
213, 283, 288, 308, 459, 460,
516, 540–543
- Белый Андрей (псевд. Бугаева Б.Н.) –
I 9, 49, 282, 283; II 58
- Беме Якоб (Böhme Jakob) – I 320,
609, 622
- Бенда Оскар (Benda Oskar) – II 18
- Бендер Г. (Х.) (Bender Hans) –
II 151, 165, 183, 229
- Бенедикт Мориц – I 234
- Бензе М. – II 392

- Бенн Готфрид (Benn Gottfried) – I 11, 58, 150, 214, 215, 217, 227, 228, 239; II 46, 51, 102, 121, 205, 227, 236, 254, 385, 391
- Бентли Эрик – I 73
- Бенуа А.Н. – I 152, 190
- Беньямин Вальтер – I 47, 51, 77, 502, 511, 554, 576; II 373, 517, 524, 540, 542
- Берг Альбан – I 105, 108, 237, 404; II 24
- Бергер Альберт (Berger A.) – I 208, 222, 223, 225, 227, 228
- Бергер Герберт (Berger Herbert) – II 274, 279, 282, 283
- Бергер Раймунд (Berger Raimund) – II 263, 264
- Бергман И. – II 273
- Бергнер Элизабет – II 318
- Бергсон А. – I 430
- Бёрден Бернард ван – II 12
- Бердяев Н.А. – I 57, 265, 275, 350; II 262
- Березина А.Г. – I 107
- Беренс П. – I 548
- Берман Рихард (псевд. Хельригель Арнольд) – I 503, 509
- Бернанос Жорж – I 397; II 59
- Бернар Клод – I 406
- Бернгейм Ипполит – I 59
- Берне Людвиг – I 231
- Бернхард Анна – II 285
- Бернхард Томас (Bernhard Thomas) – I 19; II 3, 8, 10, 17, 21, 24, 27–29, 36, 249, 274–276, 282, 284–309, 332, 377, 439, 446, 490, 492, 508, 512, 514, 520, 528
- Берто Пьер – I 476
- Бертоллуччи Б. – II 273
- Беттауэр (мать С.Цвейга) – I 448
- Беттауэры – I 448
- Беттен А. (Betten A.) – II 448, 459
- Бетховен Людвиг ван – I 8, 179, 345, 451, 464; II 63, 248, 291
- Бехер Иоганнес Р. – I 227, 253; II 196, 202, 385, 391
- Бечи Курт (Besci Kurt) – II 259, 262, 263, 281
- Бидерштейн, издатель – II 48, 51, 64
- Бизе Жорж – I 404
- Биллингер Рихард (Billinger Richard) – I 250, 561, 564, 566, 567, 577; II 204, 256, 258, 273
- Биндер Хартмут – I 292
- Бирс Амброз – I 533
- Бисмарк Отто фон Шёнхаузен – I 7, 39
- Бисти А. – I 277
- Битнер Альфред (Bittner Alfred) – II 495
- Бичер-Стоу Гарриет – II 416
- Блей (Блай, Бляй) Франц – I 10, 288, 295, 409, 423, 608; II 96
- Блейк Уильям – I 618
- Блок А.А. – I 57, 78; II 220, 404, 421
- Блох Грета – I 290
- Блум Г. – II 251
- Бобраков-Тимошкин Александр – I 275
- Бобринская Е.А. – I 108
- Бодлер Шарль – I 29, 84, 97, 179, 194, 197, 200, 201, 448; II 218, 265, 404, 445
- Бойерле Адольф (Bäuerle Adolf) – I 542
- Болычев И. – I 192
- Больтерауэр Алиса (Bolterauer A.) – I 62, 63, 78
- Больцано Бернард – I 10
- Больцман Людвиг – I 404
- Бомарше Пьер Огюстен Карон де – I 597
- Борутин Надерни С. фон – I 236
- Борхерт В. – II 161, 257
- Борхес Хорхе Луис – I 60, 62, 73, 74, 502, 507; II 343, 538, 539
- Бочаров С.Г. – II 309
- Бояджиев Г.Н. – I 576
- Браге Тихо – I 264
- Бразельман В. – I 330
- Брак Жорж – II 430
- Брамс Иоганн – I 343; II 428, 437
- Брандштеттер Алоис (Brandstetter Alois) – II 36, 495, 515
- Браун Ф. (Braun F.) – I 152, 190, 561
- Браунинг Роберт – I 115
- Брейгель Питер – II 147
- Брейха Отто (Breicha Otto) – I 576; II 28

- Брем Бруно (Brehm Bruno) – I 363, 505, 507
- Брентано Бернард фон – I 476
- Брентано Франц – I 10, 120
- Бретон Андре – II 216, 360, 423
- Брехт Бертольт – I 17, 47, 235, 237, 252, 259, 358, 454, 563, 573, 579, 580, 582, 583, 587, 588, 593, 596, 604, 605; II 34, 37, 123, 202, 203, 213, 231, 236, 240, 242, 257, 268, 288, 372, 385, 396, 445, 456
- Брик Лиля Ю. – I 83, 107
- Брик Осип М. – I 94
- Брион Фридерика – I 120
- Бриттинг Георг – I 217
- Брод Макс (Brod Max) – I 235, 262–264, 266, 268, 271, 273–279, 288, 290–293, 295, 296, 301, 304–309, 329, 332, 357, 342, 466, 503, 550
- Брод Отто (Brod Otto) – I 274
- Бродский Иосиф А. – I 175, 191
- Бройер Й. – I 462
- Бройтман С.Н. – I 50; II 150
- Броннен А. (Bronnen Arnolt) – I 550, 561–564, 573, 577
- Брох Герман (Broch Herman) – I 10, 11, 17, 18, 29, 67, 115, 116, 121, 147, 148, 344, 373, 397, 403–412, 414–447, 466, 483, 502, 505, 544, 561, 562, 592, 604, 608; II 15, 19, 20, 24, 25, 29, 46, 52, 66–68, 71–74, 120, 123, 126, 147, 148, 239, 306, 473, 513, 514, 528, 537
- Брукнер Антон – I 573; II 437
- Брукнер Фердинанд (Bruckner Ferdinand; наст. имя и фам. Теодор Таггер (Theodor Tagger)) – I 11, 252, 561, 562, 573–575, 578; II 256–260, 279
- Брусилов А.А. – I 504
- Брэдбери Рэй – I 62
- Брюсов В.Я. – I 205
- Бубер Мартин (Мардохай) (Buber M.) – I 10, 137, 263, 329, 544, 608, 612, 625
- Будда – I 177
- Булгаков М.А. – I 58
- Бунина В.Н. – I 108
- Бурже Поль (псевд. Лорис) – I 26, 29, 39, 111
- Буркхардт Карл – I 610
- Буркхардт Макс – I 27, 449
- Бурлюк Давид – I 89
- Буста Кристина (Busta Christine) – II 204, 206, 207, 214
- Бухризер Франц (Buchrieser Franz) – II 274
- Буш В. – II 210
- Бэкон Фрэнсис – I 129, 574
- Бюргер Петер (Bürger P.) – I 100, 595; II 359, 381
- Бютор Мишель – II 248
- Бюхнер Георг – I 9, 144, 457, 572, 581, 594; II 141, 142, 144, 147, 231, 287, 298, 355, 437, 450, 460, 542
- Ваггерль Карл Генрих (Waggerl Karl Heinrich) – II 381
- Вагенбах Клаус (Wagenbach K.) – I 292, 308
- Вагнер Н. (Wagner N.) – I 237, 239, 240
- Вагнер Отто – I 22
- Вагнер Рихард – I 35, 244, 344, 430, 558; II 25, 416
- Вайганд Г. – I 424
- Вайгель Ханс (Weigel Hans) – I 365, 562; II 21, 217
- Вайль Ида – I 506
- Вайль К. – I 336
- Вайнерт Эрих – II 200, 202
- Вайнингер Отто – см. Вейнингер Отто
- Вайнхебер Иоганн Христиан – I 223, 505
- Вайнхебер Йозеф (Weinheber Josef) – I 11, 17, 207–228, 248, 256, 261; II 196
- Вайпрехт Карл – II 463–466, 469
- Вайраух В. – II 165, 168, 171
- Вайс Вальтер (Weiss Walter) – II 32, 36, 44, 331, 356
- Вайс Петер – I 235, 459; II 267, 302
- Вайс Эрнст (Weiss Ernst) – I 262, 466, 490–501, 503, 509, 537
- Вайсглас И. – II 216

- Вайсникс Ольга – I 79
- Вайссенборн Ханнс (Weissenborn Hanns) – II 365
- Валери Поль – I 151, 153, 182, 448, 609, 614; II 20, 236, 284, 349
- Валленштейн А. – I 11, 512, 524, 525
- Вальдингер Эрнст (Waldinger Ernst) – I 212, 257; II 198, 213
- Вальдмюллер Фердинанд – I 10
- Вальдорф Гюнтер (Waldorf Günter) – II 26
- Вальдхайм Курт – II 11, 452, 480, 509
- Вальзер М. – II 161
- Вальзер Роберт – I 11, 283, 295, 301
- Вальтер – I 149
- Вальтер Шарлотта – I 115
- Ван Гог Винсент – II 233, 350
- Вапневский П. – I 592
- Васильев Г.В. – I 229, 239, 576
- Васильев С. – I 79
- Васильева А.В. – I 547, 576
- Вассерман Якоб – I 84, 454; II 314
- Ваттенбах В. – I 115
- Вебер В.В. – I 240, 247, 261; II 213, 421, 438
- Вебер Дитрих (Weber Dietrich) – II 62, 183
- Веберн Антон фон – I 10
- Ведекинд Франк – I 231–233, 237, 245, 329, 553, 563, 580, 594, 596
- Вейнингер (Вайнингер) Отто (Weininger Otto) – I 48, 49, 51, 225, 232, 289, 290, 405, 453, 550, 608; II 48, 100
- Веллеринг Петер (Wellerling P.) – I 97, 108
- Вельх Феликс (Weltsch Felix) – I 262, 266, 275, 288
- Венгерова З. – I 56
- Вендерс Вим – II 311
- Вентер Й. – I 561
- Вергелис О. – I 79
- Вергилий – I 11, 346, 422–429, 432, 433, 436, 440, 441, 445; II 473, 474
- Верди Джузеппе – I 328, 345, 346, 554
- Верлен Поль – I 29, 203, 448, 449; II 232, 314, 404
- Вертинский А.Н. – I 53
- Верфель Франц (Werfel Franz) – I 15, 17, 23, 36, 151, 153, 202, 231, 235, 249, 255, 262, 263, 268–270, 273, 277, 279, 289, 328–351, 355, 357, 362, 366, 373, 409, 423, 466, 503–505, 527, 549, 550–555, 557, 561, 576; II 19, 67, 262
- Верхарн Эмиль – I 80, 258, 448, 449, 451, 453
- Веспуччи Америго – I 453
- Визе Бенно фон (Wiese Benno von) – I 128, 148, 298
- Визенталь Грета – I 143
- Вийон Франсуа – I 531, 532; II 232, 368, 383
- Виланд Кристоф Мартин – II 311
- Вильфорт Ирмгард Стюарт – I 222
- Вильгельм II – I 358, 385
- Вильдганс Антон (Wildgans Anton) – I 210, 250, 251, 253, 550, 558, 563, 573, 577; II 19, 30, 290, 405
- Вильмонт Е. – II 43, 44
- Виндер Людвиг (Winder Ludwig) – I 262, 266, 267, 273
- Винер Освальд (Wiener Oswald) – I 252; II 26, 29, 35, 209, 264, 366, 367, 369, 370, 373, 376, 391
- Винклер Йозеф (Winkler Josef) – II 39, 44, 506, 515, 523, 524, 537, 542
- Винчи Леонардо да (Leonardo) – I 529–531, 540
- Виолье Жан – II 70
- Висконти Л. – II 273
- Витгенштейн Курт – I 343
- Витгенштейн Людвиг – I 10, 22, 23, 49, 237, 343, 392, 395, 544, 569, 608; II 120, 150, 235, 251, 254, 264, 277, 294, 295, 316, 317, 323, 356, 362, 369, 370, 373, 514, 530, 543
- Витгенштейн Пауль – II 295, 296
- Витгенштейн Руди – I 343
- Витгенштейн Хана – I 343
- Витковский Е.В. – I 214, 256, 258, 259, 261; II 200
- Вихерт Э. – II 154

