

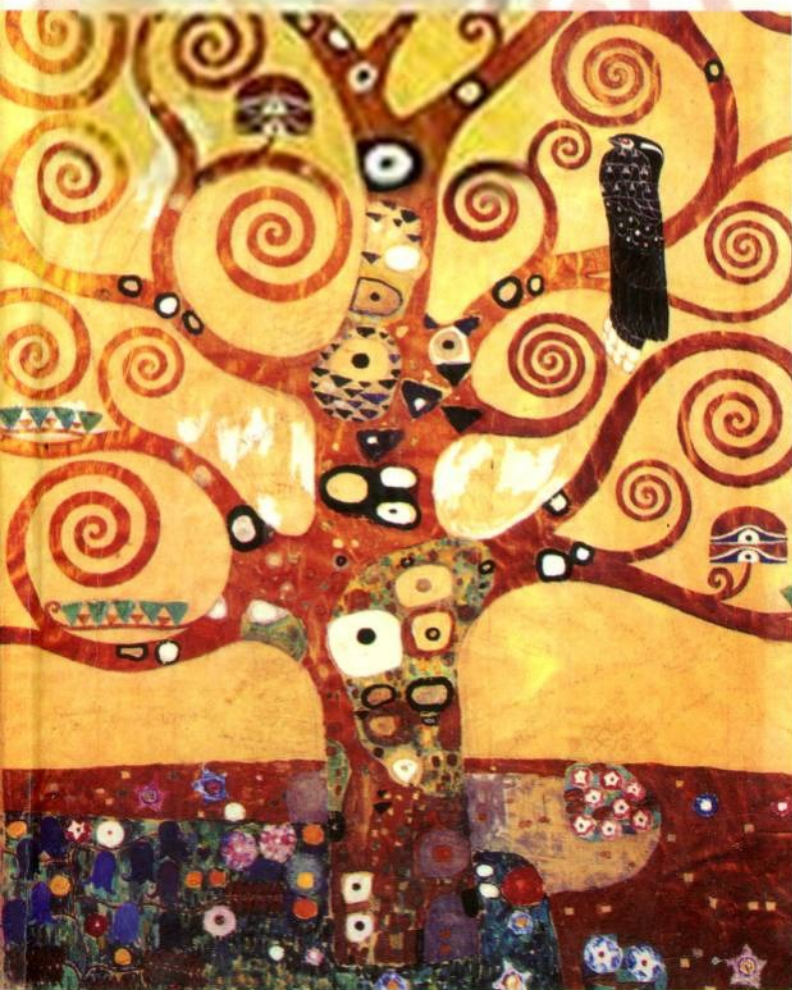
Н. С. Павлова

ПРИРОДА

РЕАЛЬНОСТИ

В АВСТРИЙСКОЙ

ЛИТЕРАТУРЕ



STUDIA PHILOLOGICA

ББК 83.3(0)5
П 12

Издание осуществлено при финансовой поддержке
*Федерального министерства науки, образования
и культуры республики Австрия*

Павлова Н. С.

П 12 Природа реальности в австрийской литературе. — М.:
Языки славянской культуры, 2005. — 312 с. — (Studia philo-
logica).

ISSN 1726-135X
ISBN 5-9551-0106-3

Книга посвящена особому пониманию реальности в австрийской литературе. В текстах этой литературы неизменно повторялись, каждый раз в ином воплощении, два трудно соединимых качества — доверие к жизни, рождавшее в некоторые эпохи почти невыносимый оптимизм, и ощущение ее неустойчивости, зыбкости, трагичности. Знаки нетвердости повторялись в венских народных комедиях и в зыбких идиллиях Штифтера, в двоящемся языке Кафки и в твердо описанной, но сгнувшейся, как мираж, картине австрийской монархии у Р. Музиля. Автора книги занимал смысл колебаний этой литературы между двумя ее полюсами, соответствие формы жизни и форм литературы. Материалом служило творчество крупнейших австрийских писателей — Грильпарцера, Штифтера, Тракля, Кафки, Канетти, Хорвата, Музиля, Бернхарда, Целана при особом внимании к отношениям австрийской, немецкой и русской культур.

ББК 83.3(0)5

В оформлении переплета использован фрагмент картины Г. Климта «Древо жизни»

Нина Сергеевна Павлова

**ПРИРОДА РЕАЛЬНОСТИ
В АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета Ю. Савича и С. Жигаловна.

Корректор Т. Марелло. Оригинал-макет подготовлен А. Камкиным

Подписано в печать 14.09.2005. Формат 60х90 1/16.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Баскервилл.

Усл. печ. л. 20. Тираж 1000. Заказ № 5576.

Издательство «Языки славянской культуры». ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Phone: 207-86-93 Fax: 246-20-20 (для аб. М153)

E-mail: Lrc@comtv.ru Site: <http://www.lrc-press.ru>

ISBN 5-9551-0106-3



9 785955 101064

Отпечатано с готовых диапозитивов
на ФГУП ордена «Знак Почета»

Смоленская областная типография им. В.И. Смирнова.
214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2

© Н. С. Павлова, 2005

© Языки славянской культуры, 2005

Содержание

Предисловие	9
О характере австрийской литературы.....	13
«Кроткий закон»	47
Грильпарцер и русский символизм	60
Характер конфликта в новеллах Марии Эбнер-Эшенбах.....	84
Образ Вены в русской культуре (1890—1910)	92
«Записки Мальте Лауридса Бригге» Р. М. Рильке как образец романной прозы XX века	110
«Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого) (Совм. с С. Н. Бройтманом)	133
Форма речи как форма смысла: «Процесс» Фр. Кафки	148
Элиас Канетти. «Ослепление»	169
Театр Хорвата и его законы	198
О свойствах романа Музиля «Человек без свойств».....	234
Реальность и жанр у Бернхарда	268
Об одном стихотворении Пауля Целана и Осипе Мандельштаме	298
Вместо заключения	308
Предшествующие публикации.....	312

Н. С. Павлова

ПРИРОДА
РЕАЛЬНОСТИ
В АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2005

*Памяти
Вольфганга Крауса*

ПРЕДИСЛОВИЕ



Австрийская литература занимает особое положение среди литератур мира. Язык и глубокая общность связывает ее с культурой других немецкоязычных стран (прежде всего Германии). И в то же время это литература от немецкой отличная, в ряде случаев она более близка литературе русской и другим литературам Европы. Австрийской культуре свойственно глубокое и своеобразное понимание жизни. Это понимание естественно меняется с ходом времени. Но некоторые исходные его черты передаются от эпохи к эпохе, отражаясь в текстах культуры более явно, чем неопределенность национального характера, или «менталитета».

От века к веку в австрийской литературе и в жизни страны неизменно повторялись два трудно совместимых качества. Со времен Средневековья жизнь на австрийских землях воспринималась, несмотря на потрясения, как установленный и нерушимый порядок, как дар Бога, который оставалось только беречь и преумножать. Смысл жизни таился в ней самой. Такое сознание рождало, писал А. В. Михайлов, «почти неслыханный оптимизм» этой литературы (исследователь имел в виду прежде всего австрийскую классику)¹. Но истоки такого жизнеприятия сложны и в своей полноте вряд ли уловимы. Впоследствии Макс Вебер видел главную причину подобной успокоенности в католической

¹ А. В. Михайлов. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М., 1998. С. 20.

конфессии, противопоставляя ей подвижность и предприимчивость протестантизма².

Но вера в раз установленный твердый порядок — лишь одна сторона представления о реальности в австрийской литературе. Органически сочетаясь с первой, в ней существует и прямо противоположное начало. Жизнь, вызывавшая к себе доверие, представляла одновременно способной к превращениям — многоликой, неустойчивой, нетвердой, зыбкой.

Еще на рубеже XII—XIII веков Вальтер фон дер Фогельвейде написал строчки, замечательные не только своей поэтичностью, но своим знаковым характером для австрийской литературы:

Owe war sint verswunden all mine iar:
ist min leben getrómet oder ist es war...

О, где исчезли все мои годы:
Снилась ли мне моя жизнь или она была...

В дальнейшем те же знаки нетвердости повторялись почти в каждом выдающемся произведении этой литературы: в народных комедиях, в пьесах Раймунда («Крестьянин-миллионер», 1826), в зыбких идилиях Штифтера, в пьесах Грильпарцера, одна из которых называется (с несомненной памятью о Кальдероне) «Жизнь-сон» (1834). И дальше — в двоящемся языке Кафки, в знаменитой пьесе Гофманшталя «Трудный характер» (1920) и в его либретто к опере «Кавалер роз», которые сам автор отказывался понимать иначе, чем «документы австрийской сущности»³; в соединении «двух действительностей» в камерном мире Шницлера, в романе Музиля «Человек без свойств» (1943), иронически обыгрывавшем «крепость» австрийской монархии, — и так вплоть до нашего времени. Зыбкость оборачивалась не толь-

² *Max Weberr. Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Tübingen, 1904—1905.*

³ *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Hg. Von B. Scholler in Beratung mit R. Hirsch. Reden und Aufsätze. Bd. 2. 1914—1924. Frankfurt am Main, 1979. S. 476.*

ко отсутствием твердости, но и снятием границ, соприкосновениями малого с бесконечным (Рильке) или трагическими парадоксами в творчестве Бернхарда.

Движущаяся жизнь и движущаяся литература не укладываются, без существенного «остатка», в самые продуманные и тщательно разработанные концепции их развития. Исключением не является даже знаменитая книга Клаудио Магриса «Габсбургский миф в австрийской литературе» (*C. Magris. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, 1966), объяснявшего характер австрийской словесности зависимостью от владычества Габсбургов. Книга Магриса восхищала остротой мысли. Но она же вызывала несогласие. «Австрийская литература — пленница австрийского мифа?»⁴ — сформулировал свое сомнение зальцбургский профессор Вальтер Вайс.

Для автора данной книги главный интерес составляет обозначенная А. В. Михайловым проблема глубокого соответствия «внутреннего устройства литературы» и «внутренней устроенности жизни». Жизнь, писал Михайлов, постоянно творит свои внутренние формы, свой «endon eidos» — свой увиденный (обозначившийся) образ — «и эта внутренняя форма творит органически подобающее себе выражение...»⁵. Или, другими словами: «Внутреннее устройство произведений эпохи отражает устроенность самой эпохи (как почвы культуры)»⁶.

«Двуликость реальности» возникает в главах книги, следуя за ходом литературы и выраженной ею «внутренней формы» жиз-

⁴ *Walter Weiss. Österreichische Literatur — eine Gefangene des habsburgischen Mythos? // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 43. 1969. См. также статью Мартина Штерна, отрицающую зависимость крупнейшего австрийского писателя XX века Г. фон Гофмансталя от «габсбургского мифа». — Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie // Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880—1980). Graz, 1989. S. 727.*

⁵ *А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 123. Далее ссылки на это издание в скобках в тексте.*

⁶ *А. В. Михайлов. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века. М., 1980. С. 107.*

ни. Видоизменяясь порой до неузнаваемости, эта «форма» проявляется в связи с вопросами и задачами разных художественных эпох и творчеством разных писателей. Занимаясь творчеством выдающихся писателей, представленных в книге с разной степенью подробности, автор считал своей целью постижение смысла постоянных колебаний этой литературы между двумя ее полюсами⁷.

⁷ Автор опирался на зарубежные исследования, по-разному подходившие к данной проблеме: *Oskar Benda*. Die Österreichische Kulturidee. Wien, 1936; *Alfred Doppler*. Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Innsbruck, 1990; *Joseph P. Strelka*. Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur. Tübingen und Basel, 1994. *Werner M. Bauer*. Die deutschsprachige Literatur Österreichs nach 1945 // *Herbert Zeman*. Literaturgeschichte Österreichs. Graz, 1996 (обзор литературы, с. 514—516).

О ХАРАКТЕРЕ АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Начать нужно с того, чтобы в общих чертах определить место литературы Австрии среди литератур мира. Вплоть до XX века редко осознавалась ее неповторимое своеобразие: чаще всего она воспринималась как часть немецкой литературы. Но и сама австрийская литература, да и культура в целом часто молчали о себе, заявляя о своем существовании лишь творчеством своих великих писателей, композиторов, художников. Показательно, что опыты создания истории австрийской литературы предпринимались редко и были завершены вплоть до конца XX века лишь трижды: в 1849 году вышла однотомная история австрийской литературы Йозефа Тоскано делль Баннера; многотомная «Немецко-австрийская история литературы», начатая в 1889 году, была доведена многочисленными ее авторами до завершения в 1937 году; наконец, Йозеф Надлер выпустил в 1948 году свою «Историю литературы Австрии»¹. Только с конца XX века в Австрийской республике выходят фундаментальные истории отечественной словесности². Но и в 1997 году в Германии проходит конференция, посвященная не снятой с повестки дня проблеме: «Сколько существует немецких литератур?»³

¹ См. об этом: *Herbert Zeman* (HG). *Literaturgeschichte Österreichs*. Graz, 1996. S. VII—VIII.

² *Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart* / Hrsg. von H. Zeman. In 7 Bdn. Graz, 1999.

³ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Stuttgart, 1997. S. 551—567.

Разумеется, молчание австрийцев о своеобразии своей литературы было не абсолютным. Ее классик Франц Грильпарцер писал еще в 1837 году: «Если говорить об австрийских писателях в отличие от других, то чем же они от других отличаются? Чем иначе, как не тем, что, как преимущество или недостаток, отличает их от других современных немцев. Это, скорее всего, три свойства — скромность, здравый смысл и искренность чувства»⁴. Как будто бы частные черты, названные Грильпарцером, на самом деле затрагивают коренные свойства австрийской культуры, сохранявшиеся в ней, несмотря на все исторические катастрофы. Эти черты, как и другие не менее важные, укоренены в австрийской действительности⁵.

Зарождение австрийской государственности относится к эпохе Средневековья. Карл Великий, коронованный императором в 800 г. в Риме, добился торжества своей власти и на будущих землях Австрии. В дальнейшем определяющую роль в истории страны сыграли две австрийские династии — Бабенбергов (976—1246) и Габсбургов (1273—1918). Ко временам Бабенбергов относится ранний расцвет австрийской культуры (начало строительства дворца Хофбург в Вене; высший взлет австрийского миннезанга). В 1273 г. немецким королем был избран Рудольф Габсбург. С середины XV в. Габсбурги почти непрерывно владели немецкой имперской короной. В XVI в. к ней была присоединена корона Богемии, а в начале XVIII в. — корона Венгрии. Многонациональная империя Габсбургов, в состав которой в XVI в. входили Богемия, Силезия, часть Венгрии и часть польских, а также южно-славянских, итальянских и других земель, стала в ситуации наступления Османской империи политической опорой Центральной и Юго-Восточной Европы. В 1806 г. на месте изжившей себя Римской империи германской нации была

⁴ *Franz Grillparzer. Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen? // Fr. Grillparzer. Sämtliche Werke. Bd. 3. München, 1964. S. 809.*

⁵ О феномене австрийской литературы в ее связях с австрийской историей писал Д. В. Затонский: *Д. В. Затонский. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 10—114.*

провозглашена Австрийская империя, в 1867 г. превращенная в дуалистическую монархию Австро-Венгрию. Ядром этого государства, его правящим центром оставались западные земли, Цислейтания, заселенная австрийскими немцами, численно, однако, составлявшими меньшинство. Их культура, прославившаяся такими великими именами, как композиторы Моцарт, Гайдн, Шуберт, как долго живший в Вене Брамс, а также Брукнер, Шенберг, Веберн; такими художниками и архитекторами, как Вальдмюллер, Климт, Кокошка, О. Вагнер; такими писателями, как Раймунд, Нестрой, Ленау, Грильпарцер, Штифтер, а за последний век — Гофмансталь, Рильке, Тракль, Музиль, Кафка, Брех, Канетти, Бернхард, Целан, была по сути культурой многонациональной. Австрийским в этой стране стало то, что сумело впитать в себя многоголосие разных культур, духовность многих народов, на земле империи обитавших, а кроме того Италии, северной частью своей недолго входившей в состав австрийских владений, Испании и Франции (через Габсбургов). Австрийским стало то, что вобрало в себя все это и так и жило, проходя через исторические катастрофы от Средневековья до наших дней. Особенностью этой культуры оставалось на протяжении веков не самоутверждение, не закрытость, а, напротив, восприимчивость к культурам других народов.

Несмотря на не угасавшую в стране борьбу чехов, хорватов, русинов, словаков, поляков за свои права и независимость, многонациональная монархия, терявшая одну землю за другой, продолжала свое многовековое существование. Еще и в 1914 г., за четыре года до ее крушения, престарелый император Франц-Иосиф назвал свое обращение к населению страны в связи с начавшейся мировой войной «К моим народам».

Свойственная австрийской культуре открытость проявлялась в разных видах искусств и в разные времена. Венская народная комедия впитала в себя не только собственную фольклорную традицию, но и опыт итальянской *commedia dell'arte*, и бенедиктинского и иезуитского орденового театра, как и английских бродячих трупп, и испанского театра. В драматургии Грильпарцера, а в XX веке Г. фон Гофманстала заметно влияние испан-

ского барокко, Кальдерона и Лопе де Вега⁶. История и культура славянских народов отозвались в драме Грильпарцера «Либусса», воссоздавшей мир старинных богемских преданий; Штифтер в романе «Витико» обращается к событиям чешской истории. Действие многих его новелл протекает в лесистых горах Богемии и на степных просторах Венгрии. В музыке Брамса и Малера звучат венгерские и славянские национальные мотивы. Вклад в сокровищницу австрийской культуры, особенно начиная с рубежа XX в., внесли евреи, часто приходившие с окраин империи: Фр. Кафка и Й. Рот, З. Фрейд и Л. Виттгенштейн, Г. Малер и А. Шенберг, А. Шницлер и Э. Канетти. Австрийская культура многоголоса. Но ее собственное воздействие мягко и ненавязчиво. Отсвет «австрийскости» лежит и в XX в. на творчестве итальянского писателя Итало Свево, поляка Бруно Шульца, югославов М. Крлежи и Иво Андрича⁷. Но собственные ее свойства не выявлены, разлиты в ней с той самой скромностью, о которой говорил Грильпарцер. Такой невыявленности способствовал сам характер австрийского самосознания.

«Со времен феодализма, с царства Максимилиана I, через бури Реформации и контрреформации, через турецкую агрессию, наполеоновские войны, через весь XIX в. в австрийских землях сохраняется, изменяясь, сознание порядка, или упорядоченности, которое стало существенным признаком австрийской культуры. Включение человека в осмысленный (угодный Богу) мировой порядок отвечает духу австрийской культуры»⁸. Истоки этого сознания вряд ли уловимы во всей полноте. Его устойчивость, быть может, коренилась в естественных связях с народными основами. Ни в одной другой немецкоязычной культуре не выразилось в такой степени театральное-музыкальное народ-

⁶ См. об этом: К. М. Азадовский. Театр Лопе де Вега и драматургия Грильпарцера // Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. Герцена. Т. 362. Л., 1968. С. 283—301.

⁷ Claudio Magris. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1963. S. 14.

⁸ Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart / Hrsg. von H. Zeman. In 7 Bdn. Bd. 7. S. 650.

ное начало. «Волшебная флейта» Моцарта (1791) — это неповторимое соединение великого оперного искусства и сложных просветительских идей с оперой-сказкой, с распространенной в театрах старой Вены «пьесой с пением» (Alt-Wiener Singspiel), с обязательными в балаганах чудесными превращениями и волшебными зверями. Или другой пример: от Гайдена до Гуго Вольфа композиторами культивировался здесь жанр песни, имевший ясно уловимую народную традицию. А если вернуться к литературе, то тут вплоть до наших дней не обрываются связи с народным барокко (Т. Бернхард), с неисчерпавшим себя традиционным для австрийской культуры вниманием к эмпирике жизни (Хеймито фон Додерер). «Эта веселая ясность, народный дар, эта просветляющая стихия неунывающей общительности — видимо, именно она и отличает прежде всего фольклорное в поэзии от литературного», — писал в 1916 г. Гофмансталь в статье «Австрия в зеркале своей литературы», сравнивая немецкую и австрийскую культуры⁹. Он же, поражаясь отсутствию диалектики в народе, усматривал, однако, в этом «высшую мудрость», ибо: «Жизнь — это полное, без остатка соединение несоединимого»¹⁰. Такое приятие, включение единичного в рамки целого Гофмансталь считал характерной особенностью австрийского отношения к жизни.

На то были и другие исторические и культурные причины.

Более спокойное по сравнению с немецкими княжествами мировосприятие определялось, в частности, тем, что крестьянство в пограничных районах с Портой оставалось в австрийских землях опорой короны в борьбе против турок и пользовалось в связи с этим в отдельных областях некоторыми важными преимуществами. В австрийских землях не было столь разительной пропасти между сословиями, какая отличала, например, Германию. Национальной катастрофой не стала здесь Реформация XVI в., разделившая в германских землях народные массы на приверженцев Т. Мюнцера и М. Лютера.

⁹ Гуго фон Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 645.

¹⁰ Там же. С. 719, 723.

На другое обстоятельство указывал австрийский писатель рубежа XIX—XX вв. Герман Бар. Бар полагал, что существеннейшую роль в укреплении оптимистического самосознания австрийской нации сыграли бенедиктинские монастыри, воспитывавшие радостное отношение к жизни и труду. «Бенедиктинцы корчевали леса, они научили нас охотиться и рыбачить, пасти, строить дома и разводить виноградники, молиться и думать, и читать, и считать, и писать, праву и нравственности, домашним добродетелям и искусствам, учили переносить горе и праздновать праздники, латыни и греческому, рисовать и сочинять стихи, музицировать и ставить спектакли, они научили нас обходительности разного рода: от придворной до бюргерской...» Но главным было то, что — вопреки сознанию вины за первородный грех, тяготевшему над средневековым сознанием, — бенедиктинцы с присущим им «здравым смыслом» (повторим слова Грильпарцера об австрийском характере) сохраняли веру в угодность человека Богу и «радостную доброту человеческой природы»¹¹. Бенедиктинские монахи стали воспитателями многих писателей, учившихся в их школах (примером может быть Штифтер). Но значение воспитанного ими радостного самосознания отозвалось и в австрийской культуре в целом.

Очевидно, что такое понимание мира рождало особое представление о человеке и его жизненном назначении.

Уже в барочной схоластике заметно характерное для австрийской культуры подчинение страстей и желаний человека всеобъемлющему порядку (*ordo*); субъективность личности оказывается меньше самодостаточной полноты жизни. Это различие сохраняется в австрийской культуре в XIX в., а в сущности — и дальше¹². *Ordo* получает решающее, упорядочивающее

¹¹ *Hermann Bahr. Selbstbildnis // Dichtung aus Österreich. Prosa. Teil 2. Wien und München, 1969. S. 4, 5.*

¹² См. об этом: *Walter Weiss. Thematisierung der «Ordnung» in der österreichischen Literatur // Dauer und Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung / Hrsg. von W. Strolz in Verbindung mit Oskar Schatz. Wien; Freiburg; Basel, 1975.*

значение: трудно достижимая цельность осознается как основополагающая.

Складываются особые отношения между человеком и миром.

Австрийской классике XIX в. не была свойственна та жажда безграничного познания, уравнивавшего человека со всезнанием Бога, которая отличала литературу немецкую. «Австрийский поэт, австрийская классическая литература с Грильпарцером во главе — “скромна”, — повторяет слово австрийского классика А. В. Михайлов. — В то же время немецкий поэт и романтик, И. Гёте, вобравший в себя несколько столетий развития в рамках протестантской традиции, испытавший все потрясения, связанные с классическим идеализмом Канта, Фихте, Шеллинга, почувствовавший все искушения, связанные с самоутверждением “я”, — он безусловно *нескромен*; что поэт — “второй бог”, было сказано ему еще в XVI столетии, что “я” самодержавно и самовластно утверждает свой мир, было сказано ему теперь и было услышано в словах Фихте; что чувствующему “я” принадлежит весь мир и что мир чувств, мир, преображенный чувством, — единственно подлинный, ценный, твердилось ему не раз, многими и по многим поводам»¹³.

Австрийской литературе чуждо желание гетевского Фауста познать последнюю тайну мироздания: «Daß ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält». Познанию здесь был традиционно положен некий предел. Ведь и читать Библию в католической стране, в отличие от протестантской, мог только священник. В отличие от гетевского Фауста, по имени которого Шпенглером была названа «фаустовской» целая эпоха культуры, Фауст австрийца Николая Ленау (1836) не задается целью познания тайн мира. Его Фауст автобиографичен, лиричен, хотя драматическая поэма дает и картину широкого разгула зла.

«Необъятное пытаются объять, неисполнимое исполнить, невыразимое — выразить»¹⁴, — эти слова Грильпарцера о немцах

¹³ А. В. Михайлов. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 13.

¹⁴ Fr. Grillparzer. Sämtliche Werke / Hrsg. von P. Frank und K. Pörnbacher. München, 1964. Bd. 111. S. 810.

после победы над Наполеоном в 1813 г. отражают и его взгляд на немецкую, прежде всего романтическую, литературу. У австрийского поэта свой способ освоения мира, ему не свойственно преувеличение возможностей художника: каждая частность осторожно встраивается в здание целого. Эта литература не знала ярко проявившего себя романтизма, не знала раздерганной, раздвоенной, скрыто самоуверенной романтической личности. Не знала она и того противостояния романтизма и классики, которое отличало в то же самое время немецкую культуру. В самом литературном развитии, — констатировал А. В. Михайлов, — «над движением, динамикой преобладают устойчивые формы и состояния»¹⁵. Вместо смены художественных направлений и стилей — их сохранение и напластование.

Но нельзя не почувствовать в австрийской культуре и другого, противоположного начала. Под покровом «порядка» тут копится ощущение зыбкости жизни. В литературе австрийского барокко, свободной от всеохватывающего трагизма немецких писателей XVII в., «порядок» подточен скоплением несообразностей. Наиболее впечатляюще это проявляется в прозе выходца из Австрии Иоганна Беера (1655—1700). Неудержимость выдумки достигает в его книгах крайних пределов. Герой его знаменитого «Лазарета дураков» (1681) погружается в безликость, в стихийность вещей, «(...) он наглядно и, по описанию, скорее даже физиологически-тактильно демонстрирует смысл бессмысленного, т. е. общую суть вообще всех земных, материальных вещей»¹⁶. Но этого мало. Бееру требуется, чтобы само рассказывание выходило из-под контроля, чтобы писатель мог «плести и нести ахинею»¹⁷. Все это не только характерные черты барочного стиля, но и сигналы иного, не укладывающегося в «порядок» мироощущения в австрийской культуре.

¹⁵ А. В. Михайлов. Указ. соч. С. 15.

¹⁶ А. В. Михайлов. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 386.

¹⁷ Ibid. С. 384.

В XVII в. эмпирика жизни в какой-то момент перестает быть для австрийской литературы хранительницей смысла. Обнаруживается другой полюс существования. В опубликованной в 1670 г. книге Маттиаса Абеле звучит возглас: «Да здравствует беспорядок!», оспаривающий старое доверие к *ordo*¹⁸. Ощущение нетвердости не полностью совпадает тут с общей для барокко идеей преходящести и тщеты. Во многом оно даже более драматично: если для немецкого барокко во всех ситуациях сохранялась вертикаль духа, то для австрийской литературы вместе с доверием к одухотворенности жизни грозит рухнуть сам смысл существования. Нескончаемую вереницу комических историй вытеснили в проповедях венского священника Абрахама из Санта Клары картины неистовавшей в городе в годы чумы смерти («*Mercks Wienn! Das ist: des Wüthenden Tods umständige Beschreibung*», 1680). В дальнейшем на протяжении веков наметившаяся трещина ощущается как некий не осуществившийся до времени срыв, незримый фон тьмы, прикрытый неколебимой австрийской «умиротворенностью» (*Zufriedenheit*).

Характер австрийской литературы обнаруживает дополнительные связи с австрийской историей.

На 80-е гг. XVIII в. падает недолгий период Просветительства («йозефинизм»), проводившегося Марией-Терезией и Иосифом II сверху — через бюрократический аппарат. Просветительские реформы послужили развитию мануфактурного производства и торговли, ограничили права обложенного налогами дворянства, создали независимое от сословий чиновничество, начали освобождение крестьян. Однако после разгрома Наполеона Венский конгресс 1815 г. и реставрационная политика Меттерниха утвердили старый порядок. При неимевшей политического влияния буржуазии власть опиралась на аристократию и

¹⁸ *Mattias Abele. Vivat oder so genannte künstlerische Unordnung. Nürnberg, 1670.* Проблеме беспорядка в австрийской литературе XVII в. посвящена статья Дитера Бройера: *Dieter Breuer. Vivat Unordnung! Die Österreichische Literatur im XVII. Jahrhundert. Orte, Gestalten, Stilwille // Literaturgeschichte Österreichs / Hrsg. H. Zeman. Graz, 1996. S. 221—258.*

чиновничество. Движение вперед застопорилось. Несмотря на произошедшие в 1848 г. изменения, ситуация монархии осознается литературой как «грандиозная статика» (Р. Музиль). Ее герои, глубоко и трагически чувствующие, словно обьяты в конечном итоге странной скованностью.

Именно в XIX в. австрийской классической литературе приписывалась порой некая недостаточность по сравнению с немецкой классикой, с Шиллером и Гёте¹⁹. Драмы Грильпарцера в Германии не раз упрекали в неопределенности замысла и неоточности языка. На протяжении десятилетий в критике звучало мнение, что Грильпарцер «не дотягивал до Шиллера»²⁰.

Стоит остановиться на этом недоразумении: в нем таится непонимание самых основ австрийской культуры.

В 1816 г. Грильпарцер написал трагедию «Праматерь», опубликованную в 1817 г. и почти через сто лет, в 1907 г., переведенную у нас Александром Блоком²¹. Требуется внимания и другое обстоятельство: главный герой Грильпарцера — разбойник; еще одна пьеса о разбойниках была написана в 1781 г. Фр. Шиллером. Помимо выбора героя «Праматерь» Грильпарцера содержала и другие аналогии с «Разбойниками» Шиллера: ее тра-

¹⁹ Факт превосходства Шиллера над Грильпарцером в сознании немецких читателей иронически зафиксирован в романе Т. Фонтане «Штехлин»: сын героя приписывает трагедию Грильпарцера «Волны любви и моря» Шиллеру, именуя ее, не задумываясь, «Геро и Леандр» — по балладе немецкого классика.

²⁰ Это мнение разделял и такой авторитет, как Фр. Гундольф, сравнивавший Грильпарцера со «штюрмерами» и Гёте и на этом основании утверждавший недостатки языка австрийского классика: «Ohne Macht, Wucht und Glanz, lahm, verdrießlich und heiser». *Fr. Gundolf*. «Franz Grillparzer» // *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*. Frankfurt am Main, 1931. S. 77. Известную параллель эта мысль находит в чрезвычайно низкой оценке австрийского Просвещения по сравнению с Просвещением в Германии. См об этом: *Norbert Christian Wolf*. Für eine Literaturgeschichte der österreichischen Aufklärung. Überlegungen zu einem immer noch vernachlässigten Thema // *Austriaca*. Juni, 1997. № 44. P. 95—125.

²¹ Подробный разбор этой пьесы в сопоставлении с интересом к ней Блока дан в главе «Грильпарцер и русский символизм».

гической коллизией также было отцеубийство, большую роль играли заблуждения и роковые тайны, благодаря чему пьесе часто называли, к неудовольствию автора, «драмой рока»; протагонист и тут и там — человек, лишившийся своей среды, поневоле ставший разбойником. Молодой Грильпарцер восторженно почитал Шиллера. Однако какая разительная разница в замысле и осуществлении!

По сравнению с шиллеровским Карлом Моором герой Грильпарцера гораздо менее ясен. Разбойники здесь — не защитники нищих и угнетенных, а социальное зло. Перед нами будто герой другого времени или — будем вести свою тему — герой другой литературы, лишенный многих обязательных свойств героического характера, человек с разорванным сознанием. Сама возможность выбора тут иллюзорна. Герой Грильпарцера занимает положение «между»: он преступник и жертва одновременно. Вопрос о законе и свободе, обсуждавшийся у Шиллера с риторической силой и убедительностью, у Гильпарцера оставлен без последней ясности. Пьеса написана о ситуации «застоя». Композиция стягивает в один узел то, что казалось несовместимым и все же соединяется.

Рискну утверждать, что опыт австрийской классики и, прежде всего, Грильпарцера, то мастерство, с которым не только в ранней «Праматери», но и во всем его творчестве передается зыбкость ситуации и положения человека, многосторонность и сложность конфликтов, предчувствие обрыва и конца, с убеждающей силой вновь реализовали себя в австрийской литературе в эпоху символизма и модерна, когда подобное мироощущение утвердилось самой действительностью и блестящим образом проявилось в творчестве Гофмансталя и Шаукаля, Шницлера и Тракля, Бара и Цвейга.

В будущем находит претворение и другая основополагающая черта австрийской литературы, существенно отличающая ее от немецкой, — приверженность эмпирике жизни, «вещи».

Немецкая литература устремлялась ввысь — к символическим смыслам вещей и предметов. «Над немецкими писателями тяготела могучая и блестяще представленная в философии и ли-

тературе традиция размежевания двух начал — материального и духовного — и снятия материального духовным в рамках одной мировой системы, в окончательном смысле бытия»²². Трудным было само отношение между всеобщностью содержания и необходимостью его пластического конкретного, «конечного» воплощения. Характерной особенностью этой литературы в две первые трети XIX в. была бедность жизненной конкретности.

Австрийская культура, как по-своему и русская, гораздо доверчивее к миру. Смысл не был здесь прерогативой человека и духа, не привносился одухотворенной личностью в природу — он светился в самой жизни, был разлит в действительности, нуждавшейся поэтому в постижении. Австрийская литература не отрывает чувственное мировосприятие от усилий постигающего разума — одно естественно слито тут с другим. В эпохе барокко, имевшей огромное значение как для немецкой, так и для австрийской культуры, обе культуры восприняли разное: как будто в барочных эмблемах были разъяты и в дальнейшем нашли продолжение в Австрии — привязанность к изображавшемуся на эмблемах предмету, в Германии — к взлету ввысь, выраженному в слове.

Для немецкой классики огромную роль играла опиравшаяся на философию Канта мысль о глубоком различии мира явлений и «вещей в себе». «Так как все наше познание, от созерцания до разума, состоит из самоуправной выработки чувственных данных, мир нашего сознания не является истинным миром», — писал о главных идеях этой философии, воспринятых и переработанных немецкой литературой в эпоху Гёте, еще Г. А. Корф²³. Эта ситуация критически прокомментирована с австрийской стороны в статье Гофмансталя о знаменитом венском драматурге, «сыне своего народа» Фердинанде Раймунде, радостно творившем как раз в тот момент, когда в Германии «{...} учение Канта и Фихте, растворявшее все сущностное и духовное в не-

²² А. В. Михайлов. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 340.

²³ Н. А. Корфф. Geist der Goethezeit. Teil II. Klassik. 4, durchgesehene Auflage. Leipzig, 1957. S. 89.

“я”, достигло своего апогея, и целое молодое поколение с Генрихом фон Клейстом во главе спешило отпить из этой “чаши уничтожения”!»²⁴. «Чаша уничтожения» обошла стороной австрийскую литературу.

Но по крайней мере одна фигура из эпохи немецкой классики имела для австрийских писателей огромное значение. На поклон к Гёте в Веймар ездил Грильпарцер. О Гёте (наряду с Жан Полем) с преклонением писал Штифтер, считавший себя «хотя и не Гёте, но одним из его родни», сохранивший верность ему и в те годы, когда «эпоха Гёте» для немецкой литературы кончилась²⁵. Штифтеру близка гетевская идея постепенного развития и творчества как органического роста; от классика Гёте у Штифтера — духовная высота и принцип меры, умиротворяющий человеческие страсти, как и неустанная бодрая деятельность штифтеровских героев, и опора на живую античность как источник собственной эстетики. Однако еще важнее другое. Перед австрийскими классиками XIX в. стояла задача одухотворения зримого мира при сохранении традиционной верности материи жизни. Эта задача в эпоху политической неподвижности и самоудовлетворенности была героической как человечески, так и эстетически. Опора на Гёте была в этом отношении неоценимой. Именно Гёте, открывавшему сущность в самом явлении, неоднократно варьировавшему формулу «что внутри, то и снаружи», была далека «уничтожительная» сторона философии Канта — идея непознаваемости «вещи в себе». Гётевская вечность созерцаемого образа сближала его с древнегреческой философией и отдаляла от Канта. Эта сторона творчества Гёте была близка самому существу австрийской литературы. «Удивительно представить себе, — продолжал в статье о Раймунде Гуго фон Гофмансталь, — что в тихий кабинет Гёте, куда доносились все веяния эпохи, в одно и то же время проникал и вопль гибели и самоуничтожения, и голос наивной веры — голос поэзии Раймунда»²⁶.

²⁴ Гуго фон Гофмансталь. Избранное. С. 659.

²⁵ Письмо к издателю Хекенасту 13 мая 1854 года, см.: *A. Stifter. Briefe. Ausgewählt von H. Schumacher. Zürich: Manesee-Verlag, 1947. S. 207.*

²⁶ Гуго фон Гофмансталь. Указ. соч. С. 659.

С гораздо большей настороженностью воспринимался в Австрии Фридрих Шиллер. Штифтер видел в его творчестве второй, не «объективный», а «идеальный» полюс немецкой литературы. Обращаясь к своему времени — революционной и после-революционной эпохе — он писал о пришедшемся теперь ко двору идеализму и риторике Шиллера: «Шиллер, как бы велик он ни был, много способствовал ложным блеском, который он почитал нужным придать своей музе, проявившемуся позже недугу; служение идолам все еще ведется с помощью Шиллера и, боюсь, не великого Шиллера, а мишурного»²⁷.

Говоря о Шиллере, Штифтер имел в виду свое время. Именно оно принесло с собой политизацию немецкой литературы. Писатели «Молодой Германии» (К. Гуцков, Г. Лаубе, Т. Мундт, Г. Кюне) видели в «эпохе Гёте» пагубное преобладание эстетических интересов над общественными. Перестала не только признаваться, но и восприниматься глубина Гёте. В этом смысле Штифтер разделил его судьбу.

Непримиримым критиком Штифтера выступил немецкий драматург Фридрих Геббель (1813—1863), автор трагедий «Юдифь», «Мария Магдалина», живший с 1845 г. в Вене²⁸. Геббель не принимал крайностей «Молодой Германии», но тем не менее воспринимал Штифтера с близких младогерманцам позиций. Взаимное неприятие Штифтера и Геббеля принадлежит к важным свидетельствам времени и немецко-австрийских культурных отношений.

²⁷ Цит. по: *Gustav Sichelschmidt*. Adalbert Stifter. München; Bodman, 1988. S. 262—263.

²⁸ Вопросу о восприятии австрийской ментальности в Германии посвящена глава «Немецкие писатели в Австрии» в книге Кл. Магриса (*Claudio Magris*. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. S. 64 — 68). Однако Геббель в главе не упоминается, быть может по той причине, что сам автор занимает по отношению к Штифтеру близкую позицию. Оценка Штифтера, как и Грильпарцера, в книге Магриса представляется односторонней. Блестяще разработав концепцию «габсбургского мифа», автор, однако, принес в жертву «любимой мысли» не поддающийся ей материал творчества великого писателя.

На страницах «Голоса времени» Геббель писал о Штифтере как о мелком даровании, «запятой во фраке», «поэте цветочков и жучков»²⁹. После выхода в свет романа «Бабье лето» он характеризовал Штифтера в «Лейпцигской иллюстрированной газете» как безмерно переоцененный, «диминуативный», т. е. «ослабляющий» и «уменьшающий» талант, принимающий танец мошек за хоровод планет. «Сначала он довольствовался тем, что перечислял нам семейства цветов, произраставших на его излюбленных местах, затем нам были представлены отдельные экземпляры, а теперь мы получаем регистр тычинок». И о «Бабьем лете»: «Чего здесь только не описывается весьма подробно, не хватает только рассмотрения слов, которыми ведется описание, и руки, которая это записывает...»³⁰ Геббелю не доставало у австрийского классика грандиозности и пафоса, отличавших его собственные трагедии³¹. Штифтер представлялся рассматривающим каж-

²⁹ См. об этом: *Gustav Sichelschmidt*. Adalbert Stifter. S. 10.

³⁰ «Leipziger Illustrierte Zeitung», 4 September, 1858.

³¹ В свою очередь Штифтер не принимал именно это качество творчества Геббеля: «У него есть, — писал он о Геббеле в письме к издателю «Аугсбургер аллгемейнер Цейтунг» А. Будденсу 21 августа 1847 года, — бросающаяся в глаза сноровка в обращении с сырым материалом — тесаными камнями и тяжестями — из чего должен воздвигнуться дворец, но он никогда не воздвигнется. Поэтому там много великих картин, острых мыслей и даже молний трагического, но все это зря и лишь может кого-нибудь испугать, потому что нет последнего и единого, чему они должны гармонически служить, — изображению объективного человечества как отражения божественного правления» (*A. Stifter*. Briefe. Ausgewählt von H. Schumacher. Zürich: Manesse-Verlag, 1947. S. 124—126).

Критическое отношение Штифтера к Геббелю было поддержано Нестроем. В 1849 г. он написал и поставил в Вене «травестию с пением в одном акте» «Юдифь и Олоферн», высмеившую торжественный пафос геббелевской трагедии «Юдифь» (вместо Юдифи в лагерь Олоферна проникал переодетый женщиной юноша). Показательно, что еще одна пародия Нестроя посвящена Вагнеру. См.: *Klaus Guenzel*. Wiener Begegnungen. Deutsche Dichter in: Öesterreichs Kaiserstadt 1750—1850. Wien, 1990. S. 278.

дую травинку, как это делал некогда Соломон Гесснер (идиллия «Травяной край»).

Но предметы и «вещи» Штифтера имели не мелкое, а широкое, можно сказать, всеобъемлющее содержание. Суд Геббеля мог быть по праву отнесен не к зрелому Штифтеру, не к австрийской классике, а к укоренившейся в Австрии в эту эпоху культуре бидермайера. Это время, когда австрийский и венский дух в наибольшей степени сосредоточен на внешнем, осмотренном близоруким взглядом: вещи лишаются своей содержательности³². Но даже и в ранних своих «бидермайеровских» рассказах, печатавшихся в литературных альманахах и пользовавшихся успехом у публики, Штифтер неожиданно разрывал границы времени и пространства. В 1840 г. был написан рассказ «Кондор», вошедший в первый том его «Эскизов» («Studien», 1844). Неверно, как это делает Г. Зихельшмидт, видеть главное содержание этого рассказа в сентиментальной любовной истории между состоятельной девушкой и бедным художником, как и излишне акцентировать протест автора против женской эмансипации³³. В рассказе два сюжета и две повествовательные плоскости: упомянутая любовная история со многими романтическими атрибутами (молодой герой, тоскливо взирающий на звезды из своей чердачной каморки, гуляка-кот, пробирающийся к нему по крыше) и совсем иная перспектива — бескрайность и беззвучность лишенной жизни небесного пространства, открывающегося путешествующим на воздушном шаре. Эти космические пределы, неодушевленная равнодушная природа вызвали другие образы и другую лексику. «Идея пространства, — пишет

³² Об эпохе австрийского бидермайера см. раздел в кн.: *Claudio Magris. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg, 1966; а также гораздо более содержательные работы: *Fr. Sengle. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolutionen 1815—1848*. 3 Bdn. Stuttgart, 1971—1980, и А. В. Михайлова: *А. В. Михайлов. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // А. В. Михайлов. Языки культуры*. С. 683—715.

³³ *G. Sichelschmidt. Adalbert Stifter. Leben und Werk*. S. 130.

Штифтер, — стала воздействовать своей первозданной силой»³⁴. Исчезли упомянутые в начале «стада похожих на овечки облаков» (S. 13), земля сверху лишилась привычной «обжитости», солнце предстало как «грозное небесное тело без тепла и лучей, вырезанный острым круг из кипящего, вспученного, расплавленного до бела металла» (S. 22). Все — подведен в рассказе итог — «потеряло меру и границу» (S. 21).

Где тут «димиуативный» Штифтер? Перед нами мир в ином измерении. И не «взвинченность» и языковая экзальтация Жан Поля, как пишет Зихельшмидт³⁵, оказала здесь на Штифтера решающее влияние, а жанpoleвское космическое видение, осознанный им трагизм безмерности³⁶.

В рассказе «Горный лес» (1841), где исходная ситуация воспроизводит, как в «Кондоре», романтическую и даже фольклорно-романтическую коллизию (горный лес — убежище для красавицы; у Штифтера — для двух красавиц-сестер), земная картина разрастается до неизмеримого. Рассказ построен как проза XX века — на изменяющихся точках зрения и чередовании разных времен. Жизнь увидена в чередующихся отдалении и приближении, будто к глазу приставляется подзорная труба (она фигурирует в рассказе и как предмет, и как знак подвижности точки зрения): со скалы в лесу девушкам виден еще мирный, но за дальностью уже «обеззвученный» замок, потом замок в дыму Тридцатилетней войны, затем — автор продолжает пользоваться тем же «наплывом» — две женщины в его полуразрушенных стенах; они же — в глубокой старости. Но раскрываются и другие времена и просторы. Представлена иная геологическая эпо-

³⁴ A. Stifter. Studien 1 // A. Stifter. Gesammelte Werke in 6 Bdn. Wiesbaden, 1959. S. 19. Далее ссылки на это издание в скобках в тексте.

³⁵ Op. cit. S. 129.

³⁶ И на Жан Поля и на Штифтера несомненное воздействие оказали открытия науки и достижения техники их эпохи. Первый аэростат братьев Монгольери поднялся в небо в конце XVIII в. У Жан Поля эта тема разработана в прозе «Des Luftschiffers Gianozzo Schifseebuch». Штифтеру и Жан Полю посвящена работа: F. W. Korff. Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Stifter. Berlin, 1969.

ха — сотворение этих скал и долин. Лесистые горы, где происходит действие, — начало истории и жизни: богемская земля сходится здесь с австрийской и баварской. Реки, текущие в разные стороны, берут отсюда свое начало. Природа, горный лес безразличны, но наделены энергией. При полной неподвижности, подчеркнутой словесно — «тяжелые леса» (S. 210), «фоскошный покой» (S. 223), «застывшая простота» (S. 308), — всюду «напряженное ожидание лесов» («*harrende Stille der Wälder*», S. 210). В грандиозных пейзажах — свое внутреннее движение. Неоднократно рождается ощущение еще одной плоскости, с которой видны дела человеческие («жуткий глаз» горного озера; река «как раскрывшийся нежный глаз в печальной темноте лесов», S. 210). Зарастает место, где стоял укрывший девушек дом. Людей и дома давно нет. Но лес стоит, пережив века³⁷.

Надо заметить, что поздняя классическая проза Штифтера не разворачивает столь явно разошедшиеся ряды реальности, а вмещает их в границы осязаемых вещей или одной картины. Главным эстетическим законом для него становится столь характерное для австрийской культуры в целом понятие «меры». Это не исключает, однако, трагизма его творчества. «Вещь» как у Грильпарцера, так и у Штифтера содержит в себе противоречивые начала. Вещь — хранительница прошлого, но и сосуд, через который движется время. Второй полюс вещи — тлен, исчезновение, гибель. В вещах, не менее чем в людском существовании, воплощается барочная идея преходящности — *vanitas vanitatis* — вещи воплощают это наглядно. У Грильпарцера через вещи проходит мощный поток жизни, вещи — вместилища большинства его сюжетных коллизий (Золотое руно в одноименной трилогии; лампа, светящая плывущему через Геллеспонт Леандру, в «Волнах любви и моря»)³⁸. В вещах, которыми постоянно поль-

³⁷ Поразительно, что образ могучего леса, явно перекликающийся с лесами у Штифтера, возникает и у ироничного по отношению к Штифтеру Бернхарда. Но у Бернхарда это лес гибнущий, повторяющий трагические судьбы людей (пьеса «Охотничья компания», 1973).

³⁸ А. В. Михайлов. Грильпарцер. Архив автора. Рукопись. С. 78.

зуются человек у Штифтера, в сюжетах трагедий Грильпарцера завязываются и надстраиваются над ними конфликты — происходит столкновение осмысленности или бессмыслицы человеческого существования.

В одном из самых совершенных произведений Штифтера «Портфель моего прадеда» подробно описаны предметы родительского дома, куда возвратился герой. Как часто у Штифтера, речь идет о доме или (другой вариант) строительстве дома и населении его нужными, находящими свое место вещами. Герои будто стремятся укоренить их в реальности. Но предметы эти исчезающие. Едва не исчезли, затерявшись на чердаке, и записки прадеда. Вещи восприняты как прочная, но зыбкая реальность. В лучшем случае они превышают свою объективность хранящейся в них памятью. Но жизнь течет и уходит из них. Катастрофа в самих вещах...

Рассказ дает повод для возвращения к инвективам Геббея по вопросу об отношениях отдельного и всеобщего в творчестве Штифтера. Штифтер действительно замечал «каждую тычинку цветка». Именно так отмечена в «Портфеле моего прадеда» каждая обледеневшая иголка в еловом лесу. В наступивших после оттепели холодах каждая звенит, как хрустальная, и это соединяется в странном звучании леса. Лес и его малая частица захвачены одним и тем же процессом. Больше того, и лошадь в обледенелой попоне, и человек, мерзнувший в своих одеждах, и испуганные, выпавшие на улицу крестьяне — такая же страдательная часть мира. В каждой отдельности — состояние целого и его законы. «Неизвестно, изумление или страх мешали нам въехать в эту вещь», — говорится у Штифтера о замерзающем лесе (S. 542). Лес — тоже «вещь».

Природа, человек и «вещь» восприняты Штифтером в меняющейся содержательности. Не склонный к психологизации, не вдававшийся в тайны внутренней жизни своих героев писатель приводил их в конце концов к моменту, когда человеку открывается высота. Преобладающее время его прозы — прошлое, о котором ведется повествование. Но это время чрезвычайно насыщено. В развитии главного сюжета, как и в истории персо-

нажей, часто даже третьестепенных, открывается «еще одно прошлое», Plusquamperfectum. Все сохранилось, все тут. Как писал о «Бабьем лете» Фр. Мартини: «В движении вещей и людей обозначена преходящность времени, в покое вещей и людей время удерживается»³⁹. Подобное «накопление» — закон штифтеровского письма. В его сюжетах встречаются параллели, копится общий опыт. Его образы раздвигают свои внутренние границы. Запыленная книжка, найденная на чердаке, содержит в себе целую жизненную историю. Под гипсовой оболочкой скрывается мраморная античная скульптура. Но и это еще не все: красота этой статуи долго невнятна герою «Бабьего лета» и открывается ему только в какой-то миг. Частая фигура в образном языке Штифтера — оболочка, покров. Что-то таится внутри времени, состояния, предметов. Все, что происходит в ломающемся, замерзшем лесу, совершается под покровом «длящегося дождя, серой тишины и пустоши неба». Предмет как бы обнаруживает себя, постепенно раскрывает свое содержание и состояние («Лес явился как будто бы он стал живым», — говорится у Штифтера, S. 538).

Герои и «вещи» у Штифтера имеют символический ореол: в них, как в «доме роз» из «Бабьего лета», есть неисчерпаемая многозначность. Но в неперменном для символа соединении конкретного и всеобщего нет того перевеса универсального, который отличает творчество Гёте. Всеобщее остается в пределах конкретного (красота остается статуей, скрытой в гипсовой оболочке). Предмет, получающий символическое значение, насыщен реальностью. Если в немецкой литературе «(...) все вещи реального мира не столько связаны между собой, сколько притягиваются, каждая по отдельности, к смысловой сфере, к “небу” (...)»⁴⁰, то об австрийской литературе можно сказать, что символический смысл таится в самих вещах, расширяясь накопленной

³⁹ *Fr. Martini*. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848—1898. Stuttgart, 1962. S. 532.

⁴⁰ *А. В. Михайлов*. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // *А. В. Михайлов*. Языки культуры. С. 341.

в них содержательностью. М. Хейдеггер писал о лесе во льду, столь зримо представленном в рассказе Штифтера: «Силы и законы, на которые указывает писатель, — сами по себе тоже знаки. Ибо они указывают вовнутрь того совершенно незримого, что однако заведомо и прежде всего определяет все, — этому незримому и обязан соответствовать человек в самой основе существования <...>»⁴¹.

Другое дело, что символ мертв, если «вещь» не причастна субъекту. Во введении к составленной им в 1854—55 гг. хрестоматии немецкой литературы («Lesebuch zur Förderung humaner Bildung») Штифтер объяснял расположение материала движением от прозы к лирике, «vom Außen nach Innen». Но здесь же был описан и акт художественного творчества: «Сначала созерцание предмета и овладение им, потом внутренняя взволнованность и ее реализация (Geltendmachung)... К этому в человеке потом присоединяется стремление, в котором деятельное внутреннее вновь обращается к внешнему миру и совершает свое воздействие»⁴². Это неспециально эстетическое суждение Штифтера важно было привести, чтобы поколебать распространенное мнение о мнимой холодности его объективной прозы. Если вернуться еще раз к картине замерзающего леса в «Портфеле моего прадеда», то на этом примере можно заметить скрытую двойственность его слова. Тут говорится о «нежном звоне и дрожащем хрусте» (S. 537), треск уподоблен крику («Krachen wie ein Schrei», S. 542). Все это далеко от сентиментальности. Осуществилось другое: лес получил право жалобы.

Издавая в 1901 г. первое критическое собрание сочинений Штифтера, Август Зауер попытался во вводной статье опрокинуть закрепившиеся за писателем представления: «Это неправда, что Штифтер был бесстрастной натурой, это неправда, что Штифтер с самого начала представил себя фанатиком покоя...

⁴¹ М. Хайдеггер. Рассказ о лесе во льду Адальберта Штифтера // Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 278.

⁴² Цит. по кн.: G. Sichel Schmidt. Adalbert Stifter. Leben und Werk. S. 252—253.

это неправда, что он не умел одушевить природу...»⁴³. Последнее утверждение представляется, однако, неточным: Штифтер не «одушевлял природу» — он видел ее скрытые движения, страдания — жизнь.

В новейших работах о Штифтере с немалым к тому основанием подчеркивается напряженность его гармонии: «Тексты Штифтера, среди них и те, которые обманывают простотой действия и языка, пронизаны трещинами, отвержениями, противоречиями, апориями, особенно явственными в структурной сфере, изображении пространства и в метафорике»⁴⁴. «В рассказе “Потомства”, — писал А. В. Михайлов, — проблема реализма находит свое напряженное и трагическое, пронизанное иронией, выражение»⁴⁵.

И все же главным для определения смысла штифтеровского творчества является его Предисловие к сборнику «Пестрые камни»⁴⁶. Это одновременно и декларация эстетических основ австрийской классики и, отчасти, особенностей австрийской литературы в целом.

«Однажды, — начинает автор, — мне было брошено замечание, что я изображаю лишь малое, а мои люди самые обыкновенные... в них даже не превозносятся добродетели и нравственность, как теперь принято, они должны воздействовать только тем, чем они являются» (Vd. 3. S. 7). Но, продолжает Штифтер, глубоко подозрительным, «односторонним» (S. 12) кажется

⁴³ Там же. С. 9.

⁴⁴ *Christian Begemann. Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren. Stuttgart; Weimar, 1995. S. 2.*

⁴⁵ *А. В. Михайлов. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // А. В. Михайлов. Языки культуры. С. 346.*

⁴⁶ Полный перевод «Предисловия к “Пестрым камням”» выполнен А. В. Михайловым; см.: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 473—478.* Считается, что Предисловие было и косвенным ответом Геббелю: именно в противостоянии его эстетике Штифтер формулирует свое понимание жизни и искусства. См.: *Max Stefl. Nachwort // Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. In 6 Bdn. Bd. 3. S. 838.*

все бросающееся в глаза, грандиозное, поражающее как в жизни, так и в искусстве. Одни и те же силы, заметно и незаметно, действуют в природе и повсюду — они приводят к извержению вулкана и поднимают крышку над кипящим молоком в доме бедной крестьянки, пускают в рост дерево и взросление ребенка. Поражающее, грандиозное, заметное представляется ему «односторонним», так как заставляет увидеть всеобщее лишь в исключительном. Между тем, в жизни действует «кроткий закон», дарящий возможность роста каждой травинке. Согласно этому тихому закону каждый человек может существовать рядом с другим и идти собственным путем. «Этот закон всюду, где люди живут рядом друг с другом, и он проявляет себя, когда люди действуют против людей» (S. 11). Его высшее проявление Штифтер видит в любви, но он действует и в жизни общества, и в государственном строительстве. Там же, где люди ищут безмерного, наслаждения и чувственности, «удовлетворения своей ненависти и зависти к соседу», там у народов пропадает чувство меры («*verschwindet zuerst das Maß*», S. 14), и это свидетельствует о начале их гибели. Предпочтение отдается тогда относительному, щекочащему нервы, частному, теряется представление о добре и зле, о целом. Внимание к отдельному во всеобщем Штифтер считал свойственным эпическому искусству и самому творению.

Недоверие к грандиозному, ощущение связей и включенности частного в целое традиционно свойственны австрийскому самосознанию и австрийской культуре. Через полвека Г. фон Гофмансталь говорил о себе в письме издателю Фишеру: «Как человек, в жилах которого течет много самой разной крови, т. е. как австриец, я целиком стою за любые соединительные нити, за полное примирение противоречий...»⁴⁷.

Поразителен стойкий интерес австрийской культуры к «вещи», не иссякавший на протяжении столетий.

Великий поэт Р. М. Рильке, открывший новые пути мировой поэзии, сохранял, не подчеркивая, а может быть, и не осознавая, глубокую связь с австрийской традицией. Знамениты «вещные»

⁴⁷ B. Fischer. Sie schreiben mir... München, 1958. S. 79.

стихи Рильке, стихи-«предметы» («Ding-Gedichte»): «Римские фонтаны», «Торс Аполлона», «Пантера» и др. Как известно, интерес к предметности укоренился у Рильке под влиянием творчества Родена. Но в двух работах, написанных им о скульпторе, легко прослеживается и обратная связь — восхищение Роденом коренилось в собственной эстетике Рильке, его стойком интересе к «вещественному» и «вещи»⁴⁸.

В «Докладе» 1907 г., ставшем второй частью его эссе о Родене, Рильке начинает отнюдь не с Родена — он предлагает вспомнить о детстве, вернее о том, что, как пишет Рильке, «старше вас» — он предлагает «восстановить связи и возобновить соответствия, далекие от вас»⁴⁹. В начале, утверждает Рильке, были вещи, или, по меньшей мере, вещь. Примечательно, что и у Штифтера самые ранние воспоминания в его «Автобиографическом фрагменте» («Это был блеск, это было ощущение, это было внизу») также отливаются в образ «вещь»⁵⁰. Возникает некая отграниченность — контур, замкнутость. «Какая-то малость, — пишет Рильке, — “забытый предмет”, деревяшка, игрушка, — готов обозначить все» (с. 112). Но и за пределами детства вещь, созданная человеческими руками, расположена, по Рильке, если ее заметить и дать ей «ошеломить Вас», где-то «между Богом и человеком». В ней есть «томление по красоте», а «красота — всегда нечто сверхмерное» (с. 113).

