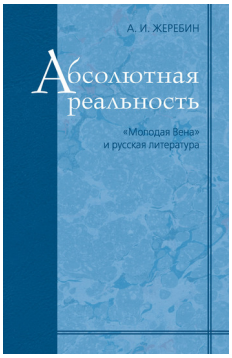
А. И. ЖЕРЕБИН
Абсолютная реальность
«Молодая Вена» и русская литература

Алексей Иосифович Жеребин

Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=453545
Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература: Языки славянской культуры; М.:; 2009
ISBN 978-5-9551-0359-4

Аннотация

Австрийская литература и философия конца XIX – начала XX веков представлена в книге А. И. Жеребина как своеобразный национальный вариант общеевропейского модернизма, сформировавшийся на пересечении западных и русского влияний. В центре внимания автора – генезис эстетической концепции и первые высокие достижения представителей венской школы, писателей, входивших в литературную группу «Молодая Вена» (Г. Бар, А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь, П. Альтенберг) и ряда их современников. Оригинальность аналитической стратегии А. И. Жеребина заключается в том, что произведения австрийских авторов он впервые рассматривает в интертекстуальном пространстве русско-австрийского диалога, по преимуществу в рецептивном и интерпретационном поле русского символизма.

Содержание

Предисловие 4
Глава первая 6
Глава вторая 27
Глава третья 46
Глава четвертая 64
Указатель имен 93

Алексей Иосифович Жеребин Абсолютная реальность: "Молодая Вена" и русская литература

Предисловие

В последние десятилетия XX века культура Австрии, сформировавшаяся на пересечении западных и восточных влияний, была заново открыта наукой как особая зона мирового культурного пространства – зона повышенной семиотической активности, где готовилась и дала первые впечатляющие результаты эстетическая революция эпохи модернизма и авангарда[1]. Предлагаемая читателю книга продолжает работу в этом направлении.

«Молодой Веной» (также «Молодой Австрией») называла себя группа австрийских поэтов, прозаиков и журналистов, выступивших на литературную сцену в начале 1890-х годов с программой «преодоления натурализма». В литературе стран немецкого языка именно творчество писателей венской группы ознаменовало переход от реализма XIX века к модернизму как новому стилю эпохи, представленному на ранней стадии своего развития рядом нечетко разграниченных постнатуралистических тенденций (импрессионизм, эстетизм, неоромантизм, символизм и др.).

В немецкой науке о «Молодой Вене» написано не меньше, чем в нашей отечественной русистике – о русском символизме. Творчество каждого из писателей «Молодой Вены» изучено так же основательно и подробно, как и общие принципы литературной группы в целом[2]. В этих условиях попытка обновить их интерпретацию, не выходя за рамки национального австрийского материала, представляется трудноосуществимой. Другое дело – аспект сравнительно-исторический, изучение «Молодой Вены» на фоне русско-австрийского культурного диалога и тем самым в типологическом освещении.

Избранный подход оправдан рядом признаков, указывающих на стадиальный изоморфизм классического модернизма в России и Австрии. К числу таких общих признаков относится острота апокалиптического сознания, обусловленного сходством исторических судеб Российской и Австро-Венгерской империй; критика «западного» рационализма и тяга к онтологическому реализму, коренящаяся у русских в традициях восточного христианства, у австрийцев – в традициях католического барокко; программный универсализм, взгляд на современную литературу как на «резонантное пространство»[3] всей предшествующей культуры.

Случаи прямого использования писателями «Молодой Вены» того или иного произведения русской литературы немногочисленны и неочевидны. Но это не означает, что рецепция творчества Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского, Тургенева и Чехова прошла для них бесследно. «Влияние, – писал Эйхенбаум, – частный случай более обширного и сложного явления. Литература эпохи представляет собой не простое собрание единичных, разрозненных или только частично связанных между собой произведений, а некое сложное

[1] Особая роль принадлежала в этом отношении книге Карла Э. Шорске «Вена на рубеже веков» (K. E. Schorske. Fin de siècle Vienna. New York, 1980).

[2] Литературу вопроса см. в кн.: D. Lorenz. Wiener Moderne. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar, 2007. S. 195—221.

[3] В. Н. Топоров. О «резонантном пространстве» литературы (несколько замечаний) // Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Rodopi, 1993. P. 16—21.

соотношение, некий исторический контекст»[4]. Из этого следует, что тексты австрийских и русских авторов могут «встречаться» независимо от намерений их авторов, могут служить предметом «контекстного анализа», реконструирующего общую систему художественного мышления.

Не будучи специалистом в области русской литературы, автор сознательно «подкладывает» ее концепты под австрийский материал, используя их в качестве ключа к этому материалу. Целью этой операции является обоснование тезиса, в литературе вопроса хотя и намеченного, но так и не сформулированного со всей определенностью: австрийский модернизм зарождается и предстает на раннем этапе своего развития как культура религиозного, метафизического типа; ее важнейшая тема – «преодоление» исторической действительности, ее главная задача – утверждение внеисторического мифа об абсолютной реальности.

Книга открывается общим очерком австрийской литературы на рубеже веков. Акцентируя роль литературной группы «Молодая Вена», автор стремится показать, что младовенская программа «преодоления натурализма» заключалась не в импрессионистическом усовершенствовании поэтики мимезиса на фоне декаданса и метафизического отчаяния, а в создании антимиметической концепции поэтического слова как средства магической реинтеграции чувственного и сверхчувственного миров в образе истинной реальности абсолютного бытия. Импрессионизм и эстетизм, с которыми принято связывать творчество писателей «Молодой Вены», является для них лишь переходным этапом на пути к религиозному мифопоэтическому символизму, сопоставимому с младосимволизмом в русской литературе.

Последующие главы (вторая-четвертая) посвящены текстуальному анализу отдельных произведений в прямом сопоставлении с явлениями русской литературы. Такова книга Германа Бара «Русское путешествие», в которой Бар – идеолог и организатор группы «Молодая Вена» – актуализирует существенные признаки «петербургского текста» применительно к проблематике венского модернизма. Именно опыт встречи с русской культурой укрепляет Бара в его намерении оставить Берлин, с которым он связывал свою литературную деятельность до поездки в Россию, и вернуться в Вену, чтобы посвятить себя организации самобытной венской школы. Таковы, далее, новелла Артура Шницлера «Жена мудреца», обнаруживающая типологическое сходство с рассказом Чехова «Страх», и миниатюры Петера Альтенберга, разрабатывающие и переосмысляющие психологические мотивы и поэтику чеховского реализма. Такова, наконец, «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» Гофмансталя, которая допускает включение в смысловое пространство сцепленных друг с другом австрийских и русских текстов на мотив сада.

В методологическом плане автор более всего опирался на принципы рецептивной эстетики, переместившей процесс смыслообразования в сферу адресата, выдвинувшей на первое место понятие контекста восприятия как фактора актуализации смысловых значений. В соответствии с этим принципом тексты австрийских писателей последовательно вводятся в смысловое поле русской культуры, окружаются ее «интерпретационным ореолом». Результатом становится столь значительная межкультурная интерференция, что возникает искушение рассматривать интертекст русско-австрийского модернизма в качестве единой (разумеется, условной) метаструктуры, питающейся энергией двух диалогически взаимодействующих национальных субтекстов – австрийского и русского. Таким образом, избранный метод исследования сам участвует в формировании его предмета. В этом отношении он отвечает коренному требованию поэтики модернизма, в которой субъект художественной деятельности выступает в роли организатора коммуникативного события, ищущего своего завершения в активной интерпретации.

---

[4] Б. М. Эйхенбаум. Толстой и Поль де Кок // Западный сборник. I. М.; Л., 1937. С. 293—294.

Глава первая
На рубеже веков

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

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

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

Натурализм не получил в Австрии такого бурного развития, как во Франции и в Германии. Когда в австрийскую литературу входит современная общественная тема, она разрабатывается не столько под знаком беспристрастного научного анализа, сколько в форме прямого и страстного обличения лжи и фальши господствующих норм жизни; таковы, например, политическая лирика Розы Мейредер (Rosa Mayreder, 1852—1916) и, особенно, знаменитый антивоенный роман Берты фон Зутнер (Berta von Suttner, 1843—1914) «Долой оружие» (1889) – произведения, проникнутые публицистическим пафосом социального сочувствия и борьбы за социальную справедливость.

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

По определению венского экспрессиониста Пауля Хатвани (Paul Hatvani, 1892—1975), «экспрессионисты превращают мир в факт сознания» и человеческое сознание «захлесты-

вает собою весь мир», заново творит внешнюю действительность, воплощая в ней «царство духа»[5]. Шенберг – не только музыкант, но и автор синкретических драм «Счастливая рука» (Die gluckliche Hand, 1910) и «Лествица Иакова» (Jakobs Leiter, 1917) – требует от художника изображать мир как неразрешимую загадку, ибо признание ее неразрешимости таит в себе предчувствие смысла, который находится вне мира. «Постижение тайны жизни в пространстве и времени лежит вне пространства и времени»[6] – этот афоризм Людвига Витгенштейна служит теоретическим оправданием того субверсивного логического абсурда, который вовсе не обязательно предполагает деформацию языка и образной системы.

Эстетический анархизм, установка на резкую ощутимость средств выражения, разрушение традиционной структуры языкового сообщения – только один способ отстранения реальности и выхода к ее трансцендентному смыслу. Другой, не менее радикальный, способ открывает Франц Кафка, у которого семантический сдвиг достигается путем совмещения несовместимых значений в рамках формально правильных логико-синтаксических структур. В художественном мире произведений Кафки абсурд притворяется нормой и норма разоблачается как абсурд. Так же, как и у экспрессионистов, сознание бессмысленности и обреченности чувственно-материального мира обусловлено в творчестве Кафки отчаянной надеждой на существование абсолютной истины за его границами, откуда ускоренно, беглыми очертаниями мелькая среди пластов распадающейся реальности, надвигается на человечество новая земля и новое небо. Оттуда, из «врат закона», струится свет абсолютной истины, которая человеку недоступна, но предназначена именно для него.

Экспрессионистский штурм границ земного завершает тот путь духовного освобождения, который предвещали уже натуралистическая критика социальной действительности и свойственное позднему реализму смутное ощущение непрочности и обманчивости чувственно-материального мира. Центральным событием эпохи модернизма и связующим звеном между реализмом и авангардом стало творчество писателей и поэтов, входивших в группу «Молодая Вена» (Das Junge Wien), – Артура Шницлера (Arthur Schnitzler, 1862—1931), Германа Бара (Hermann Bahr, 1863—1934), Гуго фон Гофмансталя (Hugo von Hofmannsthal, 1874—1928), Леопольда фон Андриана-Вербурга (Leopold Freiherr von Andrian-Werburg, 1875—1951), Рихарда Беер-Гофмана (Richard von Beer-Hofmann, 1866—1945), Петера Альтенберга (Peter Altenberg (Richard Englânder), 1859—1919). В первой половине 90-х годов они собирались в кафе «Гринштайдль», которое стало своего рода «штабом» нового направления. Герман Бар, взявший на себя роль организатора группы, рассматривал «Молодую Вену» как оплот национального австрийского модернизма[7], теоретически обоснованного им в книге литературно-критических эссе «Преодоление натурализма» (Die Ûberwindung des Naturalismus, 1891).

Эстетическая концепция венского модернизма формируется как реакция на новые художественные веяния, возникающие в Германии, по преимуществу в Берлине. В немецкоязычном культурном пространстве 1880-х годов Берлин – общепризнанный центр, где зарождается идея обновления немецкой культуры под лозунгом натурализма, первого из многочисленных течений, объединяемых понятием «модернизм». В 80-е годы, когда в Германии развивается теория натурализма, в Вене, кажется, еще ничего не происходит. Вена – это культурная провинция, и первый номер организованного Баром в 1890-м году журнала «Современная поэзия» (Moderne Dichtung) ясно показывает, что первоначально идея

[5] P. Hatvani. Versuchilber den Expressionismus//DieAktion7 (1917). № 11/12. Sp. 150.

[6] Л. Витгенштейн. Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 71.

[7] Наряду с названием «Молодая Вена» Бар и его современники пользовались также названием «Молодая Австрия» (das Junge Osterreich).

модернизации австрийской культуры прочно связана с импортом берлинских текстов, которые воспринимаются как знак современности и образец для подражания.

Но идеализация полученной извне натуралистической эстетики очень скоро сменяется в Вене ее критикой. Складывается представление, что в Германии идея литературной революции реализовалась в неистинном – замутненном и искаженном – виде и что именно в Вене, в лоне воспринявшей эту идею австрийской культуры, она должны получить свое истинное значение. Именно так полагают Герман Бар и его единомышленники. Противопоставляя немецкий натурализм французскому, они сближают последний с европейским декадансом и заканчивают требованием «преодоления натурализма», выполнить которое предстоит австрийцам.

Преодолеть натурализм значило прежде всего переключить внимание с внешнего мира на мир внутренний, которым натуралисты, в особенности немецкие, по мнению младовенцев, пренебрегали. Но другой предмет изображения повлек за собой переход к принципиально иной эстетике, в которой физические ощущения стали осмысляться как магические символы и мимесис чувственно-материальной действительности должен был уступить место новому антимиметическому способу репрезентации значений. «Эстетика перевернулась, – утверждал в начале 90-х годов Бар. – Художник больше не раб действительности, не инструмент для создания ее копий. Напротив, это действительность снова становится всего лишь материалом, которым художник пользуется, чтобы говорить о самом себе, в таинственных, суггестивных символах (…) Мы должны выразить ту заключенную в нас тайну, которая, как мы чувствуем и знаем, есть нечто иное, чем действительность».[8]

Ключевым словом венской эстетики становится слово «душа» – не метафора психической деятельности, обусловленной закономерностями чувственно-предметного мира, а неизъяснимая бесконечность и непредсказуемая творческая стихия, в которой сам этот внешний мир то растворяется как ничтожная и бессмысленная иллюзия, то заново возникает как воплощенная греза художника. Возникает убеждение, что онтологическая реальность души, противопоставленная иллюзорной действительности, не может быть выражена средствами психологического реализма, изображающего процессы душевной жизни как бы снаружи, со стороны их явления в чувственно-материальном мире. Нужна «новая психология», способная раскрыть внутренний мир личности изнутри, так, как душевное переживание дано самому себе, переживающему субъекту – «по ту сторону рассудка и в преддверье чувства».[9]

В эссе «Кризис натурализма» (Die Krisis des Naturalismus, 1890) и «Новая психология» (Die neue Psychologie, 1891) Бар призывает заменить «психологию чувств» «психологией нервов». Примечательно, что наряду с выражением «психология нервов» он пользуется также выражениями «мистика нервов» и «романтика нервов». «Чувства» реалистического искусства отвергаются Баром потому, что они уже прошли через фильтр рассудка и, выстраивая, подобно ему, логику субъектно-объектных отношений, отрывают человека от мира объектов, им воспринимаемых. Задача же новой психологии состоит в том, чтобы эту логику разрушить, обнаружив онтологическое тождество души и Вселенной. По мысли Бара, это могут не чувства, а ощущения (Sensationen). «Переместить психологию из области рассудка в область нервов – в этом весь фокус», – формулирует Бар[10]. Искусство, которое хочет правдиво говорить о душе, быть «искусством души» (Seelenkunst), должно опираться на ощущения, стать «искусством нервов» (Nervenkunst), притом нервов болезненно обостренных и чутких до мистического ясновидения. Опытом реализации этой программы выступают лучшие образцы младовенской лирики и субъективной лирической прозы.

---

[8] H. Bahr. Zur Uberwindung des Naturalismus. Stuttgart, 1968. S. 37.

[9] Ibid. S. 85.

[10] Ibid. S. 37.

С 1890/91-го годов начинается этап интенсивного самоутверждения «венского стиля», как говорит Бар, «второй (постнатуралистический. – *А. Ж.)* период модернизма»[11]. Трансформируя культурный код, стимулированный берлинскими текстами-провокаторами, венская культура начинает бурно порождать свои собственные тексты, которые вскоре обеспечивают ей в общем пространстве немецкого модернизма роль транслирующего центра. Вена самоутверждается за счет Берлина. На фоне ее культурного расцвета роль берлинского натурализма как инициатора модернистской литературы подвергается – уже со стороны современников этого полемического диалога – существенной переоценке. Возникает точка зрения, которая сохраняет свою актуальность до настоящего времени: эстетика берлинского натурализма, несмотря на присущий ей пафос отрицания традиции, еще слишком глубоко укоренена в позитивистской культуре второй половины XIX века и является в лучшем случае лишь предвестием той эстетической революции, которая завершилась в эпоху авангардизма и абстрактного искусства.

* * *

Термины самоописания венского модернизма заимствуются Баром из Франции: «fin de siècle», «декаданс», «импрессионизм», «символизм». В отличие от немецких натуралистов, младовенцы формулируют свои эстетические взгляды не в форме патетических манифестов, а в жанре рефлексивной критической прозы, в которой сочувственный портрет того или иного иностранного поэта становится и автохарактеристикой его венского критика. Главными героями литературно-критической эссеистики младовенцев являются Морис Баррес и Поль Бурже, Жорис Карл Гюисманс и Морис Метерлинк. Наряду с французами значительный интерес привлекают к себе Габриэле Д'Аннунцио, Алджернон Чарльз Суинберн, Уолтер Пейтер, Оскар Уайльд, Август Стриндберг и Йенс-Петер Якобсен. Из русских писателей младовенцы с интересом читают Достоевского, Толстого и Чехова. Следы их влияния, идущего вразрез с эстетикой натурализма, обнаруживаются не только в критической прозе. Установка младовенцев на прием иностранных влияний обусловливает повышенную диалогичность их текстов, вовлеченных в глубокие интертекстуальные отношения с явлениями культуры европейского «конца века».

Особую роль играл в формировании «Молодой Вены» Генрих Ибсен, которого одинаково высоко ценили как натуралисты, так и символисты, видевшие в нем провозвестника грядущей «революции человеческого духа». В 1891 году директор венского Бургтеатра Макс Буркхардт, друг и единомышленник Шницлера и Бара, пригласил Ибсена в Вену на премьеру его драмы «Претенденты на престол». Торжества по этому случаю были восприняты литературной молодежью Вены как символический акт, открывающий новую эпоху национальной культуры. В личной беседе с Гофмансталем Ибсен высказал надежду на консолидацию молодой венской литературы, и можно с уверенностью предполагать, что консолидация мыслилась под знаком идеи «третьего царства», с которой Ибсен связывал в те годы разрешение духовного кризиса, переживаемого современной Европой. По словам участника «Молодой Вены» Рудольфа Лотара, Ибсен – «поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям – людям третьего царства, представителям духовного благородства».[12]

Когда позднее Бар писал в своих мемуарах, что принял «Молодую Вену» из рук Ибсена, это не кажется преувеличением. Древняя мечта о «третьем царстве», усвоенная Ибсеном через сен-симонистов, Гейне и Ницше, действительно, дала содержание всему идейному сюжету эпохи модернизма, в разработке которого участвовала и «Молодая Вена».

---

[11] Ibid. S. 49.

[12] Цит. по: А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 231.

Источником развития этого сюжета явилась коллизия «духа» и «жизни», положенная Германом Баром в основу его эссе «Модернизм» (Die Moderne, 1890) – первого и единственного программного манифеста «Молодой Вены». Написанное за полтора года до встречи с Ибсеном, эссе Бара уже подготовляет и эту встречу, и всю религиозно-философскую концепцию венского модернизма.

Бар начинает не с понятия, а с обобщенного образа эпохи, построенного на апокалипсическом мотиве: «Эпоха больна, и уже нет сил выносить страдание. Все призывают Спасителя, и распятые – повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это – последние судороги человечества. Может быть, мы в самом начале, у колыбели нового человечества, и на нас сходит весенняя лавина. Мы или возвысимся до божества, или сорвемся в ночь, в пустоту – оставаться посередине уже невозможно. Воскресенье во славе и во благе – вот вера модернистов»[13]. После Бара образы Апокалипсиса становятся доминирующим кодом модернистской культуры, той первичной символической моделью, с помощью которой художники-модернисты создают в своем творчестве картину исторической действительности. Значение этой модели сохраняется на всем протяжении истории модернизма, заметно усиливаясь у экспрессионистов. Модернизм осмысляет историю в форме мифа о конце мира и воскресении к грядущему абсолютному бытию, обусловленному гибелью настоящего.

Объяснением апокалиптического зачина служит в эссе Бара философская притча о распавшемся брачном союзе духа и жизни, напоминающая символические сказки романтиков: вечно молодая, вечно меняющаяся жизнь покинула дух, и он, давно состарившийся, застывший в неподвижности, превратился от этого в призрак, а его царство – в призрачное царство лжи. Антитеза духа и жизни, намеченная здесь Баром, восходит к Ницше и Ибсену и образует основу всего философско-литературного дискурса о кризисе европейской культуры (Т. Манн, Г. Зиммель, Т. Лессинг, О. Шпенглер). Именно в этой антитезе находит отражение фундаментальная двойственность модернистского сознания с его поисками первичной истинной реальности, которая скрыта под наслоениями видимостей, искажена «конвенциональной ложью культурного человечества».[14]

«Дух» мыслится у Бара как оплот и символ исчерпавшей себя рационалистической культуры с ее научными законами, моральными требованиями и общественными институтами. Подчинившись их господству, современный человек окружил себя призраками, возвел вокруг себя стены ибсеновского «кукольного дома», и они стали границами его собственного «Я». Правда живой жизни осталась за пределами личности, замкнувшейся в иллюзорном мире лживых условностей, в уютном или мучительном плену культурной традиции. Сознанию младовенцев таким пленом представляется «отцовская» культура классического либерализма, утратившая свое оправдание в жизни и веру в свои ценности.[15]

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

С такой концепцией личности связана намеченная в эссе Бара и ясно прочерченная в литературе всего венского модерна линия эротизма, в частности тяготение к образу роковой женщины, femme fatale. Ее образ символизирует жестокую и влекущую безжалостность

---

[13] Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890—1910 / Hg. v. Wunberg G. Stuttgart, 1981. S. 189.

[14] M. Nordau. Die konventionellen Lilgen der Kulturmenschheit. Mimchen, 1883.

[15] См. К. Шорске. Вена на рубеже веков. СПб., 2001. С. 256.

жизни, которая обещает обновление за порогом распада и гибели. Первые примеры ее изображения дают картины Климта «Юдифь» и «Саломея» – эстетическая реализация предсказаний Иоганна Якоба Бахофена (Johann Jakob Bachofen, 1815—1875) о грядущем торжестве женственной стихии и дионисийской чувственности над аполлинической мужской цивилизацией. У Гофмансталя вариантом этого женского образа является героиня антикизирующей драмы «Электра» (Elektra, 1906), у Шницлера – героиня его ренессансной драмы «Шаль Беатрисы» (Der Schleier der Beatrice, 1899). Почти до гротесковой отчетливости доводит его переводчик и эпигон Бодлера Феликс Дерман (Felix Dôrmann (F. Biedermann), 1870—1928) – певец непостижимой «мадонны Лючии» (Neurotica, 1891).

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

После Австро-Прусской войны 1866 года Австро-Венгрия, последняя преемница Священной Римской империи, лишается «достаточных причин для своего исторического существования» (Р. Музиль). «Легкомысленная красавица Вена» становится одним из символов декаданса, и ее золотая молодежь, выросшая в атмосфере «веселого апокалипсиса» (Г. Брох) 70-80-х годов, узнает свое чувство жизни в знаменитых стихах Верлена: «Я – римский мир периода упадка».

Поэты «Молодой Вены» не без горькой гордости пишут о себе как о пресыщенных наследниках великой умирающей традиции. На их глазах рушится бюргерско-аристократическая культура европейского гуманизма. Утрачивая свой смыслообразующий центр, она распадается на безразличное множество изолированных, почти иллюзорных артефактов, овеянных усталым очарованием обреченной красоты. «Возникает ощущение, пишет в 1891 году Гофмансталь, что наши отцы (…) оставили в наследство нам, родившимся так поздно, всего две вещи: красивую мебель и излишне утонченные нервы (…) У нас нет ничего, кроме сентиментальной памяти, парализованной воли и зловещего дара раздвоения личности».[16]

Но напряженная авторефлексия в красивых интерьерах отцовских особняков имела более значительные последствия, чем бесплодное отчаяние эпигонов. Пафос декаданса не исчерпывается чувством утраты и сожаления об утраченном. Мироощущение венских декадентов отмечено принципиальной амбивалентностью: их «сплин» мотивирован тоской по неведомому «идеалу»; за их влечением к смерти скрывается жажда обновления; исповедуя культ острых и необычных ощущений, разрушительных страстей и измененных состояний сознания, они яростно протестуют против «серой, безрадостной действительности»[17] и питают надежду на спасительный прорыв в иную реальность, в область «высшего бытия». «Вырождающиеся натуры имеют величайшее значение всюду, где должен наступить культурный прогресс», – писал Ницше в «Веселой науке»[18], и поэты «Молодой Вены» ясно осознают свое декадентство как печать избранности, как обещание перехода к тому высшему типу личности и культуры, который Герман Бар называет модернизмом.

Декаданс включен в историю модернизма как стадия самоотрицания поздней, пресыщенной своими собственными богатствами культурной традиции. Наступление новой эпохи начинается, по мнению Бара, с того, что современный человек отрекается от служения

[16] Г. Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 489.

[17] Там же.

[18] Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 358.

одряхлевшему духу и тоскует о воссоединении с жизнью: «Мы снова хотим правды. Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы – и впитывать, впитывать»[19]. Чувства и нервы должны вновь воссоединить то, что разъединил рассудок – мир внешний и внутренний, жизнь и дух: «Мы – пилигримы чувственности, – пишет Бар, – только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся».[20]

То, что рассудок предлагает нам под именем истины, ею, по мнению Бара, не является, ибо действительность не есть нечто готовое и завершенное вне нас. В эпоху зарождения венского модернизма в искусстве господствовали, с одной стороны, эклектический стиль историзма с его опорой на художественные образцы прошлого от готики до барокко и классицизма, а с другой – натуралистическая школа, стремившаяся к максимально точному воспроизведению естественнонаучной картины мира. Их общий, отвергнутый Баром принцип – готовая действительность и незыблемая общезначимая истина. Развенчивая объективную и безличную истину рассудка, Бар противопоставляет ей истину сенсуалистическую и принципиально субъективную: «Наш закон – правда, какой она является каждому в его индивидуальных ощущениях[21]».

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

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

В эссе Бара эта эволюция еще не развернута, но уже намечена, как намечена и центральная для модернизма идея спасительной, мессианской роли искусства и художника. Бар, впервые после романтиков, придает искусству жизнестроительную функцию. Возрождение человечества, в которое верят модернисты, пишет он, наступит тогда, когда «к людям снова вернется искусство» и человек, пробившийся к своей неповторимой личной правде, станет благодаря этому художником, способным вдохнуть свою душу в мертвую материю жизни[22]. Тем самым модернизм Вены уже на пороге своего возникновения входит в прямое противо-

[19] Die Wiener Moderne. S. 190.

[20] Ibid.

[21] Ibid.

[22] Ibid. S. 191.

речие с натуралистической формулой «искусство = природа – X», где X означал субъективность художника (А. Хольц).

Для «последовательного натуралиста» природа воплощает полную и высшую истину именно постольку, поскольку она существует вне сознания, объективно. Модернисту же, каким он становится в Вене, природа, не преломленная сквозь призму поэтического сознания, кажется мертвой и бессмысленной. Она – только нереализованная возможность истины, и реализовать ее призвано субъективное сознание художника, которое не искажает истину природы, существующую, якобы, где-то вовне, а впервые ее творит и воплощает, освобождая души вещей из плена материи. Именно об этом пишет позднее и Гофмансталь: «Предметы жизни тенями парят вокруг нас до тех пор, пока не выпьют нашу кровь: только тогда они обретают живые тела».[23]

Соответственно меняется и отношение к эстетической, вообще культурной, традиции. Прошлое культуры, перестает быть консервативной системой ограничений, с которой сражался натурализм, но оно перестает восприниматься и как архив священных и неприкосновенных образцов для ностальгического подражания, примеры которого давал венский историзм, воплощенный в живописи Ганса Маккарта и в пышной архитектуре венской Рингштрассе. Молодое поколение венских художников, тех, кого стали называть «Молодой Веной» и «Сецессионом», отвергает то и другое. Когда Бар говорит, что искусство призвано возродить правдивость мысли, соединив ее с правдой души, это означает, что культурная традиция должна стать пространством свободы и эксперимента и поэт обязан работать с ней так, как скульптор работает с камнем или с бронзой. Выразительным примером такой эстетики являются обработки античных мифов в драматургии Гофмансталя («Алкеста», «Электра», «Эдип и Сфинкс»).[24]

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

Эстетизм «Молодой Вены» – другого рода. Он начинается с ригористической демаркации границ. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии», – пишет Гофмансталь в лекции 1896 года «Поэзия и жизнь»[25]. Но путь, не прямой, а окольный, все же есть, и его завершением становится авангардистское требование преображения, «пресуществления» действительности по законам искусства. Уже в теории эстетизма дифференциация искусства и жизни важна не сама по себе, искусство требует для себя независимости и автономии не для того, чтобы навсегда сохранить свою чистоту. Эстетическая революция видит свою задачу в искуплении материального мира и стремится к империалистической

---

[23] H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke in yehn Einzelbanden. Bd. 10: Reden undAufsatzelll: 1925—1929. Aufzeichnungen. Frankfurt a. M., 1980. S. 352.

[24] См.: M. Worbs. Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M., 1988. S. 335. О генезисе этого явления см.: S. Vietta. Die literarische Moderne. Stuttgart, 1992. S. 118; С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. М., 2001. С. 263—266.

[25] Г. Гофмансталь. Избранное. С. 502.

экспансии – к воплощению «царства». «Новое искусство, которое мы создадим, – пишет Бар, – станет и новой религией, ибо искусство, наука и религия – это одно и то же».[26]

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

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

Единство всего сущего, зашифрованное в противоречиях эмпирической действительности, обозначается на рубеже веков словами «тайна жизни». Жизнь – общий предмет научных, философских и поэтических исканий эпохи – принадлежит к числу важнейших лозунгов и «Молодой Вены»[27]. В приобщении к тайне жизни заключается для младовенцев высшее предназначение художника, который постигает ее, спускаясь на дно своей души. Самопознание поэта требует отречения и одиночества, разрыва внешних и поверхностных связей во имя связей глубинных и сущностных, означающих обретение утраченного единства человека с божественной целокупностью бытия за пределами рационального знания[28]. Отчаянное одиночество перед лицом лживой действительности и мучительная немота перед лицом лживого языка – цена, которую поэт должен заплатить за грядущее обновление. Но когда цена эта будет заплачена, путь отречения будет пройден, ему откроется истинная реальность мировой жизни, и он воплотит ее в небывалых образах, которые станут плотью нового совершенного мира. Тогда – конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий – все воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма.

* * *

Первые итоги этого движения по вертикали Герман Бар подводит в 1899-м году в эссе «Наше десятилетие». За десять лет существования группы «Молодая Вена» сложилась, по мнению Бара, самостоятельная литература «венского стиля», независимая от Германии, но и не сводимая к подражанию французским декадентам. Основание для оптимизма дают Бару произведения младовенцев, вышедшие в 1890-е годы: лирика и новеллистика

[26] Die Wiener Moderne. S. 191.

[27] Оппонент «Молодой Вены» Карл Краус иронически писал о младовенцах в памфлете «Дряхлеющая литература» (Die demolierte Literatur, 1896): «Важнейшим их лозунгом была жизнь, и они каждый вечер сходились вместе, чтобы выяснять свои отношения с жизнью, а когда души их воспаряли, то и толковать ее неизъяснимую тайну» (Die Wiener Moderne. S. 644).

[28] См. об этом: Г. Гофмансталь. Избранное. С. 590—591.

Гофмансталя, его лирические драмы «Вчера» (Gestern, 1891), «Смерть Тициана» (Der Tod des Tizian, 1892), «Глупец и смерть» (Der Tor und der Tod, 1893), драмы и новеллы Шницлера, в особенности его драматический цикл «Анатоль» (Anatol, 1893), повести Леопольда Андриана «Сад познания» (Der Garten der Erkenntnis, 1895) и Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга» (Der Tod Georgs, 1900)[29], первый сборник лирических миниатюр Петера Альтенберга «Как я это вижу» (Wie ich es sehe, 1896), лирические сборники Феликса Дермана («Нейротика» (Neurotica), 1891; «Ощущения» (Sensationen), 1892) и Рихарда Шаукаля («Мои сады» (Meine Garten), 1893; «Tristia», 1898).

К 1900-му году «Молодая Вена», действительно, завоевывает господствующее положение в австрийской культуре, которое обеспечивается большой сплоченностью молодой культурной элиты и сохраняется до Первой мировой войны. Бар становится ведущим литературным и театральным критиком, печатается в центральных изданиях Австрии и Германии и находит себе сильных союзников в лице художников «Сецессиона» с их журналом «Ver sacrum», представлявшем то же направление, что и орган младовенцев «Современная литература». Социально-психологические пьесы Шницлера ставятся на сцене Бургтеатра, вытесняя натуралистическую драматургию Гауптмана и даже Ибсена. Гофмансталь, переживший кризис «преэкзистенциального», по его определению, эстетизма, обращается к театру, в котором видит путь к социальному искусству, и его плодотворный союз с Рихардом Штраусом реализуется на сцене венской оперы, возглавляемой их единомышленником Густавом Малером. За блистательным успехом оперы «Электра» (1906) последовали «Кавалер роз» (Der Rosenkavalier, 1910), «Ариадна на Наксосе» (Ariadne auf Naxos, 1911) и еще несколько более поздних совместных работ.

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

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

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

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

[29] Значительные фрагменты публиковались в журналах до выхода книги.

начиная с Декарта, отсчитывались все мировые смыслы. «Я обречено на гибель», – утверждает Мах[30], это тоже лишь психофизический комплекс, связка или пучок переживаний и ощущений, непрерывно меняющийся в зависимости от их характера и сочетаний, в которые они вступают. Вместе с понятиями «субъект» и «объект» махизм отменяет и границу, их разделявшую: мир чистого опыта мыслится как единый поток однородных элементов-ощущений, психических и физических одновременно.

Кризис личности, центральная тема Ницше и «философии жизни», является тем пунктом, в котором махизм соприкасается с учением Фрейда. Если Мах топит сознательное «Я» в потоке противоречивых субъективных ощущений, то Фрейд отдает его во власть «бессознательного», восходящего к архаическим инстинктам. Субъект становится у Фрейда марионеткой таинственного «либидо», замещается образом «множественного Я», невольного актера в многофигурной драме ложных самоидентификаций, которые попеременно овладевают сознанием, замещая иллюзию личного тождества. В результате сознание утрачивает не только интеллектуальное господство над действительностью, но и контроль над внутренним миром личности: «Я (…) не является более хозяином даже в своем собственном доме».[31]

В творчестве писателей «Молодой Вены» тема деперсонализации раскрывается под прямым влиянием Фрейда, воспринятым младовенцами в широком контексте современной психиатрической литературы, работ Теодуля Рибо, Пьера Жане, Мортона Принса. Яркий образ дезинтегрированной личности дает Гофмансталь в неоконченном романе «Андреас, или Воссоединенные» (Andreas oder die Vereinigten, 1907—1913). Но с особой очевидностью диалог с Фрейдом обнаруживается в прозе Артура Шницлера, которого сам Фрейд, не без чувства зависти, признавал своим «двойником» в области художественной литературы[32]. Врач по образованию, автор ряда статей о гипнозе и внушении, Шницлер в одних случаях предвосхищает, в других использует теорию Фрейда, художественно оформляя хитросплетения осознанного и подсознательного как психологическое выражение кризиса культуры. В дальнейшем фрейдистские импликации становятся неотъемлемой частью психологической новеллы в творчестве таких разных писателей, как Франц Верфель («Не убийца, а убитый виноват», 1919), Франц Кафка («Письмо к отцу», 1919), Стефан Цвейг («Амок», 1922).

Важно подчеркнуть, что, читая Фрейда и Маха, младовенцы находят у них не только теоретический анализ кризиса современной личности, но и важные импульсы к разработке новых принципов ее художественного изображения. Показательны в этом отношении две новеллы Шницлера – «Лейтенант Густль» (Leutnant Gustl, 1900), первый в немецкой прозе опыт широкого примененная техники «внутреннего монолога», и написанная значительно позже «Барышня Эльза» (Fràulein Else, 1924), в которой Шницлер, задетый ссылкой Джойса на первенство Эдуара Дюжардена, повторяет этот опыт с еще большим мастерством. В том и другом тексте махистская тема диссоциации личности раскрывается с привлечением психоаналитического метода свободных ассоциаций: поток сознания персонажей – рыхлая вереница их мимолетных впечатлений, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений – напоминает описанный Фрейдом полусон-полубред пациентов на кушетке психоаналитика.

Снимая оппозицию голоса повествователя и голоса персонажа, Шницлер демонстрирует общую и чрезвычайно характерную тенденцию зарождающейся поэтики модернизма к пересмотру или разрушению границ, определявших классическую структуру литературной реальности. Внутренний монолог только частный случай этой тенденции. Уже в творчестве писателей «Молодой Вены» по всем линиям нарушаются границы – между произведением

[30] E. Mach. Die Analyse der Empfindungen und das Verhaltnis des Physischen zum Psychischen. Jena, 1911. S. 20.

[31] З. Фрейд. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991. С. 181.

[32] S. Freud.Briefe an Arthur Schnitzler//Neue Rundschau. 1955. №66. S. 97.

и читателем, текстом и контекстом, речью и молчанием, знаком и значением, предметом и образом, между различными жанровыми формами, различными видами искусства, искусством и жизнью. Повсюду ощущается стремление к созданию гибридных конструкций, к интеграции и синкретизму, и обоснование этой тенденции дает научная критика автономного субъекта и субъектно-объектных отношений.

По мысли Жана-Франсуа Лиотара, австрийская культура начала XX века взяла на себя «погребальный труд» развенчания и делегитимации господствующих научных и эстетических представлений – «метарассказов» XIX столетия[33]. Но не менее важно и другое: беспощадный диагноз кризисных явлений сочетается в те же годы и у тех же авторов с напряженными поисками их преодоления, с выработкой утопических решений. Чем решительнее осуществляется на рубеже веков развенчание личности, тем отчетливее выступает на передний план и потребность в ее восстановлении – не в прежних ее границах, а в образе «нового человека», способного обрести более прочную идентичность на почве другой, истинной реальности.

В учении Фрейда психоанализ, устанавливающий причины кризиса, является и средством психотерапии, цель которой – замещение бездумной и потому столь непрочной привязанности пациента к своему иллюзорному «Я» трагическим, но и спасительным сознанием закономерной укорененности каждой индивидуальной психики и судьбы в вечной тотальности общезначимого древнего мифа – модернизированного Фрейдом мифа об Эдипе. Принимая истину психоанализа, человек получает шанс внести смысл в путаницу своей собственной жизни и в хаос мироздания, реинтегрировать свое распадающееся «Я», вписывая его в новую и в то же время древнюю как мир систему ценностных координат. Психоаналитический миф объединяет индивидов в рамках эстетическо-религиозного сверхобщества, противопоставленного распадающемуся социуму. Тем самым он выступает в качестве союзника эстетической утопии венского модернизма, параллельно с которой он и создавался. Их содружество представляет собой военный союз против лжереального мира политики и истории.

«Царский путь» самопознания, т. е. приобщения к универсальному мифу, ведет, по Фрейду, через страну снов, где ложь сознательной жизни рассеивается в стихии бессознательного и исполняются «вытесненные» желания, которые не способна удовлетворить дневная действительность. «Толкование сновидений» (Die Traumdeutung, 1900), книга, в которой Фрейд видел своего рода введение в культуру XX века, воспринимается поэтами «Молодой Вены» как научное подтверждение их антинатуралистической программы. Натурализм, писал в 1894-м году Бар, «требовал от искусства быть действительностью и ничем, кроме действительности»; декаденты же решают вопрос об отношении искусства и жизни, «требуя от искусства (…) быть сновидением и ничем, кроме сновидения».[34]

Образы сновидения, кошмары и чары сна, грезы и мечты, действительно, играют в поэзии раннего венского модернизма ключевую роль, выступая одновременно как символы разочарования и надежды. Если жизнь есть сон, то и сон есть жизнь, если внешний мир – мираж, то «миры, рожденные в мечтах» являют истину и получают оправдание в качестве главного предмета поэзии. «Я говорю сну:

останься, будь правдой. / И говорю действительности: исчезни, будь сном», – эти стихи Гофмансталя[35] представляют собой лишь один из многих примеров предвосхищения «фрейдистского кода» в его лирике 1890-х годов. Так, в стихотворении «Терцины» (Terzinen, 1894)

---

[33] Ж-Ф. Лиотар. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 100—101.