- Вогролли Моника – II 540
 Волков Е.М. – I 107
 Волошин М. – I 270
 Волощук Е. – I 305, 309
 Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ) – I 115, 488, 616
 Вольф Криста (Wolf Ch.) – II 520, 542
 Вольф Курт – I 299, 310, 329, 334, 350
 Вольфгрубер Гернот (Wolfgruber Gernot) – II 39, 515, 523
 Вольфф Ойген – II 98
 Вордсворт У. – I 253
 Воротникова А. – II 460
 Вохрышек Юлия – I 290
 Вулф Томас – II 55
 Вульф Вирджиния – I 430; II 20, 135
 Вунберг Готхарт (Wunberg G.) – I 49, 57, 58, 71, 78, 79
 Выгодский Д. – I 327
 Габсбург Отто фон – I 364
 Габсбурги – I 6, 16, 268, 344, 352, 353, 356, 403, 467, 573; II 16, 18, 256
 Гадамер Г.Г. (Gadamer H.-G.) – I 178, 191
 Газенклевер Вальтер – I 563; II 30
 Гайдн Франц Йозеф – I 8, 345
 Гайер Арно – II 540
 Гакин – I 238
 Галиани, аббат – I 616
 Галилей Галилео – I 264
 Гальперина Е. – I 82
 Гамсун Кнут (наст. фам. Педерсен; Hamsun) – I 80; II 326
 Ганди Мохандас Карамчанд – I 458
 Ганнибал – I 364
 Гарнак Адольф – I 609
 Гаршин В.М. – I 9
 Гаспаров М.Л. – I 206, 425, 445
 Гауптман Герхарт – I 10, 35, 83, 153, 225, 237, 407, 412, 580; II 355
 Гаус К.-М. (Gauss K.M.) – I 261; II 516
 Гауф Вильгельм – II 241
 Гачев Г. – I 275
 Гашек Я. (Hašek J.) – I 263, 581
 Гвоздев А. – I 576
 Геббель (Хеббель) Кристиан Фридрих – I 11, 288, 293, 363; II 18, 349
 Геббельс Йозеф – I 577; II 489
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих – I 296, 350, 389, 411; II 277, 458
 Гейзенберг Вернер Карл – I 429, 445
 Гейм Г. – II 196, 425
 Гейне Генрих – I 9, 27, 39, 231, 236, 237, 247, 448, 468; II 213, 232, 355, 412, 460
 Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих (Hölderlin Friedrich) – I 182, 192, 202, 203, 206, 208, 213, 215, 225, 227, 248, 256, 328, 453, 456, 458; II 213, 222, 227, 231, 238, 277, 278, 328, 437, 450, 458
 Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд – I 461
 Гендель Георг Фридрих – I 451
 Георге Стефан (Штефан) (George Stefan) – I 10, 112, 113, 147, 150, 152, 153, 202, 203, 210, 224, 288, 448; II 24
 Георге Хайнрих – II 318
 Гераклит – II 114
 Геринг Герман – I 224
 Герцен А.И. – I 288
 Герцль Теодор – I 10, 263, 289
 Герцмановски-Орландо Фриц фон – см. Херцмановски-Орландо Фриц фон
 Герцык Аделаида К. – I 81, 86, 89, 106
 Герцык Евгения К. – I 81, 90, 106
 Гессе Герман (Hesse Hermann) – I 51, 280, 282, 283, 293, 295, 301, 321, 338, 390, 402, 412, 426–428, 430, 447, 454; II 135, 154, 205, 349
 Гете Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang von) – I 115, 120, 144, 179, 182, 231, 263, 287, 328, 396, 448, 455–457, 462, 533, 556, 591, 595, 605, 613, 615; II 220, 240, 327, 334, 343, 349, 350, 448

- Гзовская Татьяна – II 255
 Гиббон Э. – I 115
 Гильберт Гейнц – I 585
 Гиммлер Генрих – II 301
 Гирин Ю.Н. – II 381
 Гитлер (наст. имя и фам. Шикльг-
 рубер Адольф) – I 6, 10, 224,
 239, 364, 403, 445, 492, 499,
 500; II 148, 176, 330, 384, 393
 Глазова А. – II 438
 Гляйх Йозеф Алоиз (Gleich Joseph
 Alois) – I 542
 Гоголь Н.В. – I 8, 237, 285, 292, 373,
 388, 570, 613, 623; II 131, 141
 Годдис Якоб ван – I 210
 Годер Д. – I 79
 Голль И. – II 217
 Голль Клер – II 217
 Гольдони Карло – I 8, 143; II 288,
 368
 Гомер – I 115, 425, 456, 619; II 498
 Гомрингер Ойген (Gomringer E.) –
 II 391, 395, 404, 430, 438, 539
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) –
 I 248; II 450
 Горбатенко М.Б. – I 576
 Горнфельд А.Г. – I 106, 447, 464
 Горький Максим (наст. имя и фам.
 А.М.Пешков) – I 82, 99, 107,
 447, 465; II 326, 349
 Готхельф Иеремия (наст. имя и фам.
 Бициус Альберт) – I 9
 Гофман Исаак – I 114
 Гофман Эрнст Теодор Амадей –
 I 127, 311, 321, 368, 373, 406,
 529; II 287
 Гофмансвальдау Кристиан Гофман –
 I 605
 Гофмансталь Хуго (Гуго) фон (Hof-
 mannsthal Hugo von; псевд. Лорис
 Меликов, Melikow, Loris,
 Theophil Morren) – I 10, 11, 18,
 22, 24, 27, 29, 32, 34, 36, 38–44,
 46, 50, 51, 58, 63, 65, 75, 80, 81,
 84, 87, 106, 109–149, 153, 158,
 163, 196, 231, 232, 241, 242, 245,
 246, 251, 261, 287, 288, 332,
 353–355, 359, 360, 385, 386, 394,
 401–403, 408, 427, 434, 435, 444,
 445, 448, 451, 503, 505, 519, 533,
 543, 545, 546, 554, 561, 564,
 567, 569, 575, 580, 590, 591,
 594, 604, 608–610, 612–614,
 616, 618, 625, 626; II 18, 20,
 136, 150, 157, 181, 196, 205,
 215, 236, 239, 254, 256, 368,
 404, 421, 423, 427, 449, 500,
 503, 514
 Граб Герман (Grab Hermann) –
 I 262, 264, 269, 273, 277
 Грасс Гюнтер – II 322, 529, 538
 Графе Феликс (Grafе Felix) – I 274
 Грек Л. – I 106
 Гриль Марианна – I 211
 Грильпарцер Франц (Grillparzer
 Franz) – I 8, 9, 11, 18, 115, 146,
 149, 287, 352, 484, 543, 567;
 II 6, 16, 19, 23, 32, 131, 137,
 244, 256, 258, 259, 343, 355
 Гримм, бр. – II 231
 Грин Г. – I 502
 Гринштайдль, хозяин кафе – I 111,
 112
 Грифиус Андреас – II 524
 Грицкова И. – II 239
 Гришкевич А. – I 73
 Гронд Вальтер – II 529
 Гролиус Вальтер – I 332, 336, 346,
 527
 Грос Ж. – I 580
 Гросс Отто (Gross Otto) – I 342;
 II 361, 362
 Грубер Райнхард П. (Gruber Rein-
 hard P.) – II 373
 Грубер Сабина – II 525
 Груннерт-Броннен Барбара (Gru-
 nert-Bronnen B.) – I 370, 380
 Груши Эммануэль – I 455
 Гугнин А.А. – I 261; II 96, 121
 Гулд Глен – II 296
 Гулевич В. фон – I 184, 191
 Гумилев Л.Н. – I 6
 Гумилев Н.С. – I 227
 Гупперт Гуго (Huppert Hugo) –
 I 200, 201, 213, 228, 229, 261;
 II 428
 Гуро Елена – I 80
 Гус Ян – I 315
 Гуссерль Эдмунд – I 152, 291, 411,
 446

- Гштрайн Норберт (Gstrein Norbert) – II 16, 515, 540
- Гюго Виктор Мари – I 115, 244, 506
- Гюисманс Жорис Карл – I 26, 84, 97, 108, 109, 205, 614
- Гютерсло Альберт Парис фон (Gütersloh Albert Paris von) (наст. имя Альберт Конрад Китрайбер; Albert Conrad Kiehtreiber) – I 23, 250–253, 261; II 20, 24, 30, 50, 52, 96–99, 101–116, 118–122, 185, 186, 194, 204–206, 214, 245, 264, 365
- Давио Д. (Daviau D.) – II 93, 95
- Давлианидзе Д.С. – I 261; II 213, 421
- Давыдов Ю.Н. – II 183
- Дайнингер Г. – I 561
- Дали Сальвадор – I 462, 463; II 360
- Даллаго К. – I 410
- Д'Аннунцио Габриэле – I 27, 39, 111, 127; II 450, 452, 457
- Данте Алигьери – I 115, 244, 328, 332, 341, 436, 618; II 232
- Дёблин Альфред – I 11, 58, 280, 397, 481, 492, 551; II 38, 46, 58, 123, 128, 143
- Деборд-Вальмор М. – I 456
- Декарт Рене – I 36
- Де Кирико – II 343
- Дель Райнхард – II 392
- Демель Рихард – I 158, 210, 448
- Дени Морис (Denis M.) – I 51; II 96
- Денклер (Denkler H.) – I 552, 576
- Дерман Феликс – I 29, 34
- Деррида Жак – II 450
- Джеймс Уильям – II 339
- Джойс Джеймс (Joyce James) – I 13, 37, 106, 178, 285, 354, 412–415, 417, 418, 423, 429, 430, 432, 444, 445, 450, 454, 460–462; II 20, 46, 58, 71–74, 85, 86, 93, 123, 134, 140, 143, 178, 298, 324, 354, 372, 380, 391, 395, 436
- Джонсон Бенджамин (Джонсон Бен) – I 449, 618
- Джонстон У.М. (Johnston William M.) – I 278
- Диамант Дора – I 291, 292
- Дидро Дени – I 616
- Диккенс Чарльз – I 450, 456, 461
- Дикс О. – I 580
- Динев Димитре – II 540
- Диоген – I 84, 92
- Диодор – I 347
- Диссингер Д. (Dissinger Dieter) – II 136, 144, 150
- Диханд, магнат – II 23
- Дмитриева Ю. – II 308
- Добычин Леонид – I 83, 107
- Доде Альфонс – I 460
- Доде Леон – I 460
- Доде Филипп – I 460
- Додерер Хаймиго фон (Doderer Heimito von) – I 11, 18, 252, 352, 362, 364; II 21, 27–29, 46–65, 73, 97, 98, 105–107, 114, 115, 118, 120–122, 185, 194, 245, 386, 528, 543
- Дойблер Теодор – I 204, 241–246, 248
- Должанский Р. – I 79
- Дольфус Энгельберт – I 220, 239
- Допплер А. (Doppler A.) – I 205, 604; II 78, 95
- Дор Мило (Dor Milo) – I 19, 364; II 20, 21, 217, 234
- Дос Пассос Джон Родериго – I 417, 467; II 49, 58, 128, 131
- Достоевский Ф.М. – I 15, 27, 84, 92, 158, 197, 200, 284, 285, 337, 350, 362, 447, 448, 450, 453, 455, 456, 533, 558, 613, 623, 625; II 48, 49, 53, 55, 59, 60, 138, 139, 186, 188, 195, 239, 284, 300, 324, 349, 447, 524
- Драх Альберт (Drach Albert) – I 562; II 30, 36, 267, 268
- Дрейк Фрэнсис – I 459
- Дудова Л.В. – I 366
- Дуже Элеонора – I 153, 179
- Дузек Петер (Dusek P.) – I 19; II 6, 16
- Думлер О. – II 208
- Дункер М. – I 115
- Дурзак (Дурцак) М. (Durzak Manfred) – I 423; II 146, 151
- Дымов Осип (наст. имя и фам. Иосиф Исидорович Перельман) – I 82, 106, 107