В докладе о Родене возникает важная для немецкой классики, а в Австрии — для Штифтера, как потом и для Рильке, и многих его австрийских современников (Гофмансталь), проблема внешнего и внутреннего. Тайное присутствие внутренней

⁴⁸ То, что скрытым предметом работ о Родене являлось для Рильке собственное творчество, подтверждено недавней публикацией его ответов на вопросы переводчицы Инги Юнгханнс; см.: *Ulrich von Bülow. Ein neuer Text von Rilke über Roden // Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. Bd. XLVIII. 2004. S. 19—36.*

⁴⁹ *Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 111.* Далее страницы в скобках в тексте.

⁵⁰ См. об этом: *Л. Н. Полубояринова. Адальберт Штифтер: вчера, сегодня, завтра // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2001. Вып. 1 (№ 2). С. 93.*

одухотворенности раскрывается у Рильке в его стихотворениях-предметах, он видит его в неподвижных скульптурах Родена. Но в фигурах Родена для Рильке запечатлено и другое — выход во вне, «покорение пространства»: «⟨...⟩ все тут — вселенная и эта фигура тоже» (с. 118, 120). Совершается уничтожение границ. Как сказано в большом эссе о Родене: «Все тело сплошь состоит из арен жизни» (с. 88—89). Отсюда следует заключение, прямо напоминающее штифтеровский застывший лес: «Кто разбирается в одном, тот понимает все — во всем одинаковые законы» (с. 128). Так растет и ширится, в понимании Рильке, «вещь», в данном случае художественная вещь, вещь Родена, но ведь и всякая вещь, постоянно содержащая в себе раскрывшееся или не раскрывшееся содержание.

Весь мир — это следующая посылка Рильке — предстает тогда как сплошная поверхность, поверхность вещей. Возникает явственная аналогия с русским символизмом и с «Иконостасом» П. Флоренского: за видимым на поверхности иконы сразу начинается невидимое. Рильке же предлагает вообще не разделять материю, вещь и дух, душу, любовь: «Не поверхность ли все то, что перед нами, все то, что мы воспринимаем, объясняем, истолковываем? И все, что мы называем духом, душой, любовью, — не легкие ли это изменения на маленькой поверхности близкого нам лица?» (с. 114). Дух разлит в самой материальности. Тот и этот мир одинаково рядом. Как было сказано Робертом Музилом в речи памяти Рильке, у этого поэта «⟨...⟩ не камни или деревья становятся людьми, как это происходило всегда и всюду, где делались стихи, а люди становятся предметами или безымянными существами и тем самым только и обретают последнюю человечность ⟨...⟩. Сферы бытия различных существ, разделяемые обычным мышлением, словно объединяются в единую сферу. Никогда одно не сравнивается с чем-то другим, словно два различных и разделенных явления, остающиеся таковыми, потому что даже если где-нибудь в его стихах такое происходит и говорится, что что-нибудь является, словно нечто другое, то кажется в тот же самый момент, будто оно с незапамятных времен было одновре-

менно и тем и другим»⁵¹. Можно рассматривать обозначенное здесь качество поэзии Рильке — превращение «свой-ств» предмета во «всех-свойства»⁵² — как проявление общего интереса эпохи к архаике и характерному для первобытного мышления тождеству субъекта и объекта, но столь же несомненна, как кажется, память традиции, вновь и вновь обращавшейся в культуре Австрии к отношениям людей и предметов.

Возникала трепетная, колышущаяся реальность. Она присутствовала у Штифтера, еще сдерживавшаяся спокойствием и мерой его стиля. Она явственно ощутима у Грильпарцера — примером может быть море, выходящее у него за свои границы («Волны любви и моря» названа его трагедия). Она — главное в мироощущении австрийской культуры эпохи «модерн», так много заимствовавшей от импрессионизма. В статье Гофмансталь «Разговор о стихах» (1903) говорится о переходах от «вещей» и предметов — от запаха влажных камней в сенах, от ржавой воды в водостоке — к нашим душевным состояниям и чувствам: «Вовне себя найти, вовне!»⁵³ У Рильке обратное движение: «Nah ist nur Inneres, alles andere fern», — говорится в третьем стихотворении из цикла «Острова». Мир чудом вмещается в живое существо: «Дерево в ухе», — сказано в первой строчке «Сонетов к Орфею». Рильке создает свой знаменитый парадоксальный неологизм «Weltinnenraum» — внутреннее пространство мира — и пишет о соотношениях, Bezüge, соответствующих идущей еще от XVIII в. (Сведенборг) и более древних времен идее соответствий. Bezug связывает законы «вещей» и человека. На границе миров становится доступной и находит язык сфера невыразимого.

Эта живая трепетность быстро застывает. Гофмансталь пишет об исчезнувшей связи явлений, когда только какая-нибудь «обыденная мелочь» — лейка, забытая в поле борона, собака, греющаяся на солнце, крестьянская хижина — поражают порой

⁵¹ Роберт Музиль. Речь о Рильке / Пер. А. В. Белобратова // Нева. № 6. 1997. С. 41.

⁵² Там же.

⁵³ Г. фон Гофмансталь. Избранное. С. 531.

«бьющим через край током высшей жизни» («Письмо», 1902)⁵⁴. У Рильке в романе «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) мир и его вещи увидены перед исчезновением, в них будто подходит к концу живое вещество. Вещи хрупки — мотив падающего и бьющегося стекла проходит через весь роман. Как в «Праматери» Грильпарцера, среди живых тут появляются мертвые, и это, как и у Рильке, знак расщепленности, «прорех» жизни. В «Записках Мальте Лауридса Бригге» угадывается и прямая перекличка с «Праматерью»: и там и тут речь идет не только о портретах умершей, но и о призраках: в зеркале вместо отражения человека (Берты в «Праматери», Мальте у Рильке) появляется мертвая или двойник — «другой». Жизнь иссякает. В девятой из «Дуинских элегий» (1923) Рильке объявляет поэта призванным возвратить оскудевшему миру хотя бы главные из исчезающих вещей. Это — «дом, мост, колодец, ворота, кружка, плодовое дерево, окно, — самое большое — колонны, башня...». Но назвать их поэт должен так, как не могли сами вещи, потерявшие свою суть.

В то же самое время в произведениях Кафки вещи становятся сгустками страхов и растерянности персонажей (кровать «больше натуральной величины» в квартире художника в романе «Процесс»). Кафковский герой постоянно натывается на вещи, заполняющие замкнутое пространство. В романе Элиаса Канетти «Ослепление» (1935) вещи «вбирают» в себя людей, становясь их представительствующими знаками. Просторы и дали, столь характерные для прозы Штифтера или трагедий Грильпарцера, исчезли. Но сохраняется прежнее направление внимания — сосредоточенность на вещах.

Показательна фигура Хеймито фон Додерера. Его большое эссе «Основы и задачи романа» (1959) не только теоретическое обоснование созданного им самим типа «тотального» романа, но и, по его убеждению, сокрушение того «утопического, или трансреального, романа, который все вновь и вновь создают немцы»⁵⁵.

⁵⁴ Г. фон Гофмансталь. Избранное. С. 524.

⁵⁵ H. von Doderer. Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg, 1957. S. 40.

Перед романом Додерер ставил задачу «нового завоевания внешнего мира», той самой отчужденной действительности, которая стала представляться современному человеку чем-то не постижимым и ирреальным. Реальность, потерявшая лицо, должна была предстать в тех формах, которые она все же имела. В отличие от немецкого философского романа первой половины XX в. (Т. Манн, Г. Гессе) романы, созданные Додерером («Штрудельхофская лестница», 1951, «Бесы», 1956), отражали течение повседневного существования — одновременность множества историй, их скрещения и расхождения, развитие и возвраты. Тотальность «тотального» романа достигалась тем, что ни одной теме, ни одному мотиву, ни одной ниточке в огромном ковре романного повествования не отдавалось преимущественного внимания. Не было главных и второстепенных тем. Смысл, насколько его можно вычленишь, является, как и все остальное, объектом изображения. Именно поэтому Додерер достигал некоторой противоположности немецкому интеллектуальному роману — «думать, сообразуясь с жизнью, а не жить, сообразуясь с идеей»⁵⁶. Преимущественное значение получало само существование, оттеснявшее задачу становления героя. Время для Додерера — это жизнь в ее непрерывности. Переплетение времен — постоянное присутствие в настоящем прошлого и будущего, «втянутых» в него бесчисленными случайными встречами, напоминаниями и упоминаниями, — это и главный принцип композиции.

Мир Додерера — это «многократно прочувствованная действительность»⁵⁷. Художественное напряжение сводится в значительной мере к тому, чтобы не дать замыслу подчинить себе материал.

В середине XX в. Додерер создал романы, где каждое мгновение дышало полнотой, и эти мгновения непредуказано сливались в целое. Но, как писал сам автор, это был мир, увиденный стеклянным глазом умирающего, мир, в котором все вещи еще

⁵⁶ Ibid. S. 49.

⁵⁷ H. von Doderer. Die Dämonen. München, 1957. S. 669.

тут, но в котором никто ничего не хочет⁵⁸. Цельность романа держит не концепция, а композиция. Это и есть в данном случае искусство романа.

Столь же непреходящим, как внимание к вещи, оставалось в австрийской культуре сознание зыбкости жизни. Уже для австрийской классики характерно ощущение, что вещи нашей жизни подходят к концу. Есть у Адальберта Штифтера в книге «О старой Вене» («Aus dem alten Wien», изд. в 1884) очерк «О соборе святого Стефана» («Vom Sankt Stephansturm»). Это поразительное сопоставление шума и пестроты жизни на площади вокруг собора с тем мертвым пространством, которое расположено под ним. Во времена Штифтера можно было попасть через маленькую дверку в темное подземелье, где в прошлом, столетие за столетием, венцы хоронили своих умерших. Скопище гробов, порой раскрывшихся, с высунувшимися наружу руками и ногами, гробы над гробами, многоэтажный город мертвых, а над этим — доносящийся с улицы говор, стук проезжающих карет. В России эту мерцающую двойственность в облике Вены уловил О. Мандельштам: в стихотворении «За Паганини длиннополым...» он писал о «Вене молодой», «вертлявой, в дирижерских фрячках... и вальс из гроба в колыбель переливающей, как хмель». Как стало понятно в XX в., эта литература, быть может, с наибольшей силой выразила предчувствие близящегося обрыва, конца, надвигавшейся на народы катастрофы. В веселых Венских народных комедиях, в пьесах Раймунда и Нестроя и дальше вплоть до пьесы Грильпарцера, названной не без памяти о Кальдероне «Жизнь — сон» (1840), то и дело происходят чудесные превращения, метаморфозы. Наличное готово обернуться исчезновением, прочное — чудом или трагедией. Оптимистичная по основному тону австрийская классика в то же время двойственна. Проза Штифтера дарит читателю ощущение счастья, но сам его стиль «(...) не может быть просто естественным (...), он должен вобрать в себя и сделать так или иначе заметным известное зияние внутри произведения, катастрофу под покровом

⁵⁸ H. von Doderer. Grundlagen und Funktion des Romans. S. 51.

благополучия, драму в формах идиллии, страдание за чопорностью и чудачеством (...)»⁵⁹ Персонажи живут внутри движущегося в противоположном их стремлениям мире, о чем глухо говорится в «Бабьем лете». Его идилличность, если таковую можно усмотреть в этом романе с пережитыми в нем катастрофами, скрывает героичность.

На рубеже XIX—XX вв. австрийской литературе присущи декоративность и театральность. Несомненно, тяготение к стилизации отвечало общеевропейским свойствам культуры «модерн». В культуре Австрии ее необходимо, однако, рассматривать в двойной перспективе — и как продолжение старой австрийской художественной традиции. Даже материал политический и исторический (число таких произведений на рубеже веков минимально) часто оборачивался под пером австрийских писателей все тем же ощущением миражности жизни, нетвердости почвы под ногами. Время действия знаменитой пьесы А. Шницлера «Зеленый попугай» (1899) — канун революции 1789 г. Однако от сцены к сцене действие разворачивается как театральное представление, участники которого — профессиональные и непрофессиональные актеры, парижский сброд, наглая грубость которых шокирует, но и привлекает знать, охотно посещающую кабачок «Зеленый попугай». Главным становится не политическая реальность эпохи, а особое ее качество — зыбкость готовой исчезнуть жизни. Одна реальность передразнивает другую, что и выражено в названии пьесы. Именно это столкновение кажущегося и реального составляет главное ее содержание. В творчестве Шницлера эта тема повторяется в разных воплощениях бесчисленное множество раз. Сшибка миража и реальности — главное содержание новеллы «Лейтенант Густль» (1900): все пространство новеллы занимает поток сознания молодого военного, считающего своим долгом покончить с собой из-за давно изживших себя норм чести. Но и необходимость самоубийства в итоге аннулируется — все, что только что пред-

⁵⁹ А. В. Михайлов. Варианты эпического стиля в литературах Германии и Австрии // А. В. Михайлов. Языки культуры. С. 367.

ставлялось неотменимым, взмывает в воздух. В написанной гораздо позже новелле «Сны» («Traumnovelle», 1925) неразделимы, как когда-то в пьесе Грильпарцера, сон и реальность. В шницлеровских новеллах герои действуют не по велению разума, а по бессознательным порывам, смысл которых неясен им самим. Примечательно, что автор не вносит в «анекдотические» зачастую истории дополнительной перспективы. Перед читателем тщательно осмотренный, хорошо изученный старый мир (здесь несомненное сходство с рассказами Чехова), не обладающий, однако, способностью — как это было у Чехова⁶⁰ — соприкоснуться с иными просторами жизни. Тайная тема автора — самоотсутствие перспективы или, иначе говоря, перспектива исчезновения. Детально описанная жизнь во многих его рассказах («Госпожа Беата и ее сын») в итоге будто теряет вес, растворяясь в безмерности смерти. Конфликты в таких рассказах Шницлера разыгрываются не в сфере общественной или политической, или, по крайней мере, не только в ней. Они коренятся не только в среде. Конфликты австрийской литературы в самом веществе жизни.

Большой роман Р. Музиля «Человек без свойств» (1943) — более позднее толкование все той же «австрийской проблемы». Недостаточность эпохи, драматическое противоречие между богатством жизни и бедностью любой избранной в ней возможности — центральная ситуация произведения. Роман написан о герое, решившемся идти рядом с жизнью и с собственной судьбой, не избирая для нее окончательной формы. Жизнь предстает тогда как декорация (именно так герой романа Ульрих видит однажды ночную Вену). Но мысль о нереальности наиреального важна автору и в куда более широком контексте: выбрав местом и временем своего романа столицу Австро-Венгерской монархии последнего мирного года, Музиль исходил из общеизвестного факта, что всего через несколько лет эта империя канула в небытие.

⁶⁰ В. И. Тюпа обоснованно пишет о сочетании в рассказах Чехова жанровой памяти анекдота и притчи // В. И. Тюпа. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Старая монархия, — констатировал К. Магрис, — была впечатляюще описана австрийскими писателями именно после ее исчезновения. Как сказал по тому же поводу оказавшийся в 1933 г. в эмиграции Йозеф Рот: «Мир покидают затем, чтобы его увидеть»⁶¹.

Неправомерно, однако, связывать эту тему австрийской литературы только с ситуацией Австро-Венгерской монархии XIX в., а затем Австрийской республики XX в. Как уже было сказано, это ее давняя особенность, укорененная в австрийском самосознании, — вспомним Абрахама из Санкта Клара.

Быть может, именно ощущение зыбкости жизни рождает в героях этой литературы особого рода пассивность. Задолго до австрийской классики в пьесах Йозефа Страницкого утверждается, как было сказано, в правах одного из важных героев шут Ганс Вурст. Выступления Ганса Вурста не ограничиваются у Страницкого, в отличие от предшествовавшего орденского театра, отдельными комическими репликами — шут присутствует на сцене почти постоянно. В «Главных и государственных действиях» шут иронически комментирует патетические речи своих хозяев с позиций неистребимого крестьянского жизнелюбия. И все-таки Ганс Вурст лишь комментатор. Он доверчив, жизнелюбив, ребячлив, но в нем нет и следа активности и удачливости Арлекина. Его притворство разгадывается, планы рушатся.

Начиная с этого персонажа, у австрийских героев срезаются пики активности. Преобладает задумавшийся герой — герой-созерцатель (Якоб, герой повести Грильпарцера «Бедный музыкант», Рудольф II в его трагедии «Величие и падение короля Оттокара» (1861), многие герои Штифтера). Все они в какой-то мере «шуты», чудачки, не сливающиеся с общей жизнью, но обладающие высокой мудростью.

Герой знаменитой пьесы Гуго фон Гофманстала «Трудный характер» (1921) труден для окружающих именно тем, что уклоняется от ожидавшихся от него поступков. Он повторяет то вынужденное бездействие, которое отличало героев австрийской

⁶¹ J. Roth. *Gesammelte Werke* in 6 Bdn. Köln, 1989—1991. Bd. 2. S. 732.

классики. Пьеса, писавшаяся в 1918—1919 гг., изображала жизнь высшего слоя венского общества в последнее мирное и первое военное время. Но причина бездействия героя не столько в скованности политической рутинной Австро-Венгерской монархии, уже успевшей рухнуть ко времени публикации пьесы. Протагонист убежден в ущербности всякой активности и боится слов, способных исказить сокровенное. Там, где эта активность, как в романе Германа Броха «Смерть Вергилия», предстает как необходимая, она все же почти невозможна: жизнь шумит, обтекая со всех сторон умирающего творца, уже не способного противостоять диктатору.

В конце века бездействие во множестве вариантов характерно для чудаков Томаса Бернхарда. С Бернхардом связан и новый ракурс проблемы: сам писатель, по собственной воле и характеру своего выдающегося дара, принял на себя роль шута⁶². В своих пьесах он задевал, подначивал зрителей. Его бесконечные поношения всего австрийского без попыток «скучной» аргументации, перехлестывая через край, утверждали в конце концов освободительную силу смеха («Старые мастера», 1985).

И еще одна проходящая если не через века, то через последнее столетие особенность австрийской литературы — отстранившийся герой причастен мощной струе, обращенной к читателю авторской рефлексии.

Уже в статье «Ценность монолога» (1898) Рильке писал о значении для современного писателя этой формы, яростно отрицавшейся тогда как искусственная драматургами-натуралистами. В монологе, писал Рильке, человек остается наедине с собой, он говорит вещи, которые не сказал бы в присутствии третьего лица. Собственный его роман «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910), да и вся его лирика, и чем ближе к концу, тем больше («Дуинские элегии», 1912—1922) стали таким одиноким, вме-

⁶² Этой стороне творчества Т. Бернхарда посвящена книга: *Gita Honnegger. Thomas Bernhard. «Was ist das fuer ein Narr?» München, 2003*, обыгрывающая в названии повторяющуюся присказку из «Из чудесного сна о большом гнезде дураков» Абрахама из Санкта Клара.

щающим все монологом. Человек у Рильке стоит один перед миром, больше того, он стоит без посредников перед Богом, он ответственен за сохранение вещей. Сходным образом положение человека в мире и значение его слова определялось и в характерной для австрийской мысли книге Фердинанда Эбнера «Слово и духовные реальности» («Das Wort und die geistigen Realitäten», 1921), посвященной философии языка, — человек находится в ситуации, когда к нему обращено слово Бога, на которое он должен ответить. Но и литература и ее формы отвечают этой воспринятой широко ситуации. Австрийские писатели варьируют вслед за Рильке и его Мальте Бригге форму монологической речи. Уже в стихотворной драме Гофманшталя («Дурак и смерть», 1894), посвященной последним вопросам бытия, речь героя, которого нельзя ни оторвать от автора, ни отождествить с ним, была, условно говоря, монологически-эссеистичной⁶³. Важнейшей особенностью романа Музиля «Человек без свойств» (1943) стало перетекание повествования, включающего ширь реальности, в рефлексирующий монолог, в анализирующую и иронизирующую стихию эссеистики. Герой роман Г. Броха «Смерть Вергилия» (1945) ведет бесконечный внутренний монолог, вбирающий в себя шум, говор, память жизни. Но ведь и столь непохожий на этих своих предшественников Бернхард продолжает в своих романах и драмах с их нескончаемыми монологами ту же традицию живой рефлексирующей речи, обращенной как к современности, так и к самым основам жизни. Размышляя над особенностями повествования в современной и классической литературе, Ингеборг Бахман имела, стало быть, известные основания заключить: «...не Я пребывает в истории, а история пребывает в Я»⁶⁴.

⁶³ R. Mülner. Einführung // «Dichtung aus Österreich». Prosa. 1. Teilband. Wien und München, 1969. S. 85.

⁶⁴ I. Bachman. Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung // Ausgewählte Werke: in 3 Bdn. Bd. 3. Berlin; Weimar, 1986. S. 444.

«КРОТКИЙ ЗАКОН»



Роман австрийского классика Адальберта Штифтера «Бабье лето» («Der Nachsommer»), вышедший в свет в 1857 г., на русском языке был опубликован более чем столетие спустя¹. Трудно назвать другую книгу, столь явно не отвечающую нашему времени. Трудно назвать другую книгу, так глубоко ему необходимую. Для австрийской литературы это произведение имеет такое же значение, как для немецкой «Вильгельм Мейстер» Гёте, с которым оно связано многими нитями. Но, как и свойственно классике, это глубоко австрийское произведение перешагнуло границы своей страны и своей эпохи. Современники Штифтера меньше ценили этот, как и следующий его исторический роман «Витико» («Witiko», 1867), чем его новеллы — сборники «Штудии» («Studien», 1844—1845) и «Пестрые камни» («Bunte Steine», 1853). Но потом, как написал гораздо позднее в посвященной Штифтеру статье другой знаменитый австрийский писатель Гуго фон Гофмансталь, пришла следующая «современность», потом третья, а книга все больше открывалась в своей значительности².

Штифтер прожил неприметную жизнь, лишь несколькими чертами отозвавшуюся в его творчестве. Он родился 23 октября

¹ А. Штифтер. Бабье лето / Пер. С. К. Апта. М., 1999. Ссылки даются на это издание с указанием страницы в тексте в скобках.

² Н. von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979. S. 225—226.

1805 года в Оберплане (Богемия). Был сыном ткача, посещал латинскую школу при бенедиктинском монастыре в Кремсе. Изучал право, математику и естественные науки в Венском университете. Служил гувернером в знатных семьях. Занимался не только литературой, но и живописью. После несчастной любви к Фанни Грейбль женился на бедной венской модистке, брак этот не был счастливым. Уже будучи известным писателем, он принял пост инспектора народных школ в Верхней Австрии. Был «консерватором» архитектурных памятников, т. е. следил за их восстановлением и охраной. Тяжелобольной (рак печени), он в припадке отчаяния покончил с собой 28 января 1868 года.

Если можно говорить о художественном произведении как о живом организме, наделенном своим отношением к миру, то книга прежде всего внимательна. Все идет в романе своим бережным ходом. Завязка не содержит в себе ничего экстраординарного. Герой, от лица которого ведется повествование, не «извлекается» из сложившейся жизни и обычных для него привычек. Сын состоятельных родителей из купеческого сословия, он занимается геологией и, отправившись в очередную летнюю экспедицию в горы, застигнутый по пути надвигающейся грозой, попадает в одиноко стоящий дом, увитый розами. Этот дом становится для него не только кратковременным прибежищем, но притягательным магнитом на протяжении следующих лет.

Повествование ведется от лица героя, Генриха Дрендорфа, это его записки, в привычке к ведению которых он признается в самом начале. Герой — естествоиспытатель, он смотрит вокруг внимательным взглядом, измеряет глубину и рельеф горного озера, составляет схемы местности, иногда превращая эти схемы в рисунки и картины (след профессиональных занятий Штифтера живописью), которым, однако, не придает художественного значения. Цель у него другая: он хочет точно воспроизвести увиденное, понять его закон. И тот же характер имеет движение героя по жизни, его отношение к людям, предметам, вещам. В тексте часто встречаются выражения вроде «я не совсем понял», «я не понимал, почему я раньше проявил так мало участия к его красоте» (речь идет о средневековом церковном алтаре). В ка-

ком-то важном смысле герой «Бабьего лета» похож на простодушного Ганса Касторпа из «Волшебной горы» Томаса Манна, так же поставленного автором в ситуацию ученичества. Но если взгляд Т. Манна на своего героя не лишен иронии, то для Штифтера, как и в других романах конца XVIII—XIX века, получивших название «воспитательных» («Вильгельм Мейстер» Гёте, «Зеленый Генрих» Келлера), ученичество героя — единственно достойная позиция, и автор позволяет себе лишь изредка улыбнуться.

И сам роман не спешит, открывая перед читателем за пространством пространство (подробное описание Дома роз, а потом и дворца Штернхоф, равнинной Австрии, высокогорья). Он не приносит подробности в жертву концепции: многое достойно внимания и готово раскрыться.

Событий и персонажей немного: родительская семья — отец, мать, сестра героя; хозяин Дома роз и близкие ему люди — как те, кто служит ему, его «сотрудники», ибо они выполняют вместе с хозяином важные задачи, так и те, кто, как можно предположить, дороже ему всего на свете — Матильда, владелица поместья Штернхоф, ее дети — подросток-сын и дочь-красавица Наталья. Предположительность в оценке их отношений принципиальна. Герой знакомится с названными людьми, множество раз встречается с ними. Но не считает возможным задавать вопросы. В статье о Штифтере Гофмансталь писал, что среди многих других примет австрийской жизни Штифтер передал и сам характерно-австрийский тип беседы: расспрашивать тут не принято. Но суть дела для автора не только в этом. Суть — в уважительном и терпеливом отношении ко всему вокруг. Парадоксально, но лишь ближе к концу романа герой узнает имя хозяйна Дома роз — до этого он именуется «мой гостеприимец». В главе «Сообщение», перед самой свадьбой Генриха и красавицы Натальи, этот самый обаятельный и таинственный герой как будто бы простодушного повествования спрашивает жениха: «Вы ведь знаете, наверное, что я барон фон Ризах?» (с. 507). На что получает в ответ, что долго не знал, а потом узнал случайно. Генрих, не позволяя себе навязчивости, не задает вопросов.

Больше того: услышав через открытое окно разговор хозяина дома и Матильды об их давней любви, он тотчас уходит из комнаты, считая нужным появиться в другом месте.

И сам молодой герой открывается читателю не через мысли и чувства, а через свое фактическое отношение к людям, вещам, природе. Его взгляд не погружен в себя, а замечает другого. Расставшись после мимолетной встречи, он фиксирует не только свой следующий шаг, но и совершенно неважный для повествования следующий шаг собеседника: тот не перестал быть ему интересен. Рассказывая об экспедиции, он каждый раз отмечает, что заплатил рабочим и что они остались довольны. Движения души видны в поступках — иным способом они не выявлены. Собственные же чувства запрятаны так глубоко, что, кажется, неведомы и самому герою. Едва заметное их выражение косвенно: так, о муках ревности свидетельствуют лишь упоминания о других претендентах, среди них и блистательных, на руку Натальи. Психологии же в романе почти что нет. Лишь в самые решающие моменты кто-то из персонажей раскрывается, говорит о себе. В остальное время царит целомудренное молчание, о содержании которого должен догадаться читатель. Автор, как и герои, считал для себя запретным вторгаться в сокровенные уголки душ. «Штифтер показывает нам, — писал по этому поводу А. В. Михайлов, — что столь характерный для реализма XIX в. психологизм с его вниманием к психологическим глубинам и эмоциональным нюансам человеческой психики был только одной возможностью реалистического искусства того времени, что можно было быть и проще и мудрее...»³

Внутреннее напряжение романа, как и в «Вильгельме Мейстере» Гёте, — во внутреннем росте человека, внешних же препятствий на пути Генриха почти нет. Напряжение — в усилии всматривания, постижения. Это качество прозы Штифтера связано с кардинальным представлением Гёте о том, что форма уже есть содержание и все внутреннее есть и во внешнем.

В настоящем заметны следы прошлого. В лице стареющей женщины, как в тронутой увяданием розе, Генрих учится видеть

³ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 701.

ее красоту. В этом романе озабочены историей мест, селений, заброшенных былыми владельцами поместий, первозданным видом старинных церквей, полуразрушенных деревянных алтарей. Ризах и Ойстах, занимающийся вместе с хозяином восстановлением произведений искусства и просто старинных вещей, умеют видеть за наслоениями подлинник, на поверхности — отпечаток смысла и глубины.

Несколько страниц романа посвящены описанию разрушенного временем Кербергского алтаря, в восстановлении которого принимает участие Ризах (в действительности это Кефермарктский алтарь, спасенный от разрушения Штифтером). Маленькая старая церковь одиноко стоит на плоскогорье, к ней ведет безлюдная сельская дорога. Генрих слушает разговоры своих спутников о значении отдельных сцен алтаря и о законах старонемецкой деревянной резьбы. В былые времена, замечает его старший друг, эти законы и сцены были, вероятно, понятны всем, иначе зачем бы строились церкви в таких уединенных местах.

Сам Ризах неустанно собирает и хранит произведения искусства. На площадке лестницы в Доме роз стоит статуя, к которой не раз возвращается внимательный герой. Но не менее важна ее история. Во время путешествия Ризах и его спутник нашли гипсовую фигуру, поразившую их красотой форм. Ряд признаков рождает подозрение, что красота эта имеет скрытое основание: под гипсовой оболочкой обнаруживается мраморная фигура времен античности. В этой фигуре скрыто, как постепенно обнаруживается в романе, множество смыслов. Но прежде всего она самый наглядный пример той возможности постижения, перед которой, по Штифтеру, стоит человек. Постижение это дается нелегко: Генрих не один раз видит статую, пока, наконец, в предгрозовом свете она не поражает его.

Того же напряженного внимания требует к себе и все окружающее героя. В доме Ризаха и во дворце Матильды множество прекрасных, заботливо размещенных вещей, каждая из которых имеет свое предназначение. Можно подумать, что тут действует страсть к накопительству, коллекционированию. Можно, если таким же внимательным взглядом не осматривались бы в этом

романе вещи простые и непритязательные, если б герои не совершали специальной поездки в горы, чтобы застать там красоту поздней осени, если бы не следили за ростом трав и цветов, как за судьбой каждого человека. В «эстетстве» Штифтера есть свойства, это обозначение подрывающие. Господствует принцип избранныости, равенства всего, что окружает человека. В замечательном произведении Штифтера «Портфель моего прадеда» («Die Mappe meines Urgroßvaters», 1841—1842), которое он продолжал переделывать до конца жизни, описано необычное состояние природы: после оттепели и дождя все вокруг оделось покровом льда: оледенела одежда людей, попона лошади, лед покрыл ветки деревьев, каждую иголку в еловом бору. Герои улавливают странный звук — лес звенит, как будто колышутся сотни хрустальных подвесок. Состояние людей и природы общее — ломаются отяжелевшие деревья, прегражден путь людям, все в опасности. Большое и малое имеют для автора равное значение. Всюду действует один и тот же природный закон. В предисловии к сборнику новелл «Пестрые камни» («Bunte Steine») Штифтер писал о том, что люди, отгороженные от природы научными концепциями, разучились самостоятельно замечать во всем вокруг проявление вечных законов природы. Эти законы можно заметить, писал он, не только в бушующей грозе или извержении вулкана — такое их проявление он считал могучим, но «односторонним». Они и в росте растения, и в силе, поднимающей пену над кипящим молоком в доме бедной крестьянки.

Весь текст «Бабьего лета» пронизан вниманием к этим незримым, но постоянным законам. В романе, где в сущности происходит немного и как будто бы преобладает покой, все на самом деле в движении, все растет, расцветает, стареет, стоит под угрозой ломки, исчезновения, смерти. Вещи в доме Ризаха, в том числе самые неприметные, «спасены»: они укрыты на время.

Слово «вещь» (Ding) — частое в текстах Штифтера. М. Хайдеггер заметил, что оно приложено и к тому замершему лесу, который описан в «Портфеле моего прадеда»: «Это состояние леса, эту его обледенелость Штифтер называет просто —

“вещь”⁴: «Мы въехали в эту вещь». Слово объединяет творение природы и творение рук человека. Творение вещи — творчество, подражание творцу. Значит, и в них скрыта частица истины. «Искусство, — говорится в романе, — это ветвь религии» (с. 330). И еще: красивые вещи творятся из любви к ним и «из любви к человечеству» (с. 452).

Значит, внимания требует как великое, так и малое. Малое, говорит Ризах, быть может, требует к себе внимания прежде всего: будущие времена, полагает он, грозят уничтожением малого, как и всякого разнообразия, за которым так пристально следят в романе (тут останавливают, например, карету, чтобы различить оттенки зеленого в хвойном лесу). «Сейчас, — говорит Ризах, — какой-нибудь провинциальный городок и его окрестности могут со всем, что у них есть, что они представляют собой и что они знают, отгородиться от мира. Но скоро будет не так: их захватит всеобщая связь» (с. 387). Есть, однако, в природе и силы, говорится в Предисловии к сборнику «Пестрые камни», нацеленные на то, чтобы продолжало существовать отдельное. Так действует неистребимый природный «кроткий закон» («sanftes Gesetz»). Этот закон пускает в рост растение и дерево, этот закон желает, чтобы каждый был чтим рядом с другим и мог идти своим самым высоким путем.

Генрих в романе «Бабье лето», как и положено герою «воспитательного романа», все время в пути. Путь этот, вопреки традиции, не ведет, однако, неизменно вперед. Напротив того, герой постоянно возвращается в Дом роз, в свою родительскую семью, снова и снова в горы. Ему нужны, очевидно, не столько новые впечатления на широких дорогах жизни, как это было, скажем, в «Томе Джонсе, найденыше» Филдинга — английском варианте «воспитательного романа». То «воспитательное путешествие» по великим городам Европы, которое Генрих по настоянию отца предпринимает перед свадьбой, зафиксировано всего в нескольких абзацах. Важнее для человека то, что он чего-то недосмотрел здесь, в ближних пределах. Расстояние, которое

⁴ М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 270.

проходит герой, не в километрах дальнего пути — оно в постепенном сокращении дистанции между ним и почитаемыми им людьми, прошлым, искусством, природой.

Когда Генрих в волнении спрашивает Ризаха, почему тот не помог ему понять красоту беломраморной статуи, тот отвечает ему, что ждал пока он поймет ее сам. Точно так же отец, вспоминает герой, всегда давал ему идти своими путями. В этом романе никто никого ничему не учит. Поспешность, подстегивание, одержимость, прыжки, немыслимые в природе, столь же не приняты в мире романа. Все здесь основано на другом, однажды провозглашенном принципе: «Смириться, уповать, ждать» (с. 331). И тогда детям становится возможным открывать даже в отце, казалось бы, хорошо знакомом, а быть может, и поднадоевшем, все новые и новые стороны: какого, например, превосходного качества коллекция его картин и ониксов, и как в сущности и сам отец — такая же продолжающаяся раскрываться тайна, как гостеприимец из Дома роз. «Я доселе не знал, — говорит Генрих, — что ты читаешь книги на древних языках» (с. 342).

Произведения Штифтера, не только этот его роман, но и новеллы, строятся на некоторой повторяющейся ситуации. В большинстве случаев в основе сюжета — преодоление пространства, путь не только «географический», но и к пониманию и сближению. Вехой на этом пути оказывается важнейшая ситуация традиционного эпического повествования — встреча. Но встречи лишены напряжения борьбы. В этом романе, как и в новеллах Штифтера, нет или почти нет отрицательных персонажей (таковых можно обнаружить разве что в ранней его новелле «Авдий» — «Abdias»). Хозяин Дома роз Ризах, Матильда, любившаяся Генриху Наталья, его собственная семья, второстепенные персонажи романа — все это прекрасные люди, разница между ними лишь в степени благородства и высоты. В старике Ризахе, живом и подвижном, как юноша, и в помине нет, например, той упрямой настойчивости, с которой отец Генриха устанавливает распорядок в семье. Впрочем, и это качество в отце постепенно сглаживается, когда происходит знакомство и сближение обоих домов.

Сближение — это и есть та задача и трудность, которую несут с собой встречи. Перегородок нет, все как будто открыто. «Лучшее, что может сделать человек для другого человека, — сказано однажды в романе, — это ведь всегда то, что он для него значит» (с. 322). Но встречи дают почувствовать и неизведанную глубину чужой жизни. Обычным свойством сюжета в произведениях Штифтера оказывается поэтому тайна.

Много сотен страниц спокойно текущего повествования читаются с неослабевающим интересом еще и потому, что все здесь ясно и в то же время таинственно. Что побудило Ризаха построить этот прекрасный дом? Почему это Дом роз? Почему на срок их ежегодного цветения приезжают сюда гостить Матильда и Наталья? Какой смысл придается здесь этому царственному цветку? Какие, наконец, отношения связывают Ризаха и Матильду? В чем тайна их жизни? — прояснения этого читатель ждет с большим интересом, чем наконец состоявшегося по воле счастливого случая любовного объяснения Генриха и Натальи. В глуби романа, исполненного умиротворением, отгоревшие страсти. Без них безжизненно было бы это спокойствие, без знойного лета не было бы того, что за ним следует — осени, *Nachsommer*.

Исповедь Ризаха в конце романа производит сильнейшее впечатление потому, что вдруг распахнулись тяжелые двери и перед нами будто душа человека. Впечатление примерно такое, как от внутреннего монолога Гёте, когда в романе Томаса Манна «Лотта в Веймаре» приходит очередь седьмой главы (не «Седьмая глава», а «Глава седьмая» называет ее автор) и нам открывается внутренний мир гения. У Штифтера в этом кульминационном месте в повествование входят другие времена и просторы — бедное детство и молодость Ризаха, его успешное учение в Вене, высокие государственные должности, особое положение при дворе, о которых скромный Ризах однажды говорит, что император удостоил его своей дружбой. Такие судьбы были и на самом деле нередки в истории Австро-Венгерской монархии на рубеже XVIII—XIX вв. (как пример может быть назван Зоненфельз — поднявшийся из низов приближенный императора

Иосифа II). В романе Штифтера недалеко от его начала Генрих встречает на улице Вены карету, в окне которой, пораженный, замечает своего гостеприимного хозяина в парадной одежде со звездой на груди. В самой же исповеди слабо намеченным фоном проходят антинаполеоновские войны и Венский конгресс, за дипломатическое участие в котором, очевидно, и был отмечен Ризах. На основании этих страниц, но также на основании сосредоточенности старших героев на устройстве жизни, гармоничном порядке в доме, в ведении хозяйства, в отношениях между сословиями (упоминается, например, что Матильда освободила крестьян и заменила оброк десятиной) австрийские исследователи относят «Бабье лето» к типу «государственного», то есть политического, романа.

Но главное в исповеди Ризаха не это. Он рассказывает прежде всего о своей любви, окончившейся разрывом, потому что родители Матильды, в дом которых он был приглашен воспитателем их сына, отказались выдать за него свою дочь по причине ее молодости. Других мотивов решения родителей не названо: для героя они так и остаются прекрасными людьми. Мы, правда, вправе предположить, что причиной могли быть и недостаточная к тому времени обеспеченность, и не завоеванное еще Ризахом общественное положение. Однако герой, да и сам роман не позволяют себе такого предположения: произведение исповедует «эстетику сдерживания, уравнения крайностей, опосредования противоположностей»⁵. Сдержанность кончается лишь тогда, когда речь заходит о самой любви, о неспособности Матильды понять отступившего от нее героя, о боли и чувствах, не иссякших за всю жизнь.

Именно Генрих оказывается слушателем этой исповеди, именно он заслужил доверие хозяина Дома роз. Случилось это, очевидно, не только потому, что Генрих стал женихом Натальи, но и потому, что он духовно созрел, продвинулся вперед в своей жизни. Сам Генрих не отдает себе в этом отчета. Его развитие так непринудительно и естественно, что он не чувствует его, «как

⁵ А. В. Михайлов. Языки культур. С. 353.

невинный не чувствует своей невинности, как честный не чувствует своей честности». В день венчания с Натальей дружески расположенный к нему садовник (и тут естественная связь людей, несмотря на иерархию сословий) преподносит ему прекрасный распустившийся к торжеству цветов, выращенный не без деятельного участия жениха. Сам Генрих не вспоминает об этом своем участии и как бы не замечает себя. Удивительно, что даже его внешность остается неизвестной читателю. Отмечается лишь одежда: как и другие обитатели Дома роз и дома Матильды, Генрих переодевается в знак уважения к хозяевам общих трапез. Его жизнь течет как бы сама собой, повторяя цикл естественного развития и роста.

Конечный этап этического цикла — обретение — реализуется в достигнутой полноте. Она не только в счастливом соединении молодых героев, в сближении двух семейств и умиротворенности Ризаха и Матильды. Как ежегодно приходит пора цветения роз, так повторяются круги жизни людей. Молодая пара повторяет рисунок отцветшей жизни: и тут герой приходит в прекрасный чужой дом, и любовь связывает его с богатой и знатной девушкой. В судьбе молодых нет, однако, препятствий, разъединивших Ризаха и Матильду. Напротив, все открыто их счастью: три раза, с намеренной подробностью, фиксируется согласие на этот брак — сначала матери невесты, потом родителей Генриха, потом названного отца Наталии — Ризаха. Соответствия в сюжете несут в себе сгустки смысла: поэтическая повторяемость в романе дает ощущение стабильности — ложный изгиб выправился, логика людских судеб соответствует общей логике жизни.

Но гармонизация неполна. Ничто, кроме выдержки, мудрости, терпения, не может поправить судьбу Ризаха и Матильды. Их любовь, как отцветшая роза, эта спутница жизни Матильды.

С удивительной остротой Штифтер передал не только чарующую прелесть нарисованного им мира, он передал его хрупкость, непрочность, недолговечность. Сроки жизни этого мира, как и его главный тон, точно отмечены и отмерены в заглавии — «Бабье лето».

Штифтер создал свою Касталию (вспомним роман XX в. — «Игру в бисер» Германа Гессе). Он создал ее с любовью и поразительно сходным с Гессе намерением «спасти что-то благородное от гибели, показать людям нечто благообразное и высокое, чтобы они, если у них есть на то способность и воля, могли вознестись душой» (с. 452). Так во всяком случае говорится в романе о роли прекрасного в жизни людей.

Гессе поместил свою Касталию в изоляцию высокогорья, но внизу шумит море житейское, и всегда возможно повторение исторических катастроф и хаоса. Роман «Бабье лето» был создан на столетие раньше. Но, быть может, его устойчивость определена у Штифтера не только этим, но и застылой неподвижностью Австро-Венгерской монархии, сглаживавшей разрывавшие ее противоречия вплоть до краха в 1918 г. Главная же художественная причина не в этом.

Мягкий свет Штифтера — свет «кроткого закона», которым держится его мир. Этому закону пытаются следовать герои. «Этот закон всюду, где люди живут рядом друг с другом, он обнаруживает себя там, где люди действуют против людей. Он во взаимной любви супругов, в любви родителей к детям, в любви брата и сестры, в любви друзей друг к другу, в сладостной склонности полов, в труде, который дает нам возможность жить, в деятельности на благо своего круга, для дальних, для человечества и, наконец, в порядке и воплощениях, которыми общество и государство окружают себя и приводят все к завершению»⁶. Это еще одна выдержка из предисловия Штифтера к «Пестрым камням». Но и в «Бабьем лете» старшим героем высказаны сходные мысли. И в законченном незадолго до смерти историческом романе из времен Гогенштауфенов «Витико» — Штифтер, как и Грильпарцер в драме «Либусса» (писалась в 1844, опубликована в 1873 г.), повествует о том, как на старой богемской земле осуществилась однажды человеческая солидарность в самом широком ее смысле — союзе народов.

Мечтательные представления? Но Штифтер видит и нарушения закона жизни. Его герои в романах и новеллах с трудом

⁶ A. Stifter. Gesammelte Werke in 6 Bdn. Bd. 3. Wiesbaden, 1959. S. 11.

преодолевают последствия того, что одному человеку не дают жить рядом с другим (сюжетный узел давней истории в «Бабьем лете»), когда невозможно, как написано в предисловии к «Пестрым камням», чтобы человек был «не угрожаем» и мог идти рядом с другими своей дорогой. Лишь с великим трудом налаживается жизнь героев в новелле «Бригитта» («Brigitta»), лишь ценой больших усилий обретают покой и счастье герои в «Портфеле моего прадеда».

Ближе к концу романа его просторы на какое-то время ширятся — Генрих осуществляет давнее свое желание подняться зимой на одну из горных вершин. Эти просторы — замечательно нарисованное Штифтером залитое солнцем ледяное безлюдье, бесконечные и грозные просторы природы. Штифтер сделал первоначальным занятием своего героя геологическое картирование — как можно предположить не из воцарившегося в то время увлечения естественными науками. Генрих видит подвижность неподвижного, фиксирует сдвиги пластов земли. В неподвижности этого мира есть неодолимое движение. В книге говорится о неизбежном конце земли, а вместе с тем и о неминуемом исчезновении всего, что создано человечеством. Разрушения катастрофичны и быстры, они гасят тот мягкий свет, который исходит у Штифтера от каждой вещи, каждого пейзажа и человека. В предчувствии разрушений он и создал прекрасный мир своего романа.

ГРИЛЬПАРЦЕР И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ



Как установил К. М. Азадовский, творчество австрийского классика Франца Грильпарцера (Franz Grillparzer, 1791—1872) долго не приходило в тесное соприкосновение с русской культурой. Азадовский упоминает всего одну статью, посвященную в XIX в. его творчеству¹. Она принадлежала некоему С. И. Уманецу и носила характерное название «Забывтый драматург». Правда, немногочисленным переводам пьес Грильпарцера открывались двери русских театров. В трагедии Грильпарцера «Die Ahnfrau» (в первом переводе П. Г. Ободовского она называлась «Прародительница») играли Каратыгин и Мочалов. В 1892 г. Ермолова сыграла грильпарцеровскую Сапфо в Московском Малом театре².

Но действительное начало освоения Грильпарцера Азадовский связывает с рубежом XIX—XX вв. Следует представить себе это время, а соответственно, и причины, сделавшие Грильпарцера, а точнее сказать, прежде всего одну его пьесу, понятной и нужной в России.

На пороге двадцатого века русская культура была как никогда раньше распахнута миру. Эту открытость принесло с собой новое символистское искусство. «Русское художество последних пятнадцати лет, русское “новое искусство”, — писал на страни-

¹ К. М. Азадовский. Блок и Грильпарцер // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973.

² См. об этом: Там же. С. 304—305.

цах журнала “Золотое руно” писатель и искусствовед Павел Муратов, — отмечено особым приливом западных влияний»³. Именно усилиями русского модерна, художниками и теоретиками группы «Мир искусства» было прервано длившееся долгие десятилетия художественное разъединение. Это был акт огромного значения. Русской живописи и графике, добившимся ранее великолепных достижений в реалистической разработке национального материала (Репин, Суриков, «передвижники»), открывались иные горизонты. Начался новый подъем русской художественной культуры, проявившийся сильнее всего в живописи и графике (объединения «Мир искусства», «Голубая роза»), но и в театре, литературе.

В 1892 г. появился первый манифест символизма — статья Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В середине 90-х гг. Брюсов подготовил поэтические сборники «Русские символисты», появлялись первые книги К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Добролюбова и И. Коневского. Первая книга стихов Александра Блока увидела свет в 1904 г.

Однако как раз в драматургии и театре символизм проявился себя с запозданием. Правда, уже в середине 90-х гг. Н. Минский занялся переводами пьес М. Метерлинка; тогда же предпринимались попытки их постановок. Но с достаточным основанием говорить о русском театральном символизме можно лишь переступив порог XX в.

В 1902 г. в журнале «Мир искусства» была опубликована статья Валерия Брюсова «Ненужная правда»⁴. Это был манифест символизма по вопросам драматургии и театра. Первый вариант статьи был как будто бы направлен против непоследовательности некоторых спектаклей МХТa: «На каждом шагу отдельные реалистические особенности постановки оказываются несогласо-

³ П. Муратов. О высоком искусстве // Золотое руно. СПб., 1907. № 12.

⁴ Впоследствии в расширенном виде под названием «Реализм и условность на сцене» эта статья была помещена в книге «Театр. Книга о новом театре» (1908).

ванными с другими: когда изображают, например, дождь, забывают устроить ручьи дождевой воды и оставляют актеров в сухой одежде...»⁵ Целью автора была, однако, отнюдь не защита последовательного натурализма, а, напротив, мысль о его «атеатральности». В примечаниях ко второму варианту статьи Брюсов обнажает свою концепцию: «Только не желающие слушать и понимать могут до сих пор твердить, что искусство должно “отображать” действительность. Искусство, во-первых, никогда этого не исполняло, во-вторых, не может этого исполнить, в-третьих, если бы и исполняло, создало бы вещь ни на что не пригодную»⁶.

Символизм ставил перед драматургией и сценой иные задачи. Как писал в том же сборнике Федор Сологуб, «трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимой силой колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира...»⁷. На сцене должен был возникнуть иной мир, «вторая реальность». Обязательной особенностью символистского театра должна была стать «условность». Начавший выходить в 1912 г. символистский журнал «Маски. Ежемесячник искусства театра» (опубликовавший, заметим, в № 6 за 1912—1913 год статью крупнейшего представителя австрийского символизма Гуго фон Гофманшталя «Сцена как сновидение») так определял в первом номере свою программу: «Мы дали нашему журналу название “Маски” и сделали это потому, что это наименование (...) лучше всего выражает наш взгляд на искусство сцены, которое и есть маска, за которую действительность скрывает свое лицо. Такова сущность того сложного, очаровательного искусства, имя которому театр, искусства, которое существует лишь для того, чтобы мир мог за его маской скрыть бедную натуру своей скучной обыденности»⁸.

⁵ Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 247.

⁶ Там же. С. 246.

⁷ Там же. С. 179.

⁸ Маски. Ежемесячник искусства театра. М., 1912. № 1. С. V—VI.

Тут мы и приблизились к тому интересу, который русский символизм мог испытывать к австрийской пьесе, написанной много десятилетий назад.

В 1908 г. Александр Блок за короткий срок с большим воодушевлением перевел первую трагедию Грильпарцера «Die Ahnfrau» (1817), названную в его переводе «Праматерь», и не раз возвращался впоследствии к своему переводу.

Но почему Блок обратился к этой пьесе? Что вызвало его интерес к творчеству австрийского драматурга, до той поры, по собственному его свидетельству, ему не известного? К. М. Азадовский напоминает об исполнившемся в 1891 г. столетии со дня рождения Грильпарцера, возбудившем новый к нему интерес. Вторым импульсом Азадовский считал гастроли в Петербурге в 1885 и 1890 гг. знаменитого немецкого Мейнингенского театра, представившего на русской сцене грильпарцеровскую «Праматерь»⁹. Упоминает он, но лишь мимоходом, и об отдаленном сходстве эпохи, родившей «Праматерь», и современной Блоку России.

Едва затронутым остается, однако, вопрос эстетический. Важно понять, почему старая иноязычная пьеса пришлось русскому театру своей художественной статью? Важно и то, почему интерес русских к Грильпарцеру сосредоточен на рубеже веков именно на этой пьесе? Трагедия Грильпарцера «Сапфо», воспринятая русской публикой в духе Шиллера, как продолжение его героического пафоса, интереса больше не вызывала.

Вернемся к статье П. Муратова. Одновременно с признанием роли «нового искусства» в расширении горизонта русской культуры им было сделано и другое важное замечание. Современное

⁹ О спектакле мейнингенцев писал художник Александр Бенуа, вспоминая, что тогда еще юноша, увлеченный пьесой, он «для собственной же утехы... сделал вырезанную макету главной декорации страшной привиденческой трагедии Грильпарцера "Die Ahnfrau"» (А. Бенуа. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1993. Кн. 1. С. 553). Кроме Бенуа, еще один русский художник-символист Константин Сомов (выставка которого, кстати сказать, с успехом прошла в Вене в 1902 г.) также знал пьесу и высказался за постановку «Праматери».

искусство Европы, писал он, пришло к нам вместе с новым и свежим усвоением старого, что было немаловажно при формировании русского модерна. Заново, «стройно и легко», в русское сознание вошли Энгр, Коро, Милле¹⁰.

Это было время, когда не только в России, но и в Европе с чрезвычайной непосредственностью были заново пережиты многие явления старой культуры. Именно на рубеже веков в Германии «открыли» Гельдерлина. В Австрии именно тогда начинают по-новому читать и чтить как великого писателя Адальберта Штифтера¹¹.

Русско-австрийские культурные связи не сводились к популярности в России австрийских писателей нового направления — Гофмансталя, Шницлера, Альтенберга. Что-то оказалось нужным искусству России в десятилетиями копившихся глубинах австрийской культуры. Так и старая пьеса Грильпарцера «накопила» в себе много открытий, востребованных лишь спустя десятилетия.

Действительно, разве не отвечала «Праматерь» актуальному для рубежа XIX—XX вв. отказу от натуралистически правдивого воспроизведения жизни? Разве не содержала она в себе того «трагического ужаса», колебавшего «обветшавшие, но все еще обольстительные завесы нашего мира», о которых писал Сологуб? Разве не была она при этом «реальнее» абстрактного трагизма романтического искусства?

На рубеже веков русский театр нуждался в новом репертуаре. Искались пьесы, отвечавшие современному мироощущению. Взгляд русских театральных деятелей и писателей не раз обращался к зарубежной драматургии. Вера Комиссаржевская, вскоре заинтересовавшаяся «Праматерью» Грильпарцера, вела в 1906 г. переписку с Гуго фон Гофмансталем, прося разрешения на постановку в России его мистерии «Jedermann». Гофмансталь отвечал отказом, так как работа над пьесой, о которой Комисса-

¹⁰ П. Муратов. О высоком искусстве. // Золотое руно. 1907. № 12.

¹¹ См. об этом: *Gustav Sichelschmidt. Adalbert Stifter. Leben und Werk.* München, 1988. S. 8 ff.

ржевская уже была наслышана, еще не была закончена. В 1907 г. она приняла к постановке в своем театре другую пьесу Гофманстала «Свадьба Зобеиды» (режиссер Вс. Мейерхольд), став исполнительницей главной роли. Ее театр ставил пьесы Метерлинка («Сестра Беатриса»). Пьеса Ст. Пшибышевского «Пир жизни» стала последней перед закрытием театра.

Надо, однако, признать, что постановки пьес Гофманстала и, прежде всего, «Свадьбы Зобеиды» нельзя считать успехом. Причиной, очевидно, могло быть то, что театр, стремясь во что бы то ни стало воплотить свою новаторскую программу, не понял авторского замысла. Пьеса была воспринята как эстетская и камерная, что не могло удовлетворить русскую публику, привыкшую к высокой содержательности литературы. После постановки «Свадьбы Зобеиды» критика хотела от Мейерхольда и театра Комиссаржевской прямо противоположного тому, что давал спектакль: «Не могу не пожелать еще раз того, — писал критик на страницах журнала “Обозрение театров”, — чтобы театр вышел из заколдованного круга не только “старого быта”, но и “нового эстетизма”: пусть театр поведает нам об ужасах жизни, пусть он поведет нас к великому, последнему, всемирному мятежу...»¹²

Это требование, высказанное в рядовой рецензии, весьма характерно для отношения к театру в России. Символисты, защищавшие на рубеже веков свободу искусства от идеологических нагрузок, накладывали на него не меньший груз: от искусства ждали больших обобщений, последних истин, пророчеств и прорицаний о грядущих потрясениях, предчувствовавшихся в русской действительности художниками. И в пору наибольшего расцвета эстетизма в России не забывали Толстого и Достоевского.

В такой ситуации в среде русских символистов заговорили о трагедии Грильпарцера, поставленной в Вене в 1816 г. Именно эта пьеса была в результате воспринята как отвечающая веяниям времени.

Азадовский выдвинул мысль о том, что двух главных участников выбора — Блока и Комиссаржевскую — привлекло мя-

¹² Обозрение театров. 1907. № 75. С. 4—5.

тежное содержание пьесы. Правда, выбор совершался, когда ни тот, ни другая еще не были знакомы с пьесой. В начале 1908 г. Блок беседовал с Комиссаржевской о репертуарных нуждах ее новаторского театра. 7 января 1908 г., посылая ей четыре немецких тома Грильпарцера, он писал: «Я не знаком ни с одной пьесой Грильпарцера, но по тому, что я знаю о нем, представляю себе, что его героический (может быть, даже мелодраматический) романтизм мог бы воскреснуть на русской сцене (...) Я с большой охотой возьмусь за перевод»¹³. Блок упомянул также, что некоторые пьесы Грильпарцера («Königs Ottokars Glück und Ende», «Ein treuer Diener seines Herrn») были запрещены австрийской цензурой.

Таковы были ожидания. Как полагает К. М. Азадовский, текст пьесы не полностью оправдал их. Это и привело, по его мнению, к тому, что Блок в своем переводе подчеркнул, отступая от подлинника, мятежный пафос пьесы и прежде всего бунтарство ее главного героя¹⁴. В доказательство К. М. Азадовский приводит, правда, только один пример. В заключительной сцене Праматерь восклицает над телом Яромира «Scheid in Frieden, Friedenloser!»¹⁵ — Блок же перевел: «Выйди с миром, дух мятежный!» (т. 4, с. 419). Разница между словами «не знающий мира» и «мятежный» неоспорима, но не кажется слишком существенной. Правда, Азадовский мог бы сослаться и на другие неточности, отмеченные в труде «нашего талантливого переводчика и поэта» дружественным к нему филологом — классиком Фадеем Зелинским. Если Грильпарцер пишет:

¹³ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 8. С. 223. Далее цитаты по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках в тексте.

¹⁴ «Этот “мятежный дух”, усиленный Блоком, — писал Азадовский, — и придавал пьесе Грильпарцера революционное звучание в условиях русской действительности 1908—1909 годов». См.: К. М. Азадовский. Блок и Грильпарцер. С. 318—319.

¹⁵ Fr. Grillparzer. Sämtliche Werke / Hrsg von P. Frank und K. Pörnbaier. Stuttgart; Zürich; Salzburg, 1960. Bd. 1. S. 708. Далее цитаты по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

Unter Räuber aufgewachsen,
Großgezogen unter Räubern,
Früh schon Zeuge ihrer Taten
Unbekannt mit mildem Beispiel,
Mit dem Vorrecht des Besitzers....
(Bd. 1, S. 665),

то у Блока:

Средь разбойников возрос я,
Среди них я возвышался,
Был свидетель дел кровавых
И не знал иных примеров
Человеческого долга,
Духа светлого учения
И обычаев святых...
(т. 4, с. 366).