[34] Die Wiener Moderne. S. 225.

[35] H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbanden. Bd. 1: Gedichte, DramenI: 1891—1898. Frankfurt a. M., 1979. S. 91.

мотив иллюзорности внешнего мира, оформленный шекспировской строкой «Мы созданы из вещества того же, что наши сны», не сводится к барочному vanitas, как у Шекспира в «Буре», а открывает тему магического преображения жизни и перехода в высшую реальность, где царит спасительное тождество: «Три суть одно: человек, вещь, греза»[36]. Неоромантическая метафора «жизнь-сон» характеризует у Гофмансталя состояние мистического опыта, приобщающего лирического героя к сущностному миропорядку. Аналогичное решение темы сна – истинной реальности, замещающей бессмыслицу сознательной жизни – дают, наряду с поэзией и прозой Гофмансталя многие тексты его современников, например роман Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга» или поздняя новелла Шницлера «Сновидение» (Die Traumnovelle, 1924).

В беседе с писателями, записанной Бертой Цукеркандль[37], Мах высказал мнение, что австрийская литература сновидений родилась в 1866-м году, когда Австрия потерпела поражение от Пруссии и оказалась за бортом истории. Вероятно, Маху помнились насмешливые строки Гейне о немцах: «Французам и русским досталась земля, / Британец владеет морем, / А мы – воздушным царством грез, / Там наш престиж бесспорен». То, что Гейне говорил о Германии, Мах через полвека переносит на Австрию, ибо на рубеже веков ситуация меняется: Германия Бисмарка завоевывает себе место среди стран, утверждающих свое господство над миром в области реальной действительности, в мире экономики и политики, науки и техники. Страной, вытесненной из истории, испытывающей кризис своего национального самосознания, становится теперь Австро-Венгрия, и Мах полагает, что в лице своих поэтов и философов она берет реванш за политическое унижение, утверждается, как когда-то романтическая Германия, в автономном царстве грез модернисткой культуры.

Участвовавший в беседе с Махом Герман Бар это мнение, кажется, подтверждает: «Да, верно, сон под названием Австрия – вот чему мы хотим придать смысл и форму, цвет и звучание»[38]. Но его реплика вносит решающий нюанс: грезы важнее, чем действительность. Австрия, какой она предстает в сновидениях ее поэтов[39], не только не совпадает с обреченной империей, но и не должна с нею совпадать. Последняя не заслуживает внимания художника, потому что она – лишь иллюзия. Истинная же реальность – это Австрия-сновидение, и только она требует своего воплощения в эстетической утопии, тесно соседствующей с родственной ей утопией психоаналитического мифа.

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

Из философии Маха следовало, что мир (комплекс ощущений) есть либо иллюзия, которую наше сознание принимает за реальность, либо реальность, которую мы подменили иллюзией. Мировоззрение поэтов и художников Вены колеблется между этими вариантами, пробиваясь от деструктивного к конструктивному пониманию махизма. Это необходимо принимать во внимание при оценке австрийского импрессионизма, развивавшегося под воздействием махистской теории и нашедшего в ней свое философское оправдание. «В моде Поль Бурже и Будда», – пишет Гофмансталь в эссе о Д'Аннунцио[40]. Имя Бурже указывает на закон декаданса – распад целого, имя Будды означает противоположную тенденцию, волю к

[36] Г. Гофмансталь. Избранное. С. 759.

[37] Die Wiener Moderne. S. 171—176.

[38] Die Wiener Moderne. S. 176.

[39] По выражению Гофмансталя, «поэты – это сновидцы, грезящие символами» (H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Reden und Aufsatze П. Frankfurt a. M., 1980. S. 49).

[40] Г. Гофмансталь. Избранное. С. 490.

всеединству. Значение венского импрессионизма в том, что он объединяет в себе оба полюса современного сознания, как объединяет их в себе и учение Маха.

В своей декадентской версии импрессионизм раскрывает тему утраты ценностей: мир больше не объективное целое, он распался на бессвязные факты и мелькающие мгновения, которые существуют лишь до тех пор, пока воспринимаются чувствами; его символами выступают игра теней, пляска призраков, карты, маски, театр. «Импрессионистический человек», творец и герой этого мира иллюзий, презирает общество и мораль и не знает другого закона, кроме личной воли и личного счастья. Свободный и одинокий, он исповедует культ своего «Я», только себя самого мнит достойным любви и хочет бездумно скользить по золотым волнам жизни, срывая цветы чувственных и интеллектуальных наслаждений.[41]

Но когда разрушается вера в объективный мир, исчезает и автономный субъект; согласно Маху, он такая же фикция, как и призрачный мир воспринимаемых им объектов. Вот почему homme libre импрессионистической культуры – это актер, не верящий в убедительность своей роли. За эйфорическими призывами импрессиониста «погрузиться в лазоревые сны раскрепощенных нервов», где «нет истины, а только красота»[42], неизменно ощутим тайный страх метафизической пустоты, придающий импрессионистическому чувству жизни тот оттенок скептической резиньяции, который так ясно выразили Гофмансталь в своем стихотворном «Прологе»[43], и Шницлер в «Парацельсе» (Paracelsus, 1898).[44]

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

Болезнь современной души, которую Шницлер не устает изображать в своих пьесах и новеллах, – это экзистенциальный страх, порожденный отчуждением личности, разрывом между сознанием и реальностью. Преломляясь в сознании шницлеровских персонажей, реальность обессмысливается и от этого ускользает, не дается ни чувствам, ни рассудку, готова в любой момент обернуться призрачной фантасмагорией. Изгнанный из реальности, герой Шницлера словно разучился жить; он блуждает среди привычных фактов и отношений как на чужбине, пугаясь своей отрешенности, не узнавая самых простых вещей. Дневная действительность еще не вполне подчинена у Шницлера абсурдной логике ночных сновидений, как это происходит в произведениях Кафки, но ясность очертаний она уже утратила, уже начала исчезать в сумерках, и, если во тьме кафкианского абсурда всегда мерцает огонек религиозной надежды, то серые рассветы Шницлера, кажется, исключают возможность спасения.

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

С признанием этой диалектики связана вторая версия импрессионизма, в согласии с которой игру наших ощущений, кажущихся бессвязными и мимолетными, следует представлять себе как единый орнамент жизни, где каждый «психофизический» элемент, причудливо

---

[41] См.: H. Bahr. Zur Uberwindung des Naturalismus. S. 338; R. Hamann. Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Marburg, 1923.

[42] H. Bahr. Ibid. S. 85.

[43] H. Hofmannsthal. Zu einem Buch âhnlicher Art // Samtliche Werke. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 31.

[44] A. Schnitzler. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk. Frankfurt a. M., 1977. Bd. 1. S. 498.

переплетаясь с другими, участвует в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом.

В литературно-критической эссеистике Бара к импрессионизму отнесены самые разные авторы и произведения – лирические драмы Метерлинка и Гофмансталя, скульптуры Родена и картины Климта, японские гравюры на выставке «Сецессиона». Признак, который их объединяет, – это умение художника создавать необъяснимые связи (cohésion indéfinissable)[45], «видеть в части целое или в одном все»[46], изображать явления чувственно-материального мира так, чтобы возникало ощущение той тайны, которую Гофмансталь назвал «тайной сцепленности всего земного»[47]. Махистское искусство импрессионизма, как понимали его в Вене, настаивает на отмене границ, которыми изрезало Вселенную рационалистическое сознание. Импрессионизм там, где вещи выведены их из их изолированности, где восстанавливается единство и принципиальное тождество всего существующего, и человеческое «Я» включается во всемирное братство всех вещей.

Таков, в частности, импрессионизм Петера Альтенберга, у которого импрессионистический принцип дематериализации мира в призме субъективных впечатлений интерпретируется на основе махистской философии тождества внешнего и внутреннего, субъекта и объекта, сознания и бытия. Душа, проповедует Альтенберг, должна «расширить свою территорию»[48], разрастись до масштабов Вселенной. Средством этого расширения является, по его убеждению, поэзия. Поэт – это «Робеспьер души»[49], но его оружие – не революционная риторика, а магический взгляд[50]. Называя первый сборник своих лирических миниатюр «Как я это вижу», Альтенберг подчеркивает, что под ударением должно стоять в этом названии не слово «Я», а слово «вижу»[51]. Ценность зрительных ощущений определяется для Альтенберга не точностью отражения внешнего мира, а силой его творческого преображения, при котором субъект исчезает, растворяется в объекте. По лучу магического взгляда душа поэта словно перетекает в мир, пропитывает плоть мира как влага губку[52], и когда она в мире воплотится, мир станет святой плотью и будет спасен.

Грядущее «царство» воплощенной души и одухотворенной плоти предполагает преодоление principium individuationis, и одним из самых суггестивных символов этого преодоления выступает у Альтенберга танец: «„Я есмь“ и „Я танцую“ – эти миры абсолютно противоположны», – пишет Альтенберг[53], ибо танцующий отрекается от обособленности своего «Я», по выражению Ницше-Заратустры, «вытанцовывает себя» из границ своей индивидуальности[54]. Такая трактовка танца прямо противоположна той, которая дана в пьесе Шницлера «Хоровод» (Der Reigen, 1900), где эротическая энергия жизни порождает бессмысленное движение по замкнутому кругу и не преодолевает, а организует лживый мир социальной действительности.

---

[45] Выражение одного из любимых художников венских импрессионистов Мориса Дени: M. Denis. Journal. Paris, 1957. T. 1. P. 134.

[46] R. Kassner. Sammtliche Werke in 10 Bdn. Pfullingen, 1969. Bd. V. S. 9.

[47] H. Hofmannsthal. Die Frau ohne Schatten // Samtliche Werke. Bd. XXVIII: Erzahlungenl. Frankfurt a. M., 1975. S. 196.

[48] P. Altenberg. Prodromos. Berlin, 1905. S. 27.

[49] P. Altenberg. Was der Tag mir zutragt. Berlin, 1906. S. 73.

[50] Сравнение творчества Альтенберга с магией имеется у Эгона Фриделя: DasAltenberg-Buch/Hg. v. E. Friedell. Leipzig; Wien, 1922. S. 19—20.

[51] P. Altenberg. Individualitat // Prodromos. S. 95. Петер Хилле характеризует Альтенберга так: «Петер Альтенберг: рецепт, как видеть мир» (P. Hille. Gesammelte Werke. Bd. 1-2. Berlin; Leipzig, 1904. Bd. 2. S. 120).

[52] P. Altenberg. Wie ich es sehe. Berlin, 1910. S. 112.

[53] P. Altenberg. Der Tanz // P. Altenberg. Auswahl aus seinen Btichern von Karl Kraus. Zurich, 1963. S. 475.

[54] Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 214.

Для Альтенберга человек, вовлеченный в дионисийский танец, обретает свободу. Путь к свободе – это не одинокий путь к смерти, как у Шницлера; смерть означает переход через инобытие и условие вхождения в истинную жизнь. С особым пафосом раскрывает эту тему философ и эссеист Густав Ландауэр (Gustav Landauer, 1870—1919), пламенный почитатель Фрица Маутнера (Fritz Mauthner, 1849—1923), чья фундаментальная «Критика языка» (Beitràge zu einer Kritik der Sprache, 1901—1902) оказала в одном ряду с учением Маха значительное влияние на «Молодую Вену». В философии Маутнера слову – лживому языку мысли и инструменту отчуждения мира, противостоит молчание – язык мистического чувства. Заостряя мысль своего учителя, Ландауэр пишет: «Есть только один способ избавиться от чувства одиночества и богооставленности: принять мир и принести в жертву ему свое личное „Я“. Но только затем, чтобы почувствовать, что мое Я – это и есть весь мир, в котором оно растворено. Обособившееся Я убивает себя, чтобы дать жизнь Я всемирному».[55]

Именно этот путь – от гносеологического скептицизма и отчаяния к мистическим «эпифаниям» – проходит герой новеллы Гофмансталя «Письмо» (Ein Brief, 1902) лорд Чэндос, поэт, испытавший отвращение к лживому слову и погрузившийся в молчание. Новелла – тонкая стилизация эпистолярного стиля елизаветинской эпохи – представляет исповедь умолкнувшего поэта, обращенную к его старшему другу и наставнику Бэкону Веруламскому. Гофмансталь прощается со своим героем на пороге авангардизма, в тот момент, когда лорд Чэндос ощущает приближение новых «волшебных слов», о которых он говорит, что они, если бы оформились в его сознании, могли бы «одолеть тех херувимов, в которых он не верует»[56]. Это, несомненно, ключевое место «Письма». Речь идет о библейских херувимах с огненными мечами, которые охраняют врата Рая, препятствуя возвращению изгнанного человечества к древу жизни. Неверие в них лорда Чэндоса имеет принципиальное значение: он не верит в грехопадение, в его окончательность, и в недоступность райского сада. Маутнер был убежден, что единство души и плоти, Бога и мира может быть пережито только в безмолвии; вторжение слов неизбежно разрушает мистическое переживание. История лорда Чэндоса это убеждение не столько подтверждает, сколько ставит под сомнение. На последней глубине падения падший переживает блаженные мгновения сверхчувственной интуиции. В его измученном немотой сознании зарождаются неведомые слова нового апофатического языка, на котором говорят не с людьми, а с Богом. Вера в слово сменяется неверием, но кризис безмолвия нужен для того, чтобы родилась другая, истинно священная речь.

Вальтер Йене называет эту новеллу Гофмансталя «свидетельством о рождении модернизма»[57]. Это верно прежде всего потому, что индивидуальная история лорда Чэндоса явственно выстраивается в соответствии с трехтактной парадигмой исторического процесса: от неразделенности Бога и мира до грехопадения к их окончательной нераздельности по ту сторону преодоленной истории, от рая к Новому Иерусалиму.

Определяя модель самоописания модернистской культуры в целом, эта диалектика утраты и обретения находит свое отражение и в идейной структуре важнейших произведений, созданных на рубеже веков в Вене. Центральное звено сюжета образует, как правило, промежуточный этап кризиса, жизнь героя в изгнании, в состоянии инобытия и отчаяния на пороге смерти. Но завершающая сюжет смерть героя – не только конец, но и начало. Уже в ранней пьесе Гофмансталя «Глупец и смерть» смерть является не в образе отвратительной старухи, а в образе прекрасного юноши-музыканта. Когда о принце Эрвине, герое повести Леопольда Андриана «Сад познания», говорится, что он умер, не познав смысла своей

[55] G. Landauer. Skepsis und Mystik. Kôln, 1925. S. 10, 13.

[56] Г. Гофмансталь. Избранное. С. 526.

[57] W. Jens. Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heim. Statt einer Literaturgeschichte. Pfiillingen, 1978. S. 113.

жизни, это означает, что познание предполагалось[58]; когда в новелле Гофмансталя «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» (Das Màrchen der 672. Nacht, 1895) герой умирает, с отвращением оглядываясь на свою жизнь, это означает, что была какая-то ошибка, и эта ошибка требует исправления. Со всей определенностью переход в стихию истинной жизни дан лишь в повести Рихарда Беер-Гофмана «Смерть Георга», но имплицитно, как своего рода нулевой член оппозиции, мотив грядущего преображения присутствует во всех текстах писателей «Молодой Вены».

Высшее переживание, которое знают и кладут в основу своего творчества младовенцы, – это переживание unio mystica, в формулировке Гофмансталя, переживание того, что «мы пребываем в состоянии единства со всем, что есть и когда-либо было, не с краю творения, и ни из чего не исключены»[59]. Выражая стремление к этому единству, венский импрессионизм все больше отдаляется от декаданса и сближается с символизмом, т. е. образует стадию перехода от декаданса к символизму. Зыбкий мир импрессионистических ощущений, который венцы противопоставляют незыблемой чувственно-материальной действительности немецких натуралистов, важен прежде всего потому, что он зыбок и непрочен. Когда материя утонченных чувственных ощущений истончается до предела, сквозь нее начинает просвечивать абсолютная реальность: «открываются снова просветы в таинственную жизнь мироздания», «за гранью конечного открывается бесконечная даль».[60]

* * *

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

Поздний Шницлер остается скептиком, но все больше тяготеет к фрейдизму. Он демонстративно не замечает политики и истории и, углубляя впечатление о вневременности душевной жизни, мифологизирует психологические конфликты в образах бесцельной и жестокой игры Эроса и Танатоса, которая способна разрушить любую социальную иерархию. Гофмансталь, напротив, бросается в политику и становится патриотом родной Австрии, подменяя распавшуюся империю ее «духовной сущностью» – «австрийской идеей» «консервативной революции», смысл которой заключается в возвращении от идеологии либерализма в лоно барочной католической традиции. Наряду с культурно-философской и политической прозой («Австрийская идея» (Die ôsterreichische Idee, 1917), «Цена и слава немецкого языка» (Wert und Ehre deutscher Sprache, 1927), «Письменность как духовное пространство нации» (Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation, 1927)) свидетельством этого является его увлеченная работа над проектом театрального «Зальцбургского фестиваля», в рамках которого создаются и ставятся его поздние пьесы – «Имярек» (Jedermann, 1911), «Большой Зальцбургский театр жизни» (Das Salzburger GroBe Welttheater, 1922), «Башня» (Der Turm, 1926). Тот же пафос «заоблачного зодчества» питает патриотическую публицистику и общественную деятельность Леопольда Андриана («Австрия сквозь призму

[58] Ср. оценку «Сада познания» в критической статье Г. Бара: H. Bahr. Der Garten der Erkenntnis // Das Junge Wien. Osterreichische Literaturund Kunstkritik 1887—1902. 2 Bde. Tubingen, 1976. S. 489.

[59] H. Hofmannsthal. Aufzeichmmgen aus dem Nachlass // H Hofmannsthal. Gesammelte Werke in 10 Einzelbanden. Frankfurt a. M., 1979. S. 578.

[60] В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 195.

ее идеи», 1937), Феликса Зальтена («Принц Евгений, благородный рыцарь», (Prinz Eugen, der edle Putter) 1915) и Рихарда Шаукаля («Родина души» (Die Heimat der Seele), 1916). Еще раньше встает на этот путь Герман Бар, пропагандист метафизической «австрийской души», и, по-своему, Беер-Гофман, отличающийся от друзей своей юности тем, что идея преображения критической культуры в органическую переносится им с Австрии на обетованную землю Израиля.

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

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

Неприятие Канта важно в романе о Терлесе потому, что оно напоминает об антиметафизическом монизме Эрнста Маха, намечая через эту аллюзию тему «иного состояния», развернутую позднее Музилем в его романе «Человек без свойств» (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930—1943). Музиль внимательно изучал Маха и хорошо помнил то примечание к «Анализу ощущений», где Мах рассказывает о своем личном переживании, которое он испытал в юности, читая Канта, и которое заставило его осознать бессмысленность понятия «вещь в себе». «Однажды летним днем в саду, – вспоминает Мах, – весь мир представился мне нерасчлененным потоком взаимосвязанных ощущений, а мое „Я“ – лишь более плотным их сгустком»[61]. Последняя завершенная глава романа «Человек без свойств» называется «Дыхание летнего дня». Ульрих и Агата, лежа рядом друг с другом под деревьями цветущего сада, замирают в предчувствии «Тысячелетнего Царства». Им кажется, что стоит им отрешиться от всех знаний, закрыть глаза, и они почувствуют, «как соприкоснутся наконец, внешний и внутренний миры, словно выпал клин, который разделял мироздание».[62]

К снятию границ внешнего и внутреннего в образе абсолютной реальности стремится и Рильке. «Два чуда существуют на свете – духовное и чувственное – и их единство», – писал Гофмансталь[63], и вся поэзия Рильке утверждает веру в реальность этих чудес, являя опыт воплощения сверхчувственной интуиции в формах пространства и времени.

Подобно поэтам «Молодой Вены» Рильке убежден, что жизнь едина, и какие бы разум не устанавливал границы между вещами, эти границы – иллюзия. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе, и вся пестрая множественность явлений

---

[61] E. Mach. Die Analyse der Empfindungen. S. 24.

[62] Р. Музиль. Человек без свойств. Кн. 2. М., 1994. С. 492—93.

[63] H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke in 10 Einzelbanden. Reden und Aufsatze III: 1925—1929. Aufzeichmmgen. Frankfurt a. M., 1980. S. 578.

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

Ключевой образ Рильке – «внутреннее пространство мира» (Weltinnenraum). Здесь происходит чудо преображения конечного в бесконечное, взаимное спасение «Я» и «не-Я». Когда поэт предается своим грезам, он не отгораживается от мира, а творит высшее бытие, спасает вещи от тления, «перенося их внутрь своего сердца»[64], и чем больше элементов физического мира включает он в свое Я, тем шире раздвигаются его границы – они раздвигаются до тех пор, пока не исчезают в безграничности Вселенной: «Все обреченное на гибель проваливается в более глубокое бытие».[65]

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

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

По мысли Крауса, язык – великое наследие национальной культуры – становится инструментом насилия постольку, поскольку подвергается насилию сам, и эти увечья, наносимые языку, он выявляет путем изощренного анализа всех уровней словесного выражения, всех намеренных и бессознательно возникающих оттенков смысла. С особым искусством пользуется он приемом иронической цитаты. По выражению Вальтера Беньямина, он цитирует противника, чтобы «вонзить лом своей ненависти в тончайшие соединительные швы его позиции»[66]. Этот прием лежит и в основе его гигантской драмы «Последние дни человечества» (Die letzten Tage der Menschheit, 1919), где апокалипсическая панорама гибнущей в огне войны империи Габсбургов складывается из красноречивых саморазоблачительных цитат, источником которых являются военные сводки и речи политиков, театральные спектакли и уличные разговоры. «Когда эпоха наложила на себя руки, этими руками был он», – написал о Краусе Бертольд Брехт.[67]

---

[64] Р. М. Рильке. Собрание стихотворнеий. СПб., 1995. С. 303.

[65] R-M. Rilke. Briefe aus Muzot. 19021-1926. Frankfurt a. M., 1940. S. 896.

[66] В. Беньямин. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 331.

[67] Там же. С. 333.

В сатирических образах современного языка и стиля Краус раскрывает роковую болезнь выродившейся «фельетонной» культуры[68] – подмену реальных отношений между людьми «медийной» лжереальностью обманчивых «симулякров». Краус ненавидит все «ненастоящее», позу и фразу, игру и салонное острословие. Он – фанатик истины, который вершит суд над современностью на пороге Страшного суда. За его сарказмом скрывается праведный гнев библейского пророка, оскорбленная вера идеалиста, убежденного в непреходящем значении абсолютных этических ценностей. Язык для него – средоточие этих ценностей, божественный Логос, которому соответствует первозданное и естественное состояние мира. Современная цивилизация оценивается Краусом в ее отношении к внеисторическому миру Логоса как его отчужденное историческое инобытие, его антитеза. Чистому духу, воплощенному в абсолютном языке, он противопоставляет грязную плоть исторической жизни, которая тщетно пытается прикрыть свою грязь с помощью языка искаженного и лживого, вобравшего все ее пороки. Задача сатиры состоит, по Краусу, в том, чтобы, сорвав эти покровы, уличить историческую действительность в измене духу и восстановить власть Логоса во всей его чистоте и непогрешимости.

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

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

Несмотря на увлечение Альтенбергом, единственным из младовенцев, для кого Краус делает исключение, идея «святой плоти» ему так же непонятна, как и его любимцу Отто Вейнингеру (Otto Weininger, 1880—1903), автору скандальной, но глубокой и искренней философской книги «Пол и характер» (Geschlecht und Charakter, 1903). Ее вывод гласит: «Человечество замерло в ожидании нового Мессии. Мы снова стоим перед выбором – между еврейством и христианством, гешефтом и культурой, женщиной и мужчиной, родом и личностью, жизнью земной и жизнью высшей, между Ничто и Богом. Это – два противоположных полюса. Третьего царства не существует».[69]

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

---

[68] Ср. вводную главу в романе Г. Гессе «Игра в бисер».

[69] O. Weininger. Geschlecht und Charakter. Eine priuzipielle Untevsuchung. Wien; Leipzig, 1904. S. 452.

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

Глава вторая
Петербургская фантазия Германа Бара

В начале 1890-х годов Герман Бар (1863—1934) выступил в роли организатора нового литературного направления, вошедшего в историю австрийской и мировой литературы под именем «Молодая Вена» или «Молодая Австрия»[70]. Наряду с Артуром Шницлером и Гуго фон Гофмансталем, утвердившими славу австрийской литературы «конца века» далеко за пределами Австрии, в венскую группу принято включать целый ряд менее известных поэтов и журналистов, которые, начав с усвоения принципов французского и, в особенности, немецкого натурализма, испытали острый кризис мировоззрения, приведший их к поискам новой человеческой и художественной правды.[71]

Теоретическому определению этой правды служили многочисленные «измы» постнатуралистической литературы. Герман Бар, представляющий интерес не столько как драматург и романист, сколько как эссеист и литературный критик, был первым, кто ввел в немецкую литературу такие понятия, как «декаданс», «символизм», «импрессионизм», «эстетизм», «неоромантизм», «новый идеализм», и существенным образом способствовал формированию концепции «модернизма». Он был первым, кто пытался определить содержание этих понятий на широком международном материале, чтобы с их помощью выработать программу развития национальной австрийской литературы, установить масштаб стоящих перед нею задач.[72]

Едва ли не центральным мотивом деятельности Германа Бара явилось культурное соперничество с Германией, по сравнению с которой Австрия чувствовала себя провинцией. В немецкой литературе 1880-х годов господствовал натурализм, и первые усилия Бара были направлены на завоевание Берлина, на изучение и пропаганду немецких образцов – Гауптмана, Арно Гольца, «немецкого Золя» Макса Кретцера и др.

Но 1889-й год, проведенный Баром в Париже, резко изменил его отношение к натурализму. После Парижа, где Бар открывает для себя «декадентов» и «символистов», прежде всего Бодлера и Гюисманса, Поля Бурже и Мориса Барреса, путь культурного обновления Австрии представляется ему совершенно в ином свете. Вместо подражания берлинскому натурализму Бар требует теперь его «преодоления», не без оснований навлекая на себя обвинения в непостоянстве убеждений и насмешки, связанные с его призывом преодолеть то, что литература Австрии еще не успела освоить.

---

[70] Название «Молодая Австрия» впервые зафиксировано в качестве рубрики в июльском номере журнала «Moderne Dichtung» (июль 1890-го года), «Молодая Вена» – в полемической статье Ф. Фельса «Литературный извозчик», опубликованной в журнале «Moderne Rundschau» (апрель 1891-го года) и лишь затем в дневнике Артура Шницлера (февраль 1891-го года) и в статье Г. Бара (октябрь 1893-го года). Об истории формирования группы и ее колеблющемся (то «Молодая Вена», то «Молодая Австрия») самоназвании см.: J. Rieckmann. Aufbruch in die Moderne. Die Anfânge des Jungen Wien. Osterreichische Literatur und Kritik im Fin de siècle. Kônigstein, 1985; D. Lorenz. Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar, 1995. S. 77—79.

[71] Общую характеристику группы «Молодая Вена» см.: Д. Л. Чавчанидзе. Молодая Вена // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. пос. /Под ред. В. М. Толмачева. М.,2003. С. 310—313; А. Г. Березина. Молодая Вена// История западноевропейской литературы. XIX век. Германия. Австрия. Швейцария / Под ред. А. Г. Березиной. М.; СПб., 2005. С. 195—205. Специально о персональном составе группы «Молодая Вена» см., напр., J. P. Strelka. «Jung Wien»: Die Osterreichische Literaturbewegung um die Jahrhundertwende II J. P. Strelka. Zwischen Wirklichkeit und Traum. Wien, 1981. S. 176—194; M. Pollak. Wien, 1900: Eine verletzte Identitat. Konstanz, 1997. S. 154—203.

[72] См.: В. В. Дудкин. Герман Бар и теория импрессионизма // Учен. зап. Карельского пед. ин-та. Т. XXIII. Петрозаводск, 1974. С. 158—163; Ю. Л. Цветков. Модерн в эстетике Германа Бара // Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново, 2003. С. 169—196.

Опору для преодоления берлинского натурализма Бар ищет и находит в опыте других европейских литератур, не только французской, но также скандинавской, итальянской, английской, русской. Литературная теория, как и практика, «Молодой Вены» принципиально космополитична, они сознательно стремится быть зеркалом и средоточием новейших тенденций в европейском искусстве, являет собою ярчайший пример национальной литературы, нацеленной «на прием» иностранных влияний.

Когда в начале 1890-го года Бар возвращается из Франции в Берлин, столица Германского Рейха, ранее казавшаяся Бару литературной Меккой, представляется ему чуждым городом, который ему больше неинтересен и где его перестали понимать. Переполненный парижскими впечатлениями, еще не до конца осмысленными и переработанными, Бар стоит на распутье. И не находя себе достойного применения и поприща, чувствует себя как «актер, который выйдя уже на сцену, вдруг понимает, что собрался играть в чужом спектакле, где роль для него не предусмотрена»[73]. В этих обстоятельствах он с радостью принимает приглашение своего друга, знаменитого берлинского актера Эмануэля Рейхера, сопровождать немецкую труппу, отправлявшуюся на гастроли в Петербург. Поездка в Россию продолжалась с конца марта до конца апреля 1891-го года. Ее результатом явилась книга «Русское путешествие», – капризная, импрессионистическая, слабо организованная, но не лишенная концептуального центра[74]. Из Петербурга Бар возвращается не в Берлин, а в Вену, чтобы взять на себя роль организатора «Молодой Австрии».

В эссе под названием «Молодая Австрия» (1893) Бар, оценивая себя как писателя, видит свою главную заслугу в том, что «между Волгой и Луарой никто не испытывает ощущений, которые были бы мне непонятными, и что душа всех европейских наций не имеет от меня тайн»[75]. Бар упоминает Волгу, хотя его русские впечатления были ограничены исключительно Петербургом, и на месте Волги более оправданным было бы упоминание Невы. Это важно не с точки зрения географии: по собственному признанию Бара, в русском путешествии его интересовала не география, а только внутреннее пространство души, своей, искушенной всем ядом европейского индивидуализма души художника-декадента в соотнесенности ее с непостижимой душой России (154). Между тем, именно в этом внутреннем пространстве души дистанция между Невой и Волгой, Петербургом и Россией чрезвычайно значительна.

В русском культурном сознании Петербург – рационалистический город-утопия, выступающий как антитеза и отрицание исторической России. Согласно Ю. М. Лотману, «петербургский миф» оформляет эту антитезу в двух противоположных вариантах[76]. С точки зрения официальной просветительской идеологии XVIII века Петербург является воплощением универсального разума, торжествующего над темным хаосом национальной истории: с основанием Петербурга отсталая, архаическая Россия приобщается к ценностям современной европейской культуры. Этой трактовке с самого начала противостоит подпольная, народная мифология Обреченного Града, беззаконно властвующего над поруганной «Святой Русью» как хранительницей «истинной веры». В XIX веке «западники» и «славянофилы» расцвечивают тот и другой вариант все новыми красками.

«Царство Божье на земле», предвосхищенное в рационалистической концепции «регулярного государства», или «Царство Антихриста», «перевернутый мир» рабства и отчужде-

---

[73] H. Bahr. Selbstbildnis. Berlin, 1923. S. 270.

[74] H. Bahr. Russische Reise. Dresden; Leipzig, 1891. – В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

[75] H. Bahr. Das junge Osterreich // Das Junge Wien. Osterreichische Literaturund Kunst-Kritik 1887—1902. Bd. 1-2 /Hrsg. v. G. Wunberg. Tubingen, 1976. Bd. 1. S. 93.2

[76] Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ю. М. Лотман. Избр. работы: В 3 т. Таллин, 1981. Т. 1. С. 9—26.

ния – эти два способа прочтения петербургского мифа получают отражение в двойственном образе Петра, выступающего то под маской преобразователя, то под маской разрушителя русской культуры. В русской поэтической традиции символом этой двойственности является, как известно, фальконетовский «Медный всадник» на Сенатской площади: гордый император на вздыбленном коне, застывший на краю утеса перед роковым прыжком в будущее или в бездну[77]. У Пушкина «петербургский миф», при всей его антиномичности, еще сохраняет свою целостность[78]. Пушкин знает о бесчеловечности Петербурга, но воспевает его основание как божественный акт творения. Петр олицетворяет для него творческую энергию Нового времени, «модернизма» в широком смысле слова. Но во второй половине XIX-го века акцент все более отчетливо смещается на апокалиптическую, по выражению В. Н. Топорова «анафематствующую», версию, достигающую кульминации в петербургских романах Достоевского, а затем в творчестве символистов[79]. На передний план выступают такие признаки Петербурга, как искусственность, театральность, иллюзорность, призрачность, обреченность гибели. Памятник Петру отождествляется с Всадником из «Откровения». Множатся эсхатологические пророчества о грядущем торжестве временно усмиренной природной стихии, коррелирующей с пробуждением народной души, с образами народного бунта, который сметет ценности индивидуалистической культуры. Антиномия статики и динамики, «модернизма» и старины получает тем самым прямо противоположное значение, предстает в перевернутом виде. Невский гранит, с которым ранее связывалось представление о победе над разрушительной стихией, переосмысляется как образ репрессивной культуры, окаменевшей и сковавшей живую жизнь.

Рост апокалиптических мотивов предельно обостряет антитезу «Петербург – Россия», представляющую собой ведущий элемент двухвекового «петербургского мифа». У символистов образ Петербурга строится как мифологизированная антимодель той страны, центром и выражением которой он должен был стать по замыслу его создателя. Они соотнесены как органическое и искусственное, как свое и чужое, реальное и вымышленное. Созданный Петром для того, чтобы отменить старую Россию, Петербург должен развеяться в прах как мираж перед лицом древней священной Москвы[80]. В поэзии символизма Петербург – это «Восток Ксеркса», противопоставленный «Востоку Христа».

«Если бы моя душа была не пейзажем, а городом, то она была бы Москвой», – писал Райнер Мария Рильке, глубоко впитавший идеи славянофилов[81]. Влюбленный в соборную Святую Русь, он не принимает Петербурга, вызванного к жизни насильственной индивидуальной волей. В его стихотворении «Ночная езда. Санкт-Петербург» (1907) город Петра

---

[77] См. об этом: R. Lachman. Intertextualitât als Sirmkonstitution. Andrej Belyjs «Petersburg» und die «fremden» Texte // Poetica. Bd. 15. 1983. S. 84—86.

[78] О «сакрально-инфернальной амбивалентности петербургской мифологемы» см.: В. И. Тюпа. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 264—272.

[79] См.: В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы // Метафизика Петербурга. Т. 1. СПб., 1993. С. 205. О смещении акцента в трактовке Петербурга и Петра I писал уже Д. С. Мережковский. «Вся русская литература после Пушкина будет демократическим и галилейским восстанием на того гиганта, который „над бездной Россию вздернул на дыбы“. Все великие русские писатели, не только явные мистики – Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, но даже Тургенев и Гончаров – по наружности западники, по существу такие же враги культуры, – будут звать Россию прочь от единственного русского героя, от забытого и неразгаданного любимца Пушкина, вечно одинокого исполина на обледенелой глыбе финского гранита, будут звать назад – к материнскому лону русской земли, согретой русским солнцем, и смирению в боге, к простоте сердца великого народа-пахаря, в уютную горницу старосветских помещиков, к дикому обрыву над родимою Волгой, к затишью дворянских гнезд, к серафической улыбке Идиота, к блаженному неделанью Ясной Поляны, – и все они, все до единого, быть может, сами того не зная, подхватят этот вызов малых великому, этот богохульный крик возмутившейся черни: „Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!“» (Д. С. Мережковский. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. СПб., 1999. С. 514).

[80] См.: К. Г. Исупов. Эстетика истории. СПб., 1993. С. 144 и далее.

[81] R. M. Rilke. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig, 1930. S. 334.

изображается как больная фантазия, гаснущая в воспаленном мозгу безумца[82]. Герман Бар, посетивший Петербург на восемь лет раньше, чем Рильке, также знает о том, что этот город – не Россия. На заключительных страницах «Русского путешествия» герой-рассказчик, разочарованный Петербургом, мечтает о Москве, ибо «только там настоящая Россия» (153).

Этого намерения Бар не осуществил. В отличие от Рильке он не был ни в Москве, ни в Киеве, ни в русской деревне. Ограничившись Петербургом, он совершил своего рода «антирусское» путешествие. Вместе с тем, не подлежит сомнению, что именно «нерусский» Петербург является чрезвычайно характерным явлением русской «дуалистической» культуры, подобно тому, как идеология русского западничества коренилась глубоко в национальной почве, мало интересуясь реальным Западом[83]. Одну из наиболее выразительных формул Петербурга как нерусской России дал Ф. А. Степун в романе «Николай Переслегин» (1929). «И как нелепа мысль, – писал он, – что Петербург, в сущности, не Россия, а Европа. Мне кажется, что, по крайней мере, так же правильно и обратное утверждение, что Петербург более русский город, чем Москва. Во Франции нет анти-Франции, в Италии – анти-Италии, в Англии – анти-Англии. Только в России есть своя анти-Россия: Петербург. В этом смысле он самый характерный, самый русский город».[84]

Когда Степун утверждает, что нерусская столица возможна только в России, это, скорее всего, риторическая фигура. Случай, когда urbs и orbis terrarum воспринимаются как две враждебные сущности, отнюдь не специально русский. В 1919-м году Герман Бар, изощренный мастер антитетических конструкций, писал о «своей Австрии», что она «имеет так же мало общего с тем, что выдавал за Австрию кайзер Иосиф, как Россия Достоевского с Россией Петра Великого»[85]. Если принять во внимание, что в Империи Иосифа II Вена была призвана играть роль культурного центра просвещенной монархии, подобную роли Петербурга в Петровской и послепетровской России, то из приведенного выше сопоставления Германа Бара следует, что отношение «Вена – Австрия» тождественно для него отношению «Петербург – Россия». Подтверждением этого тождества служит также несколько более позднее высказывание Бара в эссе «Русский Христос», где Достоевский назван христианином в смысле европейского барокко (Barockchrist), а его ненависть к католицизму всего лишь – «большим недоразумением».[86]

Многое из того, что Бар будет писать впоследствии о Вене и ее людях, уже предвосхищено в «Русском путешествии», но применительно к Петербургу. Главным связующим звеном выступает при этом мотив театральности (маскарада, актерства), релевантный для того и другого города, связанный в обоих случаях с проблемой социального отчуждения, с темой разрушения личности.

Театральность является одним из наиболее распространенных топосов «петербургского мифа». Уже природа петербургской архитектуры, – уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающихся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, – создает ощущение декорации[87]. «Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр» – писал маркиз Кюстин, посетивший Петербург в

---

[82] R. M. Rilke. Nâchtliche Fahrt. St. Petersburg II R. M. Rilke. Samtliche Werke. 6 Bde. Frankfurt a. M., 1955—1966. Bd. 2. S. 601.

[83] Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ю. М. Лотман. Избр. работы: В 3 т. Таллин, 1981. Т. 1. С. 18.

[84] Ф. А. Степун. Николай Переслегин. Париж, 1929. С. 327—328.

[85] H. Bahr. Tagebuch 1919 (Wien, 1920). S. 306 – Цит по: R. Bauer. Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele // Hofmannsthal; Forschungen. 1974. №2. S. 134.

[86] H. Bahr. Der russische Christ // H. Bahr. Die Sendung des Kilnstlers. Leipzig, 1908. S. 180.

[87] Ю. М. Лотман. Указ. соч. С. 16.

1839 году[88]. Герман Бар, превосходный знаток французской литературы XIX века, делает сходное наблюдение: «Непосредственности нет ни в чем. Все подчинено плану и расчету, уничтожающим природу и свежесть восприятия ее. Во всем принуждение, рассудочность, поза. Огромный город каждую минуту участвует, кажется, в торжественном церемониале. Все время такое чувство, что стоишь на сцене и вокруг установлены декорации» (67).