- Дю Гар Мартен – II 379
 Дюжарден Эдуард – I 37, 66
 Дюма А. – I 520
 Дюрренматт Фридрих – I 309; II 268, 271
 Дюрер Альбрехт – I 177
 Дягилев С.П. – I 143
- Евгений, принц – I 11
 Евреинов Н.Н. – I 252, 548, 550, 551, 553, 576
 Еврипид – I 333, 568
 Екатерина Великая – I 361, 458
 Елагина Е. – I 501
 Елизавета Английская – I 574, 578
 Елинек Эльфрида (Jelinek Elfriede) – I 20, 365, 366; II 16, 21, 24, 27, 34, 40, 41, 44, 268, 274, 276–278, 283, 361, 379, 380, 439–460, 492, 495, 504, 505, 514, 516, 522, 525, 529, 535, 540–542, 544
 Елузич Мирко (Jelusich Mirko) – I 364
 Еначек Ф. – I 207, 221, 224, 226
 Есенин С.А. – II 220
 Есенска Милена – I 290, 292, 293, 303
- Жак-Далькроз Э. – I 548
 Жане Пьер – I 36
 Жанна д'Арк (Jeanne d'Arc) – I 341, 577
 Жан Поль (наст. имя и фам. Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) – I 231, 249, 373; II 114
 Жарри Альфред – II 368
 Жене, супруги – II 216
 Жене Ж. – II 257, 298
 Жене Эдгар (Jené Edgar) – II 216, 365
 Женетт Ж. – I 626
 Жеребин А. – I 79; II 516
 Жид Андре – I 153, 609, 614, 616, 626; II 236
 Жижка Ян – I 315, 525
 Жирардо Ж. – I 132
 Жирмунский В.М. – I 51, 151, 618, 626
 Жмегач В. (Žmegač V.) – I 109, 111, 147
- Заар Фердинанд – I 9
 Заболоцкий Н. – I 258
 Зайко Жорж (Saiko Emmanuel Georg Josef) – I 18, 365, 562; II 20, 29, 66–95
 Закс Нелли (Sachs Nelly) – II 152, 212, 373
 Зальтен Феликс – I 45, 233
 Замятин Е.И. – II 123
 Заппа Франк – II 416
 Запровская А. – I 82, 91
 Заратустра – I 42
 Затонский Д.В. – I 147, 296, 366, 376, 380, 464, 465; II 32, 44, 64, 65, 194, 255, 323, 328, 336, 341, 356, 357, 488
 Зауэр А. – I 274
 Захер Ф. – I 207
 Захер-Мазох Л. фон – I 9, 232
 Зачевский Е.А. – I 220, 227; II 219, 234
- Звездич П. – I 77, 78
 Зегерс Анна – II 38
 Земсков В.Б. – II 518, 541
 Зервес Ф. – I 581
 Зернер Вальтер (Sermer Walter) – I 256; II 361, 362, 403
 Зигфрид (сын М.Рейнхарда) – I 336
 Зиммель Г. – I 28, 157
 Зисфилд Чарльз (Карл Постль) (Sealsfield Charles) – II 32
 Зита, королева – I 352
 Зойфер Юра (Soyfer Jura) – I 562, 569–571, 578, 604; II 257
 Зокель Вальтер – I 292
 Золя Эмиль – I 58, 410; II 445
 Зоммер Г. – II 271, 274
 Зонненшайн Хуго (псевд. Зонка; Sonnenschein Hugo, Sonka) – I 253–255, 257, 260, 261
 Зоннляйтнер Й. (Sonnleitner J.) – II 511, 516
 Зорге Р. – I 563
 Зоргенфрей В.А. – I 576
 Зошенко М.М. – II 123
 Зусман В.Г. – I 277, 586, 604
 Зутнер Берта фон – I 23
 Зуха Виктор – II 424
 Зюскинд Патрик – II 535, 537

- Иаков, апостол – II 530
 Ибсен Генрик – I 27, 28, 35, 179, 231, 543
 Иелуш Мирко – I 220
 Иммерман Карл Леберехт – II 152
 Инбер Вера Михайловна – I 83
 Ингриш Л. – II 274
 Иннерхофер Франц (Innerhofer Franz) – II 38, 39, 515, 523, 537
 Иоанн, апостол – I 208, 214, 624; II 232
 Иоанн Павел II – I 379; II 9
 Ионеско Эжен – I 368; II 217, 268, 271, 298, 317, 356, 375
 Исаева А. – II 237, 238, 255
 Исая, пророк – II 428

 Йенс Вальтер (Jens Walter) – I 43, 51, 129–131, 148; II 158, 161, 183
 Йейтс Уолтер – I 609; II 236
 Йонке Герт Фридрих (Jonke Gert Friedrich) – II 29, 44, 377, 378, 515, 523

 Каверин В.А. – I 275
 Кадмон Стелла – II 257
 Казак Герман (Kasack Hermann) – II 186, 235
 Казанова Джованни Джакомо – I 127, 138, 263, 450, 457
 Кайгерль Х.К. – I 561
 Кайзер Георг (Kaiser G.R.) – I 84, 95, 205, 558
 Кайзер И. (Kaiser Joachim) – II 158, 183
 Кайн Э. – I 19
 Кайнци Йозеф – I 115, 449
 Кайуа Р. – I 510
 Калеко Маша – I 469
 Кальвин Жан – I 458, 459
 Кальвино Итало – II 539
 Кальдерон де ла Барка Педро – I 133–136, 138, 143, 149, 533, 546, 554, 555; II 157, 368
 Кальмар Анни – I 236
 Кальтнекер Г. – I 549, 550
 Каминская Ю.В. – I 327
 Кампе Юлиус – II 290

 Камю Альбер – I 303; II 20, 323, 324, 332, 353, 356, 373, 418, 447, 499, 528
 Кандинский В.В. – I 354, 548, 551; II 391, 425
 Канетти Элиас (Canetti Elias) – I 11, 17, 18, 300, 308, 412, 423, 443, 466, 580, 590, 592; II 24, 36, 53, 73, 123–144, 147–151, 267, 268, 279, 295, 324, 446, 449, 451, 454, 460
 Кант Иммануил – I 45, 296, 405, 461; II 48, 299
 Каралашвили Р. – II 150
 Карбаускис Миндаугас – II 282
 Карельский А.В. – I 366; II 470, 488
 Каринцева И. – II 329
 Карл, император Австрии – I 352, 353
 Карл XII – I 520
 Карл Смелый – I 180
 Карнап Р. – II 120
 Карсавин Л.П. – I 623, 627
 Карузо Энрико – I 328, 329
 Каснер Рудольф (Kassner Rudolf) – I 10, 51, 152, 190, 607, 609–626
 Касперль, актер – I 115, 404
 Кастеллио Себастьян – I 458, 459
 Кафка Валли – I 286
 Кафка Генрих – I 286
 Кафка Георг (Kafka Georg) – I 274, 286
 Кафка Герман – I 286
 Кафка Оттла – I 286, 292
 Кафка Франц (Kafka Franz) – I 11, 14, 16, 18, 21–24, 36, 41, 51, 54, 78, 84, 129, 144, 151, 178, 262–264, 266, 268–271, 273–278, 280–309, 329, 338, 342, 349–351, 354, 355, 358, 359, 366, 368, 373, 377, 412, 413, 430, 443, 446, 447, 454, 455, 466, 475, 480, 486, 490, 491, 495–497, 501–503, 510, 519; II 19, 20, 23, 24, 46, 52, 72, 95, 131, 140, 147, 150–152, 165, 178, 215, 217, 231, 233, 235, 239, 285, 287, 297, 324, 326, 328, 332, 349, 350, 355, 360, 362, 423, 437, 455, 513, 514, 524, 528, 538

- Кафка Элли – I 286
 Кафка (урожд. Лёви) Юлия – I 286
 Кацева Е. – I 277
 Кашиц Мария Луиза – II 152, 161, 165, 171
 Квазимодо Сальваторе – II 377
 Квальтингер Гельмут (Qualtinger Helmut) – I 235; II 257, 268, 280–282, 368
 Квинси Томас де – I 616
 Келлер Готфрид – I 9; II 328
 Кельмайер Михаэль (Köhlmeier Michael) – II 379, 380, 514, 535, 539
 Кельман Даниэль (Kehlmann D.) – II 446, 535, 538, 539, 544
 Кельман М. – I 507
 Кеплер И. – I 512, 524
 Кеппен Вольфганг (Коеппен Wolfgang) – II 22, 193, 406, 421
 Кернер Йозеф (Körner Josef) – I 262, 274
 Керр Альфред – I 70, 581, 582, 586
 Кершбаумер Мария-Тереза (Kerschbaumer Marie-Thérèse) – II 504, 515
 Кесслер, граф – I 332
 Кестен Герман – I 460, 474, 487, 488, 490, 497, 500
 Кестлер Артур – II 38
 Кестнер Эрих – I 469
 Кидман Николь – I 72
 Кильхер Андреас – II 212
 Кин Петер (Kien Peter) – I 274
 Кинг Стивен – II 541
 Кински Клаус – II 255
 Кипенхойер Г. – I 466
 Киплинг Джозеф Редьярд – I 227, 258
 Киппхардт Г. – II 267
 Киркегор (Кьеркегор) Сёрен – I 233, 296, 349, 350, 556, 610, 613, 624
 Киселева И.С. – I 576
 Китс Джон – I 119, 448, 618
 Киш Эгон Эрвин (Kisch E.E.) – I 15, 271, 339, 342, 356, 469, 502–504, 520; II 38
 Клагес Людвиг – I 384
 Клафенбек А. – I 567
 Клее Пауль (Klee P.) – II 425, 438
 Клейст Генрих фон – I 115, 182, 287, 450, 453, 455, 456, 461; II 18, 30, 216, 241, 277, 298, 324, 544
 Клемансо Ж. – I 453
 Клемм Вильгельм – II 385
 Климент Густав – I 10, 22, 29, 41, 108, 232, 551; II 96
 Клингер Курт (Klinger Kurt) – II 259, 263, 264, 281
 Клир В. – II 512
 Клодель Поль – II 59
 Клопшток Фридрих Готлиб – I 208, 213, 449
 Клюев В. – II 282
 Кнапп Радек – II 540
 Кобо Абэ – II 332
 Кокошка Оскар (Kokoschka Oskar) – I 10, 23, 108, 198, 251, 549–553, 561, 576; II 96, 100, 264, 527
 Колдуэлл Э. – II 383
 Колесов Е. – I 260
 Коллерич Альфред (Kolleritsch Alfred) – I 20; II 15, 16, 26–28, 44, 268, 282, 364, 373, 374, 491, 515
 Колумб Христофор – I 63
 Колязин В.Ф. – I 575; II 347
 Комиссаржевская В.Ф. – I 56
 Конан Дойл Артур – I 534
 Конрад Джозеф (Conrad Joseph) – I 501
 Конт О. – I 406
 Конфуций – I 238; II 147
 Корбьер Тристан – I 194–196
 Коренева М.М. – II 336, 342, 344, 345
 Корнфельд Пауль (Kornfeld Paul) – I 549, 550, 555, 556
 Кортасар – I 60
 Кортес Фердинанд – I 513
 Косарик Г. – II 351, 353
 Котта Марк Аврелий Мессалин Максим – II 470–477
 Кофлер Вернер (Kofler Werner) – II 276, 512, 513, 516, 521
 Козльо Паоло – II 541
 Крайски Бруно – II 9, 35, 491
 Кракауэр З. – I 603
 Крамер Теодор (Kramer Theodor) – I 256–261; II 196, 198–200, 202, 213, 428, 542