Слова «unbekannt (...) Mit dem Vorrecht des Besitzers» — незнакомый «с правом собственника» — у Блока отсутствуют. Но свидетельствует ли это о стремлении «революционизировать» Грильпарцера? Быть может, скорее наоборот — смягчить его? Искать соответствия или расхождения перевода и подлинника на подобных примерах представляется непродуктивным. Гораздо важнее показать, в чем Блок поэтически точно следовал оригиналу, в чем вжился в его дух. Или, ставя вопрос шире, в чем трагедия Грильпарцера оказалась близкой иному времени в иной стране?

Рискну утверждать, что драма Грильпарцера, написанная почти на сто лет раньше, оказалась созвучной многим исканиям русской литературы рубежа веков и символистской эстетике.

Вот содержание пьесы в сокращенном пересказе Блока из статьи «“Праматерь”». Об одной старинной пьесе»: «Действие происходит в родовом замке графа Боротин и открывается в тот момент, когда престарелый граф, потомок знатного рода, живущий в замке со своей единственной дочерью, получил известие о кончине своего дальнего родича (...) Сын его погиб еще трехлетним мальчиком (...) его супруга давно умерла, и знаменитый

древний род, таким образом, должен прекратиться. Но единственная дочь графа, Берта, полюбила юного Яромира, который спас ее жизнь от разбойников, живущих в соседних лесах (...) Граф видит единственный исход в союзе любимой дочери с Яромиром, который, как говорит Берта, хотя и беден, но принадлежит к знатному древнему роду. Счастливый случай приводит Яромира в графский замок, и растроганный отец благославляет его союз с Бертой.

Но над замком Боротин тяготеет древнее проклятие. Несколько сот лет назад Праматерь дома Боротин, такая же прекрасная, как дочь графа, совершенно похожая на нее (...) именуемая также Бертой, изменила своему супругу, была застигнута им на месте преступления и заколота кинжалом¹⁶. С тех пор ее тень осуждена бродить по мрачным залам и коридорам замка и тревожить живых до тех пор, пока не вымрет весь род, зачатый ею во грехе и проклятии (...) Действие внешних и внутренних сил, ведущих к гибели, развивается постепенно и параллельно.

С одной стороны, тень умершей красавицы появляется беспрестанно. Отец принимает ее за дочь, жених за невесту (...).

С другой стороны, постепенно выясняется, что жених Берты Яромир — предводитель той самой шайки разбойников, с которой издавна борется граф Боротин. Когда же Яромир, преследуемый и вынуждаемый к бегству, скрывается в замке, назначив Берте свидание в старинном склепе ее предков, старый разбойник, пойманный солдатами короля, сознается графу, что Яромир (...) и есть мнимо умерший сын графа, украденный и воспитанный разбойниками. Граф, пораженный страшной вестью и раненный к тому же разбойниками (...) умирает. Нежная Берта, не в силах перенести утраты жениха и отца, сходит с ума.

Яромир, ничего не знающий ни о своем происхождении, ни о проклятии, тяготеющем над родом, приходит на свиданье ночью в склеп. На зов его из могилы выходит сама Праматерь. В последний раз приняв ее за невесту, Яромир бросается в ее мертвые объятия и падает бездыханным» (т. 4, с. 549—550).

¹⁶ В тексте Грильпарцера это старый меч.

Содержание трагедии Грильпарцера, что ясно Блоку, выходит далеко за рамки этого сюжета. Не случайно она получала разные толкования и по существу соединяла в себе разные жанровые образования. Это и готическая трагедия с привидениями; и криминальная история с разбойниками и расследованием убийства¹⁷; и «драма рока», столь любимая немецкими романтиками (Тик, Вернер). Грильпарцер соединил эти разнородные жанровые традиции, создав произведение, существенно отличающееся от каждой из них. Праматерь у Грильпарцера не просто действующее лицо легенды, подобное образам народных баллад или сказок, — это еще, как гетевские Матери, — начало всех начал, прародительница мира. История семьи и смены поколений воспринимаются у Грильпарцера как история о концах и началах жизни. В трагедии говорится, что род Боротинов должен быть не просто уничтожен, но вытолкнут с земли — «aus der Erde auszustoßen» (S. 611. У Блока: «уйдет с лица земного...», с. 4, 291). Недаром граф Боротин говорит и о том, что старик без наследников — это обрыв существования, обрыв памяти — провал и разрыв жизни:

Nun wohlan, was muß geschehe!
Fallen seh ich Zweig auf Zweige,
Kaum noch hält der morsche Stamm...
Kaum daß fünfzig Jahr verfließen,
Wird kein Enkel mehr es wissen,
daß ein Borotin gelebt!
(S. 609).

Ощущение концов и обрывов было актуально не только для Грильпарцера, но и на сто лет позже для писателей-символи-

¹⁷ В «Автобиографии» автор ссылался как на один из источников на историю французского разбойника Луи Мандрина, жившего в конце XVIII в. и кончившего свою полную приключений жизнь на эшафоте. История его ареста в укывшем его замке, где он завел роман с горничной, поразила его своей драматичностью и неожиданно соединилась в его сознании со сказкой о являвшейся девушке Праматери. См.: Grillparzers Selbstbiographie // *Franz Grillparzer. Sein Leben in Selbstzeugnissen*. Leipzig, 1957. S. 54.

тов. Остро чувствуя это соответствие, Блок писал, что «трагедия души двадцатисемилетнего австрийского поэта понятна до конца только в черные дни, когда *старое* все еще не может умереть и бродит, жалуясь на усталость и тревожа живых — робко, упрямо, порою музыкально; а *новое* все еще не может окрепнуть, плачет немного неожиданными слезами, как Яромир, юноша сильный и мужественный, и погибает зря, как русские самоубивающиеся юноши без “цели в жизни”» (т. 4, с. 294. Курсив Блока).

Драмы Грильпарцера не раз упрекали в некоторой неопределенности, в частности в неоточенности языка. На протяжении десятилетий в немецкой критике звучало мнение, что Грильпарцер «не дотягивал до Шиллера»¹⁸.

Отличия от Шиллера у Грильпарцера и в самом деле разительны. Две пьесы о разбойниках — «Разбойники» Шиллера и «Праматерь» Грильпарцера, отделенные друг от друга всего тремя десятилетиями, — непохожи друг на друга, как произведения двух разных художественных эпох или (что более определяет суть их различий) как произведения двух разных национальных культур. Герои Шиллера решаются «быть», выбирая для этого два различных у Карла и Франца Моора пути. Для героев Грильпарцера сама возможность существования и тем более выбора иллюзорна. У их поступков нет цели — в лучшем случае они преследуют подсказанные ситуацией задачи (укрыться от преследования — Яромир; робко ждать счастья — Берта). «Все поступки — лишь метанья в ночь случайности, во мрак», — говорится в этой пьесе.

Два главных героя Шиллера — каждый по-своему — бросают вызов миропорядку: Франц: «Мы хотим совести по новому фасону» (1 акт, 1 сцена); Карл: «О, я глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием!» (конец 5 действия). Граф Боромир у Грильпарцера открывает пьесу словами:

¹⁸ Это мнение разделял и такой авторитет, как Фр. Гундольф, сравнивавший Грильпарцера со штурмерами и Гёте и на этом основании утверждавший, что язык австрийского классика «ohne Macht, Wucht und Glanz, lahm, verdrießlich und heiser». См.: *Fr. Gundolf. Franz Grillparzer // Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt am Main, 1931. S. 77.*

Ну, так с Богом! Будь что будет!
Ветвь срывается за ветвью,
Догнивает шаткий ствол!

Если нравственный облик Франца и Карла Моора очерчен с полной определенностью, то Яромир занимает положение «между»: он и жертва, он и преступник, преступник и жертва одновременно. Вопрос о законе и свободе многократно обсуждается героями Шиллера. Не только их разногласия, но и противоречивая суть закона и свободы как таковых выражены с риторической силой и убедительностью в четких и ясных формулах: «Вы позволили себе свободу, и вы уже ее пленники» (2 акт, 3 сцена). У Грильпарцера слово намеренно оставляет в тексте пробелы, не стремится к последней ясности, не считает возможным судить.

Лишь более поздние работы, посвященные языку Грильпарцера, опровергли мнение о слабости и невыразительности его языка. В них указывалось на связь языка Грильпарцера с барокко, а отсюда — на изобилие у него сравнений и аллегорий. Подчеркивались национальные австрийские особенности языка и стиля Грильпарцера¹⁹. Язык Грильпарцера стал интерпретироваться не только как раскрывающий, но как скрывающий свое содержание. На сцене возникает намеренное напряжение между произносимым актером словом и не схваченным им событием²⁰.

Именно эта, по-разному проявляющаяся в драмах Грильпарцера неопределенность была, по-видимому, близка русскому символизму. Характерно-австрийское в творчестве классика воспринималось как современное.

С точки зрения традиционного канона в трагедии Грильпарцера недостаточно мотивированным было само появление Праматери. Разъясняя содержание трагедии, Блок считал, например, нужным сказать, что род Боротинов был *зачат* Прама-

¹⁹ W. Nauman. Grillparzer. Der Dichter und die Sprache // Sprache und Literatur. Bd. 42. Stuttgart, 1967.

²⁰ G. Bauman. Franz Grillparzer und das österreichische Wesen. Freiburg; Wien. 1954.

терью в греховной связи. Текст же Грильпарцера в первой его редакции умалчивал об этом: тяготеющие над родом Боротинов грех и проклятье воспринимались как нечто необъяснимое и роковое, как греховное прошлое вообще. Лишь по просьбе секретаря Бургтеатра писателя Йозефа Шрейфогеля автор внес в текст проясняющие дело изменения²¹. Сам он при этом был глубоко недоволен ими, считая, что требовавшееся «более глубокое обоснование» превращает мою пьесу из сказки с привидениями, имевшей значительную человеческую основу, в тот род драматургии, в котором подвизались тогда Вернер и Мюллер»²². Но и после этого в пьесе осталась недосказанность и неясность. По мнению А. В. Михайлова пьеса отличалась «не свежестью или бурным натиском, столь характерным для ранних произведений, но мощью бессознательного...»²³; Блок точно написал о «музыкально» тревожащем живых прошлом. Недосказанность и паузы заполнены в «Праматери» таинственными звуками и шорохами. Вот, например, ремарка из первого действия: «Часы бьют восемь ударов. С последним ударом гаснут свечи. Порыв ветра пронесится в комнате; буря воеет за окнами, и в страшном шелесте — Праматерь...» (Блок, т. 4, с. 307—308). Звуковая партитура пьесы напоминает не только о «Вишневом саде» Чехова со знаменитыми звуками упавшей где-то бадьи или оборванной струны. Сходна с грильпарцеровской и фонограмма пьес Метерлинка, ставившихся в это время в России. «Все живые и страстные герои трагедии, — писал Блок о “Праматери”, — находятся во власти “странных шелестов”, пронсящих по залам родового замка» (т. 4, с. 295).

Не почти детективную историю с разбойниками заинтересовано комментирует Блок. Отбросив романтическую бутафорию,

²¹ *Franz Grillparzer. Die Ahnfrau // Franz Grillparzer. Sämtliche Werke / Hrsg. von P. Frank und K. Pörnbacher. Stuttgart; Zürich; Salzburg, 1960. S. 1303.*

²² *Grillparzers Selbstbiographie // Franz Grillparzer. Sein Leben in Selbstzeugnissen. Leipzig, 1957. S. 58.*

²³ *A. W. Michailow. Grillparzer in der Sowjetunion // Das Grillparzersbild des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von H. Kindermann. Wien, 1972. S. 287.*

«которой пьеса щедро украшена» (т. 4, с. 293), он улавливает странное качество, свойственное у Грильпарцера самой жизни: что-то бродит, не давая себя схватить и увидеть, пропадая и снова возвращаясь, что-то существует, не воплощаясь. Лица двоятся. Враждебная сила вездесуща и неуловима:

Hier und dort, und dort und hier!
Überall sie und niergends sie!
(S. 633).

Блок:

Здесь и там, и там и здесь!
Здесь она! Она — нигде!
(т. 4, с. 328).

«Взаимозаменяемы» в пьесе не только Праматерь и Берта. Обратном по сути дела предстает и страстный герой Яромир: то он спаситель Берты, оборонивший ее от разбойников, то не кто иной, как глава шайки...

Та же намеренная неопределенность есть и в его характере.

В отличие от благородного шиллеровского разбойника Карла Моора он гораздо менее ясен в своей общественной и нравственной позиции. В этой трагедии невозможен бунтарский девиз «In Tuganos!», поставленный эпитафией ко второму изданию пьесы Шиллера. Разбойники здесь — не защитники нищих и угнетенных, а социальное зло. Лишь однажды и мимоходом Яромир говорит, что готов стать на сторону невинно обвиненного.

Трагедия Грильпарцера лишена политического пафоса и какой-либо позитивной социальной идеи. Речь в ней идет не об этом. Перед нами герой другого времени, герой, лишенный многих обязательных свойств героического характера, человек с разорванным сознанием. Блок увидел в нем, повторим здесь его слова, «новое», которое «все еще не может окрепнуть, плачет немало неожиданными слезами... и погибает зря, как русские самоубивающиеся юноши без “цели в жизни”». «Сильный и муже-

ственный юноша» (Блок) Яромир представлен у Грильпарцера в то же время в глубокой растерянности, покорным случаем, сбившимся с пути. Не акцентируя, пьеса показывает, как ломается его поведение. Лишившись своих корней, он поневоле принимает законы разбойников, как позже хочет принять законы графской семьи. Не смущаясь, говорит, что за ним гонятся разбойники, когда на самом деле он ищет прибежища от преследования солдат. Рассказывая о себе, толкует о знатности своих предков, о чем по ходу действия ему еще не известно. Представляется Берте ее спасителем от убийц и грабителей, когда на самом деле он принадлежит к их числу. Но самое главное — та зыбкость, с которой герой рассуждает о свершенном им отцеубийстве.

В уста Яромира автором вложена, кратко и будто мимоходом (язык, скрывающий содержание!), целая оправдательная философия его поступка. Судят дела, говорит Яромир, мучаясь совершенным им (тоже невольно!) отцеубийством. Но за поступком, разворачивает он свою защиту, скрыты и мучительные сомнения и мысли, которые не кладутся на чашу весов:

Wie ich oft mit mir gestritten,
 Wie gerungen, wie gelitten,
 Darnach fragt kein Menschenrat.
 Vor der Blutgerichtes Schranken
 Richtet man nicht die Gedanken,
 Richtet man nur ob der Tat!

(S. 664).

Как с самим собой я бился,
 Как боролся, как стремился,
 У меня не спросит суд.
 Пред решеткою судейской
 Не за помысел злодейский,
 Но за дело проклянут!

(т. 4, с. 366).

Возникает вопрос о судьбе и свободе. Судьба, рок, говорит Яромир, сильнее решения человека:

Ja, der Wille ist der meine,
Doch die Tat ist dem Geschick,
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück
(S. 698).

Ответственность, таким образом, с него снимается. Но оправдательные доводы еще не исчерпаны. Герой обвиняет не столько себя, сколько природу, «натуру», которые не пробудили в нем чувство естественных, кровных связей, не помогли отвести от отца руку с мечом, не дали почувать в любимой сестру: «Я ведь только человек» (Блок, т. 4, с. 411). Грильпарцер: «Bin ich ja doch nur ein Mensch» (S. 702).

Характерна при этом позиция автора. Грильпарцер не оправдывает, но и не судит героя. В «Автобиографии» он протестует против слишком грубого понимания судьбы и рока в его пьесе. Судьба не снимает вины. В мире действуют силы гораздо более глубокие. «Поэзия, — пишет Грильпарцер, — никогда не может отказаться от вмешательства в человеческое сверхчувственного (...) Подумайте и в “Праматери” о библейском изречении о наказании преступника в его детях до седьмого колена, и вы получите вместо судьбы акт таинственной справедливости»²⁴.

Тут снова важна оценка переводчика. Блок понимал трагедию Грильпарцера как произведение глубоко личное, «произведение горестное и задумчивое, несмотря на весь юношеский задор» (т. 4, с. 294. Курсив Блока). Он имел для этого основания. Не из произвольного суждения переводчика, а из текста трагедии следует, что ее герой — человек безвременья, человек с разорванным сознанием («Teufel zögen mich zur Tat, / Gottes Engel mich zurücke», S. 689). Такой герой был понятен, а возможно, и близок Грильпарцеру. Исследователь его жизни и творчества Г. Хельбиг писал о мироощущении, проявившемся в дневниках Грильпарцера, как в основе своей близком «мироощущению современного человечест-

²⁴ Grillparzers Selbstbiographie // *Franz Grillparzer. Sein Leben in Selbstzeugnissen*. Leipzig, 1957. S. 61.

ва»²⁵. Грильпарцер, этот, по оценке Хельбига, «без сомнения, один из сложнейших, погруженных в себя (Innenmensch) людей века»²⁶, всю жизнь ощущал себя в стороне, на обочине. Его бунтарские порывы иссякали, подавленные безнадежностью. По существу, и в трагедии Грильпарцера в целом, и в фигуре Яромира есть некая утаенная тема — в тайне здесь говорится о необходимости жить активно, по чести и совести, но и о невозможности осуществить это, зависящей как от внутреннего устройства личности, так и от внешних причин²⁷. В дальнейшем именно эта двоящаяся тема составила глубинный слой всего его творчества. В художественной структуре его произведений — и в «Сапфо», и в «Золотом руне», и в «Бедном музыканте» — это выразилось в трагической ситуации раздвоенности при неосуществимости соединения. Двоящейся же сама эта тема может считаться потому, что не только собственная судьба Грильпарцера, но и судьба его родины — Австро-Венгерской монархии — представляла собой в XIX в. в некоторых своих важных качествах застывшую жизнь, жизнь на обочине мировой истории. На сто лет позже писателям-символистам легко было понять и признать издерганного, нервного, нестойкого, мучающегося невольной виной героя грильпарцеровской пьесы за своего.

Автор привел своих персонажей к гибели, доказал неотступность рока. Но не взял на себя задачу свести воедино правды разных героев. Блок пишет о Яромире с горячим сочувствием: «Яромир — весь страсть и брожение, капитан (я не могу его терпеть) — весь слуга отечеству»²⁸. Из воспоминаний тетки Блока,

²⁵ G. Helbig. Nachwort // Franz Grillparzer. Sein Leben in Selbstzeugnissen. Leipzig, 1957. S. 393.

²⁶ Там же. С. 375.

²⁷ Краткое обозначение этой внутренней темы есть и в статье К. М. Азадовского: «Зрелище того, как по независимым от него причинам Яромир, стремящийся действовать как свободный человек, вынужден подавить в себе "дух невинности", превратиться в разбойника, убийцу и, наконец, окончательно погибнуть, рождает ощущение глубокого трагизма». См.: К. М. Азадовский. Блок и Грильпарцер. С. 314.

²⁸ Письмо к Комиссаржевской во время работы над переводом 26 мая 1908 г. Цит. по кн.: О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965. С. 95.

М. А. Бекетовой, известно, что именно монологи Яромира (артист Феон) вызывали в театре Комиссаржевской аплодисменты публики. Но отсюда не следует, что переводчик видит в герое только брожение и страсть и не видит неосуществленности, ущербности, обреченности: «Все страстно желающее жизни, любви, обновления — гибнет; — писал Блок, — только она (Праматерь. — *Н. П.*), чье единственное желание — *отдохнуть*, успокоиться в “гробовом ящике”, — торжествует свою тусклую победу, озаренную луной да беспомощными свечами на столе» (т. 4, с. 295. Курсив Блока).

Блок писал о «Праматери» как о трагедии «интимной». Он и тут угадал и мог бы сослаться на авторское свидетельство, которого не знал. В дневнике после премьеры «Праматери» Грильпарцер записал: «Никогда в жизни я не забуду, что я чувствовал на первом представлении. Я думаю, если бы мне неожиданно представили мою собственную фигуру из воска, раскрашенную как в жизни и все же в полной оцепенелости, мои чувства не сильно бы отличались от того впечатления»²⁹. Этот интимный смысл пьесы Блок живо чувствовал в ее тексте. Он соотносил его и с собственным чувством и ощущением ситуации в России.

«Чем глубже Грильпарцер погружается в свою мрачную *мистику*, тем больше просыпается во мне, — писал Блок все в той же статье о “Праматери”, — *публицистическое* желание перевести пьесу на гибель русского дворянства; в самом деле, тот, кто любил его нежно, чья благодарная память сохранила все чудесные дары его русскому искусству и русской общественности в прошлом столетии, кто ясно понял, что пора уже перестать плакать о том, что его благодатные соки ушли в родную землю безвозвратно, — кто знает все это, тот поймет, каким воздухом был насыщен родовой замок Боротин...» И дальше, переходя без объяснений к повествованию от первого лица, Блок продолжает: «...каким воздухом был насыщен родовой замок Боротин, сидя в

²⁹ Grillparzers Selbstbiographie // *Franz Grillparzer. Sein Leben in Selbstzeugnissen*. Leipzig, 1957. S. 248.

старой дворянской усадьбе, которую сотрясает ночная гроза или дни и ночи не прекращающийся осенний ливень; кругом на версты и версты протянулась равнина, затопленная ливнем, населенная людьми, давно непонятными и справедливо не понимающими меня; а на горизонте стоит тихое зарево далекого пожара...» (т. 4, с. 295).

В той же статье Блок писал, однако, что считает слишком поверхностным, «публицистическим», «наложить» трагедию Грильпарцера на русскую современность, «сказать, положим, что для России она символизирует медленное разложение дворянства» (там же, с. 294). Между грильпарцеровской трагедией, ситуацией в Австрии начала XIX в. и ситуацией в России рубежа XIX и начала XX в. были и более глубокие соответствия. Всеобщим для России было ощущение нетвердой почвы, тлеющих углей под ногами, ставшее важной частью символистского мироощущения³⁰. Для Австро-Венгрии всеохватывающим было представление о зыбкости, нереальности самой жизни, остановленной охранительной политикой Меттерниха в своем развитии после 1815 г. Блок писал, что история политической реставрации в Австро-Венгрии и десятилетиями позже в России содержала в себе «повторения»: «Это глубокое чувство *реакции*, которое знакомо нам во всей полноте, а может быть, еще какое-то чувство, которое неизбежно посещает человека в известные периоды его жизни, когда он “подводит итоги”, начинает вспоминать... и иной раз *довспоминается* до того, что станет жутко. Лучше не будить хаоса “уснувших дум”...» (т. 4, с. 295. Курсив Блока).

В трагедии Грильпарцера все зыбко и ненадежно. Не на что опереться. Доверять ничему нельзя. Об этом говорят совершающиеся в пьесе превращения (сын Боротина ребенком утонул в пруду, но оказывается, он жив и зовут его Яромир). Об этом же говорит глубокая мистика пьесы, то, что Блок называет «невыразимым». Жизнь уводит в бездонное прошлое. У предме-

³⁰ «Всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья», — писал Блок в рецензии на русское собрание сочинений Артура Шницлера. См.: А. Блок. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. 1962. С. 622.

тов и персонажей есть тайные мифологические, архаические прообразы — качество, столь важное для символистского искусства во всей Европе, в том числе и в России. Все в пьесе поставлено в едва намеченную, но существенную связь с бездонной древностью. Праматерь Берта, но и еще глубже — прародительница Ева, также не устоявшая перед соблазном; отцеубийство, оборвавшее род Боротинов, но и отцеубийства в родовом племени; не раз поминаемое дерево — дерево, по ветвям которого пытается спастись Яромир; дерево, о котором говорит граф Боротин: «Ветвь срывается за ветвью», — все это напоминания о мифологическом древе жизни, которое иссыхает, теряет ветви и не способно дать помощь живым. Как у Мережковского во второй часть трилогии «Христос и Антихрист» — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» сливается «здесь и там», «сейчас и тогда», современная автору жизнь и древность. Видный представитель эпохи символизма Мережковский пришел «от раздвоения к соединению»³¹. В его романе неоднократно говорится о древних буквах, проступающих через средневековую латынь на пергаменте монаха-переписчика, или об изображении античных богов, угадывающихся на христианских иконах. В какой-то степени это соответствовало и письму Грильпарцера.

Одновременно с переводом «Праматери» Блок работал над пьесой «Песня судьбы», законченной в том же 1908 г. Это обстоятельство отметил и К. М. Азадовский в своем исследовании. Он писал о метели и таинственных голосах, звучавших в последнем акте «Песни судьбы» как соответствующих сходным мотивам в «Праматери» Грильпарцера, которым переводчик придавал особое значение. В письме Блока к режиссеру-постановщику пьесы Ф. Ф. Комиссаржевскому, брату В. Ф. Комиссаржевской, от 26 мая 1908 г. говорится: «Все действие происходит под непрерывное бормотание снежных бурь, в которое врывается часто свист и рокот, какая-то отдаленная и страшная музыка, голоса страсти и рока»³². Тема метели повторяется и в стихах Блока

³¹ Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1. М., 1914. С. VI.

³² О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М., 1965. С. 95.

1907—1908 гг., и в поэме «Двенадцать» (1918). Различия же Азадовский усматривает в том, что у Грильпарцера эти мотивы реально мотивированы — действие происходит зимой, в то время как для Блока — это символ, предзнаменование грядущих потрясений. Но, как кажется, важны и другие, более широкие соответствия.

«Песня судьбы» Блока — характерное произведение русского символизма. Оно писалось в то время, когда символизм завоевывал себе дорогу на русскую сцену. Это обстоятельство очевидно и из истории театра Комиссаржевской: если в сезоне 1904—1905 гг. на сцене театра ставились «Дачники» и «Дети солнца» Горького, то в следующие годы возрастает интерес к символизму и стилизации. С другой стороны, именно к этому театру тяготеют сторонники нового символистского искусства. Ведущим режиссером театра становится Всеволод Мейерхольд, склонявшийся тогда к символизму. К театру близки ведущие представители символизма — Вячеслав Иванов, Георгий Чулков, Федор Сологуб, Михаил Кузмин и, наконец, Александр Блок. Его пьеса «Балаганчик» с музыкой Михаила Кузмина была поставлена театром еще в 1906 г.

Само время, когда поэт работал над переводом «Праматери» и над своей пьесой «Песня судьбы», было смутно и неясно. Конфликты не обнаруживались с прежней очевидностью, но скрывались в глубине. Они не давались выражению в прямых столкновениях и образах повседневности.

Созвучие возникавшей тогда пьесы Блока и старой драмы Грильпарцера состоит не только в том, что и у Блока действие начинается в белом тихом доме, одиноко стоящем на холме, — так воплощен образ старинной усадьбы. Не только в том, что герои обоих произведений — беспокойные отщепенцы, люди глубоко несчастные, поступки которых не поддаются мотивации (или обозначенные мотивы не касаются глубин их души), что они по преимуществу трагичны — ведь говорится же в пьесе Блока: «Да разве можно теперь живому человеку мирно жить?..» (т. 4, с. 155). Созвучие в некоторых основополагающих свойствах как одного, так и другого произведения.

Нет оснований предполагать, чтобы Блок или даже филолог-классик Фаддей Зелинский улавливали проблему, важную не только для «Праматери», но и для других произведений Грильпарцера, например для комедии «Weh dem, der lügt». Я имею в виду недоверие к слову, недоверие к «истине», сомнительность самой жизни. Но то, что было для Грильпарцера философской проблемой, соответствовало в известной степени представлениям русских символистов о состоянии тогдашней отечественной действительности.

Kann der Schein sich also hüllen
Ins Gewand der Wirklichkeit?
(S. 620)

— восклицал граф Боротин в «Праматери». Это место Блок переводит:

Значит, яркий сон бывает
На действительность похож?
(т. 4, с. 311).

Но у Грильпарцера речь идет совсем не о сне или не столько о сне, хотя Боротин только что проснулся. Он употребляет слово другого ряда — «кажимость» (Schein). Бесконечные разоблачения в «Праматери» — это лишь внешнее, недостаточное воплощение глубокой внутренней темы, выразившейся не столько в сюжете, сколько в мрачной сомнительности всех и всего в пьесе. Само построение пьесы соединяет, стягивает то, что в упорядоченной жизни сосуществовать не может. Повторим: спаситель Берты, ее возлюбленный Яромир — но вот он атаман разбойников. Яромир — возлюбленный Берты, но он остается таковым и когда открывается, что он ее брат. Яромир, как оказывается, сын графа, но он же его убийца. Разоблачения приводят не к долгожданной ясности, как это было когда-то у Шиллера, а к крушению и гибели в объятиях призрака-смерти.

Поэт другого поколения, Блок выбрал иную художественную форму. В его лирической пьесе (жанр обозначен как «драма-

тическая поэма») сюжет почти исчезает. «Песня судьбы» — это ряд сцен, не лишенных беглых сатирических черт, но производящих призрачное, фантастическое впечатление. И здесь много снов и видений. Но призрачность не только выражена по-другому, но и соотнесена с качеством времени, а не, как у Грильпарцера, еще и с качеством действительности вообще. Блок назвал свою пьесу «Песня судьбы» — под «судьбой» он понимал, как следует из текста пьесы и из русского словоупотребления, жизненный путь героя. Но и в его пьесе речь идет о трагической зависимости человека от не подчиняющейся ему жизни.

Время в пьесе Блока, как и в грильпарцеровской трагедии, остановилось. Блуждания героя (а он видит не только равнину, но и город, промышленность, всемирную выставку, культуру — все это в гротескных чертах) не могут преодолеть мучительную неподвижность. Он принужден к ожиданию: «Я — здесь, как воин в засаде, не смею биться, не знаю, что делать, не должен, не настал мой час!» (т. 4, с. 149).

В заключение остается сказать о судьбе «Праматери» на сцене театра Комиссаржевской. Блок был доволен постановкой. 29 января 1909 г. он писал Ф. Ф. Комиссаржевскому: «Сейчас вернулся из театра и приношу мою глубокую и искреннюю благодарность глубокоуважаемой Вере Федоровне и Вам за постановку “Праматери”. Представьте себе, что я не только наслаждался, но и интересовался тем, что будет дальше, хотя знаю трагедию наизусть (...). Так отрадно было смотреть на Вашу работу, на декорации Бенуа и слушать свои стихи, которые я люблю, но которые сегодня показались мне слишком интимными для Грильпарцера. Пожалуй, он грубее и страстнее...» (т. 4, с. 272).

Спектакли, следовавшие за премьерой, не пользовались, однако, успехом. Дело не поправило и участие Комиссаржевской, заменившей слабую исполнительницу главной роли во время гастролей театра в Москве. Наибольшей трудностью для актеров, не справившихся со своей задачей, говорилось в рецензии на постановку, было произнесение стихотворного текста, сохранившего в переводе Блока размер оригинала. Прекрасные декорации Александра Бенуа и интересная музыка Михаила

Кузмина лишь отвлекали внимание от и без того слабой игры актеров. Была, очевидно, и еще одна причина неуспеха: не так легко было, несмотря на лекцию, предварительно прочитанную Блоком актерам, донести до зрителей глубокий смысл пьесы, скрывавшийся за романтической шелухой с призраками, разбойниками и бесконечными превращениями.

Тем не менее, эта постановка, как и особенно перевод Блока разбудили интерес к Грильпарцеру, открыв русскому читателю его глубину. За переводом Блока последовал перевод Зоргенфрея. Ф. Ф. Зелинским были написаны статья и примечания к Грильпарцеру, о которых Блок отозвался 15 июля 1919 г. как о «прекрасных»³³.

Дальше последовал перерыв. Трагедия «Праматерь» и другие пьесы Грильпарцера перестали восприниматься как созвучные русской современности. Изменился контекст национальной жизни, ставшей в России радикально иным. Изменилось само представление о реальности — как исторической, так и художественной. Лишь гораздо позже, в 1961 г., вышло русское собрание трагедий Грильпарцера с вводной статьей Ефима Эткинда³⁴.

³³ А. Блок. Записные книжки. М., 1965. Книжка шестидесятая. С. 466.

³⁴ Ф. Грильпарцер. Пьесы. Л.; М., 1961.

ХАРАКТЕР КОНФЛИКТА В НОВЕЛЛАХ МАРИИ ЭБНЕР-ЭШЕНБАХ



Резкая конфликтность в новеллах Марии Эбнер-Эшенбах (Ebner-Eschenbach, 1830—1916) не требует доказательств. Она писала в эпоху позднего реализма и зарождавшегося на ее родине в Австро-Венгрии, в Германии и России натурализма. Вместе с ее книгами в 80-е гг. появлялись произведения Фердинанда Заара и Людвига Анценгрубера. В Берлине в 1889 г. была поставлена пьеса Герхарда Гауптмана «Перед восходом солнца». В России печатались социально-критические повести Успенского.

Центральной темой у Эбнер-Эшенбах оставалось столкновение социальных слоев, богатых и бедных. Уже название одного из самых известных ее сборников «Рассказы из деревни и замка» («Dorf- und Schloßgeschichten», 1883) определяет полюса этого мира, а вместе с тем, и жизненное пространство самой писательницы. В фамильном замке на земле Моравии Эбнер-Эшенбах провела детство и прекрасно знала и замок, и деревенскую жизнь. Читателю некоторых ее новелл, таких как «Якоб Сцела» («Jakob Szela»), «Целую руку» («Er läßt die Hand küssen»), «Первенец» («Der Erstgeborene»), может показаться, что он попал в мир не утративших силу феодальных отношений. Тут забивают слугу до смерти шпицрутенами («Целую руку»); незаконно-рожденного ребенка графа вырывают из рук матери. Социальные и национальные конфликты представлены прямой конфронтацией социальных слоев. Писательница горячо сочувствовала угнетенным и клеймила «замок», с которым, однако, была

связана и любовью, и благодарностью. Острота социальных конфликтов в ее новеллах становится особенно очевидной, если сравнить ее «деревенские» рассказы с новеллистикой швейцарца Готхельфа, немца Ауэрбаха и русских Тургенева и Бунина. Ауэрбах кажется в сравнении с Эбнер-Эшенбах мелочным: конфликты, которые его занимают, по большей части носят частный характер. Готхельф превосходит Эбнер-Эшенбах силой эпического дара. Но он черпает свои темы из жизни другой страны, почти не знавшей феодальных отношений. Он описывает бедность, описывает растлевающее влияние на патриархальное крестьянство поздно нарождавшихся в Швейцарии капиталистических отношений, понимая при этом всемирные масштабы происходящего. Но проблемы разрешаются у Готхельфа не в прямых столкновениях социальных слоев (подобное столкновение составляет лишь экспозицию в знаменитой новелле Готхельфа «Черный паук» (1842), действие которой начинается в далеком прошлом). Обычно решение достигается у него благодаря ясному разуму и совести отдельных героев или всех вместе — сельской общины. В рассказах русских — Тургенева и Бунина, из которых первый оказал значительное влияние на Эбнер-Эшенбах, другая доминанта: при всей остроте социальных противоречий подчеркивается смирение и душевная сила крестьян как главные черты национального характера. Разные страны, другой воздух, другие реакции героев.

Надо, однако, заметить, что и у Эбнер-Эшенбах социальная конфронтация непостоянна. Писательница часто описывает мирную повседневность. Постепенно становится ясно, что и эта жизнь пронизана противоречиями. Конфликты — не только объект постоянного интереса Эбнер-Эшенбах: в них выражается суть ее художественного видения — понимание писательницей жизни и ее способ овладения материалом. В австрийской литературе Эбнер-Эшенбах идет в ногу не только с художественными интересами своего времени — она связана с литературой рубежа веков, чувствует зыбкость готовой перевернуться жизни и тайную напряженность как будто бы идиллических ситуаций.

Возьмем в качестве примера одну из самых совершенных поздних ее новелл «Оверсберг» («Oversberg», 1892).

Главный инспектор, твердый и, как говорится о нем с самого начала, насквозь видящий каждого старик, рассказывает пятерым собравшимся о некоем Альбрехте Оверсберге и давних событиях его жизни, о которых вспоминают и присутствующие. Рассказчик признается, что именно этого человека он понять не в силах. «А вы, господа? Можете ли вы представить себе человека, который стал управляющим в поместье, которое раньше, правда, недолго, принадлежало ему, и правой рукой нового господина? И кто такой этот господин? Законный муж бывшей невесты этого самого человека — горячо любимой, *nota bene*»¹.

Дальше следует сам рассказ. Исходная ситуация, как часто у этой писательницы, почти идилична. Старик Оверсберг, ученый-энтомолог, посвятивший всю жизнь изучению жуков, неожиданно встречает старого гимназического товарища, который оказывается одержимым сходной страстью: он коллекционирует бабочек. Полнейшая гармония. Старый друг селится рядом, превратив в подобие маленького замка заброшенную мельницу. Больше того: оба мечтают скрепить свою дружбу браком племянника старого Оверсберга и дочери старинного друга Лени. Молодые люди любят друг друга, так что и тут не возникает препятствий.

Первой причиной, часто разрушавшей идиллию в реалистической и натуралистической литературе, и у Эшенбах становятся деньги. Выясняется, что имение старого Оверсберга в плачевном состоянии. Его племянник Альбрехт, таким образом, должен вступать в брак с пустым карманом. Отец Лени отказывается от согласия на свадьбу. Вспоминают ходячую мудрость: нет денег, нет и невесты («Kein Geld, keine Braut»).

Обстоятельства разрушили идиллию. Жизнь молодых людей должна идти разными путями. Конфликт как будто бы, сделал

¹ *M. Ebner-Eschenbach. Geschichten aus Dorf und Schloß. Leipzig, 1967. S. 403.* Здесь и далее ссылки на это издание в скобках в тексте. Перевод мой. — *Н. П.*

свое, исчерпал свою разрушительную силу. Но на самом деле, что и обычно в новеллах Эбнер-Эшенбах, это не так. Разворачивается целая цепь конфликтов, и новые сменяют старые. На каждом отрезке существования, в каждой ситуации Эбнер-Эшенбах видит столкновения.

Еще раз всплывает проблема денег. Выясняется, что и отец Лени без средств. Тем более нуждается он в богатом женихе для своей дочери. Возникают иные конфликты, на этот раз психологические. Тихий скромный Альбрехт собирается удалиться. Но сделать этого он не может, так как очевидная слабость в его характере сталкивается со страстной натурой его невесты. Когда отец предлагает ей выбирать между ним и женихом, она выбирает последнего. Больной отец теряет сознание. Не Лени, а ее избранник становится на его сторону. Он пытается убедить свою невесту вступить в брак с богатым, чтобы продлить жизнь умирающему отцу. «Если он не выздоровеет, фрейлейн Лени, мы не сможем и часа прожить спокойно (...) Не правда ли, фрейлейн Лени? — Она молча кивнула» (S. 417).

Конфликты и превращения проявляются в новеллах Эбнер-Эшенбах не только в событиях. С их развитием изменяются души людей. Душевное состояние превращается в свою противоположность. Страстная и совершенно невинная Лени полагает, что брак с ненавистным ей человеком не разрушит ее любви. Но из свадебного путешествия она возвращается сломленной. Отчаявшийся отец желал бы теперь видеть своим зятем молодого Оверсберга. Лишь последний не претерпевает в новелле никаких изменений и остается верным себе. Он покоряется обстоятельствам, но любит Лени, как прежде.

Писательница не следит за изменениями в душах своих героев. Не это средоточие ее интереса. Она запускает ход рассказа и выбирает затем моменты наивысшего напряжения, в которых противоречия сталкиваются с наибольшей силой.

Выбранная новелла не единична. Аналогичное построение повторяется, например, в новелле «Последняя вахта» («Die Totenwacht»). Последний разговор двух людей об их неудавшейся жизни, обоюдных оскорблениях и загубленной любви происхо-

дит тут после многолетнего молчания не где-нибудь, а у гроба матери героини, взаимные упреки бросаются через тело покойной. В новелле «Жена Маслана» («Maslans Frau») женщина прогоняет неверного мужа и клянется, что никогда его не позовет. Он же клянется, что придет лишь позванным. Эбнер-Эшенбах не описывает долгого времени разлуки. Ей как будто не интересно, что происходило в это время с чувствами героев. И здесь для последнего решения избран трагический момент: состарившийся герой умирает. Для разговоров не осталось времени. В лучшем случае его мертвым принесут в дом, где его ждали десятилетиями.

В новелле «Оверсберг» подобные моменты определены четкими мизансценами. Главные персонажи разведены по углам. Любящим, скрывающим свои чувства, невозможно подойти ближе друг к другу, даже когда они должны передать друг другу чашку кофе. Чувства переданы через жесты. Жесты фиксируются с такой четкостью, что кажется, будто герои на сцене. Так, в момент, когда молодой Оверсберг собирается навсегда покинуть Лени, она «прижимает ладони к окну: «как распятая», — комментирует рассказчик. Заметим в скобках, что подобная мизансцена произвела глубокое впечатление на Томаса Манна, когда за несколько лет до появления новеллы Эбнер он видел на берлинской сцене пьесу Ф. Ведекинда «Маркиз фон Кейт». Ведекинд, сам исполнявший заглавную роль, застывал, простившись с последней надеждой, как распятый, на подоконнике. Но то было в пьесе, а не в новелле. Вероятно, и М. Эбнер-Эшенбах не была столь неодаренным драматургом, как сама она полагала после неудачных постановок ее пьес. Ее художественное мышление было мышлением драматурга, а новеллы во многом следуют законам драматургии. Обычно она опускает описания, предпочитая сосредоточиться на кульминации действия и столкновении противоречий. В, по-видимому, традиционной новеллистике Эбнер-Эшенбах предчувствуются черты литературы XX века.

В новелле «Оверсберг» драматическое напряжение не разрешается. Альбрехт держит руки умирающей Лени и говорит ей

о своей любви. Но источником неиссякаемого напряжения остается загадочность именно этого как будто простодушного героя. Собравшиеся собеседники обсуждают, как должен был бы вести себя Альбрехт, если бы он был настоящим мужчиной, человеком чести, а не вечно колеблющимся, способным только к тому, чтобы быть беззащитно используемым. Этим рассуждениям противостоит только одно лицо, священник Дешант. Но этот персонаж не проясняет логику рассказчика. Между событиями и их оценкой автор оставляет зазор. Другие, не сформулированные в новелле мысли и не свершившиеся события противостоят мнению собравшихся. Тайный конфликт, являющийся самым глубоким, ждет своего разрешения. По сути автор предлагает выбирать между двумя не сталкивающимися прямо героями — самодовольным мужем Лени, легко отбрасывающим все неприятное, в том числе и то обстоятельство, что будущая жена его не любит, и удалившимся Оверсбергом, способным принять чужую точку зрения. Лишь дважды в новелле Альбрехт говорит о своих чувствах: «Лени, убежавшая ко мне от своего умирающего отца, не была бы больше моей Лени». И: «Добродетель, господин управляющий? Если бы я поступал хоть немного иначе, чем это было, я был бы негодяем...» (S. 434).

События в новелле «Оверсберг» быстро и беспрепятственно движутся к своему концу. Лени умирает. Молодой Оверсберг становится воспитателем ее сына и кроме того, по желанию самодовольного мужа Лени, управляющим его имения. Но можно ли быть уверенным, что глубокое противоречие, занимавшее читателя в новелле, исчерпано?

В этой, как и во многих других новеллах Эшенбах, слово передано рассказчику. Возможно, автору нужен этот посредник, чтобы смягчить драматический ход событий некоторыми комическими деталями. К таким комическим частностям относятся то и дело повторяющиеся ошибки рассказчика в латыни и прочих ученых выражениях, исправляемые строгим священником. Той же цели служит клетчатый носовой платок, громко используемый им в самых патетических местах. Но не это главная функция рассказчика. Рассказчик излагает свое понимание событий,

при этом, как становится ясно, только частично отражающее правду. Что-то остается не до конца проясненным. В этом «не до конца проясненном» скрывается главный смысл творчества Эбнер-Эшенбах.

С мнениями присутствующих в новелле дело обстоит еще сложнее. Каждый из пяти слушателей инспектора прерывает его рассказ, чтобы высказать свое представление о главных действующих лицах. Скромный Альбрехт рассмотрен со многих сторон. Не каждая из этих сторон судит правильно. Непрозорлив и сам рассказчик. Как замечает в конце новеллы священник, инспектор сообщил ему об этом простом и безобидном человеке много больше, чем сам инспектор мог знать и понять. Содержание новелл Эбнер-Эшенбах выходит далеко за рамки сюжета. Выясняются различные возможности жизни, различные нормы морали, хотя речь об этом и не заходит. Сам конфликт остается неразрешенным. Отец Лени долгие годы живет в полном довольстве собой, не признавая страшной правды. Его зять скоро женится второй раз. Альбрехт Оверсберг принужден верить, что все в порядке, потому что другие пути привели бы не к счастью, но к преступлению. Но он одинок. Лени умерла. Имело ли смысл принесение в жертву молодого, прелестного существа? Где правда? Был ли выход? Как нужно жить? Нити новеллы ведут в бесконечность. Ответов нет. Разрешение конфликтов не ведет к спокойствию и миру.

Можно было бы предположить, что конфликтность диктуется автору самим жанром новеллы, острую конфликтность предполагающим. Но такое предположение поверхностно потому, что для Эбнер-Эшенбах важна не сосредоточенность на столкновении, а необрывающаяся цепь столкновений. В другом жанре писательница сохраняет верность главным для нее принципам.

Эбнер-Эшенбах была признанным мастером афоризмов (сборник «Aphorismen», 1880, пополнявшийся и переиздававшийся впоследствии). Но ее афоризмы недостаточно определить как законченную мысль, выраженную в краткой отточенной форме. Ее изречения именно незакончены: каждое объединяет проти-

воположности, предполагая дальнейшее развитие ситуации. Их выразительность — в том напряжении, которое нужно, чтобы удержать в связи готовые разойтись полюса. Приведем примеры: «Право сильного — поле бесправия». Или: «Разумный уступает. Грустная истина — она оправдывает господство глупости в мире». Или: «Мудрый редко умен». Напряженная дисгармоничность сохраняется, не разрешаясь. Неразрешенность предполагает дальнейшее движение не предлагающей ясности жизни.

ОБРАЗ ВЕНЫ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (1890—1910)



В России рубежа веков именно Вена безоговорочно отождествлялась с культурой *fin de siècle*. Огромной популярностью пользовались австрийские писатели нового направления — Шницлер, Гофмансталь, Бар, Шаукаль, Альтенберг. С 1903 г. выходят в свет три русских собрания сочинений Шницлера. Постоянно издавались проза и драматургия Гофмансталя. Их пьесы неоднократно ставили два тогда только начинавших, а в недалеком будущем завоевавших всемирную славу режиссера — Мейерхольд и Таиров. О мере популярности этих писателей свидетельствуют появления двух опер — «Женщины в окне» Бориса Левинсона по одноименной пьесе Гофмансталя (1911) и «Женщины с кинжалом» Владимира Ребикова по пьесе Шницлера (1910). В 1891 г. в России побывал Герман Бар¹. Заглавную роль в русской постановке его пьесы «Другая» играла знаменитая Вера Комиссаржевская. В 1907 г. в Петербурге был Густав Малер, дирижировавший в числе прочих произведений и своей Пятой симфонией. Журналы, пропагандировавшие эстетику русского модерна, — «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно» и другие — постоянно помещали на своих страницах информацию о венском Сецессионе, «Венских производственных мастерских», а также о творчестве высоко почитавшихся в России венских архитекторов — Отто Вагнера и Йозефа Ольбриха.

¹ См. об этом: *А. И. Жеребин*. «Русское путешествие» Германа Бара в контексте «петербургского мифа» // Ежегодник русской филологии и культуры. Т. III. СПб., 2001. № 4.

Казалось бы, Вену и ее современное искусство хорошо знали в России. Однако было ли это знакомство глубоким? И, с другой стороны, дает ли факт такого знакомства достаточные основания для утверждения тождества Вены и ее образа в русском сознании?

Известно, что на рубеже веков русских живописцев притягивала не Вена. Центрами современной художественной жизни оставались Париж, Мюнхен, Берлин. Именно в этих городах — и больше всего в Париже — подолгу жили русские художники из круга «Мира искусства» — Александр Бенуа, Константин Сомов, Виктор Борисов-Мусатов, завоевавшие тогда же мировое признание. В Париже русских очаровывала многослойная культура города, влек Лувр. В современной живописи Франции и Германии привлекало далеко не все. «Опять одна из тех чудовищных выставок, на которых часами отыскиваешь среди всякого хлама несколько десятков хороших вещей», — писал в 1901 г. на страницах журнала «Мир искусства» искусствовед и художник Игорь Грабарь о выставке в Мюнхене. И прибавлял: «Штук совсем уж невыносим»². Из нового искусства высоким образцом для русских была скупая и элегантная графика англичанина Обри Бердслея. Когда в 1907 г. петербургское издательство «Шиповник» выпустило альбом его рисунков, в рецензии говорилось: «Все наши русские графики, начиная с Сомова, Бенуа и кончая авторами бесчисленных рисунков, которые мы почти ежедневно видим на наших выставках, прямо или косвенно, так сказать, “через вторые руки” ученики Бердслея»³. Восхищала и острота формы немца Теодора Гейне, и символизм швейцарца Бёклина. Живопись и графика венского Сецессиона, включая его главу Густава Климта, вызывала к себе сдержанное отношение, как явление вторичное.

Почему же в таком случае именно Вена отождествлялась в русском сознании с искусством рубежа веков? Почему не случи-

² И. Грабарь. Мюнхенская выставка // Мир искусства. СПб., 1901. С. 61—62.

³ Л. Волков. О. Бердслей. Альбом избранных рисунков. СПб., 1907 // Золотое руно. М., 1907. № 17.

лось подобного в отношении Парижа, Берлина или Мюнхена? Напрашивается предположение, что в издавна складывавшемся у русских традиционном образе Вены многое совпадало с русским же представлением о ее культуре в ее современных качествах. «Эстетизм, который во всех других уголках Европы принимал форму протеста против буржуазной цивилизации, в Австрии явился выражением этой цивилизации», — писал исследователь жизни и культуры Вены на рубеже веков К. Э. Шорске⁴.

Главными составляющими русских представлений о Вене издавна были особого рода легкость, позволявшая не замечать тяжелых проблем реальности, красота и изящество. Еще герои Толстого рассуждали (в черновиках к «Войне и миру») о «прекрасной Вене». И это в то время, когда на подступах к городу стояли войска Наполеона: «Честное слово, точно я уроженец этой прекрасной Вены, так она мне мила. Солдатчина в Вене!» Напротив, вступление русских войск в австрийскую столицу воспринимается щеголеватым русским вахмистром как событие во всех отношениях приятное: «Мне говорили, граф, что мы будем стоять в Вене... Это хорошо. Женщины. Пратер... Я слышал, что венские женщины лучше полек. Польские кокетливы и заманчивы, но viennoises беззаботнее, веселее»⁵. И в наброске к роману, действие которого разворачивается на десятилетие позже: «Вы давно ли тут?» — спрашивает Анна Каренина своего партнера на светском балу. — «Мы вчера приехали, мы были на выставке в Вене, теперь я еду в деревню оброки собирать»⁶. Вена — город, куда ездят на выставки. Деревня, крестьяне, оброки — это Россия.

Представление о «прекрасной, веселой Вене» сохранилось в интересующую нас эпоху. Быть может, стоит специально упомянуть о существовавшем в Петербурге с 1903 г. ресторане «Вена» — излюбленном месте встреч писателей, артистов и интере-

⁴ Карл Эмиль Шорске. Вена на рубеже веков. СПб., 2001. С. 387.

⁵ Л. Толстой. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 13. М.: Гослитиздат, 1953. С. 338, 297.

⁶ Там же. Т. 20. С. 158.

сующейся искусством публики. Сюда захаживал Александр Блок. Здесь бывали известные писатели Куприн, Аверченко, Арцыбашев, Амфитиатров, Городецкий, знаменитые певцы Шаляпин и Собинов. Появлялись и некоторые фигуры, воплощавшие в самих себе художественные вкусы времени: «Интриговала всех одна таинственная дама, известная под именем маркизы. С чахоточными глазами, пепельным каскадом волос, с длинным треном платья, похожая на лилию. Она декламировала свои странные стихи»⁷. Поборник революционного искусства Максим Горький весьма критически отметил в своем романе «Клим Самгин» мирный ресторан «Вену» как место декадентских сборищ⁸. Но это притягивавшее многих заведение, где, кроме хорошей кухни, «каждый миг, — как писали в той же книге воспоминаний, — новое переживание, короткое, мимолетное, случайное»⁹, было и первым в России литературным кабаре¹⁰, и местом, где впервые появилось нечто вроде русской богемы. «До 1905 года о русской богеме не было слышно», — читаем в той же книге воспоминаний¹¹.

Под прямым воздействием венского образца сложилось и кабаре иного художественного уровня — «Летучая мышь» Никиты Балиева, возникшее в 1908 г. в Москве при участии таких блестящих представителей русского модерна, как художники Бенуа и Бакст. Общеизвестно, что это кабаре родилось из веселого капустника артистов Московского художественного театра¹². Но несомненны и его связи с венским кабаре «Летучая мышь», проявившиеся не только в названии. Как и в Вене, главным тут бы-

⁷ Десятилетие ресторана «Вена». Литературно-художественный сборник. СПб., 1913. С. 51.

⁸ *М. Горький*. Полное собрание сочинений. Т. 24. М.: Наука, 1975. С. 353—360.

⁹ Десятилетие ресторана «Вена». С. 13.

¹⁰ Чтобы покончить с ресторанными-кулинарными отражениями Вены, надо упомянуть и петербургский ресторанный «Пратер», где бывал Достоевский.

¹¹ Десятилетие ресторана «Вена». С. 14.

¹² *К. С. Станиславский*. Капустники и «Летучая мышь» // *К. С. Станиславский*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 1. М., 1954. С. 360—365.

ли зрительные впечатления (костюмы, декорации и разворачивавшаяся на их фоне пантомима), а не слово, не хлесткие песенки и зонги, как в кабаре Франции и Германии. Русское «легкое искусство» многократно перекрещивалось с австро-венгерским. «Третьего дня, — рассказывает в письме от 21 марта 1910 г. художник Сомов, — я был приглашен в ночное кабаре “Летучая мышь” в подвале (...) Маленькое помещение с маленькой сценой. Начало в 12 часов ночи. Главным номером оказался Никиш, туда приехавший с экспромтом, ради шутки, продирижировавший военным маленьким оркестром вальс из “Веселой вдовы”»¹³. Но в России бывал не только этот европейски известный дирижер, получивший музыкальное образование в Вене. Неоднократно приезжал и Иоганн Штраус, дирижировавший оркестром под Петербургом в Павловске, что привлекало туда массу публики. Его «Летучая мышь» была поставлена в России в 1881 г. Еще важнее отметить, что лишь немногим ранее, в 70-е гг., русские только и открыли для себя оперетту¹⁴. В стране высокой и строгой духовности, стране Толстого и Достоевского, жанр оперетты долго не находил себе почвы. Вена же воспринималась как город, где оперетта была дома, где вальсы Штрауса звучали, не умолкая, не только на подмостках театров, но и на улицах¹⁵.

¹³ К. А. Сомов. Письма. Дневники. Суждения современника. М.: Искусство, 1979. С. 111.

¹⁴ Л. З. Трауберг. Жак Оффенбах и другие. М.: Искусство, 1987. С. 276—277.

¹⁵ В фундаментальном исследовании Морица Чаки «Идеология оперетты и Венский модерн. Культурно-исторический очерк» венская оперетта осмысливается как «актуальный (для того времени) феномен развлекательного искусства». Автор опирается и на мнение одного из главных представителей венского модерна: «Что Гофманстала восхищало в оперетте — так это то, что она, в отличие от оперы (...) была созвучна чаяниям и настроениям своей публики, сумела, судя по всему, стать выражением ментальности эпохи, в которую она возникла (и которую репрезентировала) и — как форма искусства — не поддавалась искушению чистого эстетизма...». См.: М. Чаки. Идеология оперетты и Венский модерн. СПб., 2001. С. 162—164.

Красота, легкость, изящество как характерные черты жизни в австрийской столице постоянно упоминаются и в рассуждениях о предметах серьезных — в откликах русской критики на творчество писателей «молодой Вены» и искусство венского модерна. Город привлекался, чтобы объяснять и комментировать свое искусство.

Огромной популярностью пользовался в России цикл одноактных пьес Шницлера «Анатоль», ставившийся во многих театрах¹⁶. Критик и переводчица Зинаида Венгерова, одна из лучших тогда знатоков австрийской литературы, с пониманием писала об этом цикле, подчеркивая, однако, лишенный глубоких страстей, поверхностный, типично венский характер шницлеровского героя¹⁷. Другой русский переводчик и актер Р. Звездич, состоявший в переписке со Шницлером, в хвалебной статье по поводу юбилея писателя рассматривает его творчество на фоне Вены («Шницлер в настоящее время является бесспорно высшим проявлением “венства” в нашей литературе»). Вене с ее «изнеживающей и расслабляющей атмосферой» посвящены многие произведения писателя. Причем Вена способна, по мнению Звездича, порождать таланты, но не гении, для чего нужна большая интенсивность духовной жизни¹⁸. (От себя заметим, что это написано о городе, где рядом со Шницлером работали Зигмунд Фрейд, Арнольд Шенберг, молодой Музиль.)

Русская критика неизменно отмечала в произведениях венских авторов красоту и изысканность. Однако, признавая эти качества как безусловные достоинства, она чаще всего оставалась глубоко неудовлетворенной. В 1907 г. в № 11 журнала «Весы», одном из главных органов русского символизма, было опубликовано письмо выдающегося писателя, романиста нового направления Федора Сологуба, озаглавленное «Вечер Гофманстала».

¹⁶ Тема «Шницлер в России» подробно исследована в кн.: *Elisabeth Heresch. Schnitzler und Rußland. Aufnahme, Wirkung, Kritik.* Wien, 1982.

¹⁷ Вестник Европы. СПб., 1898. № 5. С. 424—425.

¹⁸ Р. Звездич. Большой поэт маленького поколения // Современный мир. СПб., 1913. № 2—3.

«Должно быть, было хорошо, — писал он о постановке “Смерти Тициана” и “Электры” в петербургском Новом театре (режиссер Санин). — Знаю только, что было непреодолимо скучно». И дальше: «Костюмы, массовые сцены, большое искусство режиссера, плохая игра большинства актеров — что до всего этого? Только бы один момент восторга!»¹⁹. Еще определеннее высказался по тому же поводу, выбрав, однако, на этот раз в качестве объекта критики Шницлера, этого «сына прекрасной Вены», Александр Блок: «Всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтобы ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов...»²⁰

В чем же тут было дело? Ведь, несмотря на различные его названия (символизм, *fin de siècle*, декаданс), искусство рубежа веков в разных странах отличало глубокое сходство²¹. Одним из признаков этого искусства в разных национальных вариантах было именно обращение к красоте как к безусловной и самодостаточной ценности.