Как автор путевых очерков Бар часто видит и описывает то, о чем он читал у своих предшественников. Его описания и раздумья почти всегда имеют также и литературное происхождение, напоминая об имманентности литературного ряда. Явно следуя за Кюстином, он делает свои описания петербургской архитектуры отправной точкой для рассуждений о бесчеловечности имперской столицы. Архитектура Петербурга, пишет Бар, ничего не говорит нам ни об истории народа, ни о человеческих чувствах, она прячет их под застывшей, торжественной маской, выражающей лишь навязчивую идею города. Человек в нем ничего не значит. Униженный и выключенный из целого, он бесшумной тенью бродит по пустым площадям, вокруг громадных дворцов, он кажется себе ненужным орнаментом (47—49).

Рисуя образ русского человека, Бар продолжает развертывать мотив мрачно-торжественной маски. «Я не знаю, каковы русские, – жалуется рассказчик, – в них нет ничего индивидуального. Находясь в обществе, они следуют общепринятому, предписанному этикету, надевают его на себя как стеснительный, но необходимый туалет» (142).

Мотив театрального представления определяет смысловую структуру «Русского путешествия» в целом. Он выходит далеко за рамки непосредственного обсуждения немецких гастролей в Петербурге, выступающих в петербургском контексте как своего рода романтический «театр в театре». Новое театральное искусство Запада, с которым Бар знакомится именно во время этих гастролей[89], утверждает себя – так это представлено в «Русском путешествии» – на чужой сценической площадке русского «theatrum mundi», точнее «theatrum petrapolitanum», образующего резкий контраст с европейским реализмом. Высшим достижением эстетики реализма, как она воплотилась в актерской игре Рейхера, Йозефа Кайнца, но в особенности, Элеоноры Дузе, является, по мысли Бара, их искусство проникнуть в тайну неповторимой человеческой индивидуальности, выразить эту тайну в словах и жестах. Между тем, эстетика русского «theatrum mundi» этому прямо противоположна: Петербург видится Бару как своего рода азиатский театр масок, представляющий лишь обобщенные человеческие типы. Все русские, мужчины и женщины, о которых Бар рассказывает на страницах своих путевых очерков, – это «деиндивидуализированные марионетки или тени людей» (67).

В точном соответствии с петербургским мифом Бар воспринимает реальные картины русской жизни как жуткий и призрачный кукольный спектакль, разыгрываемый злым кукловодом. Рассказчиком «Русского путешествия» овладевает «петербургское безумие»[90], ему постоянно кажется, что он грезит, что Петербург – это «кошмарное сновидение о чужом, зачарованном мире, который во всем отличается от нашего» (147). Этот чужой мир отмечен «произвольностью» и «случайностью», угнетает зрителя, вызывая неясное и тяжелое чувство «абсолютной покинутости без надежды на спасение», «невыносимой предоставленности в чужую волю» (143).

Согласно Ю. М. Лотману, «театральность петербургского пространства сказывается в отчетливом разделении его на „сценическую“ и „закулисную“ части, при постоянном сознании присутствия зрителя, и, что особенно важно, – замены существования как бы существо-

---

[88] A. de Кюстин. Россия в 1839 году: В 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 262.

[89] Одновременно с немецким театром в Петербурге гастролировали в то же время театры Италии и Франции. Подробный отчет об этих гастролях см. в «Sankt-Petersburgische Zeitung», апрель 1891-й год.

[90] См. С. Г. Бочаров. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 361—372.

ванием». «Зритель, – пишет далее Лотман, – постоянно присутствует, но для участников сценического действия „как бы не существует“ – замечать его присутствие означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного – оно игра и условность».[91]

Структура «Русского путешествия» весьма точно воспроизводит именно такое соотношение трех реальностей – зрителя, сцены и закулисного пространства, каждая из которых, с точки зрения другой, представляется иллюзорной и порождает петербургский эффект театральности. Рассказчик, играющий роль стороннего зрителя, на протяжении всего рассказа чувствует угрозу своему существованию со стороны другой, окружающей его в России реальности – петербургской сцены. Со своей стороны, он сам воспринимает эту сцену, т. е. все происходящее с ним в Петербурге, как иллюзию и не перестает надеяться на то, что ему удастся эту иллюзию разоблачить, проникнуть в закулисное пространство, туда, где прячется от него настоящая Россия. Его преследует сознание, будто бы все вокруг только «кулисы, позы, театр», только «условная маска, надетая на истинное лицо, которого никто не видит», только «принуждение и обман, за которыми скрыта ужасающая правда» (27).

Как уже было отмечено выше, образ Петербурга соотнесен в книге Бара с образом Вены. На заключительных страницах «Русского путешествия» мотив Вены вводится с целью создания контраста с образом Петербурга. Покидая мрачный Петербург, Бар со слезами умиления вспоминает о «своей дорогой, сладкой Вене, где никогда не замирает танец и не прекращаются поцелуи» (186). Примечательно, что этот контраст сразу же дан в контексте мечты о «новом человеке», в связи с проходящим через всю книгу апокалиптическим мотивом личного преображения, который чрезвычайно характерен как для «петербургского мифа», так и для философии модернизма в целом. «Кто знает, что станется тогда с пробудившимся во мне новым человеком? Не развеется ли он от первых же звуков наших грациозных вальсов?» – спрашивает себя рассказчик, после того как всего лишь несколькими страницами ранее он патетически приветствовал таинство «второго рождения», пережитого им в Петербурге (187). На синтагматической оси текста это заключительное воспоминание о Вене соотнесено с расположенным в самом начале книги размышлением рассказчика о «нашей западной жизнерадостности», которую он стремится сохранить и все же утрачивает под хмурым петербургским небом (15). Весь текст строится, в определенном смысле, на приеме задержания мотива западной жизнерадостности, и когда в конце этот мотив рассказчиком вновь подхватывается, это создает оценочное обрамление, критическую рамку, в которую вписывается образ выморочного и мрачного Петербурга, где «испытываешь такое чувство, будто бы все время ходишь под растянутым саваном» (23).

Вместе с тем, Бар хорошо знает, что венская жизнерадостность есть, по существу, такая же маска, как и хмурая торжественность Петербурга. В его сознании венская и петербургская маски образуют резкий контраст, но самый принцип существования под маской является для обеих столиц общим и связывает их общей судьбой. Веселый венец разыгрывает свою жизнь как театральное представление, точно так же как делает это печальный петербуржец. О том, как Бар понимал это сродство, свидетельствует его эссе «Вена» (1906), написанное, правда, через много лет после «Русского путешествия», но соотнесенное с ним в едином смысловом пространстве творчества Германа Бара. Венец характеризуется здесь Баром как особый человеческий тип, как бы искусственно выведенный по приказу императора и управляемый сверху подобно марионетке. Это комедиант, имеющий сомнительный талант казаться всем, но ничем не быть: вся его жизнь есть сценическая роль, и сущность его состоит в том, чтобы не иметь сущности. «Невозможно понять, каков на самом деле венец», – повторяет

[91] Ю. М. Лотман. Указ. соч. С. 17.

Бар свое старинное определение петербургского жителя, только теперь в применении к венцам, о которых говорится, что они пугливо «заперли самих себя на ключ дома, в потайном ящике».[92]

«Либеральное Я», выведенное в «пробирке йозефинизма» (т. е. в идеологическом пространстве австрийского Просвещения, связанного с именем Иосифа II), представляется Бару таким же лишенным субстанции (ichlos), такой же жертвой самоотчуждения человеческой личности, как и те не знающие благодати люди-тени, о которых он писал в книге о Петербурге. Венская и петербургская маски образуют в сознании Германа Бара единый символический образ. Та и другая столицы символизируют для него перевернутый мир, в котором действительность вытеснена иллюзией.

Эссе «Вена» содержит примечательный пассаж, заключающий в себе in mice ту концепцию модернизма, которую Бар разрабатывал, начиная с 1890-х годов.

Если в своих ранних определениях модернизма Бар отказывался от традиционной, восходящей к «Спору Древних и Новых» характеристики «современного» через противопоставление его «античному» в строгом смысле классической древности[93], то в эссе «Вена» он эту старинную парадигму, как представляется, вполне восстанавливает. «Человек античности, – пишет он, – всецело социален. Он живет в полисе, благодаря полису, как часть его. Полис предопределяет его мысли, его чувства, все идет оттуда. И то, что называлось тогда природой человека, – что эта природа выросла, быть может из принуждения, обычая, воспитания, из страха, по чужому повелению, что естественный человек есть, быть может, в действительности, человек абсолютно искусственно выведенный – все это никогда не приходило в голову высокоученым господам из Древней Греции и Древнего Рима. Когда до этого додумались, наконец, рабы, гибель античного мира была предрешена. Раннее христианство было религией естественного, изначального человека, возврат к нему. Рушится тысячелетняя история, перечеркнута мудрость долгих веков. Перед нами вновь человек, еще ничего не знающий о полисе. Человек выступает из полиса, возвращается к самому себе. Вот что означало первое христианство. Скажем так: было совершено открытие души».[94]

По существу, Бар описывает здесь процесс формирования модернистского сознания, лишь остраняя его маской древней истории. Под влиянием Гегеля и Маркса[95] он подчиняет этот процесс ритму диалектической триады.

Исходной точкой его рассуждений является античный полис – тезис диалектического процесса. Для Маркса человек полиса – это «zoon politicon», наслаждающийся своей свободой как «у-себя-бытием» в «бытии другого» (Bei-sich-sein im Anders-Sein). Бар отклоняется от подобной идеализации полиса, изображая его в виде Левиафана, пожирающего отдельного человека. Идеология полиса отождествляется у Бара с либерализмом эпохи Иосифа II, о котором в дальнейшем говорится, что он, этот просветительский либерализм, был завезен в Австрию с чужбины, измышлен по книгам и насильно навязан народу[96]. Именно в таких выражениях оценивались нередко и преобразования Петра I в России. Античный полис служит у Бара моделью мира театральной иллюзии, каким он представлен в образе Вены и в образе Петербурга. Человек полиса, психологию которого Бар объясняет, с одной стороны (в эссе «Вена»), на примере венца, с другой (в «Русском путешествии») – на примере русского,

---

[92] H. Bahr. Wien. Stuttgart, 1906. S. 23.

[93] См.: G. Wunberg. Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenossischen Kontext // Hermann Bahr-Symposion: «Der Herr aus Linz» / Hrsg. v. M. Dietrich. Linz, 1987. S. 18.

[94] H. Bahr. Op. cit. S. 46-7.

[95] G. Wunberg. Op. cit. S. 15—20. Именно к этому марксистскому периоду относится полемика Бара с Паулем Эрнстом по поводу литературы и исторического материализма – полемика, по поводу которой написано известное письмо Энгельса к Эрнсту (1890).

[96] H. Bahr. Wien. Stuttgart, 1906. S. 67.

выступает олицетворением идеи социального отчуждения. Это актер, хотя и не осознавший еще своего актерства. Он разыгрывает свою жизнь по сценарию, который сочинен и навязан ему «духом властителя»[97]. Очевидно, что «дух властителя», упоминаемый в очерке о Вене, есть тот самый «дух рационализма», о котором идет речь уже в раннем эссе Бара «Модернизм» (1890), где говорится, что он веками удерживал в плену «реальную жизнь» и теперь, когда она наконец вырвалась из плена, превратился в «дух лжи», злобно царствующий во всех областях современной культуры.[98]

Таков тезис. В качестве антитезы Бар дает образ римского раба, которому открылась правда о принуждении, который, – если вновь обратиться к мифологеме раннего Германа Бара, – разрушил отчаянное царство лжи, учрежденное духом рационализма. Образ «рабов» из венского эссе эквивалентен местоимению «мы» в эссе о модернизме: говоря там «мы», Бар подразумевает новое литературное поколение, составившее ядро «Молодой Вены», тех, кто, осознав себя людьми переходной эпохи, стремятся освободиться от своего «рабства» путем превращения «фактов действительности» (états de choses) в «факты души» (états d'âmes)[99]. Творчество писателей «Молодой Вены» было в рамках этой мифологемы не чем иным как восстанием рабов, предводителем которых и стал сам Герман Бар, после того как, простившись с марксизмом и натурализмом, он сделался, по собственному его выражению, «пламенным спиритуалистом»[100]. Бару принадлежат многочисленные, нередко вычурные определения, с помощью которых он пытался характеризовать себя и своих единомышленников: «пилигримы чувства», «романтики нервов», «виртуозы ощущений», «интернациональные жонглеры настроений», «артисты протеических превращений», «декаденты», «дилетанты», «импрессионисты», «идеалисты», «искатели такой истины, которую каждый чувствует по-своему»[101]. Таков и герой-рассказчик «Русского путешествия», который применяет к себе многие из этих определений, развертывает их в обширных психологических этюдах.

Актерство присуще, согласно Бару, не только людям полиса, но и выпавшим из социума восставшим рабам, людям антитезы, причем у них актерство перестает быть наивным средством бессознательного приспособления к «лжи жизни»[102]; оно становится сознательным, ауторефлексивным, исполненным самоиронии. Изощренное искусство превращений, которое они сознательно в себе культивируют и развивают, есть их ответ на исчезновение реальности и дезинтеграцию личности. Это их протест против метафизической иллюзии о тождестве человеческого *Я,* против поверхностной и трусливой уверенности в том, что оно все еще возможно. Неоромантики, они охотно обращаются к образам Протея или хамелеона, как бы повторяя опыт романтической иронии – признание первых романтиков в том, что

---

[97] Ibid. S. 64.

[98] H. Bahr. Die Moderne // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, Musik zwischen 1890 und 1910 /Hrsg. v. G. Wunberg. Stuttgart, 1981. S. 189—190.

[99] Программная оппозиция «états de choses» – «états d'âmes» выдвинута Баром в книге «Преодоление натурализма» (Die Uberwindung des Naturalismus, 1981). Бар пользуется также немецкими терминами, образованными им как кальки с французского: «Sachenstânde» (состояния вещей) и «Seelenstânde» (состояния души).

[100] H. Bahr. Selbstbildnis. S. 230.

[101] Последняя в этом ряду формула представляет собой цитату из эссе Бара «Die Moderne» (1891): «Wir haben kein anderes Gesetz, als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet». Готхарт Вунберг анализирует эти слова как символ веры нового литературного направления, и, одновременно, как свидетельство его изначальной близости к натурализму. См.: G. Wunberg. Einleitung // Die Wiener Moderne. S. 28—34.

[102] Выражение «ложь жизни» (Lebensliige) было введено в широкое употребление Ибсеном, который оказал очень глубокое влияние на Бара в период организации им «Молодой Вены». Бар называл Ибсена «Иоанном Крестителем» нового литературного течения и охотно представлял дело таким образом, будто бы он принял идею «Молодой Вены» из рук Ибсена. О значении Ибсена в процессе смены натурализма символизмом в европейской, в том числе и в русской, литературе см.: Ibsen im europaischen Spanmmgsfeld zwischenNaturalismus und Symbolismus. Kongressakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz I M. Deppermann et al. (Hrsg.). Gossensass, 23.28.6.1997. Frankfurt a. M., 1998.

абсолютная цель недостижима и посильным приближением к ней служит лишь безоглядное участие в хороводе пестрых масок, ироническое созерцание своей внутренней жизни как игры непримиримых противоречий.

«Мир есть комплекс ощущений», и потому человеческое «Я не может быть спасено», – утверждал Эрнст Мах в «Анализе ощущений» (1886), книге, которую Бар провозгласил «философией импрессионизма»[103]. Как и Мах, Бар считает эмпирическое *Я* чистой иллюзией: «Я меняется постоянно. Есть люди, обладающие тремя или четырьмя „Я“. Первое исчезает, второе следует за ним, всплывает третье, четвертое, затем вновь возвращается первое, и ни одно не помнит о других, ни одно не знает о другом, кажется, что на самом деле существует три или четыре человека, пользующихся одним и тем же телом лишь для того, чтобы воплощаться в нем по очереди и затем снова вдруг растворяться в пустом воздухе»[104]. Относящаяся к 1904-му году, эта махистская парафраза Бара, с одной стороны, предвосхищает образ «восставших рабов»-декадентов в эссе 1906-го года «Вена», с другой, – отсылает к рассказчику значительно более раннего «Русского путешествия».

На протяжении десятилетий повторяет Бар мысль о том, что в условиях деперсонализации личности единственным условием сохранения ее богатства и достоинства остается искусство метаморфозы. Отсюда проистекает его непреходящий интерес к театру и к личности актера, отсюда же, если верить тексту «Русского путешествия», – его решение ехать в Россию. «В нас нет больше простоты, – пишет Бар во вступлении к своей книге, – мы многих носим в своей душе, и в каждый из дней недели можем украшать себя новым Я как новым галстуком. Когда я чувствую, что немец во мне слишком уж разошелся, я, вместо того, чтобы злиться попусту, вешаю его в шкаф и вынимаю оттуда марокканца: и порой бывает так, что человек родом из Линца, житель Андалусии и берлинец разыгрывают весьма любопытные терцеты» (4). Следуя этому принципу, он отправляется в Россию, ибо чувствует, что его старый гардероб, состоящий из множества интернациональных двойников, поизносился, и ему нужны «новые ощущения», «новые импульсы к наслаждению». Когда он пишет об охватившем его желании открыть в своем внутреннем царстве «новую провинцию», пополнить свою коллекцию еще одним, на этот раз русским, *Я(3),* он поступает как актер, обладающий, по позднейшему его определению, «талантом усвоить себе чужую душу и жить в облике другого человека».[105]

Уже первые главы «Русского путешествия» дают основание для того, чтобы относить эту раннюю вещь к литературе декаданса с ее культом тонких ощущений, с ее болезненным самонаслаждением и восторженным самоанализом. Вместе с тем, следует подчеркнуть, что так называемая «декадентская фаза» в идейной и творческой эволюции Германа Бара лишена ясной, отчетливой границы[106]. Как показал Роже Бауер, понятие «декаданс» уже с первых случаев употребления его Баром вводится им в перспективу «преодоления», расценивается как промежуточный, переходный этап в становлении новой литературы.[107]

Наличие такой перспективы характеризует и «Русское путешествие», где ироническая игра рассказчика с его двойниками обещает выход за пределы декадентского субъективизма. Гипертрофия *Я,* ведущая к его диссоциации, именно в этой диссоциации себя и проявляющая, представляет лишь антитезу в диалектическом процессе становления личности, лишь момент отрицания той иллюзорной целостности, которая присуща античному «человеку

---

[103] H. Bahr. Dialog vom Tragischen. Berlin, 1904. S. 113.

[104] Ibid. S. 115.

[105] H. Bahr. Theater. Ein Wiener Roman. Berlin, 1911. S. 96.

[106] К «фазе декаданса» в эволюции Бара относит «Русское путешествие», например, Donald G. Daviau в своей книге: Der Mann von Ubermorgen. Hermann Bahr 1863—1934. Wien, 1984. S. 26.

[107] R. Bauer. Hermann Bahr und die «décadence» // Hermann Bahr-Symposion: «DerHerrausLinz». Linz, 1987. S. 25—31.

полиса». Но за этим первым отрицанием неизбежно должно последовать второе, «отрицание отрицания», означающее синтез противоположностей. В перспективе вырисовывается окончательное преодоление всякой театральности и всякого актерства, т. е. восстановление распавшейся личности в идеальном образе «нового человека». Обретая опору в истинной, духовной реальности, он открывает тем самым истинное значение своего *Я*. Именно таков человек первых веков христианства, о котором идет речь в эссе «Вена». В противоположность «взбунтовавшемуся рабу», т. е. импрессионисту с его метафизическим отчаянием и социальной бесприютностью, человек эпохи раннего христианства вновь «всецело социален», его личность находит себе оправдание в общезначимых законах и ценностях мировой жизни. Пройдя через отрицание бунтом, фальшивое тождество «полисного человека» превращается в подлинное тождество христианина, не продиктованное волей земного властителя и законами светского государства, а обусловленное волей божественной и законами Града небесного. Такова стадия синтеза в том диалектическом процессе, который и образует, согласно Бару, содержание термина «модернизм».

В финале интеллектуальной драмы, каковой представляется Бару история культуры, декадент, измученный противоречиями действительности, исцеляет свое разорванное сознание верой в свою сопричастность единству мировой жизни. Религиозное отречение и политический консерватизм позднего Германа Бара, принявшего в 1918-м году католичество, – явление характерное и типическое, общая судьба европейского декаданса и неотъемлемый элемент культуры модернизма в целом, типологически связывающий ее эволюцию с эволюцией романтизма. Противопоставление холизма «модернистскому проекту» как принципиально плюралистическому не оправдано историческими фактами[108]. В творчестве Бара тяга к идейному синтезу является все более крепнущим лейтмотивом его идейного развития, начиная уже с таких ранних произведений, как «Русское путешествие».

Как показывает Готхарт Вунберг, концепция «преодоления натурализма» была подсказана молодому Бару марксизмом[109]. Но философия истории марксизма есть, как известно, финальная эсхатологическая конструкция, согласно которой пролетариат «отрицает» свое собственное господство, чтобы раствориться в бесклассовом обществе как состоянии конечной гармонии[110]. Декадент «конца века», каким он предстает у Германа Бара, разделяет эту судьбу. В эссе о Вене Бар выводит его под именем «раба», который осознает лживость господствующего миропорядка и преодолевает свою укорененность во внешнем мире вещей во имя христианства как внутреннего мира души. Подобно пролетарию у Маркса ему предназначено совершить последний, апокалиптический акт преодоления, после чего всемирная история завершается и наступает вечность.

Именно такая схема развития определяет эволюцию героя в «Русском путешествии». Уже его декадентский артистизм, та подчеркнутая легкость, с которой он меняет маски и роли, ни одной из них не удовлетворяясь, намекает на некий спасительный, освобождающий смысл этого непрекращающегося спектакля. Иронический актер, он с самого начала настроен на преодоление дифференцированности и плюралистичности своего внутреннего мира. Он предчувствует, что его *Я,* которому отказано в спасении (философией Эрнста Маха), все же будет спасено, ибо чем рафинированнее чувственный опыт гедониста, тем прозрачнее окружающая его эмпирическая действительность, тем ближе рождение его истинной метафизической личности.

---

[108] См. об этом подробнее в главе I настоящей работы.

[109] G. Wunberg. Hermann Bahrs Moderne-Entwurf der neunziger Jahre im zeitgenossischen Kontext // Hermann-Bahr-Symposion: «Der Herr aus Linz». Linz, 1987. S. 20.

[110] Ср. у Карла Левита: «Весь исторический процесс, как он изображается в „Коммунистическом манифесте“, воспроизводит христианско-иудейскую схему провиденциальной истории спасения, устремленной к исполненному смысла финалу» (K. Lôwith. Weltgeschichte und Heilsgeschichte / 8. Aufl. Stuttgart; Berlin; Kôln, 1990. Bd.2. S. 48).

«Русское путешествие» намечает ряд мыслей и образов, приобретающих более ясные очертания лишь в позднейших произведениях Бара. Такова в особенности фигура актера, которую Бар изучал и интерпретировал в течение четверти века. Итогом его размышлений является большое эссе «Актерское искусство» (1923), где он приходит к выводу, что актер учит нас пониманию последней тайны человеческой природы, а именно той, «что мы, когда мы до конца преодолеваем свое Я и полностью перестаем быть самими собой, что только после этого мы и находим свою сущность (Selbst), только и начинаем быть самими собой (…) Истерия актера выводит прямо в область метафизического»[111]. Иными словами, распад личности выступает в статье Бара как своего рода условие и предпосылка ее спасения, как своего рода felix culpa.

Австрийская исследовательница Констанция Флидль говорит в связи с этим о присущей позднему Бару «диалектической теологии»[112], являющейся следствием его религиозного обращения. Между тем, именно такая «диалектическая теология» определяет уже идейное содержание «Русского путешествия», этой, на первый взгляд, едва ли не самой декадентской из ранних книг Бара, написанной задолго до его увлечения католицизмом.

Особенность диалектики «Русского путешествия» состоит, однако, в том, что переход от актерства (способности к диссоциации *Я)* к области метафизического совершается здесь не прямо и автоматически, как подразумевается это в позднем эссе Бара, а предполагает специальную промежуточную ступень, когда актер вдруг чувствует, что привычная способность к лицедейству им утрачена. Этот момент торможения посреди привычной игры, момент духовной опустошенности Бар описывает очень точно и подробно. «Со мной что-то случилось, – жалуется рассказчик. – Я хотел усвоить себе русскую душу… Но на этот раз ничего не вышло. Я все делал не так. Я не сумел обогатить мои нервы новым опытом… Ничего русского не вошло мне в душу, и я не могу избавиться от опасений, что вместо этого я потерял и европейское. Нервный акробат куда-то исчез. Я испытываю его искусство, но вот ведь! – Он унес его с собой. Я пробую превратиться во француза, в испанца, в буддиста, испытывая одного за другим, по порядку. Но ни один не слышит, ни один не подчиняется мне. Вокруг мертвая пустыня. И только что-то совсем простодушное, смиренное и ничтожное оставили они после себя, какое-то маленькое, тихое, светлое чувство. Оно как будто бы сидит рядом на полу, как нагой ребенок, который играет во что-то, и его большие, серые глаза смотрят в далекую даль… Чувствуется, что где-то вдалеке есть прекрасное будущее. Кажется, я должен был все потерять, чтобы отыскать самого себя» (84—86).

Приведенный отрывок располагается в середине текста, означая как бы смысловую цезуру, нулевой пункт в психологическом развитии героя, когда все, казалось бы, достигнутое обращается в ничто и все надо начинать сначала[113]. Его эстетический индивидуализм терпит крах, его вера в то, что лицедейство способствовало обогащению его личности рушится, и опыт тонких чувственных переживаний впервые уступает в нем место опыту христианского нисхождения, причем введением в этот новый опыт служит, как признает рассказчик, его неудачная попытка вжиться в роль русского человека. Россия, не выдавшая ему своей тайны, именно от этого становится для него школой смирения, которую он должен пройти для того, чтобы открыть для себя свое истинное *Я*. «Прекрасное будущее», на которое указывает подсказанный Ницше символический образ нагого ребенка, предполагает, следовательно, отречение от ложного богатства индивидуальных чувств и мыслей, характеризую-

[111] H. Bahr. Schauspielkunst. Leipzig, 1923. S. 45.

[112] K. Fliedl. Arthur Schnitzler. Poetik derErirmerang. Wien, 1997. S. 347.

[113] Понятие «нулевого пункта» как элемента композиции романа был опредложено В. Дибелиусом в его статье «Морфология романа» (Проблемы литературной формы. Пг., 1929. С. 120).

щих декадента как человека западной культуры. От него требуется смиренное нисхождение в мир простых и убогих, требуется воля к растворению своего *Я* в мировом всеединстве.

Задолго до Вячеслава Иванова, писавшего о «русской идее» нисхождения[114], идея эта была хорошо известна на Западе из романов Достоевского, которого уже в 1880-е годы пропагандировал в Берлине Георг Брандес, а в Париже Мишель де Вогюэ, автор знаменитой книги о русском романе. Герман Бар, чувствовавший себя как дома и в Берлине и в Париже, мог знать Достоевского еще до «Русского путешествия» и за много лет до того, как он провозглашает русского писателя «единственным, кто может помочь Западу выпрямиться и вновь обрести себя».[115]

В относящемся к 1914-му году эссе о Достоевском Бар полемизирует с Отто Юлиусом Бирбаумом, который отвергал принципиальное значение Достоевского для европейской культуры, противопоставляя ему, «русскому пророку смирения», Ницше с его культом сильной личности, следующей нравственному императиву индивидуального роста, восхождения, утверждения своей власти над миром[116]. Герману Бару же герои Достоевского дороги именно тем, что они не замкнуты в границах индивидуального существования и характера, напоминая нам о тех «блаженных временах, когда каждый человек еще был всем человечеством».[117]

Преодоление principium individuationis – общая тема эпохи модернизма[118], но для Бара это тема прежде всего русская, связанная с именем Достоевского, с образом человека в его романах. Говоря об отмене в них границ человеческой личности, Бар подразумевает мистическое состояние души, в котором исчезает граница между *Я* миром и человек переживает нераздельное единство со всем существующим во Христе – от последнего солдата-истукана на русской границе, выразительно описанного на страницах «Русского путешествия», до самого утонченного из парижских декадентов. Эссе 1914-го года лишь развивает и абсолютизирует то, что было высказано уже в книге о Петербурге, где «прекрасное будущее», предчувствуемое героем, обусловлено редукцией переусложненного внутреннего мира декадента к простоте и единству общечеловеческого начала. Безграничность личности и составляет ту русскую правду, которую Петербург с его театральностью пытается утаить от героя книги и которую он тем не менее осознает как «магическое чудо» своего «второго рождения» (159).

По мысли И. П. Смирнова, имеются основания для того, чтобы выделить в мировой литературе особый «когнитивный жанр», представленный группой текстов, рассказывающих о тайне и центрированных вокруг ее разгадки[119]. К таким текстам может быть отнесено и «Русское путешествие», где посвящение героя в тайну России (Петербурга) совершается как своего рода обряд инициации, символизирующий смерть – отречение от прежней жизни и ее ценностей во имя рождения «нового человека». «В религиозной практике, – пишет И. П. Смирнов, – таинствами считаются действия по пересечению границы – моменты, когда человек совмещает в себе еще-непринадлежность и уже-принадлежность: к церкви (крещение), к семье (вступление в брак), к богу (евхаристия), к прощенным (покаяние) и пр. Карна-

---

[114] Иванов В. О русской идее (1909) // Иванов В. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 360—372.

[115] H. Bahr. Dostojewski // Drei Essays von Hermann Bahr, Dmitrij Mereschkowskiy, Otto Julins Bierbaum. Mtinchen, 1914. S. ПО. Биографическое эссе Мережсковского остается вне полемики о западной «воле к власти» и русской «воле к самоуничижению», которую ведут два другие участника сборника. Среди позднейших немецких публикаций Мережковского с этим спором более всего связана его статья «Europa fuit?» (1921), опубликованная в качестве предисловия к истории русской литературы Александра Элиасберга (A. Eliasberg. Russische Literaturgeschichte in Einzelportrats. Mtinchen, 1922).

[116] O. Bierbaum. Dostojewski //Ibid. S. 76-105.

[117] H. Bahr. Op. cit. S. 112.

[118] См.: H. Kiesel. Geschichte der literarischenModerne. Mtinchen,2004. S. 108—168.

[119] И. П. Смирнов. Роман Тайн «Доктор Живаго». М., 1995. С. 23.

вальная маскировка индивидов приурочена к таким исключительным периодам, когда данное время еще не перешло в новое, хотя новое уже и вступает в свои права, в частности, к концу зимнего сезона».[120]

Именно о таком пересечении границы, означающем таинство инициации, идет речь в весеннем путешествии Бара в Россию – из эмпирического мира видимости, символом которого является Петербург, герой Бара переходит в метафизическое царство истинного бытия, которое ему предстоит открыть в самом себе. Сакральное значение средневекового карнавала, приуроченного к границе зимы, дает основание предположить, что вступление героя Бара в торжественный хоровод русских масок соответствует посвящению его в мистерию самопознания и преображения личности. В таком случае «Русское путешествие» получает статус символического текста, в котором все внешние перипетии путешествия представляют собою метафору искания божественной правды и личного спасения, обретаемого на пути к ней. В такой интерпретации «Русское путешествие» должно быть включено в широкий контекст символистской прозы, отличительным признаком которой является соотнесенность реалистического изображения с областью сверхчувственного. Очевидно, что это противоречит традиционному представлению о «Русском путешествии» Бара как о «грациозном рисунке пастелью», демонстрирующем «декадентские увлечения молодого Бара в их максимальной чистоте».[121]

Но в любом случае, рассматриваем ли мы книгу Бара как «грациозную пастель» или как символическую мистерию о смерти и воскресении, в жанровом отношении она представляет убедительный пример автонарративного интимно-личного текста, преобладающего в творчестве писателей «Молодой Вены»[122]. Форма фиктивного дневника, избранная Баром, выступает как один из вариантов пограничного, «сверхжанрового» жанра эссе, интегрирующего путевые очерки и психологические размышления, литературную критику и новеллистику. Каждый из этих жанров или дискурсов выведен в эссеистическом тексте Бара из своего условного исторического контекста в мир индивидуального авторского опыта, в открытую зону контакта с незавершенным, насыщенным предчувствиями будущего настоящим[123]. «Исходной точкой для эссеиста, – пишет австрийский мастер эссеистической прозы Манес Шпербер, – является та точка зрения, которую он собирается оставить позади»[124]. Это в точности соответствует построению «Русского путешествия» и тому принципу иронического дилетантизма, с помощью которого молодой Бар и литераторы его поколения отстаивали свою творческую свободу.[125]

Центральным мотивом «Русского путешествия» является внутренняя метаморфоза героя-рассказчика. Все другие мотивы, статические и динамические, вплетены в историю этой метаморфозы. Примером может служить выразительная сценка в русском борделе, из-за которой книга была запрещена австрийской цензурой как «безнравственное сочинение»[126]. Между тем, педалирование эротического мотива, развернутого также в нескольких других эпизодах[127], могло понадобиться Бару не только для пикантности. Его функция, добивался этого Бар сознательно или нет, заключается в том, чтобы ввести иллюзорный

---

[120] Там же. С. 17—18.

[121] H. Houben. Verbotene Literatur. Berlin, 1924. S. 42.

[122] См.: J. Le Rider. Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identitat Wien, 1990. S. 55.

[123] Об этом свойстве эссеистических текстов см.: М. С. Эпштейн. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 341—149.

[124] M. Sperber. Essays zur taglichen Weltgeschichte. Wien; Mtmchen; Zurich, 1981. S. 10.

[125] О специальном значении понятий «дилетантизм» и «дилетант» на рубеже веков см.: B. A. Sérensen. Der «Dilentantismus» des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann // Orbis litterarum. 1969. Vol. XXIV. № 4. S. 251—260. В частности, Серенсен приводит характеристику дилетанта в новелле Г. Бара «Дора» (1893).

[126] См.: H. Houben. Op. cit. S. 44.

[127] Ср. вставную новеллу о безвольном любовнике Исидоре (149 и далее).

Петербург, иллюзорность которого рассказчику надлежит преодолеть, в старинную мифологическую перспективу города-блудницы Вавилона[128]. Преодоление иллюзорности Петербурга, являющееся главной задачей героя, получает тем самым дополнительную мотивировку. Разумеется, что цензурному комитету 1891-го года такого рода соображения не были доступны. Цензор, наложивший арест на первый тираж «Русского путешествия», полагал, что «неприличные места» можно вычеркнуть без ущерба для целого, поскольку, как он аргументировал, «вся книга представляет собой лишь калейдоскоп всевозможных, беспорядочно набросанных впечатлений, лишенных какой бы то ни было логической или эстетической связи».[129]

Общему идейному заданию подчинена у Бара и вводная театрально-критическая статья об актерском искусстве Элеоноры Дузе. Все высказывания Бара о творчестве итальянской актрисы, которую он впервые увидел на русской сцене, развертывают доминирующую в книге оппозицию истинного и иллюзорного, души и роли, имеющую прямое отношение к русской теме. По мысли Бара, Дузе умеет создавать неповторимо-индивидуальные характеры, но одновременно и выразить своею игрой то сверхиндивидуальное, общечеловеческое начало, которое живет в каждом. «Тут маски надевает душа, которой тесно на устроенном ею маскараде», – писал позднее об итальянской актрисе Гофмансталь, облекая в афористическую форму смысл более ранней восторженной рецензии Бара[130]. Весьма показательно в этой связи, что понятие «диалектический реализм», формулированное Баром применительно к Дузе, переносится им позднее на творчество Достоевского.[131]

Искусство, будь то театр, эрмитажная живопись или литература, относится, наряду с Петербургом, к конструктивным мотивам «Русского путешествия». В качестве третьего ведущего мотива выступает любовь героя-рассказчика к «маленькой фрейлейн», прототипом которой явилась Лотта Витт, актриса театра Рейхера, завоевавшая, как свидетельствует рецензент «Петербургских ведомостей», горячие симпатии русской публики[132]. Все три области русских впечатлений – Петербург, искусство и любовь – воспринимаются рассказчиком как неразрывно переплетенные тайны, от разгадки которых зависит его собственное спасение как личности. Пытаясь разгадать эти загадки, рассказчик во всех трех случаях терпит неудачу, но, в конечном счете, все же выигрывает, после того, как, казалось бы, все проиграл.

На глубокую связь между любовным мотивом «маленькой фрейлейн» и мотивом Петербурга – России указывает, например, фрагмент, в котором рассказчик, размышляя о «маленькой фрейлейн», приходит к убеждению, что она владеет той «благой тайной», к обладанию которой так горячо стремятся все «современные виртуозы ощущений, все последователи Барреса»[133]. «В чем она, эта тайна, я сказать не могу, – признает рассказчик, – мне не удается понять это, дать этому имя. Но во мне нарастает спасительное чувство, что именно она подарит мне разгадку, если я только буду желать этого с достаточным смирением» (100). Смиренное служение как условие разгадки объединяет «благую тайну» маленькой актрисы с тайной Петербурга, с утаиваемой Петербургом русской правдой Достоевского. Это объясняет, почему Бар предпосылает «Русскому путешествию» посвящение «Маленькой фрей-

---

[128] В. Я. Топоров. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте//Структура текста – 81. М., 1981. С. 53—58.

[129] Цит по: H. Houben. Op. cit. S. 44-6.

[130] H. Hofmannsthal. Die Duse im Jahre 1903 II H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbânden. Bd. 8. Frankfurt a. M., 1980. S. 61.

[131] H Bahr. Dostoewskij. S. 12.

[132] Sankt-Petersburgische Zeitung, April 1891. № 219. S. 3.

[133] В период пребывания в Париже в 1890-м году Бар расценивал творчество Мориса Барреса как воплощение европейского декаданса. См.: H. Bahr. Selbstbildnis. S. 202.

лейн» и придает посвящению смысл, выходящий за рамки личных отношений. «Маленькая актриса», в начале книги не более чем участница дорожного флирта, получает от Бара роль Беатриче, божественной проводницы в «vita nuova», которая должна быть заслужена нисхождением в русский «Inferno».

В соответствии с требованием эссеистической формы рассуждения соседствуют в «Русском путешествии» с художественными образами, подтверждаются повествовательными эпизодами. Так, вслед за размышлениями рассказчика о характере «маленькой фрейлейн», идет рассказ об их совместных прогулках по ночному Петербургу:

«Мы часто ездим к Петру. Это великолепная статуя, на берегу широкой Невы, образ могучего царя, высеченный из серого камня. Его создал Фальконе по указу Екатерины Второй. Безудержная страсть и дикая, ненасытная воля в его отчаянном взлете. По ночам, когда серо-синий туман стоит над Невой, будто бы вспыхивает в бледном граните какая-то призрачная жизнь, и страшные легенды овевают его мертвящее великолепие. Подолгу вслушиваемся мы в эти пугающе чудные намеки. Я держусь за руку маленькой фрейлейн, чтобы со мной ничего не случилось» (162—163).

Бар нигде не называет имени Пушкина, и у нас нет никаких оснований утверждать, что поэма «Медный всадник», это ключевое произведение петербургского текста русской литературы, выступает в «Русском путешествии» в качестве сознательно избранного Баром претекста. Но в общем пространстве петербургского мифа, очертания которого были знакомы Бару через посредство французов (Кюстин, Вогюэ), его русская книга оказывается в известном идейном родстве с поэмой Пушкина.

Пушкинский Евгений мог бы быть одним из подданных австрийского императора Иосифа II, одним из тех «искусственно выведенных» венцев, о которых Бар писал, что их публичная жизнь – это театр марионеток, а свою человеческую сущность они прячут в тайнике и вынимают «для домашнего употребления»[134]. Для Евгения домашним употреблением его человеческой сущности является его любовь к бедной Параше, его мечта о семейной идиллии на окраине Петербурга, вне социального космоса, созданного «строителем чудотворным».