- Краневиттер Франц (Kranewitter Franz) – I 543, 561
- Краус Вольфганг (Kraus Wolfgang) – II 26, 28, 36, 43
- Краус Карл (Kraus Karl) – I 10, 15, 47–51, 54, 56, 58, 67, 78, 84, 87, 89, 95, 102, 198, 212, 225, 226, 229–243, 245–250, 255, 260, 261, 296, 329, 334, 350, 355, 357, 358, 403, 408, 409, 550, 559, 560, 568–571, 577, 590, 595, 605, 608; II 19, 20, 24, 34, 63, 124, 136, 147, 148, 213, 268, 293, 305, 451, 460
- Крахт Кристиан – II 247
- Кребс Хедвиг – I 223
- Крепак Е. – II 44
- Крец Ф.К. – II 302
- Крженек (Кренек) Эрнст – I 237, 346
- Кржижановский Сигизмунд Доминикович – I 83, 103, 109
- Кристева Юлия – II 459, 460
- Кристи Агата – I 510
- Крлежа Мирослав – II 38
- Кройдер Э. (Kreuder Ernst) – II 186
- Кромвель Оливер – I 364
- Кронауер В. – I 577, 587
- Кронберг С. – I 550
- Кропоткин П.А. – I 288, 313; II 215
- Крэг Э.Г. – I 548
- Ку, фельетонист – I 10
- Кубин Альфред (Kubin Alfred) – I 23, 232, 251, 266, 268, 316, 368, 577; II 96, 264
- Кубрик Стэнли – I 76
- Кулька Георг Кристоф (Kulka Georg Christoph) – I 23, 249, 255, 257
- Куприан Герман (Kuprian Hermann) – II 263
- Куприянов В. – II 203, 398, 421
- Курбе Гюстав – II 343
- Курелла В. – II 319
- Кцурда Эльфрида (Czurda Elfriede) – II 505
- Кьеркегор Сёрен – II 353
- Кюнелът Ганс Фридрих (Kühnelt Hans Friedrich) – II 261, 264, 267
- Кюрнбергер Фердинанд (Kürnberger Ferdinand) – II 32
- Лабиш Эжен Мари – II 368
- Лавант Кристина – II 204, 206–208
- Лавкрафт Говард Филлипс – II 368
- Лаврова А.А. – II 44
- Ламперсберг Герхард – II 296
- Ланда Ю. (Landa J.) – II 282, 283
- Ландауэр Густав (Landauer G.) – I 42, 51
- Ласкер-Шюлер Эльзе – I 193, 195, 231, 248, 329, 437
- Лафатер Иоганн Каспар – I 622, 623, 627
- Лебер, ред. – I 219
- Леберт Ганс (Ханс) (Lebert Hans) – II 22, 24–26, 29, 41, 43, 454, 515, 519, 520, 541
- Леветт О. – I 506
- Леви-Стросс К. – II 126
- Левитин Михаил – I 73
- Леже Фернан (Léger F.) – II 430
- Леман Вильгельм – I 217, 256; II 205, 206
- Ленау Николаус (наст. имя Франц Нимбш фон Штреленау) – I 9, 328; II 32
- Ленин (Ульянов) В.И. – I 333, 455; II 49
- Леннарц Ф. (Lennartz F.) – I 207, 261
- Ленсинг Л. (Lensing L.) – I 108, 109
- Ленц З. – II 161
- Ленц Якоб Михаэль Рейнхольд – I 291
- Леонардо да Винчи – I 613
- Леонгард Рудольф – I 250, 492
- Лепин Пауль (Leppin Paul) – I 265, 266
- Лерке Оскар – I 217, 255, 256; II 205
- Лермонтов М.Ю. – II 216, 284
- Лернет-Холениа Александр (Lernet-Holenia Alexander) – I 257, 364, 505, 506, 508, 538; II 35, 204
- Лессинг Т. – I 28, 287
- Лестранж Жизель – II 217
- Легучий В. – I 174
- Леффлер З. (Löffler S.) – II 519, 541
- Либих Юстус – I 96, 98, 99
- Лилиенкрон Детлев фон – I 210

- Линдеман Г. (Lindemann Gisela) – II 184
- Линч Ч. (суд Линча) – II 126
- Лиотар Жан-Франсуа – I 37, 50
- Липпс Т. – I 157
- Литвинец Н. – I 447; II 334, 356
- Лихачев Д.С. – II 336, 357
- Лоос Адольф – I 10, 22, 87, 198, 608
- Лопе де Вега – I 8
- Лоренц Дагмар (Lorenz Dagmar) – II 172, 184
- Лорис-Меликов М.Т. – I 119
- Лорка Федерико Гарсиа – I 596; II 368
- Лотар Рудольф – I 27
- Лотман Ю.М. – I 68, 72, 79
- Лотреамон (псевд. Изидора Дукаса) – II 360, 416
- Лотски Альфонс (Lhotsky Alfons) – II 6, 7
- Лоуренс Д. – I 462
- Лукиан – I 232
- Лукс Й.А. – I 531
- Лунгина Л. – II 255
- Лутц Й.М. – I 561
- Люббрен Райнер (Lübbren Rainer) – II 167, 168, 184
- Людвиг Отто – I 348
- Людовик XIV – I 372
- Людовик XVI – I 460
- Лют Р. – I 509
- Лютер Мартин (Luther Martin) – I 195, 205, 458, 504
- Лютцелер П.М. (Lützel Paul Michael) – I 275, 424, 444, 445
- Ляйтгеб Йозеф (Leitgeb Joseph) – I 257; II 204
- Магеллан Фернан – I 455, 458, 459
- Магрис Клаудио (Magris Claudio) – I 79, 352, 361, 364–366, 379, 380; II 32, 44, 57, 64, 65, 120
- Магритт Рене – II 343
- Мадзини Йозеф – II 468, 469
- Мазарини Джулио – I 372
- Май Карл – I 404; II 450
- Майер – I 9
- Майер Ганс – I 475
- Майзль Карл (Meisl Karl) – I 542
- Майрёкер Фридерика (Mayröcker Friederike) – II 20, 35, 40, 209, 360, 363, 365, 371, 385, 391, 395, 414–416, 420, 423–429, 431, 432, 434–438, 491, 540
- Майринк Г. (Meyrink Gustav) – I 15, 151, 266, 268, 277, 296, 310–327, 344, 503, 509, 519, 533
- Майстер Эрнст – II 425
- Макарова Г.В. – II 282, 356
- Макиавелли Никколо – I 458
- Маккарт Ганс – I 8, 32
- Максимилиан, эрцгерцог – I 335
- Малевиц Казимир – II 425
- Малер Анна – II 527, 528
- Малер-Верфель Альма (Mahler-Werfel A.) – см. Малер-Гропиус Альма
- Малер Густав – I 35, 332, 343, 354, 404, 527
- Малер-Гропиус Альма – I 332–334, 336, 339, 341, 346, 351, 527
- Малларме Стефан – I 97; II 435, 438
- Мальро Андре – II 38
- Мамардашвили М. – I 152, 190
- Мангеймер Георг (Mannheimer Georg) – I 274
- Мандельштам И. – I 7
- Мандельштам О.Э. – I 89, 108, 152; II 220, 231–233
- Мане Эдуард – I 177; II 100
- Манн Генрих – I 83, 232, 349, 409, 454, 470, 488; II 133
- Мани Наталия – II 43
- Мани Томас (Mann Th.) – I 11, 12, 21, 28, 54, 83, 84, 88, 129, 180, 283, 288, 295, 345, 346, 349, 360, 366, 397, 398, 408, 410, 412, 414, 416, 423, 424, 426–430, 442, 447, 454, 459, 488, 492, 498; II 72, 94, 114, 127, 128, 140, 149, 154, 206, 287, 297, 448
- Марданова З.А. – II 282, 542
- Маринетти Филиппо Томмазо – I 83, 95
- Маринович Вальтер – I 5
- Мария Антуанетта (Marie Antoinette) – I 361, 455, 458, 460, 465

- Мария Терезия – I 11, 141, 361, 363, 458, 542
 Марков В.Ф. – I 81, 106
 Маркс Карл – I 457; II 215, 314
 Марсель Габриэль – I 152, 610
 Мартин св. – II 175
 Мартини Ф. – I 207
 Мартынова О.С. – I 576
 Маршалл Дж.К. – II 478
 Маттенклотт Г. (Mattenklott G.) – I 105, 109
 Маутнер Фриц (Mauthner Fritz) – I 42, 43, 272, 278, 544, 569; II 150, 373
 Мах Эрнст (Mach Ernst) – I 10, 22, 35, 36, 39, 40, 42, 44–46, 50, 51, 70, 85, 95, 110, 291, 381, 404, 405, 409, 412, 503, 544, 608; II 120
 Маяковский В.В. – I 109, 343; II 200, 217, 228
 Мебиус Август Фердинанд – I 73
 Мейерхольд В.Э. – I 56, 546, 548
 Мейредер Роза (Mayreder Rosa) – I 23
 Мелль Макс (Mell Max) – I 250, 561, 564, 567, 568; II 257
 Мельников П.И. (псевд. Андрей Печерский) – I 9
 Менассе Роберт (Menasse Robert) – II 12, 13, 16, 17, 23, 27, 32, 43, 44, 280, 382, 489, 493, 515, 531–534, 540, 542–544
 Мережковский Д.С. – I 625
 Меркель Инге (Merkel I.) – II 13, 17, 514
 Мервинги – II 47, 50, 62
 Месмер Ф. – I 459, 462
 Метерлинк Морис – I 26, 41, 45, 163, 543
 Метлагль В. – I 204
 Метцнер Оскар – I 212
 Микеланджело Буонарроти – I 169, 208, 213
 Микушевич В. – I 187, 188
 Миллер Роберт – I 291
 Милльнер А. (Millner A.) – II 529, 542
 Минетти Ханс-Петер (Minetti Hans-Peter) – II 298
 Миримов Л. – I 465
 Мистраль Габриэла – I 463
 Митгуч Вальдрауд Анна (Mittgutsch Waltraud Anna) – II 16, 504, 525, 529, 540
 Миттерер Феликс (Mittererer Felix) – II 274, 276, 282, 509
 Михайлов А.В. – I 127, 148, 250, 261, 605, 627; II 46, 64, 131, 149, 174, 184, 300, 309, 492, 515
 Михальская Н.П. – I 366
 Михелевич Е. – II 308
 Мишо А. – II 217
 Моисеев С. – I 73
 Моисей – I 114, 231, 263, 342, 343
 Мокульский С.С. – I 402
 Мольер (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) – I 8, 138, 143, 531, 599; II 287, 353, 368
 Момберт А. – I 244
 Моммзен Теодор – I 609
 Мондриан Пит – II 425
 Моне К. – II 100
 Монроуз Л. – II 488
 Монтале Эудженио – II 377
 Монтен Мишель де – I 616
 Мопассан Ги де – I 87
 Моргантау Генри – II 478, 489
 Моргенштерн К. – I 283, 409; II 210
 Мориак Франсуа – II 20, 59
 Мориц Карл Филипп – II 327
 Моррис Уильям – I 448, 618
 Моцарт Вольфганг Амадей – I 8, 9, 18, 336, 345, 433, 434, 436, 451, 462, 543, 554, 599; II 8, 19, 40, 249, 278, 353
 Мозниус Георг – I 341
 Музиль Роберт (Musil Robert) – I 6, 7, 9–11, 18, 29, 45, 47, 51, 55, 84, 86, 92, 107, 245, 270, 295, 332, 344, 352, 355, 359–362, 366, 373, 381–389, 392–399, 401–403, 405, 408, 409, 412–414, 423, 447, 466, 483, 504, 505, 562, 608, 616; II 15, 19, 20, 24, 32, 46, 52, 66, 72–74, 120, 140, 147, 151, 235, 251, 252, 254, 284, 297, 306, 379, 436, 449, 466, 488, 503, 504, 514–516, 528, 530, 537, 543
 Мураяма Масато (Murayama M.) – I 508, 539