Устав от напряженного нравственного пафоса русской литературы и живописи XIX в. («передвижники»), лидеры русского модерна — художники Бенуа, Лансере, Сомов и другие — требовали обращения к красоте, просто к красоте, ради нее самой. Увлекаясь декоративностью, многие из них шли работать в театр, создав новый тип оформления сцены, впервые у нас лишенный буквальной бытовой правдивости, орнаментальной, красивой. Именно в таком оформлении шли в Париже, а затем в Лондоне и Вене знаменитые русские балеты, в том числе «Петрушка» Игоря Стравинского (художник Александр Бенуа), не имевший, кстати говоря, успеха в Вене, так как «консервативный» оркестр, как считал композитор, не смог справиться с его новаторской музыкой²². На рисунках и в живописи русского модерна

¹⁹ Весы. М., 1907. № 11. С. 85.

²⁰ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 622.

²¹ См. об этом: R. Hamann. J. Hermand. *Stilkunst um 1900*. Berlin, 1967.

²² И. Стравинский — публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. С. 12.

варьируются те же растительные орнаменты, что и в произведениях европейских, в том числе венских сецессионистов. И там и тут в ходу обращение к стилизованному XVIII в. (стоит вспомнить «Кавалера Роз» Р. Штрауса — Г. Гофмансталя и бесконечные версальские мотивы с изящными кавалерами и дамами на рисунках Сомова, Бакста, Бенуа). Площадкой действия в литературе и живописи часто становится беседка, сад (пролог Гофмансталя к циклу Шницлера «Анатоль», 1892, «Сад познания» Л. Андриана, 1895, «Соловьиный сад» Блока, 1915)²³.

И все-таки красота вызывала глубокою настроенность.

В статье, посвященной постановке в петербургском театре Комиссаржевской «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка, Блок, отдавая дань восхищения « пленительной простоте, стройности и законченности » этой « хрупкой » трагедии, вместе с тем возмущался, что многое в постановке (художник Денисов) « красивое без надобности » (курсив Блока)²⁴. В 1910 г. Александр Бенуа уже писал о красоте с ужасом: « Меня прямо пугают слова, которые теперь приходится слышать все чаще и чаще: “ если хотите — это бессмысленно, но так красиво ” (...) “ разумеется это чепуха, но так забавно ” (...). Боже мой, да неужели придется жить в этом художественном позоре и дальше? Я знаю, я каюсь, что мы сами в этом виноваты. Вся эта “ бердслеевщина ”, “ уайльдовщина ” — плоть от плоти нашей (...) Но ныне все то, что мы любили издавна, что мы вызывали, что было сном, становится явью, действительностью, обыденностью, и вот это становится кошмаром »²⁵.

Но настроенность вызывало не только превращение стиля модерн в художественный ширпотреб. И в пору воспевания красоты с ней сопрягалось в России представление о высшей гармонии, « неслучайности », духовном заряде, смысле. В венском ис-

²³ Мотив сада в австрийской и русской литературе эпохи модерн исследован А. И. Жеребиным в статье: *Der unheimliche Garten (Hofmannsthal und die russische Moderne)* // Вена и Санкт-Петербург на рубеже веков: культурные интерференции. СПб.: Петербург — XXI век, 2001. С. 684—706.

²⁴ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 199.

²⁵ Речь. 1910. 19 ноября.

кусстве, в творчестве Гофмансталя или Шницлера часто подозревали «красивое без надобности», без глубокого внутреннего содержания.

Показательны те полные непонимания отзывы, которые вызвала постановка гофмансталевской «Свадьбы Зобеиды» Всеволодом Мейерхольдом в передовом во всех отношениях петербургском Драматическом театре, руководимом Комиссаржевской. Комиссаржевская была глубоко заинтересована в обновлении репертуара современной зарубежной драматургией. Известно, что она обращалась с письмами к Гофмансталю и Пшибышевскому, прося их о пьесах для своего театра. Спектакль, однако, несмотря на талант Мейерхольда и великолепную игру Комиссаржевской, исполнявшей заглавную роль, пользовался успехом лишь у той незначительной части публики, которая, по характеристике Бенуа, привыкла восклицать «так красиво!». Мейерхольд построил спектакль на резких тонах и резких переходах. В полном согласии с программой театра он объявил «войну быту», вместо которого должна была восторжествовать яркая театральность. В утверждении театральности новая западная драматургия, несомненно, была подмогой исканиям режиссера. Но театральность эта, как представляется, была не в духе Гофмансталя. На сцене не только отсутствовали все бытовые предметы: «Через всю сцену, — писала критик Юлия Загуля, — тянулась голая стена неприятнейшего кричащего синего цвета. Через чуть приоткрытую портьеру была видна другая, зеленого цвета, комната, неоправданно высоко в стене было прорезано окно — одно из прославившихся за зиму нереальных мейерхольдовских окон»²⁶. Спектакль строился на резко менявшемся от акта к акту темпе. В режиссерских разработках говорилось: «1 и 3 акт — неподвижность, 2 акт — движение, 1 акт — исключительно в зеленом и голубом цвете, 2 акт — в красном»²⁷. Изменявшиеся темп и цвет символически выражали, вероятно,

²⁶ Московские ведомости. 1907. № 8 / 111. С. 3.

²⁷ Творческое наследие Мейерхольда. Всероссийское театральное общество. М., 1978. С. 179.

смятение страсти убежавшей к возлюбленному героини (2 акт) и мертвенную безнадежность первого и третьего действия. Все это мало соответствовало многозначности и нежной, прозрачной ткани поэтической пьесы Гофманшталя. По замечанию компетентного наблюдателя, «Гофманшталя у нас не понимали даже когда ставили»²⁸.

Как это было обычно в русских постановках австрийской драматургии, главное внимание сосредотачивалось на сюжете. На основании сюжета и представлялось, что пьеса скучна, банальна и не имеет никакого отношения к современности. «Es ist eine alte Geschichte», писал, цитируя Гейне, один из рецензентов. — «Он любит ее, она любит другого, другой любит третьего и так далее. Пьеса не глубока, она не захватывает ни драматизмом содержания, ни занимательностью сюжета. Но все это мастерски сделано и местами очень красиво»²⁹. Совершенно не улавливалось то, чем был пронизан текст пьесы, как, впрочем, и многих других выдающихся произведений австрийской литературы, — ощущением нетвердой почвы под ногами, зыбкости всего существующего, изменчивости действительности, когда реальность неотличима от иллюзии. Этот характерный для австрийской литературы мотив и есть внутренняя тема «Зобеиды», где все представления оказываются неверными, герои и ситуации обнаруживают никак не ожидавшуюся сторону, и это опрокидывает все планы и намерения, приводя к трагической развязке.

Искусство русского и австрийского модерна развивалось в несхожей политической ситуации. В России это было время обострившейся классовой борьбы, русско-японской войны, окончившейся поражением, расстрелом мирной демонстрации на Дворцовой площади 9 января 1905 г. и наступившей реакции. В 3—4 номере журнала «Весы» за 1905 год читаем, например, в статье под названием «Вечера современной музыки»: «Первый

²⁸ Ф. Комиссаржевский. Немецкий и русский театр // Маски. М., 1913—1914. № 7. С. 8.

²⁹ Петербургская газета. 1907. № 1 / 10. С. 4.

вечер современной музыки сезона 1905—1906 года состоялся 6 ноября в день высшего напряжения ноябрьской забастовки. Улицы были пусты и темны, движения почти не было, магазины наглухо заколочены белыми досками, группы подозрительных личностей виднелись на перекрестках вперемешку с казачьими патрулями (...). Между тем, слушателей собралось больше, чем на многих предыдущих вечерах»³⁰. В Австрии же все было спокойно. В книге воспоминаний Ст. Цвейг писал о времени до первой мировой войны: «Это был золотой век надежности. Все в нашей почти тысячелетней австрийской монархии, казалось, рассчитано на вечность (...). Все имело свою норму, свой определенный размер и вес (...). Лишь с этой надежностью жизнь считалась стоящей, и все более широкие слои населения добивались своей доли этого бесценного сокровища»³¹.

На самом деле, однако, это был лишь фасад, за которым скрывалась опасная пустота. Австрийская, венская литература зафиксировала эту зыбкую двузначность. Там, где русская критика, особенно марксистского направления, видела легкомысленное отвлечение от проблем политической жизни («Для талантов веселой Вены, — писал, например, о Гофманстале и Шницлере Владимир Фриче, — существуют только мечта и игра с иллюзией и реальностью»³²), эта «игра» отражала убеждение в непрочности существующего и, больше того, в неспособности человека овладеть истиной. Художественное сознание крупнейших талантов венского модерна амбивалентно, как амбивалентна формула «веселый апокалипсис», найденная Германом Брочом для характеристики «века Гофманстала»³³. Красота соседствовала с тлением, иллюзия перечеркивалась реальностью, общепринятые представления и понятия, в том числе и моральные, обнаруживали свою несостоятельность. Сомнению подвергалась

³⁰ Весы. 1905. № 3—4. С. 7.

³¹ Ст. Цвейг. Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М.: Терра, 1993. С. 411—412.

³² В. Фриче. Художественная литература и капитализм. М., 1906. С. 8.

³³ H. Broch. Hugo vom Hofmannsthal und seine Zeit // H. Broch. Schriften zur Literatur und Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 175.

сама возможность познания, язык как способ отражения истины и коммуникации между людьми и личность как устойчивая цельность.

Современные исследователи художественной и интеллектуальной жизни Вены рубежа веков полагают, что именно тут были проложены пути качественно новому сознанию двадцатого столетия³⁴. Культурная атмосфера Вены стала благоприятной почвой для Эрнста Маха, трактовавшего мир как комплексы субъективных ощущений. Труды Маха «Анализ ощущений и отношение физического к психическому», «Познание и заблуждение» были быстро переведены на русский язык (1908, 1909 гг.) и вызвали, помимо политической отповеди Ленина, ряд серьезных откликов. Столь же органичной для Вены была глубинная психология Фрейда. И в этом случае идеи венского психиатра были восприняты в России, быть может, полнее и быстрее, чем в любой другой европейской стране³⁵. Психоанализ был принят у нас не только в его практическом, медицинском применении. Фрейд воспринимался как великий дезиллюзионист, доказавший, что сознание не является главным содержанием внутренней жизни человека³⁶.

Русские читатели, воспитанные на Толстом и Достоевском, приняли в переводной австрийской литературе прежде всего

³⁴ Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne / Hrsg. von P. Berner; E. Brix und W. Mantl. Wien, 1986. S. 11.

³⁵ А. М. Эткинд пишет по этому поводу: «Россия была причастна самым первым шагам психоаналитического движения. «Интерпретация сновидений» Фрейда, вышедшая на русском языке в 1904 г., через три года после ее немецкого издания, была первым переводом работ Фрейда. ...Выходцы из России составляли важную часть ближайшего окружения Фрейда». Далее автор упоминает Макса Эйттингена, Лу Андреас-Саломе, Софью Эрнстман, Сабину Шпильерейн и многих других, сообщая сведения об их дальнейшей судьбе. Подробно пишет он и о гонениях на фрейдизм в советские годы. См.: А. М. Эткинд. От психоанализа к педологии // Человек. 1990. № 1. С. 18—21.

³⁶ О многостороннем восприятии Фрейда в России см.: А. И. Жеребин. О прошлом одной иллюзии (Фрейд) // А. И. Жеребин. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб.: ИД СПбГУ, 2004.

мастерство психологического анализа. Судя по отзывам критики (З. Венгерова), живо воспринимался разрыв между внешней стороной жизни, выражавшейся в словах и поступках человека, и тем, что он вопреки всему этому на самом деле чувствовал³⁷. Приоткрывалась и сфера запретного эротизма. Широко известный в Европе художник Константин Сомов, картины которого выставлялись в Венском Сецессионе в 1902 г., проиллюстрировал «Книгу маркизы» австрийского писателя Франца Блейя. Свои исполненные с изяществом и элегантностью откровенно эротические рисунки автор постеснялся показать «даме» — своему другу и коллеге художнице Остроумовой-Лебедевой³⁸. Между тем, сам он был настолько увлечен этой работой, что подготовил книгу, снабдив ее новыми, подобранными им самим текстами для нового издания в России на русском языке.

В отзывах на переводы австрийских писателей как достоинство отмечалась та «печать современности», «современного невроза», «современной одержимости», которая отличает героев Гофмансталя, в каких бы нереальных обстоятельствах они ни действовали³⁹. Герои австрийской литературы не творцы своей судьбы — судьба управляет ими. Одержимость человека неуправляемыми страстями, жаждой жизни была впечатляюще показана Верой Комиссаржевской, исполнившей в 1906 г. на сцене своего театра заглавную роль в пьесе Шницлера. «Комиссаржевскую упрекали в том, что она идеализировала героиню Шницлера, — читаем в сборнике памяти великой актрисы. — Говорили, будто она напрасно одухотворила Мари, у которой единственным побуждением к преступлению была необузданная чувственность.

³⁷ Правда, и тут сильна была характерная для русских тенденция увидеть в писателе прежде всего социального критика, разоблачителя мнимого благополучия буржуазной жизни. Шницлера, например, как показала в своей книге Э. Хереш, у нас часто воспринимали как моралиста, срывавшего маски с действительности.

³⁸ К. А. Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 101.

³⁹ Г. А. Колтановская. Новая жизнь. Критические статьи. СПб., 1911. С. 232.

Артистка не заслуживает этих упреков. Она совершенно верно поняла свою роль и придала ей тот трепет современности, которого желал автор»⁴⁰. В исполнении Комиссаржевской роли Линды в «Другой» Г. Бара с похвалой отмечалась немотивированная изменчивость героини («то она светлая, то ей темно»), ее одержимость «нервической страстью, патологической по безмерности и исключительности». «Как она характерна для нашего времени!» — восклицал критик⁴¹.

Почему же, однако, не замечался тот же «трепет современности» и в самом образе действительности, созданном крупнейшими талантами Вены? Ведь примеры точного ее понимания весьма малочисленны. Среди них, помимо отзывов постоянно писавшей о зарубежной литературе и переводившей немецкоязычных авторов Зинаиды Венгеровой, можно назвать, пожалуй, лишь автора книги о Шницлере А. Евлахова (Баку, 1921) или еще одну женщину — Черубину де Габриак, выступившую в данном случае под фамилией Сирина⁴². В № 4 журнала «Весы» за 1905 г. была помещена ее рецензия на вышедший в Вене сборник прозаических произведений Гофмансталя. «Ровным, эпическим языком, плавным и текучим, как сказка, как сама жизнь Востока, — пишет Сирина о “Сказке 672 ночи”, — рассказывается тут история эстета, влюбленного в краски и линии, упивающегося сознанием красоты и свободы своего существования». Но в эту жизнь, «планомерную, как художественный барельеф», врывается ряд ничтожных звеньев, жутких своей обыденностью, мертвой петлей затягивают его и приводят к нелепой смерти. «Страшным чудовищем, — заключает критик, — встает потрясающая бессмыслица жизни; за каждой вещью зияет черная пасть, смеющаяся надо всем, чем люди живы». В Гофманстале

⁴⁰ Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 56. Даты постановок даются по кн.: *И. Петровская, В. Сомина*. Театральный Петербург. Начало XVIII века — октябрь 1917 года. СПб., 1994.

⁴¹ Там же. С. 55.

⁴² Один из псевдонимов Е. И. Дмитриевой. См.: *И. Ф. Масанов*. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1958. Т. 3. С. 114.

критик видит умение «с поразительной простотой и прозрачностью передать *le tragique quotidien* и торжество темных, слепых сил в нашей жизни». «В высшей степени заслуживает внимания, — говорится в конце отзыва, — помещенный в книге тонкий психологический этюд»⁴³. Имеется в виду «Письмо лорда Чэндоса», передававшее недоверие Гофманстале к действительности, ее языку и ценностям.

Что же, однако, остальные? Только ли невосприимчивостью к чужому искусству были продиктованы слова Блока о бесчувственном к трагическому эпикурейца Шницлера или его уничижительные отзывы о Гофманстале?

Следует предположить, что непонимание объяснялось несколькими причинами.

Лишь одной из них была иная политическая ситуация в России, рождавшая ощущение «широко распахнутых на площадь дверей» (А. Блок). Ведь русская культура и раньше была традиционно связана с общественными проблемами жизни, она всегда была совестью нации. Требование Блока, чтобы на сцену ворвался «широкой волной свежий воздух *трагедии*, большого действия»⁴⁴, было вызвано отнюдь не только революционной ситуацией в стране.

Как бы ни совпадали многие черты стиля русского и венского модерна, как бы ни сближала их, например, страсть к переодеваниям, маскарадам, комедии масок (два режиссера — Мейерхольд и Таиров — ставили в Петербурге и в 1910 и 1913 гг. пантомиму по Шницлеру «Шарф Коломбины»⁴⁵, те же традиционные персонажи итальянской комедии дель арте действовали в пьесе Блока «Балаганчик», поставленной Мейерхольдом в 1906 г.), разница все же была огромна. Вспоминая строку Пастернака, можно сказать, что русские ждали от своего искусства, в том чис-

⁴³ Весы. 1905. № 4. С. 60.

⁴⁴ А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. С. 201. Курсив Блока.

⁴⁵ У Шницлера пантомима «Покрывало Пьеретты» — «*Der Schleier der Pierrette*», 1910.

ле от театра и актера, не отстраненной читки, а «полной гибели всерьез». По убеждению П. Муратова, в красивых и декоративных произведениях русского живописного модерна, «в творчестве Врубеля, Сомова, Борисова-Мусатова выразились лучшие черты русского искусства — его религиозность, его глубина, его лиризм»⁴⁶.

Разница состояла в ином восприятии жизни. Жизнь в конце концов поверялось и искусство. В австрийской культуре смешение яви и сна, реальности и иллюзий являлось традиционным и было многосторонне осмысленно еще Грильпарцером. На рубеже веков таким «смещением» стала сама Австро-Венгерская монархия, что и было косвенно выражено высоким модерном.

Для русских такие смещения выглядели игрой. Вена и ее культура поневоле были поняты в России односторонне — мешало своеобразие собственной культуры.

И все-таки вышеизложенное было лишь одной, поверхностной стороной в отношении двух культур. В каком-то смысле понимание жизни в обеих культурах, в отличие от культуры немецкой, было как раз близким. Современный австрийский философ А. Кайзерлинг писал в своей книге «Венский стиль мышления» (1965) о развивавшемся в Вене на рубеже веков своеобразном виде философствования, основанном на совпадении сущности и явления в самой действительности. Зачинателем этой философии он считал Э. Маха⁴⁷. Но не только философия, а и австрийская литература всегда исходила из признания смысла в самой действительности.

Если посмотреть на проблему с этой стороны, то и русский символизм во многих случаях стремился приблизиться к жизни. Неслучайно Блок писал «о проклятии отвлеченности». Процесс познания в австрийской культуре рубежа веков и в русском символизме в конечном итоге предполагал все более глубокое постижение целого, не отпускавшего связи с реальностью.

⁴⁶ П. Муратов. О высоком искусстве // Золотое руно. 1907. № 12. С. 84.

⁴⁷ См. об этом: Т. А. Федяева. Диалог и сатира. СПб., 2003. С. 28.

Свидетельством близости двух культур можно считать и еще одну область, где образ Вены воспринимался русскими достаточно адекватно. Это область, наиболее связанная с земным и материальным, — архитектура, творчество венских архитекторов эпохи модерн Отто Вагнера и Йозефа Ольбриха. Их современники, русские архитекторы, не бывали в Вене. Из австрийцев приезжал в Москву только Ольбрих, принимавший участие в состоявшейся в 1902 г. Архитектурной выставке в Москве. Но в русских архитектурных периодических изданиях («Зодчий», архитектурные ежегодники), как и в таких журналах, как «Мир искусства» и «Золотое руно», печатались планы построек венских архитекторов, снимки с их зданий и интерьеров, статьи об их творчестве⁴⁸. По убеждению современного исследователя, именно венский архитектурный модерн оказал, в отличие от архитектурного модерна других стран Европы, влияние на русское, прежде всего московское, градостроительство этой поры⁴⁹. Причину автор видит в мягкости и человечности архитектурного модерна в Вене, соединившихся в нем новаторстве и традиционности. Архитектура была областью, в которой вкусы эпохи выражались в наиболее сдержанном виде. Именно в таком выражении венский стиль модерн стал наиболее приемлемым для Москвы⁵⁰.

⁴⁸ Крупнейший меценат, организатор и вдохновитель знаменитых «Русских сезонов» Сергей Дягилев посвятил в № 1 за 1901 год издававшегося им журнала «Мир искусства» большую статью о Дармштадтской колонии художников, где с восторгом отзывался о постройках и интерьерах Ольбриха. Высокую оценку Ольбриху, соединившему красоту с чистотой вкуса и рациональным удобством жилища, давал и художник и историк искусства Игорь Грабарь.

⁴⁹ М. В. Нащокина. Венские мотивы в архитектуре Москвы начала XX века // Вопросы истории архитектуры Москвы. 1990. С. 94—110.

⁵⁰ Нельзя не заметить, что и работы художников «Мира искусства», многое получив от увлечения модерном, вскоре приобрели чуждую этому стилю классичность, проявившуюся, например, в иллюстрациях А. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина (1904). Об эволюции «Мира искусства» пишет Н. Лапшина в книге «Мир искусства» (М., 1977).

«Das ist zu wienerisch!» — воскликнул Ольбрих, осматривая на Архитектурной выставке в Москве соседствовавшие с его собственными работами проекты московских архитекторов и художников Н. Фомина, В. Валькота, К. Коровина, Ф. Шехтеля и других. Уже в первом сооружении стиля модерн в Москве — гостинице «Метрополь» (1899—1905, арх. В. Валькот, Л. Кекушев, цветные мозаики М. Врубеля) — заметны черты, близкие творчеству О. Вагнера — «любовь к фигурным аттикам и тумбам сложной формы на крыше, “нанизывание” окон на ленту керамического фриза, ...нарастание декора снизу вверх»⁵¹. Венские мотивы широко использованы Ф. Шехтелем в особняке Рябушинского (1900 г.), в построенном им в 1902 г. здании Московского художественного театра (интерьеры фойе, живописный фриз зрительного зала, напоминающий о Климте). Как приметы Вены москвичами воспринимались часто повторявшиеся на зданиях 1900-х годов цветные мозаики, растительный орнамент в лепнине, золоченый декор, вызывавший в памяти золотой купол построенного Ольбрихом Венского Сецессиона⁵², но отличавший и многие постройки Отто Вагнера, например доходный дом на Винерцеле.

Город Вена оставил свое осязаемое отражение на возведенных в начале века зданиях нашей столицы. Это, быть может, самое выразительное свидетельство сложных связей двух культур.

⁵¹ М. В. Нащокина. Венские мотивы в архитектуре Москвы начала XX века. С. 101.

⁵² Там же. С. 102—105.

«ЗАПИСКИ МАЛЬТЕ ЛАУРИДСА БРИГГЕ»
Р. М. РИЛЬКЕ КАК ОБРАЗЕЦ РОМАННОЙ ПРОЗЫ
XX ВЕКА



Опубликованный в 1910 г. роман Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» («Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge») проложил новые пути европейскому роману. Его ошарашивающую новизну нельзя объяснить избранным автором жанром записок, что не было новым в литературе, или сходством его эпизодов со стихотворениям в прозе.

Перед нами в высшей степени свободная и «реактивная» проза. Первое, что обращает на себя внимание, — особые отношения реальности и внутреннего мира героя. Реальность будто помещена внутрь души Мальте. Порой эта душа распахнута жизни, и тогда возникает то, что в романе названо «чудом явления»: «Улегся дневной ветер. Переулки вытянулись с облегчением; там, где выливались они в проспекты, дома мерцали свежо и ново, как по свежему срезу металл, поражающий легкостью и белизной. На широких катящихся улицах толкся народ, почти не боясь экипажей, которых было не много. Башни Saint Sulrice весело и странно высоко тянулись в безветрие, а в узкие, почти римские аллеи уже заглядывала будущая весна» (с. 232¹). В европейской и, особенно, в австрийской культуре Рильке, несомненно, близка техника импрессионизма. Отдельные эпизоды романа напоминают стихотворения в прозе, подобные «малой

¹ Здесь и дальше русский перевод дается по изданию: Р. М. Рильке. Записки Мальте Лауридса Бригге // Наоборот. Три символистских романа / Пер. Е. Суриц. М., 1995. Далее страницы в тексте в скобках.

прозе» импрессиониста Петера Альтенберга (книга «Как я это вижу», 1896)², стремившегося передать многозвучие и многообразие мгновенья. Но у Рильке такая задача отнюдь не исчерпывает замысла.

Еще менее заметен след реалистического романа прошлого.

В «Записках Мальте Лауридса Бригге» нет последовательно развивающегося сюжета. Роман движется не сюжетом, а свободной мыслью героя. Пространство и время дискретны и подвижны: совмещаются разные времена, каждый эпизод является будто по вызову и замкнут как нечто законченное в самом себе. Между отдельными сценами нет, как сначала кажется, очевидных связей. Реальность не прочна: ее сменяют прорывы в иное измерение. Весь роман — это поток наблюдений, воспоминаний, мыслей и чувств Мальте, что невозможно не соотнести с техникой «потока сознания» и ассоциативным мышлением в тогда еще не написанных романах Пруста и Джойса.

Мальте Лауридс Бригге, молодой датский поэт, последний отпрыск старинного рода, поселен автором в Париже. Ситуация могла бы напомнить традиционные «романы карьеры» — провинциал завоевывает столицу. Однако попытку такого сближения обрывает первая же фраза романа: «Сюда, значит, приезжают, чтобы жить, я-то думал, здесь умирают» (с. 145). Надо по достоинству оценить двойной парадокс этой фразы: в сознании героя с Парижем связано не бурление жизни, а умирание, и все же здесь — несмотря ни на что — живут... Начало предупреждает не только о тональности, но и о целях повествования: сдвигаются главные экзистенциональные точки человеческого существо-

² Стихотворения в прозе писались Рильке в 1906—1907 и 1913—1914 гг. За единственным исключением, самим автором не публиковались. Два ранних из них могли бы стать эпизодами романа Рильке. Позднейшие, написанные от первого лица, гораздо более личны. Некоторые персонажи и детали повторяются потом в романе (например, нищенка с карандашом). В целом это все те же фрагменты, но не соединенные в цикл единой нитью. *R. M. Rilke. Gedichte in Prosa // R. M. Rilke. Werke. In 6 Bdn. Frankfurt am Main, 1980. Bd. III, 2. S. 455—471.*

вания. Подобное сближение уже предполагает отказ от последовательно развивающегося сюжета.

Жизнь воспринята в романе кусками. Материя первого куска — фасады госпиталей Парижа, больные, бредущие вдоль стен, запахи улицы. Следующий фрагмент — шум города и тишина, наступающая ночью: «Все стоит, застыв, сжавшись, ждет страшного удара. Вот такая тут тишина» (с. 146). Эпизод следует за эпизодом. Люди, рассуждает герой, привыкли носить вместо лиц маски, и женщина на углу *Notre-Dame-des-Champs*, прикрывая руками лицо, «испугалась, слишком быстро, слишком резко оторвалась от себя, так что лицо осталось в ладонях» (с. 146). И дальше, без подготовки — воспоминание о смерти деда, внезапное появление во время семейной трапезы давно умершей женщины; библиотека, чтение Верлена; Бодлер; болезнь, униженность в больнице для бедных; прохожий на улице, вдруг начинающий дергаться; нищий в Люксембургском саду; разматывание старинных кружев с матерью. В предвосхищении Пруста³ у Рильке говорится о пунктирности памяти: «Я никогда потом уже не видел удивительного дома, который по смерти деда перешел в чужие руки. Детское воображение не вверило его моей памяти цельной постройкой. Он весь раздробился во мне; там комната, там другая, а там отрывок коридора, но коридор этот не связывает двух комнат, но остается сам по себе, отдельным фрагментом. И так разъединено во мне все...» (с. 154).

В книге отозвались впечатления от поездки Рильке в Скандинавию в 1904—1905 гг., где он посетил места, связанные с почитавшимся им писателем Й. П. Якобсеном. От Дании само имя и происхождение героя, а также важнейшая для писателя философия Кьеркегора. Так же, как его герой, Рильке жил несколько лет в Париже. В 1905—1906 гг. он был секретарем Родена. Он

³ Рильке был внимательным читателем Пруста, но читал его после создания своего романа. Впервые он прочел и оценил Пруста в 1913 году, когда был издан первый том «В поисках утраченного времени» (*H. E. Holthusen. Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1959. S. 120*).

любил этот город, оставивший, как и Роден, след в его творчестве. Но тщетно искать дальнейшие биографические соответствия между автором и его героем, хотя в первую зиму в Париже (1902—1903 гг.) Рильке тоже нуждался, чувствовал себя одиноким, был подвержен меланхолии и страхам⁴.

Герой оставлен в ауре неопределенности — он будто тает: читатель мало узнает о его облике (разве что изнашивается одежда), скупо сообщено о событиях его взрослой жизни, не говорится о том, что составляло главное в романах прошлого — жизненном интересе, активности и поступках протагониста.

Схвачены впечатления, то восхищенно, во множестве нюансов передающие мгновение, то страшные и резкие. Серия картин сплавлена размышлениями — о бедности, о смерти, о любимых и любящих, о книгах и чтении, о стихах, о Боге...

Роман-дневник? Такое определение мелькало в литературе о Рильке⁵. Но стоит заметить, что дата, непременно для записей в дневнике, поставлена только один раз в начале книги как дата начала записок. И, что гораздо важнее, не только личность героя, но и его сознание имеют сразу заметный особый характер. Известно, что Рильке начинал писать свой роман от третьего лица, в дальнейшем заменив его на первое лицо своего героя Мальте⁶. Как будто бы он решился на большую меру лирического выражения. Но и сознание этого лирического героя свободно не только от бытовых и частных подробностей, но будто бы и от самого себя⁷. Как писал Рильке в статье «Ценность монолога» («Der

⁴ См. письмо к Лу Андреас-Саломе 18 июля 1903 г. в кн.: *Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи.* М.: Искусство, 1994. С. 160—165.

⁵ См., напр., *Lexikon der Weltliteratur*. Bd. 2. Hauptwerke der Weltliteratur / Hrsg. von G. von Wilpert. Stuttgart, 1993. S. 97.

⁶ См об этом: *Käte Hamburger*. Rilke. Eine Einführung. Stuttgart, 1975. S. 68. *M. Engel* (Hrsg.). Rilke. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart; Weimar, 2004. S. 155—165.

⁷ Роман Рильке существенно отличается от его опубликованного в 1957 г. «Завещания» («Das Testament», 1921), написанного также в форме фрагментарных записей дневникового характера без дат, но го-

Wert des Monologes», 1899): «Надо же оставлять пространство над персонажами» — ведь они «могут еще вырасти»⁸.

Роман как будто свободно набросан, не выстроен. Постепенно, однако, становится ясно, что на своей глубине проза Рильке несет в себе какую-то трудно выразимую мысль, она концептуальна⁹.

В построении романа можно заметить слабо прочерченные нарастания и угасания отдельных мотивов. Начиная с первого эпизода преобладают темы стандартизации, противостоящей естественности, а в связи с этим столицы и провинции, настоящего и прошлого. Рассматривается и «стандартная» или, напротив, «индивидуальная» смерть. Развивается мотив разрыва границы, понятой и как граница между внешним и внутренним, между жизнью и смертью. Возвращаются мотивы лица и маски, творчества, безграничности детства, перерастающего себя. Ближе к концу книги нарастает тема «перехода», момента, связывающего «здесь» и «там», и — в связи с этим — любви как безграничности.

Но есть в романе два лейтмотива, неизменно упоминаемых в критических разборах книги и, главное, названных самим автором: «я учусь видеть» и «я боюсь». О страхе говорится на многих страницах романа — идет ли речь о страхе человека, затерянного в большом городе, или о страхе мальчика, когда, надев маскарадный костюм, он не может снять его и видит в зеркале «другого себя». Под столом вдруг оказывается живущая своей жизнью «отдельная» рука; подробно описываются или упоминаются многочисленные смерти. Но само по себе «страшное» не объясняет смысл книги. Это ведь не готический роман с привидениями, не фантастическая романтическая проза и не предвестие аб-

раздо более личного. — *R. M. Rilke. Aus dem Nachlass. Das Testament // R. M. Rilke. Werke. In 6 Bdn. Frankfurt am Main, 1980. Bd. III, 2. S. 483—618.*

⁸ *R. M. Rilke. Von Kunstdingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse. Leipzig und Weimar, 1981. S. 51.*

⁹ О подобной тайной концептуальности Пруста писал С. Г. Бочаров. *С. Г. Бочаров. О конструкции книги Пруста // С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 401—415.*

сурдизма. «Ужасное, — написал автор, — в каждой частице воздуха. Его втягиваешь в легкие вместе с прозрачностью; но оно оседает, твердеет в тебе, острыми, геометрическими краями врезаются в органы» (с. 174—175).

Отказавшись от автобиографизма, Рильке отдал Мальте свой способ воспринимать, понимать и размышлять. Мотив «я боюсь» связан с мотивом «я учусь видеть». «Ведь как бывает, — говорится на первых страницах. — Ты приходишь, жизнь тебя поджидает, готовенькая. Остается в нее только влезть. Ты хочешь или тебя понуждают уйти — и опять ни малейших усилий. Voilà, votre mort, monsieur. Умираешь, как попало» (с. 147). Этот отрывок о прошедшей мимо, незамеченной, непржитой жизни говорит не только о слабости глаза, но и о слабости духа. Но и распаханность души, тот «импрессионизм», который был важен для Рильке (неслучайно в тексте упоминается Э. Мане), не решает задачи «учусь видеть».

В тексте романа есть эпизод с зеленщиком, толкавшим свою тележку. Все как будто обычно. Но разносчик кричал (*schrie*, а не выкрикивал — *aufschrie*) свой призыв «Chou-fleur!» — «цветная капуста!», «и в этом “fleur” “eu” было странно безрадостное» (с. 162) («mit eigentümlich trübem eu» — сказано в немецком тексте¹⁰). Дальше упоминается «угловатая страшная женщина», которая его то и дело подталкивала: «Толкнет — и тогда он кричит». Картина начинает вызывать общие и вечные ассоциации: повозка, смерть, подталкивающая человека, кричащий человек. Следует уточнение: «Я сказал уже, что он был слепой? Так вот — он был слепой». Автор еще раз возвращается к подробностям, снова упоминает тележку и цветную капусту, но лишь затем, чтобы совершить редукцию: «Но так ли уж это важно? А если и важно, то не из-за того ли, что это значило для меня все вместе? Я видел старика, он был слепой и он кричал. Вот что я видел. Видел» (с. 163). В бытовой сцене, не нарушая ее контуров, вырывается другая глубина.

¹⁰ Немецкий текст приводится по изданию: *Rainer Maria Rilke. Werke. In 6 Bdn. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974. Bd. 3—1. S. 148.* Далее страницы и том в скобках в тексте.

Подобное построение близко не импрессионизму, а скорее обнажавшему существо вещей, пренебрегавшему деталями экспрессионизму. Но суть не в близости тому или другому течению — воплощается присущее Рильке зрение. Два выделенных автором мотива «я боюсь» и «я учусь видеть» по существу синонимичны: испугаться значит увидеть, постичь существо происходящего.

Проза Рильке, как и его поэзия, феноменологичны¹¹: жизнь воспринята как подлежащие осмыслению сущности, как опыт, имеющий не только очевидное частное, но и скрытое всеобщее значение. Неслучайно именно в этом романе герой произносит ставшую знаменитой фразу: «Стихи ведь не то, что о них думают, не чувства (...), стихи — это опыт» (с. 152).

Написанная на исходе эпохи «модерн» книга несла в себе не свойственное этой культуре скрытое напряжение. Объектом пристального внимания оказывались не характеры встреченных героем людей, не их обстоятельства, не детали, не разгадка их судеб, не, наконец, он сам. Каждый эпизод экзистенциален, в каждом так или иначе присутствуют главное в существовании человека: дом, жизнь под угрозой, смерть, любовь, отношение со временем, с окружающими вещами. «Проза поэта, — писал Гуго фон Гофмансталь, — содержит постоянное “где-то еще”. Его объект — это не данность, а весь мир. Как вызывает он это целое?»¹²

Очевидны напряженные отношения внешнего и внутреннего. Примером может служить эпизод, когда герой встречает на улице дергающегося человека. Судорожное подпрыгивание прекращается, но «двухтактное подергивание» переходит на его шею и беспокойные руки (с. 172). Дальше незнакомец идет спокойно, но уже обозначено то, что скрывается у него внутри. Так же и в каждом живет, замечает Рильке в другом месте, его разрастающаяся постепенно, как опухоль, смерть.

¹¹ На материале лирики об этом писала Кэте Гамбургер: *Käte Hamburger. Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes // Philosophie der Dichter. Stuttgart, 1966. S. 179—275.*

¹² *Гуго фон Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 723. Далее сноски, кроме особо оговоренных случаев, по этому изданию.*

Но связи внутреннего и внешнего всеохватны. Действуют те же законы, что в знаменитых «вещных» стихах Рильке (Ding-Ge-dichte): в ограниченное и замкнутое входит безмерность. Сама природа будто пытается вобрать в себя все вокруг: «Близь вбирает в себя цвета дали, льнет к ней и сама ею прикидывается. И все, что рвется в простор: река, мосты, безоглядно себя расточающая площадь — как рисунок на шелку, закреплено на этом просторе» (с. 151). Очевидно, именно это качество поражало у Рильке Пастернака, приведшего в своих воспоминаниях «Люди и положения» (1957) вместо разбора его творчества и «описания его особенностей» перевод стихотворения «Созерцание» («Der Schauende») со строчками:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас.
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простору,
Мы выросли бы во сто раз¹³.

Рильке был великим мастером изоляции¹⁴: он делил свой роман на фрагменты и сцены, лишал фигуры и предметы многообразия их внешних связей. Но тотчас же набирали силу другие процессы: контуры предметов раздвигались, наполнялись превосходившим их внутренним содержанием. Рильке называл это свойство своего поэтического языка тяжи, Bezüge, в которых раскрывалось «внутреннее пространство мира» («Weltinnenraum») — пространство, вошедшее внутрь души, пространство без границ или, вернее сказать, с подлежащими преодолению границами¹⁵.

¹³ Борис Пастернак. Об искусстве. М., 1990. С. 210. Связи поэтики Рильке и Пастернака чрезвычайно глубоки и требуют тщательного исследования.

¹⁴ Соображения по этому поводу высказал И. Бродский в статье «Девяносто лет спустя», посвященной одному стихотворению Рильке, см.: И. Бродский. Письмо Горацию. М., 1998. С. CCXLV.

¹⁵ Об этом писал А. В. Карельский в кн. «Хрупкая лира». М., 1999. С. 84—85.

Это и есть то, чем спаяны фрагменты этой прозы, их «действующие лица» и обстоятельства. Лейтмотивы «я боюсь» и «я учусь видеть» сходятся в ситуации, к которой автор возвращает нас вновь и вновь. Это ситуация перерастания, перехода от возможного к невысказанному, от реального к призрачному, от жизни к смерти, из одного мира в другой — ситуация преодоления границы. Как восклицает однажды Мальте, «на каком же узком краешке держится ...покой!» (с. 175). Роман написан именно об этом — он о «входе в безмолвие подлинных перипетий» (с. 152). Круги, повторения, варьирующие главные мотивы, захватывают метафизические пределы.

Именно этот смысл прямо выражает эпизод перфорации сердца умершего отца Мальте. Причина, по которой герой настоял на своем при этом присутствии, необычна: «Быть может, так прояснится смысл целого». («О своем сердце, — вспоминает Мальте, — я не думал (...) Я впервые с уверенностью понял, что оно здесь не в счет». С. 210, 211.) Здесь, как и во многих других эпизодах романа, говорится не просто о смерти, а о ее тайне.

«Ты или там..., — сказано однажды в книге, — и тогда здесь тебя нет, или ты здесь, но тогда ты не можешь быть там» (с. 193). Однако автора занимают как раз те состояния, когда можно схватить переход от одного к другому, когда человек не там, но уже не совсем здесь. Именно этим, а не интересом к ужасному рождены многочисленные картины умирания, не свершившейся еще смерти. Женщина в трамвае, бьющая по щекам только что скончавшуюся (а, может, еще живую?) дочь; приковавший внимание Мальте человек в кафе, на лице которого ужас от того, что внутри него происходит; умирающий король, которому почему-то важно вспомнить бессмысленное слово; наконец, сцена казни Гришки Отрепьева, в которой сошлись многие мотивы книги: человек, присвоивший чужое лицо, человек на краю гибели. В этой сцене повествователем перейдены все пределы. И раньше он перешагивал не только границы пространства и времени, но и ограниченность человеческой личности: сквозь расплывшееся лицо фрейлейн Брае проступало лицо матери Мальте. В сцене казни Отрепьева повествователь стремится схватить самый мо-

мент перехода от жизни к смерти и от маски к подлинности. Следует описание последних мгновений самозванца. События фиксируются сторонним глазом, но все настойчивее являются моменты, «отснятые» с другой точки зрения, изнутри — сначала как пересказ мимолетных мыслей и состояний жертвы («Далеко же зашло: видели самого Грозного въяве и вот — верят в него...»). Дальше все ближе к тому, что чувствует жертва: «Боль пронзает ногу, ему уже не до гордости, он одно только помнит — боль. Да и времени нет уже. *Окружают* (...). *Сейчас* — *кончится* (...) вдруг он чувствует тишину, мгновенную, без перехода» (Курсив мой. — *Н. П.*). Но автор не удовлетворен: ему нужно передать мгновения между голосом матери, разоблачившим Лжедмитрия, и выстрелом, он желал бы запечатлеть «изнутри» эту минуту. Дело тут, однако, не только в переходе от внешнего к внутреннему и не только от жизни к смерти¹⁶. Эти мгновения, полагал Рильке, быть может, способны открыть человеку его ограниченность, в том числе и маской самозванца: «(...) между голосом и выстрелом, сближенными до предела, снова ощутил он волю и возможность стать всем» (с. 224).

Роман Рильке содержит в себе размышление над «целокупностью сущего»¹⁷. То, что Рильке обозначает словом *Bezüge*, — не просто связи и соответствия: это обнажение общей основы несходящихся рядов жизни.

Видимость непрочна и зыбка. Вырядившийся мальчик потерял в зеркале себя. Женщина оторвала вместе с руками лицо. Все увидено в беспрестанном движении, изменениях, превращениях. Оживают и начинают двигаться даже фигуры на гобеленах. Превращения несут в себе волшебство и вместе с тем глубоко реальны: «Еще до смерти отца, — отмечает Мальте, — все стало совершенно другим». Домов нет, и только старые вещи

¹⁶ Сам момент между жизнью и смертью неоднократно вызывал с тех пор интерес поэтов (см., например, стихотворения Г. Гейма «Голод» и «Робеспьер», написанные в 1913 году, т. е. после романа Рильке).

¹⁷ *Мартин Хайдеггер*. Петль — для чего? // *Райнер Мария Рильке*. Прикосновения. М., 2003. С. 194.

длят исчезающую жизнь. Бархат шкатулки хранит след пропавшего ожерелья. Границу этого мира пересекают мертвые, под столом появляется живущая самостоятельной жизнью рука... Автора занимает, однако, не столько сама эта непрочность, сколько открывающиеся в ней просторы иного ранга.

В книге много говорится о «бедности и смерти» («Книга о бедности и о смерти» был назван и последний раздел в стихотворном сборнике Рильке «Часослов» — «Das Stunden-Buch», 1905). Но и то и другое имеют для автора особое значение. Бедность не просто жалкое состояние, холод, голод, отрепья. Бедность — это состояние, тяготеющее к уничтожению, нулю и вместе с тем к переходу к чему-то высшему.

И в этом случае Рильке говорит о своих намерениях в сущности прямо. Ближе к концу помещен рассказ о нищем разносчике газет в Люксембургском саду. Он не просто беден: он (не первый случай в этой книге) слеп, голос его, выкрикивающий название газет, поспешен и слаб, «как шорох лампы или печи»; двигаясь вдоль ограды сада, он будто распластан и слит с ней. Поглощенный желанием представить себе его облик, Мальте все же не хочет смотреть на него. Но взглянув однажды нечаянно, герой понимает, что его представление не годится: «бесконечная жалкость, ничем не смягчаемая и не скрытая, превосходила силы моего воображения». Дело не столько в одежде, которая в этот воскресный день, вероятно, была получше, — но она была «как нежнейший пушок на птичьей грудке». Рильке употребляет сравнительный оборот, ставит слово «как». Частые у него сравнения призваны наводить мосты, прочерчивать напряженные связи¹⁸. Наметившееся сходство (человек — воробышек) сводит обоих к некоему общему основанию. Так же едва заметно, на основании, о котором можно только гадать, сближен слабый голос разносчика и шорох лампы или печи. Рассуждая о сравнениях у Рильке, Хайдеггер предлагает понимать их как близость более глубокую, чем сходство, понимать как «...то отношение,

¹⁸ А. Ю. Зиновьева. Р. М. Рильке и немецкая поэзия рубежа веков // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. М., 2003. С. 379.

которое они в качестве сущих имеют к своей основе»¹⁹. Перед Мальте абсолютно незащищенный, «голый» человек. И вдруг героя осенило: «Господи! Ты, стало быть, существуешь (...) Это же Твой вкус, Твое, Господи, благоволение» (с. 231, 232).

В «Записках Мальте Бригге» связь конкретного со всеобщим часто представлена как неосуществившееся — как ограниченность, схваченность, омертвление. По определению Хайдеггера, Рильке — это «поэт в скудное время»²⁰. И тем не менее, и здесь действует закон Bezug'a — едва заметные «знаки и указания» соотношенности с мировым целым. Основопологающей структурой этой прозы Фр. Мартини считал осуществление двух противоположных задач: «Со всей возможной точностью сделать предмет видимым и в то же время укрыть его, вывести из постижимого — схватывая, отпустить, познавая, погрузить в неопределенность («...im Zugriff zugleich ein Fahren-Lassen, im Erkennen zugleich ein Vertiefen der Ungewissheit»)»²¹.

Фигуры романа содержат в себе много гротескного, порой шутовского (как тот дергающийся, будто танцующий человек или Николай Кузьмич, пытающийся накопить исчезающее, проходящее время). Но восприняты они без отстраняющей иронии: дело было не в иронии, а — в конечном итоге — в загадке бытия и, стало быть, и в загадке человеческого существования. В «Записках» неоднократно звучит тема разбивающихся, катящихся, падающих, стучащих, потерявших себя вещей. История о крышке с жестяной банки, неизменно падающей поздним вечером в комнате соседа, катящейся куда-то, а потом, покачавшись из стороны в сторону, наконец успокаивающейся, начинается с беглого замечания, что с этим соседом у героя не было ничего общего. Но общим было время, когда в вещах стало заметным губительное многолетнее общение с людьми: «Тут-то и сказывается, насколько испортились вещи, якаясь с людьми. Ведь вещи — если позволительно их, между прочим, сравнить с жестя-

¹⁹ *Мартин Хайдеггер*. Петль — для чего? С. 189.

²⁰ Там же. С. 186.

²¹ *Fr. Martini*. Das Wagnis der Sprache. Stuttgart, 1970. S. 156.

ными крышками — удивительно косо и плохо сидят на своих местах. То оттого, что очутятся впопыхах не на своем месте, то оттого, что их кое-как и нехотя на него сажают, то оттого, что соответственные края погнуты у них как попало. Будем же до конца откровенны: они только и мечтают, как бы спрыгнуть, покатиться и задрезбездать. Откуда взялись бы иначе так называемые развлечения и шум, который они производят?» (с. 221). «Ищите глубину вещей, — советовал Рильке молодому поэту, — туда ирония никогда не сходит...»²²

У героя романа мало «собеседников». Но эта проза в высшей степени диалогична в другом смысле. Затерянный в большом городе, одинокий, больной, полунищий Мальте говорит о себе однажды как о «ничто». Но такие же «ничто» встреченные им люди, чье единичное жалкое существование теряется в шуме жизни: нищий, калека, зеленщик... «Ничто» откликается другому «ничто», свидетельствует о своей реальности. Герою, произнесшему «вслух», для слушателей, немногие слова, вторят немые «объекты» его сочувственного внимания. Отклик идет из тех же глубин или, вернее сказать, из тех же последних пределов существования, что и собственная его жизнь на краю. «Объекты» в стихах, как и в прозе Рильке, звучали, по мнению критика (Дитер Шеллинг), «в унисон» к повествователю — лирическому субъекту этой прозы. Но можно прибавить и еще одно. То, что совершалось на глазах читателя с продавцом капусты или разносчиком газет в Люксембургском саду, было не простым их освобождением от внешних наслоений. Гуссерлевская редукция становилась у Рильке не только обнажением сущности, но превращением этой сущности из объекта чужого внимания в лицо, в субъект²³. Обнажалась живая душа. Ведь по сути живыми субъек-

²² Р. М. Рильке. Письма к молодому поэту // Р. М. Рильке. Ворписведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 151.

²³ О подобном следствии редукции Гуссерля см.: Э. Литтауэр. К выступлению Гуссерля в Париже // Антология феноменологической философии в России. М., 2000. С. 527. В экспрессионизме, особенно немецком, философия Гуссерля, воспринятая в «собственных интересах», приводила к другим результатам: итогом была абстрактность образов.

ектами, «душами», становились и рильковские вещи в его «Ding-Gedichte».

Как и в австрийской классике, действительность у Рильке зыбка. Сама реальность готова двинуться в другие пределы. Но с классикой в романе есть и другие связи. Как Адальберт Штифтер настаивал на равенстве великого и малого, утверждая значительность малого и отдельного, право каждого человека существовать рядом с другим и «идти своим человеческим путем»²⁴, так и у Рильке читаем: «Возможно ли, что мы ничего не знаем о девушках, а они живут ведь на свете? Что мы говорим “женщины”, и мы говорим “дети”, “мальчики”, не подозревая (<...>), что слова эти давно затеряли свое множественное число в несчетной россыпи единиц?» (с. 153). Именно эти единицы замечены Рильке.

Тут можно сделать еще один шаг в понимании книги. Вместе с ощущением угрозы самому существованию мира, наряду с констатацией его оскудения, Рильке важна потребность пересиливания, преодоления, роста. Знаменательна часто встречающаяся у Рильке глагольная приставка «über»: überwinden, übersteigen, übertreffen и даже überschreien (в стихотворении «Выбор Дон Жуана» — «Don Juans Auswahl») и еще во множестве вариантов. Глагол с той же приставкой стоит и в ставшей знаменитой строчке из реквизума Вольфу графу фон Калькройту: «Wer spricht vom Siegen? Überstehn ist alles», произведшей, по свидетельству Готфрида Бенна, огромное впечатление на писателей экспрессионистического поколения. Герой романа должен преодолеть, превозмочь — не препятствия и трудности на своем пути — он должен возвести себя или, вернее, нечто в себе в степень, вырасти в направлении к вечности.

Это в конечном итоге определяет и структуру произведения. Роман о Мальте Бригге — это поток. Смысл преодолевает саму разделенность на картины-фрагменты. Можно, пожалуй, даже предположить, что разделение на картины и дано ради его преодоления, чтобы в усилия постижения проявить связи разного²⁵.

²⁴ *Adalbert Stifter. Gesammelte Werke in 6 Bdn. Bd. 3. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1959. S. 10.*

²⁵ Трудно согласиться с интерпретацией романа, данной в книге такого авторитета как Юрген Петерсен. Рассматривая «Записки Мальте»

Границы эпизодов стираются потоком сознания героя. По существу, весь роман — это внутренний монолог Мальте. В романе, как позже в «Дуинских элегиях», в полную меру проявляется тот лиризм, об особом качестве которого Рильке писал в ранней статье «Ценность монолога»: «То же самое слово, которое в диалоге оказывается неспособным схватить последнее, оказывается, если оно не должно больше ни к кому обращаться, во владении истиной»²⁶. И в «Записках» от лица Мальте: «А когда я писал драму — куда меня занесло? Глупец я или слепой подражатель — зачем мне понадобился третий, чтобы рассказывать о судьбе двоих, терзавших друг друга? (...) Он — ширма, за которой разворачивалась драма. Он — ширма у входа в безмолвие подлинных перипетий» (с. 152).

Слово для Рильке не исчерпывается своим номинативным значением. Такие слова — продолжает Рильке в той же статье о монологе — это то, что нужно нам в повседневной жизни. Мы не нуждаемся в них, когда мы одни. Одинокое слово устремлено в глубь вещей, сохраняя при этом связь с ними.

Последнее необходимо. В той же статье, высоко ценя Метерлинка, освободившего сцену от быта, Рильке в то же время не принимает его «священнодействия»: «Его образы потеряли весомость»²⁷. Само слово у Рильке, слово лирического монолога Мальте, таким образом, двойственно: оно стремится к свободе и в то же время связано с миром. Неслучайно в творчестве классика Штифтера Рильке особо ценил язык, созданный себе писате-

как новую романную форму, Петерсен видит в произведении воплощение ситуации полнейшего отчуждения героя и изоляции субъекта от мира: «Только ледяная изоляция дает гарантию и опору, потому что *o res extra nos* мы ничего не знаем». Отсюда следует вывод о технике монтажа, абсолютной «бессвязности» эпизодов и, следовательно, возможность любой произвольной читательской интерпретации. *Jurgen H. Petersen. Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung. Typologie. Entwicklung. Stuttgart, 1991. S. 76, 77.*

²⁶ *Der Wert des Monologes // R. M. Rilke. Von Kunstdingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse. Leipzig und Weimar, 1981. S. 49.*

²⁷ Там же. С. 51.

лем из «родового и насыщенного опытом»²⁸. Уносящаяся в метафизические пределы мысль Рильке, непримиримая к любому упрощению, выражена вместе с тем простыми, почти обиходными словами. Вспомним: «На каком краешке держится покой...» или: «Другого-то нет под рукой...» В своей работе о Рильке М. Хайдеггер выделил несколько основополагающих для поэта слов: «отвага», «весы», «натяжение», «тяготение», «открытое». Каждое их них — широчайшее по объему, опорное для Рильке понятие. Но каждое и укоренное в языке простое слово. В книге о Родене Рильке так формулирует принцип своей поэтики: «Каким интенсивным ни было бы движение художественного произведения, оно должно, пусть из бесконечных ширей, пусть из глубины небесной, оно должно возвратиться; и должен замкнуться великий круг, круг уединения, в котором проводит свои дни художественный предмет»²⁹.

Поток сознания Мальте и, значит, включенный в это сознание мир, един, но двойится. Если первое его русло — все, замкнутое, отжившее, то обозначено и движение к всеохватной шире. «Как моя жизнь окружает это яблоко, думает он. Над всем завершенным встает неисполненное и растет» (с. 244). Яблоко не только на столе, но и там, где все мы находимся — в безграничности. С этой безграничностью, «внутреннем пространством мира» — «Weltinnenraum», способна соразмериться душа человека: «Сколь ни протяженно “внешнее”, ему, со всеми его межзвездными расстояниями, не выдержать сравнения с глубинными измерениями нашей внутренней жизни, которая не нуждается даже во вместительности вселенной, чтобы в самой себе быть почти необозримой...» — написал Рильке в письме от 11 августа 1924 года из Мюзю. И дальше, переходя к отношению сказанного к земным делам: «Во мне все больше крепнет представление, что наше обыденное сознание обитает на вершине пирамиды, основание которой в нас (и в известной степени под нами) столь

²⁸ Rainer Maria Rilke. Briefe. Leipzig, 1950. I. Bd. S. 470 ff.

²⁹ Огюст Роден // Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 85.

широко, что чем глубже мы способны к нему спуститься, тем более общезначимо причастными оказываемся к независящим от времени и пространства данностям земного, в широчайшем смысле мирового настоящего»³⁰.

Вместе с гротескным персонажем Николаем Кузьмичем читатель будто чувствует вращение земли и веяние времени. Любовь выходит из земных границ: это «плач по Вечному» (с. 242). Малые предметы разрастаются до огромного («...как если бы сделали глобус не меньше земного шара», с. 236). В разных формах проходит ошеломляющая мысль о мировой цельности. И если движение часто дается как сдвиг вещей в искривившейся современности, то оно же рост, таящийся в каждом: «С некоторых пор я думаю, что наша сила, она в нас, но она чересчур для нас велика. Да, правда, — мы ее не знаем; но не самое ли сокровенное наше знаем мы всего меньше? (...) Время упущено, мы свыклись с вещами менее ценными. Мы уже не узнаем своего достояния и пугаемся его огромности» (с. 214). Как в романе, так и позже, в «Дуинских элегиях», «смерть — это лишь другая, невидимая и неосвещенная нами *сторона жизни* (здесь и дальше курсив Рильке. — Н. П.). Мы должны попытаться достигнуть высшего сознания нашего бытия, которое у себя дома в *обеих неразграниченных между собой областях* и питается из *неисчерпаемого источника обеих* (...). Истинная жизнь простирается на *обе* области, большой круг кровообращения проходит через *обе*...»³¹

Рильке поэт пространства. Именно пространство, а не время — метафизическая основа его текстов: «Und die Zeit ist Raum» — написал он однажды. К. Гамбургер замечает, что само немецкое слово «Raum» несет в себе смысл замкнутости, отграниченности. Заглянув в многотомный толковый словарь немецкого языка, можно убедиться, что из четырех значений слова только

³⁰ An Nora Purtscher-Wydenbruck // R. M. Rilke. Briefe. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950. S. 871.

³¹ Р. М. Рильке. Письмо В. фон Гулевичу. 13 ноября 1925 г. // Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 241—242.

пятое имеет значение безграничности — безграничного мирового пространства³². По словарю Даля русское значение слова «пространство» иное: «Пространство — состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место; самое место это, простор, ширь, даль и глубь, место по трем изменениям своим»³³. Рильке, несомненно, пытался увидеть безграничное в любой отграниченности, безграничность пространства.

Рильке не писал о современной ему политической ситуации³⁴ — он писал об изменившемся отношении человека к «мировой цельности». В романе есть эпизод о видении из далекого прошлого, испугавшем когда-то мальчика. К давно прошедшему относятся слова о «тяжелом, гибельном (в оригинале «массивном» — «massive» — S. 316), отчаявшемся времени» (с. 238). О том времени сказано: «Кто находил в себе силу удержаться от убийства? Кто в тот век не знал, что неотвратимо худшее?» (с. 239). А в оригинале определеннее: «Wer in dieser Zeit wußte nicht, dass das Äußrste unvermeidlich war?» (S. 318). Но это уже не мысли ребенка. Эпизод начинается со слов: «Вот сижу я холодной ночью и пишу, и я все это знаю» (с. 238).