Согласно Мережковскому, в героях-антагонистах поэмы, Петре и Евгении, воплощены две изначальные силы, борющиеся в европейской цивилизации: язычество и христианство, отречение личности от своего *Я* в Боге и обожествление ею своего *Я* в героизме. Вызов, брошенный Евгением «горделивому истукану», Мережковский предлагает понимать как восстание христианства против язычества, как отчаянный мятеж «ничтожных» и «смиренных», тех, кому обещано Царствие небесное[135]. Бар был знаком с идеями Мережковского и высоко ценил его, хотя, конечно, не в период работы над «Русским путешествием», а двумя десятилетиями позже[136]. Во всяком случае, страх, который рассказчик Бара испытывает на Сенатской площади, перед лицом словно оживающего Всадника, может быть истолкован как кризис личности, осознающей гибельность своего эстетического индивидуализма, своего декадентского язычества. Современный декадент начинает видеть в императоре своего страшного двойника. Признаком, по которому устанавливается это двойничество, является солипсистский культ своего *Я,* отрицание общезначимой объективной действительности и подмена ее индивидуальной иллюзией. Подобно тому, как Петр воплотил свою волю в образе Петербурга, так и для декадента весь мир выступает как проекция его собственной личности. Призрачная столица России выступает как символ декадентского сознания, для

[134] Bahr H. Wien. Stuttgart, 1906. S. 54.

[135] Д. С. Мережковский. Пушкин II Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. СПб.; М., 1911. С. 341—346. Ср.: В. Я. Брюсов. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. М., 1975. С. 31—32.

[136] См., напр., его эссе о Леонардо да Винчи: H. Bahr. Leonardo // Essays. Leipzig, 1912. S. 8-12.

которого мир обращается в систему моих представлений. «Мир существует, потому что мы его помыслили», – утверждал Вильям Ловелл в романе Людвига Тика[137]; «Когда я умру, весь мир умрет со мной», – вторит ему столетие спустя секретарь Унгнад в одной из пьес Артура Шницлера, современника и единомышленника Бара.[138]

Обесценивание внешней жизни становится для декадента предпосылкой превознесения себя, ведет к оправданию безграничного наслаждения по ту сторону добра и зла – «если жизнь есть сон, будем стараться видеть прекрасные сны»[139]. Отсюда – претензия декадента на абсолютную свободу, на произвол Божества, не знающего другого закона, кроме личной воли и личного счастья. Но, как писал, исследуя романтическое чувство жизни, В. М. Жирмунский, присущая эстетическому индивидуализму жажда жизненной полноты не может найти себе удовлетворения в мире. «Мир не является бесконечной полнотой, потому что в нем нет Бога: он побледнел и потерял значение, цену, в то время как воля и жажда жизни выросли до беспредельного»[140]. Призрачный мир «кажется тюрьмой», «не дает забвения»; «тени не удерживают в своем круге»; «Я только сам себя встречаю в пустой равнине бытия».[141]

Здесь, говорит далее Жирмунский, «предел идеализму, доведенному до своей крайней формы»[142], отсюда берет начало «мистический реализм» первых романтиков. Такую же эволюцию – от идеалистического солипсизма к реализму мистического чувства – повторяет, по мысли ученого, и литература конца XIX века, нередко именовавшая себя неоромантизмом. Из декадентского эстетизма рождается символизм, когда «открываются снова просветы в таинственную жизнь мироздания», «за гранью конечного открывается бесконечная даль».[143]

«Русское путешествие» Бара представляет выразительный документ подобной эволюции, которая совершается здесь под влиянием русского опыта. Эпизод на Сенатской площади ясно показывает момент перелома в сознании героя, когда он, «донжуан» жизни, привыкший наслаждаться ее иллюзиями, познает страх метафизической пустоты. Созданное его волей царство золотых снов оборачивается для него жуткой сказкой Петербурга, автором и символом которой является ожившая статуя Петра. Пугаясь его преследования, чувствуя себя под угрозой безумия, напоминающего о пушкинском Евгении, герой «Русского путешествия» хватается за руку «маленькой фрейлейн», своей Параши, которую проклятый город еще не успел отнять у него, как отнял у Евгения. Жест, выступая как интертекстуальный эквивалент истории Евгения в «петербургской повести» Пушкина, получает символическое значение, выражает готовность рассказчика к принятию христианских ценностей.

Содержание метаморфозы, пережитой героем Бара, сводится к смене моделей самоидентификации: от отождествления себя с Медным всадником он переходит к отождествлению себя с Евгением. Анализируя свое новое состояние, он пишет: «Высокомерный самообман, заставлявший меня думать, что я – человек особенный, избранный для гордого, дикого величия, утратил свою власть надо мной. Я хочу быть ничтожным и смиренным, хочу повиноваться своему тихому, доброму чувству. Все во мне взывает теперь к простоте и мягкости. Хочу стать обыкновенным и надежным» (161).

Но этим тихим аккордом развитие героя еще не завершено. Его отречение от «гордости и славы» является лишь предварительным условием нового великолепия универсаль-

---

[137] «Die Wesen sind, weil wir sie dachten» – L. Tieck. William Lovell // L. Tieck. Schriften. Berlin, 1828. Bd. 6. S. 178.

[138] A. Schnitzler. Der Gang zum Weiher // A. Schnitzler. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Frankfurt a. M., 1979. Bd. 8. S. 65.

[139] В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.С. 132.

[140] Там же.

[141] Цитаты из романа Тика «Вильям Ловелл», приводимые Жирмунским (Там же. С. 133).

[142] Там же.

[143] Там же. С. 195.

ной личности, способной вобрать в себя весь мир. Смиренное подчинение индивидуального общечеловеческому мыслится у Бара не как отрицание, а как спасение всего богатства индивидуальных свойств, накопленных современной личностью. Положительная вера, проснувшаяся в душе героя, нужна для того, чтобы освятить и тем сберечь все разнообразие, всю полноту его индивидуальной жизни, одухотворить и оправдать ее в Боге. Каждая личная черточка, каждая лукавая маска преодоленного гедониста должны, по мысли героя, найти себе место и оправдание в его новом, всеобъемлющем *Я* (180). С рождением этого высшего, метафизического *Я* эмпирическая личность не зачеркивается, а подвергается диалектическому снятию. Развивая свою концепцию нового человека, Бар мечтает об утопическом ордене совершенных личностей, который он именует «клубом хороших европейцев» (180). В финале «Русского путешествия» явственно звучит, таким образом, гностический мотив Третьего царства, полученный Баром в наследство от романтиков и Гейне, от Ницше, Ибсена и Достоевского, утверждается мечта о реинтеграции чувственного и сверхчувственного начал в сознании нового человека.

В первое десятилетие XX века Герман Бар был довольно хорошо известен в России. Его пьесы ставились на русской сцене, его роман «Театр» издавался высокими тиражами, сборники его литературно-критических эссе рецензировали Зинаида Венгерова в «Вестнике Европы» и Юлий Айхенвальд в «Русской мысли»[144]. Первые из этих откликов относятся уже к середине 1890-х годов. Тем удивительнее, что именно «Русское путешествие» не удостоилось в России никакого внимания.

Но и в иностранной, в том числе в немецкой, литературе вопроса дело обстоит немногим лучше. В 1892-м году талантливая журналистка из круга «Молодой Вены» Мария Герцфельд приветствовала книгу Бара изящной импрессионистической рецензией, которая заканчивалась словами: «Что-то дрожит и бьется под покровом этого блестящего остроумия, за этим кружением фривольных масок. Может быть, это мотыльковые крылышки нового Германа Бара? Настоящего Бара, который только что потерял самого себя?»[145]

Единственный, кто в последующие годы предпринял попытку ответить на этот вопрос, французский исследователь Эмиль Шастель подробно пересказывает размышления самого Бара, чтобы прийти к ничего почти не говорящему выводу о том, что «Русское путешествие» явилось для его автора «этапом на пути к зрелости»[146]. В немецких статьях и книгах, исследующих творчество Бара, «Русскому путешествию» посвящается в лучшем случае два-три абзаца, причем все внимание сосредоточивается на знакомстве Бара с новым театральным искусством Запада[147]. Из поля зрения исследователей совершенно выпадает тот факт, что гастроли труппы Рейхера воспринимались Баром на многозначительном фоне петербургского «theatrum mundi», что впечатления от того и другого перекрещиваются в сознании рассказчика, играющего перед читателем «комедию своей души», что, наконец, эта комедия

---

[144] З. Н. Венгерова. Bahr. Studien zur Kritik der Moderne // Вестник Европы. 1985. Т. 5. С. 852—858; Ю. Айхенвальд. «Мастер» Бара//Русская мысль. 1906. Кн. 4. С. 223—225. О постановке пьесы Бара «Другая» (Die Andere) в театре Комиссаржевской см.: jV. Pavlova. Àsthetisierung des Lebens. Das Bild Wiens in Russland um die Jahrhundertwende Wien als Magnet? / Hrsg. G. Marinelli-Kônig, N. Pavlova. Wien, 1996. S. 49—69. З. Венгерова начинает первую из своих рецензий о Баре словами: «В лице Германа Бара „Молодая Германия“ имеет яркого выразителя своих стремлений и идеалов. Бар, венский журналист и писатель, выступил около десяти лет тому назад довольно незначительными драмами и рассказами натуралистического характера; с тех пор он прошел через сильное влияние новейшей французской литературы, изменил свою первую манеру и из подражательного беллетриста сделался критиком с определенной и оригинальной физиономией» (Вестник Европы. 1895. Т. 5. С. 852).

[145] M. Herzfeld. Hermann Bahr. Russische Reise // Wiener Literaturzeitung. Jg. 3. Marz 1892. S. 20. Цит. по: Das Junge Wien. Osterreichische Litetatur und Kulturkritik 1887—1902. Bd. 1-2 /Hrsg. G. Wunberg. Tubingen, 1976. Bd. 1. 92.7.

[146] E. Chastel. Hermann Bahr, son oeuvre et son temps. T. 1,2. Paris, 1977. T. 1. P. 405.

[147] Cm:.H. Kindermann. HermannBahr. Gray, 1956. S. 40—48. Farkas. Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne. Wien, 1989. S. 27—28; D. G. Daviau. Der Mann von Ubermorgen. Hermann Bahr 1863—1934. Wien, 1984. S. 26.

души декадента с ее, как сказано у Гофмансталя, «красивыми формулами горьких вещей»[148], трансформируется по ходу повествования в символическую мистерию на тему смерти и возрождения.[149]

«Петербург стал моим Дамаском, – писал Бар отцу по возвращении из России – Русская книга обозначит важный этап моей жизни. Конец метаниям и экспериментам, настает период спокойствия, тишины и просветленности»[150]. Это признание молодого Бара – важный аргумент в пользу трактовки «Русского путешествия» как книги о духовном прозрении, обусловленном встречей с русской культурой. Между тем, ни Рейнгард Фаркас, цитирующий эти слова в одном из примечаний к своей книге 1989-го года, ни позднейшие исследователи творчества Бара не раскрывают их подлинного значения.[151]

Герман Бар и сам приложил, кажется, все усилия к тому, чтобы ввести в заблуждение своих критиков. В автобиографической книге «Автопортрет» (1923) он оценил свое «Русское путешествие» как «до отказа насыщенную причудливыми ощущениями, скорее всего, дурацкую книжку, о которой никто не может сказать, почему она, собственно, называется „Русским путешествием“»[152]. «Мои русские впечатления были грандиозны, они состояли из Кайнца и Дузе», – иронизировал он в той же книге.[153]

Но примечательно, что рядом с этими ироническими самооценками в автобиографии находится пассаж, который представляет все дело совершенно в ином свете. Бар вспоминает о «наших ночных поездках по царственному городу, чаще всего на Сенатскую, к статуе Всадника, рвущегося к небесам», чтобы уже в следующем абзаце дополнить это воспоминание еще одним, которое резко контрастирует с первым. Здесь он набрасывает выразительную сценку народного молебна у маленькой церквушки неподалеку от Казанского собора, когда он видел, как каждый из проезжавших мимо господ выходил из кареты и, преклонив колени рядом с простолюдинами, истово крестился на церковные купола. «Я стоял там с чувством зависти в сердце и ничего не желал так горячо, как уметь вот так же молиться, – пишет Бар и добавляет: – И еще я подумал тогда о национальной мощи России, о том, что такая вот общая молитва и соединяет господ и слуг, мотов и нищих в единую нацию».[154]

Два воспоминания – о гордом царе и о смиренно молящемся народе – явно смонтированы друг с другом в тексте автобиографии по принципу контраста, и этот контраст высвечивает и подтверждает всю тридцатилетней давности концепцию «Русского путешествия», как бы ни оценивал Бар эту раннюю свою книгу.

В «Автопортрете» Бар настаивает, следовательно, на той же антитезе языческого человекобога и христианского богочеловека, на преодолении первого во славу второго, которое образует центральный мотив не только его «Русского путешествия», но и всего корпуса диалогически соотнесенных между собой произведений, составляющих так называемый «петербургский текст русской литературы». «Петербург – бездна, иное царство, смерть, – писал, характеризуя этот текст, В. Н. Топоров, – но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые

---

[148] H. Hofmannsthal. Prolog (zu Arthur Schnitzlers Buch Anatol) IIH. Hofmannsthal. Samtl.Werke. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 25.

[149] Не касается этой проблематики и автор недавней монографии о венском модернизме Ю. Л. Цветков (Литература венского модерна. М.; Иваново, 2003); посвящая русской книге Бара с. 192—195, автор монографии в согласии с немецкими исследователями полагает, что эта книга иллюстрировала теорию импрессионизма и «не стала знаковым явлением литературы, хотя Бар, безусловно, претендовал на это» (с. 195).

[150] H. Bahr. Briefwechsel mit seinem Vater. Wien, 1971. S. 100.

[151] R. Farkas. Op. cit. S. 48.

[152] H. Bahr. Selbstbildnis. S. 271.

[153] Ibid.

[154] Ibid. S. 275.

горизонты жизни… Внутренний смысл Петербурга именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал».[155]

О таком именно возрождении через смерть идет речь и в «Русском путешествии» Германа Бара. Петербург выступает у него как экзистенциальное пространство, где трагедия потерявшей себя личности декадента достигает кульминации и разрешается рождением нового человека. Это и должно было стать центральным событием того культурного процесса, который Бар называл модернизмом. То, что произошло с его героем в Петербурге, должно было снова произойти в Вене со всем поколением творческой молодежи, которую Бар стремился объединить под именем «Молодая Вена».

[155] В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы. С. 207.

Глава третья
Под обаянием Чехова
(О прозе Петера Альтенберга и Артура Шницлера)

В западной славистике бытует мнение, что на рубеже веков русская литература воспринималась в Австрии как явление по преимуществу внеэстетическое, как «морально-этическое послание», выходящее далеко за пределы искусства[156]. Но то, что верно для периодических изданий[157], неверно для поэтов, в частности для поэтов «Молодой Вены», у которых философия растворена в поэтике их произведений.

Не только Чехов, но даже Достоевский и Лев Толстой важны для младовенцев прежде всего не как идеологи, а как художники, чей эстетический опыт служит преодолению натурализма. Так, уже в 1894-м году молодой Гофмансталь писал Рихарду Веер-Гофману: «Я читаю один восхитительный роман; он называется „Братья Карамазовы“, написан Достоевским и заключает в себе такую полноту подлинно реальной жизни, глубоко осмысленной и художественно возвышенной над обыденностью, которая и не снилась авторам так называемой натуралистической литературы».[158]

В позднейшей заметке о Толстом Гофмансталь, сравнивая двух великих русских, говорит, что художественная правда Достоевского, – это «последняя глубоко личная и таинственая истина визионера»; Толстому же это «последнее проникновение» осталось недоступным. «Величественный массив его творчества дышит мистическим язычеством», но Толстой, словно пугаясь своего величия, пытается замаскировать его банальной моральной проповедью[159]. «Гомеровская мощь» Толстого-художника Гофмансталю дороже и важнее, чем толстовское «апостольство» и та «эфемерная слава второго Франциска Ассизского», которая окружала русского писателя в последние годы его жизни.[160]

Зависимость этих суждений от Мережковского[161] не отменяет того факта, что именно «таинственная истина» Достоевского явилась для Гофмансталя глубинным основанием его собственного творчества, в котором альтернативой натурализму становится «новая психология» (название статьи Германа Бара) с ее требованием разрушить рассудочную логику детерминизма и субъектно-объектных отношений, чтобы противопоставить ей онтологическое тождество души и Вселенной.[162]

---

[156] S. Simonek. Peter Altenbergs Annâherung an Anton Cechov // Wechselwirkungen: Russland – Osterreich. Literarische und kritische Wechselwirkungen / Hrsg. v. J. Holzner, S. Simonek, W. Wiesmilller. Innsbruck, 2000. S. 136.

[157] См., напр.: A. Woldan. L. N. Tolstoj und Th. Masarik in Der Zeit – zur Russland-Diskussion in Wien um 1900 II A. W. Belobmtow (Hrsg.). Wien und Sankt-Petersburg um die Jahrhundertwende(n): Interkulturelle Interferenzen (Jahrbuch der Ôsterreich-Dibiliothek in St. Petersburg. Bd. 4). Sankt-Peterburg, 2000. S. 468-77.

[158] Hugo von Hofmannsthhal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel. Frankfurt a. M., 1972. S. 39. Ср.: краткое замечание Михаэля Ворбса о том, что для поэтов венского Fin de siècle Достоевский играл такую же роль, какую для немецких натуралистов играл Золя, заслуживает более пристального внимания (M Worbs. Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M, 1983).

[159] H. Hofmannsthal. Zu Tolstojs Achtzigstem Geburtstag (1908) // Gesammelte Werke. RedenundAufsâtzel. Frankfurt a. M., 1979/80. S. 643.

[160] H. Hofmannsthal. Tolstojs Ktinstlerschaft // Gesammelte Werke. Reden und Aufsâtzel. FrankfurtaM., 1979/80. S. 666.

[161] Немецкий перевод книги Мережковского «Толстой и Достоевский» (Dm. S. Mereschkowski. Tolstoj und Dostojewski als Menschen und Kilnstler. Eine kritische Wurdigung ihres Lebens und Schaffens. Leipzig, 1903) Гофмансталь имел в своей библиотеке (N. Nodia. Das Fremde und das Eigene. Hugo von Hofmannsthal und die russische Kultur. Frankfurt a. M., 1999. S. 191).

[162] Из произведений Гофмансталя об этом с наибольшей очевидностью свидетельствует философская сказка «Женщина

Русская литература воспринимается младовенцами именно с точки зрения искусства, но такого, за которым стоит философская и этическая мысль. Наряду с Гофмансталем это подтверждает и пример Германа Бара. Читая дневники Толстого, он подчеркивает следующее предложение: «Мое пробуждение заключалось в том, что я начал сомневаться в реальности материального мира, он потерял для меня всякий смысл»[163]. Можем ли мы сказать, что Бару здесь важнее – гносеологический аспект этого высказывания, этический или эстетический? Ясно, что слова Толстого могут в одинаковой степени легитимировать не только позднейшее религиозное обращение Бара, но и тот разрыв с эстетикой натурализма, с которого начиналась «Молодая Вена».

Петер Альтенберг – один из оригинальнейших поэтов младовенского круга – эту антинатуралистическую программу полностью разделяет, и хотя из русских писателей его внимание привлекает не Толстой и Достоевский, а прежде всего Чехов, его восторженная рецепция рассказов Чехова определяется теми же идейно-эстетическими принципами, которые питают интерес младовенцев к Толстому и Достоевскому. Исследователи творчества Альтенберга всегда охотно пользовались для его характеристики понятием «импрессионизм», что в последние годы вызывает не лишенную оснований критику[164]. Дело, однако, не столько в Альтенберге (в отлучении его от импрессионизма), сколько в уточнении того исторического содержания, которое вкладывалось в термин «импрессионизм» на рубеже веков в Вене.

Сущность венского импрессионизма, которую Г. Бар выводил из монистической философии Маха, заключалась не в культе изысканных ощущений, не в рафинированном усовершенствовании реалистической поэтики мимезиса, а в переосмыслении поэтического слова как средства магической реинтеграции конечного и бесконечного в образе истинной реальности абсолютного бытия. Именно таков импрессионизм Альтенберга, обусловивший и его отношение к Чехову.

Если Толстого и Достоевского в Вене читали по-немецки, то Чехов стал известен сначала во французских переводах. Связывая этот факт с тезисом о якобы внеэстетической рецепции русской литературы в целом, австрийский исследователь Стефан Симонек строит свою интерпретацию чеховского мотива в миниатюре Альтенберга «Визит», где герой – alter ego автора – восхищается мудрым лаконизмом Чехова, его искусством «в нескольких словах» «передать тончайшие ощущения» и «сказать обо всем».

По мнению Симонека, Альтенберг узнает в рассказах Чехова принцип своей собственной поэтики, но только благодаря тому, что читает он эти рассказы по французски. Художественное мастерство Чехова, – утверждает автор статьи, – становится доступным восприятию Альтенберга лишь под тем условием, что русские тексты перестают восприниматься им как русские, т. е. «внеэстетические», и переключаются в его сознании в контекст французской литературы, подсказавшей ему тот принцип изысканной краткости, которому следовал он сам и который он находит затем у Чехова: «Заострим формулировку: лишь искоренение русского начала и акцент на французском позволяет Альтенбергу распознать в Чехове большого художника»[165]. Это мнение так же сомнительно, как и его исходный тезис.

Так, Симонек цитирует фрагмент, в котором «визитер» читает дамам из рассказов Чехова, а затем высказывает свои суждения о его творчестве: «Молодой человек начал говорить: О, мой А. Чехов! В немногих словах сказать так много – вот в чем все дело! Мудрая экономия средств и абсолютная полнота смысла… Японцы рисуют цветущую ветвь, и это

без тени» (1912—1919), вобравшая ряд мотивов из произведений Достоевского (N. Nodia. Op. cit.).

[163] C. Sippl. Slavica der Hermann-Bahr-Sammlung an der Universitatsbibliothek Salzburg. Bern, 2003. S. 73.

[164] См., напр.: Б. Хвостов. «Эстетика – это диететика»: литературная провокация Петера Альтенберга//Вопросы литературы. Июль-август 2005. С. 279—314.

[165] «Ùberspitzt formuliert: Erst die Tilgung des Russischen und die Betonung des Franzôsischen laBt Altenberg in Chechov den Kiinstler erkennen» – S. Simonek. Op. cit. S. 136.

вся весна. У нас же изображают всю весну, а мы не видим даже цветущей ветви. Мудрая экономия – вот главное! И еще, видите ли, – нужно обладать тончайшей чувствительностью; ощущать форму, краски, ароматы – это прекрасно»… [166]. Здесь цитата обрывается, и Симонек начинает ее интерпретировать, доказывая свой тезис о «французском» Чехове, воспринятом, якобы, исключительно через призму Бодлера и Гюисманса.

Между тем, самое важное в тексте Альтенберга следует дальше: «Но когда с такой же чувствительностью, с такой же утонченностью ощущений умеешь подойти к формам и краскам души, духовной жизни – это намного больше! Истинное искусство начинается лишь там, где предметом изображения становятся события душевного, духовного мира. Жизнь нужно пропустить через душу, через дух, чтобы она пропиталась душою как губка влагой… Искусство – это нечто такое, от чего жизнь становится более живой».[167]

Нет ни малейших оснований думать, что этот пассаж о душе относится к Чехову в меньшей степени, чем первая часть приведенного фрагмента. Более того, только это продолжение делает до конца понятной фразу из первой части цитаты: «И еще, видите ли, – нужно обладать тончайшей чувствительностью; чувствовать форму, краски, ароматы – это прекрасно…». Фраза эта – абсолютно махистская; она свидетельствует о том, что Альтенберг, как и другие поэты «Молодой Вены», прошел школу Эрнста Маха.

Формы, цвета, запахи – это, согласно Маху, и есть то, из чего состоит мир как комплекс ощущений. С точки зрения махистской философии, чистого опыта разграничение восприятий внешнего и внутреннего мира не имеет значения. Когда Альтенберг все же разделяет их союзом «aber», настаивая на том, что только обращение к событиям душевной жизни является основой «истинного искусства», это следует понимать в том смысле, что истинное искусство призвано творить образы мира под знаком тождества внутреннего и внешнего.

Психологизм, требуемый Альтенбергом от искусства, – космического свойства. Он основан на убеждении в том, что индивидуальное *Я* – это не дробная часть вселенной, подчиненная чуждым ей объективным законам, а микрокосм, включающий в себя все качества макрокосма, в нем запечатленный и запечатлевающий его в себе. Осознать это – значит достичь высшей ступени индивидуального развития, той степени «чувствительности», когда ложное противопоставление субъекта и объекта устраняется, и мы чувствуем, как нас пронизывают токи универсального.

Человек-художник, о котором Альтенберг говорит в связи с Чеховым, – это гений чувствительности и потому, как формулировал за сто лет до Альтенберга Новалис, «мессия природы»; благодаря утонченности своих ощущений он расширяет свое *Я* до масштабов вселенной, чтобы вселенная, во всем многообразии образующих ее вещей, ожила в его индивидуальном переживании, в искусстве обрела подлинную реальность живой жизни. Мировая жизнь, преломленная в субъективном сознании поэта, т. е. преображенная искусством, – это «губка, пропитанная душой».[168]

Миниатюра Альтенберга «Визит», опубликованная в 1891-м году, предвосхищает младовенскую концепцию художественного творчества как архаической магии, восстанавлива-

---

[166] P. Altenberg. Wie ich es sehe. Berlin, 1910. S. 112: «Der junge Mann sagte: Mein A. Tschechow! Mit wenigen Worten viel sagen, das ist es! Die weiseste Okonomie bei tiefster Fiille… Die Japaner malen einen Bliitenzweig, und es ist der ganze Friihling. Bei uns malen sie den ganzen Friihling, und es ist kaum ein Bliitenzweig. Weise Okonomie ist allés! Und dann, sehen Sie – die feinste Empfànglichkeit haben fur Formen, Farben, Diifte ist schon…».

[167] P. Altenberg. Ibid. S. 112—113: «Aber dieselbe Empfànglichkeit haben, denselben zarten Sinn fur die Formen und Farben der Seele, des Geistes – ist mehr! Die wahre Kunst beginnt erst mit der Darstellung geistiger, seelischer Erergnisse. Das Leben muB durch einen Geist, durch eine Seele durchgehen und da sich mit Geist und Seele durchtranken, wie ein Badeschwamm… Kunst ist etwas, was das Leben lebendiger macht».

[168] Ср. у Гофмансталя: «Предметы жизни тенями бродят вокруг нас до тех пор, пока не выпьют нашу кровь: только тогда они обретают живые тела» – H. Hofmannsthal. Aufzeichmmgen aus dem Nachlass // Reden und Aufsatze III. Aufzeichmmgen. Frankfurt a. M., 1980. S. 352.

ющей утраченную гармонию мироздания. Одну из лучших формулировок этой концепции дает в 1900-м году (в эссе об Уильяме Блейке) Рудольф Каснер: «Знание мистика – сила поэта. Если когда-то все было гармонией, то теперь, когда она утрачена, только поэты, наши метафизические утешители, многими способами ее восстанавливают»[169]. Один из таких способов Альтенберг находит у Чехова.

Чеховская поэтика, с характерным для нее сочетанием краткости и лиризма, заменой риторических описаний чувства его предметной репрезентацией, важна Альтенбергу не сама по себе, а как свидетельство и инструмент нового отношения к миру, основанного на душевной чуткости и направленного на творческое одухотворение омертвевшей действительности – на создание истинной монистической реальности всеединства.

Можно предположить, что именно это определило выбор тех рассказов Чехова, которые Альтенберг включает в свой текст под французскими названиями: «La mort du matelot» («Гусев») и «Les ennemis» («Враги»). Не умея объяснить этого выбора, Симонек ограничивается пересказом их содержания и лишь замечает, что они «слабо связаны с тематикой, характерной для Альтенберга».[170]

Между тем, в обоих рассказах отчетливо проявляется типично чеховское искусство изображать самые простые, обыденные вещи и явления так, что возникает ощущение надмирного и вечного. Бесхитростная душа умирающего на корабле солдата Гусева растворяется в необъятном пространстве вечной природы, тонет в непостижимых, отраженных друг в друге глубинах неба и моря, где «неизвестно для чего шумят высокие волны».[171]

И точно так же в рассказе «Враги» сквозь внешний слой психологии ненависти просвечивает укоренная в вечности поэзия человеческих чувств, «та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя…, которую умеет передавать, кажется, только музыка»[172]. Темой того и другого чеховского рассказа является смерть, но смерть включена в перспективу вечной мировой жизни, в ту вечность, о которой Бердяев писал, что она – «не в отсутствии конца во времени, а в преодолении всякого конца»[173]. Альтенберг почувствовал у Чехова именно то, к чему стремился он сам и чего требовала эстетика «Молодой Вены», – тенденцию к замещению психологического анализа, исходящего из реалистического детерминизма, образом души-микрокосма, заключающей в себе всю полноту мира.

Известно, что модель поэтического текста как символического «экстракта» невыразимой полноты жизни подсказал Альтенбергу роман Гюисманса «Против течения»: герцог Дез Эссент предпочитает всем другим литературным жанрам жанр «poet en prose» в стиле Бодлера или Малларме, и эти размышления герцога о достоинстве изысканной краткости Альтенберг предпосылает в качестве эпиграфа книге «Как я это вижу», в которую входит и миниатюра «Визит».

Но «тончайшие ощущения» Альтенберга – это совсем не то, что у Гюисманса. Альтенберг сам же акцентирует это различие в эссе «De libertate», построенном в форме диалога поэта с герцогом Дез Эссентом. У Гюисманса утонченность ощущений нужна для того, чтобы обмануть грубую жизнь, у Альтенберга – чтобы ее одухотворить, пропитать душой[174]. Душа, – проповедует Альтенберг, – должна «расширить свою территорию» (an Terrain gewinnen)[175], она должна разрастись до масштабов Вселенной.

---

[169] R. Kassner. William Black // Samtliche Werke / Hrsg. v. E. Zinn. Pfilllingen, 1979. Bd. l.S. 31.

[170] S. Simonek. Op. cit. S. 132—134.

[171] А. П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М., 1962. С. 362.

[172] Там же. С. 501.

[173] «Вечность – не в осутствии конца во времени, а в преодолении всякого конца. Идея конца тем и заманчива, что она есть вместе с тем и идея начала, не смерти, а вечной жизни, начала бытия вечного» – Н. А. Бердяев. Sub speciae aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные. СПб., 1907. С. 366.

[174] P. Altenberg. De libertate Il P. Altenberg. Was der Tag mirzutragt. Berlin, 1901. S. 72.

Как уже говорилось, средством этого расширения является, по мысли Альтенберга, поэзия; поэт – это «Робеспьер души»[176], революционер, преобразующий мир, но его оружие – не риторика, а магический взгляд[177]. «Поэт никогда не единственный. Он – первый», – утверждает Альтенберг и объясняет, что в названии «Как я это вижу» (Wie ich es sehe) под ударением должно стоять не слово «Я», а слово «вижу».[178]

Широко разработанный в прозе Альтенберга мотив ценности зрительных восприятий, который исследователи связывают по преимуществу с импрессионизмом[179], явственно перекликается с мотивом «другого зрения» в романе Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910), предвосхищая усилия Мальте научиться заново видеть мир как «всемирное пространство души» (Weltinnenraum)[180]. Школа зрения предполагает у Альтенберга, как и у Рильке, творчество истинной реальности. У того и другого поэзия мыслится как творческое преображение мира, целью которого является разрушение границ чувственно-материальной действительности и прорыв в абсолютную реальность богочеловечества. Ее наступление Альтенберг патетически проповедует в эссе под названием «В саду» (Im Garten): «Грядущее царство, оно уже близко! Возрождение! Горе тому, кто держится за прошлое! В родовых муках человечества перерождается человек-зверь, чтобы воскрес человек-Христос. Это путь к святости».[181]

Рождение новой всемирной души – ключевая тема всего корпуса ранних миниатюр Альтенберга. Фабульные элементы подчинены ее развитию, являясь лишь трамплином для прыжка в абсолютную реальность. Так, в миниатюре «Труппа Невского Русотина» (Newsky Roussotine – Truppe) Альтенберг резко, «на полуслове», обрывает рассказ о своих впечатлениях от выступления русских артистов в Вене на Пратерштрассе и, не заботясь о мотивировке, переходит к лирической рефлексии на тему сражения за новую душу: «Новые души растут в людях. Это как битва. Кругом сопротивление. Многие гибнут еще до битвы – от страха, от усталости. Многие гибнут под вражескими выстрелами. Лишь немногие штурмом берут новую землю, водружают знамя нового мышления».[182]

Заключительная фраза текста представляет характерный случай «обнажения приема»: «Зачем я это пишу? Я не знаю. От того, что я люблю песни России»[183]. Что эта любовь означает, показывает один из предшествующих фрагментов, начало которого ритмически повторяет вопрос, обращенный Гоголем к «Руси»: «О, русская труппа Невского, куда же несешь ты нас на крыльях своих песен, в которых вся Россия?» И Альтенберг отвечает: «От нашего жалкого городского лета на Пратере туда в широкие степи, где властвуют тираны, откуда

---

[175] P. Altenberg. Prodromos. Berlin, 1905. S. 27.

[176] P. Altenberg. Was der Tag mir zutragt. Berlin, 1901. S. 73.

[177] Сравнение творчества Альтенберга с магией см., напр.: Э. Фридель. Das Altenberg-Buch/Hrsg. v. E. Friedell. Leipzig; Wien, 1922. S. 19—20.

[178] P. Altenberg. Individualitat // Prodromos. S. 95. Петер Хилле характеризует Альтенберга так: «Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen» IIP. Hille. Gesammelte Werke. Bd. 1-2. Berlin; Leipzig, 1904. Bd. 2. S. 120.

[179] См., напр.: /. Kàver. Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform. Frankfurt a. M., 1987. S. 36—38.

[180] «Ich lerne sehen. Ich weiss nicht woran es liegt, es geht ailes tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Allés geht jetzt dorthin. Ich weiB nicht, was dort geschieht» – R. M. Rilke. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge II R. M. Rilke. Werke. KommentierteAusgabe: In4 Banden/Hrsg. v. M. Engel. Frankfurt a. M., 1996. Bd. 3. S. 456.

[181] Das Reich, das da kommen wird! Die Wiedergeburt! Wehe dem verharrenden! In Geburts-Wehen ringt die Menschheit nach Auferstehung von Thier-Menschen zum Christus-Menschen. Das ist ihre heilige Bewegung» – P. Altenberg. Wie ich es sehe. S. 116—117.

[182] Wie eine Schlacht ist die Entwicklung der neuen Seele des Menschen. Allés wehrt sich. Viele fallen von Ungewohnheiten, Erschopfungen, im vorhinein. Viele fallen im feindlichen Kugelregen. Wenige ersffirmen das neue Land, pflanzen die Fahne auf des neuen Denkens». – P. Altenberg. Newsky Roussotin Truppe // Was der Tag mir zutragt. S. 159—160.

[183] «Wie passt es hierher. Ich weiss nicht. Weil ich Russlands Lieder liebe» – P. Altenberg. Ibid.

грядут сила и свобода! Венским уличным музыкантам далеко до Невского Русотина – как Марлит до Толстого».[184]

Признание Альтенберга в любви к русской песне функционально тождественно его признанию в любви к творчеству Чехова в новелле «Визит». То и другое есть символ пробуждения современной души, пример того истинного искусства, в котором плоть мира как губка насыщается душой и становится от этого святой плотью, чувственно-сверхчувственной реальностью поэзии. Литературная техника Чехова вызывает у Альтенберга восхищение не потому, что она такая же, как у любимых им французских авторов, а потому, что она является знаком и средством воплощения новой всемирной души, «чья глубина – сам Бог».

«Человек, чья глубина сам Бог» – эта формула Гофмансталя, подсказанная ему статьей Бердяева о Достоевском[185], явственно перекликается с определением «нового человека», которое Альтенберг дает в своем фиктивном диалоге с герцогом Дез Эссентом: «Человек, каким он должен стать, – это воплощенная поэма Бога, его сновидение».[186]

В сознании писателей «Молодой Вены» утопия нового человека – носителя всемирной души – явственно связана с творчеством Достоевского и с образом русской культуры в целом. Когда Альтенберг «прикрепляет» эту утопию к имени Чехова, это означает, что Чехов является для него не французским писателем русского происхождения, а носителем русской идеи спасения, у которого знакомые Альтенбергу по французской литературе «приемы» коннотированы, подобно песням труппы Русотина, именно как русские, реализующие ту концепцию одухотворения материального мира, которая у младовенцев ассоциируется с Россией.

Конкретнее и глубже, но, по существу, в том же ключе, что и Альтенберг, воспринимает Чехова и Артур Шницлер.

* * *

В начале XX века Артур Шницлер пользовался в России столь же широкой известностью, как и у себя на родине, в Австрии[187]. Называя Шницлера «немецким Чеховым», русская критика 1900-х годов сопоставляла их по таким признакам, как глубина психологического анализа, критика идеалистического самообмана и обветшалых форм социальной жизни, безжалостный пессимизм в сочетании с гуманистическим сочувствием к человеку[188]. Немногочисленные работы на тему «Шницлер и Чехов», появившиеся за последние десять лет в Германии и в России, повторяют и подтверждают это сопоставление.[189]

Шницлер и сам писал русскому переводчику своих произведений Петру Звездичу о своей любви к Чехову: «К сожалению, мне не пришлось встретиться с ним лицом к лицу, но я чувствую его так, как душа чувствует душу, и он на все времена остается для меня

---

[184] «Vom elenden Stadtsommer der Praterstrasse in die Gefilde des Tyrannenreiches, in die Regionen kommender Kraft und Freiheit! Von den Schrammeln zu Newsky Roussotine ist ein langer Weg. Wie von der Marlitt zu Tolstoj» – Ibid.

[185] H. Hofmannsthal. Aufzeichnungen aus dem Nachlass // Reden und Aufsatze III. Aufzeichnungen. Frankfurt a. M., 1980. S. 585.

[186] «Der Mensch ist Gottes Dichtung und Traum» – P. Altenberg. De libertate. Was der Tag mir zuträgt. Berlin, 1901. S. 73.

[187] Фактографическое описание русской рецепции Шницлера см.: E Heresch. Schnitzler inRussland. Aufnahme. Wirkung. Kritik. Wien, 1982. Ср.: А. Жеребин. Новеллы Артура Шницлера II А. Шницлер. Барышня Эльза. Новеллы. СПб., 1994. С. 5—20.

[188] Е. Оболенский. Немецкий Чехов // Нувеллист 1901. № 8. С. 8—9.

[189] M. Deppermann. A. P. Cechov und Arthur Schnitzler: Diagnose und Dialog im modernen Drama: Bausteine zu einem Vergleich //Anton P. Cechov. Werk und Wirkung. Vortrage und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985 /Hrsg. v. R. D. Kluge. Wiesbaden. Th. II. S. 1161—1185; А А. Смирнов. Чехов и А. Шницлер. К постановке вопроса // Чехов и Германия. М., 1996. С. 71—78; И. Проклов. Психологизм новеллистики А. П. Чехова и А. Шницлера // Молодые исследователи Чехова. Матлы междунар. конф. М., 1998. С. 245—255.

живым»[190]. «Душа» – одно из ключевых слов эпохи[191] – означает у Шницлера то же, что и у Чехова – символ смутной тоски по другой жизни, которая, как сказано в «Скучной истории», «где-то», но «не здесь и не там». Любимые чеховские повести Шницдера – это «Дуэль» и «Скучная история»[192]. Герои Шницдера так же не находят в своей душе «того, что называется общей идеей или богом живого человека», они так же чувствуют, что «больше так жить невозможно», но «настоящей правды никто не знает».[193]

Шницдера и Чехова более всего связывает природа изображаемой ими реальности[194]. Реальность воспринимается ими «в перспективе уничтожения»[195], ибо их доверие к естественнонаучному дискурсу XIX века уже подорвано, а новый «язык легитимации»[196] – религиозно-мистическое сознание рубежа веков – не настолько для них убедителен, чтобы служить оправданием реальности. Б. М. Эйхенбаум писал о Чехове, что для него «в настоящем нет ничего», у него «совсем нет эмоции настоящего времени». Настоящее для него – «промежуток между отжившим прошлым и великим будущим», и никто из его героев «не уживается на месте – они все мечтают уехать или ссорятся».[197]

Все это в точности относится и к Шницлеру По наблюдениям Вольфдитриха Раша, его персонажи часто испытывают пугающее их чувство ирреальности мира[198]. Настоящее представляется им несуществующим, действительность исчезает в момент ее восприятия, и переживание жизни обретает реальность, только когда оно окутано дымкой воспоминания или туманом неясной надежды на будущее. Немецкий исследователь называет этот чрезвычайно характерный для Шницлера мотив «дереализацией реальности» (Entwirklichung)[199]. Обесценивание настоящего наступает от того, что в сознании персонажей Шницлера мир распадается на отдельные звенья, они не складываются в единую «цепь бытия»[200], где настоящее оправдано как мост между прошлым и будущим.