- Муссолини Бенито – I 459
 Мустер Вильгельм (Muster Wilhelm) – II 514
 Мутценбахер Жозефина – I 233
 Мушик Й. – II 264
 Мэтц Макс (Maetz Max) – II 515
 Мюзам Эрх – I 468, 469
 Мюллер-Зайдель Вальтер (Müller-Seidel W.) – I 58, 78
 Мюллер Г.Г. – I 509
 Мюллер Отто (Müller Otto) – II 19
 Мюллер Р. – I 550
 Мюнценберг Вилли – II 38
 Мясников А.С. – I 275
- Набоков В.В. – II 57, 539
 Надлер Й. (Nadler J.) – I 207, 220, 224, 228, 363
 Наполеон I (Бонапарт) – I 7, 486, 516, 575
 Наполеон III – I 335
 Нарустранг Е. – II 45
 Натонек Х. (Natonek Hans) – I 269, 272, 277–279, 489
 Науменко А.М. – I 577
 Наумович Л. – I 447
 Наценгрубер Леопольд – I 9
 Неббель – II 524
 Нерваль Жерар де – II 265
 Нестрой Иоганн Непомук (Nestroy Johann Nepomuk) – I 8, 84, 138, 231, 235, 236, 352, 561, 568, 571, 583, 591, 595, 604; II 127, 149, 259, 268
 Нечепорук Е.И. – I 447, 575
 Никитин Николай – I 83
 Ницш Герман (Nitsch Hermann) – II 270, 271, 280
 Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) – I 9, 27–30, 36, 42, 50, 51, 92, 99, 109–111, 120, 209, 232, 239, 244, 287, 288, 290, 296, 386, 387, 391, 405, 407, 412, 422, 456, 461, 511, 556, 558, 607, 608, 625; II 98, 100, 102, 346, 447
 Новалис (псевд. Фридриха фон Гарденберга) – I 195, 328, 355, 406, 615, 616, 626; II 349
 Нойман Роберт – I 423
- Нойхаух Д. – I 509, 516
 Норвежский О. – I 106
 Носсак Х.Э. – II 322, 323
- Овидий (Публий Овидий Назон) – I 20; II 15, 469–471, 473, 474, 476, 477, 535
 Оден Уистен – I 610
 Окопенко Андреас (Okopenko Andreas) – II 29, 211, 214, 364, 365, 371, 372, 382, 385, 506
 Олдингтон Ричард – I 598
 Орвей Т. – I 127
 Орлофф Ида – II 67
 Ортега-и-Гассет Хосе – II 370
 Ортнер Х.Х. – I 561; II 256
 Оруэлл Джордж – II 123
 Отрепьев Г.Б. – I 180
 Оукма-Кнооп Вера – I 183
 Оффенбах Ж. – I 235–237
 Ошеров С. – I 121
- Павезе Чезаре – II 284
 Павел, апостол – I 624
 Пави П. – II 460
 Павлова Н.С. – I 261, 626; II 42, 45, 309, 318, 330, 356
 Пазолини П. – II 273, 376
 Пайер Юлиус – II 463–466, 469
 Пайман Клаус – II 298, 311
 Парамонов Б. – I 75
 Парацельс (наст. имя Филипп Ау-реол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм) – I 128
 Парменид – II 374
 Парнах В. – I 351
 Паскаль Блез – I 349, 350; II 306, 538
 Пастернак Б.Л. – I 15, 153, 189, 197, 203, 206, 351; II 369
 Паунд Эзра – II 284
 Пациоли Лука – I 531
 Певни Вильгельм (Pevny Wilhelm) – II 282
 Пейтель, друг О. де Бальзака – I 494
 Пейтер Уолтер – I 27
 Пелинка Антон (Pelinka A.) – II 14, 16
 Перельмутер В. – II 198

- Перльманн Михаэла (Perlmann M.) – I 60, 66, 78, 79
 Перс Сен-Жон – II 20
 Перуц Лео (Perutz Leo) – I 212, 213, 466, 502–515, 517–520, 522–524, 526, 528, 529, 532–535, 537–540
 Перуц Макс Фердинанд – I 15
 Пестова Н.В. – I 577
 Петрарка Франческо – II 152, 233
 Петров С. – I 156, 161
 Петцольд Альфонс – I 258
 Пецольт Г. – I 219
 Пешке Ганс (Peschke H.) – I 626
 Пий XI – I 339
 Пикассо Пабло – II 350, 430
 Пильняк (наст. фам. Вогар) Б.А. – II 49
 Пиндар – I 213
 Пинтер Г. – II 271
 Пинтус Курт – I 84, 350
 Пинчон Томас – II 443
 Пиранделло Л. – I 386; II 257
 Писемский А.Ф. – I 9
 Пискатор Э. – I 235
 Платен Август фон – I 231
 Платон – I 405, 615, 616, 620, 626
 Плахина А.В. – II 542, 544
 Плотин – I 611, 625
 По Эдгар Аллан (Poe Edgar Allan) – I 311, 321, 327; II 265, 502
 Полак Э. – I 505
 Политцер Хайнц (Poltzer Heinz) – I 71, 79, 278, 292, 308; II 20, 168
 Поллак Оскар – I 287
 Полубояринова Л.Н. – I 107
 Польгар Альфред – I 10, 409, 423, 469, 562, 608
 Полякович Фридрих – II 387
 Портен Хенни – II 318
 Постхофен Ренате (Posthofen R.S.) – II 94
 Пратер Д.А. (Prater D.A.) – I 464, 465
 Провер Жак – II 385, 396
 Принс Мортон – I 36
 Прокопьев А. – I 167, 192
 Пруст Марсель – I 269, 285, 382, 405, 429, 454, 462; II 46, 134, 135, 246, 255, 287, 328, 379, 534
 Пуанкаре Раймон – I 460
 Путинцева Т.А. – I 576
 Пушкин А.С. – I 8, 623; II 185, 381
 Пфемферт Ф. – I 562
 Пшибышевский Станислав – I 80, 232
 Радакс Ферри – II 293
 Радецкий Йозеф – I 144, 355, 507
 Рай В.Х. (Rey W.H.) – I 134, 136, 137, 148, 149, 205
 Раймунд Фердинанд (Raimund Ferdinand) – I 8, 84, 138, 237, 352, 543, 554, 561, 564, 573, 591; II 19, 259, 260
 Райнхардт Макс – I 546
 Райнхольд Э. – I 553
 Райт-Ковалева Р. – I 277; II 308
 Райфенберг Бенно – I 475
 Райх-Раницкий Марсель (Reich-Ranicki M.) – I 63, 78, 487; II 193–195, 308, 380
 Райхарт Элизабет (Reichart Elisabeth) – II 16, 504, 509, 510, 515, 520, 529, 542
 Райхеншпергер Рихард (Reichen-sperger Richard) – II 167, 184
 Рансмайр Кристоф (Ransmaуr Christoph) – I 20; II 15–17, 24, 379, 380, 446, 461–475, 477–490, 514, 515, 529, 535, 536
 Рассел Бертран – I 423
 Ратгауз Г. – II 237, 240
 Ратенау Вальтер – II 124
 Рахтанов Исай – I 94, 106, 108
 Ребиков В.И. – I 56
 Регла Катрин – II 540
 Реддинг Отис – II 416
 Рейк Теодор – I 55
 Рейнхардт Макс (наст. фам. Гольдман) – I 116, 133, 137, 142, 143, 235, 334, 336; II 96
 Рейх Вильгельм – II 38
 Ремарк Эрих Мария – I 235, 467, 528, 598
 Рембо Артюр – I 119, 194, 200, 201, 244, 360, 404, 449, 450; II 370
 Ремизов А.М. – I 282
 Рендль Г. – I 561
 Реннер Карл – I 364

- Репин И.Е. – I 164
 Реццори Грегор фон – I 364
 Рибо Теодуль – I 36
 Ридер Х. (Rieder H.) – II 75, 95
 Рильке Райнер Мария (Rilke Rainer Maria) – I 15, 17, 45–47, 51, 58, 84, 129, 150–165, 168–172, 175–179, 181–186, 188–191, 209, 212–215, 218, 227, 232, 236, 240–243, 245, 246, 248, 251, 253, 254, 256, 260, 265, 266, 278, 288, 290, 328, 331–333, 344, 349, 350, 373, 382, 448, 466, 567, 609, 610, 613, 614, 616, 620, 621, 623, 625–627; II 23, 48, 59, 67, 100, 196, 205, 206, 208, 221, 236, 253, 254, 284, 427, 445, 448–450, 459, 514, 528
 Рильке Рене Карл Вильгельм Иоганн Йозеф Мария – I 153
 Рильке София – I 153, 154
 Римершмид Рихард – II 216
 Рингель Эрвин (Ringel Erwin) – II 12, 17, 505, 506
 Рихнер Макс – I 617
 Рихтер Ганс Вернер – II 22, 384
 Рихтер Ханс Вернер (Richter Hans Werner) – II 217, 254
 Роб-Грийе А. – I 509; II 248, 324
 Робеспьер Огюстен – I 41
 Ровольт Эрнст – I 329
 Роде Э. – I 608
 Роден Огюст – I 41, 83, 171, 172, 177, 191; II 100
 Рождественский В.С. – I 447, 465
 Розай Петер (Rosei Peter) – II 41, 42, 45, 496, 502–504, 516
 Розанов В.В. – I 57, 69, 79
 Розетгер Петер – I 9, 22, 352; II 256, 288, 355, 493
 Розенбергер Николь (Rosenberger Nicole) – II 157, 158, 183, 184
 Роллан Ромен – I 447, 449, 458, 462, 464, 483; II 437
 Роллет Эдвин – II 256
 Россетти Данте Габриэль – I 409, 618
 Россман Ева – II 526, 542
 Рот Герхард (Roth Gerhard) – II 35, 41, 274, 373, 376, 377, 495, 503, 509, 515
 Рот Йозеф (Красный Йозеф, Красный Рот, «Der rote Roth»; Roth Joseph) – I 11, 17, 18, 270, 344, 355–357, 361, 403, 466–481, 483–489, 508, 509, 529, 561, 573; II 15, 19, 46, 49, 52, 63, 295, 362, 377
 Рот Матиас – I 196, 198
 Рубенс Питер Пауль – II 531
 Руге Ойген – I 72
 Рудницкий М.Л. – I 351; II 282, 303, 308, 309, 325
 Рудольф II – I 264, 316, 512, 524, 525
 Рудольф, кронпринц – I 453, 468
 Ружди Салмон – II 461
 Рузвельт Франклин Делано – II 489
 Русакова А.В. – I 447
 Руставели Шота – II 201
 Рутнер К. (Ruthner C.) – II 530, 543
 Рымарь Н.Т. – II 150
 Рюм Герхард (Rühm Gerhard) – I 19; II 35, 209, 264, 266, 281, 282, 360, 364, 366, 367, 369, 384, 385, 391, 395, 411, 420, 491
 Рюм Корф П. – I 246, 252
 Рюрики – I 536
 Саара Фердинанд фон – I 22
 Садуль Жорж – II 355
 Сакс Ганс – I 132, 287
 Салюс (Салус) Х. (Salus H.) – I 87, 265
 Санзара Рахель – I 491
 Сапфо – I 213
 Сардыко Г.И. – I 447
 Сартр Жан-Поль – I 132, 299, 303, 436, 446; II 20, 44, 257, 324, 328, 369, 373, 447, 528
 Свасьян К. – I 151, 190
 Сведенборг Эммануил – I 556
 Свяцкий Св. – II 16
 Себестьен Дьердь (Sebestyén György) – II 495
 Седельник В.Д. – I 309, 351; II 43, 283, 346, 357
 Сезанн Поль – I 177; II 100, 342–344, 350
 Селин – I 58

- Сервантес Сааведра Мигель де – II 46
- Серке Ю. (Serke Jürgen) – I 271, 274–278
- Серна де ла – II 368
- Сименон Жорж – II 543
- Симонов К.М. – II 216
- Синклер Э. – II 125
- Славик П. – II 271, 274
- Славинская А. – II 308
- Слободкин Г. – I 575
- Слонимский М.Л. – I 83, 107
- Случевский К.К. – II 220
- Смирнов И.П. – I 108
- Смирнова Т.П. – I 576
- Смоляков Андрей – II 282
- Снежинская Г. – I 277, 327; II 44
- Соколова Е. – II 254, 438
- Сократ – I 84, 261
- Соловьев Вл.С. – I 350, 626
- Сологуб Ф.К. – I 282
- Соломон, царь – I 453; II 220
- Соломон Петре – II 217
- Соссюр Фердинанд де – II 215
- Софокл – I 130, 131, 568; II 300
- Спиноза Бенедикт – I 458; II 538
- Стайн Гертруда – II 189, 376, 383, 395, 399, 406, 414, 423, 425, 430, 436
- Сталин И.В. (наст. фам. Джугашвили) – I 10, 610
- Станиславский К.С. – I 454
- Стейнбек Джон – I 341
- Стендаль (наст. имя и фам. Анри Мари Бейль) – I 450, 457, 461, 488
- Стерн Лоренс – I 610; II 114
- Стивенсон Р.Л. – I 519
- Страницкий Йозеф (Stranizky Joseph) – I 542
- Стрелка Й. (Strelka J.P.) – см. Штрелка Йозеф
- Стриндберг Август (Strindberg August) – I 27, 231, 237, 287, 327, 448, 543, 550, 553, 556, 576
- Стюарт Мария – I 455, 458
- Суинберн Алджернон Чарльз – I 27, 618
- Сургучев Илья – II 94
- Суриц Е. – I 191; II 459
- Сухово-Кобылин А.В. – I 9
- Сучков Б.Л. – I 447
- Сфорца Людовик – I 529, 531
- Сэндберг Карл – II 383, 385, 396
- Табакон О. – II 282
- Таиров А.Я. – I 56, 548, 550, 576
- Твен Марк (наст. имя и фам. Сэмюел Лэнгхорн Клеменс) – I 459
- Теофраст – II 133
- Тик Людвиг Иоганн – I 406
- Тихонов Н. – I 258
- Тициан (Тициано Вечеллио) – I 163
- Тодес Е.А. – I 275
- Тодоров Ц. – I 510, 514, 537, 539, 540
- Тодт Фриц – I 224
- Толлер Эрнст – I 250
- Толстой Л.Н. – I 9, 27, 153, 164, 179, 337, 350, 447, 450, 456–458; II 46, 94, 147, 188, 195
- Томе Хорст (Thomé H.) – I 66, 71, 78, 79
- Топоров В.Н. – I 121, 122, 192, 247, 271, 275, 276
- Торак Йозеф – I 224
- Торберг Фридрих (Torberg F.) – I 369–371, 378, 380, 510; II 46, 288
- Траклъ Георг (Trakl Georg) – I 15, 17, 23, 150, 192–206, 212, 213, 231, 240, 243, 246, 248, 253, 256, 260, 354, 398; II 196, 205, 207, 208, 211, 236, 254, 289, 314, 316, 356, 404, 425, 427, 437, 528
- Траклъ Грета – I 197
- Трейчке Генрих – I 609
- Тренина Е.М. – I 447
- Троцкий Л.Д. (наст. фам. Бронштейн) – I 56, 57, 78; II 49
- Трумэн Гарри – I 364
- Трыков В.П. – I 366
- Тургенев И.С. – I 9, 158, 342; II 284
- Турн унд Таксис Мария фон (Thurn und Taxis M. von) – I 182, 625
- Турнер Феликс (Turner Felix) – II 102, 105, 121, 122
- Туррини Петер (Turrini Peter) – II 27, 34, 35, 271–273, 276,