Главное в книге Рильке — это отвага связей. Внешнее во внутреннем, внутреннее во внешнем; малое, умаляющееся до гибели, но перерастающее свою малость и смерть; бедность не как нищета, а как состояние высвобожденности, восходящее для Рильке к образу Франциска Ассизского (которому посвящено заключительное стихотворение последней части «Часослова»), как переход к огромному целому или, как писал он, к «неслыханной середине» («Сонеты к Орфею». Вторая часть. XXVIII). Ведь бы-

³² Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. In 6 Bdn / Hrsg. von R. Klappenbach, W. Malige-Klappenbach und W. Steinz. Bd. 4. Berlin, 1978. S. 2958.

³³ Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Т. 3. СПб.; М., 1912. С. 1346.

³⁴ «Рильке не есть ни заказ, ни показ нашего времени, — формулировала Цветаева, — он его противовес». Цит. по изд.: М. Цветаева. Несобранные произведения. Париж, 1971. С. 633.

тие или, если иначе называть его, жизнь, это, как писал Гофмансталь, «полное, без остатка соединение несоединимого»³⁵.

В лирическом романе Рильке автор и герой сближены. Однако, как писала Лу Андреас-Саломе: «Мальте не портрет, а использование автопортрета художником, чтобы подчеркнуть свое отличие от героя»³⁶. Меньше всего соответствий в вымышленных автором картинах детства Мальте Бригге. Ясней всего автор выступает там, где речь идет о высвобождении из пелены, мешающей человечеству увидеть лицо жизни. Именно тут начинает звучать тема творчества как насущной и постоянной задачи человека. Недалеко от начала книги читаем: «Вот сижу я в своей каморке, я, Бригге, которому двадцать восемь лет и о котором ровно никто не знает. Я здесь сижу, и я — ничто. И, однако же, это ничто начинает думать у себя на пятом этаже, в серый парижский денек, и додумывается до такого:

Возможно ли, думает оно, что все существенное и нужное еще не увидено, не опознано и не сказано? Что тысячелетия, которые были отпущены нам на то, чтобы смотреть, размышлять и записывать, промелькнули школьной переменкой, когда едва успеваешь проглотить бутерброд и яблоко?

Да, возможно.

Возможно ли, что, невзирая на прогресс и открытия, культуру, религию, философию, мы застряли на житейской поверхности? Что даже и поверхность эту, которая хоть что-то да могла собой выражать, мы затянули такой непереносимо скучной материей, что она смотрит гостинной мебелью, когда хозяева уехали на лето?

Да, возможно.

Возможно ли, что вся история человечества ложно истолкована? Что все прошедшее искажено, ибо нам вечно токуют о

³⁵ Гуго фон Гофмансталь. Избранное. С. 723.

³⁶ Лу Андреас-Саломе. Прожитое и пережитое. М., 2002. С. 120. Сам Рильке писал об этом: «Нет никаких оснований относиться к Мальте Лауридс Бригге как к неисчерпаемому кладезю биографического материала...» См.: Письмо д-ру Хейгродту. 24 декабря 1921 года // Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. С. 227.

массах, тогда как дело совсем не в толпе, а в том единственном, вокруг кого она теснилась, потому что он был ей чужд и он умирал?

Да, возможно» (с. 153).

И дальше после ряда подобных ведущих в глубь вопросов: «Но если все это и впрямь возможно, если тут есть хоть тень возможности, нельзя же, чтоб так и осталось! И первый, кого ошарашила эта мысль, должен попытаться что-нибудь предпринять, пусть даже он и не наиболее подходит для этой цели: другого-то нет под рукой. И молодой неприметный иностранец Бригге должен усесть за стол у себя на пятом этаже и писать день и ночь напролет, да, надо писать, вот и все» (с. 154).

Такое острое сознание ответственности при абсолютной сосредоточенности на своем творчестве было в высшей степени свойственно самому Рильке. Для Рильке, как, может быть, ни для кого другого, характерна и естественна позиция, названная Бахтиным «внежизненно активной»³⁷. Творчество соединялось у него с одиноким существованием «в стороне», характерной ситуации его жизни (Г. Броч называл его «пожизненным изгнанником»³⁸. Цветаева писала о Рильке: «Этот из далеких далекий, из высоких — высокий, из одиноких — одинокий»)³⁹. Подобная позиция созвучна одиночеству близкого поэту Кьеркегора. Рильке был важным голосом в той, понимавшейся как спасительная переориентации культуры с современных конечных целей на

³⁷ Во втором выпуске «Бахтинского тезауруса» дается такое определение «внежизненно-активной позиции»: «Внежизненно-активная позиция Бахтина (...) есть ориентация человека не на “конечно-размерные” ценности, а на то, что выходит за их границы, — на бесконечное и безмерное целое» // С. Н. Бройтман. «Внежизненно-активная позиция» // Бахтинский тезаурус. Вып. 2 / Дискурс. 2004. № 11. С. 30.

³⁸ Hermann Broch. Schriften zur Literatur. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1975. S. 96. О дистанцированном отношении Рильке к Вене и венскому модерну см.: Joseph P. Strelka. Mitte, Maß und Mitgefühl. Wien; Köln; Weimar, 1997. Глава «Rilke und Österreich».

³⁹ Цит. по кн.: М. Цветаева. Несобранные произведения. Париж, 1971. С. 632.

безмерное и бесконечное, которая шла с рубежа XIX—XX веков как в западной, так и в русской культуре. Такая позиция требовала от него не только смелости видимого неучастия, но и отваги соотнесения мучительных для него проблем современности с их метафизическим значением. Одним из первых в европейской литературе Рильке сказал об оскудении жизни. В девятой из «Дуинских элегий» говорится о том, что «...мы здесь для того, / Чтобы сказать: “колодец”, “ворота”, “дерево”, “дом”, “окно” / Самое большее “башня” или “колона”». И «Чтобы, сказав, подсказать вещам сокровенную сущность, / Неизвестную им» (Перев. В. Микушевича). Элегии были опубликованы в 1923 году, то есть одновременно с сосредоточенной на той же теме поэмой «Выжженная земля» Т. С. Элиота. Но и в «Записках Мальте Лауридса Бригге» уже идет речь о потерявших себя вещах.

Размышляющий и наблюдающий Мальте проходит стороной в шуме и суете Парижа. Своей сторонней позицией он напоминает героя другого романа — Ульриха в «Человеке без свойств» (1943) Музиля, решившего, несмотря на видимость деятельности, жить, не совсем в жизни участвуя. В романе Рильке, как потом и в романе Музиля, понятие «судьба» включает в себя идею ограничения, схваченности⁴⁰. Музиль, почитавший Рильке как великого поэта, считал его и глубоким мыслителем, в котором человечество еще распознает своего духовного поводыря⁴¹. Но поводырь этот особого рода. Мысли в творчестве Рильке, мысли его героя Мальте лишены натиска утверждения — они неназойливы и бескорыстны. Отвага такой мысли беззащитна⁴². Автор и его герой лишь пытаются протянуть соединительные тяжи между человеческой жизнью и окружающей бесконечностью, ответить своей вибрацией на вибрацию вселенной.

⁴⁰ См. об этом: *Veronika Merz*. Die Gottesidee in Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» // Bernhard Zeller zum 65. Geburtstag. Stuttgart, 1985. S. 288.

⁴¹ *Р. Музиль*. Речь о Рильке (1927) // Нева. 1997. № 6. С. 36—43. Перевод А. Белобратова.

⁴² См об этом: *М. Хайдеггер*. Цит. соч. С. 191 и дальше.

И в стихах, и в «Записках Мальте Бригге» Рильке занят важным для него различием между «любить» и «быть любимым» — второе ограничено и ограничивает, первому не поставлено границ... Пришедший домой, узанный, упавший на колени блудный сын, размышляет Мальте в последнем эпизоде «Записок», молча молит не о прощении, он молит, «чтобы его не любили» (с. 251), — именно так понимает герой его коленопреклоненную позу: «Меня трудно уверить, будто история Блудного сына — не повесть о ком-то, кто не хотел быть любимым» (с. 248). Возникает едва заметная параллель со сценой казни Гришки Отрепьева: и там и тут дело решает узнавание — взгляд, брошенный из окна. Узнавание ставит пределы, возвращает к привычному образу, прерывает путь. Но вернувшийся живет в состоянии перехода, его дорога не кончена, «...он начал чувствовать себя ничьим и всеобщим» (с. 250).

Коленопреклоненная поза Блудного сына имеет для Рильке особый смысл. Нельзя не заметить, что в сцене встречи ее собственно нет. К пришедшему кидаются собаки, из окон высовываются лица, «и на одном лице, совсем старом лице, вдруг пробивается узнавание. Узнавание? Только ли оно? Прощенье. Какое прощение? Любовь. Господи Боже — любовь» (с. 251). Дальше упоминается лишь «заклинающий жест, с каким он кидается к их ногам...» (там же). Отец, упомянутый «анонимно» как «совсем старое лицо...», нужен в этом заключающем Записки эпизоде для других целей. Их объясняют комментарии Рильке к работе Родена «Блудный сын» или «Молитва»: «Тут не только сын на коленях перед отцом. Такому жесту необходим Бог, и в человеке, делающем этот жест, заключены все те, кто нуждается в Боге. Этому камню принадлежат все просторы — он один во вселенной»⁴³. В сцену, традиционно знаменовавшую возвращение, приход, прощение и успокоение, Рильке привносит обратный смысл — ухода, неуспокоенности, бесконечности. «Что знали они о нем? Его стало бесконечно трудно любить, он чувствовал, что это под силу лишь Одному. Но Он пока не хотел» (с. 252).

⁴³ Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 106.

«Записки» начинаются с упоминания о стенах госпиталей, о больничной стене, вдоль которой, держась за нее рукой, бредет беременная женщина. Ей кажется, что стена исчезла, но она тут, женщина ощупывает ее. Заключается книга ситуацией прямо противоположной: стены и границ нет, все открыто, о смерти героя не упомянуто, автор кончает тем, что герой будто растворяется, исчезает, уходит в беспредельность. Нет и обычного слова «Конец»: в конце произведения автор ставит (без обозначения даты последней записи) «Конец записок».

В письме Ильзе Яр 22 февраля 1923 года Рильке высказал наблюдение, которое может быть отнесено и к художественному смыслу его романа: «Понятное ускользает, оно претерпевает превращения, вместо обладания постигаешь связь»⁴⁴.

⁴⁴ R. M. Rilke. Briefe. Wiesbaden, 1950. S. 820.

«ПОКОЙ И МОЛЧАНИЕ» Г. ТРАКЛЯ
(К ВОПРОСУ О НЕКЛАССИЧЕСКОМ ТИПЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО)



На исходе XX века мы еще плохо понимаем, что произошло в поэзии рубежа XIX—XX веков и в чем именно состоит эстетическое своеобразие модернистской, или, если использовать более точный и предпочтительный термин, неклассической поэтики. Прояснить это поможет анализ того, как изменилось *художественное целое* — словесный образ, сюжет и связанная с ним жанровая структура в лирике. Рассмотрим этот вопрос на примере стихотворения одного из крупнейших австрийских поэтов начала XX века.

G. Trakl
Ruh und Schweigen

1. Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
2. Ein Fischer zog
3. In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.

4. In blauem Kristall
5. Wohnt der bleiche Mensch,
die Wang' an seine Sterne gelehnt;
6. Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.

7. Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
8. Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
9. Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.
10. Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;

11. Ein strahlender Jüngling
12. Erscheint die Schwester in Herbst
und schwarzer Verwesung¹.

Покой и молчание

1. Пастухи похоронили солнце в голом лесу.
2. Рыбак вытянул
3. В волосяной сети месяц из замерзающего озера.

4. В голубом кристалле
5. Живет бледный человек,
прислонясь щекой к своим звездам;
6. Или он опускает голову в пурпурном сне.

7. Но все время касается черный полет птиц
8. Смотрящего, святое синих цветов,
9. Думает близкую тишину забытого,
погаснувший ангел.

10. Снова ночует чело в лунных камнях;
11. Лучащийся юноша
12. Появляется сестра в осени и черном тлении.

* * *

Это стихотворение открывает цикл «Семикратная песня смерти» из второй книги Г. Тракля «Себастиан во сне» (1914, напечатана в 1915 г.).

Первое эстетическое впечатление читателя, воспитанного на классической лирике XVIII—XIX веков, — бессвязность текста. События только обозначены, но, кажется, не приведены в связь и никак не прояснены (пастухи похоронили солнце, рыбак вытянул месяц, в голубом кристалле живет бледный человек, лучащийся юноша — появляется сестра). Еще элементарно бессвязнее вся третья строфа, кажущаяся едва ли не глоссолалией.

¹ G. Trakl. Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar. Dritte Ausgabe. München, 1974. S. 63.

Далее, не подается осмыслению, то есть идентификации с неким реальным жизненным событием², сама сюжетная ситуация, лежащая в основе стихотворения. При восприятии классического текста мы этой трудности, кажется, не испытываем, однако, это не совсем так. Уже замечено, что у Пушкина, например, в художественном факте «сохраняется его собственная сложность и “тайна”, его бесконечность, “фантастичность” его концов и начал (...) Факт остается нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъясненный*»³. Но в классической лирике сама жизненная конкретность исходной ситуации облегчала ее идентификацию с наивно понятой «жизнью» и создавала видимость исчерпывающего понимания стихотворения. Неклассическая поэтика не открыла здесь чего-то принципиально нового, она лишь довела до предела уже известное классике и окончательно сделала *сюжетную ситуацию автономной*. Теперь «рассказываемое событие» стихотворения не может быть понято из внеположного тексту жизненного события, потому что оно несводимо к «жизни», связано с ней опосредованно, через исторически сложившуюся структуру определенного типа сюжета и жанра, содержит в самом себе свою порождающую модель и должно быть понято из себя самого⁴. Поэты рубежа веков ясно осознавали это (И. Анненский, например, утверждал: чтобы понравилась современная лирическая пьеса, «надо все же отказаться, читая ее, от *непосредственных аналогий с действительностью*»⁵ (курсив поэта. — С. Б., Н. П.).

² Такое определение понятия «осмысление» в отличие от «интерпретации» дано Ю. И. Левиным (Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Мандельштама // Слово в советской поэзии. М., 1975. С. 227).

³ С. Г. Бочаров. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 220.

⁴ В этом отношении «память жанра» символична и как настоящий символ, по А. Ф. Лосеву, содержит в себе собственный порождающий принцип. См. об этом: А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

⁵ И. Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 339.

В нашем стихотворении такой автономией обладает характерный для Тракля (и для поэзии немецкого экспрессионизма, но также вообще для европейской и русской неклассической поэзии) тип сюжетной связи (немецкие исследователи и вслед за ними С. С. Аверинцев определяют ее через понятия «стиль наизывания» (Reihungsstil), «однородное присоединение» (gleichförmige Addition) или «рядоположение» (Nebenordnung)⁶. При такой сюжетной архитектонике отношения между событиями, конечно, есть, но это отношения особого рода, возникающие из соположения самостоятельных образов и требующие для своего восприятия пробуждения очень древней «памяти».

Историческая семантика такого типа сюжета, почти не осознанная нашей наукой, восходит, насколько можно судить при неразработанности проблемы, к самым исходным (еще не подчиненным причинно-следственной логике) интеллектуально-эстетическим актам человека — *к рядоположению в пространстве как первичной форме смысловой связи, к синкретизму и семантическому тождеству форм при их различии и даже самостоятельности*⁷. В неклассической поэзии эстетическая ориентация на архаику, а главное, погружение художника в архаические, еще синкретические пласты сознания, привели к возрождению соответствующего типа сюжета, который мы будем называть *неокумулятивным* и который, естественно, не просто воспроизводит древний кумулятивный сюжет, но и переосмысляет его.

⁶ Об этом принципе см.: K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heym's, G. Trakls und E. Stadlers. Studium zum Lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg, 1963; K. L. Schneider. G. Trakl und Reihungsstil. Salzburger Trakl-Symposion. Salzburg, 1978 (Trakl-Studien, 9); A. Doppler. Die Lyrik G. Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Köln; Weimar, 1992; J. Ziegler. Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus. Bonn, 1972; см. и беглые замечания: С. С. Аверинцев. Георг Тракль: «Poete Maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. Сент.-окт.

⁷ См. об этом: О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978; С. Н. Бройтман. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.

В нашем случае простое перечисление событий и их сочинительное присоединение друг к другу дважды приводят к некому смысловому взрыву и выходу за пространственный горизонт. В первый раз это происходит в начале второй строфы. После того как мы узнали, что «пастухи похоронили солнце», а «рыбак вытянул месяц», появляются «голубой кристалл» и живущий в нем «бледный человек» — не просто еще один образ в ряду других, а нечто, «возмущающее» и «искривляющее» намеченный ряд, связанное с ними ощутимыми, но невыраженными (и лишь «проявляемыми») смыслами, возможно и порожденное предшествующими событиями, хотя это никак не объяснено. Вторично кумулятивный ряд обрывается на последней строке, в которой говорится о появлении «лучащегося юноши — сестры». Этот обрыв выполняет функцию финальной катастрофы, завершающей поздние формы кумулятивного сюжета⁸). Он выделяет последнее событие, создает новое искривление пространственного ряда и второй раз рождает ощущение невыраженного, но реально проявленного смыслового «взрыва».

* * *

Оба отмеченных в кумулятивном ряду места оказываются связанными не просто с сюжетной, но и с жанровой семантикой стихотворения. Первая строфа, подхватывающая *идиллический* смысл неоднозначного заглавия, воспроизводит, но и сдвигает *идиллические топосы*: пастухи и рыбак, солнце и луна, лес и озеро. Не только отбор жанровых реалий, но и сама рядоположенность человека и природы, их существование в одной смысловой плоскости и отсутствие границ между ними, позволяющее героям обращаться с силами природы как с живыми, едва ли не как со

⁸ В. Я. Пропп. Кумулятивная сказка // В. Я. Пропп. Собрание трудов. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 253. См. также: Н. Д. Тамарченко. Принцип кумуляции в истории сюжета (к постановке проблемы) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986; С. А. Бачинская. Авторский миф в творчестве дагестанского художника И. Сूपьянова (о некоторых особенностях композиции цикла) // Художественное творчество Дагестана и молодежь. Махачкала, 1991.

своей утварью, — все это, очевидно, сигналы идиллического. Однако сами действия, совершаемые героями в мире, уже тронутым ущербом (голый-лысый лес, замерзающее озеро, похороны солнца и извлечение луны), — имеют в себе что-то пугающее и говорят о «сумерках идиллии». Естественный для этого жанра безболезненный круговорот жизни и смерти в природе и человеческом существовании здесь оборачивается пересечением топологической границы того и этого мира, что и становится исходным сюжетным событием стихотворения, определившим его жанровую двухвалентность.

Притом граница пересекается в двух направлениях. Из этого мира в тот уходит солнце — его хоронят (ср. излюбленный современником Тракля О. Мандельштамом образ черного солнца и его похорон). А из того мира (из водной стихии) в этот приходит месяц. Здесь действует обратно-зеркальный принцип: «солнце» «хоронят» (опускают), а «месяц» — поднимают из замерзающего озера. Эти образы первой строфы отзовутся в «черном тлении» и «лунных камнях» финала, а прежде в лунной, но отнюдь не идиллической, у Тракля обычно бедственной и гибельной⁹, атмосфере, царящей в стихотворении.

С луной, а также с зеркалом связан и центральный хронотопический образ «Покоя и молчания» — *голубой кристалл*, внутри которого протекает действие второй-четвертой строф: он, очевидно, — порождение-отражение *луны и замерзающей воды озера* (в стихотворении «Schweigen», перекликающемся с нашим уже самим заглавием, Тракль пишет о «луне, заставляющей нас видеть сны» (Der Mond, der uns träumen macht): разворачивающаяся в нашем стихотворении картина и есть оживленная луной, как бы поднятая из того мира, куда ушло солнце и откуда извлечен кристалл-месяц-лед, — визионерская реальность.

⁹ K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck... S. 119. В наших дальнейших рассуждениях использовано наблюдение Д. М. Магомедовой (высказанное ею в беседе) о жанрообразующем для баллады моменте — пересечении границы в направлении из того к этому миру (в отличие от сказки, герой которой из этого мира направляется в тот, а затем возвращается).

Важно заметить, что «кристалл» и «кристаллический» — один из излюбленных и постоянных образов Тракля. «Кристаллическими» у поэта могут быть — голос Бога, ангелы, лоб alter ego лирического героя, отрока Эллиса, вообще лоб, рот, детство, слезы, глаза, озеро, волна, цветы, земля, лед. В нашем стихотворении кристалл тоже связан с озером, льдом, лбом, бледным человеком (двойником Эллиса и лирического «я»), ангелами — достаточно репрезентативный для этого образа набор валентностей. Но «Покой и молчание», кажется, единственное у Тракля стихотворение, где действие протекает *внутри кристалла*. Очевидно, не будет большой вольностью, если мы скажем, что мир голубого кристалла и покоящийся в нем герой — зеркальные двойники закатившегося идиллического мира и порождения его заката: прекрасная завершенность в себе идиллии превратилась в зеркально-геометрическую замкнутость кристалла.

Как бы то ни было, пересечение топологической границы и приход в этот мир героя из того мира — исходный признак жанра, внутри которого исторически происходила трансформация идиллического, очевидная и в нашем стихотворении. Речь идет о *балладе*.

Однако перед нами именно *неканоническая баллада*, история которой начинается с Гёте, романтиков и Пушкина. Уже у них баллада отказалась от жанровой замкнутости и стала *отношением* разных жанров. Ее целое теперь не предопределено каноном, а задано как некая мерцающая внутренняя мера, проясняющаяся лишь к финалу, но глубоко связанная с памятью жанра¹⁰.

Так в «Покое и молчании», помимо балладного пересечения топологической границы в направлении из того мира в этот, мерцает центральный мотив балладного сюжета, чрезвычайно популярный в европейской и русской поэзии после «Леноры» Бюргера — мотив мертвого жениха, явившегося за своей невестой. Тракль, однако, использует более архаический, чем Бюргер, вариант этого мотива.

¹⁰ См. анализ неканонической баллады: С. Н. Бройтман. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения в свете исторической поэтики. Кемерово, 1986.

Еще А. Н. Веселовский, исследуя сюжет «Леноры», пришел к выводу, что в его древних версиях место жениха и невесты занимали *брат и сестра*, а до этого — мать и сын¹¹. Именно промежуточный по архаичности вариант мотива оживает у Тракля: рядом с «бледным человеком» появляется «лучащийся юноша (<...> сестра...» Показательно, что восприятие Траклем этого мотива как «балладного» засвидетельствовано и стихотворением, которое прямо названо балладой:

Ballade

Es klagt ein Herz: Du findest sie nicht,
Ihre Heimat ist wohl weit von hier,
Und seltsam ist ihr Angesicht!
Es weint die Nacht an einer Tür!

Im Marmorsaal brennt Licht an Licht,
O dumpf, o dumpf! Es stirbt wer hier!
Es flüstert wo: O kommst du nicht?
Es weint die Nacht an einer Tür!

Ein Schluchzen noch: O sah' er das Licht!
Da ward es dunkel dort und hier —
Ein Schluchzen: Bruder, o betest du nicht?
Es weint die Nacht an einer Tür.

Сердце жалуется: ты ее не найдешь,
Ее родина, вероятно, далеко отсюда,
И странен ее вид!
Плачет ночь у двери!

В мраморном зале горит за свечой свеча,
О душно, о душно! Кто-то здесь умирает!
Откуда-то шепот: Ты не придешь?
Плачет ночь у двери!

Еще рыдание: О пусть бы он увидел свет!
Тут стало темно здесь и там —

¹¹ А. Н. Веселовский. К народным мотивам баллад о Леноре. Отдельный оттиск // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб.. б. д. См. также: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 138—167.

Рыдание: брат, о, молишься ли ты?
Плачет ночь у двери!

К одному из трех стихотворений Тракля, названных им балладами, ведет и строфика «Покоя и молчания» — нерифмованные трехстишия, неканоническая и редкая, но излюбленная поэтом форма (она в чистом виде использована им в тридцати стихотворениях, а в целом ряде других случаев — в сочетании с двух- и четырехстрочиями). Однажды поэт, кажется, выдал тайну своей любви к трехстишиям и их семантику. Стихотворение «К мальчику Эллису», написанное этой строфой, завершается отдельно стоящей строчкой — по образцу «замка» терцин. Семантический ореол этой строфической формы, ассоциирующейся прежде всего с «Божественной Комедией» Данте, и несут в себе трехстишия Тракля. Эти *неканонические терцины* участвуют в создании катастрофической атмосферы нашей баллады.

В традиционной балладе вторжение инобытийных сил в наш мир кончается катастрофой. У Тракля она ожидается, как мы уже отмечали, с самого начала стихотворения, а ее кульминацией становится встреча «бледного человека» с лучащимся юношей-сестрой, которая является «в осени и черном тлении» (*Strahlender Jungling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung*). Это — последнее названное событие, и на нем стихотворение особым образом обрывается. Благодаря такому финалу катастрофа высекается как искра, но не раскрывается и не завершается в тексте, а как бы перетекает в заглавие стихотворения и отражается в нем.

Дело в том, что в последней строке кульминирует начатая уже раньше игра паронимов, соединяющих текст и заглавие: “*Schweigen*” (молчание), *der schwarze (Flug)* (черный полет), *in... schwarzer (Verwesung)* (черное тление), “*Schwester*” (сестра)¹². *Schwe-*

¹² Другая паронимия сближает слова *blauer (Kristall)* (голубой кристалл), *(der) bleiche (Mensch)* (бледный человек) и *blaue Blumen* (синие цветы). Заметим, что таким образом выделены два главных субъекта стихотворения: «бледный человек» и «сестра». Важно также, что первая группа паронимов, часто в сочетании со словами второй группы — постоянный звукосемантический мотив поэзии Тракля: *Schweigsam stieg vom schwarzen*

ster и *schwarzer*, таким образом, встречаются с заглавием стихотворения (*Ruh und Schweigen*), как бы уходят в мир «покоя и молчания», который благодаря этому начинает мерцать и двоиться: он должен быть теперь понят как символ и безмятежной жизни (идиллия), и катастрофической гибели (баллада). Именно такая встреча последней строки и заглавия — действительный финал как будто бы оборванного сюжета.

Мы прикоснулись к катастрофической и катартической природе неканонической баллады Тракля. Дополнительный свет на нее проливает то, что ее заглавие, столь важное и архитектурно выделенное, является «чужим» словом — полигенетической цитатой из «Ночной песни путника» (*Wandrer's Nachtlied*) Гёте и позднего стихотворения Гельдерлина «На смерть ребенка» («*An den Tod eines Kindes*»).

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch¹³.

Слагаемые траклевского заглавия рассредоточены в тексте своеобразной идиллии Гёте («*Ruh, ruhest* и *schweigen*»), но являются ее ключевыми словами, говорящими о высоком покое и, конечно же, о смерти. Гёте, однако, со свойственной классику

Wald ein *blaues* Wild (*Nachtseele*) (Молча спустилась из черного леса синяя дичь); *Schweigend* das nächtige Haus verließ (*An Novalis*) (Молча оставил ночной дом). Одним из заглавных слов нашего стихотворения, входящим в эту паронимическую группу, Тракль любит заканчивать свои стихи: *Schweigsam* über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen (*Psalm*) (В молчании открываются над местом черепов золотые глаза Бога); *Schweigend* das nächtige Haus verließ (*An Novalis*) (Молча оставил ночной дом).

¹³ Goetes Werke: in zwölf Bänden. 1. Band. Berlin und Weimar, 1981. S. 112.

сдержанностью и целомудрием только прикасается к открывающейся здесь амбивалентной бездне — и проходит мимо.

У Гельдерлина «покой и молчание» уже цельная поэтическая формула:

Die Schönheit ist den Kindern eigen,
Ist Gottes Ebenbild vielleicht, —
Ihr Eigentum ist Ruh und Schweigen,
Das Engels auch zum Lob gereicht¹⁴.

Прекрасное свойственно детям
И есть, может быть, Божье подобие, —
Его достояние — покой и молчание,
Которое и ангелу служит хвалой.

Кроме *Ruh und Schweigen* к этому стихотворению Гельдерлина ведут нас и «ангелы» Тракля, и особого рода соотношение заглавия и текста. Ужасное (смерть ребенка) у Гельдерлина присутствует лишь в заглавии — в самом стихотворении в прямой форме его нет, а есть только прекрасное в разных его парадигмах (присущее детям, Божье подобие, покой и молчание, хвала ангелу). У Тракля соотношение заглавия и текста — противоположное, а главное, как мы уже заметили, они переливаются друг в друга или отражаются один в другом. Здесь со свойственной неклассической поэзии напряженностью (столь отличной от намекающей сдержанности классики) акцентирована амбивалентность прекрасного и ужасного (в том числе идилического и балладного), едва намеченная у Гёте и Гельдерлина и создающая ту нераздельность катастрофического и катартического, которая составляет главную особенность нашего стихотворения и последнюю, уже внесюжетную и внежанровую тайну его целого, породившую его сюжетные и жанровые особенности.

* * *

Это возвращает нас к принципам соположения (*Reihung*) и «зеркальности», которые организуют все смысловые уровни «Покоя и молчания».

¹⁴ Hölderlin. Sämtliche Werke. Band 2 (1). Stuttgart, 1943. S. 264.

Стихотворение выдержано в свободном ритме, не имеющем метра и близком к верлибру. Некоторую упорядоченность в ритмику вносит выделенность пятииктного дольника: он (помимо прочего) начинает и кончает первую строфу и завершает вторую и четвертую. Кроме того, в каждой строфе (кроме третьей) есть короткие строки (двухстопный ямб — в первой, двухстопный амфибрахий — во второй и четвертой).

Дополнительную ритмическую упорядоченность вносят клаузулы, особенно значимые благодаря тому, что перед нами белый стих. Они так распределены по строфам:

1. ММЖ
2. МММ
- //
3. ЖЖЖ
4. МЖЖ

Организация клаузул способствует созданию обратно-зеркальной симметрии двух равных половинок («створок») стихотворения — первой-второй и третьей-четвертой строф: сплошным мужским окончаниям второй строфы зеркально противоположны сплошные женские клаузулы третьей, а первая и четвертая строфы содержат и мужские и женские окончания, но в обратной пропорции. В целом, в первой части стихотворения пять мужских и одна женская клаузула, а во второй — пять женских и одна мужская.

На уровне словесного образа зеркальная симметрия и соположение заданы уже в первых строках:

Пастухи / хоронят / солнце / в голом / лесу //
Рыбак / вытянул / месяц / волосяной сетью / из озера.

И далее образы у Тракля держатся на *соположении-нанизывании* (*Reihung*), качественно отличном от метафорического (и вообще тропического) переноса значений, или на прямом синкретизме.

Отметим прежде всего преобладающие в стихотворении синкретические эпитеты, основанные на смешении зрительного восприятия и духовной визионерской реальности: «in purpurum

Schlaf» (в пурпурном сне), «der schwarze Flug» (черный полет), «(in) schwarzer Verwesung» (черное тление), «das Heilige blauer Blumen» (святое синих цветов), «nachtet die Stirne» (темнеет, точнее — «ночует» чело), «die nahe Stille Vergessenes» (близкая тишина забытого, которую к тому же «думают»)¹⁵.

Но синкретизм распространяется и на более обширные, чем эпитет, фрагменты текста и становится всеобщей формой связи. «Черный полет» может «касаться» человека, а «святое синих цветов» оказывается в не поддающихся логическому определению и ломающих синтаксис связях с «близкой тишиной забвения» и гаснущими-исчезающими ангелами (erloschene Engel), но и с лучащимся юношей-сестрой (ein strahlender Jungling... die Schwester), которая появляется в синкретическом времени-состоянии осени и черного тления (in Herbst und schwarzer Verwesung). Внутри этого синкретического смыслового пространства оказываются у Тракля и его специфические «сравнения».

Замечено, что в языке поэта «сравнения больше не выступают (...) определенно»¹⁶. По другой формулировке того же исследователя, у Тракля «картины соединяются одна с другой. Моменты сравнения не явлены в слове» («Die Bilder ziehen sich zusammen. Die Vergleichsmomente treten sprachlich nicht deutlich in Erscheinung»)¹⁷. Речь идет о чем-то большем, чем редукция сравнительных частиц. По существу, у Тракля, как и у многих его современников, традиционное сравнение, которое А. Н. Веселовский назвал «прозаическим актом сознания, расчленившего природу»¹⁸, *изменяет свою сущность и вновь становится синкретическим рядоположением, из которого оно когда-то выделилось:*

¹⁵ То, что мы по отечественной традиции называем синкретическими эпитетами, немецкие исследователи предпочитают (на наш взгляд, не совсем точно) называть синестетическими «метафорами» Тракля. См., например: K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck... S. 125—126, 135 и др. «Метафоричность» здесь явный артефакт синкретизма, то есть образного принципа, более первичного и семантически мощного, чем тропеический.

¹⁶ K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck... S. 126.

¹⁷ Ibid. S. 127.

¹⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 189.

Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester...

Ср. в других стихотворениях:

Ein bleicher Engel tritt der Sohn
ins leere Haus seiner Väter (Helian)
Бледный ангел входит сын в пустой дом своих отцов

Ein Schatten ging er den Saumpfad hinab
(Traum und Umnachtung)
Тень шел он по горной тропинке вниз.

Zwei Monde
Erglänzen die Augen der steinernen Greisin (Geburt)
Две луны
Блестят глаза (...)¹⁹.

Во всех подобных случаях преодолевается презумпция исходной различности явлений, которая лежит в основе любого традиционного сравнения и которая исторически породила тропы. Совершается эпохальный переход поэзии на качественно другой, нетропеический образный язык, дающий возможность говорить о единстве мира на языке, отвечающем природе этого единства.

Неосинкретична не только образная, но и субъектная структура стихотворения. Субъект речи в нем не выявлен, и высказывание дано от третьего лица, что характерно и для идиллии, и для баллады, с которыми связано «Покой и молчание». В то же время главный герой стихотворения — «бледный человек» — постоянный персонаж Тракля и второе «я» лирического героя и его двойников: отрока Эллиса, Гелиана и других. Только он в «Покое и молчании» назван личным и притяжательным местоимениями, и с ним же соотнесена «сестра», притом остается неопределенным, чья она сестра — бледного человека или субъекта речи, и это дает нам еще больше оснований видеть в герое alter ego и двойника невыраженного лирического «я».

¹⁹ K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck... S. 126—127.

С учетом контекста всей поэзии Тракля мы можем говорить, что здесь «Я всеобщее встречает я рефлектирующее как своего двойника»²⁰. Парадоксально лишь то, что роль рефлектирующего «я» играет субъект речи, а всеобщего — герой (в классике было наоборот). Сам этот герой, как замечено, эволюционирует у Тракля от *verwester Mensch* («разлагающийся», но и «власть имеющий» человек, некий синкретизм Лазаря и Христа) — к бледному человеку (*der bleiche Mensch*), затем к темному человеку (*der dunkle Mensch*) и, наконец, к просто Темному (*ein Dunkles*)²¹. Голубой кристалл, в котором протекает действие стихотворения и в котором замкнуто всеобщее «я», — зеркальное отражение рефлектирующего «я», которое в контексте поэзии Тракля, согласно наблюдению А. Допплера, выступает как трагический Нарцисс, отчуждающий себя в зеркале и стремящийся вновь вернуться к себе через смерть, пройдя которую он обретет единство со своим отражением. Но это же «я» — и «орфический поэт, который приводит “я” и природу к великому единству»²².

Такое единство, неклассически понятое, и сотворено эстетически в «Покое и молчании» как целом и на всех уровнях этого целого — в его сюжете, жанровой валентности, образе и слове, окликающем своих классических предшественников и наше общее «я».

²⁰ А. Doppler. Die Lyrik Georg Trakls... S. 34.

²¹ K. L. Schneider. Der bildhafte Ausdruck... S. 93—97.

²² А. Doppler. Die Lyrik Georg Trakls... S. 42, 44.

ФОРМА РЕЧИ КАК ФОРМА СМЫСЛА: «ПРОЦЕСС» ФР. КАФКИ



Центром внимания выбрана несобственно-прямая речь в романе Кафки «Процесс» (1925). Эта, казалось бы, узкая проблема имеет принципиальное значение для его творчества. Решаясь на предварительное суждение, скажу, что трудно уловимый, «шатающийся» смысл произведений Кафки укоренен не столько в аналогиях его мира с реальностью (с чего начиналось толкование Кафки), проявляется не только в сети мотивов и значимых деталей (что достаточно подробно исследовано¹) — он раскрывается в самой форме повествования.

Несобственно-прямая речь как осознанный и разработанный прием появилась в немецкоязычной литературе позже, чем в русской. Тут ее образцовым примером считают роман Т. Манна «Будденброки» (1901). Более широко она применена в новелле «Тонио Крегер» (1903), где создает эффект большей близости к внутреннему миру героя. Употребление несобственно-прямой речи позволило и Кафке дать приближенную, вне отстраненного описания и анализа, картину внутреннего состояния главного персонажа его романа. Однако у Кафки она выполняет и другую важную функцию, связанную, как представляется, не только с собственными его творческими потребностями, но и с некоторыми общими задачами литературы.

¹ Состоянию научной мысли в исследованиях творчества Кафки посвящено фундаментальное издание *Kafka-Handbuch*. In 2 Bänden / Hrsg. von H. Binder. Stuttgart, 1979.

Несобственно-прямая речь появляется в романе «Процесс» с самого начала. Ее присутствие можно уловить в первой же фразе: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест»² («Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet»³). Задержавшись на этой фразе, легко заметить, что сказанное включает в себя два различных тона: твердость сообщения об аресте предваряется шаткой неопределенностью — кто-то оклеветал, вероятно, оклеветал, да и справедливо ли обвинение? — ведь говорится «не сделав ничего дурного»? Повествователь точно фиксирует положение, в которое попал герой. Однако кому принадлежат самооправдания и сомнения, звучащие в той же фразе? Стоит обратить внимание на то, что настоящие «не сделал ничего дурного» — это, по сути, и первое объявление главной идеи героя о его невиновности — доминанты его самоощущения и поведения почти до самого конца романа.

Определяя глубинное содержание несобственно-прямой речи, М. М. Бахтин подчеркивал в ней «совершенно новое взаимоотношение между авторской и чужой речью»: «В нашей форме вовсе нет дилеммы “или-или”, но *specificum* ее именно в том, что здесь говорит *и* герой *и* автор сразу, что здесь в пределах одной языковой конструкции сохраняются акценты двух разнонаправленных голосов» (курсив Бахтина)⁴.

Из многочисленных зарубежных работ, посвященных стилю и языку Кафки, ближе других к проблематике настоящей работы Вальтер Г. Зокель⁵. Зокель выделяет в романе «Процесс» две

² Русский текст приводится по кн.: *Франц Кафка. Роман. Новеллы. Притчи*. М.: Прогресс, 1965. С. 67. Далее страницы в скобках в тексте.

³ Немецкий текст романа приводится по кн.: *Franz Kafka. Das erzählerische Werk*. In 3 Bdn. Berlin, 1983. Bd. 2. S. 283. Далее страницы в скобках в тексте.

⁴ В. Н. Волошинов (М. М. Бахтин). *Марксизм и философия языка*. М.: Лабиринт, 1993. С. 156.

⁵ *Walter H. Sokel. Kafkas «Der Prozess»: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel // Was bleibt von Franz Kafka? / Hrsg. von W. Schmidt-Dengler. Wien, 1985.*

художественные плоскости: повествование наталкивает читателя на многочисленные абсурдные несообразности, но эти несообразности остаются неотрефлексированными героем (Йозеф К., к примеру, не пытается осмыслить, почему чиновник судебной канцелярии выговаривает ему за опоздание, хотя он нарушил лишь срок, данный самому себе). Повествование на каждом шагу побуждает читателя к размышлению — герой же, коротко удивившись, остается погруженным в свои хлопоты. К этой двойственной ситуации и относится отчасти возглас священника в соборе: «Неужели ты за два шага уже ничего не видишь?» Выделение в романе сознания, проявляющегося в повествовании, и сознания героя, соответствующих двум плоскостям романа, представляется чрезвычайно продуктивным. Зокель, однако, не касается форм речи, а в пределах сделанных им наблюдений не придает особого значения изменению героя в конце романа.

Что касается несобственно-прямой речи в романе Кафки, то немногочисленные зарубежные исследователи не видят главного — одновременного присутствия двух разнонаправленных голосов⁶.

Но именно звучание двух голосов задано первой же строчкой романа. Важен не только момент, когда начинается действие, — утро, пробуждение и, следовательно, переход героя от одной действительности к другой, что неоднократно подвергалось толкованию⁷, важна сама избранная автором и сразу заявленная

⁶ См.: *M. Walser. Beschreibung einer Form. Versuch über F. Kafka.* München, 1991; *D. Cohn. Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton; New Jersey, 1978; *R. Kreis. Die doppelte Rede des Franz Kafka. Eine textlinguistische Analyse.* Paderborn, 1976, где затрагивается проблема бессознательного в речи Кафки, а также статью Власова В. А. Композиционно-стилистические функции косвенной речи в произведениях Франца Кафки (Вестник ЛГУ. Л., 1988).

⁷ Из отечественных работ укажу на книгу В. Г. Зусмана «Диалог и концепт в литературе» (Нижний Новгород, 2001), особенно страницы 133—163, и кандидатскую диссертацию Ю. Ю. Данилковой «Проблемы вины в творчестве Кафки» (М.: РГГУ, 2002), где подчеркнут подвижный смысл деталей и мотивов в романе «Процесс».

форма повествования: голос повествователя и голос героя сосуществуют, один теснит другого.

В немецкоязычной литературе изощренную разработку этой формы впервые дал именно Кафка. В «Процессе» и еще раньше в рассказах («Приговор») она занимает невиданно большое место. Можно предположить, что именно мастерское владение этой формой дало основание Герману Гессе говорить о Кафке как о «тайном короле и мастере немецкого языка»⁸.

На страницах романа «Процесс» авторское повествование то и дело соскальзывает к несобственно-прямой речи. В судебной канцелярии Йозеф К. встречает некую женщину. Повествователь сообщает, что в ней было что-то соблазнительное для героя, хотя у него мелькнула мысль, что она могла быть подслана судом. Но тут же: «Каким образом она могла его подловить? Ведь он пока что совсем свободен. Он мог изничтожить все их судопроизводство, по крайней мере в том, что касалось его дела. Неужели он даже в такой малости не верит в себя?» (с. 124). («Auf welche Weise konnte sie ihn einfangen? Blieb er nicht immer so frei, daß er den ganzen Gericht, wenigstens soweit es ihn betraff, sofort zerschlagen konnte? Konnte er nicht dieses geringe Vertrauen an sich haben?», S. 332).

Нужно отметить и еще одно обстоятельство. Если в других австрийских романах в несобственно-прямой речи заметен прежде всего «след автора» в «тексте героя» (так это, например, в романе Э. Канетти «Ослепление», 1936), то у Кафки гипертрофирована другая возможность. Нейтральное повествование переходит в несобственно-прямую речь, доносящую чувства, мысли, интонации протагониста. «К. немного постоял, но на это предложение ничего не ответил», — так, от автора, начинается отрывок из первой главы (речь идет о наглом поведении стражей). Дальше, однако, следует: «Может быть, если он откроет дверь в соседнюю комнату или даже в прихожую, эти двое не посмеют его остановить; может быть, самое простое решение —

⁸ H. Hesse. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12. Frankfurt am Main, 1970. S. 487.

пойти напролом? Но ведь они могут его схватить, а если он потерпит такое унижение, тогда пропадет его превосходство над ними, которое он в некотором отношении еще сохранил. Нет, лучше дожидаться развязки — она должна прийти сама собой, в естественном ходе вещей; поэтому (далее речь повествователя. — *Н. П.*) К. прошел к себе в комнату, не обменявшись больше со стражей ни единым словом» (с. 74). («Ohne auf dieses Angebot zu antworten, stand K. ein Weilchen lang still. Vielleicht würden ihn die beiden, wenn er die Tür des folgenden Zimmers, oder gar des Vorzimmers öffnete, gar nicht zu hindern wagen, vielleicht wäre es die einfachste Lösung des Ganzen, daß er auf die Spitze trieb. Aber vielleicht würden sie ihn doch packen und, war er einmal niedergeworfen, so war auch alle Überlegenheit verloren, die er jetzt ihnen gegenüber in gewisser Hinsicht doch wahrte. Desalb zog er die Sicherheit der Lösung vor, wie sie der natürliche Verlauf bringen mußte, und ging in sein Zimmer zurück, ohne daß von seiner Seite oder von Seite der Wächter ein weiteres Wort gefallen wäre», S. 289). За исключением заключительной фразы «К. прошел к себе в комнату...», принадлежащей повествователю, весь остальной текст, не только фиксирующий чувства, но и обосновывающий поступки героя, дан с его внутренней точки зрения. Кафка верен этой перспективе настолько, что когда герой переходит из одного помещения в другое, действие прерывается: некому больше наблюдать за ним (сцена у адвоката в седьмой главе).

Своим преимущественным вниманием к мятущемуся сознанию протагониста роман Кафки, если думать о нем в современном ему широком литературном контексте, дает как будто пример новых отношений между автором и героем, сложившихся в конце XIX — начале XX века: герой укрепляет свои поэтологические позиции, заявляет свои права на самостоятельный голос в произведении. Эта тенденция обозначилась прежде других у Достоевского, а в зарубежной литературе в технике «потока сознания» у австрийца А. Шницлера (новелла «Лейтенант Густль», 1900), в романе Рильке «Записки Мальте Лаурдса Бригге» (1910), у Пруста, а потом, все время в иных вариантах, у Джойса, Деблина, Фолкнера и их последователей.

Отношения Кафки со своими литературными современниками — специальная область исследования⁹. Но не менее важны и его отношения с предшественниками. Для понимания несобственно-прямой речи у Кафки много дают его отношения с творчеством Достоевского и, совсем с другой стороны, с творчеством Г. Клейста.

Работая над «Процессом», Кафка, как известно, читал «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» и повесть «Двойник» Достоевского, а также письма русского писателя к брату с каторги¹⁰. Тематические связи «Процесса» с «Преступлением и наказанием» Достоевского (проблема вины и расплаты) хорошо исследованы. Но не бесследно прошло и чтение «Двойника»¹¹. Нельзя не отметить переключку в деталях. Действие в обоих случаях начинается утром с пробуждения героев в восемь часов утра (вторая фраза романа Кафки: «Кухарка его квартирной хозяйки фрау Грубах, ежедневно приносившая ему завтрак около восьми, на этот раз не появилась»; первая фраза в повести Достоевского: «Было без малого восемь часов утра, когда титулярный советник Яков Петрович Голядкин очнулся после долгого сна...»¹²). Подобие двойника Голядкина из повести Достоевского можно усмотреть в затирающем Йозефа К., как ему мерещится, заместителе директора. Но есть и иная близость, важная для предмета настоящей статьи. Она определена, как кажется, инте-

⁹ *Hans-Diter Zimmermann*. Der Babilonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt am Main, 1985; *Chr. Schulz*. Der Schreibprozess bei Th. Mann und Fr. Kafka. Frankfurt am Main, 1985; *W. J. Dodd*. Kafka and Dostoyevsky. The shaping of Influence. The Macmillan Press LTD, 1992.

¹⁰ *В. В. Дудкин и К. М. Азадовский*. Достоевский в Германии (1846—1921) // Литературное наследство. Т. 86. М., 1974.

¹¹ *J. J. Ranftl*. Von der wirklichen zur behaupteten Schuld. Studie über den Einfluß von F. M. Dostoevskis Romanen «Schuld und Sünde» und «Doppelgänger» auf Franz Kafkas Roman «Der Prozeß». Erlangen, 1991.

¹² *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 1. СПб., 1894. С. 125. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

ресом Кафки к глубинным свойствам повествования у Достоевского. Дело в том, что в немногочисленных примерах несобственно-прямой речи в повести «Двойник» наблюдается то же весомое преобладание слова героя над словом автора. Текст повествователя: «(...) Голядкин забывал последние сомнения свои, разрешил свое сердце на свободу и радость и, наконец, сам себя мысленно пожаловал в дураки». Но дальше: «И было от чего сокрушаться, бить такую тревогу! Ну, есть, действительно есть одно щекотливое обстоятельство, — да, ведь, оно не беда: оно не может замарать человека, амбицию его запятнать и карьеру его загубить, когда не виноват человек, когда сама природа сюда замешалась» (с. 185, глава седьмая). Ужас и сомнения загнанного человека выражены в несобственно-прямой речи им самим, его голосом. Помимо близости героев обоих произведений Кафке могла быть важна возможность такой техники у Достоевского.

Дальше, однако, цели Кафки с опытом Достоевского расходятся. Слово героя получило у Достоевского в дальнейшем полную свободу как его собственная, независимая от автора мысль о мире. Кафка ставил перед собой иные задачи. Другим был и сам предмет его художественного исследования: писатель желал в возможно большей свободе представить жизнь несвободного сознания. В его прозе решались поэтому две задачи: сознание героя предоставлялась в искомой непосредственности, но эта непосредственность была скована.

Будучи выраженными в форме несобственно-прямой речи, чувства и мысли героя не только обладают, хотя бы в силу своей эмоциональности, преимуществом перед намеренно сухим, информирующим, «казенным» текстом повествователя — они, несмотря на это, еще и находятся от него в зависимости, стилистически потеснены. При «перевесе» над словом повествователя слово героя в то же время удерживается от него в зависимости самой своей грамматической ситуацией.

Перечислим возникающие при этом ограничения. В несобственно-прямой речи герой лишен возможности говорить от первого лица — он поневоле замкнут в отстраненной форме слова от лица третьего. Речь героя размещена в чужом контексте —

контексте речи повествователя и не может вырваться из него. Но — как будто этих ограничений еще мало — Кафка подчеркивает замкнутость слова героя в речи повествователя еще и графически: слово героя почти никогда (только четыре из шестнадцати случаев в первой главе) не кончается на самом себе — оно замкнуто в кольце чужой речи.

Жесткое оцепление речи героя составляет важную часть смысла несобственно-прямой речи у Кафки. Можно предположить, что «спрятанность» слова героя в контекст речи повествователя тематизирует его неуверенность. На протяжении романа мелькают обозначения: «вслух» или «про себя»¹³ — очевидно, им придается принципиальное значение. Упрощенно говоря, герой сильнее, когда он молчит или, по предоставленной ему стилистической возможности, ведет свой внутренний монолог в форме несобственно-прямой речи. Но форма несобственно-прямой речи содержит в себе не только этот смысл. Сама эта форма выражает ситуацию ареста. При этом надо помнить, что слово «verhaftet», неоднократно определяющее в «Процессе» положение героя, означает не только «арестованный», оно шире по своему значению и означает также «связанный», «пойманный»¹⁴, что уводит нас от судебного процесса в дальние метафизические сферы романа. Сам язык Кафки, по сути дела, ведет его главную тему — о свободе и несвободе человека.

В связи со второй задачей — показать несвободное сознание — Кафка не мог опираться на взрывавшее несвободу творчество Достоевского. Однако среди почитавшихся им авторов был и другой писатель — Генрих Клейст. Связь творчества Кафки с творчеством Клейста неоднократно попадала в поле зрения

¹³ В конце главы «В соборе», например, читаем: «(...) сказал К., негромко повторявший про себя отдельные места из разъяснений священника» (301).

¹⁴ Примечательно в этом смысле, что в рукописи романа Кафка однажды заменил слово «verhafen» не на узкое в своей определенности слово «atgetiepen», а столь же многозначным словом «gefangen». См.: *Франц Кафка. Процесс*. СПб.: Вита Нова, 2002. С. 12. (Указание А. В. Белобратова.)

исследователей¹⁵. Но сохранились и собственные свидетельства писателя. «Клейст дует в меня, как в старый свиной пузырь»¹⁶, — писал Кафка Макс Броду 27 января 1911 г. Он ставил Клейста рядом с важнейшими для него авторитетами — Грильпарцером, Флобером, Достоевским¹⁷. Можно предположить, что, как и Достоевский, Клейст важен был для Кафки не только проблемой метафизической вины и темой несправедливого суда («Михаэль Кольхаас»), но и формами стиля и речи.

Стиль Клейста имел точки схождения со стилем Достоевского. «Общее» в главных чертах состояло в том, что у обоих великих писателей жизнь виделась «не только пронизанной контрастами, но сверх того не поддавалась охвату единым взглядом, постижению исходя из одной принятой за основу шкалы ценностей»¹⁸, что было важно и для Кафки. Но Клейст «подпирал» творчество Кафки еще и с другой стороны. Эта опора была прямо противоположна той, какую Кафка мог найти у Достоевского.

Известным аналогом «дистиллированности» и нарочитой безэмоциональности кафковской прозы можно считать подчеркнутую объективность Клейста, прикрывавшую чувства и мысли его героев¹⁹. Смятение персонажей поймано у Клейста в сеть не-

¹⁵ О влиянии Клейста на Кафку писал еще О. Вальцель (статья «Logik im Wunderbaren», 1916). С клейстовским «Землетрясением в Чили» неоднократно сопоставлялись рассказы Кафки «Превращение» и «Приговор» (см., например, *Hartmut Binder. Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. Bonn, 1966. S. 279—286). Литература о Клейсте и Кафке за последние годы собрана Б. Аллеманом, см.: *Fr. Kafka. Themen und Probleme / Hrsg. von Cl. David*. Göttingen, 1980. S. 152—172.

¹⁶ *F. Kafka. Briefe 1902—1924*. Frankfurt am Main, 1975. S. 87.

¹⁷ *Fr. Kafka. Briefe an Felice*. Frankfurt am Main, 1976. S. 460.

¹⁸ *Н. С. Павлова. Совмещение разных точек зрения в стиле (Клейст и Достоевский) // Типология стилового развития XIX века*. М., 1977. С. 311.

¹⁹ «Кафку, — констатировал А. В. Белобратов, — привлекает центральная проблематика Клейста — мотив вины и наказания». Но дальше исследователь отмечает и другое важное обстоятельство: «Именно в малой прозе Клейста впервые в немецкой литературе соединяются прозрачная, внешне незамысловатая и сухая манера повествования с неожиданной, невозможной, чудовищной и абсурдной ситуацией...» (А. В. Бе-

опровержимых свидетельств, одним из свидетелей выступает и сам рассказчик. Сказанное сначала пересказывается еще раз. Происшествия подтверждаются очевидцами, записями хроник, общей памятью: «Рассказывали, что при первом же сильном подземном толчке (...)» («Землетрясение в Чили»), или: «Так обстояли дела в Дрездене, когда над бедным Кольхаасом (...)» («Михаэль Кольхаас»).

Но и в тексте романа Кафки рассеяно великое множество слухов, толков, преданий — «чужого слова». Ходят легенды о давних, канувших в лету процессах. Да и само ключевое событие романа — арест героя — на глазах теряет свою непосредственность, репродуцируется. Сцена ареста разыгрывается героем еще раз перед фрейлейн Бюрстнер. Об аресте и процессе сообщается в письме к дяде кузины К., и это письмо тотчас зачитывается. Жизнь застывает, превращается в свидетельство или в разыгранный спектакль.

Но этим аналогии не исчерпываются. Самим построением речи творчество Клейста являло, как потом и творчество Кафки, пример связанного сознания.

Распространенной формой повествования у Клейста была косвенная речь. Именно так, как передача чужих слов, строятся многие из клейстовских анекдотов, отдельное издание которых Кафка, редко откликнувшийся на литературные события, приветствовал специальной рецензией²⁰. Если в любимом Кафкой рассказе «Михаэль Кольхаас» ему, несомненно, была близка сама история длинного и несправедливого судебного разбирательства, то в клейстовских анекдотах, как можно предположить, его привлекает жанр со свойственной ему установкой на переданное рассказчиком устное, «чужое» слово. (В скобках замечу, что анекдот, очевидно, интересен Кафке и как неожиданно гротескный разворот обыденного. Не так ли в сущности — как ряд «анекдотических» происшествий — построен и роман «Процесс»? В ре-

лобратов. Комментарии // *Франц Кафка. Процесс*. СПб.: Вита Нова, 2002. С. 469).

²⁰ Über Kleists «Anekdoten» // *Franz Kafka. Erzählungen*. Frankfurt am Main, 1989. S. 233—234.

цензии на «Анекдоты» Клейста Кафка подчеркивает, что объединившее их издание увеличило «объем» анекдотов даже для тех, кто их давно знал, самой цельностью²¹). Но и в драматически напряженной новелле «Маркиза фон О.» слова героев на протяжении многих страниц заключены в авторский пересказ: «Маркиза уверила его, что превосходно, и только хотела от него узнать, каким образом он воскрес. Однако, продолжая настаивать на своем вопросе, граф возразил, что она говорит ему неправду (...)»²². («Die Marquise versicherte, sehr wohl, und wollte nur wissen, wie er ins Leben erstanden sei? Doch er, auf seinem Gegenstand beharrend, erwiderte: daß sie ihm nicht die Wahrheit sage...»²³). Но дело не сводится к частому употреблению Клейстом косвенной речи — форма повествования выполняет здесь ту же «арестовывающую» функцию, что и несобственно-прямая речь у Кафки. Слово героев несвободно. Убежденный в трагической зависимости человека от обстоятельств и, больше того, от мирового устройства Клейст писал усложненными предложениями, часто разделявшими субъект и его действия, промеж которых оказывалось нечто третье — вмешивающиеся в ситуацию события: «Маркиза на другое утро, когда он явился спросила его...» («Die Marquise, am anderen Morgen, da er herunterkam, fragte ihn...»). Вместо, например: на другое утро, когда он явился, маркиза спросила его... Или: «В одном лежащем под Иеной селе мне рассказал, во время путешествия во Франкфурт, хозяин трактира, что многие часы спустя после битвы, когда село было уже совсем оставлено армией принца фон Гоенлоэ и французы, считавшие его занятым, его окружили, в нем появился одинокий прусский всадник» («In einem bei Jena liegenden Dorf erzählte mir, auf einer Reise nach Frankfurt, der Gaswirt, daß sich mehrere Stunden nach der Schlacht, um die Zeit, da das Dorf schon ganz von der Armee des Prinzen von Hohenlohe verlassen und von Franzo-

²¹ *Franz Kafka*. Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1989. S. 235.

²² *Генрих фон Клейст*. Обручение в Сан-Доминго. Принц Фридрих Гомбургский. Новеллы. СПб.: Азбука, 2002. Пер. Н. Манн.

²³ *H. von Kleist*. Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin, 1955. S. 113.

sen, die es für besetzt gehalten, umringt gewesen wäre, ein einzelner preußischer Reiter darin gezeigt hätte»²⁴). Все будто хочет вместиться в одном длинном и сложном предложении. Все будто «загнано» туда²⁵.

У Кафки почти до самого конца романа сковано даже прямое слово героя — примером может быть его речь в судейской канцелярии (глава третья): ораторствуя, Йозеф К. ищет поддержки слушающих. Цель его выступлений — «перетянуть на свою сторону» (S. 110). («(...) die Allgemeinheit (...) durch Überredung gewonnen», S. 320). Слово рассчитано на желательную для героя реакцию, оно несвободно уже потому, что всецело подчинено идее — утвердить свою невиновность, доказав неправедность суда.