Один из персонажей пьесы «Большая страна» (Das weite Land, 1910), доктор Эйгнер, слушая, как собеседник расточает похвалы его взрослому сыну, отвечает: «Вы рассказываете мне о незнакомом молодом человеке. Ведь этот нынешний офицер ни внешне, ни внутренне ничуть не похож больше на того юношу, на лбу которого я лет двадцать тому назад запечатлел свой последний отцовский поцелуй. Духи умерших меня не волнуют. Но живые призраки как-то не вызывают у меня симпатии».[201]

Реплика господина Эйгнера – чистой воды махизм, растворяющий духовное ядро личности в потоке изменчивых субъективных ощущений. Как известно, писатели «Молодой Вены» обостренно реагировали на тезис, выдвинутый в 1886-м году физиком и философом Эрнстом Махом, – «Das Ich ist unrettbar» (должно погибнуть)[202]. По мысли Маха, то, что мы

---

[190] A. Schnitzler. Briefe 1875—1912 / Hrsg. v. T. Nickl u. H. Schnitzler. Frankfurt a. M., 1981. S. 16.

[191] См.: K. M. Asadowski. Einfuhrung // Rilke und Russlanbd. Briefe. Erinnerungen. Gedichte / Hrsg. K. Asadowski. Berlin; Weimar, 1986. S. 13—14.

[192] «Во всей мировой литературе найдется лишь несколько новелл, которые бы подействовали на меня так же сильно, как „Дуэль“ и „Тень смерти“». Из всех русских писателей, а я чувствую, что были более великие, более мощные, чем Чехов, ни один не говорил со мной таким чистым, таким человеческим голосом, только он» – A. Schnitzler. Ebda.

[193] А. П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М., 1962. С. 324.

[194] См.: Н. С. Павлова. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.

[195] Там же. С. 43.

[196] Ж.-Ф. Лиотар. Состояние постмодерна. СПб., 1998. С. 92—95.

[197] Б. М. Эйхенбаум. О Чехове II А. П. Чехов. Pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX веков. Антология. СПб., 2002. С. 965.

[198] W. Rasch. Die literarische Décadence urn 1900. Munchen, 1986. S. 198—210.

[199] Ibid. S. 198.

[200] См.: А. Лавджой. Великая цепь бытия. История идеи. М., 2001.

[201] A. Schnitzler. Ausgew. Werke: In 8 Bdn. / Hrsg. von H. L. Arnold. Dramen. Frankfurt a. M., 2002. S. 79.

[202] E. Mach. Die Analyse der Empfmdungen und das Verhaltnis des Physischen zum Psychischen. Jena, 1911. S. 20.

называем своим «Я», есть лишь временная конфигурация ощущений; она непрерывно меняется, как меняется узор, когда встряхиваешь калейдоскоп. Герман Бар объявил этот тезис формулой венского импрессионизма.[203]

Махистски фундированный мотив отрицания отцовского чувства часто используется Шницлером как средство оформления импрессионистической концепции личности[204]. Импрессионизм, взятый в его декадентском варианте[205], – это не только поэзия тонких ощущений, но и скептическая философия бездумного чувственного наслаждения, помимо морального выбора и рассудочной оценки. На рубеже веков импрессионистическому стилю соответствует так называемый «импрессионистический человек»[206], гедонист, но и скептик, сознающий иллюзорность прекрасного мгновения, которое он не в силах остановить.

К числу героев этого типа относится и доктор Эйгнер, герой пьесы «Большая страна». Объявляя будущее (воплощенное в сыне) призраком из прошлого, он ставит под сомнение и свое, столь высоко ценимое им, настоящее. Его собственная жизнь, изъятая из цепи поколений, становится ненужной, лишней. Неограниченная индивидуалистическая свобода «донжуана жизни» не способна уберечь его от мучительного страха перед одинокой смертью, ибо смерть «импрессионистического человека» не завершает исполнившуюся жизнь, а безжалостно обрывает череду не связанных между собой и потому бессмысленных мгновений.

Настоящее изолированного мгновения жизни – та единственная ценность, которой «импрессионист» обладает, – лишается ценности именно в силу его изолированности. Шницлер раскрывает оборотную сторону декадентского импрессионизма – страх смерти и страх перед бессмысленностью жизни[207]. Та же философско-психологическая тема непонятной в ее целостности и от того ускользающей жизни доминирует и во многих произведениях Чехова.

Старый исследователь Чехова, А. С. Долинин писал: «Совсем иное открылось Чехову в „Студенте“. Ему открылось, может быть, в самом деле, нечто близкое к той „общей идее“, к тому мировому синтезу, в котором он так нуждался. В ответных слезах двух женщин глухим рыданиям апостола Петра в Гефсиманском саду он вдруг уловил, как „все связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого“. И когда ему показалось, что он только что ощутил оба конца этой цепи: дотронулся до одного, как дрогнул другой, то заволновалась в его душе великая радость, и им овладело ожидание счастья, неведомого таинственного счастья, и жизнь показалась восхитительной, чудесной и полной высокого смысла (…). Чехову (…) недоставало „чувства бесконечного“. В „Студенте“ на момент вспыхнуло это чувство (…). Вспыхнуло, – но сейчас же погасло».[208]

В рассказе Чехова «Страх» (1892) Дмитрий Петрович Силин говорит о себе, что он «болен боязнью жизни», как другие, бывает, больны боязнью пространства. Если нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, то болезнь Силина заключается в том, что он «утерял это „кажется“ нормального человека»[209]. Для

---

[203] Bahr H. Impressionismus (1904) // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musikzwischen 1890 und 1910 /Hrsg. von G. Wunberg. Stuttgart, 1981. S. 259.

[204] Аналогичные примеры: образ художника Юлиана Фехнера («Одиноким путем»), музыканта Георга Вергентина («Путь на волю»), Казановы («Возвращение Казановы»).

[205] О двух аспектах венского импрессионизма – конструктивном, предвосхищающем чувство жизни и мифопоэтику символизма, и деструктивном, растворяющем объективную реальность в субъективных ощущениях на фоне метафизического отчаяния и эстетического индивидуализма, см.: А. И. Жеребин. Вертикальная линия. СПб., 2004. С. 13—74.

[206] R. Hamann, J. Hermand. Impressionismus. Frankfurt a. M., 1977.

[207] Подобная жизненная философия, свойственная множеству персонажей Шницпера, стала предметом острой марксистской критики. См., напр.: Л. Д. Троцкий. Артур Шницлер // Восточное обозрение. 1902. № 114—115 от 18—19.5; П. С. Коган. Шницлер // П. С. Коган. Очерки по истории западно-европейской литературы. Т. 3. М.; Л., 1928. С. 192—210.

[208] А. С. Долинин. О Чехове. Путник-созерцатель II А. П. Чехов. Pro et contra. С. 960.

[209] А. П. Чехов. Страх. Рассказ моего приятеля II А. П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М., 1962. С. 185. Далее ссылки

него «непонятность соответствует невозможности включения реального в смыслопорождающую символическую структуру»[210], или, говоря иначе, реальность, данная ему в чувственном опыте, дереализуется, поскольку лежит по ту сторону границы его семиотического пространства. Мир, который он видит и слышит, но не понимает, существует и не существует одновременно, существует как нечто нереальное и непостижимое. Отсюда его страх перед жизнью, которым он «отравляет себя изо дня в день». «Кто боится привидений, – говорит он, – тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично, как выходцы с того света» (185).

Следует подчеркнуть, что психологическая тема чеховского рассказа весьма характерна для широкого круга произведений, относящихся к макроэпохе модернизма[211]. Такой же страх мучает беззащитного Войцека в пьесе Георга Бюхнера «Войцек» (1835), такой же страх является причиной «превращения» Грегора Замзы в новелле Кафки «Превращение» (1911). Стараясь объяснить свои ощущения, герой Чехова говорит: «Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя» (186). Если, с одной стороны, чеховская «козявка» предвосхищает несчастное насекомое в рассказе Кафки, то, с другой, она может рассматриваться и как ироническая аллюзия на вертеровское пантеистическое благоговение перед «маленьким мирком всевозможных былинок, червячков и мошек», рассматривая которых Вертер испытывает блаженное чувство сопричастности всеединству божественного мира[212]. Крушение этой пантеистической утопии предсказано в самом «Вертере», и «сплошной ужас» чеховского героя – это одна из многочисленных вариаций на тему, прозвучавшую уже у истоков современной литературы.

В атмосфере сплошного ужаса гаснут человеческие чувства, стирается граница между счастьем и страданием, справедливостью и несправедливостью, любовью и ненавистью, ложью и правдой. Обо всем этом Дмитрий Петрович рассказывает своему гостю и другу в сумерках, когда они идут по направлению к белой церкви, «стоящей на краю улицы, на высоком берегу» (184). Упоминание церкви допускает интерпретацию в свете размышлений Маши в «Трех сестрах». «Мне кажется, – говорит она, – человек должен быть верующим или искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста (…) Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе (…) Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, все трын-трава».[213]

Страх и «все трын трава» – эти психологические реакции, при кажущейся их противоположности, имеют общий источник и нередко, – как у Чехова, так и у Шницлера, – одна другую дополняют или замещают. Герой рассказа «Страх» переживает гносеологический кризис. Если бы он читал не только «Гамлета», о котором он вспоминает (181), но и новейшую иностранную литературу, он мог бы сказать о себе словами лорда Чэндоса: «Абстрактные слова распадались у меня на языке так, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы. Все распадалось на части (…) Вокруг меня было море отдельных слов (…). Они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними – пустота».[214]

на это издание в тексте статьи с указанием страницы.

[210] А. Щербенок. «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова // Wiener Slavistischer Almanach. 44. 1999. P. 5—22. Здесь: P. 14.

[211] К понятию «макроэпоха модерна» см.: Д. Кемпер. Изучение модернизма как метод литературоведения // Диалектика модернизма: Сб. статей. СПб., 2006. С. 8—15.

[212] И. В. Гете. Страдания юного Вертера. СПб., 1999. С. 8.

[213] А. П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М., 1962. С. 361.

[214] Г. Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 522. Ср.: H. Hofmannsthal. Ein Brief// Gesammelte Werke: In 10 Bdn.: Erzahlungen. Erfundene Gesprache und Briefe. Reisen. Frankfurt a. M., 1979. S. 465.

Заканчивая свою исповедь, Дмитрий Петрович говорит, что не понимает значения слов «любовь», «верность», «семейное счастье». У него красивая жена, и многие ему завидуют, но сам он чувствует, что его «счастливая семейная жизнь – одно только печальное недоразумение», которого он боится (186).

Жена Силина Мария Сергеевна влюблена в рассказчика, и он думает, что признания Дмитрия Петровича дают ему право на эту любовь ответить. Кульминацией сюжета является сцена любовного свидания в комнате рассказчика. «В моей комнате она (…) клялась мне в любви, плакала, просила, чтобы я увез ее к себе. Я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете, и она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность. Давно уже я не переживал таких восторгов (…). Но все-таки далеко, где-то в глубине души я чувствовал какую-то неловкость, и мне было не по себе. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. Пусть бы эта лунная ночь промелькнула в нашей жизни светлым метеором – и баста» (192).

Рассказчик представляет «эпохальный» тип «безнадежного» импрессионистического человека: он хочет легкого и безответственного наслаждения настоящим, но чувствует, что, как бы крепко не обнимал он возлюбленную, это настоящее от него ускользает. Боязнь жизни свойственна и ему, но, в отличие от Силина, он этого еще не сознает; состояние его души – это своего рода латентный период той психической болезни, на которую жалуется ему Силин.

Толчком к ее развитию становится банальная, опереточная случайность. Дмитрий Петрович возвращается в комнату гостя, чтобы взять свою фуражку, видит свою жену в объятьях приятеля и смущенно бормочет, что он этого не понимает. Оставшись один, рассказчик чувствует, что заразился страхом Дмитрия Петровича. «Страх Дмитрия Петровича сообщился и мне. Я думал о том, что случилось и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают. „Зачем я это сделал? – спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. – Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка?“ (193).»

На другой день рассказчик уезжает в Петербург, чтобы никогда не видеться больше ни с Силиным, ни с его женой. Рассказ заканчивается фразой, представляющей pointe новеллы: «Говорят, они продолжают жить вместе» (Там же).

Жить вместе продолжают и супруги в новелле Шницлера «Жена мудреца» (1896) – после того, как мудрый муж, провинциальный учитель, прощает своей жене любовь к другому, своему гостю и ученику, от лица которого ведется рассказ. Целуя Фредерику, юноша – ученик последнего класса гимназии – видит, как в комнату заглядывает ее муж, и тут же выходит, как будто ничего не заметив. Испуганный горе-любовник в тот же час бросается на вокзал, возвращается в дом своих родителей и еще долго ждет неприятностей. Но ничего не происходит, и он успокаивается.

Об этом эпизоде рассказчик вспоминает через семь лет, когда случайно снова встречает Фредерику на курорте. Она все еще молода и красива, приехала на курорт со своим маленьким сыном и охотно кокетничает с молодым человеком, в которого когда-то была так сильно влюблена. Они катаются на лодке или совершают совместные прогулки, избегая говорить о прошлом. «Зачем говорить о прошлом, – думает рассказчик, – разве мы все еще те же самые люди, какими были тогда? Нам так хорошо, так легко; воспоминания порхают высоко над нами как яркие летние птицы. За эти семь лет она конечно же, как и я, пережила много другого – какое нам до этого дело? Сейчас мы люди сегодняшнего дня и нас влечет друг к

другу (…). Может быть, пройдет немного времени, и она снова обо мне забудет. Но сегодня – хороший, счастливый день».[215]

Здесь снова все та же импрессионистическая философия гедонизма, сладкого мига абсолютной свободы, которая всегда оборачивается в рассказах и пьесах Шницлера пугающим чувством пустоты жизни. Стараясь до конца исчерпать эффект контраста между тем и другим, Шницлер нагнетает светлые ощущения, доводит настроение своего героя до ликующей эмфазы: «Пока мы скользили так на лодке по светлому озеру, овеянные свежестью чистого воздуха – над нами яркое небо, вокруг нас – сверкающая вода, – я представлял себе, будто мы – королевская чета на морском празднике, и все законы, которые раньше обусловливали и сковывали нашу жизнь, утратили теперь свою власть».[216]

Перелом настроения происходит на берегу. Влюбленные идут, – как и приятели в рассказе Чехова, – к церкви, белеющей на высоком холме над морем. Именно у церкви разговор касается, наконец, той первой встречи и первого поцелуя семь лет назад, и рассказчик вдруг понимает, что мужа Фредерики заметил тогда только он один. Фредерика ничего не видела, и до сих пор не знает, что все эти годы она жила со своим мужем под знаком его молчаливого прощения.

Для рассказчика это становится таким же толчком к развитию болезни «дереализации действительности», каким в рассказе Чехова является шок от неожиданного появления Дмитрия Петровича. Все эротическое обаяние, излучаемое влюбленной Фредерикой, мгновенно улетучивается. Слушая ласковые упреки Фредерики в том, что он исчез тогда так внезапно и бесследно, рассказчик чувствует, будто «внутри у него все застыло». Ему кажется, что слова, которые она произносит, доносятся до него «из далекой – далекой дали», он смотрит на нее так, как будто хочет спросить: «Кто ты и зачем ты здесь?», у него ощущение, что рядом с ним не женщина, а бесплотная тень, и ему становится страшно[217]. То, что рисовалось его воображению – праздничное королевство ничем не отягощенной свободы, в котором он – суверенный властелин, превращается в зловещее королевство теней, его королева – в пугающий призрак. Он вторично спасается бегством – на этот раз не из страха перед мужем Фредерики, а, так же как чеховский рассказчик, из страха перед исчезнувшей реальностью.

На следующее утро Фредерика ждет его на берегу, чтобы снова уплыть с ним в море, подарить ему королевство импрессионистической свободы. Но пока она ждет, он уже мчится в поезде, уносящем его все дальше от берега, и не жалеет о том, что оставил позади: «Теперь, когда я пишу эти строки, я уже далеко, и с каждой секундой уношусь все дальше; я пишу в купе поезда, который час тому назад вышел из Копенгагена. Уже девять. Она пришла на взморье и ждет меня. Стоит мне закрыть глаза, как предо мною возникает этот образ. Но не женщина бродит там в сумерках по берегу – там витает тень».[218]

О муже Фредерики – молчаливом мудреце, давшем название рассказа, – не говорится почти ничего. Если у Чехова внимание рассказчика поровну распределено между ним и Силиным, то у Шницлера фигура мудреца остается глубоко в тени. Но именно в его руках сосредоточена подлинная власть, именно он управляет чувствами других и событиями, которые эти чувства за собой влекут. Беззащитный мямля Силин с его многословными и неловкими жалобами, с одной стороны, и молчаливый мудрец, защищающий свою власть своим молчанием, с другой, – образы, на первый взгляд противоположные и контрастные. Между тем, мудрость мужа Фредерики – это лишь превращенный (в силу) страх Силина.

---

[215] A. Schnitzler. Ausgew. Werke: Erzahlungen 1892—1907. Frankfurt a. M.,2002 S. 137.

[216] Ebda. S. 138.

[217] Ebda. S. 142.

[218] Ebda. S. 143.

Когда Дмитрий Петрович говорит, что он человек простой и думает не о высоких гамлетовских материях, а о вещах обыденных, что именно «обыденщина» ему страшнее всего, это сравнение с Гамлетом следует понимать как ироническое: Силин мыслит именно по-гамлетовски, переходя от личного к общему, делая самоанализ средством обличения лжи современной жизни. Это особенно ясно в следующем отрывке: «Я не способен различать, что в моих поступках правда, и что ложь, и они тревожат меня. Я сознаю, что условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей, и не замечать этого, и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи» (186).[219]

Здесь чеховский герой говорит не только о себе, а обо всей, и не только русской, современной жизни, в которую включены и персонажи Шницлера. Можно предположить, что он говорит то, о чем молчит муж Фредерики. Ничто не запрещает нам думать, что и «мудрец» утратил «кажущееся» понимание жизни, что и он не хочет принять, а потому и не в силах объяснить окружающую его действительность, где ложь сделалась едва ли не нормой: как женщина может быть замужем за одним, а любить другого, как мужчина может поддерживать иллюзию счастливой семейной жизни, зная, что жена его обманывает, как можно ходить в церковь не веруя, как можно жить в довольстве, зная, что есть нищие, и т. д.?

В модернистском сознании отрицание действительности ведет к отождествлению помешательства и мудрости; болезнь становится формой протеста, безумие – метафорой прорыва в истинную реальность[220]. Как формулирует в начале XX века поэт-авангардист Гуго Балль, поворотный пункт в развитии культуры отмечен тем, что в «наше время» «больной поучает здорового»[221]. Это дает основание установить между героями Чехова и Шницлера отношение двойничества.

Мудрость мужа Фредерики выявляется на фоне «болезни» Дмитрия Петровича. Это мудрость традиционного литературного «дурака». Своим молчанием он остраняет привычную ложь, лишает лживую действительность статуса «нормальной» реальности, переключая ее в область явлений фантастических, нереальных и от этого жутких, как «выходцы с того света». В свою очередь и болезнь Дмитрия Петровича обнаруживает на фоне мудрости шницлеровского персонажа свое истинное значение: Силин силится осмыслить мир лжи как реальность и бессилен эту задачу решить; но в его бессилии заключается и его сила, ибо своим страхом он так же, как и мудрец, отменяет лживую жизнь, отказывает ей в праве быть реальностью.

Экзистенциальная тема страха развертывается в обоих рассказах на фоне другой темы, присутствующей в плане их содержания имплицитно, как нереализованная возможность развития фабульного действия. Эта имплицитная тема – несостоявшейся дуэль.

В конце XIX века дуэль становится одним из символов исчерпанности и лживости современной культуры, дуэльная ситуация – испытанием героя на человечность[222]. Конфликты, лежащие в основе многих рассказов Чехова и Шницлера, романов Достоевского и Фонтане, еще разрешаются посредством дуэли, но их персонажи стреляются с нечистой совестью, подозревая, что они делают недостойную уступку изолгавшемуся обществу. Осо-

---

[219] Откровенно гамлетовской является, в частности, тема несправедливости жизни и несчастных «мужиков», подчеркнутая образом спившегося крестьянина по прозвищу «Сорок мучеников».

[220] Импульс многочисленным исследованиям на эту тему дал, как известно, Мишель Фуко в книге «Безумие и общество. История безумия в век разума» (1961).

[221] H. Ball. Der Kilnstler und die Zeitkrankheit // H. Ball. Ausgew. Werke / Hrsg. vonH. B. Schlichting. Frankfurt a. M., 1984. S. 118.

[222] См. об этом: Н. Д. Тамарченко. Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. С. 47—61.

бенность обманутых мужей в рассказах «Страх» и «Жена мудреца» заключается в том, что они этой уступки не делают.

С точки зрения рассказчиков, как Силин, так и «мудрец», ведут себя неожиданно и нетрадиционно: один невнятно «мямлит», другой делает вид, что ничего не видел. Их поведение нарушает социальную конвенцию, выходит за рамки той господствующей объяснительной системы, которая легитимирует явления жизни как факты реальности и обеспечивает возможность социального диалога, будь то выяснение отношений, дуэль или примирение. Обидчики лишаются тем самым своих социальных партнеров, а их собственные поступки и чувства, даже образы их возлюбленных перемещаются в разряд явлений необъяснимых и пугающих своей нереальностью. Двойниками становятся в результате не только обманутые мужья, но и их обманщики, гость из Петербурга и гость из Вены. Они сами обманываются, терпят поражение, заражаясь от обманутых мужей чувством нереальности жизни.

В том и другом рассказах отчетливо проявляется принцип изоморфизма персонажей, в одинаковой степени присущий художественной системе русского и австрийского писателя. Их герои, при всей реалистической выразительности характеров, представляют изоморфные и взаимозаменяемые варианты общего эпохального сознания и общей исторической судьбы. Они похожи даже тогда, когда друг другу противопоставлены. Замечание Л. Я. Гинзбург, сделанное о героях Чехова, применимо и к персонажам австрийского автора: «В разных вариантах это все тот же человек – неудовлетворенный, скучающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвленной совести. Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания».[223]

Важно, однако, подчеркнуть, что закон изморфизма героев не ограничен внутренними рамками творчества Чехова или творчества Шницлера. Он распространяется и на пространство интертекста, возникающее при их сопоставлении. Так, в рассматриваемых рассказах складывается интертекстуальная система персонажей, связанная тем же отношением двойничества, которая определяет каждую из двух внутритекстовых систем. «Свихнувшийся человек» Дмитрий Петрович Силин и мудрец-учитель такие же двойники, как и их неверные жены, Мария Сергеевна и Фредерика. Повествователь в рассказе Чехова – это двойник своего несчастного приятеля и одновременно двойник рассказчика в новелле Шницлера, который в свою очередь заражается ощущением призрачности жизни от своего мудреца-учителя и через него вступает в связь с образом Силина.

Опыт «дереализации реальности» выступает у Чехова и у Шницлера как общее смысловое пространство, в котором «ибсеновская» критика буржуазных форм жизни интерферирует с развенчанием иллюзорности их преодоления на основе импрессионистического гедонизма.

На уровне художественной структуры наиболее выразительным свидетельством сходства философско-эстетических взглядов Шницлера и Чехова является принцип двойной мотивировки. Наряду с социально-исторической обусловленностью поведения персонажей – носителей кризисного эпохального сознания, в произведениях обоих авторов нередко вступает в силу обусловленность метафизическая, на которую намекает символический подтекст – жесты, молчание, шум, музыка, цвет одежды героев, окружающие их предметы, пейзаж и т. д.

Так, в пьесе Шницлера «Большая страна» за реалистической мотивировкой поведения героев, демонстрирующего распад социальных связей, угадывается игра безличных, иррациональных сил мировой жизни, Эроса и Танатоса. Символом укорененности конкретных

[223] Л. Я. Гинзбург. О литературном герое. Л., 1979. С. 72.

человеческих судеб в непостижимой вечности, где смерть переплетена и тождественна с жизнью, становится деталь, несколько раз упоминаемая в легкомысленном светском разговоре: автомобиль вызывающего пурпурно-красного цвета, на котором банкир Наттер приезжает на похороны застрелившегося от несчастной любви русского музыканта Алексея Корсакова. Этот образ – «красный автомобиль у ворот кладбища» – представляет пример типологической аналогии с известными чеховскими символами: с цветущим и обреченным вишневым садом, убитой Треплевым чайкой, картой Африки и креслом-качалкой Елены в «Дяде Ване», белыми перелетными птицами в финале «Трех сестер».[224]

По словам Андрея Белого, чеховские символы непроизвольно врастают в действительность, нигде не прорывая «паутинную ткань явлений»[225], но благодаря им реалистическая «отчетливость и лепка образов» сочетается у Чехова «с неуловимым дуновением Рока»[226], его реалистические персонажи предстают как «воплощения рокового хаоса», в его бытовых сценах чувствуется, как «рок подкрадывается к обессиленным».[227]

Включая социально-психологическую реальность современной культуры в апокалиптическую перспективу вечного мифа, ни Чехов, ни Шницлер не верят в спасительность тех «пролетов в Вечность», которые открываются у них за темными «складками жизни»[228]. Две мотивировки – реалистическая и символистская – одна другую не столько поддерживают, сколько дезавуируют. Власть эмпирической действительности ослабляется, но и власть другая, метафизическая, предстает как иллюзия. Несомненной остается лишь пугающая широта неприкаянной современной души с ее «тоской по высшем смысле жизни».[229]

В рассказах «Страх» и «Жена мудреца» перспективу изображения углубляет символический пейзаж. В рассказе Шницлера место действия определяется выражением «между морем и лесом»[230]. Курорт, где происходит вторая встреча рассказчика с Фредерикой (первая дана как воспоминание рассказчика), предстает как пограничное пространство между двумя стихиями; слово «берег» встречается навязчиво часто, целый ряд словосочетаний включает слова, относящиеся к противоположным стихиям, – «волны и вершины», «море и деревья», «сады и вода»[231]. Даже когда герой находится в лесу, его ощущения передаются с помощью метафор, коренящихся в семантическом поле «вода»: его взгляд «погружается» в вышину, окружающая тишина «впитывает в себя» шорохи леса, его *Я* «растворяется» в мире природы[232]. В описании действий преобладают глаголы со значением «протекания»: «treiben» (плыть по течению), «streichen» (проходить), «verschwinden» (исчезать), «verklingen» (отзвучать), «entgleiten» (ускользать), «verschweben» (пролетать).

Неопределенность и промежуточность пограничного пространства характеризует «пейзаж души» рассказчика. Он только что окончил университет, и отдых на взморье имеет в его жизни смысл перерыва и перехода. Позади – эпоха юности, где осталась и его первая, уже полузабытая встреча с Фредерикой, впереди – годы зрелости, и, как может предполагать читатель Шницлера, жизнь «меланхолического повесы» типа «Анатоля»[233], в которой такие встречи с женщинами превратятся в привычную забаву молодого венского холостяка.

---

[224] См.: M. Deppermann. Op. cit. S. 1173—1174.

[225] А. Белый. Вишневый сад II А. П. Чехов. Pro et contra. С. 838.

[226] А. Белый. Луг зеленый. Книга статей (The Slavic series 5). New York; London, 1967. С 128.

[227] А. Белый. Вишневый сад. С. 839.

[228] А. Белый. Арабески. М., 1911. С. 396.

[229] С. Н. Булгаков. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 373.

[230] A. Schnitzler. Op. cit. S. 126.

[231] Ebda.

[232] Ebda. S. 127.

[233] Имя героя одноименной пьесы А. Шницлера.

С появлением на курорте Фредерики пограничная ситуация «между морем и лесом» обогащается новыми значениями. Бессознательные влечения вступают в конфликт с разумом и этической нормой, мир эмпирической действительности находит себе альтернативу в мире другой, воображаемой реальности.

Курорт, где встречаются герои Шницлера, находится в Дании, на берегу Балтийского моря. Это море любил Томас Манн и под впечатлением от него записал в дневнике: «Море – это не ландшафт, а метафизическая фантазия»[234]. Шницлер представляет метафизическую фантазию моря в виде декадентской утопии эстетического индивидуализма. Катаясь с Фредерикой на лодке, рассказчик безвольно отдается своему влечению и чувствует себя полновластным владыкой волшебного королевства, где не действуют законы объективного мира и репрессивной культуры. Зато они в полной мере правят на суше, противопоставленной морю как пространство условного светского общения, с которого начинается вторая встреча героя с Фредерикой.

Между сушей и морем, земной действительностью и морской фантазией, находится берег, не курорт в целом, а, так сказать, берег в узком значении слова – вьющаяся над морем дорога к церкви на высоком холме. Это главное символическое пространство новеллы, пространство прозрения и перехода, в котором решается судьба героя. Здесь он узнает о молчании мужа Фредерики, и в свете этого молчания все оказывается скомпрометированным и превращается в призрак – земная действительность оборачивается ложью, морское королевство абсолютной реальности – обманчивой иллюзией.

У Чехова прозрение героя происходит в сумерках. На фоне вечернего пейзажа с далекими, мерцающими за рекой огнями делает свои признания Силин, ночью, в неверном свете луны целует рассказчик его жену и на рассвете, в предутренних сумерках, осознает ненужность и призрачность всего, что с ним произошло. Навсегда уезжая из дома своего приятеля, он увозит с собой то «тяжелое беспокойство», тот страх перед бессмысленностью жизни, которым заразил его Силин.

Исповедь Дмитрия Петровича вводится вечерним пейзажем: «Высокие узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид, и, казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились» (…). Вероятно, они навели Дмитрия Петровича на мысль о привидениях и покойниках, потому что он обернулся ко мне лицом и спросил, грустно улыбаясь: – Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней? (184). Позднее герой выходит в сад и снова видит, как «около деревьев и кустов, обнимая их, бродят те самые высокие и узкие привидения», которых они с Силиным видели «давеча на реке». «Как жаль, – восклицает про себя рассказчик, – что я не мог с ними говорить!» (191).

В этом восклицании звучит отголосок центральной темы эпохи – метафизического одиночества обособленной личности, осознавшей свою исключенность из мирового всеединства как трагедию современной культуры. Мир природы кажется современному человеку чуждым и нереальным, как потусторонняя тайна, но граница, которая их разделила, – это лишь искусственная и временная преграда, следствие самоотчуждения человеческой личности от своей собственной природной сущности. Природа заколдована, потому что заколдован человек, замкнувшийся в пространстве чувственно-материальной видимости, противопоставивший свою субъективность, свою душу миру природы как постороннему объекту

[234] Th. Mann. Lilbeck als geistige Lebensform // Th. Mann. Gesammelte Werke. In 12 Bdn. Frankfurt a. M., 1960. Bd. XL S. 394.

восприятия. Желая вступить в разговор с деревьями-привидениями, рассказчик мечтает разрушить злые чары своей изолированности, преодолеть установленную рационалистическим сознанием преграду между личностью и миром, чтобы обрести свое новое всемирное *Я в* абсолютной реальности вселенского всеединства, где нет ни времени, ни пространства, и душа индивида тождественна с душой мира.

Сумерки, размывающие четкие очертания чувственно-материальной действительности, символизируют переходное состояние неприкаянной («детерриториализованной»)[235] души, устремленной к слиянию с мировой тайной. Но слияния не происходит, разговор с деревьями кажется рассказчику невозможным, и абсолютная реальность замещается в его сознании импрессионистической иллюзией эфемерной самореализации в краткий миг чувственного экстаза. «Жизнь, по его мнению, страшна, – думал я, – так не церемонься же с нею, ломай ее и, пока она тебя не задавила, бери все, что можно урвать от нее. На террасе стояла Мария Сергеевна» (192). Из темного сада рассказчик возвращается в дом, чтобы сначала страстно обнять чужую жену, а потом испытать чувство бессмысленности своего поступка и всей своей жизни.

Шницлер в полной мере сохраняет роль пейзажа как символа пограничного переходного состояния души героя, но вместо метафоры сумерек, развертывающей образ времени, кладет в основу его метафору берега, развертывающую образ пространства. Пространственная структура у Шницлера в точности соответствует чеховской структуре времени: море – лунная ночь; земля (суша) – утро, наступающий день; узкая полоска берега между сушей и морем – сумерки (вечерние и предрассветные). Финалы того и другого рассказа перекликаются: рассказчик из Петербурга, как и рассказчик из Вены, возвращаются в ту обыденную дневную действительность, которая одному в сумерках, другому на берегу представилась как непонятная, бессмысленная и пугающая своей призрачностью. При этом опыт отчаяния, который они с собой увозят, может быть истолкован и как смутное предчувствие другой жизни, в которой нет ни времени, ни пространства.

Заразился ли Шницлер мудростью Чехова, как заражаются друг от друга чувством страха их персонажи. Можем ли мы говорить о прямом – от текста к тексту – влиянии старшего русского современника? Ни в письмах, ни в обширном дневнике Шницлера никаких свидетельств на этот счет не содержится. В XIX веке «литература во второй степени»[236] еще не в почете, и Шницлер, подобно большинству его современников, неохотно признавал зависимость своего вдохновения от литературных источников.

Выразительный пример дает в этом отношении реакция Шницлера на сопоставление его новеллы «Лейтенант Густль» с повестью Достоевского «Кроткая». Когда в 1901-м году Георг Брандес с восхищением отзывается на новеллу «Лейтенант Густль» – первый образец «внутреннего монолога» в немецкой прозе, – Шницлер ему отвечает: «Меня радует, что новелла о лейтенанте Густле доставила Вам удовольствие. Говорят, что один рассказ Достоевского, „Кроткая“, которого я не читал, выполнен в той же технике мысленного монолога. Но для меня побуждением к этой форме явилась история, рассказанная Дюжарденом под названием „Les lauriers sont coupes“ („Лавры срезаны“, 1887. – *А.* Ж). Правда, этот автор не сумел подобрать для изобретенной им формы подходящего материала».[237]

Между тем, подходящий материал в сочетании с формой внутреннего монолога могла подсказать Шницлеру именно «Кроткая», где психологический анализ развертывает тот же мотив унижения сословной чести, который использует затем и Шницлер. В сущности, образ лейтенанта Густля представляет собой результат такой же творческой переработки чужого

[235] Ж. Делез, Ф. Гваттари. Что такое философия? СПб., 1998. С. 85—95.

[236] G. Genett. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982.

[237] G. Brandes, A. Schnitzler. Ein Briefwechsel / Hrsg. v. K. Bergel. Bern, 1956. S. 87.

образа, каковую мы видим в героях новеллы «Жена мудреца», когда соотносим их с героями рассказа Чехова «Страх».[238]

Не исключено, что, умалчивая о чеховском рассказе, Шницлер сознательно или бессознательно стремился, как и в случае с Достоевским, к нейтрализации сильного предшественника из «страха влияния»[239]. При отсутствии прямых свидетельств со стороны Шницлера можно лишь предполагать, что рассказ «Страх» был ему известен, так как его французский перевод появился в журнале «La Revues de Revues» в мае 1896-го года[240], т. е. более чем за полгода до публикации «Жены мудреца» в журнале «Die Zeit». У Шницлера было, таким образом, полгода, чтобы по-своему разработать чеховскую тему. Но принципиального значения факт его предположительного знакомства с рассказом Чехова не имеет.

Литературное влияние Чехова на Шницлера не измеряется зависимостью от прямого источника, наличием «rapports de fait», на которые можно указать пальцем. Оно идет по другим, менее заметным и более глубоким каналам, отражаясь прежде всего в концепции человеческой личности, в понимании душевной жизни, в том недоверии к чувственно-материальной действительности, которое явилось главным пунктом антинатуралистической программы «Молодой Вены».

Знакомство с конкретным источником могло усилить и уточнить концептуальное сходство двух диалогически соотнесенных текстов, но создать его вне общего культурно-исторического контекста оно не могло. Контекст, о котором идет здесь речь, шире, чем только категории литературного ряда (жанр или направление, психологическая новелла или психологический импрессионизм конца века), ибо сами эти явления складывались в литературе на фоне и под воздействием того более глубокого фактора, который Хайдеггер обозначал словом «Befindlichkeit».[241]

В. В. Бибихин переводит (конечно, не без основания) «Befindlichkeit» словом «расположение»[242], но допустимы, кажется, и другие эквиваленты – настроение, самочувствие, состояние души, эпохальное чувство жизни. Сам Хайдеггер поясняет понятие «Befindlichkeit» выражением «фундаментальный экзистенциал».[243]

Хайдеггер – философ эпохи модернизма, и показательно, что доминирующий «модус расположения» он усматривает в чувстве страха. Тридцатый параграф книги «Бытие и время» (1927) называется «Страх как модус расположения». Колеблясь между «испугом» перед «своим» и «ужасом» перед «чуждым», чувство страха выражает, по Хайдеггеру, «сущее» человека – его экзистенциальное одиночество, его «оставленность» на себя

---

[238] В венском архиве Шницлера сохранился список прочитанных им книг, где значится и «Кроткая» Достоевского, но, поскольку список не датирован, он не может служить ни опровержением письма 1901-го года к Брандесу, ни доказательством того, что Шницлер знал эту повесть уже в период работы над «Лейтенантом Густлем». Можно лишь предполагать, что Шницлер, если он испытывал «страх влияния», то не по отношению к Дюжардену, а по отношению к Достоевскому, о котором никто не заставлял его в письме упоминать. Упоминая имя Достоевского, Шницлер создает для своей новеллы эффектный и выгодный фон: она «исправляет» ошибку слабого писателя и может рассматриваться на одном уровне с произведением писателя сильного. Примечательно, что через два десятилетия, в 1924-м году Джеймс Джойс, говоря о своих литературных предшественниках, также указывает прежде всего на Дюжардена, но ни словом не упоминает Достоевского, что вызывает протест со стороны Андрэ Жида, указывающего на первенство автора «Кроткой» и по отношению к Дюжардену, и по отношению к самому Джойсу. При этом ни Джойс, ни Жид, ни Валери Ларбо – автор восторженного предисловия к новому изданию повести Дюжардена – не вспоминают о Шницлере, и он, возможно, желая о себе напомнить, пишет новеллу «Барышня Эльза» – свою вторую после «Лейтенанта Густля» психологическую новеллу в форме внутреннего монолога. См. об этом: B. Surowska. Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzahlwerk Arthur Schnitzlers. Warszawa, 1990.

[239] H. Bloom. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York, 1973.

[240] См.: M Cadot. Le debuts de la reception de Tchekov en France // Чехов и Франция. М., 1992. С. 147.

[241] M. Heidegger. Sein und Zeit. Halle, 1935. S. 134.

[242] М. Хайдеггер. Выше и время. СПб., 2002. С. 140.

[243] Там же. С. 141.

самого[244]. Только тот, кто научился хорошо бояться, имеет шанс прорваться к подлинному бытию – эта мысль Хайдеггера явственно звучит уже в романе Рильке «Записки Мальте Лаурида Бригге» (1910), в котором исследователи справедливо находят предвестия экзистенциалистского сознания[245]. Возможно, что и рассказ Чехова «Страх», и рассказ Шницлера «Жена мудреца» также написаны именно об этом.

Испытывал ли Шницлер «страх влияния» со стороны Чехова – вопрос небезынтересный, но второстепенный. Важно то, что оба рассказа были написаны их авторами под несомненным влиянием экзистенциального страха, что в обоих рассказах этот страх раскрывается как общий мыслительно-психологический модус восприятия реальности в эпоху кризиса культуры.