- 278, 282, 283, 493, 495, 514, 515, 540
- Тухольский Курт – I 280, 502
- Тцара Тристан (псевд. С.Самиро; Tzara Tristan; наст. имя и фам. Самуэль Розеншток) – II 20, 435
- Тынянов Ю.Н. – I 83, 275; II 309
- Тэн Ипполит – I 448, 455
- Уайлдер Торнтон – I 424
- Уайльд Оскар – I 27, 408, 456, 543, 609, 614, 618
- Уиллер К. – I 329
- Уитмен Уолт – I 202, 244, 328, 331, 448
- Ульштейн (Ullstein) – II 19
- Уманский Дмитрий – II 94
- Унгаретти Дж. – II 227, 377
- Унгер Хайнц (Unger Heinz) – II 509
- Унзельд З. – II 355
- Унру Фриц – I 346
- Урцидиль Йоганн (Urzidil Johannes) – I 262, 265, 266, 271–276, 278, 279
- Уэллс Герберт – I 462
- Фадеев В.В. – I 327, 576; II 44, 308, 542, 544
- Фактор Эмиль – I 191
- Фальк, магнат – II 23
- Фальк Гунтер (Falk Gunter) – II 26, 268, 373, 375
- Фарыно Ежи (Faryno J.) – I 102, 109
- Фасбиндер Р.В. – II 302
- Фашингер Лиана (Faschinger Lillian) – II 16, 514, 540
- Федерман Рейнхард (Federmann Reinhard) – II 22
- Федор Иоаннович – I 335
- Федорова Н. – II 488
- Федяева Т.А. – II 143, 150
- Фейхтвангер Лион – I 280, 585; II 30
- Фердинанд, эрцгерцог – I 64
- Фиан Антонио (Fian Antonio) – II 280, 511
- Фидлер Лесли – II 440, 544
- Фидлер Фридрих (Федор) (Fiedler F.) – I 87, 106, 108
- Фиккер Л. фон (Ficker L. von) – I 198, 261, 409, 410
- Филипп, король Испании – I 574
- Фиргес Й. (Figes J.) – II 223, 234
- Фирдоуси Абулькасим – II 368
- Фиртель Бертольд (Viertel Berthold) – I 253, 450; II 202
- Фихте Иоганн Готлиб – II 458
- Фицджеральд Фрэнсис Скотт – II 328, 350
- Фишер С. – I 102, 349
- Фишер Эрнст (Fischer Ernst) – I 254, 261; II 21, 200, 213
- Флеминг М.Э. – II 158
- Флеминг Я. – I 502, 509, 529
- Флобер Гюстав – I 9, 179, 264, 488; II 178, 349, 445
- Флоренский П.А. – I 57
- Фляйсер М.Л. – I 562
- Фляйшер Вольфганг (Fleischer Wolfgang) – II 64, 65
- Фогелер Генрих – I 158
- Фогель Ю. (Vogel J.) – II 454, 460
- Фогерти Джон – II 346
- Фолкнер Уильям – I 397, 398, 467; II 46, 54, 73, 376
- Фома Аквинский – II 115, 538
- Фонтана Оскар Маурус (Fontana Oskar Maurus) – I 23, 250, 251, 253
- Фонтане Теодор – I 9, 11; II 97, 107
- Формвег Генрих – II 36
- Фрадкин И. – II 195, 281
- Фрай Элеонора (Frey Eleonore) – II 157, 183
- Франк Л. – I 598
- Франк П. – I 504, 506
- Франкль Виктор – II 499
- Франц Иосиф – I 8, 229, 342, 356, 358, 363, 376, 384, 385, 466, 469, 482, 484; II 79, 111, 468
- Франц Курт – II 274
- Франц Фердинанд – I 344, 358, 363
- Франциск Ассизский – I 336; II 59
- Фрейд Зигмунд (Freud Sigmund) – I 10, 22, 35–38, 44, 50, 52, 54, 55, 59–61, 63, 64, 67, 76–78, 132, 231, 233, 234, 250, 282, 283, 290, 297, 335, 342, 395,

- 406, 407, 413, 459–463, 503, 537, 540, 544, 545, 550, 608, 614, 624; II 48, 67, 71, 79, 100, 102, 126, 314, 361, 505, 514
- Фрёлих Эмма – I 222, 225
- Фрид Эрих (Fried Erich) – I 19, 261; II 34, 36, 172, 184, 202–204, 213, 233, 234, 384, 386, 408, 428, 541
- Фриделль Эгон (Friedell E.) – I 10, 51, 85, 88, 107, 108, 562, 608, 625
- Фридлендер Саломо (Минона; Friedlaender Salomo) – I 316; II 361
- Фридланд С. – II 255
- Фридрих Великий – I 7, 11
- Фридрих III – II 6, 16
- Фридрих Г. – II 174
- Фризе А. (Frisé A.) – I 107, 401
- Фризе Р. – I 381
- Фриц Марианна (Fritz Marianne) – II 379
- Фрич Герхард (Fritsch Gerhard) – II 22–24, 29, 39, 256, 365, 515, 520, 541
- Фриче Герберт (Fritsche Herbert) – I 321, 322
- Фриш Макс – I 386, 598; II 242, 257, 268, 288, 349, 353, 437, 529
- Фришмут Барбара (Frischmuth Barbara) – I 19; II 26, 27, 35, 36, 40, 45, 268, 373, 496–499
- Фроймбихлер Йоханнес – II 285, 288
- Фукс Г. – I 548
- Фукс Эрнст – II 442
- Фуше Жозеф – I 450, 457
- Хаас Вилли (Haas W.) – I 278, 329, 338, 351, 366
- Хабек Фриц (Habeck Fritz) – II 22
- Хаге Фолькер (Hage V.) – II 471, 477, 489
- Хазенклевер Вальтер – I 250
- Хайдеггер Мартин (Heidegger M.) – I 152, 192, 193, 205, 239, 303, 446; II 51, 230, 235, 277, 336, 357, 458
- Хайдер Йорг – II 452
- Хайнц Г. (Heintz G.) – II 315, 356
- Хайссенбютель Хельмут (Heißenbüttel H.) – II 122, 391, 392, 425, 438
- Хаккерт Фриц – I 480
- Хакль Эрих (Hackl Erich) – II 509, 521
- Ханак Антон – I 251; II 96
- Хаксли Олдос – I 424; II 123
- Хандке Петер (Handke Peter) – I 19, 257, 366; II 4, 8, 10, 17, 21, 27, 28, 35, 36, 42, 204, 209, 268–270, 275, 276, 279, 280, 282, 283, 310–314, 316–319, 321, 323, 324, 326–337, 339, 342–357, 364, 366, 374, 375, 439, 490, 492, 508, 509, 512, 514, 528–531, 541, 543
- Ханеке Михаэль – II 447
- Ханзен-Леве А. – I 625
- Харт Генрих – II 98
- Хаслингер А. (Haslinger A.) – II 67, 87, 94, 95, 543
- Хаслингер (Хазлингер) Йозеф (Haslinger Josef) – I 20, 261; II 14, 16, 17, 453, 514–516, 529, 534, 535, 544
- Хатвани Пауль (Hatvani P.) – I 23, 49
- Хаузер Каспар – II 314–316
- Хаусман Рауль (Hausmann Raoul) – I 256, 364; II 361–363, 382, 391, 423, 435
- Хаусхофер Марлен (Haushofer Marlen) – II 30, 31, 36, 40, 44, 525, 536
- Хауэр Йозеф – I 346
- Хафнер Филипп (Hafner Philipp) – I 542
- Хебель И.П. – I 251
- Хейгродт д-р – I 190
- Хейзинга Йохан – II 156, 183
- Хекер Т. – I 423
- Хельцер Макс (Hölzer Max) – II 216, 365
- Хемингуэй Эрнст (Hemingway Ernst) – I 467, 494, 501, 598; II 161, 328, 383
- Хензинг Дитер (Hensing Dieter) – II 163, 184

- Хениш Петер (Henisch Peter) – II 28
- Хенц Рудольф (Henz Rudolf) – I 561; II 23, 257, 258, 281
- Хенце Ханс Вернер – II 241, 255
- Хереш Элизабет – I 55
- Херцмановски-Орландо (Герцмановски-Орландо) Фриц фон (Herzmanovsky-Orlando Fritz von) – I 353, 362, 364, 367–380, 562; II 21, 30, 40, 245
- Хизель В. – II 281
- Хизель Франц (Hiesel Franz) – II 262
- Хилле Петер (Hille P.) – I 51, 96
- Хиллер Курт – I 250, 264, 332
- Хильдесхаймер Вольфганг – II 212
- Хильман Р. (Hillman R.) – II 140, 150
- Хиндемит П. – I 216
- Хичкок А. – I 509
- Хлебников Б. – II 308
- Хлебников В.В. – I 107, 283; II 220, 391
- Холмогорова И.В. – I 578
- Хольбаум – I 219
- Хольтхузен Г.Э. (Holthusen H.E.) – I 187, 190, 191
- Хольц А. – I 31; II 349
- Хоппер Эдвард – II 343
- Хорват Эден фон (Horvath Ödön von) – I 11, 17, 75, 385, 561, 562, 568, 569, 571, 577–606; II 23, 123, 197, 257, 259, 268, 271, 528
- Хоркхаймер М. – I 511; II 474, 489
- Хорошухин Е. – I 447
- Хоружий С.С. – I 627
- Хоукс Говард – II 328
- Хохвельдер Фриц (Hochwälder Fritz) – I 11, 252; II 257–260, 267, 281
- Хоххут Рольф – II 267, 302
- Христос (Иисус Христос) – I 92, 160, 161, 182, 312, 425, 516, 618, 620–622; II 59, 141, 262, 335
- Хупперт Хуго (Huppert Hugo) – I 253, 258; II 234
- Хух Р. – I 454
- Хухель Петер – I 217, 256, 259
- Хэар Давид – I 72
- Хэртлинг Петер – II 183
- Хюльзенбек Рихард (Hülßenbeck Richard) – II 361, 362
- Хюттенеггер Б. (Hüttenegger Bernhard) – II 373
- Цайрингер Клаус (Zeyringer Klaus) – I 21; II 14, 17, 35, 36, 44, 486, 489, 494, 515, 541
- Цанд Герберт (Zand Herbert) – II 22
- Цвейг-Винтернитц Фредерика – I 453
- Цвейг Стефан (Zweig Stefan) – I 6, 7, 9, 10, 36, 119, 147, 148, 264, 280, 332, 335, 352, 355, 361, 362, 365, 366, 382, 403, 447–465, 483, 484, 488, 492, 496, 573, 608; II 19, 67, 256
- Цветаева М.И. – I 15, 94, 108, 153, 189
- Цветков Ю.Л. – I 365, 464, 538, 575, 576
- Цезарь – I 364, 460
- Целан Пауль (наст. имя и фам. Пауль Лео Анчель) (Celan Paul) – I 18, 19, 58, 253, 255, 257, 260, 261; II 4, 20, 158, 161, 174, 196, 209, 212, 213, 215–234, 237, 240, 254, 425, 428, 514, 521, 528
- Целан Эрик – II 217
- Целлано Т. – II 216
- Ценкер Хельмут (Zenker Helmut) – II 28
- Цех Пауль – I 250
- Цирер Карл Михаэль – I 589
- Цольнай Пауль (Zsolnay Paul) – II 19
- Цузанек Гаральд (Zusanek Harald) – II 263, 264
- Цукердаль Берта – I 39
- Цукерштеттер, отец Т.Бернхарда – II 285
- Цукмайер Карл – I 252, 562, 580, 583
- Чайковский П.И. – I 372
- Чапек Карел – I 239