Тем более несвободно, как мы видели, слово героя в несобственно-прямой речи, замкнутое внутри авторского контекста. Авторская речь выполняет функцию тормоза, она сковывает героя.

Сам характер речи у Кафки, как и у Клейста, ведет, таким образом, одну и ту же внутреннюю тему — о свободе и несвободе человека.

Текст Кафки кажется на первый взгляд исключительно монолитным, выдержанным в едином тоне. Однако монолитность эта мнима: она обнимает неразрешающееся напряжение в самом характере повествования, построенном как два несливающиеся голоса в несобственно-прямой речи.

Морис Бланшо считал важнейшим качеством повествования у Кафки его нейтральность: «Рассказываемое никем не рассказывается: этот язык безличен (...)», — писал он²⁶. И действительно, читатель воспринимает в романе Кафки прежде всего ровный, сухой тон повествования. Такое впечатление отвечает исключи-

²⁴ *H. von Kleist. Gesammelte Werke. Bd 3. Berlin, 1955. S. 275.* О синтаксисе Клейста см.: *E. Staiger. Heinrich von Kleist «Das Bettelweib von Locarno». Zum Problem des dramatischen Stils // Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays / Hrsg. von W. Müller-Seidel. Darmstadt, 1967.*

²⁵ См. об этом: *E. Staiger. Heinrich von Kleist «Das Bettelweib von Locarno». Zum Problem des dramatischen Stils // Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays / Hrsg. von W. Müller-Seidel. Darmstadt, 1967.*

²⁶ *М. Бланшо. От Кафки к Кафке. М., 1998. С. 168.*

тельной сдержанности кафковского стиля. Оно не учитывает, однако, тех противоречивых оснований, на которых эта сдержанность строится. Стиль Кафки лишается при предложенном Бланшо прочтении своей глубины — драматических отношений между повествователем и героем. «Есть что-то глубоко волнующее, — писал о романе “Процесс” Э. Канетти, — в этом упорном стремлении бессильного, немощного человека во что бы то ни стало уклониться от насилия власти в любой его форме»²⁷. Это непрекращающееся, упорное стремление выражено и в языке романа. Тон, обозначенный в книге Бланшо как нейтральный, — не единственный в произведении: не прекращаются и усилия другого голоса пробиться к свободе выражения. Несобственно-прямая речь в романе содержит в себе бореие. Герой кричит будто с закрытым ртом²⁸.

Языковое «устройство» проецируется в романе «Процесс» на характер героя и тип психологизма. И тут та же отстраненность — недаром протагонистам двух его главных романов даны не имена, а инициалы. И тут принято то же суровое умолчание о живой многосторонности внутренней жизни. А, с другой стороны, — щемящая достоверность извивающегося, кричащего человека.

Замкнутость слова героя в несобственно-прямой речи повторена в кольцевой композиции романа: действие начинается в день рождения Йозефа К., когда ему тридцать лет, и кончается смертью ровно через год. Она подчеркнута повторением значи-

²⁷ Э. Канетти. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностранная литература. 1993. № 7. С. 176. Пер. М. Рудницого.

²⁸ Примечательно, что в упомянутом выше справочнике, подводящем предварительные итоги изучению творчества Кафки, автор раздела «Стиль» считает невозможным дать определение стиля Кафки на том основании, что большинство исследователей понимает его прямо противоположным образом: как исключаящую всякую субъективность объективизацию или, напротив, как крайнюю субъективность повествования. Возможность двуголосия стиля Кафки не обсуждается. См.: Kafka-Handbuch. In 2 Bänden / Hrsg. von H. Binder. Stuttgart, 1979. Bd. II. S. 199.

мых деталей. В начале и в самом конце перед казнью герой принужден, например, раздеться, причем оба раза его одежда как бы уже не принадлежит ему — последней защиты, укрывавшей человека, нет.

Но главной хранительницей смысла является форма речи. При этом важно, что на протяжении романа она не остается равной себе. В высшей степени показательно, что в двух последних главах, когда дело близится к гибели героя, характер повествования существенно меняется. Именно здесь становится ясно, что дело шло не только о безнадежном бунте героя против судебного процесса, но и о другой, более глубокой его зависимости.

Но вернемся к изменениям речи. Новое в этих главах не в том, что Йозеф К. вступает в диалог со священником (многочисленные разговоры велись в романе и раньше), — дело в том, что в этом чрезвычайно важном для героя разговоре впервые, как замечено в тексте главы, «все пошло в открытую» (с. 290) («...offen geschehen konnte», S. 472). В разговоре с капелланом герой приближается к вопросу о вине или невинности всякого человека, значит, и его самого. К. настаивает, что он не виновен. И добавляет: «И как человек может считаться виновным вообще?» (с. 291. — «Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein?» S. 473). И хотя священник отвечает, что все виновные так говорят, какую-то часть утверждения К. он оставляет не опровергнутой: «Das ist richtig (...) aber so pflegen die Schuldigen zu reden».

«Разговор в открытую» тотчас воздействует на то, что в этой главе сначала сжимается, а потом и совсем исчезает несобственно-прямая речь. Слово героя получает свободу: вырвавшись из контекста повествователя, он говорит теперь от собственного, первого лица, повествователь же, освободившись от роли «оков» и «тормоза» речи героя, возвращается к своей традиционной функции комментатора, правда, его объяснения и комментарии касаются лишь капеллана.

Но еще не вовсе исчезает удивительно властная в романе стихия косвенности.

В главу «В соборе» романа «Процесс» включена притча о поселянине, проведшем долгие годы у врат Закона. Притча дает

некий иной по сравнению с остальным текстом уровень обобщения. Он выражен в «чужом слове» в «форме компактной непроницаемой массы, очень слабо или совершенно не индивидуализированной»²⁹, к пониманию которой можно только приблизиться.

Укажем на две примечательные параллели. Вслед за разговором Ивана и Алеши в главе «Бунт» («Братья Карамазовы», первый немецкий перевод 1906 г.) в романе Достоевского следует «Легенда о Великом инквизиторе», «поэма» Ивана, рассказанная им Алеше, — некое обобщение опыта человечества, отношений его духовных поводырей и Бога. В 1927 году в Германии вышел «Степной волк» Гессе, важное место в котором занимал «Трактат о степном волке» — вставная часть, ярмарочная книжка, выражавшая народным языком, однако, со множеством ссылок на ученые авторитеты, свой взгляд на героя типа Гарри Галлера и его ситуацию. Вопрос о связях трех произведений — «Братьев Карамазовых», «Процесса» Кафки и «Степного волка» Гессе — требует конкретного исследования³⁰. Но очевидно сходство этих вставных частей с точки зрения формы повествования: в текст входит нечто инородное — мощно звучащая «чужая речь». У Достоевского и у Кафки она дана в рассказе (Иван излагает свое произведение Алеше, священник рассказывает легенду). Но в обоих случаях рассказчик отступает в сторону, давая простор чужой речи. В случае Кафки ситуация осложнена еще и тем, что в передаваемой «чужой речи» есть и несколько прямо высказанных поселянином и стражником предложений, касающихся главной проблемы романа, да и всего творчества Кафки:

²⁹ Так характеризует М. М. Бахтин форму «чужой речи» в «Слове о полку Игореве». См.: М. М. Бахтин. Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 130.

³⁰ Кафка знал роман Достоевского. Гессе написал статью о «Братьях Карамазовых» в 1919 г. Зафиксировано, что во время работы над «Степным волком» он читал «Замок» Кафки. Надо, однако, принять во внимание и связи с «общим опытом»: у Кафки и Гессе важнейшим для обоих был опыт Новалиса, герой романа которого Генрих фон Офтердинген читает о своей собственной жизни в волшебной Книге.

выход есть, но пройти невозможно. Во всех трех случаях предоставлено, однако, пространство новому голосу, отнюдь не возвещающему последнюю истину, но открывающему обобщающую перспективу.

В притче Кафки поселянин, так и не решившийся послушаться стражника и пройти Врата закона, узнает, умирая, что эти врата были построены именно для него. Начинается обсуждение притчи, в котором и К., и капеллан толкуют ее противоположным образом.

К. жаждет однозначной оценки: «Значит, ты считаешь, что этого человека не обманули?» Капеллан же приводит поразительное суждение, имеющее глубокую связь с миропониманием Кафки в целом: «Правильное восприятие явления и неправильное толкование того же явления никогда полностью взаимно не исключаются» (с. 298).

Прямая речь участников обсуждения касается самых глубоких и острых для Йозефа К. вопросов мироустройства.

В главе «Конец» наметившееся стилистическое изменение ширится.

Внешнее развитие сюжета очевидно заранее, в том числе и самому герою. Двое с лицами заштатных актеров тащат сопротивляющегося Йозефа К. к каменоломне. И тут совершается самое важное событие романа — прозрение героя и мысли о своей вине. По пути Йозеф К. видит женщину, за которой он пытался ухаживать. Повествователь заботливо отмечает вектор ее движения — вверх. («Da stieg vor ihnen aus einer tiefer gelegener Gasse auf einer klenien Treppe Fräulein Bürstner zum Platz empor», S. 486). По непонятным ему самому причинам герой воспринимает это как «предупреждение» (Mahnung). Вскоре она скрылась, но, как думает Йозеф К., она ему и не нужна была больше. Вместе со своими стражами, уже не сопротивляясь, герой переходит через мост, и впервые в романе является картина природы — деревья, озеро, вода, залитая лунным светом.

Йозеф К. молчит, но нетрудно заметить, что его мысли даны теперь не в форме несобственно-прямой речи, а в форме прямого внутреннего монолога от первого лица: «Единственное, что

мне остается сейчас сделать, — сказал он себе, и равномерный шаг его и его спутников как бы подкреплял эту мысль, — единственное, что я могу сейчас сделать, — это сохранить до конца ясность ума и суждения. Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужели и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил? Неужели я так и уйду тупым упрямым? Нет, не желаю, чтобы так говорили! Я благодарен, что на этом пути мне в спутники даны эти полунемые, бесчувственные люди и что мне предоставлено самому сказать себе все, что нужно» (с. 307—308). («Das einzige, was ich jetzt tun kann, sagte er sich, und das Gleichmaß seiner Schritte und der Schritte der beiden anderen bestätigte seine Gedanken, das einzige, was ich jetzt tun kann, ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten. Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck. Das war unrichtig. Soll ich nun zeigen, daß nicht einmal der einjährige Prozeß mich belehren konnte? Soll ich als ein begriffstutziger Mensch abgehen? Soll man mir nachsagen dürfen, daß ich am Anfang des Prozesses ihn beenden wollte und jetzt, an seinem Ende, ihn wieder beginnen will? Ich will nicht, daß man das sagt. Ich bin dafür dankbar, daß man mir auf diesem Wege diese halbstummen, verständnislosen Herren mitgegeben hat und daß man es mir überlassen hat, mir selbst das Notwendige zu sagen», S. 486). Прямая речь теперь существенно отличается от неоднократных «громких» выступлений героя в защиту своей невинности. «Тихая» речь героя обращена теперь к нему самому — она не имеет слушателей.

Уже уложенный головой на камень Йозеф К. видит, как с отвратительными ужимками палачи передают друг другу нож. Буквальное освобождение не удалось. Но удалось ли освобождение сознания, связанного упорным убеждением в собственной правоте? Вернемся к последней странице романа.

Герой думает теперь о своей вине и, дважды, хотя непрямыми словами, обращается к Закону. Привожу первое обращение в буквальном переводе, дающем большее приближение к подлин-

нику (в скобках курсивом вариант Р. Райт-Ковалевой): «(И) К. (внезапно понял) знал теперь точно, что его долгом было бы (он должен был бы) самому схватить нож, который парил (передавали) из рук в руки над его головой, и вонзить (его) в себя (сам...)». Но «(...) ответственность (отвечает) за эту последнюю ошибку нес тот, кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы» (с. 310). («K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihn schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren». Но: «Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden nicht abnehmen, die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte», S. 488). Вопрос о расплате за свою вину поднимается теперь в высшие сферы: он отливается в слово «долг», возникает образ ножа, «парящего», как в какой-нибудь барочной драме, над шеей казнимого, и доводится до своей крайности — непосильной ему решимости самому казнить себя. Следует вспомнить, что вопрос о самоубийстве поднимался и в первой главе романа, но был тогда отброшен героем как нелепость. Теперь (одно из многочисленных сопоставлений) Йозеф К. приходит к противоположному заключению. Но тут же возникает и мысль, что в этой его «последней ошибке» — неспособности покончить с собой — виноват тот, кто не дал ему для этого достаточно силы. И опять сопоставление: в предпоследней главе уже звучал вопрос — может ли человек быть виновным вообще?

Второй случай. Уже уложенный головой на камень Йозеф К. видит распахнувшееся окно и какого-то человека, протягивающего к нему руки: «Кто это был? Друг? (Просто) добрый человек? Кто-то сочувствующий? (Сочувствовал ли он?) Кто-то, кто хотел помочь? (Хотел ли он помочь?) Был ли это один (он одинок)? Были ли это все? (Или за ним стояли все?) Возможна ли еще помощь? (Может быть, все хотели помочь?) (...)» И в заключение этого пассажа: «Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, до которого (куда) он никогда не доходил (так и не попал)?» (с. 310). («Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? (...) Wo war der Richter, den er nie gesehen

hat? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen hatte?», S. 489). Известно, что в первоначальном варианте последних из приведенных строчек стояло первое лицо: «Где был Высокий суд? Я должен говорить. Я поднимаю руки» («Wo war das Hohe Gericht? Ich habe zu reden. Ich hebe die Hände») ³¹. Этот вариант был автором отброшен. Человек не мог, по убеждению Кафки, вступить в прямой диалог с невидимым и неведомым Богом ³². Возможность такого диалога сняла бы и саму необходимость его романа.

И все-таки неоспорима свобода, присутствующая теперь в самой форме речи Йозефа К. Изменения, произошедшие со словом протагониста на последней странице книги, очевидно, не только в «максимуме участия рассказчика в своем герое», как писал Б. Аллеман ³³. Дело в том, что это участие проявляется в большем просторе, предоставленном слову героя и в рамках несобственно-прямой речи. Приведенные выше вопросы героя, обращенные к последнему смыслу бытия, по сути, колеблются между первым и третьем лицом говорящего: третье лицо обнаруживает себя только в двух последних вопросах, остальные же, отнесенные к человеку, показавшемуся в окне, скрывают в себе и возможность прямой речи от собственного лица героя. Повторю еще раз эти вопросы: «Кто это был? Друг? Добрый человек? Кто-то сочувствующий? Кто-то, кто хотел помочь? Был ли это один? Были ли это все? Возможна ли еще помощь?»

Близко к концу фиксируется параллель двух прямо противоположных по смыслу жестов героя и палачей. После приведенных выше вопрошений, отвечая кому-то, нагнувшемуся к нему из окна, герой «поднял руки и развел ладони» (с. 310) («hob die Hände und spreizte alle Finger», S. 489). И сразу после: «Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил К. нож

³¹ *Franz Kafka. Das erzählerische Werk. In 3 Bdn. Berlin, 1983. Bd. 2. S. 517.*

³² В Ветхом Завете Яхве говорит Моисею: «Человек не может увидеть меня и остаться в живых» (Исх. 33, 20).

³³ *Beda Allemann. Kafka. Der Prozess // Der Deutsche Roman. Bd. 2. Düsseldorf, 1963. S. 240.*

глубоко в сердце и повернул его дважды» (с. 310); («Aber an K. s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zwei mal dort drehte», S. 489). Отсутствуют часто замыкавшие речь героя слова повествователя — в последней сцене романа повествователю принадлежит лишь констатация жеста «поднял руки и развел ладони»³⁴.

Приглядимся к последней фразе романа. Она несет в себе напряженную относительность: «Как собака, — сказал он, (*так, как будто*) это было, как будто этому стыду (*позору*) суждено было пережить его» (с. 310); («“Wie ein Hund!” sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben», S. 489). Слова «Как собака!» (Кафка заключает эту фразу восклицательным знаком) — последнее в романе высказывание героя. Оно выражено в форме прямой речи — это его свободный суд о себе. О себе он говорит так, как раньше презрительно говорил о другом обвиняемом — Блоке: «собака адвоката». Но дальше слышится голос повествователя, никогда прежде не комментировавшего высказывания героя: «...сказал он (*так, как будто*), это было, как будто этому стыду (*позору*) суждено было пережить его». Слово Scham принадлежит повествователю, но несет в себе ответ сферы героя, поскольку является глубоко личным: не «позор» — Schmach, Schande, как стоит в русском переводе (то есть нечто разделенное людьми), а «стыд», «срам»³⁵. Впервые в романе Кафки слово повествователя

³⁴ Мотив рук создает на протяжении всего романа смысловую параллель к изменениям формы речи. Если в конце первой главы квартирная хозяйка героя как будто нечаянно не подает ему руки, то в последней главе мотив рук звучит иначе: в закрытом и зарешеченном окне дети тянут руки друг к другу, а в еще одно распахнувшееся окно (геометрическая фигура прорези, открытого пространства, входа, как и врата Закона) кто-то тянет руки к самому герою.

³⁵ «Scham die — quellendes Gefühl der Verlegenheit, das durch Reue, Bloßgestelltsein, durch die Erkenntnis des eigenen Versagens oder durch etw. Unanständiges, Lächerliches ausgelöst wird»; см.: Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg. von R. Klappenbac und W. Seinitz. Bd. 4. Berlin: Akademie Verlag, 1978. S. 3163.

«Стыд — чувство или внутреннее сознание предосудительного, унижение, самоосуждение, раскаяние и смирение, внутренняя исповедь пе-

заражается словом протагониста, что свидетельствует о выходе последнего из оков связанности чужим контекстом, как, возможно, и связанности вообще. Уловив два голоса в окончании фразы, можно объяснить именно этим ее двоящийся смысл. К. думает, что стыд будет жить дольше него. Но само построение фразы, ее модальность, усиленная в оригинале (не «как будто», а «это было, как будто»), является не только сравнительным оборотом, подтверждающим утверждение героя «как собака», но и выражением кажимости, заблуждения героя. Кроме того, стыд (не позор) не может ведь пережить того, кому стыдно. Тогда смысл фразы будет в том, что герою только кажется, что стыд переживет его, а на самом деле ему суждено жить дольше, пережить случившееся. Речь, по сути, идет о бессмертии и свободе (слово героя звучит как бы уже после его смерти)³⁶.

На протяжении романа шел не только судебный процесс над героем, шел процесс его постепенного высвобождения из связанности в самом широком значении. В произведении, как доказывает форма речи, два сюжета, один из которых — тайный — развивается в противоположном явному направлении, к духовной свободе героя. Смысл романа двусмыслен. Сам язык в его характерных особенностях становится у Кафки мыслью.

ред совестью»; см.: Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1912. С. 605.

³⁶ Анализ последней фразы романа выполнен совместно с С. Н. Бройтманом в нашей работе: Финал романа Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» (К проблеме: В. Ерофеев и Фр. Кафка) // Анализ одного произведения. Роман В. Ерофеева «Москва-Петушки». Тверь, 2001. С. 113—123.

ЭЛИАС КАНЕТТИ. «ОСЛЕПЛЕНИЕ»



Роман «Ослепление» («Die Blendung», 1936) — самое значительное произведение Нобелевского лауреата Элиаса Канетти (Elias Canetti, 1905—1994). Все им написанное — пьесы, научно-философская книга «Масса и власть», множество статей, несколько книг «Заметок» и три тома воспоминаний — так или иначе связано с этим главным его произведением.

Работа над «Ослеплением» была начата в конце 20-х гг. Фабула проста и напоминает обычные перипетии «венской народной комедии»: неудачный неравный брак, борьба за верховенство в семье, муж, выгнанный в итоге из дома. Сходство не только в сюжетных параллелях. Канетти близок стремительный темп и неиссякающая конфликтность комедий Нестроя. Больше того: он строил свой роман по законам не столько эпического, сколько драматического рода. В «Ослеплении» — это, пожалуй, его главное эстетическое свойство — почти отсутствует стихия рассказывания, неуловим «дух повествования», как обозначил это главное начало эпоса Томас Манн. Как в пьесах Нестроя, на сцене романа появляются резко очерченные фигуры, у каждой из которых свой определенный интерес, отличный от интересов остальных. Действие не нуждается в толковании и комментариях — оно возникает самопроизвольно.

В совершенном одиночестве живет главное лицо романа — ученый-синолог Петер Кин. Это как будто высокое одиночество духа. Кину не нужно ничего, кроме книг. Он тощ, молчалив, хо-

лост и твердо уверен в своем абсолютном преимуществе перед другими людьми. Так остается до тех пор, пока в его доме не появляется домоправительница Тереза — существо самоуверенное и примитивное. У Канетти эта фигура, облаченная в накрахмаленные юбки, страшна и монументальна. Так завязывается главный узел романа: абстрактный дух сталкивается с началом прямо противоположным — агрессивной, полуживотной тупостью. Но сюжет сдвигает героев еще теснее: Тереза женит на себе профессора. Кин побежден, вслед за чем тотчас начинают действовать законы грубой реальности: Кина теснят, тиранят, его выживают из дома. В банальной истории все доведено до крайности, все приобретает зловещие, почти нереальные черты.

Канетти писал свой роман под несомненным влиянием конструктивистской эстетики 20-х годов. Приверженцам этой эстетики важной казалась сама материя жизни — ее сразу заметные реальные атрибуты. Бурное развитие во всем мире получил документальный жанр, доказавший свою выразительную силу в фотомонтажах, в документальном кино и в кинохронике, вводившейся порой и в спектакли. В литературе проявлялось то же тяготение к выверенной точности. В романах Дос Пассоса «Манхеттен» (1925) и «42-я параллель» (1930) главным стал не сюжет, а сочетание извлеченных из жизни «монтажных кусков» с хроникой текущих событий. В романе Деблина «Берлин Александерплац» (1929) на читателя обрушивались сведения о жизни столицы в беспокойном 1928 году. Человек был до предела заполнен жизнью — он был увиден почти исключительно во внешних, материальных, социальных зависимостях. По словам Томаса Манна, не принимавшего этой эстетики, главным в ней была не душевная свобода человека, а «связывающее и обязывающее»¹, фиксация зависимости человека от необоримых для него обстоятельств. Люди одержимы своими ближними корыстными целями. Но их активность не была свободной: действовали не столько они, ими двигали обстоятельства.

¹ Т. Манн. Доктор Фаустус // Т. Манн. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Госиздат, 1960. С. 480.

В романе Канетти, в отличие от романов Дос Пассоса или Деблина, нет обильных примет времени и хроники текущих событий. Место действия узко: квартира Кина, мебельный магазин, гостиница, ломбард, полицейский участок, церковь, площадь. Обстановка действия, предметы, детали отнюдь не служат объективной характеристике общественной ситуации. «Картины действительности» будто и нет. Но одна особенность конструктивистской эстетики была, несомненно, воспринята Канетти: важной в его романе стала ситуация безусловной зависимости человека, его втянутость в «связывающее и обязывающее». Не иссякающая активность и борьба персонажей определены их интересами. Но они смешны и бессильны: правит не представленный широким фоном гнет жизни.

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

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

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

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

Но и Кин — единственный представитель духа в этом романе — занят еще до встречи с Терезой тем же «захватом пространства». Он строит свою крепость, замуровывает, преодолевая сопротивление хозяев, окна своей квартиры (объявленный им мотив — библиотеке нужны свободные стены). Пространство это, как кажется ему позже, должно быть во что бы то ни стало расширено соседней квартирой за счет наследства, якобы полученного Терезой. Оказывается, что единственный объединяющий супругов момент — ожидание друг от друга денег.

Можно предположить, что герои и их судьбы раскрываются в романе в ходе постепенно разворачивающегося повествования. Но роман построен по иным законам. Герои будто по очереди выходят на подмостки, каждый с исключительной настойчивостью представляет себя. Роман Канетти — это «представляющая проза». «В представляющем рассказывании, — писал в своей книге о типах повествования Ф. К. Штанцель, — каждый раз происходит так, как будто только что подняли занавес»². В каком-то смысле роман Канетти театрален: действующие лица, как актеры на сцене, сами себя представляют, причем сходство тут не с психологической драмой, разными способами раскрывающей внутренний мир героев, а с площадным представлением,

² Franz K. Stanzel. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1965. S. 17.

фарсом. Уже при первом упоминании Терезы, когда, казалось бы, повествователь должен сообщить некоторые сведения о ней, героиня властно отнимает у него любые попытки «описания». Лишь первые две фразы можно счесть словами повествователя, впрочем, и в них заметно присутствие самой героини: «У Терезы Крумбхольц было тогда хорошее место, на котором ей дотоле недурно жилось. Она каждый день, прежде чем подавать завтрак своим хозяевам, внимательно прочитывала отдел объявлений “Еженедельной газеты”, чтобы знать, что происходит в мире»³. Дальше речь повествователя соскальзывает в иную плоскость, превращаясь в несобственно-прямую речь Терезы: «Она не собиралась кончать свои дни в этой обыкновенной семье. Она была еще молодая особа, ей не было еще сорока восьми и больше всего ей хотелось перейти к одинокому мужчине» (с. 49).

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

Все в «Ослеплении» очерчено резкими контурами, освещено ярким светом, все обладает осязаемостью предметов. Внутреннее, потаенное выведено наружу, представлено вещественно. Тайные желания героини выдает не сгибающаяся, как из металла, юбка — крепость и в то же время, по расчету хозяйки, — предмет мужского вождения (голубой цвет с его романтическими коннотациями). Кроме того, юбка Терезы тайно связана с книгами Кина: она — «переплет», таящий в себе драгоценное содержание. Даже в портретах героев больше вещественного, чем человеческого. Облик Кина — почти суровый горный пейзаж: «У него были водянисто-голубые глаза и вообще никаких щек. Лоб напоминал скалу с расщелинами. Нос низвергался, как скалистый гребень хребта, с головокружительной отвесностью

³ Элиас Канетти. Ослепление / Пер. С. К. Апта. СПб.: Северо-Запад, 1995. С. 49. Далее страницы в скобках в тексте.

вниз» (с. 49). Внутренние качества героев тотчас преобразуются во внешние: «С тех пор, как он стал думать, — говорится о Кине, — он был долговяз и тощ» (с. 39) — как будто само не прекращавшееся размышление вытянуло его в длину и иссушило тело.

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

Вещи в его романе массивны, зримы, занимают собой почти все пространство. Но у вещей отнято их самостоятельное значение. В этом романе, как и в произведениях важного для Канетти Кафки, сохраняется традиционное для австрийской культуры внимание к «вещи» (Ding). Но предмет не содержит в себе, как это было у австрийских классиков Грильпарцера и Штифтера, глубину и богатство жизни, с вещами не связано прошлое — из хранилища смысла вещь превращается в нечто пугающее. Вещи — объекты желаний героев и вместилище этих желаний. Соответственно с этим конфликт между главными героями в романе Канетти реализуется не только в их борьбе за «предметы» (книги — мебель) — он сдублирован борьбой самих предметов: мебель, купленная Терезой, въезжает в одну комнату за другой, вытесняя книги Кина. Каждая вещь, каждый предмет или деталь по воле автора «заражены», как юбка Терезы или книги Кина, внутренней установкой соотношенного с ними персонажа. Вещи «растасканы», выхолощены и использованы персонажами

в нужном им направлении. «Человек повсюду натывается на реальную несомненность вещей, на их физическое присутствие», — писал А. В. Михайлов о предметности у Кафки. Вещи сверхчетки. Но в них же, как для героя Кафки, так и для героя Канетти, «объективируются его страхи, вся его субъективность (...)»⁴. Разлад в мире проник внутрь вещей. Именно поэтому обыкновенные предметы, одежда или даже части человеческих тел ведут по воле автора в тексте романа Канетти бесконечную борьбу, приобретая особые, но отнюдь не отвлеченные и не аллегорические смыслы. Растущие на глазах кулаки Пфаффа или молодчиков из заведения «У идеального неба» («кулаки кучами лежали на столе», с. 230), ребра Кина, между которых «просветы» (с. 357), — это «предметы», в которых овеществились взаимоотношения людей, воплощение силы одного и совершенного бесилия второго. Предметы по древнему принципу сопричастности (партиципации) вмещают гораздо более широкое — человеческое и метафизическое содержание.

Произведение Канетти мифологично. Романная ткань пронизана древними, архаическими, докультурными представлениями. Одновременно с «Ослеплением» Канетти начал продолжавшуюся десятилетия работу над книгой «Масса и власть» («Masse und Macht», изд. в 1960 г.), задачей которой было не только исследование архаического мышления, но и анализ некоторых основополагающих психических структур, не умирающих в человечестве. Канетти интересовало явление массы, ее роль в истории человечества и внутренней жизни каждого. Как и Фрейд («Психология массы и анализ человеческого “Я”», 1921), он исходил из первостепенной роли бессознательного в поведении толпы. Но если пружиной поведения массы, по Фрейду, является поведение индивида — отношение каждого ее члена к вождю, лидеру, строящееся по модели отношения детей к отцу, — то у Канетти сфера бессознательного шире и включает все

⁴ А. В. Михайлов. Австрийская культура после Первой мировой войны // А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры. Избранные статьи. М., 1998. С. 85.

природные импульсы: инстинкт самосохранения, обороны, нападения, преследования слабого и т. д. Не сумма индивидуальных сознаний определяет поведение толпы, напротив, масса живет в индивидуе. Это присутствие древнего массового сознания — постоянный, хотя и тайный компонент в романе Канетти⁵. По своему оно живет в каждом из его персонажей. «Чудовищное, дикое, могучее и жаркое животное, она бродит в нас всех. (...) Мы ничего не знаем о ней; мы все еще живем так, словно мы индивидуумы», — говорится о массе в романе «Ослепление» (с. 486).

Критиков романа Канетти поражала гротескная определенность нарисованных им фигур. С исключительной самоуверенностью каждый исключал из своего кругозора все, что не есть он сам. Приверженность Кина книгам заполняла все окружающее, заслонив собой в конечном итоге и его самого, — он будто состоял из книг. Тем более удивительным представляются свидетельства автора, что у его героев были реальные прототипы. Живой прообраз был у горбуна Фишерле, несомненную близость Кину Канетти отмечал в самом себе. Больше того: в примитивной и необразованной Терезе он видел сходство с обожаемой им матерью, на всю жизнь пристрастившей его к чтению. Сходство таилось, быть может, во властности матери, стремившейся подчинить себе сына⁶. Нас интересуют сейчас, однако, не следы жизни

⁵ Ощущение причастности к массе было остро пережито самим Канетти, когда в июле 1927 года рабочие, возмущенные оправданием убийц-монархистов, двинулись к Дворцу юстиции, предав его огню. Эта демонстрация, к которой присоединился писатель, была описана им затем во второй части воспоминаний «Факел в ухе» («Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921—1931», 1980), в статье, посвященной роману «Ослепление», и в книге «Масса и власть». Участвовавший в демонстрации Канетти отчетливо замечал все вокруг, но направление и воля к движению принадлежали не ему. Каким образом кристаллизовалась воля толпы? Как возникла идея поджога? Что представляло собой это гигантское шествие, внутри и вместе с которым двигался он сам? Эти и другие вопросы не оставляли его никогда.

⁶ См. об этом: *H. Walter. Zum Verhältnis von Autobiographie und Roman bei Elias Canetti // Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen? Zum*

писателя в романе, не его автобиографический миф, а техника построения образов в произведении.

Приблизительно в те же годы, что и роман, Канетти написал две пьесы — «Свадьба» («Hochzeit», 1932) и «Комедия тщеславия» («Komödie der Eitelkeit», 1933—1934, опублик. в 1950 г.). Обе пьесы могут показаться предвестницами послевоенного «театра абсурда». В каждой в гротескном, невероятном заострении представлено по одной человеческой страсти: инстинкт собственности в первой, инстинкт самоутверждения — во второй. Герои комедии «Свадьба» кладут все душевные силы на то, чтобы чем-нибудь завладеть, будь то чужое имущество или чужой жених (ласками жениха спешит воспользоваться мать невесты). Коллизия второй пьесы строится на том, что в некоей стране под страхом сурового наказания запрещено смотреться в зеркало. Зеркала изъяты. И оказалось, что люди не могут жить без того, чтобы постоянно, изо дня в день не создавать свой как можно более привлекательный образ. По тому же, собственно, принципу построена и не имеющая себе подобных в современной литературе книга Канетти «Недреманое ухо. Пятьдесят характеров» («Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere», изд. в 1974 г.). Характеров в привычном смысле тут нет: их поглотила одна черта. Своеподарочница — это та, которая забирает свои подарки, и этой идеей жива; Недреманое ухо — тот, от которого, кроме уха, не осталось ничего: он существует, чтобы подслушивать и доносить.

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

«Меня интересуют живые люди и меня интересуют фигуры, — писал Канетти, — гермафродиты меня отталкивают»⁷. В романе, как и в пьесах этого автора, действуют «фигуры». Герои

Werk Elias Canettis. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien, 1993.

⁷ *Elias Canetti. Die Provinz der Menschen. Aufzeichnungen 1942—1972.* München, 1973. S. 334.

романа непохожи друг на друга, но что-то в них совпадает. Все естественно, естественно, все как у всех. Естественны, объяснимы обычной логикой их стремления — к сохранности библиотеки у ученого Кина, к благосостоянию, любви и замужеству у лишенной этого Терезы. Но автор доводит эти стремления до гротескной крайности, обнаруживает их «дно», их исходное природное начало.

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

Психологические нюансы отбрасываются. Генерализируется существенное. Но выделение существенного начиналось у Канетти не с политического лица эпохи, а с первородного — с фундаментальных основ человеческой психики. Метод Канетти как в книге «Масса и власть», так и в его романе феноменологичен. Эпоха рождала большую ясность относительно основополагающих начал жизни. Древние и неизменные основы человеческой психики обнаруживали себя в самых разнообразных проявлениях. Относительно своих «Пятидесяти характеров» Канетти написал, что с удивлением заметил в самом себе большинство генерализованных им в его «фигурах» свойств. Писатель создавал типы, представлявшие не столько определенный социальный слой, сколько фундаментальные пружины жизни — жажду обладания, власти, самосохранения. Неслучайно в мире романа нет деления на положительных и отрицательных персонажей. Тут встреча-

ются любящие женщины (проститутка, к примеру, содержит и любит своего мужа — горбуна Фишерле). Но когда муж исчезает, она не печалится, а вздыхает с облегчением: «Мне больше достанется».

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

Во внутренней речи героев Канетти больше «разумности», чем в мощном потоке слепых желаний у героини Джойса Молли Блум: «поток сознания» в романе Канетти — это атака. Чаще всего она основана на подозрении. Непроизнесенное слово строится как опровержение «чужого» и утверждение «своего». С первых же дней своего пребывания у Кина мысли Терезы поглощены «тайной»: часами стоя у дверей его кабинета (большие уши!), она копит доводы о якобы скрываемом им преступлении.

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

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

Писатель был уверен, что его роман не возник бы без комнаты, которую он снимал когда-то на окраинах Вены, и без его

квартирной хозяйки. С нее и списан главный женский персонаж романа — Тереза, со всеми ее бесконечными «можно подумать», «сказать может любой», «цены растут», «раньше было лучше», «ну, доложу я вам», «порядок должен быть»... Слова героев, само их звучание он считал главной и достаточной характеристикой, определяющей не только социальную принадлежность, но и саму их суть. Ведь каждое слово Терезы — отпор, самоутверждение и атака. Это в высшей степени «двуголосое слово», в скрытой агрессивности которого отражались подлинные устремления человека, да и мутация времени. «Что богаче человеческой интонации?» — замечает в романе брат героя психиатр Георг Кин (с. 494). Интонация в языке персонажей — это подлинный смысл их стертых речей. Характеризуя язык своих героев, Канетти писал о так называемых «слуховых масках». Человек «звучит», и звучание его речи создает его подлинный портрет. Во внимании к «шуму времени» Канетти следовал за почитавшимся им Карлом Краусом, воспринимавшим современную ему жизнь прежде всего на слух: город Вена стал звучать по-другому. Но такое употребление языка было связано и с существом его собственного подхода к жизни и, соответственно, художественной манеры. Ведь и древний человек улавливал опасность прежде всего на слух. Слух, а не глаз, скользящий по поверхности, способен был зафиксировать самые незначительные изменения, происходящие на глубине. Он же и «неподкупный свидетель неуловимых глазом движений души»⁸. Персонажи романа постоянно стоят за дверью, выслеживают, подслушивают. Автор же прислушивается к их речи. Результатом был психологизм без психологизирования, поданная обобщенно психология современников, имевшая глубокие архаические истоки.

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

⁸ Р. Каралашвили. Комментарии // Элиас Канетти. Человек нашего времени. М.: Прогресс, 1990. С. 457.

Слово, о возможностях которого так напряженно думали австрийские философы, о неспособности которого выразить последнюю правду писал Г. фон Гофмансталь в своем трагическом «Письме» (1902)⁹, демонстрирует у персонажей Канетти абсолютную непригодность к диалогу на самом простом, бытовом уровне. Д. Диссингер привел показательный пример, как один и тот же текст понимается персонажами, так сказать, в собственных интересах. Объявление, данное Кином о наеме прислуги, начинается со слова «ученый», затем следует «библиотека», «ответственность», угроза сброду, которого следует спустить с лестницы, и, наконец, равнодушно: «жалование безразлично». Тереза читает тот же текст в обратном порядке: она начинает с денег¹⁰.

Весь роман пронизан спорящими друг с другом голосами. Двуголосы и брошенные походя наблюдения и «афоризмы», высказанные то ли персонажами, то ли с некоторым участием повествователя: «Не думая — он никогда не думал...» (с. 326); «Ее принимают за жену Рыжего, потому что она бросает на него злобные взгляды...» (с. 350); «Она была ему противна, потому что все время его любила» (с. 273) и т. д. Вторая часть фразы в последнем примере опрокидывает агрессивные предположения, вызванные первой. Во второй в свернутом виде присутствует нерассказанная история. Действует логика, исходящая из скрытых антагонистических отношений.

Все ясно, незыблемо, четко. Но герои движутся будто по краю обрыва. Представления людей не только не совпадают друг с другом — они не совпадают с реальностью. Роман, прони-

⁹ Точкой схождения в размышлениях австрийцев о языке — как у писателя Гофмансталя, так и у философов Ф. Маутнера и Л. Виттгенштейна, было недоверие к общим, абстрактным понятиям. В связи с творчеством Канетти об этом писала Т. А. Федяева: см. раздел «Переосмысление области сверхличного в сфере языка: “критика языка” и диалоговая философия языка» в кн.: Т. А. Федяева. Диалог и сатира. СПб., 2003. С. 27—40.

¹⁰ Dieter Dissinger. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung». Bonn, 1971. S. 106.

занный множеством мотивов, получающих многообразное, нюансированное толкование, то и дело возвращается к важнейшему среди них — слепоте, ослеплению.

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

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

Старая проблема австрийской культуры — шаткие отношения между реальностью и кажимостью (Ф. Гильпарцер. «Жизнь — сон», 1840) безусловно решается у Канетти в пользу последней. Людьми и миром руководят мнимости. Узкие интересы застилают горизонт. Слепота всеобща. Героями ожидается такое развитие жизни, согласно которому должны появиться, как говорил гоголевский Хлестаков, тридцать пять тысяч курьеров и суп из Парижа. Но развитию «по желанию» положен предел. Фишерле, и правда, обманом достигает некоторых успехов, собирая деньги на билет в Америку, но дальше следует срыв. Его «реальность» сталкивается с другой, гораздо более грозной. Развитие срезано. Будущее не наступает. Весь роман — непрерывное настоящее, лишенное также и прошлого. Правда, в романе говорится одна-

жды, что придет время, «когда одно-единственное прошлое охватит все человечество, когда ничего не будет, кроме прошлого...» (с. 195) — так, возможно, будут обрезаны и желания всего человечества.

Жизнь в романе «Ослепление» показана с несовпадающих точек зрения — точек зрения персонажей. «Однажды, — вспоминал Канетти впоследствии о ходе работы над “Ослеплением”, — мне пришла в голову мысль, что мир больше невозможно изобразить так, как в старых романах, так сказать, с точки зрения одного писателя, мир распался, и лишь имея мужество показать его в состоянии распада, можно еще дать о нем истинное представление»¹¹. Сначала, как вспоминал Канетти, он хотел написать восемь романов о людях, каждый из которых стоял на пороге безумия, но в остальном резко отличался от других, — так должна была, по его замыслу, выстроиться новая «Человеческая комедия заблуждений». Потом замысел изменился: «Разделение на романы стало разграничением в одной книге»¹². Во что бы то ни стало Канетти хотел избежать соприкосновения и смешения. Именно эта несообщаемость отвечала, как он думал, современному психическому состоянию человечества: «Истинное направление вещей было центробежным. Они стремились разойтись с наибольшей скоростью. В центре была не действительность (...), существовало лишь много действительностей и каждая была вовне»¹³. Тот же разноречивой идеей и концепцией он видел вокруг себя в двадцатые годы в среде интеллектуалов Берлина¹⁴.

Персонажи романа преследуют свои цели, как звери преследуют свою добычу. В «Ослеплении» недаром поминаются животные — львы, тигры, собаки, кошки. Прозвище Пфаффа — «рыжий кот», о Терезе сказано, что хоть она не собака, но «навострила уши». Животный мир нужен не для сравнений —

¹¹ *Elias Canetti*. Das Gewissen der Worte. Essays. München, 1975. S. 231.

¹² *Ebenda*.

¹³ *Elias Canetti*. Die Fackel im Ohr. München; Wien, 1980. S. 350 f.

¹⁴ *Ebenda*. S. 341.

животное начало в природе людей, логика поведения у тех и других схожа. «Животные, — говорится в романе, — доводят свои порывы до крайности, они предельно заостряют их, а потом отламывают у них острие» (с. 494—495).

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

Выхватив бумажник из кармана Кина, Тереза потрясает деньгами в воздухе. Но просто спрятать деньги кажется ей обидным — нужен триумф («Ей хотелось признания», с. 341). Крики «вор!» и «грабят!» возбуждают толпу. Люди сплываются в массу. Это и есть минута счастья. Как оказалось, объединение людей возможно, но только «как негативный синтез»¹⁵. Толпа, в том числе и некоторые персонажи романа, могут наконец взять свое, разрядиться. Люди легко заражаются безумием. Ищут вора, убийцу. Несмотря на разницу версий, толпа превращается в одно режущее целое. Наступает восторг сообщества. Выбор жертв очевиден. Это уродец-карлик и усохший интеллигент Кин. Его-то и берут под руки и, раздев догола, допрашивают в полицейском участке.

Сцена на площади — самая многоядная в романе. В ней больше участников, чем во время назревавшего, но так и не разразившегося скандала в мебельном магазине. Само пространство глубоко символично — все собрались на открытой площадке, где

¹⁵ *St. Wiesehöfer. Mythos zwischen Wahn und Kunst. München, 1987. S. 158.*

с одной стороны ломбард, а с другой — церковь и полицейский участок, все выползли из своих нор, всё вышло наружу. Участником действия стало множество.

Именно эта сцена давала повод исследователям говорить о карнавальном начале в романе Канетти¹⁶. Ведь уже и сам выбор фигур как будто свидетельствовал о связях с народной культурой: палач и развратница, высокий и низкий — голова и материально-телесный низ, герой и шут (роль последнего в народных зрелищах часто доверялась уродцу, карлику). Важным представлялось и то, что, работая над романом, Канетти зачитывался Достоевским, творчество которого послужило основой для концепции карнавала у Бахтина. В сцене на площади у Канетти все участники сближаются друг с другом. Фишерли может претендовать какое-то время на роль карнавального короля; появляется фигура, напоминающая о смерти, упоминаются огонь и пожар, которым затем заканчивается роман. Дальше, однако, сопоставления с карнавалом теряют почву.

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

¹⁶ R. Hillman. Der Wiener Karneval — Elias Canettis Die Blendung // Experte der Macht. Elias Canetti / Hrsg. von K. Bartsch und G. Melzer. Graz, 1985.

к неподвижности. Средневековый карнавал в интерпретации М. М. Бахтина — это воплощение непрерывности и неодолимости жизни. «Венский карнавал, — писал о сцене на площади в “Ослеплении” Р. Хильман, — не нес в себе будущего»¹⁷.

По жестким законам, как неоднократно утверждали, организован и сам роман. Вот, например, одна их характерных оценок: «Вся реальность ощутима в созданном им мире понятий, и, напротив того, к этим понятиям как будто ведут все аспекты человеческого существования. Масса, власть, превращение и смерть дают координаты, в которых воспринимается и воссоздается действительность, а возникшая таким образом однопричинная действительность доказывает, в свою очередь, истинность такого миропорядка»¹⁸.

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

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

Обвинения в неполноте представленной в романе жизни исходят из традиционного понимания задач литературы как миметического отражения. Но у Канетти, как и у большинства самых значительных романистов XX в., иные задачи: главным для них было не отражение, а понимание¹⁹. Писатель вывел в своем романе не полнокровные характеры, а, как и предупреждал, фи-

¹⁷ R. Hillman. Der Wiener Karneval — Elias Canettis Die Blendung. S. 96.

¹⁸ Heike Knoll. Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfs. Stuttgart, 1973. S. 6.

¹⁹ См. об этом: Н. Т. Рымарь. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Гуманитарный выпуск. № 3. Самара, 1997.

гуры, создал вовсе не всю картину действительности, но образ ее повсеместно укорененной особенности. Читатель романа Канетти (то же относится не только к произведениям Кафки, но и к романам Джойса, Т. Манна, Музиля) лишен возможности автоматического узнавания жизни. Ему предложено спуститься глубже.

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

«Ослеплению» свойственно качество, как будто трудно совместимое с резкостью авторской манеры: автор не желает декларировать своей позиции — больше того, как говорилось, он намеренно устраняет себя из романной действительности. Ведь даже упоминавшийся портрет Кина принадлежит не повествователю — это внезапно увиденное героем собственное отражение в зеркале. Традиционные образы, религиозные и культурные представления, проходящие в романе густым фоном, не образуют прочной опоры повествования и тут же подтачиваются. Пара Кин и Фишерле — Дон Кихот и Санчо Панса? Но где рыцарственность хозяина и преданность слуги? Кин, возвращающий людям книги, — спаситель человечества? Но, сожалея о странной расточительности Христа, он спасает не людей, а книги. Канетти был противником любой системности. Именно в этой связи он неоднократно критически вспоминал в своих «Заметках» Аристотеля и его значение в мировой культуре²⁰. Свои жесткие представления о жизни Канетти высказал, как он полагал, наименее идеологичным из возможных способов. Именно поэтому в его романе поколеблена обычная иерархия ценностей. «Верх» и «низ» встречаются у него, меняясь местами: книжник Кин спускается из своей библиотеки вниз, мошенник Фишерле поднимается из подвала. Интеллектуал и пройдоха уравниваются между собой. Отвратителен привратник Пфафф. Но ведь мечтой об его убийстве живет, как оказывается, и его голу-

²⁰ *Elias Canetti. Eine vergeudete Verehrung // Elias Canetti. Aufzeichnungen 1949—1960. München, 1970. S. 74.*

бинная дочь... «Система» Канетти опиралась на нечто более объективное и устойчивое — на не смываемые временем древние архетипы человеческих реакций.

Но если так, придется признать, что в романе нет той положительной концепции, тех идеалов (вспомним авторские отступления в «Мертвых душах» Гоголя), с позиций которых автор «бичевал» бы действительность. В одной из заметок за 1950 год Канетти написал о своем раздражении даже самыми великими сатириками: «И в лучших сатириках мне мешает их разумность — пресный пруд, в котором они черпают свои ужасающие идеи»²¹. Это раздражение симптоматично. Странно было бы предположить, что Канетти раздражает гротескность сатиры, свойственная и ему самому. К тому же эту гротескность трудно счесть пресной. Если же думать о некотором принципиальном отличии книги Канетти от классических сатирических произведений, то можно заметить другую разницу. Писателя раздражал хлещущий бич сатирика, выделенность и превосходство его позиции.

Показательно то впечатление, которое произвело на Канетти во время работы над романом чтение «Войцека» Бюхнера. Канетти увидел, что гротескные фигуры бюхнеровских «драматических сцен» — хвастливые, ограниченные и самоуверенные доктор, капитан, тамбурмажор — «выступают как глашатаи собственной персоны»²², они поданы в лоб, сами себя разоблачают, не нуждаясь в разоблачительных словах автора. В окончательном тексте собственного его романа будто сам нарисованный им мир выворачивает наизнанку христианские заповеди и язык Евангелия: «В доме моего Господа много комнат» — но в ломбарде Терезианум «тысячи разных камер и столько же потребностей» (с. 249); «последние станут первыми» — но в тексте романа следует добавление: «поэтому процентная ставка здесь самая высокая» (там же).

Бюхнер не имел никакого «высшего знания», которое позволяло бы ему судить своих героев. Страшная история, изобра-

²¹ Ebenda. S. 24.

²² Э. Канетти. Человек нашего времени. М., 1990. С. 117.

женная в его пьесе, не уложена в концепцию. Так же обстоит дело и с романом Канетти. Но в распоряжении автора, как и у Бюхнера, был его особый художественный метод.

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

Но задумаемся о том, не является ли главным в его романе именно эта способность видеть и демонстрировать сосуществование несоединимого? Ведь речь в романе идет о сплошных невозможностях — о невозможном браке Кина и Терезы, о невозможном желании обладать собственной дочерью и невозможном желании убить своего отца. Применительно к роману Канетти все эти «невозможности» надо, однако, поставить в кавычки, ибо все это возможно. Выразив в книге воспоминаний «Факел в ухе» свое убеждение в центробежности современных «вещей», Канетти написал дальше: «Поскольку все, что я видел, было возможно вместе, я должен был найти форму, которая бы их удержала, не сокращая». Привычные «уловки гармонизации» были отброшены. Каждая из действовавших в романе фигур, как «луч прожектора», освещала мир со своей точки²³. Роман Канетти говорил о совмещенности несовместимого. Речь шла о поэтике зрячести, основанной на рентгеноскопическом постижении действитель-

²³ E. Canetti. Die Fackel im Ohr. München; Wien, 1980. S. 350 f.

ности. Автор предлагал всмотреться в новые качества человека и мира.

Приглядимся еще раз к отношениям между героями, повествователем и автором. Не реализуется ли и тут особым, присущим Канетти способом «поэтика зрячести»? Повествователь у Канетти не имеет лица, он отличен от того кривляющегося, меняющего свои обличья рассказчика, который появлялся на страницах «Улисса» Джойса или «Берлин Александерплац» Деблина. Автор действительно оставляет героев наедине с собой, он прячется, роман «объективен»²⁴.

Т. А. Федяева убедительно показала в своей книге «Диалог и сатира»²⁵, в значительной своей части опирающейся на «Ослепление» Канетти, рождение принципиально нового, неклассического типа сатирического произведения. В романе действительно нет «этой вечной готовности к истине»²⁶, которую так ненавидел Канетти. Новый диалогический тип сатиры по сути своей антириторичен. Автор не позволяет себе занять некую абсолютную, преимущественную по отношению к героям точку зрения. Не видит «наличия некоей “идеальной” объективности»²⁷, не позволяет себе свободно высказаться по затронутым в произведении вопросам.

Но стоит принять во внимание и другую сторону дела.

Что может быть «объективней» того монтажа «голосов» в сцене на площади, который занимает в романе полную страницу? Но та же объективность — предмет неудержимой игры автора. Автор не просто стыкует разные голоса, ставит их «в ряд», разделяя лишь точками. Он заставляет их спорить, выдвигать

²⁴ «Повествователь едва уловим», — пишет Д. Диссингер. См.: *Dieter Dissinger. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung»*. Bonn, 1971. S. 34.

²⁵ Т. А. Федяева. Диалог и сатира. СПб., 2003.

²⁶ Э. Канетти, Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М., 1990. С. 254.

²⁷ Применительно к эпохе неклассической поэтики в целом об этом писал С. Н. Бройтман. См., например: *С. Н. Бройтман. Историческая поэтика*. М., 2001. С. 259.

свою версию, переиначивать чужое слово: «Убийца угрожал ей. Рыжий. Рыжие виноваты» — игра слов не до конца понятна, если не принять во внимание, что «рыжие» это в немецком словоупотреблении и «красные». Или: «Поэтому-то он и такой худой. Час назад он был еще толстым. Ну да, потеря крови. Говорю вам, трупы вдуваются» (с. 347). Ирония Канетти строится на изменении точек зрения, вольной смене перспектив. Персонаж в распавшемся на куски мире в лучшем случае сознает свою трагическую замкнутость. Автор смотрит на этот мир с птичьего полета. Он сопоставляет внутреннее и внешнее. Разрывает замкнутость пространства, привносит воздух в его кубатуру. Главная его художественная возможность — это реализация невозможного, безудержная фантазия, утверждающая себя наперекор замкнутости нарисованного им мира. Кин, помещающий в своей голове десятки томов «походной библиотеки» и каждый вечер в случайной гостинце разгружающий их на аккуратно подстеленную бумагу (опредмеченная метафора знания и памяти: все в голове); Фишерле, прячущийся под свой горб, как улитка в свой домик, — и так далее, и тому подобное составляет саму материю романа. Пространство, в котором действует автор, — его беспредельная фантазия.

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

Д. Диссингер не устает подмечать след героев в нейтральном повествовании: «Выгнав мужа-вора, Тереза...» (с. 323). Он называет этот феномен «языковым соучастием характеров»²⁸. Однако исследователь игнорирует «след» автора. В лучшем случае он го-

²⁸ D. Dissinger. Vereinzelung und Massenwahn. Elias Canettis Roman «Die Blendung». Bonn, 1971. S. 30.

ворит о появляющемся изредка повествователе, неуверенно отмечая его «склонность к иронии»²⁹. Между тем, блестящий юмор — неизменный спутник авторской интонации. Именно он позволяет Канетти расширить палитру повествования, выразить понимание, казалось бы, столь резко очерченных им неприглядных героев. В уже цитировавшейся речи о Бюхнере Канетти заметил, что главное лицо пьесы «Войцек» представлено в противоположность остальным персонажам отнюдь «не лобово, он от начала до конца состоит из живых, часто неожиданных реакций». И дальше: «Это было открытие *Малого*. Это открытие предполагает сострадание, но Малое останется *нетронутым* только в том случае, если это сострадание скрыто, если оно молчит, не выражает себя»³⁰. Представляется, что мысли Канетти о Войцекке не менее важны для «Ослепления», чем мысли о бюхнеровских докторе, капитане, тамбурмажоре. Во всех своих героях Канетти совместил оба принципа — саморазоблачение персонажей и скрытое авторское сострадание.

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

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

²⁹ Ebenda.

³⁰ Элиас Канетти. Человек нашего столетия. С. 118. Курсив Канетти.

В потоке несобственно-прямой речи в романе таится не только возможность молчания автора — именно эта форма выдает его скрытое присутствие. М. М. Бахтин подчеркивал высокую степень диалогичности несобственно-прямой речи. Вспомним: «...specificum ее именно в том, что здесь говорит *и* герой, *и* автор, что здесь в пределах одной языковой конструкции сохраняются акценты двух разнонаправленных голосов»³¹. Чей голос слышится в хвастливой реплике Фишерле, что он «выбился в сутенеры» (с. 222)? Не присутствует ли здесь и чья-то ласковая ирония? Или еще один из множества возможных примеров: Иоганн Швер, «слепой», получивший благодаря махинациям Фишерле кое-какие деньги, мечтает открыть собственный универсам, где можно будет купить все: «помаду, *настоящие* гребни, сетки для волос, *чистые* носовые платки...» (с. 390. Курсив мой. — Н. П.). Повествователь и тут остается в границах чужого слова, но в отборе товаров и особенно в их определении слышится не только восторг героя, но и насмешливо-участливая интонация повествователя.

Роман, начавшийся на бытовой площадке, быстро приобретает черты авантюрного жанра. Сопровождая безумные выходки своих героев, повествователь заставляет персонажей верить в их совершенную реальность. Даже там, где читатель подозревает в героях способность притворства (Фишерле, например, становится участником разгрузки книг из головы Кина по соображениям выгоды), текст романа нигде не реагирует на это подозрение — безумный вымысел катится вперед без препон и задержек. В фантастических эпизодах реализуется освобождение от замкнутости и окаменелости, свобода живых превращений. Начиная с завязки, роман живет гротескными превращениями: их не замечают сосредоточенные на своем герою, но повествователь свободен. Это он, основываясь на естественной для Кина любви к книгам, приводит его к невысказанной позиции на лестнице лом-

³¹ В. Н. Волошинов (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 156.

барда, он заставляет того же Кина, опять-таки не нарушая психологической доминанты фигуры — любви ученого к наблюдению и анализу, а кроме того, тоски по работе, занять позу на четвереньках у глазка привратника Пфаффа. Каждая сцена в романе, каждая его деталь оборачивается разными смыслами, звучит разными «голосами». Раздетый догола Кин в полицейском участке, почти что скелет с ногами без икр и просветами между ребер, — это и образ безмерной униженности ученого в мире насилия, и сама смерть в его облике и одновременно со всем этим еще и нечто комическое и смешное: глупое бессилие интеллекта. Образы «однопричинной» действительности романа страшны — но почему в них одновременно таится источник не только смеха, но и сочувствия?

Идея превращения чрезвычайно важна для поэтики романа. Как и в книге «Масса и власть», в романе живет память о древних превращениях как природном, животворном начале. В романе о современной жизни каждый персонаж также мыслит себя превратившимся в нечто совсем иное: Тереза — хозяйка и возлюбленная, Фишерле — чемпион. Но превращения пресекаются или имеют обратный древнему смысл: спасаясь от наскоков Терезы, Кин разрабатывает изощренную технику превращения в статую, восседающую на стуле, в нечто окаменевшее и неподвижное — в вещь. Дальнейшего хода нет — мир застыл³².

³² Канетти вспоминал впоследствии то огромное впечатление, которое произвел на него во время работы над «Ослеплением» рассказ Фр. Кафки «Превращение» — произведение, «не сравнимое ни с одним произведением современной прозы». Его поразила безмерная строгость, к которой он тоже стремился, но кроме того, несомненно, сам факт превращения, имевший у Кафки не только жуткий, но и некий дополнительный смысл: став насекомым, то есть возвратившись на жалкую первоначальную стадию развития, герой рассказа приобретает способность глубоко чувствовать. (Э. Канетти. Человек нашего времени. М.: Прогресс, 1990. С. 127). Не только отдельные проблемы и мотивы «Ослепления» (мотив судебного разбирательства, мотив Америки), но и поэтика Канетти в целом глубоко связана с творчеством Кафки (хотя бы такой неслучайной у обоих писателей особенностью повествования, как преобладание несобственно-прямой речи).