Кризис культуры – состояние такое же пограничное и амбивалентное, как и связанное с ним чувство страха перед «шаткостью сущего»[246], с которого, с точки зрения философии экзистенциализма, начинается духовное преображение личности. В 1904-м году Герман Бар высказывает надежду, что среди писателей «Молодой Вены» именно Шницлер «напишет когда-нибудь книгу, где будет заключена последняя ночь старой эпохи, из недр которой прорвутся к нам лучи нового солнца, кроваво ликующие на дальнем горизонте»[247]. В следующем 1905-м году Мережковский, увлеченный революцией, восклицает: «Чехову было скучно и страшно; нам теперь страшно и весело»[248], а Лев Шестов называет только что умершего Чехова «певцом безнадежности»[249]. Думается, что слова Бара о Шницлере в равной степени применимы к Чехову, а оценка Чехова Шестовым – к Шницлеру.[250]

В творчестве того и другого писателя реализм встречается с символизмом, тот и другой подтверждают, как представляется, ту концепцию позднего реализма, «опрозрачненного» и «непроизвольно сросшегося с символизмом», которую выдвигает, говоря о Чехове, Андрей Белый. «Оставаясь реалистом, – пишет он, – Чехов символичен, ибо там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным..»[251]. Именно «прозрачность» чеховского реализма сделала его творчество интересным и нужным для писателей «Молодой Вены», и среди них прежде всего для Шницлера и Альтенберга.

---

[244] Там же.

[245] См.: G. Mattenklott. Die Existenz und das Absurde. Saretre, Camus, Beckett // Literarische Moderne. Europaische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert / Hrsg. R. Grimminger, J. Murasov u. J. Sffickrath. Reinbeck, 1995. S. 527—529.

[246] М. Хайдеггер. Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993. С. 22.

[247] A. Schnitzler. SeinLeben. SeinWerk. Seine Zeit//Hrsg. v. H. Schnitzler. Framkfurta. M., 1981.S. 78.

[248] Д. М. Мережковский. Чехов и Горький // А. П. Чехов: Pro et contra. С. 699.

[249] Л. Шестов. Творчество из ничего // А. П. Чехов: Pro et contra. С. 567.

[250] Примечательно, что в России, где Шницлера широко издавали, читали и нередко сравнивали с Чеховым, он оценивался по тому же признаку, по которому оценивают чеховское творчество Шестов и Мережковский – по признаку безверия и безнадежности. Среди многочисленных журнальных отзывов о ГДницлере наибольший интерес представляют в этом отношении два мнения: Блока и Троцкого. См.: А. И. Жеребин. К вопросу о Шницлере и Фрейде // Studia Germanica. Немецкоязычная литература XIX—XX веков. СПб., 2004. С. 137—143.

[251] А. Белый. Вишневый сад. С. 838.

Глава четвертая
Сады Гофмансталя

Образ сада появляется у Гофмансталя в ранних стихотворениях 1890-х годов («Мой сад», «Обладание», «Дочери садовницы», «Пролог к книге Анатоль») и сохраняет свою актуальность на протяжении всего творческого пути поэта. В одном случае сад упоминается Гофмансталем в связи с темой России. В 1905-м году он пишет о Шиллере: «Когда его сразила ранняя смерть, остались незаконченными наброски к десяти драмам: одна воссоздавала Россию – самую недоступную нашему пониманию, самую сущностную из всех стран, напоенную дурманящим, только ей одной свойственным ароматом – как тот запертый сад из „Песни песней“…»[252] Речь идет о начатой Шиллером в 1804-м году трагедии «Димитрий, или Кровавая свадьба в Москве», от которой сохранились два первых акта и множество черновых набросков; над их обработкой трудились затем Генрих Лаубе, Фридрих Геббель и множество других менее известных немецких авторов[253]. Известно, что Гофмансталь также был увлечен сюжетом о Димитрии Самозванце и в пятнадцатилетнем возрасте изучал историю России XVII века по Карамзину и Костомарову.[254]

В одном из фрагментов, найденных на письменном столе Шиллера после его смерти, упоминается «роскошный сад» – место любовного свидания Димитрия и Марины[255]. Отсюда, вероятно, и возникает у Гофмансталя ассоциация с библейской «Песнью песней», а именно со стихами 12—16: «Замкнутый сад – сестра моя, невеста, замкнутый сад, запечатанный источник! (…) Восстань, северный ветер, приди, южный ветер! / Ветер, повей на мой сад, пусть разольются его благовонья! / – Пусть войдет мой милый в свой сад, пусть вкусит его сочных плодов… Ешьте, друзья, пейте и упивайтесь, родичи».[256]

Что означают эти «сочные плоды», опьяняющие любовью, и почему Гофмансталь называет Россию – «самая сущностная из всех стран»?[257]

В сознании Гофмансталя, как и многих его современников на Западе, Россия – это прежде всего пространство глубоких религиозно-мистических переживаний и чаяний, загадочный «Восток», но не Ксеркса, а Христа. В 1926-м году Гофмансталь записывает: «Странное метафорическое понятие глубины. Человек, чья глубина – сам Бог. Соответствие с той глубиной подсознательного, которая является сверхличной и не знает порока». В скобках Гофмансталь дает указание на источник этой мысли: «Николай Бердяев. Миросозерцание Достоевского».[258]

По мысли Бердяева, Достоевский «возвращает человеку его духовную глубину», отнятую у него позитивизмом и материализмом, которые вытеснили духовное содержание личности в непознаваемую сферу трансцендентного[259]. Подсознательное, о котором говорит

---

[252] H. v. Hofmannsthal. Schiller (1905) // Gesammelte Werke in 10 EinzelBdn / Hrsg. v. B. Schoeller in Berating mitR. Hirsch. Frankfurt a. M., 1979/80. Bd. 8: Reden undAufsâtze 1. 1891—1913. S. 353—357.

[253] См.: М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // М. П. Алексеев Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 362—401.

[254] См.: H. v. Hofmannsthal. Samtliche Werke / Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift / Hrsg. v. R. Hirsch et al. Frankfurt a. M., 1990 u. f, Bd. 16. S. 359.

[255] F. Schiller. Werke / Vollst. Ausg. in 15 Th. v. A. Kutscher. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart, 1908. Th. 14. S. 471.

[256] Песнь песней / Пер. И. Дьяконова // Поэзия и проза древнего Востока. М., 1973. С. 631—632.

[257] «das wesenhafteste aller Lander» – H. v. Hofmannsthal. Schiller. S. 352.

[258] H. v. Hofmannsthal. Aufzeichmmgen aus dem Nachlass (1926) // Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 585.

[259] Н. А. Бердяев. Миросозерцание Достоевского (1923) Il Н. А. Бердяев. О русских классиках / Сост., коммент А. С. Гришина; вступит, ст. К. Г. Исупова. М., 1993. С. 120—121.

Гофмансталь, – не термин Фрейда, а русское «другое» западной культуры – бесконечные глубины души, укорененной в метафизической области сверхличных ценностей.[260]

Гофмансталь развивался в направлении, совпадавшем с развитием русского символизма. Созданный им образ Шиллера заставляет вспомнить о Шиллере Достоевского, о Шиллере Вячеслава Иванова и Блока – пророке и мистике под маской рационалиста, который «не ведая, чтил Диониса», был «одним из зачинателей грядущего хорового действа» и «соборного искусства»[261]. Когда Гофмансталь сопоставляет Шиллера с Кальдероном, восхищение перед которым он разделяет с немецкими романтиками и русскими символистами, это в точности совпадает с трактовкой Блока, для которого Шиллер – «последний из стаи верных музыке», т. е. носитель гуманизма не индивидуалистического, а религиозного, барочного.[262]

По Гофмансталю, путь, проложенный Шиллером, ведет к романтической мистике, к Вагнеру и Шопенгауэру, к самоотрицанию индивидуалистического сознания и духовному преображению человеческой личности в Боге. Вдоль этого пути располагаются и сады самого Гофмансталя.

* * *

На рубеже веков поэтический мотив сада представлен относительно когерентной группой текстов, связанных с проблематикой декаданса/эстетизма. Они образуют интернациональное семантическое поле, которое может служить пространственной моделью русско-австрийских литературных связей в эпоху раннего модернизма. Перед нами словно открывается непрерывный, хотя и сегментированный локальный континуум – ландшафт, простершийся от парковых ансамблей гофмансталевской Вены далеко на восток, до тех вишневых садов Полтавщины, где провела свое детство Мария Башкирцева, воспетая Гофмансталем femme fragile европейского «конца века».[263]

Метафорическая интерпретация образов сада отвечает тому процессу нарастания иносказательных значений, который, согласно Томасу Кебнеру, характеризует развитие этого литературного мотива в поэзии XIX—XX веков. «Символическое значение литературных садов все явственнее берет верх над их непосредственным изображением, – пишет Кебнер. – Образы сада теряют в наглядности, приобретая все большую метафоричность. Чем больше накапливается поэтических формул для описания садов, тем обобщеннее и смелее становятся идеи, которые с этими описаниями ассоциируются. В качестве наиболее распростра-

---

[260] Не только Бердяев, вся русская религиозная философия упрекала психоанализ Фрейда в вытеснении трансцендентного: открыв потенциальную бесконечность человеческой души, укорененность ее в сфере трансцендентного, Фрейд словно испугался своего открытия, как пишет С. Л. Франк, «не справился с тем кладом душевной жизни, который он сам нашел» (С. Л. Франк. Психоанализ как миросозерцание // С. Л. Франк. Непрочитанное… Статьи, письма, воспоминания. М, 2001. С. 315).

[261] В. Иванов. Шиллер (1905) ИВ. И. Иванов. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1971—1987. С. 176—177. См.: K. Yu. Lappo-Danilevski. Labyrint der Intertextualitât (Schiller und Vjac. Ivanov) // Zeitschrift fur slavische Philologie. 2000. Bd. 59. Heft 2. S. 317—346.

[262] А. А. Блок. Крушение гуманизма II А. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 95. – «С Шиллером умрет и стиль гуманизма – барокко» (А. А. Блок. Указ. соч. С. 96).

[263] H. v. Hofmannsthal. Tagebuch eines jungen Madchens (1893) // Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 164—170. – С образом сада связаны начальные строки эссе Гофмансталя, противопоставляющие «рай» русского детства Марии Башкирцевой декадентской искусственности ее пражской жизни: «Aus dem Land, wo Frilhling so stark ist mit Treiben und Bliihen und Garen, wo man einfache Gefuhle fuhlt, auf stillen Landgiltern wohnt, viel reitet, meistens kein Gesprachsthema hat und frilh schlafengeht, fallt das kleine Madchen in die trockehheisse Athmosphare kosmopolitischer Mondanetat, in ein Leben mit fanierten halben Farben, mit hastigen, nervosen, tausendfach gebrochenen Gedanken» (Bd. 8. S. 164). Картина русской жизни здесь не столько экзотическая, как это отмечает Нино Нодиа, сколько литературная, со всей очевидностью восходящая к литературным описаниям русского помещичьего быта. Ср.: jV. Nodia. Das Fremde und das Eigene. Hofmannsthal und die rassische Kultur. Frankfurt a. M., 1999. S. 87. Интересные замечания о влиянии образа Башкирцевой на образ Дианоры в драме Гофмансталя «Женщина в окне» делает Йене Мальте Фишер: J. M. Fischer. Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. Munchen, 1978. S. 178—190.

ненных примеров назовем такие формулы, как „сад жизни“, „сад смерти“, „сад детства“, „сад поэзии“».[264]

Гофмансталь пользовался в этом смысле понятием «поэтический шифр»[265]. В эссе «Сады» он сравнивает сады Вены с «прекраснейшими стихами», а экзотические цветы, выращенные в теплицах, с «ужасающими варваризмами в стихах Фрейлиграта, которые нам приходилось заучивать в гимназии»[266]. Сравнения и метафоры такого рода традиционны и восходят не только к Бодлеру, но и к поэзии эпохи барокко, в которой слово «сады» служило жанровым определением мистико-эротических стихотворений.[267]

«Эти ландшафты не что иное, как образы другого», – писал Гофмансталь о садах в поэзии Стефана Георге[268]. Основу поэтического переживания сада – не только у Георге, но и у самого Гофмансталя, как и у целого ряда их современников, – образует встреча с «другим», с тем, что Фрейд противопоставляет «знакомому», «привычному» и что вызывает чувство «интеллектуальной неуверенности». В немецком языке субстантив «das Unheimliche» – «таинственно-жуткое» – является антонимом слова «das Heimliche», означающего «родное» или «домашнее», и в работе, посвященной страшным рассказам Гофмана, Фрейд играет с этой антонимией[269]. Подобная игра возможна и с текстами о садах.

Попадая в пространство сада, герой-декадент встречается с таинственно-жутким, чтобы на краю гибели разгадать в этом «чуждом» свое родное, правду своей собственной души. Событие текста заключается в разгадывании тайны и ее интериоризации, в приручении чуждого: была чужая и от этого жуткая тайна, а должна стать своя, принятая сердцем и оберегающая ее носителя правда – у слова «das Unheimliche» должен быть отнят префикс «un-». В поэзии символизма сад, как правило, изменяет свое значение, выступая как сцена, на которой разыгрывается своего рода трехактная пьеса – вначале самоинсценировка декадентского сознания (по выражению Гофмансталя, «комедия нашей души»)[270], затем – трагедия раскаяния и разрыва с прошлым, а в заключение – мистерия спасения, возвращающая саду его исконное значение Эдема. Таков магистральный, архетипический сюжет «садового текста».

Ни в немецкой, ни в русской поэзии эпохи символизма невозможно найти, по всей видимости, отдельный текст, в котором была бы развернута полная парадигма трех указанных значений сада. Законченный сюжет трехактной драмы модернистского сознания

---

[264] Th. Koebner. Der Garten als literarisches Motiv um die Jahrhundertwende // 77 г. Koebner. Zuriick zur Natur. Ideen der Aufklarung und iher Nachwirkung. Studien (Beitrage zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge. Bd. 121). Heidelberg, 1993. S. 123.

[265] 77. v. Hofmannsthal. Gesprachliber Gedichte(l903)//77. Hofmannsthal. Samtliche Werke. Bd. 31. S. 79.

[266] H. v. Hofmannsthal. Garten (1906) // Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 583.

[267] A. Anger. Literarisches Rokoko. Stuttgart, 1962. S. 49.

[268] H. v. Hofmannsthal. Gedichte von Stefan George (1896) // Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 221.

[269] 3. Фрейд. Жуткое // 3. Фрейд. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 266 – Этимологически слово «жуткий» – «unheimlich» – происходит от отрицательного префикса «un-» и корня «-heim-», который обозначает денотат «дом», а также определяет семантическое поле, соответствующее корню «-род-», и обладает широкой семантикой – от понятия «неродное» до понятий «жуткое», «страшное», «тревожное», «зловещее». Как говорит Фрейд, «…das Unheimliche – это тот тип страшного, который восходит к тому, что давно нам известно, что для нас родное». Обычно страшным и зловещим становится «новое», «непривычное», но не все новое вызывает подобную реакцию. Для того, чтобы имело место «Das Unheimliche», говорит Фрейд, надо добавить что-то, добавить амбивалентность. Основываясь на словарном материале, он доказывает, что понятие «Heimlich» и противоположное ему понятие «Unheimlich» могут неожиданным образом отождествляться, т. е. каждое из двух слов оказывается синонимом своего антинома. «Heimlich – это термин, развивающий свое значение настолько амбивалентно, что в конце концов совпадает с противоположным себе Unheimlich» (Там же. С. 267—268).

[270] В стихотворении «Пролог к книге Анатоль» выражение «Die Komôdie unsrer Seele» служит для характеристики современного сознания в связи с метафорой сада в стиле рококо: «Eine Laube statt der Biihne, / Sommersonne statt der Lampen, / Also spielen wir Theater, / Spielen unsre eignen Stiicke, / Fruhgereift und zart, und traurig, / Die Komôdie unsrer Seele, / Unsres Fuhlens Heut und Gestern, / Boser Dinge hubsche Formel, / Glatte Worte, bunte Bilder, / Agonien, Episoden…» (H. Hofmannsthal. Prolog zu Arthur Schnitzlers Buch Anatol // Samthche Werke. Bd. EGedichtel. 1984. S. 25).

в ее последовательном развитии – модель идеальная, результат реконструкции условного гипертекста на мотив сада. Среди реально существующих текстов, которые этот гипертекст, с одной стороны, конкретизируют, а с другой, служат основой для его реконструкции, особый интерес представляет новелла Гофмансталя «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» (1895), поскольку она содержит по меньшей мере два первых звена магистрального «садового» сюжета и может рассматриваться как центр смыслового пространства сцепленных тестов.[271]

Мотив сада имеет в новелле смыслообразующую функцию. Вся история «молодого купеческого сына и его четырех слуг» прочитывается как история о «превращениях сада». Именно так называет Карл Эмиль Шорске одну из глав своей книги «Вена на рубеже веков». «Появляясь в критические моменты истории австрийской литературы, – пишет Шорске, – этот образ помогает нам осмыслить этапы развития связей между культурой и социумом, между утопией и реальностью. В своих узких границах сад улавливает и отражает мировоззрение австрийского образованного среднего класса, меняющееся по мере приближения распада состарившейся империи»[272]. Говоря о превращениях сада в австрийской литературе, Шорске имеет в виду переход от т. н. «поэтического реализма» Адальберта Штифтера к эстетизму «Молодой Вены»: «Если Штифтер строил свою утопию как идеальную модель усовершенствования общества, то младовенцы разбивали сад, чтобы избранники муз могли укрыться за его оградой от не соответствовавшей их идеалу действительности». Штифтеровский «сад добродетели» превращается у них в проблематический «сад Нарцисса»[273]. Но «Сказка…» Гофмансталя свидетельствует о том, что превращение сада продолжается и в рамках самого младовенского эстетизма.

Маршрут, по которому движется ищущий себя герой новеллы, проходит через сады, знаменующие стадии его самопознания, этапы предназначенного ему жизненного пути. Удушливая оранжерея-ловушка, в которой купеческий сын оказывается в результате отчаянных блужданий по незнакомому городу, – это злая и разоблачительная трансформация его собственного сада, того, «где он был раньше» и который он покинул, следуя таинственному, гибельному призыву[274]. Этот первый сад, цветущий высоко в горах, в уединенном наследственном имении купеческого сына воплощает светлую, но обманчивую иллюзию эстетизма, тогда как второй, расположенный в низине, внезапно возникающий перед глазами героя из лабиринта грязных городских улиц, овеян темными чарами зла. Здесь растут бесплодные нарциссы и смертоносные анемоны, разлит тяжелый аромат экзотических растений; их причудливые формы навевают ужас, в них видится «что-то от коварно-злобных восковых масок с заросшими отверстиями для глаз»[275]. Природа, облагороженная искусством, превращается здесь в искусство, отвергающее природу, в подчеркнутую искусственность как свойство эстетики декаданса. Два образа – сад эстета и сад зла – соотнесены как «свое»

---

[271] См.: З. Г. Минц. В смысловом пространстве «Балаганчика» // З. Г. Минц. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 558.

[272] C. E. Schorske. Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Munchen; Zurich, 1994. S. 266. См. также русское издание: К. Э. Шорске. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб., 2001.

[273] Ibid. S. 287.

[274] Слова «где он был раньше» – цитата из стихотворения Гофмансталя «Мой сад» (Mein Garten, 1890): «Schôn ist mein Garten mit den goldnen Baumen, / Den Blattern, die mit Silbersauseln zittern, / Dem Diamantenthau, den Wappengittern, / Dem Klang des Gong, bei dem die Lôwen traumen, / Die ehernen, und den Topasmaandern / Und der Volière, wo die Reher blinken, / Die niemals aus den Silberbrunnen trinken…/ So schôn, ich sehn mich kaum nach jenem anderen, / Dem anderen Garten, wo ich friiher war. / Ich weiB nicht wo… Ich rieche nur den Tau, / Den Tau, der friih an meinen Haaren hing, / Den Duft der Erde weiB ich, feucht und lau, /Wenn ich die weichen Beeren suchen ging…/ In jenem Garten, wo ich fruher war…» (H. Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 75).

[275] H. v. Hofmannsthal. DasMarchen der 672. Nacht (1895)//Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 54; Ср. Г. Гофмансталь. Сказка шестьсот семьдесят второй ночи / Пер. С. Ошерова//Австрийская новелла XX века. М., 1981. С. 56. В дальнейшем цитируется по русскому изданию с указанием страницы в тексте.

и «чужое», связаны отношением параллелизма, выявляющим глубинное сходство на фоне внешнего различия.

Это сходство подчеркивается параллелизмом женских образов. Демоническая женщина-ребенок в белом платье, с бледным злым лицом, запирающая героя в оранжерее, напоминает ему о пятнадцатилетней девушке, живущей у него в имении. «Однажды, – рассказывается о ней в первой части новеллы, – темный внезапный порыв заставил ее броситься из окна во двор…» (47). Позиционная эквивалентность ситуаций в первой и второй части опирается на мотив отвергнутого сочувствия: маленькая хозяйка оранжереи отвергает подарок героя с тем же злобным презрением, с каким ранее отвергает его заботу покушавшаяся на самоубийство служанка. В том и в другом случае за жестом отказа от сочувствия со стороны героя стоит неверие в его искренность, в его способность преодолеть проклятие нарциссизма.

Женщины интуитивно знают то, что заставляет страдать и самого героя – внешние знаки любви к другим означают для него лишь жалкую попытку откупиться от тех, кто ждет от него искреннего чувства. Роль «дьявольских красавиц», жестоких предвестниц смерти, варьирующая эпохальный образ «belle dame sans merci», навязана обеим женщинам-двойникам самим же героем; они предвещают ему смерть потому, что он, не умея ответить на их любовь, хочет умереть, чтобы искупить свою душевную несостоятельность. Так ситуация, разыгрывающаяся в саду зла, повторяет и заостряет ту, которая уже была намечена в саду эстета.

Определение «сад зла» восходит к немецкому исследователю Роже Бауэру. В своей работе «Теплица, или Сад зла» он включает описание оранжереи из второй части «Сказки…» в широкий европейский контекст кающегося декаданса, упоминая гофмансталевский эпизод в одном ряду со множеством аналогичных описаний. Самым известным из них является «оранжерейная сцена» в «Дориане Грее», которая, видимо, и подсказала Гофмансталю соответствующий эпизод в его сказке[276]. «Даже для Гофмансталя и Уайльда, – замечает Бауэр, – красота не живет более по ту сторону природы. И для них теплица становится местом, навевающим ужас и чувство вины».[277]

Томас Кебнер подразумевает, в сущности, то же самое, когда он, классифицируя литературные сады, выделяет в качестве одной из групп сад «таинственно-жуткий» (der unheimliche Garten) – наряду с такими определениями, как «старый», «безмолвный», «запретный» и др. Под «таинственно-жутким садом» Кебнер понимает превращенную форму сада, воплощающего утопию эстетизма. Это пространство самосознания художника-декадента, испытавшего разочарование в спасительности чистого искусства, охваченного муками совести перед лицом жизни и влечением к ее «темных ключам». Ощущение «таинственно-жуткого» означает, по мысли Кебнера, оборотную сторону веры в красоту, оно возникает из того чувства неправильно прожитой жизни, которое так проникновенно выражено Гофмансталем в его лирической драме «Глупец и смерть», в образе «глупца» Клаудио: «Я так среди искусства затерялся, / Что мертвым взором видел солнца свет»[278]. Однако, как уже не раз, начиная с Рихарда Алевина, отмечалось в литературе вопроса, смерть, вступающая в изысканный сад обманчивых эстетических наслаждений, – это не средневековый скелет, а прекрасный юноша-музыкант со скрипкой в руках, т. е. дионисийский союзник

[276] O. Wilde. The Picture of Dorian Gray / Ed. I. Murray. London, 1974. S. 140. В главе 17 романа Уайльда Дориан падает без чувств, увидев за стеклом своей теплицы лицо мстителя.

[277] R. Bauer. Das Treibhaus oder der Garten des Bôsen. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur (Abhandlungen der Geistesund Sozialwis-senschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und Literatur. Jg. 1979, № 12). Mainz; Wiesbaden, 1979. S. 19. Ср.: R. Bauer. Die schone Dekadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt a. M., 2001. S. 201.

[278] Г. Гофмансталь. Избранное. Драмы. Проза. Стихотворения / Сост. и предам. Ю. А. Архипова. М., 1995. С. 71.

жизни, включающей в себя смерть как опыт духовного преображения. В рукописи драмы сохранился латинский эпиграф: «Adstante morte netebit vita» (Когда приближается смерть, жизнь ликует).[279]

Именно по этой причине представляется важным делать различие между образами сада «таинственно-жуткого» и «злого». Последний представляет собой лишь более узкий вариант «таинственно-жуткого», ибо событие роковой встречи с реальностью «другого» происходит не только здесь, во втором акте драмы модернистского сознания, но и в первом, и в третьем актах также. По ходу этой драмы сад разрастается и трансформируется, образуя своего рода анфиладу трех сообщающихся садов: «сад эстета» превращается в «сад зла», «сад зла» – в «сад спасения», и только третья встреча с «таинственно-жутким» завершает общий сюжет.

Предпосылкой «встречи» является принципиальная ограниченность пространства сада. Решетка, стена, ворота являются важнейшими конструктивными элементами его организации. Между садом и внешним миром должна быть установлена граница, к которой относится все то, что Ю. М. Лотман писал о границе семиотического пространства: она разделяет и связывает, отделяет свое от чужого и служит механизмом перевода внешних сообщений на свой язык[280]. Пересечение границы, как запретное, так и предписанное, всегда означает переоценку ценностей и перемену в жизни героя. Психический опыт, приобретаемый обитателем сада, нередко ведет к разрушению границ эмпирической личности во имя мистического воссоединения с тотальностью жизни (unio mystica). Но для того, чтобы такое преображение стало возможным, пространство, в котором оно совершается, должно быть очерчено строгой границей. Семантика сада предполагает наличие внешнего мира, формируется через противопоставление внутреннего внешнему (космоса хаосу или хаоса космосу), который конструируется субъектом «садовых переживаний» как негативный или позитивный фон, необходимый для осознания их специфики и смысла.

Гофмансталь ясно указывает на это условие, когда он вспоминает о том «сновидческом состоянии духа», которое он пережил под впечатлением от «Книги висячих садов» Стефана Георге[281]. За чтением ему казалось, что он «то парит высоко над миром, то низвергается в безмолвный центр земли, но всегда одинаково далеко от путей человеческих»[282]. Картина мира, запечатленная в этом высказывании, разделена границей: «пути человеческие» обозначают мир эмпирической действительности, выведенный за пределы эстетического переживания.

Наряду с Георге и Гофмансталем образ ограды с большой полнотой раскрывает в своей ранней поэзии их ученик Рихард Шаукаль. В сборнике «Мои сады. Поэмы одинокого» (1897), по гордому определению самого автора, «главном произведении немецкого символизма»[283], Шаукаль воспевает «королевское одиночество» поэта, который, укрывшись за «золотой оградой» своего сада, пышно справляет «праздник своей души» и зорко следит за тем, чтобы никто из толпы непосвященных не коснулся золотых прутьев садовой решетки[284]. В стихотворениях «Варвары» и «Разочарование» внешний мир конкретизирован

---

[279] R. Alewyn. Uber Hugo von Hofmannsthal. Gôttingen, 1967. S. 76.

[280] Ю. М. Лотман. О семиосфере // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992. С. 14.

[281] H. v. Hofinannsthal. Gedichte von Stefan George (1896) // Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 221. Ср.: H. Koopman. Entgrenzung. Zu einem literarischen Phànomen um 1900 // Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende / Hrsg. R. Bauer et al. Frankfurt a. M., 1971. S. 75 (Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts. Bd. 35).

[282] Ibid.

[283] R. Schaukal. Ausgewahlte Gedichte. Wien, 1924. S. 3.

[284] R. Schaukal. Meine Garten. Einsame Gedichte. Wien, 1897. S. 9.

у Шаукаля в образе агрессивной толпы насильников; они сотрясают золотую ограду, чтобы ворваться в сад и растоптать целомудренную душу одинокого сновидца.[285]

Дихотомия внешнего и внутреннего пространств характеризует и «сад эстета» в первой части «Сказки шестьсот семьдесят второй ночи». Но значение этого образа зависит от идеологической и пространственной перспективы его восприятия и интерпретации.

В фокусе повествования находится переход героя из внутреннего пространства прекрасного сада во внешнее пространство безобразной действительности. Местом, с которого рассказчик начинает повествование, а герой – свой путь, является его родной дом и его любимый сад. Отсюда и в научной литературе за исходную точку пути героя принимается, как правило, его имение, интерпретируемое в смысле библейского Эдема – как идеальный образ покоя и защищенности, изначальная родина, которую герою суждено оставить, чтобы потерять себя в гибельных блужданиях по жуткому лабиринту чужого города.

Действительно, если дом и сад юноши расположены в горах, то город – в долине, и герой здесь больше не господин и хозяин, а всем чужой, человек на чужбине, в унизительной роли изгоя и просителя, ищущего чужой милости и тоскующего по своему саду. Его кто-то выманил странным письмом, обвиняющим его старого слугу в страшных прегрешениях, и ему надо установить правду. Но письмо – только пришедший извне ответ на его внутреннюю потребность изменить свою жизнь, и условием возвращения в родной сад является участие в жизни за пределами сада; она должна оплодотворить жизнь в саду новым смыслом. Выполнить это условие, т. е. принять как свою общую жизнь, которая шире красоты, герой не в силах – сад слишком глубоко отравил его ядом нарциссизма. От этого «сонного яда грез» (Бунин) он умирает такой подчеркнуто некрасивой и случайной смертью, что ее уродство и случайность опровергают не только прежние грезы эстета о красивой смерти среди цветов благоухающего сада, но и его веру в торжество гармонии и закона, которые воплощал для него этот сад. В свой смертный час он понимает, насколько его сад-рай был иллюзией, и потому о нем сказано: «С великой горечью оглядывался он на свою жизнь и проклинал все, что было ему дорого» (60).

Урсула Реннер в статье «Павильоны, теплицы и тайные пути» верно говорит о переосмыслении Гофмансталем библейского мифа об изгнании из рая[286]. Очевидно, что сад первой части новеллы – рай иллюзорный и потому потенциально содержащий в себе угрозу, актуализацией которой становится затем городская оранжерея. Но купеческий сын эту иллюзорность еще не осознает. Беспокойство исходит вначале только от слуг, от персонажей, принадлежащих саду не полностью и теснее, чем главный герой, связанных с внешним пространством по ту сторону ограды. Слуги – агенты другой жизни, еще не подвергшейся абсолютной эстетизации, и когда они смотрят на своего господина, ему кажется, что они видят «его скрытую человеческую неполноценность», его охватывает «страх перед жизнью, от которой никуда не деться» (48). «Сад был слишком мал, чтобы от них убежать» (49) – это предложение в конце первой части новеллы, казалось бы, подтверждает трактовку сада как убежища, как интериоризованного героем пространства эстетического наслаждения.

Между тем, толкование Урсулы Реннер, при всей его логичности, не исчерпывает содержания новеллы, ибо встреча героя с «другим» происходит намного раньше, чем он попадает в искусственный «сад зла» (городскую оранжерею), и определение «таинственно-жуткий» применимо не только к этому второму саду, но уже и к первому, к «саду эстета». Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно изменить идеологическую перспективу восприятия текста, т. е. принять за исходный пункт идейного сюжета не концепцию

[285] Ibid. S. 15,23.

[286] U. Rentier. Pavillons, Glashauser und Seitenwege – Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hofmannsthal und Heinrich Mann // Recheres Germaniques. 1990. №20. S. 123—140.

эстетизма, как это принято в литературе вопроса, а концепцию более широкую – идеологию Просвещения. В таком случае траектория пути героя заметно усложняется, а его сад-рай получает совсем иную семантическую окраску. Представление о родном, обжитом пространстве как объекте последующих трансформаций должно связываться тогда уже не с райским садом эстета, а с областью, идеологически ему противоположной – с эмпирической действительностью, которую человек Нового времени – отважный Робинзон – освоил и подчинил себе с помощью здравого рассудка, рассеявшего мифологические иллюзии.

Для поколения, к которому принадлежал Гофмансталь, конкретно-историческим вариантом этого обжитого идейного пространства был отцовский мир буржуазного либерализма, духовная родина юных эстетов 1890-х годов, которой они с презрением изменили. Их эстетизм зарождался как сыновний бунт, как молодежная контркультура[287], и райские сады искусства, в которых они гордо замыкались, служили им защитой не от дионисийской жизни в смысле Ницше, а от вульгарной обыденности и пошлого материализма, означали для них не «красивый уют», а риск прорыва в неведомую реальность и самоубийственный опыт жизнетворчества по законам красоты. Известно, что, работая над «Сказкой», Гофмансталь думал о драматической судьбе Оскара Уайльда.[288]

Таинственно-жуткая действительность, с которой купеческий сын встречается во второй части новеллы, предстает с этой точки зрения как результат трансформации второй степени, отсылающей не только к садовому быту эстета, но и к той предыстории героя, которая остается в основном за рамками текста и вводится лишь в форме нарочито неясных намеков (например, в эпизоде, напоминающем о том, как принимали на службу старого слугу). Примечательно в этом отношении уже первое предложение, вводящее тему одиночества героя по контрасту с его прошлым: «Один молодой сын купца, который был очень красив и не имел ни отца, ни матери, пресытился, едва ему минуло двадцать пять лет, и обществом друзей, и играми, и всей своей прежней жизнью» (45).

Пресыщенность красивого юноши выступает как мотивировка разрыва социальных связей, того жизненного решения, которого требовал от «юных душ» Ницше. «Великий разрыв, – писал он в 1878-м году, – происходит внезапно, как подземный толчок: юная душа сама не понимает, что с нею происходит. В ней пробуждается желание уйти, все равно куда, любой ценой»[289]. Уход любой ценой мыслится у Ницше и следовавшей ему поэтической молодежи как уход в себя. Покидая территорию обреченной культуры, герой «великого разрыва» должен оплатить свою свободу одиночеством, которое героизируется как условие обновления культуры. Своего «Заратустру» Ницше называл «дифирамбом одиночеству, или, если меня понимают, чистоте»[290]; по словам его современника, австрийского философа Рудольфа Каснера, «для личности современного человека одиночество означает то же самое, что золотой фон для святого на средневековых иконах».[291]

В литературе конца века, не только немецкой, но и русской, мотив одиночества связан с темой кризиса гуманистической культуры. По Вяч. Иванову, «гуманизм всецело основан на изживании индивидуации, отдельности и обособленности людей, их взаимной зарубежности, потусторонности и непроницаемости…». Кризис же гуманизма есть «кризис внутренней формы человеческого самосознания в личности и через личность», т. е. личность утрачивает связь с господствующей культурой, начинает исключать себя из нее, перестает

---

[287] M. Pollak. Wien 1900. Eine verletzte Identitât. Konstanz, 1997. S. 154—203.

[288] R. Alewyn. Op. cit. S. 176.

[289] Ф. Ницше. Человеческое, слишком человеческое // Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. Т. 1.М., 1990. С.234.

[290] К Nietzsche. Esse Homo (1888) // Samtliche Werke. Bd. 6. S. 275.

[291] R. Kassner. Narziss, oder Mythos und Einbildungskraft (1928) // R. Kassner. Samtliche Werke in 10 Bdn / Hrsg. v. E. Zinn u. K. E. Bohnenkamp. Bd. 4. Pfiillingen, 1978. S. 223.

воспринимать навязываемой ею способ интерпретации мира как свой собственный – «внутренняя форма человеческого самосознания становится эксцентрической по отношению к личности», а личность – «бесформенной».[292]

Именно такая бесформенная личность и становится носительницей кризисного сознания. Человек эпохи кризиса культуры отказывается толковать и понимать реальность по заданному образцу и, замыкаясь в самом себе, довольствуется тем, что Ортега-и-Гассет называет в своей книге «Сущность исторических кризисов» «vita minima»[293], т. е. уединенной жизнью на лоне вечной природы, противопоставленной истлевающему социуму. Начиная с античности, идеал vita minima неразрывно связан с описаниями садов, одним из воплощений топоса, вошедшего в поэтику под названием «locus amoenus».[294]

Для Гофмансталя и его поколения самоизоляция художника в пространстве сада означает бунт против внеэстетической реальности, экзистенциальный опыт альтернативной жизни вне разлагающейся культуры. В эссе о Суинберне (1893) Гофмансталь писал: «Окна занавешены гобеленами, и можно предположить, что за ними – сад в стиле Ватто, с нимфами, фонтанами и золочеными качелями, или темнеющий парк с группами черных тополей. Но в действительности снаружи катится грохочущая, визгливая, грубая и бесформенная жизнь. О стекла бьется ветер, несущий в себе пыль и гарь, дисгармонический шум и возбужденные голоса людей, страдающих от жизни».[295]

Слово «жизнь» употреблено здесь еще как синоним действительности, жизнь и сад противопоставлены как реальное и воображаемое. Но все дело в том, что реальность жизни в этом эмпирическом ее измерении есть для символиста, каковым Гофмансталь тогда уже становится, реальность неподлинная, иллюзорная; подлинная же реальность – это сад поэта, иррациональный мир грез, который одинокий поэт творит в своем воображении. «Я говорю сну: останься, будь истиной, / И говорю действительности: стань сном, исчезни», – писал Гофмансталь в стихотворении 1891-го года[296]. Так приказывать может ученик Маха, который убежден: что есть реальность, а что фикция – это вопрос нашего внутреннего опыта. Когда опыт меняется, сон и реальность обмениваются местами: реальность, созданная рационалистической культурой, начинает восприниматься как дурной сон, а поэт, когда он воплощает свои грезы в искусстве, создает не бессильный мир воображения, существующий рядом с реальностью, а саму эту реальность, плоть и душу самой жизни.

Именно таким художником является герой «Сказки шестьсот семьдесят второй ночи», о котором сказано, что «он опьянялся красотой своей юности и одиночества» (46). Жизнь, которую он ведет в своем добровольном заточении, – это его vita minima, одиночество для него – цена свободы и цена ретерриториализапии в пространстве эстетизма, а сад – его творческая мастерская, где он творит новую реальность взамен старой, отвергнутой им как фикция.

Но философия эстетизма, позволяющая оправдать мир как «эстетический феномен», требует героического усилия, предполагает своего рода сублимацию той «пресыщенности» социальной жизнью, о котором говорится в самом начале «Сказки». Можно думать, что сад, прежде чем он становится для купеческого сына «своим» пространством безмятежных наслаждений, подлежал освоению, в него необходимо было бестрепетно вступить, совершив

---

[292] В. Иванов. О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности IIВ. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 109.

[293] Цит по: И. П. Смирнов. Социософия революции. СПб., 2004. С. 337.

[294] См.: E-R. Curtius. Europàische Literatur und lateinisches Mittelalter. 11. Aufl. Tubingen, 1993. S. 206.

[295] H. v. Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 144.

[296] Ibid.Bd. l.S. 91.

духовный подвиг отречения от социума, от тех спасительных иллюзий, которые он обеспечивает индивиду, беззащитному перед лицом экзистенциального одиночества и смерти.