- Чаплин Чарльз Спенсер (Чарли Чаплин) – II 347
 Чаушеску Николае – II 279
 Чемберлен Хьюстон Стюарт – I 616
 Чеппер Эрна – I 339
 Черная Л. – II 255
 Чернин Ф.И. – II 512
 Чернова И.М. – II 281
 Черный Саша (наст. имя и фам. А.М.Гликберг) – I 56
 Чехов А.П. – I 8, 27, 55, 58, 69, 75, 77, 93, 94, 445, 447, 543, 582, 588, 591; II 216, 318, 349
 Чокор Франц Теодор (Csokor Franz Theodor) – I 11, 250, 252, 261, 549, 550, 553, 561, 562, 571–573, 578, 580; II 67, 68, 204, 205, 256–260, 262, 281
 Чудаков А.П. – I 275
 Чудакова М.О. – I 275
 Чуковский К.И. (наст. имя и фам. Ник.Вас.Корнейчуков) – I 82, 86, 106
 Чулков Михаил – II 94
 Чупик Карл – I 469

 Шабловская И.В. – I 366
 Шад Кристиан – II 403
 Шайбле Хартмут – I 68
 Шайхль Зигурд Пауль (Scheichl Sigurd Paul) – II 21
 Шалек Алиса – I 234
 Шар П. – II 217
 Шаранг Михаэль (Scharang Michael) – II 23, 29, 34, 44, 408, 421, 492, 514, 515, 523, 537
 Шарко Жан Мартен – I 59, 460
 Шарыпина Т.А. – I 545, 576
 Шаукаль Рихард фон (Schaukal Richard von) – I 34, 45, 232, 241, 242, 245, 246, 248; II 18, 19
 Шафрот Гейнц Ф. (Schafroth Heinz F.) – II 177, 184
 Шваб Вернер (Schwab Werner) – II 279, 540
 Шваб Густав – II 280, 317
 Швайгер Бригитта (Schwaiger Brigitte) – II 40, 41, 504
 Шварц Гельмут (Schwarz Helmut) – II 264, 267

 Швендтер Р. (Schwendter R.) – II 491, 515
 Швиттерс Курт (Schwitters Kurt) – II 350, 370, 391, 392
 Шекспир Уильям – I 8, 38, 115, 231, 236, 372, 495, 531, 613; II 204, 278, 414, 538
 Шелер Макс – I 446; II 362
 Шелли Мэри – II 316
 Шелли Перси Биши – I 618
 Шеллинг Ульрих – II 120
 Шёнберг Арнольд – I 10, 22, 23, 108, 237, 251, 346; II 96, 239, 248, 252
 Шенвизе Эрнст (Schönwiese Ernst) – II 20, 213
 Шённерер Рудольф – I 5
 Шенк Отто – II 442
 Шенкман Ян – I 109
 Шёнхерр Карл (Schönherr Karl) – I 22, 543, 561
 Шёпф Алоис (Schöpf Alois) – II 495
 Шершеневич Вадим – I 81
 Шефтсбери Антони Эшли Купер – I 610
 Шеффер Пьер – II 391
 Шиканедер Э. – I 543
 Шикеле Рене – I 474
 Шиле Эгон – I 22, 108, 251; II 96
 Шиллер Иоганн Фридрих – I 8, 115, 229, 287, 458, 606; II 18, 138, 278, 302, 328
 Шиль С. – I 165
 Шимункова Барбара – I 328, 339
 Шиндель Роберт (Schindel Robert) – II 212, 214, 453, 511, 521, 522, 542
 Шишковец Геральд (Szyzkowitz Gerald) – II 495, 509
 Шкловский В.Б. – I 83
 Шлагетер А.М. – I 572
 Шлапоберская С. – II 45, 255, 515
 Шлессер Р. – I 581
 Шматц Фердинанд – II 512, 540
 Шмид-Бортеншлагер Зигрид (Schmid-Bortenschlager Sigrid) – II 36, 43
 Шмид Виланд (Schmied Wieland) – II 365
 Шмидт Арно – II 161, 443, 450

- Шмидт-Денглер Венделин (Schmidt-Dengler Wendelin) – I 21, 261, 380; II 7, 17, 32, 33, 36, 42–45, 48, 59, 282, 292, 308, 438, 459, 472, 489, 529, 541–544
- Шмидт Эрих – I 609
- Шмиттнер Хансйорг – II 414
- Шнайдер Роберт – II 280, 446, 535–537, 544
- Шницлер Артур (Schnitzler Arthur) – I 10, 13, 24, 27, 29, 32, 34, 36, 37, 39–42, 44, 50–70, 72–81, 83, 84, 87, 92, 106, 111, 112, 123, 158, 232, 354, 359, 361, 382, 385, 408, 447, 451, 454, 463, 465, 491, 503, 509, 514, 519, 543, 546–548, 576; II 19, 24, 32, 256, 383, 503, 514
- Шницлер Юлиус – I 491
- Шнурре В. – II 165
- Шольц Вильгельм фон – I 191
- Шольц Роман Карл (Scholz Roman Karl) – I 274
- Шопен Фредерик – I 451; II 437
- Шопенгауэр Артур – I 209, 232, 263, 299, 405, 407, 438, 510; II 48, 294, 295
- Шорске К. – I 49
- Шоу Бернард – II 287
- Шпеер Альберт – II 148
- Шленглер Освальд – I 28, 225
- Шпербер Манес (псевд. Ян Хегер, Н.А.Менлос) (Sperber Manès) – I 466; II 37, 38, 44
- Шперри Т. (Spoerri Th.) – I 625
- Шлехт Рихард – I 53
- Шпиль Хильда (Spiel H.) – I 21, 53, 78
- Шпиннен Буркхард (Spinnen B.) – I 78, 84, 90, 101, 105, 108, 109
- Шпиттелер К. – I 244
- Шпрангер Эдуард – I 290
- Шпрингер Аксель – II 23
- Шрайер (Шрейер) Л. – I 548, 552
- Шрайфогль Ф. – II 256, 257
- Шротт Рауль – II 540
- Штанцель Франц К. (Stanzel Franz K.) – II 130, 149
- Штейнер (Штайнер) Рудольф – I 10, 244, 320
- Штернгейм (Штернхайм) Карл – I 94, 288, 329, 409
- Штессель (Штесль) Отто – I 92, 608
- Штёссингер Ф. (Stössinger F.) – I 442, 446
- Штифтер Адальберт (Stifter Adalbert) – I 9, 11, 18, 287, 293, 352, 442, 495; II 7, 19, 25, 32, 131, 328, 343
- Штрамм Август – I 552; II 385
- Штраус Иоганн – I 8, 22, 345, 483, 569, 586, 588, 592, 593
- Штраус Оскар – I 548
- Штраус Рихард (Strauss Richard) – I 35, 116, 140, 141, 149, 449, 546
- Штрелка (Стрелка) Йозеф (Strelka J.P.) – I 308, 578; II 94, 95
- Штрерувиц Марлена (Streeruwitz Marlene) – II 276, 278, 280, 525–528, 542, 544
- Штробл К.Г. – I 509
- Штрохайм Эрих фон – II 318
- Штурм Г. – I 506
- Шу Франц (Schuh F.) – I 79; II 494, 515, 516
- Шуберт Г.Г. – I 406
- Шуберт Франц – I 8, 345; II 437, 448
- Шулиста Кармен – I 368
- Шуман Клара – II 452, 457
- Шуман Роберт – I 590, 593; II 294, 437, 452
- Эбнер Джинни (Ebner Jeannie) – II 40, 44, 95
- Эбнер-Эшенбах Мария фон (Ebner-Eschenbach Marie von) – I 9, 22
- Эверс Г.Г. – I 509
- Эггерс Вернер (Eggers Werner) – II 152, 160, 166, 177, 183, 184
- Эглендер Рихард (Engländer Richard) – I 80, 108
- Эдельштейн Михаил – II 459
- Эдшмид Казимир (наст. имя и фам. Эдуард Шмид; Edschmid K.) – I 235, 243, 260, 409
- Эйгенберггер Роберт – II 70

- Эйнштейн Альберт – I 423, 429;
 II 41
 Эйхенбаум Б.М. – I 626; II 375
 Эко Умберто – II 537
 Экхарт Майстер – II 232
 Элиот Т.С. – I 150, 151, 253, 610;
 II 42, 236
 Элюар Поль – II 236
 Эмрих Вильгельм – I 292
 Энгель П. (Engel P.) – I 501
 Энгельс Фридрих – II 215
 Эндель Август – I 158
 Энциенсбергер Ханс Магнус (Enzens-
 berger Hans Magnus) – II 373,
 405, 406, 421, 469
 Эппле Томас (Erple Thomas) – II 471,
 488
 Эразм Роттердамский – I 453, 455,
 458
 Эренбург И.Г. – II 49, 58
 Эренштейн Альберт (Ehrenstein Al-
 bert) – I 23, 84, 87, 231, 248,
 249, 255, 551, 576
 Эрнст Густав (Ernst Gustav) – II 509
 Эрнст Макс – II 343
 Эстерле Макс фон – I 193
 Эсхил – I 568
 Эшенбах Вольфрам фон – II 346
 Эшер Н. фон – I 191

 Юнг К.Г. – I 481, 606; II 362
 Юнгер Эрнст – II 46, 51

 Якобсен Йенс-Петер – I 27, 158
 Якобсон Роман Осипович – I 83,
 107; II 215
 Яначек Л. (Janáček L.) – I 263
 Яндль Эрнст (Jandl Ernst) – I 19,
 253, 255, 257; II 209, 210, 275,
 314, 363, 365, 371, 383–423,
 429, 437, 438, 491, 539–541
 Янн Ханс Хенни – I 11; II 30
 Яннингс Эмиль – II 318
 Яновитц Франц – I 248
 Янота Герда – I 223
 Яноух Густав – I 21, 281, 284, 307–
 309, 231
 Ясперс Карл – I 446; II 425

 Adel K. – II 282
 Allkemper A. – II 283
 Amann K. – I 261
 Anz Th. – I 78
 Aram Kurt – I 327
 Arnold H.L. – II 356, 421
 Asendorf Chr. – I 109
 Aspetsberger Friedbert – I 402; II 44,
 515, 541
 Aust H. – I 78

 Bachmann D. – I 625, 626
 Bahr E. – I 191
 Bark J. – II 214
 Barner W. – II 541
 Bärsch Claus-Ekkerhard – I 275
 Bauer A. – I 465
 Bauer S. – I 539
 Bauer U. – I 604
 Bauer Werner M. – II 43
 Baum E. – II 214
 Baumann G. – I 79, 625
 Baumer F. – I 78
 Bauschinger Sigrid – I 275
 Bayertal E. – I 206
 Bebenburg Eduard Karg von – I 626
 Beck C.H. – I 274
 Ben-Chorin S. – I 539
 Best Allan – II 44
 Betten A. – II 459
 Bie Oskar – I 625
 Bierbaum Otto Julius – I 625
 Binder V.H. – I 275, 308
 Blumenberg H. – I 402
 Bodmer D. – I 625
 Body L. – II 419, 541
 Bohnenkamp K.E. – I 625, 626
 Bolterauer A. – I 78
 Bolz N. – II 540
 Bong Hi Cha – I 626
 Bonn K. – II 543
 Borchardt H.H. – I 575
 Bortenschlager W. – I 227
 Böttcher K. – II 213
 Böttiger H. – II 541
 Braselmann W. – I 351
 Brauneck Manfred – II 183
 Brokoph-Mauch G. – I 107
 Bronner – II 281
 Bronsen D. – I 489