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

Выход, полагал М. Дурцак, автор видел в положительных потенциях массы, реализовавшихся в сценах с не умертвившим в себе первородное «гориллой». «Предпосылкой гибели Петера Кина, — писал исследователь, — является именно это тотальное отрицание массы». Брат же его занят тем, чтобы «связать с рас­судком те архетипические слои в человеке, которые неотъемлемы от его существования»³³. Роман интеллектуалиста Канетти, несомненно, признает иссушающую власть интеллекта, что картинно изображает главный герой. И все же трудно признать главы о Георге Кине за «положительную идею» автора. Замкнутый в комнатах «горилла» — человек, безудержно осуществляющий свои желания, не агрессивен. Но на предыдущих страницах свободу желаний реализует сластолюбец Иоганн Швер — «слепой» зверски убивает Фишерле и, запихнув труп под кровать, проводит на ней ночь с его женой³⁴. Симметрия фигур сводит противоположное, заставляя читателя увидеть «объем» — разные возможности одной и той же потенции³⁵. И так ли свободно

³³ *Manfred Durzak*. Akzente. Zeitschrift für Literatur / Hrsg. von W. Höllerer und H. Bender. 17. Jahrgang. München, 1970. S. 188, 189.

³⁴ Претворявшийся слепым нищий на самом деле зрячий: зрячим в мире оказывается смертоносное зло.

³⁵ Как тут не вспомнить оживленные споры вокруг насильника Мосгрубера в романе Музиля «Человек без свойств»: одни видят в нем едва ли не героя, не страшась осуществлять свои желания, другие оценивают его как преступника.

существование вне разума у клиентов Кина? Больные ждут помощи доктора, они одиноки, ни один не понимает другого. Одна из глав о докторе Георге Кине названа в романе «Окольные пути». Это «окольные пути» и в замысле романа. Неслучайно главы о докторе Кине и «горилле» написаны в иной, описательной манере — это рассказ, сообщение.

Но эти ли сцены, расположенные недалеко от конца, демонстрируют истинную мощь превращений? Гораздо сильнее, освободительней и трагичней «превращение» в заключительном эпизоде романа.

На последних страницах произведения Кин слышит через окна на потолке своей квартиры шум пожара во Дворце правосудия. В панике и помутнении разума он складывает штабелями у двери и жжет книги. Огонь и сожжение книг в романе будто костры, на которых горели книги в фашистской Германии в мае 1933 года. Но есть и другие пласты значений. Слепота, голод, сплочение в целое, одиночество, кровь, смерть, огонь, власть, бесплодие — все это извечные спутники человеческой жизни. В романе Канетти они соседствуют. Огонь, напоминает Канетти в книге «Масса и власть», — это распространенное в фольклоре и мифах изображение воинственной толпы, массы. Как огонь, она всюду равна самой себе. Как пожар, возникает внезапно, в любом месте. Огонь разрушителен, агрессивен. Но пожар у Канетти не только знак уничтожения. Как дым, поднялся в воздух, взвился, уничтожился изображенный в романе тягостный морок. Огонь разрушает, но и очищает мир. Именно в этот момент Петер Кин «смеется так громко, как не смеялся никогда в жизни» (с. 548).

ТЕАТР ХОРВАТА И ЕГО ЗАКОНЫ



Драматургия Хорвата стала, наряду с драматургией Брехта, новым словом в театре XX в. Новаторство Брехта очевидней. Обладая мощным теоретическим сознанием, он разработал собственную драматургическую эстетику — теорию и практику «эпического театра». Хорват вступил в литературу без деклараций и вызова. Теоретиком он не был, хотя его высказывания о собственных пьесах весьма содержательны. Все написанное им было создано в 20—30-е гг. Лишь недавно оборвалась тогда жизнь Франка Ведекинда — писателя, оказавшего большое влияние как на Брехта, так и на Хорвата. Рядом работали драматурги австриец Франц Теодор Чокор и немец Карл Цукмайер, добившиеся успеха в театре раньше Хорвата. Новые пьесы выходили из-под пера уже почитавшихся классиками Герхарта Гауптмана и Гуго фон Гофмансталея. Продолжали писать самые одаренные из драматургов-экспрессионистов. Премьеры пьес Хорвата воспринимались в этом ряду как одно из многих театральных событий. О них спорили, принимали или осуждали, не ощущая их новизны.

Среди немногих, кто сразу в полную меру оценил Хорвата, был Карл Цукмайер. По его рекомендации молодой драматург, еще не написавший лучших своих произведений, был удостоен в 1931 г. самой высокой в Германии Клейстовской премии. Рекомендуя Хорвата, Цукмайер писал: «То, что он делает, незаурядно. Его зрение самостоятельно, честно, бескомпромиссно...»¹. И

¹ Цит. по: *Hildebrandt Dieter. Ödön von Horvath. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg, 1975. S. 130.

еще более определенно в письме к Хорвату, написанном по прочтении его пьесы «Итальянская ночь»: «Ваша дорога правильная, она ведет к новому изображению человека и новому пониманию жизни, к новой немецкой драматургии»². Эта мысль требует подтверждений: многое не только отличало, но и объединяло Хорвата с современной ему драматургией.

* * *

Эден фон Хорват (Ödön von Horvath, 1901—1938) вышел из старой австро-венгерской знати. В 1929 г. он писал о себе: «Я родился в Фиуме, рос в Белграде, Будапеште, Пресбурге, Вене и Мюнхене, у меня венгерский паспорт (...) — Я типичная староавстрийско-венгерская, мадяро-кροато-немецко-венгерская смесь: имя мое венгерское, язык немецкий (...) Мое поколение, голос которого ломался в великие времена, знает лишь понаслышке старую Австро-Венгрию с ее предвоенной демократией, с двумя десятками наций, узким местным патриотизмом, совмещавшемся с бессильной самоиронией, с ее старой культурой, неграмотными, абсолютистским феодализмом, мещанским романтизмом, испанским этикетом и уютным разложением»³. От всего этого после крушения империи в 1918 г. не осталось и следа. Хорват, в отличие от многих австрийских писателей, не испытывал по этому поводу сожалений.

Молодой писатель был не сентиментален и жесток. В одной из первых своих пьес — комедии «Прекрасный вид» («Zur schönen Aussicht», 1926—1927), действие которой происходит в гостинице с таким названием где-то в середине 20-х гг., на сцене —

² Письмо было воспроизведено в программе премьеры, состоявшейся в марте 1931 г. в берлинском театре на Шиффбауэрдамм. Реж. Франческо фон Мендельсон, цит. по: *Ö. von Horvath. Gesammelte Werke / Hrsg. von Trautgott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984. Bd. 3. S. 156—157.*

³ *Ö. von Horvath. Festschrift zum 50. Geburtstag. Wien; München, 1956. S. 7. О жизни Хорвата см.: T. Krischke. Ödön von Horvath. Kind seiner Zeit. München, 1980; D. Hildebrandt. Ödön von Horvath mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1975.*

обломок империи, баронесса Ада, садистка и пьяница, в гареме которой многие из героев пьесы. Интрига связана с молодой девушкой Христиной, явившейся в гостиницу, чтобы выйти замуж за отца ее только что родившегося ребенка. Но мужчины, объединившись, объявляют, что эту честь она может приписать каждому из них. Ситуация резко меняется, когда Христина говорит, что получила наследство. Теперь каждый хочет жениться на ней. «Куда делись идеалы?» — спрашивает Христина. И получает ответ: «Этого я не знаю. Знаю только, что люблю тебя, потому что у тебя десять тысяч марок».

Хорват видел в мире господство материальных интересов. Одинок в этом он, однако, не был.

Еще в комедии Франка Ведекинда «Маркиз фон Кейт» (1901) говорилось, что на свете нет таких идей, которые имели бы своей целью что-либо, кроме собственности. Материализм Ведекинда не ограничивался той плоско понятой причинностью, которая увлекала натуралистов. Материалистическим, а отчасти даже циничным был сам его взгляд на природу человека. В дальнейшем, после быстро отшумевшего экспрессионизма, подобное дезиллюзионистское мировосприятие широко распространилось в художественной культуре 20-х — начала 30-х гг. (так называемая «*Neue Sachlichkeit*») — у Брехта («Что тот солдат, что этот», 1927, «Трехгрошевая опера», 1929, «Святая Иоанна скотобоен», 1932), у австрийца Э. Канетти (роман «Ослепление», 1936), в графике О. Дикса и Г. Гросса. Эти писатели и художники были непримиримыми критиками социальных отношений, но, в отличие от многих экспрессионистов, не возлагали надежд на своих героев. На этом фоне ранние произведения Хорвата мало чем выделяются. Не выделяют их и отмеченные Цукмайером «плотность атмосферы» и «уверенная краткость формулировок», отличавшие многие произведения этой литературы.

Две пьесы Хорвата, посвященные ситуации в Германии в конце 20-х — начале 30-х гг., — «Сладек, или Черная армия» и «Итальянская ночь» — были произведениями политическими. В пьесе о вовлеченном в политику маленьком человеке Сладеке («*Sladek oder die Schwarze Armee*», 1928, вторая редакция «*Sla-*

dek, der schwarze Reichswehrmann», поставлена в 1929 г. в Берлине) послевоенная ситуация не фон, как это было в предыдущих пьесах, а мотор действия. По Версальскому договору 1919 г. Германии предписывалось сократить вооруженные силы и фактически не иметь армии. В этой ситуации в разоренной стране легко возникали тайные союзы, стремившиеся к восстановлению имперского могущества. Втянутый в одну из подобных организаций Сладек как будто поставлен автором перед необходимостью самостоятельного решения.

Пьеса начинается со сцены «Конец одной дискуссии». Перед зданием, где только что окончился митинг правых, люди с фашистскими свастиками избивают пацифиста Франца. Сладек не принимает в этом участия, хотя принадлежит к военной организации. Он полагает, что «нужно только самостоятельно мыслить. Я думаю много. Я думаю весь день»⁴. Тут-то и обозначается, однако, трагическая гротескность этой фигуры.

В интервью берлинской газете «Темпо» 13 октября 1929 г. Хорват поставил своего героя где-то между Войцеком Бюхнера и Швейком Гашека⁵. Но хитроумия Швейка ему не хватает. Он представляет другой народный тип, гораздо более близкий Войцеку — страстные усилия понять соединяются у него с неспособностью думать. Сладеку кажется, что он открыл законы природы, по которым существует и человеческое общество: «В природе все время убивают, тут ничего не поделаешь. В этом смысл жизни, ее великий закон (...). Любовь — это нечто коварное, любовь — большое надувательство» (там же). Мысль о природе, давшей человечеству свои законы, не раз потом повторяется в пьесах Хорвата. Отчасти она разделяется самим автором,

⁴ Акт первый, сцена 1. В дальнейшем переводы пьес Хорвата цитируются по изд.: *Эдон фон Хорват. Пьесы*. М.: Искусство, 1980; с указанием акта и сцены в скобках в тексте.

⁵ *Ö. von Horvath. Gesammelte Werke*. In 8 Bdn. / Hrsg. von Traugott Kriscke und Dieter Hildebrandt. Zweite verbesserte Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. Bd. 2. Anhang. S. 663. В дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, ссылки даются на это издание, обозначаемое как GW.

отчасти рассматривается им со стороны весьма саркастически. Для Сладека же открытый им «закон» — основа всех его соображений и поступков. «Они оккупировали нашу страну и уплотняют нас все больше и больше (...) Мы разрастаемся, как будто не было никакой мировой войны (...) Нам просто необходимы обратно наши колонии (...) Как жаль, что война окончилась» (там же), — так думает самостоятельный человек. Преданность закону фактически заводит Сладека и еще дальше. Он становится соучастником убийства своей подруги Анны, подозреваемой членами союза в доносительстве. Союз самораспускается при первой же угрозе со стороны регулярных войск. Третий акт, однако, включает сцену судебного разбирательства, из которой становится ясно, что официальная юстиция смотрит на деятельность ультраправых сквозь пальцы.

Очевидно, что пьеса Хорвата не могла восприниматься иначе, как прежде всего политическая. Позиция автора оценивалась, однако, по-разному. Правый критик Фр. Зервес назвал Хорвата «украшением немецкого коммунистического лагеря». Для будущего фашистского управляющего имперскими театрами Р. Шлессера «Сладек» был «жалкой, безжизненной, политически тенденциозной социальной пьесой, лишенной какого бы то ни было драматургического мастерства». Но и знаменитый театральный критик Альфред Керр задавался по поводу «Сладека» вопросом: «Пропагандистская пьеса средствами искусства?» И отвечал: «Да, порой». Правда, вслед за этим у Керра следовала оговорка: «С проявляющимися иногда следами поэзии»⁶. В пьесе, действительно, много политической риторики, особенно в сценах с участием коммуниста Франца. Но гораздо важнее в ней «следы поэзии».

В «Сладеке», как комментировал сам Хорват, изображен человек, легко поддающийся влиянию, — весьма распространенный и опасный тип «политического попутчика»⁷. Пьеса развивала, таким образом, ту самую проблему человека как «белого лис-

⁶ *Ö. von Horvath*. Festschrift zum 50. Geburtstag. S. 8.

⁷ *Ö. von Horvath*. GW. Bd. 2. S. 663.

та», которая была центральной, к примеру, для Брехта в пьесе «Что тот солдат, что этот». Но Сладек у Хорвата противится зачислению его в винтики политического механизма. Он не хочет быть, как внушают ему, «только одним из тысячи Сладеков». Все попытки изменить ход истории и «осчастливить» человечество в пьесе сталкиваются с малозаметным, но фундаментальным фактом, остро осознаваемым героем: «В конечном счете все упирается в меня. Существуют только я. Я, Сладек»⁸.

Эта другая — человеческая реальность составляет глубинный слой драматургии Хорвата. Еще в первой целиком сохранившейся пьесе Хорвата «Убийство в Моренгассе» («Mord in der Mohrengasse», 1923—1924) молодому бездельнику Венцелю Кламушке, подростку сыну обычной мещанской семьи, удастся после совершенного им убийства и ограбления скрыться от полиции, но не от мысли об убитом. Оставшись наедине с собой, он вешается. В «Сладеке», как и в следующих пьесах Хорвата, два сюжета, развивающихся на разных уровнях. В данном случае это сюжет, связанный с политической ситуацией в Германии и «черной армией», и сюжет, с первым лишь отчасти соприкасающийся, — беззащитность человеческой жизни, предательство человека человеком, неизбежность старости, кладущей предел любви (все те же законы природы в ином их освещении), тень раскаяния и, наконец, страшное одиночество героя. Это глубинное содержание пьесы едва артикулировано. Измученный Сладек не в силах выразить свои чувства словами, он не может их даже осмыслить.

Пьесы Хорвата многослойны. Огромную роль в них играет подтекст. Связи с Чеховым для него не менее существенны, чем близость к литературе «новой деловитости». Знаменательна повторяющаяся у Хорвата из пьесы в пьесу ремарка «Тишина» (вместо обычной в немецкой драматургии ремарки «Пауза»). Она маркирует прорыв к другому уровню существования⁹.

⁸ Там же.

⁹ Слово «тишина» означает для Хорвата, даже будучи отнесенным к сельской жизни, не отсутствие шума, а «тишину атмосферы, затишье». См.: *Ö. von Horvath. Flucht aus der Stille // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 658.*

Примерно ту же роль выполняют символические детали, подобные тоскливому звуку упавшей в шахте бадьи в «Вишневом саде» Чехова. Мысли об Анне сливаются у Сладека с воспоминанием о непрерывно шедшем тогда дожде. Потом «дождь» уже сам по себе погружает нас в ту непроявленную сферу содержания, где оплакивается человек.

«Итальянская ночь» («Italienische Nacht. Volksstück in 7 Bildern», 1930, пост. в 1931 г. в Берлине) — пьеса, определеннее, чем «Сладек», выдержанная в политическом ключе. Действие происходит в маленьком южно-немецком городке. Хозяин трактира сдает помещение на вечер одновременно республиканскому шуцфербанду и фашистам. И те и другие собираются устроить здесь свой праздник: Итальянскую ночь — республиканцы, «Немецкий день» с песнями и упражнениями — фашисты. Такова завязка, позволившая автору в остро-комической сжатой форме показать расстановку политических сил в стране. Хорват точен в характеристиках как конкретного, так и самого общего плана («Хватку и глаз, безошибочность интуиции» и, наконец, юмор отметил в пьесе все тот же Цукмайер в отправленном сразу по прочтении пьесы письме автору¹⁰). Общее вырастает у Хорвата из присутствующей на его сцене гущи жизни. Но Цукмайер предвидел, что пьесу попытаются критиковать, исходя из привычных политических клише. Хорвата, и правда, критиковали и слева и справа¹¹, желая, чтобы автор «четче определил свою позицию». Но в этой, как и в других пьесах, задачи у драматурга были иными: «Я не пишу “против”, я только показываю (<...> Я не пишу и в защиту кого-либо. Есть только две вещи “против” которых я пишу — это глупость и ложь...»¹²

¹⁰ Цит. по: *Ö. von Horvath. GW. Bd. 3. S. 157.*

¹¹ Коммунистическая «Роте Фане» писала, что автор «задевает немножко республиканцев, немножко фашистов». Националистическая газета «Дер Таг» увидела в пьесе жалкую попытку травли национал-социализма. Демократической прессе пьеса показалась слишком неопределенной. Цит. по: *Ö. von Horvath. GW. Bd. 3. S. 155.*

¹² *Ö. von Horvath. Festschrift... S. 15.*

Как и Брехт, Хорват, несомненно, рассчитывал на просвещение зрителей. Но если Брехт демонстрировал, как обстоятельства (голод, нужда, война) заставляли человека сдаваться, идти в пагубном для него направлении («Мамаша Кураж»: «Войною думаешь прожить, за это надобно платить»), то Хорват может показывать, а может и не показывать воздействие обстоятельств на души героев. По Хорвату, состояние душ — та почва, которая в конце концов рождает обстоятельства и политику. Психология предшествует идеологии. Для Хорвата первично элементарное, природное в человеке. Отсюда его постоянное внимание к бессознательному, детерминирующему поведение людей. Начиная с этой точки, Хорват и вел свой анализ общественного сознания. Он черпал, таким образом, из резервуара более глубокого, чем это делал Брехт.

Жанр «Итальянской ночи» Хорват обозначил как «Volksstück» — «пьеса из народной жизни». Кроме «Итальянской ночи» к «народным пьесам» у Хорвата принадлежали еще пять¹³. Их выделяет прежде всего сам материал: автор сосредоточен на «народной жизни» — уже в этом он следует традиции старого венского «народного театра». Но как и у классика этого жанра Иоганна Непомука Нестроя (1801—1862), изображение народной жизни лишено у Хорвата всякой сентиментальности. Под «народом» он понимал лавочников, мелких служащих, пенсионеров, людей без определенных занятий, пролетариев, в том числе безработных, объединив их общим понятием «среднее сословие»¹⁴. Обратившись к традиции «народной пьесы», Хорват

¹³ Его первая пьеса в этом жанре «Бунт на Коте 3018» («*Revolte auf Cote 3018*», пост. в 1927 г.), вторая переработанная редакция под названием «Фуникулер» («*Die Bergbahn*», пост. в Берлине, 1929); «Сказки Венского леса» («*Geschichten aus dem Wiener Wald*», пост. в Берлине, 1931), «Казимир и Каролина» («*Kasimir und Karoline*», пост. почти одновременно в Лейпциге и Берлине, 1932), «Вера Любовь Надежда» («*Glaube Liebe Hoffnung*», нап. в 1932, пост. в 1936, Вена).

¹⁴ В конце 20-х гг. Хорват был занят замыслом романа «Среднее сословие». В экспозе он писал: «Среднее сословие — это сегодня самостоятельный класс между двумя другими. Его границы неопределенны, но

предполагал создать современную пьесу, «воплощавшую проблемы возможно более близким народу образом»¹⁵. Но, констатировал он, персонажи традиционной «народной пьесы» «невероятно изменились за последние два десятилетия». И хотя можно возразить, что людей волнуют по-прежнему вечные проблемы, но, полагал он, «они волнуют их — но по-другому»¹⁶.

Среднее сословие и его сегодняшняя психология имели, по мнению Хорвата, огромное влияние на пути современной жизни.

Пьеса «Итальянская ночь» начинается в сонной тишине. Городской глава социал-демократ Амметсбергер играет со своими друзьями-республиканцами в карты. Коммунист Мартин, как ему и положено, читает газету. Хозяин ковыряет в носу: «Воскресное утро. Солнечно. Тихо». По улице марширует отряд фашистов. Но городской глава не выпускает из рук карт, так как «о непосредственной опасности, грозящей нашей демократической республике, конечно, не может быть и речи» (картина первая). В конце пьесы он же, смертельно испугавшись, пишет под диктовку разбушевавшихся фашистов, что он «грязная свинья». Поведение Амметсбергера с плакатной наглядностью, точно в распространенной в 20-е годы политической пьесе, демонстрирует слабость Веймарской республики. Столь же отчетливо — от поведения к сути — характеризуются коммунисты. Праздник в разгаре, все танцуют — только не члены коммунистической партии. Они требуют, чтобы танцы прекратились, потому что республика в опасности, и в итоге с железной выдержкой покидают зал.

Но персонажи Хорвата раскрываются не только в поступках. Нельзя не заметить авторской иронии, ведущей вглубь, предла-

это все-таки класс, а не промежуточное явление, класс со своей идеологией» (*Ödön von Horváth. GW. Bd. 8. S. 646*). Немецкие исследователи отмечали знакомство Хорвата с работами его современников-социологов (З. Кракауэр). Роль среднего сословия накануне прихода фашизма к власти занимала писателей — Брехта, Броча, Зойфера и многих других.

¹⁵ *Ödön von Horváth. Gebrauchsanweisung // Ödön von Horváth. GW. Bd. 8. S. 662.*

¹⁶ *Ödön von Horváth. Interview // Ödön von Horváth. GW. Bd. 1. S. 11.*

гающей заглянуть в тайные причины поведения человека. В «политической характеристике» персонажей у Хорвата нет брехтовской целенаправленности. Напротив того, сами их «позиции» диктуются не столько социальными обстоятельствами, сколько потаенными желаниями. «Вечная борьба между сознательным и бессознательным, — писал Хорват, — главный драматический мотив всех моих пьес»¹⁷. И оказывается, что столь непримиримые социал-демократы и коммунисты действуют из одного и того же стремления к власти. Республиканец Амметсбергер — жестокий деспот в семье, именно это его качество готово — кабы не осторожность и трусость — вырваться наружу и в других обстоятельствах («Ах, ты невыносимый человек, — восклицает его жена. — Снаружи пролетарий, внутри капиталист!». Картина шестая). Коммунист Мартин не может вытерпеть присутствия соперника — «товарища из Магдебурга», которого тотчас объявляют агентом буржуазии. В одном из вариантов концовки Мартин именовался «новым фюрером Мартином». Этот вариант был отброшен — возможно, потому, что автор отчетливо представлял себе, что победа в разгоравшейся борьбе не за коммунистами.

Сила предвидения у Хорвата была поразительной. Приблизительно через год после выхода в свет пьесы в местечке Мурнау под Мюнхеном, где писатель жил в доме родителей, он стал очевидцем столкновения в местном ресторане между фашистами и социал-демократами¹⁸. Не менее зорко видел он и общее развитие политической ситуации в Германии.

Уже в 1934 г. в цюрихском «Шаушпильхаузе» был поставлен фарс Хорвата «Туда — сюда» («Hin und her»), с горькой иронией обыгрывавший ситуацию беженцев из фашистской Германии. Действие происходит на границе между двумя государствами «где-то в юго-восточной Европе». Беднягу Фердинанда Гавличека изгнали из одного государства и никак не пускают в другое. Так, на мосту между двумя таможенными, и протекает его жизнь,

¹⁷ *Ö. von Horvath. GW. Bd. 8. S. 659.*

¹⁸ *Traugott Krischke. Ö. von Horvath. Kind seiner Zeit. München, 1980. S. 94—100.*

пока счастливая случайность, как и положено в фарсе, не помогает ему, и все заканчивается зонгом во славу границ, без которых «не было бы ни государств, ни порядка в мире». От фарса (*posse*) — этой излюбленной формы «венской народной комедии» — у Хорвата песенки-зонги (*Singspiel*), от фарса — наглядность образов, связанная с барочным ее истоком (эмблемы). Но восходящая к барокко эмблематичность этой пьесы (мост — мифопоэтический знак перехода из одного пространства в другое) имеет у Хорвата и актуальное политическое содержание. Хорват, метавшийся после 1933 г. по странам Европы, написал пьесу о человеке без земли под ногами, о ситуации «между», обозначенной в то же десятилетие в трилогии Л. Фейхтвангера как вечный «зал ожидания».

* * *

Но самая знаменитая «народная пьеса» Хорвата «Сказки Венского леса» («*Geschichten aus dem Wiener Wald*» поставлена в 1931 г. в Немецком театре в Берлине, реж. Гейнц Гильперт) политики, по-видимости, не касается. Для того чтобы показать на сцене современность, Хорват в ней больше не нуждался. Напротив, ему нужна была жизнь повседневная, среда самая заурядная. Глубокое впечатление на Хорвата произвел тогда вопрос знакомого журналиста: почему писатели предпочитают задумываться над великими событиями и грандиозными преступлениями, тогда как понять свое время лучше всего через преступления малые? — Хорват написал после этого пьесу «Вера Любовь Надежда» («*Glaube Liebe Hoffnung*» 1932), молодая героиня которой утаила сто пятьдесят марок, после чего, преследуемая законом, утопилась. «Вера Любовь Надежда» — так могла бы, — заметил автор, — называться любая его пьеса¹⁹. Декорации и сюжет меняются, но положение людей в мире, их «жалоба» те же. Хорват писал свои «народные пьесы» в годы экономического кризиса, растущей безработицы, приближавшегося фашизма.

¹⁹ *Ö. von Horvath. Randbemerkungen zu «Glaube Liebe Hoffnung» // Ö. von Horvath. Glaube Liebe Hoffnung. Frankfurt am Main, 1986. S. 13.*

Обо всем этом в его пьесах не заходит речи. В них показано, однако, непереносимое давление действительности на человека и состояние бездумья, непреходящей, перманентной глупости, безъязыкости «среднего слоя», его уголовные потенции. «Меня упрекают, — писал Хорват, — что я слишком груб, неприятен, зловещ и циничен (...) При этом не замечают, что у меня нет другого намерения, как желание изобразить мир, каков он есть. И вряд ли кто-нибудь может доказать, что доброта правит миром, утверждать это легче...»²⁰

Действие пьесы «Сказки Венского леса» происходит, — гласит вводная ремарка, — «в наши дни, в Вене». Главный сюжетный узел пьесы — банальный любовный треугольник. Марианна, дочь владельца игрушечного магазина на тихой улочке в предместье Вены, помолвлена с соседом-мясником Оскаром. Предстоящую свадьбу разрушает красавчик Альфред, которому Марианна по внезапному порыву отдает свое сердце. Альфред связан с хозяйкой расположенного тут же киоска Валерией. На маленькой улочке собирается «весь народ», как обозначил действующих лиц в рецензии на спектакль А. Керр²¹. Следующая сцена — пикник на берегу «нашего голубого Дуная», а потом в кабаре, где вынуждена выступать брошенная Альфредом Марианна. Любовный треугольник в конце пьесы разрешается состоявшейся несмотря ни на что свадьбой Оскара и Марианны. В финале на мирном пяточке в восьмом квартале снова собираются все персонажи. Все на месте, круг завершен. Отсутствует единственное лицо — ребенок Марианны и Альфреда, сыгравший в пьесе особую роль.

Пьеса Хорвата как будто послушно следует жанровым законам венской «народной пьесы». Ее нехитрый сюжет мелодраматичен, что не мешает юмору; персонажи из народа «отличаются беззастенчивой прямоотой поступков и меткостью языка»²²; как и

²⁰ *Ö. von Horvath. Interview // Ö. von Horvath. GW. Bd. 1. S. 13.*

²¹ *Ö. von Horvath. Festschrift... S. 8.*

²² *Ю. И. Архипов. Эден фон Хорват — драматург // Эден фон Хорват. Пьесы. М.: Искусство, 1980. С. 28.*

в «народной пьесе», вобравшей опыт барокко, в столкновения людей вовлечены предметы, часто получающие особое значение.

Но Хорват преобразил старый жанр — под его пером возникло произведение, пролагающее новые пути драматургии XX века²³.

Стоит обратить внимание на заголовок пьесы. У нас она озаглавлена в соответствии с русским названием звучащего со сцены вальса И. Штрауса. В оригинале сохраняется соответствие немецкому названию вальса — «Geschichten aus dem Wiener Wald» — «Истории из Венского леса». Но, как заметил В. Г. Зусман, соответствие между названиями штраусовского вальса и пьесы Хорвата неполное: название вальса имеет «диалектный и разговорный характер»: вместо «Geschichten» у Штрауса стояло G'schichten, вместо, как у Хорвата, «Wiener Wald» — слитное «Wienerwald» «На фоне версии Штрауса, — заключает Зусман, — литературный, правильный вариант воспринимается как отклонение от нормы. Возникает перевооруживание, отчуждение»²⁴. Драматург как бы ставил себя над изображенным им миром, заявив право на собственное слово о нем.

Однако значение для Хорвата слова «Geschichten» раскрыто еще не полностью. В радиоинтервью 5 апреля 1932 года драматург согласился с предположением беседовавшего с ним В. Крон-ауэра, что созданная им «народная пьеса» должна носить ясно выраженный «эпический характер». «Эта новая форма, — сказал он, — более описывающая, чем драматическая»²⁵. Слова Хорвата фиксировали, что в его варианте «народной пьесы» был ослаблен вес конфликтов между персонажами, составлявших традиционно основу и мотор действия. Не только и не столько эти конфликты, сплетавшиеся в сюжет, определяли смысл и звучание произве-

²³ *Alfred Doppler. Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horvaths // Horvath-Diskussionen / Hrsg. von K. Barsch, U. Bauer, D. Golt-schnigg. Kronberg: Scriptor, 1976. S. 11—21.*

²⁴ *В. Г. Зусман. Вальс как концепт культуры в пьесе Эдена фон Хор-вата «Сказки Венского леса» // Диалог культур — культура диалога. Сборник научных статей. М., 2002. С. 320—321.*

²⁵ *Ödön von Horvath. Interview // Ödön von Horvath. GW. Bd. 1. S. 12.*

дения. Столкновения между персонажами сами по себе не способны были раскрыть существа их жизни. Конфликтность, свойственная драме как роду литературы, у Хорвата была дополнена, как и во многих других выдающихся произведениях драматургии XX века, еще одной перспективой — перспективой повествователя, рассказывающего «историю». Плоскости сценического действия не хватало: чтобы схватить существо жизни требовалась «двойная оптика».

В случае Хорвата «повествовательность» осуществлялась своими способами. Показательны сходства и различия драматургической стратегии Хорвата со стратегией Брехта.

Создатель теории «эпического театра» Брехт делил свои пьесы на эпизоды, последовательно ставя героев перед необходимостью выбора, причем дело часто шло о жизни и смерти (в «Мамаше Кураж» героиня может спасти сына, только поступившись фургоном, что для нее и ее детей смерти подобно).

Хорват, в свою очередь, делил пьесы на короткие эпизоды и заменявшие акты «части». Но это деление в «Сказках Венского леса» фиксирует не возможность выбора, а новую стадию в судьбе героини. Часть первая кончается восторгом любви между Марианной и Альфредом; часть вторая — отчаянным обращением героини к Богу; часть третья — свадьбой на костях.

Ремарки в пьесе Брехта «Мамаша Кураж» дают постоянное соотношение «мелкого» мира людей и мира большой истории (первая ремарка в пьесе гласит: «Весна 1624 года. Главнокомандующий Оксеншерн набирает в Даларне войско для похода в Польшу. Маркитантка Анна Фирлинг (...) теряет одного сына»). Уже этим сопоставлением автор настойчиво предлагал подобное соотношение и зрителю. Точка зрения эпического повествователя проявлена у Брехта и в выступлениях певца или хора, комментирующих действие, и в песенках-зонгах, позволяющих персонажам выходить за пределы доступного им понимания ситуации.

У Хорвата сценическая реальность не нарушается ни одним из разработанных Брехтом приемов эпического остранения. Персонажи не выходят за границы своих представлений. Ремар-

ки как будто свободны от концептуальной нагрузки и неизменно локальны.

Напрашивается вывод, что авторская позиция в пьесах Брехта, несмотря на декларированную им свободу зрителя, появляется с большей, чем у Хорвата, настойчивостью. И второе предположение: австрийский драматург как будто бы гораздо более традиционен.

Вглядимся, однако, в текст Хорвата.

Начнем с того, что пьесы Хорвата имеют еще и иное, гораздо более дробное и выверенное членение, чем деление на сцены и части. Текст Хорвата подчинен не сразу уловимому ритму — он дышит, то замирая, то двигаясь вперед. Ритмизацию текста определяет музыка, ее размеченные автором вступления и умолкания²⁶. В первой же сцене «Сказок Венского леса» звучит вальс Иоганна Штрауса. И дальше в пьесе мелодии вальсов возникают и обрываются на полтакте, всегда неожиданно. У Хорвата это все те же *pota bene*, как и внезапно наступающая тишина. Тишина, молчание, пауза, момент беззвучия — не понуждение персонажей к выбору, а приглашение зрителей к тихому удивлению: что же это такое с людьми?

Выше говорилось о типологической близости драматургии Хорвата пьесам Чехова. Но, как и в отношениях с Брехтом, тут важно не только сходство, но и различие.

Рождающие особое настроение паузы заметны у Чехова не только зрителям, но и персонажам. У Хорвата паузы персонажам как будто и незаметны — это мимолетные заминки в их речах. Но в наступившем молчании, в «тишине», обнаруживается нечто весьма значительное. Согласно К. Барчу в этом и состоит специфическая особенность диалога у Хорвата: короткий обмен репликами, фиксирующий непонимание, подводит к моменту, когда такое понимание возможно. Тут на секунду наступает ти-

²⁶ Одним из ближайших предшественников Хорвата в этом отношении можно считать Г. фон Гофманстала, который строил свою «лирическую драму» — мистерию «Дурак и смерть» (1891) на внезапном звучании и обрывах музыки.

шина²⁷. Но, дополняя Барча, надо заметить, что обнаруживается и другое — то, чего не хотел в себе замечать и в чем признаваться человек. Вот диалог в первой сцене между Альфредом и его матерью: заходит речь о приехавшей Валерии, на самом деле содержащей героя.

Мать. Что за дама?

Альфред. Пожилая дама.

*Тишина*²⁸

Мать. Сколько лет?

Альфред. Так средне.

Мать. При деньгах?

Альфред. Я к ней отношения не имею.

Тишина

Умолкания имеют порой и более грозный смысл. В той же сцене Альфред угощается за столом, но вдруг закашливается. Следует диалог:

Мать. *Стучит ему по спине.* Нравится?

Альфред. Чуть не задохнулся.

Мать. Значит, нравится. Уж как я рада.

Тишина

Альфред. Чуть не задохнулся... Кстати, куда это наша милая бабушка запропастилась?

В оригинале вместо русского «задохнулся» стоит слово «ersticken», что значит одновременно и «задушить», а кроме того, тот же корень, что и в «задушить», имеет слово «запропастилась» («stecken»). Двусмысленность слов проясняет у Хорвата потаенную ненависть персонажей, что никак не передано в русском переводе. Как писал Хорват в «Указании к употреблению», в паузах, обозначаемых им как «тишина», на самом деле «идет борьба сознания с подсознанием, и это должно стать очевидным»²⁹. Зри-

²⁷ Kurt Bartsch. Ödön von Horvath. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 28—29.

²⁸ В русском переводе стоит искажающее текст слово «пауза».

²⁹ Ödön von Horvath. Gerauchsanweisung // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 664.

тель ощущает «тишину» острее персонажей. Ему открывается «сущностно общезначимое в этих людях»: «внезапно становится виден человек — как он стоит, не прикрытый ложью»³⁰. Весь спектакль в восприятии зрителей пронизан подобными «перерывами действительности».

Автор-повествователь как будто отсутствует — никаких комментариев «со стороны» или обращений к зрительному залу. Больше того: никто как будто не обладает даже и знанием, превосходящим знания персонажей. «На втором этаже кто-то играет на раздрызганном пианино», — говорится во водной ремарке ко второй сцене. Дальше в разговоре действующих лиц упоминается играющая гимназистка. С данного момента эту «информацию» как будто только и получил «автор». Ремарки меняются: «Гимназистка со второго этажа играет теперь Цирера»³¹.

Но текст, тем не менее, на каждом шагу выдает чье-то присутствие. «Дух повествования» (оставим пока это неопределенное манновское обозначение), не сливаясь с фабулой, заставляет выйти за ее пределы, открывая иную, горько-ироническую перспективу. Это он прерывает вдруг на секунду разворачивающуюся историю, останавливает диалог и действие, заставляет насторожиться зрителей. В представленной на сцене истории упорно сопоставляются концы и начала. Композиция симметрична. Первая часть соответствует третьей и количеством эпизодов, и сценической площадкой: в первой части действие происходит «В предместье Вахау» и на «Тихой улочке в восьмом квартале»; в третьей части «И снова тихая улочка в восьмом квартале» и в «Предместье Вахау». «Возвращение» подчеркнуто и дополнительно: «Все вообще по-старому, только на витрине лавки игрушек виднеется объявление: “Распродажа”. Призрак счастья (любовное объяснение Марианны и Альфреда на берегу Дуная) иронически обыгрывается в третьей части, когда на рес-

³⁰ Ebenda.

³¹ P. Wapnewski. Ödön von Horvath und seine Geschichten aus dem Wiener Wald // Materialien zu Ödön von Horvath «Geschichten aus dem Wiener Wald». Frankfurt am Main, 1972. S. 26.

торанной сцене под звуки «Грез» Шумана на золотом шаре, который пытаются догнать девушки, появляется балансирующая на одной ноге обнаженная Марианна. Живая картина, названная «Охотой за счастьем», — один из центральных образов пьесы, «комментирующих» отнюдь не только положение героини, но и общую ситуацию хорватовских героев.

Подобные «комментирующие» детали во множестве разбросаны по ремаркам и в диалогах пьесы. Их появление определено не только и не столько сюжетом: напротив того, эти детали сами предвещают и определяют развитие «истории».

В самой первой ремарке к пьесе ни с того ни с сего появляется нож: «Мать смотрит, как Альфред ест, потом вдруг хватает его за руку, в которой он держит нож, и пристально смотрит ему в глаза. Альфред, поперхнувшись, с полным ртом недоверчиво смотрит на нее. Тишина». Во второй сцене «Сказок Венского леса» мясник Оскар появляется в дверях своей лавки с ножом: он занят тем, что подрезает себе ногти. Нож в руках мясника вполне оправдан. Но в пьесе это не только орудие его труда, но знак угрозы, а, если следовать фрейдистскому толкованию, еще и символ сексуальной напряженности. Оскар — садист. Это его потаенное свойство, подстегнутое, как и у других персонажей, униженностью. Никто в пьесе не совершает преступления. Убийство совершается тихо и где-то за сценой. Чеховское ружье не стреляет. Но «указующие детали» маркируют то, что скрыто в душах людей.

Как в старой венской «народной пьесе», у Хорвата начинается игра предметов. Далеко неслучайно отец Марианны — хозяин лавки игрушек. В витрине, на которой автор неоднократно задерживает внимание зрителей, выставлены «забавные предметы»: «маски, черепа, куклы, оловянные солдатики и скелет». Об оловянных солдاتيках речь в пьесе заходит раньше, чем о прошлой и будущей мировой войне. Но семантическое поле указанной детали шире. Все действующие лица пьесы — в сущности, исполнители чьей-то игры, участниками которой являются полусознательно. С самого начала в пьесе мелькает тень смерти (скелет в витрине). Недаром действие начинается со сборов на

панихиду (год назад умерла мать Марианны) и кончается гибелью ее годовалого сына, умышленно застуженного бабушкой.

Вся пьеса пронизана зыблущейся, живой, расщепляющей предметы и слово стихией, выдающей тайное присутствие автора. Реализуется мысль Гегеля, полагавшего, что драма осуществляет слияние «объективной самостоятельности» эпических эпизодов и лирического выражения³². Эта лирическая стихия противостоит у Хорвата тяжелому тугодумью персонажей.

В числе многих других австрийских писателей (Г. фон Гофмансталь, К. Краус, Э. Канетти) Хорват воспринял язык как проблему. Но его занимала не шаткость общих понятий, мучавшая Гофмансталя («Письмо», 1902), а бытование языка в практическом его применении. Речи персонажей Хорвата не отражают их жизни и даже собственных их желаний. Это лишь приблизительное выражение того, что они чувствуют. Человек не может осознать движений своей души, тем более — свое место в жизни.

В языке персонажей Хорвата выделяются три уровня. Первый — возвышенная лексика: патетика изречений, ходячих выражений, прописных истин, цитат, в том числе из Библии. Этот слой наиболее жив: он представляет людей такими, какими они хотят казаться («Как нас испортила цивилизация!» — говорит Марианна, когда наступает минута любовного объяснения с Альфредом. Первая часть, 4 сцена). «Высоким стилем» говорят чаще всего сутенер Альфред и склонный к садизму Оскар. Средний регистр — большинство слов, которыми обмениваются персонажи. Эти слова мучительно бессодержательны: герои немостуют, даже когда говорят. И только диалект проявляет подлинные их чувства³³.

Но и диалект в устах хорватовских персонажей особый. Это не язык старой австрийской «народной пьесы», не язык Раймун-

³² G. W. Fr. Hegel. *Ästhetik* // Werke in 20 Bdn / Hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Bd. 15. S. 527 f.

³³ О стилистической разнородности языка персонажей у Хорвата см.: Peter Wapnewski. *Ödön von Horvath und seine «Geschichten aus dem Wiener Wald»* // Materialien zu Ödön von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». S. 30.

да и Нестроя. Язык современной Вены нельзя считать, полагал Хорват, венским диалектом. Это отчужденный, не свой язык, далекий от сути дела, испорченный полуобразованностью³⁴. В «Сказках Венского леса» мясник Оскар неожиданно цитирует Гёте. Но на восклицание: «Вот это культура!» — он примирительно замечает: «Это же из календаря».

Но роль языка в драматургии Хорвата не исчерпывается характеристикой персонажей. В объяснении к своим пьесам Хорват сетовал на кардинальное недоразумение между ним и публикой, привыкшей воспринимать исключительно действие и отвыкшей слушать слово. Между тем, слово у Хорвата не только фиксирует «решающие социальные изменения», произошедшие в действительности³⁵: в слове у Хорвата осуществляется соединение разных перспектив. Слово не только обозначает, но и судит. Сам язык будто задумывается над предметами и героями.

Персонажи «Сказок Венского леса» отвечают друг другу преимущественно «по подтексту». Подтекст, однако, не углубляет наше представление о них (как в случае с Астровым, рассуждающим об Африке в «Дяде Ване» Чехова). Он близок к поверхности: тайн нет, персонажи легко догадываются о чувствах и намерениях друг друга. Именно эта очевидность намерений позволяет драматургу играть словом, расщепляя его иронией. В сцене пикника на берегу голубого Дуная Цауберкениг подходит к только что облачившейся в купальный костюм Валерии. Валерия спрашивает, от чего умерла его жена:

Цауберкениг (*смотрит на ее бюст*). От груди.

(Первая часть, сцена 3).

Играя словом, автор выводит своих героев на чистую воду. Не уловив подобной игры в сцене с поперхнувшимся Альфредом, невозможно было бы уловить его желания придушить бога-

³⁴ *Ödön von Horváth. Gebrauchsanweisung // Ödön von Horváth. GW. Bd. 8. S. 662.*

³⁵ *Ю. И. Архипов. Эден фон Хорват — драматург // Эден фон Хорват. Пьесы. С. 30.*

тую старуху. Мотив так и остается в пьесе не высказанным прямым словом. Автор и не желал полной определенности. Он сближал совершившиеся и не совершившиеся преступления — ведь смерти младенца желал и Альфред (его реплика в русском переводе «Ребенка надо отдать» лишь приблизительно передает свирепое «Das Kind kommt weg»), и Оскар, готовый взять Марианну в жены, но только без ребенка. Не показанный на сцене ребенок проявляет действительное содержание слов, произносимых на сцене. Пьеса Хорвата сближала явное и тайное, совершившееся и несовершенное — то и другое присутствовало, путаясь, в двусмысленности слов.

Современная исследовательница точно определила пьесы Хорвата как «драматургию фасада»³⁶. Эта формула схватывает особое понимание Хорватом той неверности и зыбкости жизни, которая уже не один век отличает австрийскую литературу. У Хорвата это ощущение зыбкости проявляется в сдерживании покровов с мирно-уютного существования. Мирная каждодневность, голубой Дунай, то и дело звучащая музыка Штрауса, любовь, свадьба — жизнь прекрасная, как на открытках. Но Хорват, имевший смелость, как написал один из рецензентов, взглянуть в лик медузы, изобразил, что на самом деле происходит там, где, с точки зрения большинства, ничего страшного не происходит³⁷. Он написал пьесу о реальности чувств и желаний людей, об их не только обнаружившихся, но и потаенных страстях. Он показал, как (за одним единственным исключением) ущербна и коротка их любовь, как агрессивны желания, как опасны порывы. Как Э. Канетти в романе «Ослепление», Г. Брех в романе «Лунатики», автор вывел на сцене людей, движущихся, как сомнамбулы. В пьесе скупо представлены политические реалии начала 30-х гг. Но в ней ясно представлена одна из важных составляющих этой жизни. С этим ее качеством прямо соотносится

³⁶ *Ingrid Haag. Zeigen und Verbergen. Zu Horvaths dramaturgischem Verfahren // Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald». Frankfurt am Main, 1983.*

³⁷ Там же. С. 27.

эпиграф к пьесе: «Ничто не дает чувство бесконечности так, как глупость»³⁸. Глупость, примитивность, ограниченность, слепота лишают дали. За бесконечное и идеальное принимается лежащее под рукой. Действуют любые ближние приманки.

П. Вапневский обратил внимание на то, что музыка вальса не только «озвучивает» любовное томление героев, но и затягивает, заверчивает их. Завораживающе-сладостная музыка, вошедшая в плоть и кровь каждого венца, подчеркивает уютную прочность изображенного на сцене мещанского мира. В музыке живет та Вена, какой ее привыкли видеть во всем мире³⁹. Но, как и в поставленной в Берлине всего на два года раньше «Трехгрошовой опере» Брехта, музыка не только сливается с происходящим на сцене — в сопоставлении с примитивной грубостью жизни она становится резким к ней комментарием.

Часть первая. Сцена 2. «Тихая улочка в восьмом квартале». Ремарка гласит: «Витрина мясной лавки Оскара с частями коровьих и телячьих туш, колбасами, окороками и свиными головами. Рядом лавка игрушек (...) Оскар в белом фартуке стоит в

³⁸ Эпиграф дан без отсылки. Но «глупость» как опасное качество сознания постоянно занимала и прямого предшественника Хорвата Нестроя (вспомним хотя бы названия его пьес: «Против глупости нет оружия», 1838; «Театральные истории о любви, интригах, деньгах и глупости», 1854).

³⁹ Возмущение при первых постановках пьесы вызвали прежде всего эти несоответствия между горизонтом ожидания (определенным уже названием — «Сказки Венского леса»!) и его разрушением. В книге «Материалы к пьесе Хорвата “Сказки Венского леса”» приведено письмо зрителя, выражающее подобное отношение к Хорвату: «Если кто-нибудь пишет пьесу или сценарий фильма под названием “Жемчужина Европы Париж”, а показывает жизнь нищенских кварталов и задворков, привычки сутенеров и жаргон проституток, то он обманывает ожидания... Речь идет о Вене, любимой во всем мире. Речь идет о намерениях человека, бесспорно талантливого и пользующегося успехом, который, издеваясь, показывает, разрушая его образ, единственный город музыки и вальсов на, как его именуют, голубом Дунае». (Materialien zu Ö. von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald» / Hrsg. von T. Krischke. Frankfurt am Main, 1972. S. 51.)

дверях своей лавки, чистит ногти перочинным ножичком (...) На втором этаже кто-то играет на раздрызганном пианино «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса. Ида, одиннадцатилетняя, милостивая, тощая, близорукая девочка выходит с хозяйственной сумкой из мясной лавки... Вслед за ней из лавки выходит Гавличек, помощник Оскара, гигант с ручищами в крови и кровавыми пятнами на фартуке, он сердито жует колбасу.

Гавличек. Дура набитая...

Оскар. Ты на кого?

Гавличек (*указывая своим длинным ножом на Иду*). Да эта вот!

Набитая дура! Говорит, моя кровавая колбаса стала хуже...

Да я бы ее, ей-ей, взял и зарезал, чтобы она побежала тут с ножом в глотке, как вчерашняя свинья.

Оскар (*улыбаясь*). В самом деле?

Ида ловит на себе взгляд Оскара; ей становится от него не по себе, и она стремительно убегает. Гавличек смеется... — в этот момент вальс кончается.

Музыка играет здесь примерно ту же роль, что во втором варианте пьесы о Сладеке, когда герой убивает Анну под звуки «Грез любви» Шумана.

Люди у Хорвата в чем-то подобны зверям: они пугаются, как звери, защищая себя, кусают других, их поступки быстры и импульсивны. В «Сказках Венского леса» персонажи подчас напоминают зверей даже внешне. В сцене на берегу Дуная Цауберкениг становится на четвереньки перед кустами, за которыми разделась Валерия, и обнюхивает ее корсет. В пьесе «Казимир и Каролина» появляется женщина-зверь — несчастное существо, поросшее волосами, а на ярмарочной площади действует и прямой представитель животного мира — лошадь. Ни один из героев Хорвата не способен подняться над своими порывами, а тем более осмыслить их. В пьесе «Казимир и Каролина» из санитарного барака выходят участники праздника с перевязанными головами, руками, ногами: «Санитар: Просто произошла всеобщая свалка. — Каролина: Из-за чего? — Санитар: Из-за ничего». (Сцена 103).

Драматург работал с глубоким доверием к возможностям сцены — не только к слову, но и к подтексту, детали, настроению. Он «оркестровал» сюжет, обогащая его не только звуками и паузами, но и второстепенными лицами, ненужными для прямого развития действия. Таковы у него, например, «некрасивые дети», появляющиеся на пикнике в «Сказках Венского леса», а на народном празднике в пьесе «Казимир и Каролина» мелькают персонажи, обозначенные в перечне действующих лиц общим словом «уроды». Всякий раз это не столько участники действия, сколько знаки неблагополучия. Декорации, организуя пространство сцены и определяя среду, в которой развивается действие, несут в себе и широкий переносный смысл. Народный праздник с цирковым шатром посередине — сценическая площадка пьесы «Казимир и Каролина», герои которой — безработный и его девушка, готовые к измене, мучимые ревностью, не понимающие друг друга и своих чувств, подобны выступающим в этой пьесе цирковым актерам — волосатой женщине-горилле, уродливым, злым и несчастным лилипутам. Кто-то будто водит их под ударами бича по кругу, вокруг да около самих себя. Вся жизнь уподобляется цирку. Хорват любил цирк, народные зрелища, праздники, балаганы и неоднократно делал их площадками своих пьес. В этом отношении у него были предшественники (сцена «Балаганы» в «Войцек» Бюхнера; цирковой пролог к «Ящику Пандоры» Ведекинда). О своем пристрастии к цирку говорил главный герой знаменитой пьесы Г. фон Гофманстала «Трудный характер». А русским как не вспомнить грустные фокусы Шарлотты из чеховского «Вишневого сада». Цирк в литературе XX века сохранил следы народного карнавального начала. Но смех обернулся гримасой, свобода — принуждением, веселье — трагедией.

Драматургия Хорвата и прежде всего его «народные пьесы» соединяют разные планы существования. Тривиальная реальность не вытесняет в них памяти о другом измерении. Хорват в высокой степени мифологичен: его образы — человек с ножом, зверь, волшебник, река, будто наблюдающая за причудами людей, а в поздних пьесах холод, снег — уводят к древним истокам.

Его героиня, как упоминалось, стоит в кабаре на шаре, который называется «счастье». Но фигура, стоящая на шаре, — древнее обозначение зыбкости и преходящности человеческой судьбы⁴⁰. За скованностью, несвободой, душевной теснотой, в которых существуют герои, внезапно открывается перспектива вечности. Это и составляет главное измерение хорватовской драматургии, мерцающее за бытовой реальностью, а вместе с тем ее жанровую суть.

Чрезвычайно важно в этом отношении высказывание автора по поводу пьесы «Казимир и Каролина»: мысль драматурга проливает свет на природу его «народных пьес», да, отчасти, и его драматургии в целом.

Возражая критике, оценившей пьесу «Казимир и Каролина» как сатиру на мюнхенский народный праздник, Хорват отрицал свою причастность к сатире как в этой, так и в других пьесах⁴¹. «Казимир и Каролина», писал он, — это не сатира, а «баллада, пронизанная тихой грустью, смягченной только трафаретной истиной, что все мы смертны»⁴².

Стоит вдуматься в это определение. Назвав свою пьесу «балладой», Хорват подчеркнул неприемлемость для себя однозначно осуждающего отношения к своим героям («сатира»). Но предложенное им жанровое определение отклоняет и однознач-

⁴⁰ А. В. Михайлов считал этот образ «обычной иконографией фортуны». Как пример он приводит барочную эмблему из «Речи при погребении благородной матроны» Кристиана Гофмана Гофмансвальдау: «Мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собой вид шатающегося, вот-вот готового упасть человека, с надписью: Volitando pergero. Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверенными, что сможем остаться на том месте, на котором стоим...». См.: А. В. Михайлов. Поэтика барокко. Завершение риторической эпохи // А. В. Михайлов. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 157.

⁴¹ *Ödön von Horvath. Gebrauchsanweisung // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 660.*

⁴² *Ödön von Horvath in einem Briefentwurf zur Wiener Aufführung des Stückes im Jahre 1935 // Ödön von Horvath. GW. Bd. 2. S. 659.*

ность художественную. По существу, Хорват заявил о важности для себя синтеза — соединения не только драматического и эпического, но и лирического рода.

Известно, что жанр баллады органически сочетает в себе драматическое, эпическое и лирическое начала⁴³. «Он использует все три рода поэзии, чтобы выразить то, что рождает впечатление и должно занять душу, — писал Гёте об авторе баллад, — он может начать лирически, эпически, драматически, менять по желанию форму, спешить к концу или далеко его отодвинуть. Элементы здесь еще не разделены, но существуют вместе, как в живом пра-яйце»⁴⁴. Классические образцы немецкой баллады, такие как «Ленора» Бюргера или «Лесной царь» Гёте, совмещают в себе «историю», драматическое событие, «ролевой» диалог, лирику.

В пьесах Хорвата проявляется традиционная синкретичность балладного жанра. С законами сцены сочетается эпическая повествовательность («истории») и описательность. Но сама их реализация — при отсутствии брехтовских «эффектов очуждения» — возможна у Хорвата только благодаря тому, что все происходящее на сцене органически соединяет объективность и лирику или, говоря словами самого автора, реализует «синтез иронии и реализма»⁴⁵. Как писал Карл Краус о знаменитом предшественнике Хорвата Нестрое, оказавшем на него существенное влияние, «поэтическое ведение мысли и, больше того, дух, одухотворенность видны у него через самый плотный материал»⁴⁶.

Отзываются в пьесах Хорвата и другие свойства баллады. И тут и там человек выдан неведомым ему внешним силам. На краю балладного мира постоянно маячит смерть, неизменно яв-

⁴³ См. об этом: *Kayser Wolfgang. Geschichte der deutschen Ballade.* Berlin, 1936. S. 1.

⁴⁴ *J. W. von Goethe. Werke.* Weimarer Ausgabe in 143 Bdn. Weimar, 1887 ff. Bd. 41. Heft 1. S. 224.

⁴⁵ *Ödön von Horvath. Gebrauchsanweisung // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 659.*

⁴⁶ *K. Kraus. Polemiken. Glossen. Verse und Szenen.* Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1971. S. 30.

ляющаяся и во всех пьесах Хорвата. Баллады, как и пьесы Хорвата, близки народной поэзии. Часто они содержат в себе криминальный поворот, соприкасаясь в этом с жанром жестокого романа.

Безработный шофер Казимир и его девушка Каролина то встречаются, то вновь расходятся на народном празднике, соединяясь с другими партнерами. Эпизоды пьесы возвращаются с небольшими вариациями к уже бывшему. Пьеса движется, кружа героев, как кружится карусель на сцене (еще оно предметное уподобление!). Любящие друг друга молодые люди не обладают и минимальной силой, чтобы управлять не только своими обстоятельствами, но и самими собой. Как обычно для стихотворной баллады, каждая сцена в пьесе заставляет героев «поворачиваться по-новому». После мимолетной размолвки с Казимиром Каролина разговаривает с ухажером, полагающим, что женщина тотчас оставит возлюбленного, если он потерял работу. Каролина возражает. Но уже в следующей сцене совершается поворот: в новом споре со своим женихом Каролина сама занимает предложенную позицию. Как писал Хорват, его пьесы истинно драматичны потому, что в «каждой сцене совершаются столкновения двух темпераментов и — превращения»⁴⁷. Пока, наконец, под повторяющиеся слова: «Все лучше, и лучше, и лучше» (Каролина) и «Мечтай не мечтай — все одна тоска» (Казимир) не наступает конец. Пьесы Хорвата ведут к обрыву, бессилию, к пересечению границы жизни.

Драматургическая баллада Хорвата о Казимире и Каролине близка фольклорно-романтическим пьесам Гарсия Лорки («Кровавая свадьба», 1933). Как и у Лорки, у Хорвата не заглушимо лирическое звучание. Эпизоды пьесы напоминают куплеты распевавшихся под гитару городских романсов или баллад. Неслучайно Хорват называл в числе важных для себя образцов не только старую «народную пьесу», но и традицию народных певцов и народных комиков⁴⁸. В Германии 10-х гг. XX века «же-

⁴⁷ *Ödön von Horvath. Gerauchsanweisung // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 659—660.*

⁴⁸ *Ödön von Horvath. Interview // Ödön von Horvath. GW. Bd. 1. S. 12.*

стокие баллады» с подмостков кабаре пел Франк Ведекинд, а чуть позже распевал под гитару Берт Брехт. В творчестве самого Хорвата той же жанровой традицией — историей, разворачивающейся под музыку, — жили и «Сказки Венского леса»⁴⁹.