Один из фрагментов, записанных Гофмансталем в период работы над «Сказкой», заканчивается словами: «Охваченный страхом смерти, он мог бы, казалось, отдать всю жизнь назад, отбросив ее как ком глины. Тем не менее, на его могиле – отважные слова»[297]. Фрагмент озаглавлен «Сад жизни». И так же в последней строке стихотворения «Песнь жизни» слова «сады жизни» возникают не в семантическом поле декаданса, а в связи с образом легкого, стремительного движения вперед, напоминая о характеристике эстетизма, которую Гофмансталь дает в автобиографических заметках «Ad me ipsum» – «мечтательность, достойная славы, хотя и опасная».[298]

По отношению к центральному для всей литературы эпохи понятию «жизнь» credo эстетизма определяется не пафосом дистанции, а пафосом приобщения к несказанной тайне бытия. Если от действительности эстет бежит, то жизнью он опьяняется. В драматическом фрагменте Гофмансталя «Смерть Тициана» мастер, научивший своих учеников тому что «жизнь – искусство», умирает со словами «Жив великий Пан!»[299]. Привычная формула «бегство от жизни» означает неприятие «безобразной» действительности с ее рационалистической разумностью и мещанским практицизмом, но красота произведений искусства, которую эстет этой безобразной действительности противопоставляет, не самоценна, она есть отблеск абсолютного совершенства, а ее созерцание и создание – средство заглянуть под «покрывало Майи», проникнуть в последние глубины мировой жизни[300]. Сад эстета не тождествен «башне из слоновой кости» поэтов-парнасцев. Это не столько убежище, сколько пространство душевного кризиса, где душа, погружаясь в дионисийский хаос, стремится постичь тайну мировой гармонии. Первая встреча героя с «таинственно-жутким» происходит именно здесь, поскольку – если держаться психологического определения Фрейда – «таинственно-жуткое рождается из „интеллектуальной неуверенности“, всякий раз, когда нечто тайное, сокровенное выходит наружу, становится явным».[301]

Тот факт, что этим определением Фрейд обязан Шеллингу[302], подчеркивает связь таинственно-жутких откровений с символической поэзией романтизма, с ее попытками выразить сверхчувственное в образах чувственно-материального мира. Здесь – общая традиция модернизма, в том числе австрийского и русского, в одинаковой степени заслуживающих изучения в аспекте неоромантический тенденций. Когда немецкий модернизм осмыслял свою специфику под именем неоромантизма, главным оправданием этого термина служило прежде всего раннее творчество Гофмансталя[303]. Многие из его лирических стихотворений, действительно, проникнуты пантеистическим ощущением присутствия «всего во всем», верой в могущество поэтических символов, которые, называя явления земного мира, одновременно знаменуют и все то, что соответствует им в сокровенных «иных мирах». Что скрывается под покровом чувственно-материальной действительности, мировая гармония или

---

[297] Ibid. Bd. 10. S. 210.

[298] Ibid. S. 599. К интерпретации концовки стихотворения «Песнь жизни» см.: R. Exner. Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied. Eine Studie. Heidelberg, 1964. S. 129—130.

[299] Г. Гофмансталь. Избранное. Драмы. Проза. Стихотворения / Сост. и предам. Ю. И. Архипова. М., 1995. С. 71.

[300] Применительно к русскому символизму это ясно показано в работах 3. Г. Минц которая связывает эволюцию этого направления с трансформациями панэстетической модели мира. См. в особенности: Минц 3. Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. 1. С. 98—172. В германистике Моника Фик развивает аналогичную концепцию применительно к явлениям немецкой и австрийской литературы 1890-1900-х годов. См.: M. Fick. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literate der Jahrhundertwende. Tubingen, 1993.

[301] 3. Фрейд. Жуткое. С. 275.

[302] Там же. С. 268.

[303] См., напр.: Die blaue Blume. Eine Anthologie romantischere Lyrik. Leipzig, 1900; S. Lublinski. Die Bilanz der Moderne / Hrsg. von G. Wunberg. Tubingen, 1974.

хаос, ее исказивший, «чудовищное жизни»[304], – на этот вопрос Гофмансталь, как и символисты в других странах, в разные периоды своего творчества отвечал по-разному. Присутствие «таинственно-жуткого» определяется не этим; важно самое таинство рождения истины, которая скрыта в вещах посюстороннего мира и открывает себя под взглядом поэта.

Описание этого процесса и образует смысловой центр сказки Гофмансталя в первой ее части. Сад эстета представляет собою подобие Вселенной, книгу, по которой можно «прочесть» Вселенную, ибо исама Вселенная – это текст бытия, по которому читается мировая воля[305]. Герой сказки дешифрует окружающий его чувственно-материальный мир. «Понемногу, – читаем уже на первых страницах, – у него открылись глаза на то, как оживают в его утвари все формы и краски мира. В переплетенных орнаментах он узнавал волшебную картину, переплетение всех чудес мира. Он обнаруживал очертания зверей и очертания цветов, и переход одних очертаний в другие; он видел в узорах дельфинов и львов, тюльпаны, жемчужины и листья аканта; он находил в них тяжесть колонн и сопротивление твердой почвы, порыв всякой влаги вверх и потом снова вниз; он открывал в них блаженство движения и величавость покоя, мерный танец и мертвую неподвижность; он обретал в них краски цветов и листьев, краски шкур диких животных и лиц разных племен, краски драгоценных камней, краски бурного и спокойно сияющего моря; он находил в них луну и звезды, и мистические шары, и мистические кольца, и выраставшие из них крылья серафимов. Долгое время был он опьянен этой огромной, полной глубокого смысла красотой, принадлежавшей ему, и череда его дней становилась прекраснее и проходила не так пусто среди всей этой утвари, больше уже не мертвой и не низменной, ибо это было великое наследие, божественный труд поколений» (45).

Важность этого фрагмента отмечают все исследователи «Сказки», но ни комментарий в академическом собрании сочинений Гофмансталя, ни специальные работы, посвященные влиянию на него Новалиса, не указывают на параллельное место в зачине повести «Ученики в Саисе». Весь мир, утверждает Новалис, полон таинственных знаков, говорящих о каком-то соответствии. Эту «великую тайнопись» мы замечаем повсюду, «на крыльях, на яичной скорлупе, в облаках, кристаллах и каменных образованиях, на замерзающей воде и на снегу, внутри и на внешней оболочке гор, растений, зверей и людей, и среди небесных созвездий, и в странных совпадениях случайностей. Мы смутно угадываем, что в них – ключ к этому чудному тексту, учение о языке, на котором он написан».[306]

Как известно, по Новалису, таким учением является трансцендентальный идеализм Фихте, согласно которому внешний мир есть продукт творческой деятельности абсолютного *Я,* зашифрованный образ мира духовного, внутреннего, и потому ключ к тайне мира следует искать на дне собственной души. «Все ведет меня назад в самого себя», «Вечность с ее мирами, прошлое и будущее – все в нас самих или нигде. Внешний мир – это мир теней», – такова любимая мысль Новалиса, которую он повторяет и в «Учениках в Саисе», и в «Философских фрагментах», и в знаменитом дистихе о смельчаке, который поднял покрывало богини в Саисе.[307]

Но, как разъяснял уже Гегель, увлечение Фихте с самого начала связано в мировоззрении романтиков с той «неудовлетворенностью в самонаслаждении субъекта своей абсолютной свободой, которая вызывает жажду чего-то прочного и субстанционального»[308]. Удовлетворить эту жажду Новалису помогла, как известно, философия тождества Шеллинга,

---

[304] А. Блок. Творчество Федора Сологуба (1907) II А. А. Блок, соч.: В 8 т. Т. 5. М; Л., 1962. С. 161.

[305] См.: Д. С. Лихачев. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. С. 19.

[306] Novalis. Dichtungen und Prosa. Leipzig, 1975. S. 239.

[307] Ibid. S. 242, 538, 539.

[308] Г. В. Ф. Гегель. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 72.

подготовившая обращение романтиков Йены к реализму мистического чувства. Вслед за Шеллингом он приходит к убеждению, что природа, бессознательная ступень развития духа, обладает статусом реальности как необходимая часть Абсолюта, и магические слова поэта-мессии, которых она ждет, чтобы отдать ему свою тайну, имеют своим источником не субъективный произвол одинокого сознания, а веру в мистическую связь всего мира, как внешнего, так и внутреннего, в Боге. В «Учениках в Саисе» ожившее творение бунтует против человека, когда он мнит себя его творцом и полновластным хозяином. Принципу мнимого господства субъекта над внешним миром Новалис противопоставляет принцип любви, которая призвана восстановить распавшуюся в истории связь между духом и материей как живыми равноправными единствами, тождественными в грандиозном целом космической жизни. Их тождество и есть глубочайшая тайна мира, а ключ к ней дает любовь; если же любви нет и пока ее нет, слова поэта остаются пустыми, бессильными заклинаниями, как сказано об этом и у Гофмансталя, в самом «новалисовском» из его стихотворений – «Мировая тайна» (1894).

В «Сказке» аллюзия на «Учеников в Саисе» дает основание предполагать, что и это произведение Гофмансталя следует рассматривать в смысловом поле романтизма/неоромантизма – как философскую притчу о кризисе эстетического индивидуализма в спасительной перспективе мистического сознания. Начиная сказку вариацией на тему Новалиса, Гофмансталь включает своего героя в число учеников Саиса, о которых в повести Новалиса сказано: «Кто не стремится поднять покрывало богини, не может считаться настоящим учеником».[309]

Показательно, что и стилистическое оформление цитированного выше отрывка из «Сказки» представляет собой своего рода экспликацию замечания Новалиса о самоценности поэтического языка, примыкающего в «Учениках в Саисе» к зачину о тайнописи природы. Язык поэзии, утверждает Новалис, подобен санскриту или языку Священного писания; он ничего не обозначает вне самого себя, и рассудку кажется бессмыслицей, но в нем звучит тайная музыка, проникающая все вещи и соединяющая их в одном ритмическом узоре. Слова этого языка – не условные знаки, а как в мифе – самостоятельные духовные сущности, такая же магическая тайнопись универсума, как и вещи материального мира. Если последние – это воплощенное слово Бога, то слова поэта-мага – субстанциальные подобия вещей, несущие в себе божественный смысл. Именно эту программу осуществляет Гофмансталь, описывая купеческого сына, любующегося сокровищами своего дома.

Большой паратактический период с множеством параллельных конструкций (двучленные и трехчленные субстантивные группы, перечислительные ряды, пятикратный анафорический повтор «он находил»), риторических фигур, аллитераций и ассонансов представляет выразительный пример орнаментальной прозы, выступающей как структурный образ мифологического мышления[310]. Любовно созерцая свои сокровища, герой сказки творит свой мир красоты как миф, в котором знак и значение, слова и вещи связаны не отношением репрезентации, а отношением реальной идентичности, и характерная для орнаментальной прозы иконичность словесного стиля раскрывает это отношение как признак мифопоэтического сознания эстета-демиурга, свершающего своих «снов магический обряд».

Подобная иконичность словесных знаков ведет в направлении, прямо противоположном реалистическому принципу мимезиса. «Ковер жизни»[311], оживающий под взором эстета в сказке Гофмансталя, напоминает о декоративных орнаментах в искусстве югендстиля. Слова Гофмансталя, как линии и краски постимпрессионистического искусства, не столько изображают обособленные предметы материального мира, сколько выступают материализо-

---

[309] Novalis. Dichtungen und Prosa. S. 243.

[310] О понятии «орнаментальная проза» см.: В. Шмид. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 297—309.

[311] Название сборника стихотворений Стефана Георге – «Der Teppich des Lebens» (1900).

ванными образами единого потока становящейся мировой жизни, который, размывая очертания отдельных предметов эмпирического мира, выявляет их метафизическое тождество.[312]

Таким образом, уже первая часть новеллы изображает не состояние, а процесс. Время садового быта не стоит на месте, поскольку пространство сада, изолированное от социальной действительности, не замкнуто для жизни в ее метафизическом значении. Это пространство конфликта между тем и другим. Оно размыкается во вселенную, насыщается динамикой познавательного процесса, основанного на принципе символических соответствий. В результате этого процесса герой одерживает победу не только над действительностью, но и над смертью. Постигая гармонию мироздания, он осознает нерасторжимость жизни и смерти в вечной игре мировой воли; «они переплетены как узоры орнамента на ковре»[313], и потому мысль о смерти вызывает у него не страх, а торжественное чувство своей сопричастности мировому целому (46—47). Красивые вещи, которыми он себя окружил и любуется, – это его «аполлонийские сны», «сновидческие образы – притчи» того мистического опыта, который аполлонический художник переживает в «дионисийском процессе» слияния с «праединым».[314]

Только после того как герой, разорвавший связь с социумом и его системой ценностей, ретерриториализуется на почве выработанной им мистической концепции мира, образ сада приобретает в новелле значение гедонистической утопии. Сад эстета, принимаемый большинством исследователей за неподвижную исходную точку сюжетного развития, и сам является результатом трансформации, продуктом духовной деятельности героя, преображающего изначально чуждое для него пространство сада во внутренний мир своей души, где его «Я» – бог-творец таинственного мира – опьяняется чувством абсолютной свободы и магической власти. Их мнимая безграничность подчеркнута введением эквивалентного образа – «одного могущественного царя древности» (48), о котором купеческий сын читает в своем саду.

Если о жизни мира он читает по произведениям искусства, а о своей славе – по книге о древнем царе, то мысль о непрочности славы подсказывает ему загадочное письмо, которое, как ему кажется, ставит под сомнение не только честность его старого слуги, но и весь уклад его жизни в саду – главное завоевание его духа. Внутренние тексты сказки вступают между собой в диалог; в свете полученного письма история древнего царя приобретает для героя новый смысл: «Он понял, что великий царь, живший в давние времена, умер бы, если бы у него отняли земли, которые он покорил, пройдя от Западного моря до Восточного, и повелителем которых он мнил себя, хотя они были так велики, что ни власти над ними, ни дани с них он не имел, – ничего, кроме мысли о том, что он их покорил и другого царя над ними нет. Он решил сделать все, чтобы только уладить это дело, так его пугавшее. Ни единым словом не обмолвившись слуге о полученном письме, он пустился в путь и один поехал в город» (52).

Из этого фрагмента хорошо видно, насколько непрочна вера эстета. Его господство над миром так же сомнительно, как господство великого царя древности – «ни власти, ни дани». Он отправляется на защиту того, что сам внутренне готов признать иллюзией, без веры в победу и без уверенности, что победа нужна, словно под девизом, который исследователь русского символизма Ааге Ханзен-Леве считает признаком символизма «магического»

---

[312] См.: W. Rasch. Flache, Welle, Ornament // W. Rasch. Zur deutschen Literatur seitder Jahrhundertwende. GesammelteAufsâtze. Stuttgart, MCMLXVII. S. 186—219. Ср. замечание Р. Музиля о стихах Рильке: «У него вещи как будто бы вплетены в ковер; если смотришь на них, они существует по отдельности, но, если обращаешь внимание на фон, то они через него взаимосвязаны. От этого их облик меняется, между ними возникают причудливые отношения» (R. Musil. Gesammelte Werke in 9 Bdn. Bd. 8: Tagebticher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg, 1955. S. 894).

[313] R. M. Rilke. Die weisse Filrstin // R. M. Rilke. Sâmmtliche Werke in 6 Bdn. Wiebaden; Frankfurt a. M., 1965. Bd. 1. S. 394.

[314] Ф. Ницше. Рождение трагедии. М., 2001. С. 50, 70.

– credo quia absurdum. «Эстетическая вера, – пишет Ханзен-Леве, – нацелена на суггестивную привлекательность недостоверного. Она без колебаний принимает в расчет внутреннюю непрочность и недостоверность обоготворяемой красоты».[315]

Поражение эстетизма, составляющее содержание второй части сказки, подтверждает сомнения и предчувствия героя – умирая от нелепой случайности, он отрекается от всего, что было ему дорого. Причина его поражения очевидна; она в том, что власть эстета – «властелина своих снов» (В. Брюсов) – обусловлена изолированностью его владений. Царство эстетизма имеет две границы. Одна отделяет его от посюстороннего мира явлений, от realia. Мир пространственно-временных и каузальных отношений с его банальным прагматизмом и мелкой людской суетой представляется эстету рассудочной иллюзией. По другую же границу находится мир realiora, область сверхчувственных абсолютных ценностей, в существование которых эстет также не умеет до конца поверить. Искусственный рай эстета-демиурга, воплощенный в его саду, представляет собой промежуточное царство, расположенное как бы между небом и землей, отграниченное по горизонтали от сферы realia, а по вертикали от сферы realiora.[316]

На эти границы эстет наталкивается, когда хочет расширить свои владения до масштабов макрокосма, оправдать весь мир как эстетический феномен. Он смутно чувствует, что слишком многое осталось за оградой его сада, что только тотальная эстетизация действительности во всех ее формах способна обеспечить безопасность садового мира. Но задача эта ему не по силам. Вместо того, чтобы узнать и полюбить в безобразной Альдонсе прекрасную Дульцинею, он изгоняет ее из своего царства, оставляя в нем только красивые артефакты – отражения его собственной души, в которых он любит самого себя. Эстет творит красоту по методу исключения, исключая из творческого акта некрасивую действительность. Тайнописью мировой гармонии служат ему шелка и ковры, светильники и чаши, резные украшения его дома и цветы его сада. Но красивые предметы – фундамент слишком узкий, чтобы удержать здание мировой гармонии.

Когда в 1926-м году Гофмансталь пишет историю своего духовного развития – «Ad me ipsum», эпиграфом к ней он ставит слова из сочинения древнего неоплатоника Григория Нисского «О жизни Моисея»: «Он, почитатель высшей красоты, принимал то, что он уже видел лишь за отблеск того, что он еще не видел и желал насладиться созерцанием этого первообраза»[317]. Божественный первообраз красоты постигается, согласно этому учению, на основании свойств земного мира, на пути ad realia a realiora. Между тем, красота сада утверждает себя вне мира, а потому исключает и восхождение к идеальным прообразам земных вещей. Человек как субъект творческого сознания не становится здесь связующим звеном между миром и Богом; на место Бога он ставит самого себя и, «чародействуя, бросает вызов небесам» (В. Брюсов), т. е. творит свой мир вопреки тому, который уже был создан Богом, отпал от него и томится по преображению.

Но тоска творения по творцу проникает и в душу эстета, отравляя его самонаслаждение, вызывая страх «перед неизбежностью жизни», о которой напоминают ему глаза его слуг (50). «Король зачарованных стран»[318], эстет оказывается вместе с тем пленником и рабом своего сада, слугой своих слуг, которые ведут его к смерти как отречению от эстетизма. «С моими персонажами не случается ничего другого, как только то, что они раскрываются

---

[315] А. Ханзен-Леве. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 379.

[316] Именно об этом писал у нас Сологуб: «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах. / Не сотворю себе кумира / Ни на земле, ни в небесах» (Ф. Сологуб. Стихотворения. Л., 1975. С. 176). То же у Н. Минского: «Мой бог не в небесах, мой бог не на земле… / И может быть ты прав, / Сказав: Бог – это я» (Н. М. Минский. При свете совести. СПб., 1897. С. 366.).

[317] H. Hofinannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 600.

[318] Ф. Сологуб. Указ. соч. С. 179.

навстречу своей смерти», – говорил Гофмансталь Вальтеру Брехту[319]. Именно такова тайная, неосознаваемая им самим воля героя сказки – не господствовать над миром, а служить ему, так, как сказано об этом у Гофмансталя и в стихотворении «Юноша за городом» (1896)[320]. Мечта о царстве начинает казаться ему ненужной, больше не утоляет его душу; с ним происходит то, о чем Гофмансталь писал в эссе о Габриэле Д'Аннунцио и всей поэтической молодежи своего времени: «В кубке, который преподносит нам жизнь, есть трещина и нам никак не напиться допьяна; в обладании мы ощущаем потерю, в переживании жизни – ее отсутствие. У нас как бы нет корней в жизни, и мы, словно ясновидящие и одновременно незрячие тени, бродим меж ее наивных творений».[321]

Эстет не выдерживает солипсизма. Он покидает свой сад, поскольку тайна жизни, отражение которой он искал среди своих сокровищ, есть лишь проекция его собственного гипертрофированного *Я,* но потерявшего твердые очертания и смешавшего свои границы с границами Вселенной. Сад красоты превращается от этого в мираж, готовый каждое мгновение стать пустыней, пугавшей уже Людвига Тика: «Я только сам себя встречаю в пустой равнине бытия»[322]. Отсутствие метафизической опоры лишает эстета уверенности в том, что символические знаки, им повсюду замечаемые, имеют реальные соответствия, что тайная связь всего со всем означает нечто большее, чем тождество познающего и познаваемого. Символизм становится здесь, по выражению Ханзен-Леве, «пустой герметикой», «герметический дискурс» – «пустым обещанием»[323], или, как формулировал в 1922-м году Мандельштам, «страшным конкордансом соответствий, кивающих друг на друга» – «Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»[324]. У Гофмансталя этому соответствует выражение «мистик без мистики»[325], под которым допустимо понимать эстетизированную позицию пустой религиозности, сведенной к смутному, не обеспеченному верой в трансцендентное начало ощущению глубинной связи всех явлений, лежащей в основе мировой гармонии. «Тайна сцепленности всего земного»[326] и есть та иррациональная тайна бытия, на которую все в эмпирической действительности указывает, но которую ничто не раскрывает.

Выразительный пример недоступности этой тайны эстетическому сознанию дает эпизод «Сказки», в котором купеческий сын видит свою красивую служанку отраженной в зеркале. Сознание подсказывает ему образ «царственной воительницы» (50), символизирующий торжество жизни, ее дионисийской стихии[327]. Желая продлить игру воображения, герой идет в сад, чтобы найти какой-нибудь цветок, «чьи очертания и аромат внушат ему то же сладостное вожделение, которое таилось в красоте его служанки, отнимавшей у него спокойствие и уверенность» (51). Но он знает, что, если бы даже он и нашел такие цветы, тайна бытия ему бы не открылась, и в его памяти возникают стихи: «Склоняющимися стеблями гвоздик… пробуждала ты мою тоску; но когда я тебя нашел, то была не ты, кого я искал, то

---

[319] Hofinannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals / Hrsg. W. Wunberg. Frankfurt a. M., 1971. S. 370.

[320] H. v. Hofinannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 271; Г. Гофмансталь Избранное. С. 771.

[321] Там же. С. 489.

[322] L. Tieck. Schriften. 28 Bde. Berlin, 1828. Bd. 6. S. 178.

[323] А. Ханзен-Леве. Указ. соч. С. 374—375.

[324] О. Мандельштам. Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева,П. Нерлера. М., 1990. С. 183.

[325] H. v. Hofinannsthal. Aufzeichmmgen. Frankfurt a. M., 1959. S. 215. Ср.: Wunberg G. Der friihe Hofinannsthal. Schizohrenie als dichterische Struktur. Stuttgart, 1971. S. 45, 116.

[326] H. v. Hofinannsthal. Die Frau ohne Schatten (1912) // Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 178.

[327] Соотнесенность образов «женщины» и «жизни» – топос лиетратурного и философского сознания эпохи от Ницше до Метерлинка и Блока. Женщина и женственность неизменно выступают как воплощение тайны мира. Так это и в повести Леопольда Андриана «Сад познания» – важнейшем претексте сказки Гофмансталя.

были сестры твоей души» (51). Это означает, что и прекрасные цветы сада, и красивая женщина, явившаяся герою в зеркальном отражении – лишь коррелирующие между собой подобия непостижимой тайны бытия, Души мира: «Роза кивает на девушку, девушка на розу». Связь между ними устанавливает субъективное сознание эстета, замкнутое в мире своих представлений, «на дне своих зеркал»[328]. Сестры Души мира оказываются сестрами души художника, двойниками его собственного *Я.* Его сознание и есть та единственная реальность, к которой приводит его лес символических соответствий, но реальность сомнительная, ибо самодовлеющий законодатель своего призрачного мира, эстет, и сам чувствует себя одним из призраков, не имеющих корней в жизни. Он «сам творец и сам свое творение».[329]

Не умея пережить в другого человека ничего иного, как свое собственное *Я,* эстет населяет мир своими двойниками. «Таинственно-жуткое» как чувство интеллектуальной неуверенности, сопровождающее обнаружение сокровенного, сменяется при этом другим родом «таинственно-жуткого», которое связано, согласно Фрейду, с утратой человеческим *Я* тождества с самим собой – его «удвоением, расщеплением, подменой»[330]. «Проблема своего Я, – писал русский последователь Фрейда Н. Е. Осипов, – возникает перед человеком, когда он недоволен своим положением, недоволен самим собою. Из чувства недовольства самим собою или из чувства сознания собственной вины родится желание стать другим, оставаясь прежним – желание преображения… Двойничество есть остановка на пути развития, преждевременная фиксация процесса преображения. Старое Я остается наряду с новым»[331]. Именно это и происходит с героем «Сказки». Испытав чувство вины за свой эстетизм, усомнившись в его правде, он утрачивает свое *Я* и покидает свой дом и сад, чтобы обрести его заново, завершить процесс преображения.

Во второй части новеллы этот процесс доведен до полного отречения героя от ценностей эстетизма в минуту смерти. Заключительный эпизод первой части – с девушкой и цветами – представляет собой характерный «нулевой пункт» в развитии сюжета, когда все кажется потерянным и герою предстоит продолжать свой путь в ином направлении. Леопольд фон Андриан описывает такой же «нулевой пункт» в своей новелле «Сад познания» (1895), имеющей эпиграфом слова «Ego narcissus». Герой Андриана, принц Эрвин, – это современный Нарцисс, виновный в обожествлении своего *Я,* неспособный осознать реальность другого, обрести свою «самость» (Selbst) в любви к другому человеку[332]. У принца галлюцинации: в полутьме ему мерещится женщина за окном, кажется, что она подает какие-то знаки. Когда он включает свет, перед ним не окно, а зеркало, из которого на него смотрит его собственное лицо. Оппозиция окно/зеркало выражает центральную проблему эстетизма. Мотив окна заключает в себе идею преодоления того принципа ауторефлексивности индивида-монады, который описывает метафорика зеркала. Окно – это просвет в вечность, в мир realiora, символизированный образом женщины-жизни; через окно можно совершить побег из призрачного мира, созданного субъективным воображением эстета. Трагедия эстетизма, как она показана Андрианом и Гофмансталем, именно в том, что внутренний мир эстета подобен тюремной камере без окон, но с зеркальными стенами.

---

[328] В. Иванов. Fio ergo non sum // В. И. Иванов. Собр. соч. Т. 1. С. 740—741. О мотиве зеркала в литературе романтизма и символизма см.: А. Ханзен-Леве Указ. соч. С. 97—98; 11-113.

[329] Ф. Сологуб. Указ. соч. С. 247.

[330] З. Фрейд. Жуткое. С. 272.

[331] Н. Е. Осипов. Двойник. Петербургская поэма Ф. М. Достоевского // Прикладная психология и психоанализ. 1999. № 2. С. 73.

[332] См.: C. E. Schorske. Op. cit. S. 288—296.

* * *

Идеалистическое представление о мире как о проекции субъективного сознания – это наследие романтической мысли, завещанное Шопенгауэром символистам, – образует ядро широко разветвленного нарциссического макротекста, в создании которого участвовали различные национальные культуры, в том числе и русская. «Как чудесны мгновения, – писал Гофмансталь, – когда целое поколение людей в разных странах узнает себя в одном и том же символе. Он выражает преходящее состояние – внезапно охватившее всех чувство, что мир есть греза… Подобные мгновения случаются во время общей беседы: все поднимают глаза и смотрят друг на друга так, как будто бы знают нечто большее, чем могут выразить слова. Такие минуты переживают большие группы людей, опьяненных вином, почему же – не все поколение в целом?»[333] Фрагмент озаглавлен «Немецкая книга Нарцисса», но речь в нем идет обо «всем поколении в разных странах», т. е. если о «книге Нарцисса», то общеевропейской, где имеется и глава, написанная по-русски.

Австрийская тема «Ego Narzissus», как она представлена в творчестве писателей «Молодой Вены», имеет отчетливую параллель в литературе русского символизма. Жизнь и искусство, сон и жизнь, целостность и дезинтеграция, царь и раб, путь и лабиринт, страсть и усталость, эрос и танатос, красивая смерть и безобразная смерть – таковы лишь некоторые оппозиции, образующие общую русско-австрийскую систему поэтических мотивов, которая оформляет комплекс нарциссизма. В ряде случаев пространственной моделью этих оппозиций служит, как у Гофмансталя, образ сада, обращение к которому позволяет нанести на карту литературного развития эпохи множество неожиданных перекрестков.

В поэзии русского символизма одним из самых ярких примеров «садового текста» является, как известно, поэма А. Блока «Соловьиный сад» (1915), включающая ряд русских и иностранных реминисценций, в том числе реминисценцию вагнеровского «Парцифаля», где соблазнительница Кундри завлекает героев Монсальвата в волшебный замок чародея Клингзора, окруженный «цветущим садом, теплицей дьявольских красавиц»[334]. По мысли А. В. Лаврова, «мотив огражденности, реализующий идею оппозиции двух пространственных сфер, имел для Блока… амбивалентный смысл: малый замкнутый мир сада одновременно был и миром светлого идеала, утраченного, но незыблемого в своих духовных основах, и миром декадентской, индивидуалистической изолированности и отверженности; в первом отношении этот мир противопоставлялся „страшному миру“ с его распадом ценностных критериев, во втором – „большому“, „открытому“ миру и подлинному человеческому предназначению».[335]

Включая в литературный контекст поэмы Блока стихотворение В. Пяста «Ограда» и отклик на него в статье Иванова-Разумника «В заколдованном кругу», Лавров напоминает о том, что последний интерпретировал творчество Блока «как вечную жажду выхода из стеклянной пустыни декадентства, как попытку, по большей части безуспешную, разорвать заколдованный круг индивидуализма и эстетизма». Подобная амбивалентность в трактовке сада, связанная со стремлением к выходу за его пределы дает достаточно прочные основания для того, чтобы включить «Сказку» Гофмансталя в число текстов, входящих в обширное интертекстуальное пространство «Соловьинового сада» – даже в том случае, если Гофмансталь не был для Блока одним из прямых, сознательно используемых источников. Связь

[333] H. v. Hofmannsthal. Aufzeichmmgen. S. 118—119.

[334] Р. Вагнер. Парсифаль / Пер. Коломийцева. М., 1914. С. 12.

[335] А. В. Лавров. «Соловьиный сад» А. Блока: Литературные реминисценции и параллели // Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. Тарту, 1989. С. 83.

между поэмой Блока и новеллой Гофмансталя – контекстная, в том смысле, в каком предлагал понимать такие связи Б. М. Эйхенбаум[336], а вслед за ним и А. В. Федоров, включивший в литературный контекст лирической драмы Блока и раннюю драматургию Гофмансталя.[337]

Особый интерес представляет в связи с этим мотив христианской жертвы, отмеченный в поэме Блока З. Г. Минц. Герой поэмы, который возвращается из «соловьиного сада» в мир страдания и тяжкого труда, представляет, по мнению исследовательницы, один из вариантов блоковского образа «Я-Христос». Его добровольный жертвенный отказ от «царства» мотивирован стремлением стать «как все», пройти «сужденный всем» путь через «страшный мир» и гибель, чтобы своей смертью искупить социальное зло[338]. Не предопределен ли новозаветной мифологией и соответствующий мотив «Сказки» Гофмансталя – отказ юноши-эстета от своего «царства» под влиянием чувства вины перед слугами, его уход из сада красоты навстречу некрасивой смерти? Не варьирует ли история купеческого сына евангельскую притчу о богатом юноше? Не является ли его смерть «жертвой, созидающей жизнь»[339]? Этот вопрос, никогда не ставившейся немецкими исследователями «Сказки», представляется вполне оправданным именно на фоне поэтического творчества Блока, в том числе и его поэмы «Соловьиный сад».

Из других текстов Гофмансталя о садах, сцепленных между собой в общем смысловом пространстве, определенную близость к «Соловьиному саду» обнаруживает набросок, озаглавленный «Проселочная дорога жизни»: «Сад на высоких холмах… Внизу – дорога… В саду ничего кроме ветра и любви… По дороге внизу проходит жизнь: школьники, поющие студенты, юная девушка, смерть, которая катит перед собой коляску со стариком, подмастерья, знатные путешественники верхом, нищие, счастье инкогнито. На дороге – голуби»[340]. Поскольку голубь выступает – согласно христианской традиции – как зримый образ Святого духа, приведенный текст поддается толкованию в свете символистской религии «Третьего Завета». Дуализм «сада» и «дороги» (плоти и духа, земли и неба) снимается у Гофмансталя оправданием жизни как духовно-чувственного единства – духовной плоти мира, тождественной воплощенному духу. На возможность такого толкования указывает, в частности, позднейшая запись Гофмансталя в «Книге друзей». «Дух – это преодоленная действительность. То, что отрекается от мира, не есть дух», – цитирует он Гете и от себя добавляет: «Дух утверждает себя corps a corps с чувственной действительностью».[341]

Но русская критика 1900-х годов ничего не знала о Гофманстале – единомышленнике символистов младшего поколения. Его неизменно читали в контексте декадентской поэзии с ее непримиримым контрастом между «садом» и «жизнью». «Магический сад» Брюсова, «Сад чародейных прохлад» и «Жасмин» Ф. Сологуба, «Tràumerei» И. Анненского, «Ограда» З. Гиппиус, «Мой сад» Л. Вилькиной – вот некоторые составляющие того литературного фона, на котором воспринимается творчество австрийского поэта – певца очарованных садов и декадентских «цветов лжи», цветущих «за золотой оградой» эстетизма[342]. «Сад, – писал один из рецензентов, – излюбленный символ этого поэта… Антитезой изысканной,

---

[336] Б. М. Эйхенбаум. Толстой и Поль де Кок // Западный сборник / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 291—308.

[337] А. В. Федоров. Ал. Блок – драматург. Л., 1980. С. 9—20.

[338] З. Г. Минц. Лирика Александра Блока // З. Г. Минц. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 297—299.

[339] Л. П. Карсавин. Поэма о смерти // Л. П. Карсавин. Религ. – филос. соч.: В 2 т Т. 1.(М., 1992) С. 279.

[340] H. v. Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 118—119.

[341] Ibid. S. 276.

[342] А. Герцык. За золотой оградой // Всемирный вестник. 1907. № 3. С. 219—237; А. Левинсон. Цветы лжи // Современный мир. 1908. № 11. С. 144—148.

элегантной, созерцательной жизни, которую ведет в своем саду эстет, является жизнь, исполненная борьбы и страданий, отравленная грязью и пошлостью».[343]

Чрезвычайно показателен в этом отношении отклик на немецкое издание «Сказки», появившийся в 1905-м году в журнале «Весы» за подписью «Сирин»: «Ровным, эпическим языком, плавным и текучим как сказка, как сама жизнь Востока, рассказывает он историю, страшную своей простотой. В традиционном купеческом сыне арабских сказок перед нами – тонкий художник, излюбленный тип Гофмансталя, окруживший себя всем, „was Menschengeist erdacht“, влюбленный в краски и в линии, провидящий в застывших формах трепетную жизнь человеческого духа. Это – тот же эстет Клаудио (Der Thor und der Tod), оценивающий картинность каждого мига и упивающийся сознанием красоты и свободы своего существовавния. И внезапно в эту жизнь, планомерную как художественный барельеф, врывается ряд ничтожных звеньев, жутких своей обыденностью, мертвой петлей затягивают его и приводят к нелепой смерти под копытом лошади. Ни героизма, ни тяжелых испытаний! Не трагический фатум, ведущий жизнь по известному руслу, а пошлые, ни с чем не связанные случайности, унижающие все разумное и светлое в душе… Идиотская гримаса, передернувшая и исказившая светлый лик человека. В последние минуты, в смрадных солдатских казармах, в полном одиночестве он на миг приходит в себя, чтобы бросить проклятие ненужной красоте, которую он любил. Страшным чудовищем встает потрясающая бессмыслица жизни; за каждой вещью зияет черная пасть, смеющаяся над всем, чем люди живы. В пламенеющих красками драмах Гофмансталя мы не знали еще этого умения с такой поразительной простотой и прозрачностью передать le tragique quotidien и торжество темных сил в нашей жизни…».[344]

Становясь на сторону эстета, рецензент «Весов» явно не желает понимать того, что у Гофмансталя «жестокая бессмыслица жизни» выступает как оборотная сторона ущербного эстетизма, от жизни отвернувшегося, не способного пробиться к ее подлинному смыслу. Автор «Сказки» в трактовке ее Сириным – это русский двойник Гофмансталя, позиция которого сочувственно отождествляется рецензентом с чувством жизни, нашедшим свое выражение в поэзии русских символистов старшего поколения.

Но в масштабе русской рецепции творчества Гофмансталя в целом оценка «Сказки» Сириным выступает как своего рода подготовка и предпосылка той критики эстетического индивидуализма, которая доминирует в большинстве русских откликов[345]. Подобно Д'Аннунцио, Шницлеру и Ведекинду, Гауптману и даже Метерлинку, Гофмансталь, пересекая границу русской культуры, оплачивает счет русского декаданса, который предъявляют ему представители символизма религиозно-философского, мифопоэтического, выдвинувшего требования народности, общественности, возвращения к национальным корням[346]. Перекодированный по коду русского декаданса, Гофмансталь получает в пространстве русского символизма статус «своего», но в тот момент, когда это «свое» уже преодолевается, когда его начинают оценивать как нечто национальной культуре чуждое и неорганичное, подсказанное иностранным влиянием. Русский двойник Гофмансталя утрачивает свое обаяние, едва успев сформироваться, и его выталкивают за дверь как иностранца, под именем австрийского поэта.

---

[343] Хроника драматического театра // Театр и искусство. 1907. № 7. С. 115.

[344] Сирин. Hugo von Hofmannsthal. Das Marchen der 672. Nacht und andere Erzahlungen. Wien, 1905 //Весы. 1905. №4. С. 66.

[345] См.: jV. Pawlowa. Hofmannsthals dramatisches Werk in Russland // Hofmannsthal-Forschungen 1. 1971. S. 69—84.

[346] См. оценку Гофмансталя в этом ряду у Блока в статье «О драме» (1907): А. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. С. 165.

Не заметив разрыва между Гофмансталем и Стефаном Георге[347], русская критика неизменно ставила в вину Гофмансталю его неспособность покинуть храм искусства, выйти на просторы жизни, на «ледяной ветер безграничных пространств»[348]. Между тем, с точки зрения самого Гофмансталя, его творческая эволюция представляла собой именно «путь к жизни и к людям», «путь к социальному»[349], ведущий «из храма на площадь».[350]

Диалектика этого движения, раскрытая Гофмансталем в 1926-м году в заметках «Ad me ipsum», отчетливо повторяет элементы того мифа о своем пути, который создавал Блок. «Яркое своеобразие эволюции Блока, – писал Д. Е. Максимов, – совмещалось с присущим ей всеобщим, универсально-историческим содержанием… Поэтому можно уловить переклички и совпадения – в целом и на отдельных участках – путей Блока и других русских и западных авторов…»[351] Гофмансталь в этом аспекте едва ли не важнее, чем упоминаемые Максимовым Ибсен и Стриндберг. Идея пути-развития является для него, как и для Блока, важнейшей формой самопознания и самооправдания; подобно Блоку, он относится к своему пути как к некоему необходимому, фатально предначертанному и на всех его этапах ретроспективно оправданному поступательному движению «от личного к общему».[352]

Стремление к интеграции жизненного и творческого пути художника, к подчинению всех его противоречивых этапов внутренней телеологии представляет собой общий признак поэтического мышления эпохи символизма. Тот факт, что положительному мифу становления противопоставляется в ряде случаев отрицательный миф «беспутности», бессмысленного круженья и бесцельного блуждания по губительному лабиринту лишь подтверждает принципиальное значение мифа о пути, реализующего мистическую аналогию между микрокосмом и макрокосмом. Благодаря этому мифу каждый факт эмпирической жизни поэта становится эпизодом символической мистерии о судьбах мира, возвышается до символа мировой жизни. Именно так понимал символизм Гофмансталь, писавший: «Все, что есть – есть, быть и означать – одно и то же, и потому все, обладающее бытием, есть символ».[353]

Этапы творческого пути поэта, описанные Гофмансталем в «Ad me ipsum», встроены в древнюю циклическую схему мирового процесса – от абсолютной райской гармонии к выстраданному синтезу Бога и мира, духа и плоти. Поэт, воплощающий судьбу человечества, отрекается от первоначальной гармонии, чтобы обрести последнюю истину бытия на пути бесстрашного соучастия в жизни.

Первый период, к которому Гофмансталь относит свою раннюю лирику, характеризуется буддистско-неоплатоническим понятием «преэкзистенция». В его основе лежит блаженное чувство космичности своего *Я,* обладающего интуитивным доопытным знанием сущности вещей и питающего иллюзию магической власти над ними. Затем следует кризис этого чувства жизни, «опасное промежуточное состояние» изгнанности из Рая, сиротства в чуждом и злом чувственно-материальном мире. К числу свидетельств этого кризиса Гофмансталь относит такие свои произведения, как «Фалунские рудники», «Король и ведьма», «Письмо лорда Чэндоса», «Электра», «Эдип и Сфинкс», «Спасенная Венеция». Преодоле-

---

[347] А. Герцык еще в 1907-м году причисляет Гофмансталя к ученикам Георге. См.: А. Герцык. За золотой оградой // Всемирный вестник. 1907. № 3С. 219.