- Buchebner W. – II 381
 Burger H. – II 420
 Caduff C. – II 283
 Colli G. – I 109
 Cvrkal I. – I 21
 Dedner B. – I 108
 Delabar W. – II 516
 Delfmann T. – I 501
 Demetz Peter – I 274, 278
 Diebold B. – I 576
 Dittmar J. – II 308, 309
 Dohl R. – II 234
 Dreissinger S. – II 308
 Drews J. – II 382
 Durzak M. – I 444
 Eggebrecht H. – II 488
 Ehlers K.-H. – I 274
 Eke N.O. – II 283
 Emrich W. – I 308
 Endres R. – II 309
 Engel M. – I 191
 Erenz B. – II 422
 Esser Manuel – II 183
 Ewers H.H. – I 327
 Falk W. – I 205
 Farese G. – I 78
 Feldher F. – I 228
 Fetz B. – I 380
 Fiala-Fürst I. – I 327
 Fiedler L. – II 459
 Fiedler Th. – I 206
 Fischer E. – II 420
 Fischer J.M. – I 240
 Fischer-Lichte E. – I 576
 Fliedl K. – I 77
 Frey H.-J. – I 577
 Fritsche H. – I 327
 Frühwald W. – I 205
 Gabriel Marcel – II 281
 George E.E. – I 206
 Gerstinger H. – I 577
 Gerstl E. – II 515
 Gilbert M.E. – I 626
 Glaser Horst Albert – II 43
 Godfrey Hodgson – II 540
 Gollner H. – II 541, 544
 Goltschnigg Dietmar – I 21, 604; II 95
 Greiner B. – II 489
 Grund S. – I 79
 Günter W. – I 190
 Gürtler Ch. – II 542
 Haag I. – I 604
 Haas F. – II 541
 Hanisch E. – II 213
 Hawig P. – I 240
 Heger R. – II 281
 Heim – I 51
 Helbig G. – I 575
 Heldt U. – I 190
 Heresch E. – I 78
 Herzmann H. – II 543
 Heydebrand R.v. – II 460
 Hildebrandt Dieter – I 603
 Hinck Walter – I 148
 Hinderer W. – II 543
 Höffer G.A. – II 541, 542
 Hofmann K. – II 308
 Höhne S. – I 274
 Holitscher Annie – I 108
 Höllerer W. – II 151
 Holzner J. – I 21
 Hörner K. – I 578
 Huber M. – II 309
 Janz M. – II 459
 Jarka H. – I 261
 Jausi Ueli – II 184
 Jenaczek F. – I 228
 Johnston William M. – I 276
 Jung J. – II 17
 Jung W. – II 516
 Jungk P.S. – I 351
 Jurgensen M. – II 308, 542
 Kahler E. – I 402
 Kaltneker H. – I 577
 Kammler C. – II 541, 544
 Karbach W. – I 327
 Kastberger Klaus – II 44, 382
 Kaukoreit V. – II 17, 420
 Kayser W. – I 605
 Kecht Marie-Regina – II 44
 Kemper H.G. – I 205
 Kensik A. – I 625

- Kesten Hermann – I 488, 501
 Klaffenböck A. – I 577
 Klarmann A.D. – I 576
 Klein J. – I 227
 Klein M. – I 21
 Kliche D. – I 501
 Knobloch H.-J. – II 17, 543
 Knöffler M. – II 542
 Knoll Heike – II 150
 Koch A. – II 382
 Koester R. – I 489
 Kohlhage M. – II 308
 Konstantinović Z. – I 21, 578
 Koopmann H. – II 17, 543
 Kornfeld Paul – I 576, 577
 Kos W. – II 16, 489
 Koschel Christine – II 254
 Koschmal Walter – I 276
 Kruschke Traugott – I 603, 604
 Krolow Kurt – I 274, 577
 Kucher P.-H. – I 261
 Kühnelt-Leddihn E. von – I 260
- Lachinger Johann – I 278, 279
 Laemmle P. – II 382
 Langmann P. – I 578
 Lehmann H.-Th. – 460
 Lehnert H. – I 261
 Leitgeb J. – I 205
 Leppmann W. – I 190, 191
 Le Rider J. – I 626
 Links R. – II 213, 214
 Löffler S. – I 21
 Lorenz D. – I 79, 108
 Lunzer H. – I 107, 578
 Lunzer-Talos V. – I 107, 578
 Lüth R. – I 538–540
 Lutz Berndt – I 539
- Ma K. – I 380
 Mandelartz Ml. – I 539
 Markolin C. – II 308
 Marquardt E. – II 308
 Marx Leonie – II 184
 Mauser Wolfram – I 148
 Mautz K. – I 205
 Meister Jan Christoph – I 539
 Melzer Gerhard – I 21; II 150, 183,
 438, 542
 Meyerhofer N.J. – II 308, 309
- Middell E. – I 577
 Montinari M. – I 109
 Moritz H. – II 308
 Moser Samuel – II 183
 Mühlberger J. – I 276
 Müller H.-H. – I 465, 539, 540
 Müller-Funk W. – I 489
 Münster Clemens – II 254
- Nehring Wolfgang – I 148, 149
 Nekula Marek – I 274, 276, 278
 Neuhaus D. – I 539, 540
 Neumann G. – I 625
 Neunzig Hans A. – II 254
 Niggli G. – I 205
 Nordau M. – I 49
- Otendi-Hinze D. – I 205
 Ott U. – I 625
- Patsch S.M. – II 195
 Pazi Margarita – I 275–277
 Pergande I. – II 516
 Petersen Jürgen H. – II 121
 Pfabigan A. – I 240
 Pflugmacher T. – II 541, 544
 Pfoser K. – II 17
 Pfoser-Schewig K. – II 422
 Pitner M.Th. – I 107
 Plener P. – II 542
 Polheim Karl Konrad – II 44, 184
 Polt-Henzl E. – II 541
- Rabenstein E. – I 577
 Reso M. – II 213
 Richner M. – I 626
 Richter H.W. – II 419, 421
 Riess-Meinhard D. – II 420
 Riha K. – II 382
 Rinner F. – I 205
 Rizza S. – I 625
 Rohrwasser M. – I 78, 79
 Rolleston J. – II 234
 Rothe W. – I 576
 Roth M.L. – I 401
 Rüdiger H. – I 626
 Ruiss G. – II 515
 Ryan J. – I 626
- Sabler W. – I 77

- Sacher F. – I 227
 Sachslehner J. – I 228
 Salzburg Jung J. – II 515
 Schaffgotsch Xaver – II 64
 Scheffel M. – I 79
 Scheible H. – I 78, 79
 Scheichl Sigurd Paul – II 43, 281
 Schelling U. – I 402
 Scherer G. – II 214
 Schick D. – I 240
 Schiffkorn Aldemar – I 278, 279
 Schlösser H. – II 541
 Schmid G. – II 281
 Schmid S. – II 542
 Schmidt Erich – I 78
 Schmidt H. – I 191
 Schmidt J. – II 438
 Schmidt S.J. – II 438
 Schmitz W. – I 260
 Schneider K.L. – I 205
 Schoedel S. – I 327
 Scholem G. – I 326
 Schroers R. – II 234
 Schroeter K. – I 577
 Schütz Hans J. – I 274, 276
 Schwar S. – II 438
 Serke J. – II 420
 Sieber Carl – I 190
 Sieber-Rilke Ruth – I 190, 191
 Sieburg Friedrich – II 183
 Siller J. – II 438
 Simon D. – II 214
 Smit F. – I 327
 Sokel W. – I 308
 Sonnleitner J. – II 516
 Sorg B. – II 308
 Spiel H. – I 21; II 214
 Staengle Peter – I 277
 Steinbach D. – II 214
 Steinecke H. – I 78
 Steiner Herbert – I 147
 Sternheim Carl – I 108
 Strasser K. – II 234
 Struck V. – II 309
 Strutz J. – I 107
 Suchy V. – II 438
 Szell Z. – II 95
 Szitty E. – I 106
 Thieberger Richard – I 278
 Thums Barbara – II 183
 Thuswaldner A. – II 214
 Träger K. – I 626
 Trommler F. – I 107
 Tworek E. – I 578
 Vietta E. – I 205
 Vietta S. – I 50
 Vogelsang H. – II 281
 Vyoral A. – II 515
 Wagner P. – I 107, 108
 Wallas A.A. – I 261
 Walberer Ulrich – I 277
 Walter H. – II 149
 Wanewski P. – I 604
 Watt Roderick H. – II 183
 Weber I. – II 282
 Weber M. – I 577
 Weib W. – I 205
 Weibel P. – II 282
 Weichselbaum H. – I 205
 Weidenbaum Inge von – II 254
 Weinheber-Janota Ch. – I 228
 Weinzierl E. – II 16
 Weiss Chr. – II 420
 Weiss W. – I 21
 Wendler W. – I 501
 Werner Hans-Georg – I 606
 Wesseling Berndt W. – I 279
 Wicht G. – I 402
 Wiener O. – II 382
 Wiesehöfer St. – II 150
 Wiesmüller W. – I 21
 Wiesner Herbert – I 276
 Wildgans L. – I 577
 Winder Ludwig – I 276
 Wintersteiner W. – II 541
 Wittstock U. – II 488
 Wolfshütz Hans – II 44
 Worbs M. – I 50
 Wysocki von G. – I 108
 Zalan P. – II 542
 Zeman Herbert – I 228, 606; II 43, 183
 Zerinschek K. – I 205
 Zettl Walter – I 278, 279
 Zillich H. – I 228
 Zimmermann H. – II 195
 Zinn Ernst – I 190, 191, 625
 Zohn H. – I 240

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Послевоенный синдром: литература в поисках австрийской идентичности (<i>А. В. Плахина, В. Д. Седельник</i>)	3
Глава 1. Австрийская проза 1950–1970-х гг. (<i>А. В. Ерохин</i>)	18
Глава 2. Хаймито фон Додерер (<i>Ю. И. Архипов</i>).....	46
Глава 3. Жорж Зайко (<i>А. А. Панов</i>)	66
Глава 4. Альберт Парис Гютерсло (<i>Р. В. Гуревич</i>)	96
Глава 5. Элиас Канетти (<i>Н. С. Павлова</i>)	123
Глава 6. Ильза Айхингер (<i>Р. В. Гуревич</i>).....	152
Глава 7. Герберт Айзенрайх (<i>Е. А. Зачевский</i>)	185
Глава 8. Австрийская поэзия после 1945 года (<i>А. А. Гугнин</i>)....	196
Глава 9. Пауль Целан (<i>В. Н. Никифоров</i>).....	215
Глава 10. Ингеборг Бахман (<i>А. В. Ерохин</i>).....	235
Глава 11. Послевоенная драма (<i>А. А. Стрельникова</i>)	256
Глава 12. Томас Бернхард (<i>В. Н. Никифоров, Н. С. Павлова</i>)	284
Глава 13. Петер Хандке (<i>Е. А. Леонова</i>).....	310
Глава 14. История авангарда: от «Венской группы» до постмодернизма (<i>В. Н. Никифоров</i>)	358

Глава 15. Эрнст Яндль (<i>Е. А. Зачевский</i>).....	383
Глава 16. Фридерика Майрёкер (<i>Ю. Л. Цветков</i>).....	423
Глава 17. Эльфрида Елинек (<i>А. В. Белобратов</i>).....	439
Глава 18. Кристоф Рансмайр (<i>А. В. Плахина</i>).....	461
Глава 19. Австрийская проза конца 1970-х – начала 1990-х годов (<i>А. В. Плахина В. Д. Седельник, Ю. Л. Цветков</i>).....	490
Глава 20. Австрийская литература на исходе XX века. Вместо заключения (<i>А. В. Белобратов</i>).....	517
Указатель имен	545

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

История австрийской литературы XX века

Том II

1945–2000

Корректор
Сченснович Е.Н.

Оригинал-макет изготовлен
Владимирской Л.В.

Подписано в печать 19.04.2010.
Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. 36 л. Тираж 1000 экз.

ИМЛИ РАН,
121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.
Тел.: (495) 690-05-61

Заказ № 2061

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0360-3



9 785920 803603