[348] А. Блок. О драме. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. С. 193.

[349] H. v. Hofmannsthal. Ad me ipsum // Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 602.

[350] H. v. Hofmannsthal. Der Priesterzôgling (1919) // Gesammelte Werke. Bd. 3. S. 232.

[351] Д. Е. Максимов. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник П. Тарту, 1972. С. 52.

[352] А. Блок. Записные книжки 1901—1920. Запись от 2 июня 1916 г. // А. А. Блок. Записные книжки 1901—1920. М., 1965. С. 304. См.: P. Scondi. Intention und Gehalt. Hofmannsthal ad se ipsum // P. Scondi. Schriften II / Hrsg. v. J. Bollack u.a. Frankfurt a. M., 1978. S. 266—272.

[353] H. v. Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 106.

нием кризиса явилось, по мысли Гофмансталя, его обращение к жанрам комедии, оперного либретто и политической публицистики.

Отсюда начинается то взаимное преображение духа и жизни, которое Гофмансталь обозначил загадочным словосочетанием «алломатическое решение». В переводе на язык русских символистов «алломатическое решение» именовалось «обожением мировой плоти», означало то любовное взаимопреображение земли и неба, результатом которого станет Царство Божье на земле, когда земля будет небесная, а небо земное. «Триумфом алломатического»[354] Гофмансталь считал свою сказку «Женщина без тени» (1919), в которой прекрасная царица духов совершает нисхождение в грязный и пошлый мир человеческой жизни, чтобы выстрадать в нем свою великую любовь и облагородить, спасти этой любовью и мир духов, и мир людей. Написанная под знаком увлечения Достоевским, «Женщина без тени» обязана ему, как можно предположить, не только деталями в обрисовке отдельных образов и мотивов[355], но прежде всего общей концепцией апокалиптического христианства, которую находил у Достоевского хорошо известный Гофмансталю Мережковский.

Если «Женщина без тени» приобретает в «Ad me ipsum» значение ключевого текста, то «Сказка шестьсот семьдесят второй ночи» удостаивается лишь беглого упоминания; между тем, уже ее герой несомненно находится на том же пути конструктивного нисхождения, который до конца проходит «царица духов» и объявляет своим сам Гофмансталь.

Путь Гофмансталя – конструктивное нисхождение по образцу божественного «кенозиса» – принципиально совпадает с путем Блока, определившим смысл свой эволюции как «трилогию вочеловечения». В известном письме 1911-го года к А. Белому Блок писал: «Таков мой путь… Я твердо уверен, что это должное, и что все стихи вместе – „трилогия вочеловечения“ (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, „возмездию“, и… – к рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы… вглядываться в контуры „добра и зла“ – ценою утраты части души)».[356]

В развернутом виде личный миф Блока представлен в его статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), где он выступает, с одной стороны, как парадигма развития русской «новой поэзии», с другой – как изоморфная часть глобального мифа о пути мира. Характеристика пути основывается в этой статье на заимствованных из Гегеля и Вл. Соловьева понятиях «тезы» и «антитезы». Под «тезой» Блок описывает то же самое состояние души, которое у Гофмансталя названо «преэкзистенцией»: «Ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире. Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе… Ты – одинокий обладатель клада…». Символист, – говорит Блок, – это «уже изначала теург, т. е. обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие». Он уже «пребывает в лазури Чьего-то лучезарного взгляда», «уже начинает сквозить лицо среди небесных роз». Но на эту тайну, «которая лишь впоследствиии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь, и хочет сорвать в голубую полночь – „голубой цветок“».[357]

Знаменитый образ Новалиса – голубой цветок Генриха фон Офтердингена, – актуализированный Блоком как символ магического разрушения границ между *Я* и миром, представляет собой общее наследие европейского неоромантизма. «Мир становится грезой, греза

[354] Ibid. Bd. 10. S. 604.

[355] N. Nodia. Op. cit. S. 143—165.

[356] А. А. Блок. Письма // А. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1962. С. 344.

[357] А. А. Блок. О современном состоянии русского символизма // А. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 427.

становится миром», – сказано у Новалиса[358], и Гофмансталь уже в начале 90-х годов подхватывает в «Терцинах»: «Три суть одно: вещь, человек, мечта».[359]

Тайна всеединства мира, центральная тема раннего Гофмансталя, как и раннего Блока, – это Мировая душа в женском обличий, «небесная подруга», чей лучезарный взор устремлен в сердце поэта-теурга из сада «небесных роз». Встреча с нею, знающей «суть вещей»[360], представляет собой в творчестве того и другого поэта главное мистическое переживание и ключевое лирическое событие. Но этот опыт постижения Вечной Женственности носит вначале лишь предварительный, «преэкзистенциальный» характер – до тех пор, пока душа не находит в себе сил придать своим видениям общезначимый религиозный смысл. На стадии преэкзистенции «небесная подруга» еще не осознается поэтом как духовная реальность, как реальное другое *Ты,* через любовь к которому происходит «вочеловечение». Это лишь нарциссическая проекция его собственного *Я,* призрачная «сестра твоей души», как определяет свое видение юный эстет в сказке Гофмансталя.

Неполноценность мистического чувства влечет за собой переход к эстетизму и декадансу. Начинающий символист становится человеком антитезы, каковой оборачивается его безмятежное блаженство в царстве эстетической видимости. Антитеза означает у Блока падение и изгнание из рая. Небесная царица «изменяет свой облик»[361], увлекая поэта в призрачный мир отчаянной свободы и чувственных наслаждений. И так же, как в сказке Гофмансталя, восторг причастности мировой тайне гаснет в душе эстета, уступая место острому ощущению жуткого. «Если бы я писал картину, – говорит Блок, – я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз».[362]

В «Сказке» Гофмансталя переходу к антитезе соответствует эпизод в инфернальной оранжерее, в «Ad me ipsum» этот момент охарактеризован как «опасное промежуточное состояние», отмеченное отчаянием и иронией. Их источником является сознание того, что жизнь заместилась искусством, «моим созданием» и потому – «все – призрак»[363]. У Блока изображение антитезы завершается упованием на близящуюся зрелость символизма. Субъективная мистика, антитезой опровергнутая, но не отмененная, должна быть преодолена и возведена в новое качество. Коллизия тезы и антитезы предполагает синтез, прорыв к реальности жизни, духовной и чувственной одновременно. «При таком положении вещей, – пишет Блок, – и возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции“».[364]

Выражения, заключенные Блоком в кавычки, представляют собою расхожие формулы эпохи, и кавычки показывают, что Блок им не вполне доверяет, что вне метафизического решения они мало что стоят. «Ценность этих исканий, – продолжает Блок, – состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* „тех миров“… Реальность, описанная мною, – единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет „нет“, мы остаемся „просто так себе декадентами“, сочинителями невиданных ощущений…»[365]

---

[358] Novalis. Dichtungen und Prosa. S. 259.

[359] H. v. Hofmannsthal. Terzinen(1894)//Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 91.

[360] H. Hofinannsthal. AneineFrau(1896)//Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 106.

[361] А. А. Блок. О современном состоянии… С. 428.

[362] Там же. С. 428—29.

[363] Там же. С. 430.

[364] Там же. С. 431.

[365] Там же.

С точки зрения Блока, решение проблемы символизма, как и проблемы личности, состоит именно в признании объективного существования высшей трансцендентной реальности, которая открывается поэту в мистическом переживании и требует воплощения в символических образах. Говоря «да» высшим реальностям, Блок опирается на концепцию «реалистического символизма», выдвинутую теоретически Вячеславом Ивановым.

Содержанием символической поэзии является, по Иванову, не субъективный внутренний мир поэта, а объективные духовные первообразы сущего, относящиеся к эмпирической действительности как ее внутренняя forma formans. Символу должно быть возвращено то религиозное значение, которое он имел в Средние века, у Йенских романтиков, в позднем творчестве Гете. Символизация «сверхприродной реальности» есть магический акт «священного тайнодействия», творческого преображения эмпирического мира[366]. Воплощая открывшуюся ему сверхчувственную истину в образах посюстороннего мира, художник творит новую, третью действительность, чувственно-сверхчувственный синтез, обладающий онтологическим статусом. Эту новую действительность Иванов проповедует под именем религиозного мифа – «святого средоточия» будущей органической культуры, идущей на смену культуре критической, кризис которой ознаменован явлениями эстетизма и декаданса.[367]

Впервые призыв к мифотворчеству как к цели символического искусства прозвучал в статье Вяч. Иванова «Поэт и чернь», опубликованной в 1904-м году в журнале «Весы». Истинное искусство, – утверждает Иванов, – есть религиозное творчество, истинный поэт – «разрешитель уз», «новый демиург»; он расколдовывает и преображает мир, воссоединяя его с божественной идеей в образах религиозного мифа. Его отъединенность от «черни», его «эсотерическая обособленность» – только вынужденность историческими обстоятельствами, отчужденная форма творческого сознания, только своего рода «обходной путь» к осуществлению поэтом своей миссии, которая заново должна быть осознана в эпоху символизма, – быть «органом народного воспоминания». Когда поэт, замкнувшись в одиночестве, воспринимает «эпифании Бога», это народ вспоминает «чрез него» свою древнюю душу и восстанавливает спящий в ней древний миф – «образное раскрытие имманетной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского».[368]

Таким мифом был для Иванова миф о богочеловечестве, воплощенный в образе Девы Софии, и каждый большой поэт «входит в род верных Софии»[369], даже в том случае, если сам он не осознает этого вполне – так, как Иванов рассказывает об этом в своей поздней статье о Лермонтове: «Не знал охваченный восторгом отрок, кем было то сияющее видение, которое любил он, исходя слезами, когда на закате солнца в осеннем парке его семейного гнезда предстала ему Неведомая: „С глазами, полными лазурного огня, / С улыбкой розовой, как молодого дня / За рощей первое сиянье“».[370]

Через три года тема религиозной поэзии-мифа получила в «Весах» австрийское продолжение. Таковым явилась новелла Макса Мелля «Кэдмон рассказывает аббатиссе», переведенная Александром Элиасбергом под названием «Рассказ монастырского пастуха». Макс Мелль входил в круг поэтов, близких Гофмансталю. Сборник его новелл – «Латинские легенды» – вышел в том же 1904-м году. что и статья Иванова «Поэт и чернь». Новелла о Кэдмоне, взятая Элиасбергом из этого сборника, представляет собой обработку легенды о

---

[366] В. Иванов. Две стихии в современном символизме (1908) II В. И. Иванов. Родное и Вселенское. С. 153.

[367] Об идее святого средоточия культуры см.: Ф. А. Степун. Немецкий романтизм и русское славянофильство//Русская мысль. 1910. Кн. III. С. 65—91. См. также: Ф. А. Степун. Чаемая Россия. СПб., 1999.

[368] В. И. Иванов. Родное и Вселенское. С. 138—142.

[369] В.Иванов. Лермонтов (1947) // В. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. С. 365.

[370] Там же. С. 262.

божественном призвании певца, содержащейся в латинской «Церковной истории англов» Беды Достопочтенного.

Согласно Беде, средневековый монах Кэдмон прославился своим песенным искусством, которому научился с помощью божественного покровительства. Когда Кэдмон был еще мирянином, пастухом при монастыре, он не умел петь. Во время пира, когда гостей обходила арфа и очередь петь доходила до него, он вставал с места и удалялся, стыдясь своей неспособности. Однажды ночью, покинув таким образом пиршество, он заснул в хлеву, который должен был сторожить. Во сне ему явился некий муж, который приветствовал его и сказал: «Кэдмон, спой мне что-нибудь». Кэдмон отвечал: «Я не умею петь». Но муж повторил свое приказание и велел Кэдмону воспеть сотворение мира. Кэдмон запел, и, когда наутро проснулся, помнил песнь, сложенную во сне, и сообщил о происшествии аббатиссе.[371]

В рассказе Мелля божественный посланник является пастуху дважды, оба раза в женском обличий, – сначала днем в образе трогательной странницы-нищенки, которую пастух кормит молоком, затем ночью, во сне, после как обычно унизительного для Кэдмона пира. Во второй раз перед Кэдмоном предстает величавая жена небесной красоты, с очами, сияющими странным, мистическим светом. «Пой же, ты ведь умеешь петь!» – говорит знакомый голос, и когда пастух в отчаянии отвечает «У меня нет слов», голос приказывает: «Пой песню о мироздании». «Тогда я встал, – рассказывает Кэдмон, – и почувствовал, что вся моя жизнь, лежащая позади, опять проносится перед моими глазами как в зеркале. Я выпрямился, и мое чело почти коснулось небес, а у ног моих стояла на коленях фигура в белом – та женщина».[372]

Чудо преображения происходит у Мелля не в хлеву, как в рассказе Беды, а в монастырском саду, где Кэдмон имеет обыкновение спать в теплые летние ночи. Женский образ, ему явившийся, без труда поддается осмыслению в контексте русской софиологии с ее идеей воссоединения Бога и мира. Тогда странствующая нищенка, как она описана Меллем, – это Душа мира на той стадии мирового процесса, когда она отторгается от Бога, становится пленницей Хаоса и как потерянная бродит в мире людей, ища нового воссоединения с Богом через человеческую любовь. Ее встреча с Кэдмоном, ничтожнейшим из детей мира, означает спасение для обоих и через них – для всего мира. Песнь Кэдмона о мироздании, вдохновленная сияющим взором и нежной улыбкой таинственной незнакомки, представляет собой образец религиозной поэзии, которая призвана преобразить земной мир, разрешить противоречие тезы и антитезы мирового процесса в синтезе, означающем воплощение божественной идеи в мире, «слияние земной души со светом неземным»[373]. Именно об этом и написано у Макса Мелля. «Луна мне тоже улыбалась, и вся природа явилась мне в новом свете, потому что я только что о ней пел,» – рассказывает Кэдмон настоятельнице и заканчивает свой рассказ словами: – «Мать игуменья, я больше не пастух»[374]. Так же и мир, ставший песнью поэта, не есть больше тот мир нищеты и страданий, на фоне которого происходит встреча пастуха и нищенки.

Эпизод, в котором божественная дева является Кэдмону в образе нищенки, умоляющей о помощи, подчеркивает момент нравственного испытания певца: мессианский дар песен дается ему как праведнику, в награду за способность к любви и жалости. «Ты праведник?» – именно этим вопросом открывается одно из ранних стихотворений в прозе Гофмансталя[375]. Вопрос задает юный строгий ангел, неожиданно явившийся лирическому герою, когда тот

---

[371] В. М. Жирмунский. Легенда о призвании певца // Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 397.

[372] М. Мель. Рассказ монастырского пастуха / Пер. А. Элиасберга // Весы. 1907. №9. С. 47.

[373] Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 77.

[374] М. Мель. Рассказ монастырского пастуха. С. 49.

[375] H v. Hofinannsthal. Gerechtigkeit (1893) // Samtliche Werke. Bd. XXIX. S. 228—230.

мечтает «в глубине старинного сада»[376]. «Я хотел понять его, но мне это не удавалось, – говорится далее у Гофмансталя, – я мучительно пытался сосредоточиться. „Нет, жизнь, тайна ее доступна моему уму едва ли, – произнес я наконец, – но в иные мгновения меня пронзает сильное чувство любви“ и тогда ничто не кажется мне более чуждым. И в эти мгновения, да, тогда я праведник: ибо у меня такое чувство, будто бы мне внятно все – как земля рождает эти шумящие листвой деревья, и как звезды горят и движутся в вышине, во всем я улавливаю глубочайшую суть, и все движения души в людях». Я умолк под его презрительным взглядом… Он повернулся, чтобы уйти. «Праведность – это самое важное, – сказал он, – кто этого не поймет, должен умереть».[377]

По сравнению с рассказом Мелля стихотворение Гофмансталя представляет собой негативную вариацию общего мотива спасительной встречи с трансцендентным. Счастливые мгновения, обусловленные способностью лирического Я проникать в тайну мистических «соответствий», предвосхищают то переживание всеединства, которое испытывает в своем саду герой «Сказки шестьсот семьдесят второй ночи», но, как и там, его недостаточно, чтобы оправдать человеческую жизнь. Духовная несостоятельность эстета заключается в том, что его устремленный в глубину жизни взор не достигает ее абсолютного святого средоточия. Всеединство мира, открывшееся ему в сильном чувстве любви, остается для него анонимным слепком несуществующего или непознаваемого оригинала, ибо любовь – ключ к этому всеединству – не имеет иного источника и предмета, кроме его субъективного «Я». Вот почему встреча с «другим», вторжение в его жизнь трансцендентного начала, означает для него не избавление, как в рассказе о Кэдмоне, а таинственно-жуткую угрозу: божественный покровитель может в любую минуту обернуться ангелом смерти, сад эстета – садом зла.

Однако садовый ландшафт Гофмансталя не ограничивается этими пространствами – «садом эстета» и «садом зла». Уже в «Сказке» сквозь стекла дьявольской теплицы угадываются, если не героем, то читателем, неясные контуры еще одного сада – сада избавления. Можно предположить, что узкий и опасный мост, ведущий героя из жуткой оранжереи к смерти, – это реализация многократно повторяющейся в «Заратустре» Ницше метафоры моста: «Человек велик тем, что он мост, а не цель: что достойно в человеке любви, так это то, что он есть переход и гибель»; «Я люблю тех, кто не умеет жить, погибающих, ибо они совершают переход»; «Я люблю того, чья душа глубоко чувствует раны, кто гибнет от ничтожных переживаний; ибо так идет он по мосту»[378]. Так же и мрачный казарменный двор квадратной формы, где эстет получает смертельный удар, представляет собой, видимо, превращенное, заколдованное пространство, на месте которого мог бы, должен бы был находиться сад избавления. В учении неоплатоников, а затем у Карла Густава Юнга, квадрат мыслится как символ земной материи, действительности и плоти[379]. На этом фоне квадратный двор казармы приобретает значение культурно-философского символа: он замещает собою сад, подобно тому как в секуляризованной культуре Нового времени эмпирическая действительность заместила собою средневековое представление о мире как о Царствии Божием. Смерть эстета есть следствие этого замещения, этой подмены.

В садовом тексте Гофмансталя сад зла следует понимать не только как превращенный сад эстета, но еще и как среднее звено трехчастной анфилады, открытое для дальнейших превращений, а сад избавления – как своего рода нулевой член парадигмы, значение которого определяется предусмотренным для него структурным местом. Для того, чтобы уточ-

[376] Ibid.

[377] Ibid.

[378] Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 10.

[379] Л. Силард. К символике круга у А. Блока // Л. Силард. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 218.

нить это значение, необходимо расширить парадигму, т. е. сопоставить сказку Гофмансталя с другими субтекстами общесимволистского текста о садах.

Одним из таких субтекстов является сказка Федора Сологуба «Отравленный сад» (1908), написанная по мотивам новеллы Н. Готорна «Ядовитая красота». Новеллистическому тексту Сологуба предшествовал его же драматический фрагмент, где действующие лица носят имена не итальянские, как в новелле Готорна, а немецкие: «Генрих Вельтман, юный студент; Герман Гартнер, ботаник, профессор; Гертруда, его дочь, красавица; Граф Фридрих фон Шрекенштейн» и т. п. Соответственно и события, приуроченные к началу XVIII века, происходят не в Падуе, как у Готорна, а в Галле, городе немецкой мистики[380]. Но, переделывая свою драму в прозаическую сказку, Сологуб отказывается как от определенности места и времени действия, так и от собственных имен, чтобы придать своему произведению смысл символической мистерии о вечном таинстве любви и смерти. Так же, как и в «Сказке» Гофмансталя, условность и обобщенность образов лишь иногда подчеркивается анахронистическими деталями, намекающими на современную поэту действительность и тем самым на актуальность философско-поэтического содержания рассказа.

Герой Сологуба – «прекрасный юноша», который, подобно «купеческому сыну» Гофмансталя, утратил интерес к заботам и развлечениям своих товарищей и поселился на окраине города, в доме, окна которого выходят на роскошный сад. Сад принадлежит старику-ботанику напоминающему о таких фигурах, как волшебник Клингзор Новалиса или архивариус Линдхорст Гофмана; он живет замкнуто, вдвоем с красавицей-дочерью, славится своей ученостью и чудачествами и разводит невиданные, экзотические растения. В городе у него, как и у его дочери, дурная слава, а его сад называют «злым». Здесь растут «чудовищно яркие цветы», которые «кажутся неживыми» и оттого «лживыми, враждебными человеку». Их «пряные и томные ароматы» «торжественны и печальны как ликующая погребальная мистерия», они «кружат голову», «жутким томлением сжимают сердце», «умирают и умерщвляют, чаруя смертною тайной».[381]

Несмотря на предупреждения об опасности, исходящей от этого соседства, юноша подолгу стоит у окна в надежде увидеть красавицу, а увидев, тотчас же воспламеняется любовью и просит впустить его в сад. Красавица, прежде всегда холодная и насмешливая, понимает, что он – тот единственный, кого ей предназначено было полюбить. Нарушая запрет отца, она подходит к высокой ограде, отделяющей сад от обыденного мира, и спрашивает юношу, знает ли он, какова цена ее любви. Он отвечает, что готов заплатить своей жизнью.

Ночью он входит в дивный сад, и девушка открывает ему тайну своего рода. Один из ее предков – слуга злого господина – был послан в далекую пустыню, где растет Анчар, чтобы собрать его ядовитую смолу для стрел своего хозяина. Отравленные стрелы доставили господину немало побед, но слуга умер, надышавших злых благоуханий. Его вдова задумала отомстить. Она воровала стрелы, разводила в воде собранный с них яд и поливала то место на окраине города, где теперь раскинулся отравленный сад. Своему сыну она давала пропитанный ядом хлеб, и с тех пор в жилах всех его потомков, также питавшихся ядом, течет отравленная кровь. «Дыхание наше ароматно, но пагубно, – рассказывает красавица, – и кто целует нас, тот умирает. И не слабеет сила нашего яда, пока живем мы в этом отравленном саду, пока мы дышим ароматами этих чудовищных цветов… Приходят ко мне потомки угне-

[380] Ф. Сологуб. Отравленный сад. Драма в одном действии / Публ., предисл. и примеч. Ю. К. Герасимова // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 207—218.

[381] Ф. Сологуб. Отравленный сад// Ф. Сологуб. Собр. соч.: В 14 т. Т. 11.СПб., 1914. С. 213.

тателей, потому что чарует их моя злая, моя отравленная красота. Я улыбаюсь им, обреченным смерти, и тот, кого я целовала, умирал…»[382]

Красавица знает, что и сама умрет, если поцелует с любовью, но влюбленные не страшатся смерти и бросаются в смертельные объятия друг друга. Их смерть имеет смысл искупительной жертвы, обещающей преображение. Она разрушает мстительный труд поколений, лишает сад зла его демонической власти.

Философские сказки Сологуба и Гофмансталя сопоставимы не только с точки зрения их жанра, но и по ряду образов и мотивов, характерных для поэзии декаданса. «Прекрасный юноша» – это, как уже говорилось, русский двойник купеческого сына. Он так же отрекается от житейской суеты, чтобы через любовь к красоте познать последнюю тайну бытия. Образ злого ботаника, сопоставимый с образом ювелира у Гофмансталя, варьирует характерный для поэзии декаданса тип мага, алхимика, демонического демиурга. Злой сад, им выращенный, представляет собой «искусственный рай», в котором красота самоценна и враждебна жизни, как, например, в «черном саду» Стефана Георге[383]. В дочери ботаника легко узнается амбивалентный образ безжалостной роковой красавицы, и сквозь него просвечивает миф о Душе мира, падшей, но ищущей возрождения. Примечателен также мотив разгневанных слуг и их мести господам, перекликающийся с социальным мотивом в сказке Гофмансталя, где слуги также выступают тайными агентами гибельного сада.

Главная тема обеих новелл – взаимообусловленность любви и смерти – получает в них контрастное решение. Если у Гофмансталя смерть выступает как кара за нарциссизм, то у Сологуба она венчает самозабвенную любовь. В заключительной части сказки настроение мистико-эротического экстаза достигает кульминации в образе смертельного пламени. «Мы умрем вместе, – шептала она. – Мы умрем вместе. Весь яд моего сердца пламенеет, и я вся как объятый великим пламенем костер. Я пламенею! – шептал юноша – Я сгораю в твоих объятиях. И мы с тобою – два пламенные костра, пылающие великим восторгом отравленной любви»[384]. Сгорая в огне безумной страсти, герои Сологуба реализуют свое высшее «Я»; человек выступает из границ эмпирической личности, трансцендирует за пределы самого себя, в область другого. Любовь к девушке из проклятого рода имеет символический смысл посвящения в новую жизнь, которая открывается по ту сторону земных отношений господства и угнетения, греха и праведности, добра и зла, жизни и смерти.

Именно этот мистический мотив составляет принципиальное отличие сказки Сологуба от истории купеческого сына, рассказанной Гофмансталем. Неспособность эстета к самоотверженной любви, к отречению от своего *Я* ведет в сказке Гофмансталя к тому, что сад зла, потенциально открытый для дальнейших метаморфоз, превращается в зловещий квадрат казарменного двора, на месте которого должен бы был оказаться тот сад спасения, каковым сад зла оборачивается в сказке Сологуба. Не вступая в непосредственный диалог с Гофмансталем и, возможно, не зная его текста, Сологуб тем не менее как будто бы полемически завершает идейную структуру, намеченную в «Сказке шестьсот семьдесят второй ночи». Немецкая и русская новеллы варьируют общий мотив возрождающей смерти («умри и восстань»), но, если Сологуб развертывает его до конца, до оптимистической эмфазы, то Гофмансталь решает его негативно: эстет и в час смерти остается лишь «унылым гостем на темной земле».

«Мы все – дети пламени. В смерти я более всего люблю пламя», – пишет Гофмансталь в стихотворении «Дети пламени», явственно перефразируя стихотворение Гете «Блажен-

---

[382] Там же. С. 226.

[383] S. George. MeinGartenbedarf nicht luftundnicht wârme (1892)//5. George. Werke in 2 Bdn. Stuttgart, 1984. S. 47. Русский перевод Н. О. Гучинской см.: Всемирное слово. 1999. № 12. С. 50.

[384] Ф. Сологуб. Отравленный сад. С. 233.

ное томление»[385]. В пространстве русской культуры мотив огненной смерти резонирует не только у Сологуба, но и у Вячеслава Иванова. «Итак, живое тем запечатлевает свою жизнь, что ищет выхода в новую жизнь из полноты своей жизненности; переход – смерть; огонь – Бог; бабочка – душа; смерть – брак человека с Богом… так думал Гете о человеке как начатке иного бытия, как о ростке, рост которого затруднен силами зла».[386]

Молодой Гофмансталь не решается изображать это «иное бытие», ожидающее его героев в саду спасения. Даже лорда Чэндоса он покидает на пороге перерождения, в смутном предчувствии каких-то неведомых волшебных слов, которые могли бы одолеть библейских херувимов с огненными мечами, препятствующих возвращению изгнанного человечества к райскому древу жизни[387]. Только пьеса «Имярек» (1911) – стилизация средневековой мистерии «о смерти богатого человека» – заканчивается вступленим раскаявшегося в «двери рая», и, если бы Гофмансталь сохранил намеченное им в первой редакции место действия – «сад под Веной», то именно в этой пьесе нашел бы. вероятно, свое место и образ «сада спасения».[388]

Первая редакция «Имярека» создавалась в то время, когда Гофмансталь состоял в переписке с В. Ф. Комиссаржевской, просившей его, чтобы премьера пьесы, над которой он, как она слышала, сейчас работает, состоялась в Петербурге. Гофмансталь отвечает согласием и в письме от 10 февраля 1905-го года поясняет: «Я и в самом деле думаю, что пьеса „Имярек“ хорошо подходит для России, ибо содержит простое и символическое действие, основанное на первичных христианских и собственно человеческих принципах. Вот почему меня очень радует, что взяться за ее постановку хотели бы Вы с Вашей труппой, художественное значение которой для современного театра мне отлично известно».[389]

Для русских символистов Комиссаржевская означала то же, что для поэтов «Молодой Вены» Элеонора Дузе. Ее имя было прочно связано с новой театральной эстетикой, требовавшей возвращения к религиозным и социальным истокам театра, к его первичным формам и принципам, воплощенным в античной трагедии или средневековой мистерии. Идея «Зальцбургского фестиваля», выдвинутая десятилетием позже Гофмансталем и Максом Рейнхардом, созревала параллельно с эстетикой русского символизма, которая уже с 1900-х годов обращается к таким темам, как миф, хор, теургия. Уже с этого времени театр начинают рассматривать в России как центральный элемент той новой органической культуры, к созданию которой Гофмансталь призывает позднее под лозунгом «консервативной революции».

Его пьеса «Имярек» явилась одним из первых опытов создания религиозного искусства, имеющего своей целью восстановление распавшегося единства личности и общества, человека и Бога. Тот факт, что эта пьеса была сразу же осознана – и самим автором, и его русскими читателями – как «подходящая для России», примечательней во многих отношениях, в том числе и в связи с параллельно возникающим интересом Гофмансталя и русских символистов к барочной драме Кальдерона.

Прямые контакты Гофмансталя с деятелями и явлениями русской культуры имели место и уже служили предметом изучения[390], но они лишь косвенно указывают на те не всегда взаимно узнаваемые черты сходства, которые обусловлены укорененностью австрийских и русских поэтов в общем духовном ландшафте эпохи символизма. Представляя собой меж-

---

[385] H. v. Hofinannsthal. Geschôpf der Flamme (1899) // Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 451.

[386] В. Иванов, М. Гершензон. Переписка из двух углов (1921) // В. И. Иванов. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 115.

[387] H. v. Hofmannstahl. Ein Brief// Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 467.

[388] M. Mayer. Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, 1993. S. 66.

[389] Zit. nach: H. Lampl. Zwei Briefe Hofmannsthals an Wera Komissarshevskaja // Osterreichische Osthefte. 1975. Jg. 17. H. 1. S. 40.

[390] N. Nodia. Das Fremde und das Eigene. Frankfurt a. M., 1999.

дународную художественную систему, европейский символизм может рассматриваться как тотальный макротекст, объемлющий все отдельные тексты, которые его развертывают, конкретизируют и связаны между собой интертекстуальными отношениями. Каждый из поэтов конца XIX – начала XX веков «читает» свой монолог, но наличие общего для всех них языка культуры ведет к тому, что их монологи оказываются репликами, участвующими в создании единого «коммуникативного пространства».

Границы любого текста, как известно, условны и относительны; почти любой способен выступать в качестве макротекста, включающего более мелкие коммуникативные единицы. По отношению к своим элементам такие макротексты могут рассматриваться не только как «архитексты», которые реализуются через совокупность своих «фенотекстов», но также и как «интертексты», охватывающие все, что позволяет припомнить тот или иной конкретный текст или его отрывок.

Кто вспоминает эти тексты? В зависимости от субъекта воспоминаний интертекст (макротекст) может быть реальным или виртуальным. Так, например, цикл произведений, сознательно составленный автором и объединенный им под общим названием, – это, несомненно, историко-литературная реалия, такая же, какой могут быть литературная школа или эпоха. Но уже последние могут быть и виртуальными единствами, т. е. результатом позднейшей реконструкции и концептуализации гетерогенного на первый взгляд историко-литературного материала с точки зрения историка литературы, который доказывает сходство несходного на основе проведенного им анализа интертекстуальных отношений. Еще отчетливее виртуальность таких единств, как, например, «смысловое пространство сцепленных текстов», о котором писала З. Г. Минц, или «когнитивный жанр», включающий, согласно И. П. Смирнову, корпус текстов, выступающий как гомогенный, поскольку он имеет общую психологическую тему (тексты о тайне, о вымыслах, о вере, о мечте и т. д.).[391]

К разряду виртуальных конструктов должна быть отнесена и структура, представляющая собой макротекст русско-австрийского модернизма, а в его рамках – группа текстов низшего уровня (микроструктур), каждая из которых в свою очередь может функционировать и как макротекст, объемлющий группу конкретных произведений. Одним из примеров таких микроструктур является русско-автрийский текст о садах, демонстрирующий диалектику самопреодоления декадентского сознания. На возможность предлагаемой трактовки этого текста указывает сам Гофмансталь в одной из дневниковых записей 1894-го года: «Сады декадентов. Как веет в них дух эпохи, ощутимый в одновременных, таинственно связанных между собой созданиях искусства. Смутное предчувствие латентной гармонии».[392]

[391] И. П. Смирнов. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 14—26.

[392] H. v. Hofmannsthal. Aufzeichmmgen // Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 381.

Указатель имен

Айхенвальд, Ю. И. 71.
Але вин, Рихард 115.
Альтенберг, Петер 9, 13, 33, 34, 42, 78—86, 105.
Андриан, Леопольд 13, 25, 36, 38, 132, 133.
Анненский И. Ф. 135.
Анценгрубер, Людвиг 11.
Бар, Герман 9, 13—25, 29, 33, 37, 38, 42, 45—74, 78, 88, 104, 105.
Баррес, Морис 16, 46, 67.
Бауэр, Роже 59, 114.
Бахофен, Иоганн Якоб 19.
Башкирцева М. К. 109.
Беда Достопочтенный 144, 145.
Беер-Гофман, Рихард 13, 25, 30, 36, 38, 77.
Белый, Андрей 98, 105, 140.
Бердяев Н. А. 85, 108.
Бибихин В.В. 104.
Бирбаум, Отто Юлиус 63.
Блейк, Уильям 81.
Блок А. А. 109, 133—135, 138, 140—142.
Бодлер, Шарль 19, 46, 80, 110.
Брандес, Георг 63, 102.
Брехт, Бертольд 41.
Брехт, Вальтер 129.
Брох, Герман 19.
Брюсов В. Я. 128, 129, 135.
Бунин И. А. 117.
Бурже, Поль 16, 19,31,46.
Буркхардт, Макс 16.
Бэкон, Френсис 35.
Бюхнер, Георг 90.
Вагнер, Рихард 11, 109, 133.
Ведекинд, Франк 137.
Вейнингер, Отто 42.
Венгерова 3. А. 70, 71.
Верлен, Поль 19.
Верфель, Франц 12, 27.
Вилькина Л. Н. 135.
Витгенштейн, Людвиг 11,12.
Витт, Лотта 67.
Вунберг, Готхард 60.
Гауптман Герхарт 25, 46, 137.
Геббель, Фридрих 107.
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 55, 124, 140.
Гейне, Генрих 30, 71.
Георге, Стефан 19, 110, 116, 137, 149.
Герцфельд, Мария 72.

Гете, Иоганн Вольфганг 91, 135, 142, 150.
Гиппиус З. Н. 135.
Гоголь Н. В. 8, 48.
Готорн, Натаниель 147.
Гофман, Эрнст Теодор Амадей 111, 148.
Гофмансталь, Гуго фон 9,11,13,17, 19, 22, 23, 25, 30—33, 35—37, 45, 66, 72, 77, 78, 85, 91, 107—153.
Григорий Нисский 129.
Гюисманс, Жорис-Карл 16, 46, 80, 83.
Гютерсло, Альберт Парис фон 12.
ДАннунцио, Габриэль 16, 31, 130, 137.
Декарт, Рене 26.
Дерман, Феликс 19, 25.
Долинин А. С. 89.
Достоевский Ф. М. 8, 16, 48, 50, 63, 66, 67, 71, 77, 79, 85, 96, 102, 108, 139.
Дузе, Элеонора 52, 66, 73, 151.
Дюжарден, Эдуард 102.
Жане, Пьер 27.
Жирмунский В. М. 69, 70.
Зальтен, Феликс 38.
Звездич П. 86.
Зиммель, Георг 18.
Зутнер, Берта фон 12.
Ибсен, Генрик 16—18, 25, 57, 71, 138.
Иванов Вяч. Ив. 62, 108, 120, 142—144, 150.
Иванов-Разумник (Р. В. Иванов) 134.
Йене, Вальтер 36 Йозеф II 50, 54, 56, 68.
Кайнц, Йозеф 52, 73.
Кальдерон де ла Барка, Педро 109, 151.
Кант, Иммануил 38, 39.
Карамзин Н. М. 107.
Каснер, Рудольф 81, 119.
Кафка, Франц 11,12, 28, 90.
Кебнер Томас 110, 114.
Климт, Густав 11, 19.
Кокошка, Оскар 12.
Коммисаржевская В. Ф. 151.
Костомаров Н. И. 107.
Краус, Карл 40—42.
Кретцер, Макс 46.
Кубин, Альфред 12.
Кулька, Георг 12.
Кюстин, Астольф де 51, 68.
Лавров А. В. 134.
Ландауер, Густав 34, 35.
Лаубе, Генрих 107.
Лессинг, Теодор 18.
Лиотар, Жан-Франсуа 28.
Лоос, Адольф 11.

Лотар, Рудольф 17.
ЛотманЮ.М. 47, 53, 115.
Маккарт, Ганс 22.
Максимов Д. Е. 138.
Малер, Густав 26.
Мандельштам О. Э. 130, 131.
Манн, Томас 18, 99.
Маркс, Карл 55, 60.
Маутнер, Фриц 35.
Мах, Эрнст 11, 26—28, 30—32, 35, 37—39, 58, 61, 79, 81, 88, 121.
Мейредер, Роза 12.
Мелль, Макс 143—146.
Мережковский Д. С. 48, 63, 68, 78, 105, 139.
Метерлинк, Морис 16, 33, 38, 137.
Минц 3. Г. 134.
Музиль, Роберт 19, 38, 41.
Ницше, Фридрих 18—20, 27, 34, 63,71, 118, 119, 146.
Новалис 81, 124, 125, 140, 148.
Ортега-и-Гассет, Хосе 120.
Осипов Н. Е. 132.
Пейтер, Уолтер 16.
Петр I 49, 50, 56, 68—70.
Принс, Мортон 27.
Пушкин А. С. 8, 48, 68, 70.
Пяст, Владимир 134.
Раш Вольф Дитрих 87.
Рейнхард, Макс 151.
Рейхер, Эммануэль 47, 52, 67, 72.
Реннер, Урсула 117—118.
Рибо, Теодуль 27.
Рильке. Райнер Мария 38—41, 49, 50, 84, 104.
Розеггер, Петер 11.
Саар, Фердинанд фон 11.
Симонек, Стефан 79—80.
Смирнов И. П. 64, 152.
Соловьев В. В. 140.
Сологуб Ф. К. 135, 147, 150.
Степун Ф. А. 50.
Стриндберг, Август 16, 138.
Суинберн, Алджернон Чарлз 16, 120.
Тик, Людвиг 69, 130.
Толстой Л. Н. 8, 16, 48, 77, 78, 85.
Топоров В. Н. 74.
Тракль, Георг 12.
Уайльд, Оскар 16, 114, 119.
Фаркас, Рейнгард 73.
Федоров А. В. 134.
Фихте, Иоганн Готлиб 124.
Флидль, Констанция 61.

Фонтана, Оскар Мариус 12.
Фонтане, Теодор 96.
Фрейд, Зигмунд 11, 26—29, 37, 108, 111, 122, 132.
Фрейлиграт, Фердинанд 110.
Хайдеггер, Мартин 104.
Ханзен-Леве, Ааге 128, 130.
Хатвани, Пауль 12.
Хольц, Арно 22, 46.
Цвейг, Стефан 28.
Цукеркандль, Берта 30.
Чехов А. П. 8,9, 16, 77, 79—82, 85, 86, 89, 93.
Шаукаль, Рихард 25, 38, 116.
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф 122, 124.
Шенберг, Арнольд 11.
Шенхер, Карл 11.
Шиле, Эгон 11.
Шиллер, Фридрих 107—109.
Шницлер, Артур 9, 13, 16, 19, 23, 25—28, 30, 32—34, 37, 45, 69, 77-105, 137.
Шопенгауер, Артур 109, 133.
Шорске Карл Эмиль 7, 18, 112.
Шпенглер, Освальд 18.
Штифтер, Адальберт 112.
Штраус, Рихард 11, 26.
Эбнер-Эшенбах, Мария 11.
Эйхенбаум Б. М. 8, 134.
Элиасберг, Александр 143.
Энгельс, Фридрих 55.
Эренштейн, Альберт 12.
Эрнст, Пауль 55.
Юнг, Карл Густав 146.
Якобсен, Йене-Петер 16