⁴⁹ Существенная разница разделяет драматургию Хорвата и Брехта в самой стратегии коммуникации со зрителями. Оба видели трагическое положение человека в мире. Оба признавали зависимость людей от обстоятельств. Но глубинное противоречие творчества Брехта состояло в том, что он ставил возможность изменить мир в зависимость от прозрения тех самых людей, о слепоте и бессилии которых писал: «Плохой конец заранее отброшен. Он должен, должен быть хорошим» (эпилог пьесы «Добрый человек из Сычуани»). Хорват не рассчитывал на разум людей, к которым обращался. В соответствии с этим иной была художественная тактика его обращения со зрителями. Там, где Брехт хотел заставить зрителя удивиться и задуматься, разработав для этого систему «эффектов очуждения», Хорват, напротив, пытался вовлечь зрителей в эмоциональную атмосферу происходящего на сцене, ждал не отстранения и размышления, а соучастия, рассчитывая таким образом достичь сначала идентификации зрителя с героями, а потом критического отношения к себе. «Неудовольствие публики происходит от того, — писал он, — что она узнает себя в героях на сцене, и, конечно же, есть люди, неспособные смеяться над собой, особенно над своими более или менее осознанными инстинктивными порывами» (*Ödön von Horvath. Interview // Ödön von Horvath. Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 13*). Правда, ставил себе Хорват и еще одну, как представляется, более сомнительную задачу. Он полагал, что, будя фантазию зрителей, помогая им пережить на сцене некоторые асоциальные порывы, он тем самым освобождает от них покидающих театр людей (*Ödön von Horvath. Gerauchsanleitung // Ödön von Horvath. Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 660—661*). Идея Хорвата опиралась как будто бы на концепцию трагического у Аристотеля и эффект катарсиса. Но в его пьесах невозможно возвышенное. «Все мои пьесы, — писал он, — это трагедии...», но дальше: «...они только становятся смешными, потому что они жутковаты» (цит. по кн.: *Materialien zu Ödön von Horvaths «Geschichten aus Wiener Wald», S. 19*). Трагическое у него, стало быть, далеко от высокого пафоса древних или Шиллера. Хорватовское трагическое несет на себе печать XX века: трагическое жутковато и смешно одновременно и потому, вопреки желанию автора, по-видимому, исключает возможность сопереживания и катарсиса. Ю. И. Архипов полагает, что театр Хорвата «выполняет примерно ту же

* * *

В эмиграции Хорват написал два уже упоминавшихся романа — «Дитя нашего времени» и «Юность без Бога», а также около десяти пьес. Критики замечали, что по сравнению с его драматургией «берлинского периода» (1924—1933), эти пьесы утратили резкость, столь свойственную тогда самой политической и культурной атмосфере этого города. Творчество Хорвата приобрело новое качество.

Прежние пьесы Хорвата разыгрывались в закрытом пространстве. Порывы героев обрывались, привязанности забывались, любовь оборачивалась ненавистью. Каждый был замкнут в собственных желаниях. Автор занимался «демаскировкой»⁵⁰ этого спящего сознания. После поддержанной большинством населения победы фашизма в Германии «демаскировать» стало нечего — видимость обнаружила свое существо.

В эмиграции писатель дистанцируется от ранее написанного. Вместо прежней неподвижности (когда, как в «Сказках Венского леса», все возвращается на круги своя) показан сдвиг в тронув-

функцию, что сон в фрейдовской мифологии: он «отводит» темные асоциальные инстинкты, «сублимирует» их в сопереживательно-эстетическую деятельность» с той только разницей, что у Хорвата, здесь он более связан с Юнгом, имеется ввиду скорее «коллективное подсознательное» (Ю. И. Архипов. Эден фон Хорват — драматург. С. 26—27). См. об этом также: Hans-Georg Werner. Die Wirkungsstrategie in Ödön von Horvaths Volksstück «Geschichten aus dem Wiener Wald» // Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880—1980). Graz, 1988. S. 889—905. Возвращаясь еще раз к Брехту, нужно заметить, что он, напротив, предостерегал против трагедии на современной сцене, опасаясь идентификации среднего человека с ее величественными героями. Свершения трагических героев — месть, убийство — могли, по его убеждению, привести не к отрезвлению, а к пробуждению опасных импульсов в душах людей.

Но и Хорват далеко не всегда держался описанной тактики. Пьесы последних лет его жизни имеют некое новое измерение, которое можно назвать измерением метафизическим.

⁵⁰ Ödön von Horvath. Gebrauchsanweisung // Ödön von Horvath. GW. Bd. 8. S. 660.

шейся, «поехавшей» жизни. В «комедии об одном землетрясении в шести картинах» «Помпеи» («Pompeji», 1937) дан мир в момент катастрофы. Спасти удалось только тем персонажам этой по-хорватовски остроумной и жутковатой пьесы, кто укрылся в катакомбах. Обитающий тут апостол Павел просит беженцев быть потише: шум мешает ему писать «письмо».

Комедия «Фигаро разводится» («Figaro läßt sich scheiden», написана в 1936, пост. в Вене в 1959 г.) замечательна в другом отношении. На материале политических потрясений (автор явно имел в виду не только Великую французскую революцию, но и события XX в.) по-новому разрабатывается традиционная для австрийской литературы тема реальности и призрачности. Фигаро у Хорвата лишен озорства и блеска героя Бомарше, это Фигаро-мещанин, Фигаро-приспособленец. В изгнании, куда он отправился вслед за Альмавивой, он обзавелся парикмахерской, по возвращении в Париж стал управляющим принадлежавшим Альмавиве замком. У Фигаро есть оправдание — все сместилось, надо как-то устраиваться.

Зыбкость сменила царившую в прежних пьесах Хорвата статичность. Призрачны граф Альмавива и его супруга («Граф с графиней не живут больше. Только они этого не знают». Акт первый. Картина 3). Призрачны завоевания революции, далеки от справедливости те порядки, которые царят в стране изгнания, напоминающей современную автору Швейцарию. Нарушена реальность времени. Альмавива показывает фотографии некогда принадлежавшего ему замка; Фигаро говорит, что прожил на свете по крайней мере двести лет, то есть живет в двадцатом столетии. Персонажи то и дело ссылаются на одну старую, всем хорошо известную пьесу. Двери распахнуты в прошлое и будущее. По-новому звучит частый у Хорвата мотив ребенка. Фигаро кончает тем, что превращает дворец Альмавивы в приют для бездомных сирот, которых учит снисходительности к вернувшемуся из эмиграции графу: ведь могло случиться и так, что хозяева стали бы выгонять детей.

В прежних пьесах Хорвата если и вспоминали о Боге, то редко и с жесткой недоверчивостью. «Господь Бог есть, но на

него нельзя положиться» («Прекрасный вид»). В «Сказках Венского леса» Марианна спрашивала: «Господи, я родилась в восьмом квартале, ходила в школу, я неплохой человек (...) Что ты задумал сделать со мной, Господи?» (Часть вторая. Сцена 7).

Поздние пьесы Хорвата — «Дон Жуан приходит с войны» («Don Juan kommt aus dem Kriege», 1936, пост. в Вене в 1952 г., опубл. в 1961) и «Страшный суд. Пьеса в семи картинах» («Der Jüngste Tag», 1936 г., пост. в Чехословакии в 1937 г., опубл. в 1970) — написаны о последних временах и вине человечества.

Время действия первой пьесы — поздняя осень 1918 года. Конец мировой войны, разруха, инфляция, голодные очереди у магазинов, остатки заграждений, перестрелки на улицах, а вскоре потом — разгул всеобщей купли-продажи (Дон Жуан, например, перепродает предметы искусства). Но уже во вводной ремарке автор говорит о пьесе, что «длиться ей предстоит недолго».

В «Предисловии автора» герой трактуется в духе немецкой романтической традиции как неотразимый образец мужской сексуальности, несущей в себе отсвет метафизического. Но эта традиция иронически пресекается. Усталому, больному Дон Жуану как будто не пристала его традиционная роль. Бесконечное разнообразие женщин (их в пьесе тридцать пять) должно быть представлено, как замечает автор, «возможно меньшим числом исполнительниц»: «основные женские типы все время повторяются»⁵¹. Смутные воспоминания и раскаянье гонят Дон Жуана к дому невесты. Но оказывается, что, истосковавшись, она скончалась в нервной лечебнице. В финале Дон Жуан замерзает на ее могиле. Холод, снег, смерть поставлены в мерцающую связь с судьбой героя.

В составляющих три акта коротких сценах будто вдвинуты друг в друга два пространства. Дон Жуан переходит из рук в руки, от одной женщины к другой. Сменяются беспутная девица, сестра милосердия, художницы-прикладницы, вдова и ее дочь, дама из Берна и так далее в длинной череде эпизодов. Но что-то подрывает бытовую достоверность.

⁵¹ Эден фон Хорват. Пьесы. С. 432.

«Дон Жуан приходит с войны» названа пьеса. Но автору важна не тема возвращения солдат с фронта, широко представленная в литературе 20—30-х гг. (Л. Франк, Ремарк, Олдингтон, Хемингуэй). Нельзя понимать ее и как современную версию о выдохшемся, усталом Дон Жуане (чему в начале 50-х годов посвятил свою пьесу М. Фриш, а раньше и сам Хорват — сценарий «Дон Жуан нашего времени»). Старый сюжет получает иной смысл.

Действие начинается со сцены в прифронтовом театре. Слышен звук трубы и барабанной дроби. Проигранная война кончилась, идут последние ее минуты. Именно тогда в прифронтовом театре из «ниоткуда» появляется Дон Жуан. Опереточная дива примеряет старый рыжий парик. Дон Жуан — в «маскировочной униформе». Так обозначен развивающийся и дальше мотив «скрытого лица», маски.

Появлению Дон Жуана предшествуют реплики опереточных див:

Первая. Да что ты? Разве мужчина не человек?

Вторая. Нет.

(Акт I, сцена «Война кончилась»).

С главным героем связано постоянное недоумение — в него вглядываются, женщины, будто вспоминая, спрашивают: «А не были ли мы знакомы?» Но спрашивают и другое: «Кто там? Кто там?» — хочет дознаться бабушка невесты, когда Дон Жуан стоит у ее дверей. И с той же настороженностью художница-прикладница: «Кто это?» Она же о нем: «Кем же вы были?» Старшая сестра в больнице: «Выяснилось, кто он такой?» И на следующей странице: «Сестра... Слушай, я чую — это сам черт во плоти». Наконец, Дон Жуан: «Я сам себе время от времени задаю этот вопрос».

Каждая сцена с участием Дон Жуана неизменно фиксирует его появление — он «входит», «приходит», «является». При этом является он из некоего другого пространства — с войны, «с луны свалился» (сцена «Ночной перекресток»), причем «иное пространство» связано со смертью («Все мертво на луне»).

По сравнению с классическим образцом («Дон Жуан» Мольера и Моцарта) в пьесе резко сокращены триумфы героя. Напротив, подчеркнут его страх: он оглядывается, озирается. Блестящий и непобедимый Дон Жуан в знаменитой пьесе Мольера отвечал насмешкой на напоминания Сганареля о «небе». У Хорвата на каждом шагу ощутимо если не «небо», то присутствие чего-то неведомого. Можно предположить, что с самого начала героя мучает раскаянье из-за брошенной до войны невесты. Но и эта тема постепенно приобретает широкий метафизический характер.

Пространство смерти захватывает пределы жизни («Жены, матери, дочери! Где ваши мужчины? В братской могиле!», акт 1, «Ночной перекресток»). В сюжете это обозначено стремлением героя к мертвой невесте.

Почти каждая сцена пьесы представляет Дон Жуана в пути. С самого начала он ищет вокзал, в конце едет в городок невесты. Следует сцена, где в сумерках, в заснеженном лесу герою встречаются, как в сказке, две старухи с вязанками хвороста. Они предостерегают его об опасности: впереди незамерзающее болото. Так намечается мотив возмездия (мольеровское — «проваливается в преисподнюю»). Этот мотив получает, однако, другое решение.

В следующей весьма важной для замысла сцене две деревенские девочки ломают на залитой лунным светом поляне снеговика. Следует реплика Дон Жуана: «Что он вам сделал, снеговик?» Герой, что еще раз подтверждается в конце, словно отождествляет себя с этой фигурой. Идет расправа не подростков еще женщин не над ним, но над неким его изображением, над ним — «другим». Ведь и Марианна на неустойчивом шаре счастья была эмблематическим воплощением ее судьбы. В снеговике сходятся рассеянные в тексте знаки — снег, холод, сопровождавшие героя на всем протяжении пьесы. Сходен со снежным составом этой фигуры и холод в душе смертельно уставшего Дон Жуана.

Но снеговик — ведь это и изваяние, это «статуя» хорватской пьесы. Вина и мщение не разведены больше на полюса. Дон Жуан и Командор будто сливаются: Дон Жуан — сам себе

Командор. Драматично не столкновение вины и мщения, драматично отождествление неподвижной снежной фигуры и живого пока человека.

В пьесе еще раз проявилась хорватовская приверженность балладе. Варьировался традиционный узел балладного сюжета — связь между мертвым женихом и невестой. У Хорвата ситуация перевернута: мертвая невеста не отпускает жениха. Но — удвоение ситуации! — и жених не совсем живой, и он явился из нездешних пределов, и его появление сопровождают, как на Страшном суде, звуки труб. «Для него нет больше места на земле», — говорят о нем. И сам он о себе: «Это вы у Бога спросите, зачем я живу». Дон Жуан у Хорвата, как и его снежное подобие, не принадлежит уже жизни.

Замерзая на могиле невесты под чудящийся ему неумолкающий смех, Дон Жуан сам превращается в занесенную снегом фигуру. Но и эта фигура подлежит уничтожению — и у «статуи» нет полагающейся ей долговечности. Последние слова героя в пьесе — эпитафия самому себе: «Что он тебе сделал, снеговик? Бей его, чего там, завтра он все равно растает (...) Адье, снеговик...»

Пьеса о Дон Жуане имела у Хорвата ясно выраженный эсхатологический смысл — она говорила о правящей в жизни смерти. Одновременно писалась пьеса «Страшный суд».

Привычная для прежнего Хорвата обстановка густого быта. Маленький полустанок, жестокие нравы местных жителей. Но есть важное отличие: «лирика» Хорвата проявилась теперь не только в подтексте, компонировании эпизодов и символических деталях, но в поступках и речах героев, приобретших право на авторитетное для писателя слово.

Многое в этой пьесе повторяет прежние мотивы. Железнодорожный смотритель Худетц живет, как Сладек, в несчастном браке с женщиной намного старше его. В Худетца влюблена Анна, не любящая своего жениха-мясника. Перед окнами его дома, на глазах жены, Анна целует его. Худетц в растерянности. Путевые стрелки оказываются не переставленными. Происходит крушение, гибнут люди. От приговора суда Худетца может спасти только показания свидетеля, он получает их от Анны.

Это, однако, только завязка. Хорват далек теперь от намерения показать «кусоч жизни». Как и в пьесе о Дон Жуане, встает вопрос о преступлении и вине. Худец убеждает себя в своей невиновности: не будь Анны, он не забыл бы перевести стрелки. Но Анна слышит вокруг себя голоса погибших.

С этого момента в пьесе начинает действовать потустороннее. Анна исчезает. Худец, обмолвившегося, что он обручился с ней, обвиняют в убийстве. В странной сцене у насыпи рядом с Худецом появляются погибшие машинист и кочегар, а потом и Анна. Погибшие убеждают героя покончить с собой: ведь он виноват, что они «не живут больше». Там у нас, ведут они свои уговоры, «как в тихом деревенском кабачке, когда начинает темнеть — снаружи снег, и ты слышишь только, как тикают часы — вечно, вечно»⁵². Выясняется, что сама Анна принудила Худецу убить ее, чтобы он понял свою вину и ему было за что отвечать. Проходит поезд. Мертвые исчезают, Худец отдается в руки полиции.

Пьеса, написанная в пору торжества фашизма в Германии, говорит, как и «Дон Жуан», о присутствии смерти в жизни. Но, как и в «Дон Жуане», звучит в ней и мысль о том, что каждый должен понять свою вину, невидную в толчее обстоятельств. Как показал К. Барч, ни один из персонажей пьесы не может быть обвинен юридически: «Хорвату важно отослать к тем сплетениям вины, которые лежат по ту сторону юридически доказуемого»⁵³. Эта вина всеобщего толка. Для Хорвата последних лет его жизни мысль о ней стала центральной. Она была развита в его романах «Юность без Бога» («Jugend ohne Gott», опубл. в 1937 г. в Амстердаме) и «Дитя нашего времени» («Ein Kind unserer Zeit», 1938) — выдающихся образцах австрийской прозы. В последних его пьесах героям также дано задуматься о своей вине.

Но как в романах, так и в поздних пьесах, герои Хорвата не могут совершить решительного шага без помощи того, что можно назвать потусторонним. В романе «Юность без Бога»

⁵² *Ödön von Horvath*. GW. S. 586—587.

⁵³ *Kurt Bartsch*. *Ödön von Horvath*. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 143.

поворот в жизни героя начинается в главе «И пришел Бог». В пьесе, по существу, говорится и выражено названием о последнем Страшном суде.

На этой ноте, без особого расчета автора на силы человечества, оборвалось творчество Хорвата. В 1938 г., после аншлюса Австрии, Хорват уехал из Вены в Будапешт, потом в Амстердам. Не дождавшись постановки последних своих пьес, он погиб первого июня 1938 г. на Елисейских полях в Париже от удара сломленной бурей ветви сухого дерева.

Новый взлет славы Хорвата, полузабытого в годы фашизма, падает на конец 60-х — 70-е гг. Молодые драматурги Австрии и Германии (В. Бауэр, М. Шперр, Р. В. Фасбиндер, Ф. К. Крец, П. Хандке и др.) увидели тогда в Хорвате возможность отражать на сцене жизнь «как она есть», без сковывающей «правду» концепции. Хорвата понимали как противоположность Брехту. Но «молодые» восприняли лишь одну возможность хорватовской драматургии: за пределами их интереса оставался синтез поэзии и быта. Раньше в так называемой «поэтической драме», достигшей выдающихся успехов в 50-е гг. (Н. Закс, Г. Айх), было по своему продолжено другое — «лирика» его пьес. Хорват как сложное целое остался в немецкоязычной литературе явлением уникальным. Неожиданные соответствия можно заметить, пожалуй, лишь в творчестве весьма непохожего на Хорвата Т. Бернхарда с его трезвостью и потаенной болью, с вниманием к слову и сплавом комического и трагического.

О СВОЙСТВАХ РОМАНА МУЗИЛЯ «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ»



Среди крупнейших писателей XX века австриец Роберт Музиль (1880—1942) — один из самых трагических. Он прожил жизнь, с годами все более исключавшую иные способы существования, кроме исполнения своей главной литературной задачи. Сын инженера, профессора высшей технической школы в Брюне, возведенного в дворянское достоинство и заслужившего чин гофрата, он учился в реальном военном училище, затем получил инженерное образование, стал ассистентом в высшей технической школе в Штуттгарте. Инженерная точность взгляда стала и качеством его творчества. Но было в его учебе и другое направление, так же не прошедшее для него бесследно: он увлекся философией, слушал в Берлинском университете курсы философии и психологии, защитил диссертацию по философии Эрнста Маха. Философом он не стал, но перенес философствование в художественное творчество. В 1911 г. он женился, после чего, лишившись материальной поддержки отца, на несколько лет занял место библиотекаря в Венской высшей технической школе. Прошел офицером первую мировую войну. Стал чиновником в министерстве иностранных дел, потом в военном ведомстве. В 1922 г. навсегда оставил службу. К этому времени он уже получил литературную известность, отмеченную в 1923 г. премией Клейста, но не дававшую достаточных средств. Существовал на неуклонно уменьшавшиеся гонорары, не позволяя себе соглашаться на литературную поденщину и все реже выступая с но-

выми произведениями. Первый том его огромного романа «Человек без свойств», работе над которым он посвятил себя почти целиком с 1925 г., появился в 1930 г. В 1932 г. — тридцать восемь глав второго тома. Но только в 1943 г. вдова писателя опубликовала в Швейцарии остальные более или менее готовые главы так и не законченного романа¹. К моменту появления новой книги читатели успевали забыть об авторе. И хотя несомненным было признание Музиля крупнейшими немецкими писателями, несомненным было и то, что внимание публики ослабевало². Получив в 1936 г. предложение заново опубликовать свои ранние произведения, Музиль назвал эту книгу «Прижизненное наследие» — он считал себя мертвым для своих современников. После присоединения Австрии к фашистской Германии в 1938 г. Музиль эмигрировал в Швейцарию. Он умер полузабытым в Женеве.

Между тем, именно его большой роман — рискованнейшее предприятие, в которое писатель вложил все свои творческие силы, над которым работал, уже не рассчитывая на признание, вплоть до самой смерти, утвердил в конце концов его мировую славу. Все написанное Музилем до «Человека без свойств» — «маленький роман» «Душевные смуты воспитанника Терлеса» (1906), сборники новелл «Соединения» (1911), «Мечтатели» (1923) и «Три женщины» (1924), трехчастная новелла «Черный дрозд» (1928), эссеистика, две пьесы — произведения самостоятельные и значительные — в конце концов отозвались в его большом романе. Всё при внешней несхожести было связано с какой-то важной для автора мыслью.

«Человек без свойств» — великая и трудная книга. Трудность не только в том, что роман так и не был закончен, а предложенное его разрешение — результат текстологической работы известного знатока творчества Музиля А. Фризе (можно ли считать

¹ Историю публикаций см.: *Matthias Luserke*. Robert Musil. Stuttgart; Weimar, 1995. S. 83—85.

² Если первый том романа получил в прессе 150 откликов, то второй только 75. См.: *Luserke Matthias*. Robert Musil. S. 85.

его отвечающим последней воле автора?). Причина «трудности» в самой субстанции и организации романа — в многослойности и многосоставности созданного писателем мира³.

* * *

Задумаемся о том, насколько несхожи (или все-таки схожи?) с «Человеком без свойств» предшествовавшие ему новеллы⁴. Нарисованная в романе широкая панорама жизни Австро-Венгерской монархии как будто бы разительно отличается от новелл не только размахом, но и стилем. То же можно, как кажется, сказать и о опубликованном еще в 1906 г. «маленьком» романе Музиля «Душевные смуты воспитанника Терлеса»: с объективной точностью там описан предмет гораздо более определенный и узкий — жизнь в привилегированном военном училище, где обучается молодой герой⁵. Между тем, сам автор думал по этому поводу иначе. И «Терлеса» и новеллы он рассматривал не как свое «старое имущество, которое нехотя выбрасываешь», не как пройденные вехи на своем пути, но как «части целого, из которого складывается понимание творчества, разными способами противостоящего времени»⁶.

Создававшиеся в 20-е годы новеллы Музиля не нарушают как будто камерности литературы рубежа XIX—XX вв. Как у А. Шницлера или Ст. Цвейга, они сосредоточены на переживаниях сугубо личных, на отношениях между мужчиной и женщиной, на эротике и страстях. Впрочем, уже и в новеллах этих

³ Это «разносоставное» качество музилевской прозы отмечал А. В. Карельский, писавший о соединении в ней объективности и субъективности, реалистической и романтической традиции; см.: *Роберт Музилъ. Малая проза. Избранные произведения*: В 2 т. Т. 1. С. 29.

⁴ О новеллах Музиля писала Т. А. Свительская в кн.: *R. Musil. Ausgewählte Prosa*. Moskau, 1980. S. 379—388.

⁵ У нас о первом романе Музиля писал Д. Давлианидзе; см.: *Д. С. Давлианидзе. Ранние произведения Роберта Музиля*: Канд. дисс. Тбилисси, 1973.

⁶ Цит. по: *A. Reniers-Servranckx. Robert Musil*. Bonn, 1972. S. 10. Курсив Музиля.

писателей был некий знак, не позволявший читать их просто как жизненные истории. Для Музиля этот «знак» особенно важен⁷.

Нельзя не заметить исключительной отзывчивости, с которой мир отвечает в этих новеллах на чувства человека. Очевидно и обратное: человек взволновано отвечает на какое-то особое, «взывающее» состояние природы. В итальянском предгорье, где по воле случая оказался герой новеллы «Гриджия» из сборника «Три женщины», говорится о «страстном ожидании», царящем в природе. Жизнь дана в бесконечной изменчивости, но есть в ней и особая значительность. Все смешано и готово к переходам: «В воздухе на улицах юг смешивался со снегом. Была середина мая». Свежие листья зеленели среди прошлогодней листвы. И то же рождение нового и крепость старого герой замечает повсюду. Вокруг, как и в архаическом быте крестьян, открывается первозданность, заставляющая героя неожиданно для него самого забыть цивилизацию, занятия и семью и погрузиться в иное существование.

Но столкновение патриархальности и цивилизации отнюдь не центр новеллы, хотя сюжет как будто ведет к этому. Полюбив крестьянку Гриджию, герой оказывается с ней в старой штольне, где и погибает жертвой ревности ее мужа, завалившего вход валуном. Налицо неперемное для жанра новеллы исключительное событие. Но, как и в других новеллах Музиля, суть дела для автора не только в выходящих из ряда вон, необычайных, а порой и мистических происшествиях. Важна не фабула. Важен внезапно остановившийся, замерший человек, вдруг заново и преображенно увидевший жизнь. В этом смысле архаическая патриархальность служит в новелле всего лишь толчком к слову сознания, а вместе с тем и судьбы героя. «Бывают в жизни времена, — начинается рассказ о Гриджии, — когда все будто замедляется...» Пожалуй, автору этих новелл по их глубинному смыслу ближе других М. Пруст, с удивительной силой открыв-

⁷ О раннем творчестве Музиля, в том числе и о его новеллах, см.: Д. С. Давлианидзе. Ранние произведения Роберта Музиля. 1973.

ший эту возможность преобразования — в его случае через воспоминание об «утраченном времени». Жизнь у обоих писателей (а из австрийцев еще и у Р. М. Рильке) воспринимается как бесконечный процесс творчества, созидания, равными участниками которого являются и Бог и человек.

По существу, все новеллы Музиля посвящены этой теме. В первой из трех историй трехчастной новеллы «Черный дрозд» герой видит в окне черную птицу, и это становится для него знаком, повелевающим подняться, покинуть жену, начать жизнь, которую ничто не предвещало еще накануне. Новое при этом отнюдь не легче и не проще, но обладает другим качеством — оно содержательно. Новая жизнь нередко включает присутствие смерти. Но и близость конца, осознанная и прочувствованная героем, открывается как богатство.

Музиль проявил себя в новеллах мастером психологического анализа, но его психологизм особого рода. В частном случае автор желал показать то, что имело, по его убеждению, общее значение — с трудом открывавшуюся в людях способность увидеть иные этажи и пределы жизни. Осуществление этой возможности он воспринимал как задачу не только невероятно трудную, но и почти фантастическую. Именно это связывает новеллистику Музиля с его большим романом. Та же задача решалась по существу и в романе о Тересе, где юный герой проходит через такое же смятение и пробуждение сознания, как и герои новелл.

* * *

Действие романа «Человека без свойств»⁸ происходит не в абстрактной неопределенности, как было в 10-х гг. у экспрессионистов или у Ф. Кафки, и не на условной площадке «волшебной горы», как в романе Т. Манна (1924), а в точно указанных месте и времени — перед читателем Вена 1913 года. Роман населен героями в высшей степени характерными: граф Лейнсдорф — от австрийской аристократии; генерал Штумм фон

⁸ Роман был издан у нас в 1984 г. в переводе С. К. Апта. Цитаты из романа даны по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

Бордвер — военщина; бюрократию представляет видный чиновник министерства иностранных дел Туцци; его жена, именуемая Диотимой, — хозяйка салона, в котором встречается большинство действующих лиц. Витийствует лидер нарождающегося националистического движения Ганс Зепп, его возлюбленная по игре случая дочь банковского чиновника еврея Лео Фишеля. Неудержимы пламенный гуманист и пустозвон поэт Фейермауль (его прототип — нелюбимый Музилем австрийский экспрессионист Франц Верфель) и философ-мистик Мейнгаст (иронический портрет Людвига Клагеса). То и дело появляется в Вене прусский промышленник и публицист Пауль Арнгейм (прототип — немецкий писатель и политический деятель Вальтер Ратенау). Мелькают журналисты и слуги. Протестует вышедший на улицы народ. Действуют преступники, среди них особенно занимающий автора сексуальный маньяк Моосбругер. Женщины разных сословий и нравов жаждут любви и «истины». Персонажи вступают друг с другом в разнообразные связи. Фабуле свойственна даже некоторая банальность: главный герой, «человек без свойств» Ульрих, втянут в запутанные отношения с женщинами; что-то завязывается и между Диотимой и Арнгеймом. Любовь, как и положено в романе, играет тут заметную роль. На заднем плане маячит фигура престарелого императора Франца-Иосифа.

Это ли не многофигурная панорама австрийской столицы, к тому же дополненная актуальными тогда государственными проблемами?

Нельзя не согласиться и с тем, что «Человек без свойств» — грандиозная сатира на изжившую себя, неспособную к развитию империю⁹. Роман был написан о государстве, в котором все су-

⁹ Этот аспект романа был освещен австрийским исследователем-марксистом Э. Фишером на страницах журнала «Вопросы литературы»: Э. Фишер. «Человек без свойств». (О творчестве Музиля) // Вопросы литературы. 1962. № 5. См. также: *Helmut Arntzen. Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im «Mann ohne Eigenschaften»*. 3. Überarbeitete Aufl. Bonn, 1983.

ществовало под знаком настоящего, исключавшего будущее. Бюрократия стремилась по возможности не давать хода делам. Национальные распри, настолько ожесточенные, «что из-за них по многу раз в год стопорилась и останавливалась государственная машина» (1, с. 57), не разрешались, но в промежутках «царило полное взаимопонимание» (там же).

Уже тут, однако, в самом достоверном, реалистически убедительном пласте романа как бы само собой обнаруживается одно из его свойств, подрывающее доверие к его «реалистичности». Напомним, что скрепу сюжета составляет блестящая находка романиста, так называемая «параллельная акция», позволившая поставить под вопрос надежность столь подробно и достоверно представленной им Какании (так автор именуется Дунайскую монархию). В правящих верхах обнаруживают, что вечно соперничающая с Австро-Венгрией Германия собирается отметить в 1918 году тридцатилетнее правление императора Вильгельма II. Тотчас же возникает мысль противопоставить немецкому еще более значительный юбилей — семидесятилетие царствования императора Франца-Иосифа. Закипает бурная деятельность, возглавляемая графом Лейнсдорфом и его приятельницей Диотимой. Возникают комиссии и подкомиссии. Главный герой романа Ульрих становится по воле отца секретарем этой акции, к которой сохраняет дистанцированное и ироническое отношение. Не хватает лишь идеи, которая способна была бы осенить все начинание. Всё в движении, все суетятся. Однако по-прежнему ничего не происходит. Какания, зачарованная, как в сказке, замерла. Но читатель, как на то и рассчитывал автор, отлично помнит, что произошло в мире, в том числе и с Австро-Венгрией в 1918 г. Наиреальнейшая реальность, как то не раз бывало в австрийской литературе, висит, таким образом, на волоске.

Много раз в романе проходит тема театра (в австрийской литературе XX в. эта барочная метафора занимает А. Шницлера, Г. фон Гофмансталя, Э. фон Хорвата). Ночные улицы Вены кажутся Ульриху декорациями. Вся жизнь в австрийской столице предстает перед ним как игра. Но уподобление театру этим не ограничивается.

За живыми характерами постепенно улавливается нечто искусственное, жесткие контуры внутренне несвободной личности. Каждый действует не по потребностям души, а согласно той роли, которая была принята под воздействием сложившихся обстоятельств. Судьба каждого, пишет Музиль, развивается в русле избранной им профессии и дальнейшего продвижения по службе. Так легче жить. Но соответствует ли именно такое направление этому человеку? «У жителя страны, — пишет Музиль, — по меньшей мере девять характеров — профессиональный, национальный, государственный, классовый, географический, половой, осознанный, неосознанный и еще, может быть, частный; он соединяет их в себе, но они растворяют его, и он есть, по сути, не что иное, как размытая этим множеством ручейков ложбинка...» (1, с. 58). Не разрушая внешний достоверный «реалистический» слой повествования, не форсируя разрешение проблемы, названной впоследствии проблемой идентичности, Музиль показывает внутреннюю жизнь своих персонажей как своего рода театр, участники которого — не столько люди в коренных их свойствах, но и в свойствах общих, являющихся принадлежностью не только человека, но и, например, страны или рода деятельности. Герои Музиля — это профессионалы. Профессионал — чиновник министерства иностранных дел Туцци: добрый человек, он не задумываясь подпишет распоряжение, связанное с объявлением мировой войны, — личные качества не участвуют в его служебных поступках. «Профессиональна» полная несомненного обаяния, хотя и вызывающая улыбку, светская дама Диотима¹⁰. В известном смысле все это люди без судьбы, люди, живущие так, а не иначе «без достаточных к тому оснований». Все это — театр, т.е. действительность, лишенная реальной жизненной силы.

В романе читатель узнает о новых и новых происшествиях. Но события не толкают вперед романной действительности — фабула не выражает смысла. Так возникает внутреннее напря-

¹⁰ Об этом пишет Д. В. Затонский в статье: Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» // *Р. Музиль. Человек без свойств*. С. 21.

жение романа — между устойчивостью, неподвижностью, окостенелостью, тем, что названо в романе «повторением подобного», и зыбкостью, нетвердостью, релятивностью всего существующего.

Формула «повторение подобного», являющаяся заголовком к обширной второй части романа, — в русском переводе «происходит все то же» — заимствована Музилом у Фр. Ницше (она употребляется Ницше в несколько ином варианте и в «Веселой науке», 1882, и в «Так говорил Заратустра», 1884¹¹). Неподвижная, продуцирующая саму себя реальность возвращается в романе Музиля к «себе подобному», несмотря на все усилия что-либо изменить. Свое предложение по «параллельной акции» в романе желает внести чуть ли не каждый. Всякий имеет свою мысль, свою упорядочивающую систему. Человечество, по мнению Музиля, ни к чему не стремится с такой страстью, как к подобной упорядочивающей системе, нерушимому душевному комфорту, успокоению: «Важнейшие умственные ухищрения человечества служат сохранности ровного душевного состояния, и все чувства, все страсти мира — ничто по сравнению с чудовищными, но совершенно бессознательными усилиями, какие делает человечество, чтобы сберечь свой возвышенный душевный покой!» (1, с. 593). Не иначе, как о насильниках, говорит поэтому Музилю о философах, «не имеющих в своем распоряжении армии и поэтому подчиняющих себе мир путем заключения его в систему» (1, с. 294). Людям нужны повторения, устойчивость. «Мораль, — формулирует однажды Ульрих, — как проблема длительного состояния, которому подчинены все отдельные состояния». За этим, однако, следует вопрос: «И ничего больше? Какая бесчеловечность!» (2, с. 220).

Главный герой романа Ульрих трагически ощущает пустоту устоявшейся жизни. Всюду бывая, постоянно встречаясь с другими персонажами (что обеспечивает ему должность секретаря «параллельной акции»), он сохраняет дистанцию к любой пози-

¹¹ О Ницше и Музиле см.: *Renate Gahn. Musil und Nietzsche. Vom Problem von Kunst und Erkenntnis. Mainz, 1980.*

ции. Для автора он все знающий «шпион» (так именовался Ульрих в черновиках) или — еще одно обозначение, также заимствованное у Ницше, — м-сье вивисектор, ибо Ульрих не только наблюдает, но и «препарирует»¹². Ульрих назван «человеком без свойств», потому что отказывается отлить свою судьбу в устойчивую форму. При этом свойства его в романе четко определены: он наделен физической силой, у него точный аналитический ум, он непреклонен и в то же время деликатен. Больше, чем кто-либо другой в романе, Ульрих — личность. Но это личность, хранящаяся в себе, как в капсуле, личность, наблюдающая и экспериментирующая, личность, не желающая реализоваться. Как замечает о себе молодой Ульрих, он хотел бы «жить гипотетически» (1, с. 290).

Как же строить произведение с таким героем?¹³

В 1902 г., когда инженер Р. Музиль, еще ничего не печатая, втихомолку работал над первым своим романом «Душевные смуты воспитанника Терлеса», было опубликовано эссе Г. фон Гофмансталь «Письмо лорда Чэндоса», с предельной ясностью выразившее то состояние всеохватывающей относительности, которое с рубежа веков стало восприниматься как определяющее качество жизни. Речь в «Письме» шла об ускользающем смысле того, что составляло наиреальнейшую действительность. Гофмансталь писал о невозможности объяснить даже ребенку, что такое правда; об утраченной определенности простых понятий «хорошо», «плохо»; о нестерпимой пустопорожности таких слов, как «идеал» и «душа»¹⁴. Письмо говорило о необходимости искать новый художественный язык.

¹² Фигура вивисектора, хирурга, патологоанатома, человека, без сантиментов проникающего к скрытому от глаз, укоренилась начиная с 10-х годов в австрийской и немецкой культуре: стихотворный сборник Г. Бенна «Морг», 1912; графика художников «новой деловитости» Дикса и Гросса.

¹³ Проблема героя у Музиля рассматривается в работе: Т. А. Свительская. Эволюция художественного мышления Музиля-романиста (изображение человека): Автореф. канд. дисс. М., 1977.

¹⁴ Г. фон Гофмансталь. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 522—523.

«Реалистический план» романа — это язык жизни, следующей системе. Ей нужна, ее отличает стабильность. Ее свойства, как и свойства населяющих ее людей, — это, как заметил автор однажды, «невольно приобретенная диспозиция повторений».

Но что-то подрывает эту жизнь изнутри. Что-то не позволяет с прежней определенностью говорить «хорошо», «плохо». В шестнадцатой главе первого тома описано нечто, подобное зарождению мотивов в романах Т. Манна, сравнивавшихся в «Волшебной горе» с зарождающимся во вселенной комочком жизни. Сопоставление с космическими материями важно и Музилу, но ведется более осторожно — оно предоставлено свободному чувству читателя. Прямо же речь идет у него о предмете также грандиозном, но гораздо более конкретном — о наступлении нового времени. Как будто бы ничего не изменилось: «Застыла общая жизнь? Нет, она сделалась мощнее! Стало ли больше, чем прежде, сковывающих противоречий? Вряд ли их могло стать больше! (...) Что же утрачено?

Что-то невесомое. Знак плюс или минус... Резкие границы повсюду стерлись, и какая-то новая не поддающаяся описанию способность родниться вынесла наверх новых людей и новые представления. Они не были дурными, отнюдь нет; только к хорошему примешивалась чуточку великоватая доля дурного (...) Ни на кого нельзя возлагать ответственность за это. И нельзя сказать, как все стало таким. Нельзя бороться ни с какими-то людьми, ни с какими-то идеями или определенными явлениями. Нет недостатка ни в таланте, ни в доброй воле, ни в характерах. Только есть такой же недостаток во всем, какого нет ни в чем; ощущение такое, словно изменилась кровь или изменился воздух (...) Тут-то и окончательно наступает новое время» (1, с. 82, 83).

Для выражения этого нового в романе и служит иной, а вернее сказать, иные художественные способы и языки. Параллельной акции во «внешнем» сюжете¹⁵ соответствует «параллельная акция» в воплощении замысла.

¹⁵ Понятия «внешний» и «внутренний» сюжет употребляет в своей книге о Музиле А. В. Белобратов: *А. В. Белобратов. Роберт Музиль. Метод и роман*. Л., 1990.

* * *

Повествование у Музиля схоже и не схоже с незаинтересованным рассказом о происшедшем. Вся материя романа, весь его текст, так наглядно представляющий предвоенную Вену, — это дискурс повествователя. Его голос слышится в многочисленных рассуждениях, к которым то и дело естественно соскальзывает текст (например, в размышлении о том, как наступает новое время). Прежде всего на основании высказанных в столь открытой форме мыслей роман и воспринимается как высокий образец европейского интеллектуализма¹⁶, а его автор как один из умнейших писателей своего времени (каковым он и сам себя, безусловно, считал, хотя бы в сравнении с вызвавшим его ироническое отношение Т. Манном).

Но повествователь в романе не только откровенно рассуждает, но и комментирует. В любом столь живо написанном портрете, в любой картине явственен его взгляд, слышен его оценивающий голос. Мы не смогли бы представить себе толстого, не слишком умного, с трудом размышляющего генерала Штумма, если бы повествователь не уподобил его наморщенный лоб собравшимся на животе складкам его мундира. В нашей литературе так поступал Гоголь. Но Гоголь действовал так иногда. Музиль же писал так постоянно.

Одним из главных свойств музилевского письма является, по собственному его признанию, всепроникающая ирония¹⁷. Для Музиля это не способ преодоления вязкости жизни и свободного от нее отлета (как было у романтиков), а постоянное усилие ее аналитического расчленения. Жизнь, по Музилю, всегда двусмысленна: что-то в ней не соответствует тому, что казалось безусловным. В каждом предмете и явлении видятся вместо одного по крайней мере два плана. Ирония расщепляет однозначность

¹⁶ Прежде всего как интеллектуал и философ Музиль рассматривается в кн.: *M.-L.-Roth. Gedanken und Dichtung. Saarbrücken, 1987.*

¹⁷ *R. Musil. Tagebücher. Bd. 1, 2 / Hrsg. von A. Frise. Rowohlt, 1976. Bd. 1. S. 928.*

действительности, с мастерской наглядностью представленной в романе.

Двойная игра с читателем начинается с первой же главы, озаглавленной как будто невзначай «Откуда, надо заметить, ничего не вытекает»¹⁸. На самом деле «вытекает» из нее многое: автор пытается, хотя бы частично и косвенно, объяснить читателю свой метод. Прогуливающаяся по улице столицы пара, явно принадлежащая к привилегированному сословию, вдруг застывает в испуге, потому что грузовик сбил переходившего улицу пешехода. Испуганная дама, однако, сразу же успокаивается, когда сопровождавший ее господин объясняет ей причину произошедшего: у этих тяжелых грузовиков слишком длинный тормозной путь. Однако такое объяснение, намекает автор, лишь одно из многих возможных: оно дано без достаточных к тому оснований. Могло быть так, а могло — иначе. Это еще раз подчеркивается другой художественной игрой в той же самой главе: можно предположить, говорится тут, что прогуливавшаяся пара — Арнгейм и Эрмелинда (Диотима) Туцци. Но такое предположение, продолжает повествователь, неверно, так как госпожа Туцци находилась в это время в обществе своего супруга в Бад Аусзее, а доктор Арнгейм еще был в Константинополе.

Весь роман и есть замена определенной данности многими возможностями, причем какие-то из них оказываются реальнее самой реальности: воображаемое появление на улице Вены названных персонажей на самом деле предвещает их действительное сближение в недалеком будущем. Или, как формулировал Музиль один из своих принципов: «Не придавать тому, что есть, большую важность, чем тому, чего нет» (1, с. 88).

Роман прясляет в действительности множество таящихся в ней возможностей. В его заголовке стоит предлог «без». Автор хочет обойтись без сковывающей определенности, вернее, услышать в ней отзвук невоплотившихся, подавленных вариантов, ее

¹⁸ Блестящий анализ этой главы дал Д. Давлианидзе: *D. Dawlianidse. Der offene Romananfang. Am Beispiel des 1. Kapitels von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» // Musil-Forum 4 (1978). S. 36—45.*

«смутный дополнительный тон» (1, с. 483). Музиль мыслил в согласительном наклонении. Больше того, он представлял себе, что и Бог, с которым у писателя были трудные отношения, действует так же: «...Бог предпочитает говорить о своем мире в *conjunctivus potentialis* (...) ибо Бог создает мир, думая при этом, что сошло бы и по-другому...» — формулирует за автора Ульрих (1, с. 41).

Противоречивое единство «действительность и возможность» — источник напряжения романа, его подлинного, внутреннего сюжета. История и ее сегодняшний результат — это, по Музилю, вопреки Гегелю, не развитие к высшему, а то, что сложилось на основе недостаточных к тому оснований¹⁹. Каждое событие — застывший единичный случай из множества возможностей. Любая идея содержит в себе возможность противоположной. В тексте романа часто встречаются выражения вроде «ни один человек не знает», «нельзя представить себе». Неизменное «повторение подобного» переходит в состояние «взвешенности», неустойчивости, «парения» (парить — *schweben* — одно из часто употребляемых в романе слов)²⁰.

Но двузначен по своему употреблению и сам прием иронического расщепления жизни. Ирония, по убеждению Музиля, должна содержать в себе «как враждебность, так и сочувствие»²¹.

¹⁹ Принцип недостаточных оснований, или, как он сокращенно именуется в романе, ПНО, представляет собой ироническое обыгрывание автором шопенгауэровского «закона достаточного основания», сводящего воедино кантовские априорные формы: время, пространство, категории рассудка.

²⁰ То же слово с поразительной настойчивостью повторяется и в произведениях других немецких и австрийских писателей XX века. У Кафки в новелле «Охотник Грах» главный персонаж, прибывший в город по реке в гробу, «парит» между состоянием жизни и смерти. Тому же состоянию «парения» между жизнью и смертью посвящена пьеса Фр. Дюрренматта «Метеор» (1966). Исходя из этих и многих других примеров можно предположить, что неопределенная взвешенность, парение — один из распространенных топосов литературы XX века. Противоположное состояние обозначено неподвижностью, невозможностью развития, обрывом.

²¹ *R. Musil. Gesammelte Werke. In 9 Bdn. / Hrsg. von A. Frise. Bd. 1. S. 78.*

Роль иронии отнюдь не сводится у него к критическому изображению. Автор называл свою иронию «конструктивной», принципиально отличающейся от насмешки²². Исключительно важно это авторское объяснение двойственного содержания иронии. «Иначе — замечает он, — она превращается в позицию превосходящего знания» (*Besserwissenheit*)²³. Т. е. и тут происходит дальнейшая релятивизация — распадение вполне определенного иронического отношения на две противоположности. В иронии у Музиля заключено, таким образом, то самое неприятие какой-либо претендующей на последнее знание системы, которое он и прямо отрицал на страницах романа.

Все еще и еще раз делится на составляющие. Все рассмотрено с разных сторон. Свой метод и свой роман Музиль называл иной раз эссеистическими²⁴. Он имел в виду не те свободные рассуждения, о которых уже говорилось. Он имел в виду характерное для эссеизма стремление рассматривать предмет постепенно, с разных сторон, не отождествляя результаты его рассмотрения с «окончательным» знанием. Этот точнее мысливший писатель полагал в то же время, что понятия убивают: они превращают познанное в неподвижный предмет. Герман Гессе определил это качество музильевского романа как «единственное (...) в своем роде двуголосие всей книги, постоянное живое взаимопроникновение чисто индивидуального, свободного, игрового, безответственно поэтического мирозерцания и наиндивидуального, ответственного, морального разума. В высшей степени добросовестный, педантически точный исследователь постоянно пытается тут подняться, играя, над своей работой к бесконечности, и наоборот, кажется, что ему откликается поэт, стре-

²² R. Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg, 1957. S. 1645.

²³ R. Musil. *Tagebücher*. S. 893. Нельзя не заметить принципиального сходства этих идей Музиля с отклонением «превосходящего знания» и традиционного понимания сатиры у Э. Канетти. См. об этом: Т. А. Федлева. Диалог и сатира. СПб., 2003, а также посвященную Канетти главу данной книги.

²⁴ R. Musil. *Gesammelte Werke*. S. 694.

мящийся от своенравной свободы своей фантазии к узам и связям социального начала»²⁵.

Это и есть суть не только «второго» языка романа, но и художественного мышления автора, которому этот язык глубоко соответствует. В действительности становятся очевидны качества, обратные неподвижности и застылости, — пульсация разных смыслов, перетекание одного в другое.

* * *

Внутреннее движение романа проступает в едва задетых сюжетом движениях смысловых комплексов, каждый раз поворачивающихся какой-то иной своей стороной и к тому же получающих иное значение в новой связи.

Много раз в романе проходит мотив насилия или готовности к нему. На улице избивают Ульриха. Но и самого его игра мыслей однажды приводит к тому, что он ищет в кармане перочинный нож, готовый убить прусского промышленника Арнгейма (1, с. 723). В следующей главе Кларисса требует от Ульриха убить ее мужа Вальтера, а сама готова убить Ульриха, если тот не станет ее любовником. Круг лиц, готовых в какую-то минуту совершить преступление, ширится. И сестра Ульриха Агата готова убить своего мужа и требует помощи от брата. Намерение останавливается пока на подступах к действию. Все это — остановившиеся на половине пути чувства, не осуществившиеся порывы. Можно лишь настороженно констатировать вместе с Ульрихом, что «вполне приличные люди с большим удовольствием, хотя, конечно, только в воображении, идут на преступления» (2, с. 316). Но после тяжелого разговора между Вальтером и Клариссой (главка «Ну, так убей его!») через одну главу следует описание вышедшей на улицы взволнованной и на все готовой толпы: в ней «чувствовалось дальнейшее родство с забытыми состояниями экстаза и преобразования, чувствовалась как бы растущая бессознательная готовность вылезти из одежды и кожи» (1, с. 702).

²⁵ *H. Hesse. Gesammelte Werke in 12 Bdn. Bd. 12. Frankfurt am Main, 1970. S. 470.*

Готовность к преступлению — одна из тех незримых возможностей, которые до времени скованы повседневностью, а проявившись, снова готовы исчезнуть: «Уже в трамвае жизнь выглядела обыкновенно» (1, с. 691). Но напоминание об этой возможности — беспокоящий мотив, прошивающий ткань романа. (Вспомним, что у Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бригге» промелькнула фраза: «Кто может быть сильным и удержаться от убийства?») Множество глав посвящены убийце и сексуальному маньяку Моосбругеру (гл. 18, 53, 59, 87, 110 в одном только первом томе). Но и в других местах о нем постоянно говорят, спорят и размышляют. Тема Моосбругера — это тема человека, вышедшего из берегов, тема преступления. Но заметим, что и третья часть романа «В тысячелетнее царство», посвященная Ульриху и его сестре Агате, имела в первом варианте название «Преступники» (что и сохранено в подзаголовке русского перевода). Слово, вынесенное в подзаголовок, — самое очевидное развитие темы уже на другом материале. Но то же самое происходит и едва заметно.

Тема преступления поставлена в многочисленные связи и соответствия. С Моосбругером связана, например, дихотомия сознательного и бессознательного, бессилия или силы, цивилизации или некоего докультурного состояния человечества, столь актуальная для довоенной эпохи и времени, когда писался роман. Моосбругер — это человек, «вылезший из кожи вон». У Клариссы, увлекающейся Ницше (еще одна важная связь в сложном плетении романа), Моосбругер вызывает восхищение как способный поддаться внутреннему зову и осуществить свой бессознательный порыв. Но бессознательное, «вышедшее из берегов», и само по себе имеет в тексте бесчисленные отыгрыши. Лишь самое явственное его воплощение дано в главе «Моосбругер пляшет». Невидимая никому пляска Моосбругера, «невероятное и смертельно раскованное состояние» (1, с. 450), длившееся иногда целыми днями, а иногда приводившее к акту изнасилования и убийству, несомненно, есть момент счастья, когда осуществляется самое запретное, и самое существо человека «пляшет». Но не сходное ли, перекатившееся через все пределы наслаждение испытывают Кларисса и Вальтер, отдаваясь музы-

ке? Случайно ли Кларисса считает, что Моосбругер музыкален, и добавляет, что, наверное, музыкальны все убийцы? Не тот ли же «выход из берегов» — сумасшествие, душевная болезнь? Что такое, как не «выход из берегов», сумасшествие вообще — явление, рассмотренное в романе и на примере Клариссы, и в главе, специально посвященной сумасшедшему дому? Почему понадобилось писателю, чтобы под взглядом Клариссы, который вдруг сделался будто слишком тяжел, с лица сумасшедшего вдруг стали «соскальзывать», «стекать» глаза (2, с. 348)? Образ растекающейся воды, десятки раз встречающийся в романе, ведет, оборачиваясь разными своими содержательными возможностями, все тот же мотив бессознательного, не знающего границ, первоэданного, представляющего собой не подлежащую оценке могучую текучую первооснову жизни.

Но о вместилистных уподоблениях (растекающаяся вода), поднимающих все к общему смыслу, речь еще впереди. Пока надо представить себе, так сказать, горизонтальную организацию романа.

В его тексте нет ни одного образа, предмета, выражения и даже слова, которое сознательно не повторялось, не обыгрывалось бы затем автором. В уже упоминавшейся восьмьдесят седьмой главе Моосбругер представляет себе, что у каждой вещи и твари есть резинка, мешающая им вплотную приблизиться к другим и «проходить друг через друга», то есть сделать целиком то, что им хочется. «И вот, — заключает Моосбругер, — этих резинок вдруг не стало» (1, с. 448) — таково его ощущение в момент убийства. А через много глав, во втором томе, когда Агата и Ульрих стоят у тела умершего отца, она вдруг снимает с ноги резиновую подвязку и кладет ее в гроб. «Реалистически» это мотивировано детскими воспоминаниями обоих, когда они любили хоронить в саду «часть себя», например отстриженные ногти. Но во внутреннем сюжете этот поступок играет другую роль: «резинка отпущена» — герои вступают в запретное любовное сближение (2, с. 45).

Хорошо исследована техника ведения мотивов способом палимпсеста, поверх написанного у Т. Манна. У Музиля мотивы, с

одной стороны, гораздо более расщеплены и способны покрыть собой многообразные изгибы действительности, с другой — вплетены в мысли, рассуждения и чувства персонажей, приобретая у каждого в контексте новых отношений и связей новый вариант смысла. Каждая фигура и сцена развивают не просто мотив, но какую-то новую сторону (возможность) проблемы. Бесконечная система связей проявляет разное содержание как будто одних и тех же идей и, больше того, по видимости, одних и тех же человеческих свойств и качеств. Идеи и качества, язык и слова существуют не сами по себе — они формируются (последнее в полном согласии с лингвистической теорией современника Музиля Виттгенштейна) в употреблении.

Само слово часто не фиксирует твердые понятия, а рождает пульсирующие смыслы. В соприкосновении с новыми словами оно получает иную коннотацию, иной венец значений. Как выразился однажды Музиль, слово движется туда, куда его тянет. И на страницах романа: «...слово “твердый” обозначает четыре совершенно различные сущности в зависимости от того, связывается ли твердость с любовью, грубостью, ретивостью или строгостью...» (1, с. 291).

Подобным же образом обстоит дело с идеями и позициями, которые представляют герои, и с самими их качествами.

Ульрих смотрит вместе с возглавляющим параллельную акцию графом Лейнсдорфом на собравшуюся на мостовой у его дворца взбудораженную толпу. И по ситуации, и по убеждениям он наблюдатель. Сила на стороне массы. Но следующая же сцена, иронически соскользнув на иную плоскость, развивает ту же тему в перебранке между Клариссой и Вальтером. Муж страстно обвиняется Клариссой в пассивности, в желании осуществиться за ее счет. Как в прошлой главе взбудораженная толпа, так теперь Ульрих выступает для них как образец активности. Оба качества получают иное значение, косвенно переключаясь, однако, с одноименными в предыдущей сцене.

Или еще ряды разных употреблений тех же понятий: Арнгейм требует, чтобы думающий человек был одновременно человеком действующим (в романе это связано с противопоставле-

нием «прусской активности» — пассивности австрийского характера и с тайными притязаниями Арнгейма на галицийскую нефть); генерал Штумм информирует Ульриха, что главным паролем в параллельной акции стало теперь действие (как военный — он человек дела; кроме того, читатель помнит, что изображенный в романе мир стоит на пороге грандиозного «действия» — мировой войны); Диотима, в салоне которой все время что-то происходит, то же лепечет что-то о необходимости действовать. Стоит вспомнить еще, что именно Австро-Венгерская монархия стала после Венского конгресса 1815 г. воплощением застывшей неподвижности, о чем также много раз идет речь в романе. Оставаясь как будто бы разрозненными, случайными, ироническими замечаниями, все это прерывистыми штрихами ведет, не давая ей закруглиться, одну из главных трагических тем романа — о невозможности в современном мире осмысленной позитивной активности (нечего выбрать, не к чему присоединиться) и в то же время о нестерпимости бездействия. Качества, все время рознься и получая в каждом случае новый смысл, бродят по страницам романа, превращаясь из качеств или идей одного лица во всеобщие качества и идеи — из *Eigenschaften* в *Allerschaften*, в отштампованные общие свойства времени. Двигаясь сложным путем, не отпуская, однако, конкретности, Музиль фиксирует тягучую повторяемость в самом составе эпохи.

В романе заметен прежде всего насмешливый острый ум автора. Но писатель в то же время удивительно снисходителен к своим героям. И тут проявляется его способность видеть раздвоения, замечать вместо целого двойственность. Падкая на любовные приключения Бонадея неслучайно находит высокие оправдания своих измен. Промышленник и писатель Арнгейм легко соединяет в своих книгах культуру и прославление предпринимательства. Сумасшедшая ницшеанка Кларисса и ее женоподобный муж Вальтер — все они ужалены насмешкой автора. Но есть и доброе слово, отнесенное к каждому из них, и понимание их положения и естественных пределов их возможностей. «Ну, конечно, — добавил он с той готовностью, которая была в нем

так приятна», — снисходительно говорится о генерале Штумме. Или о графе Лейнсдорфе, этом замшелом старом аристократе, проявляющем, однако, по воле автора — в известных, разумеется, рамках — и уступчивость, и доброту, и мудрость: «Но вы должны объяснить ей также, — говорит граф Ульриху о Диотиме, — что страшиться ей нечего! Беснующихся людей никогда не надо бояться. Чем большего они стоят на самом деле, тем скорее приспособляются они к реальным условиям, когда им дают такую возможность. Не знаю, обращали ли и вы на это внимание, но никогда еще не было на свете оппозиции, которая не перестала бы стоять в оппозиции, придя к рулю» (1, с. 710).

По собственному его признанию, Музил писал аналогиями²⁶. Аналогии, полагал он, удобны, так как в отличие от реальности не подчиняются никаким законам. Одно свободно уподобляется другому. Уподобление продуктивно, потому что таит в себе относительность — вольные отношения между сходством и непохожестью. Аналогии не утверждают определенный порядок вещей и не настаивают на их в него включенности, но ставят их в возможные отношения и связи.

Внешний сюжет выводит на сцену одного за другим героев романа. Внутренний сюжет строится на том, что каждый герой, сцена и даже деталь дают новый поворот уже намеченной раньше мысли. Действует принцип кумулятивности — постепенного накопления сложности.

Из черновиков Музиля следует, что он раздумывал и колебался, кому из героев передать ту или иную мысль. Герои, как актеры, будто вызывались автором на сцену, чтобы произнести свое слово в отведенном им эпизоде. Значение каждого эпизода не ограничивалось им самим. Роман строился как система отражений, иронических словов, как бесконечная игра вариациями²⁷. (Даже «античная» внешность Диотимы находит свое ироническое отражение в иронически «античном» облике Арнгейма.)

²⁶ Принцип аналогий у Музиля анализируется в кн.: *G. Wicht. Gott meint die Welt keineswegs wörtlich*. Bern; Frankfurt am Main, 1984.

²⁷ *Ul. Schelling. Das ironische Denken bei R. Musil. «Das Prinzip der Kunst ist unaufhörliche Variation» // Musil-Studien. № 3. S. 757.*

Можно было бы заподозрить роман, а вместе с ним автора, в крайней степени искусственности и рациональности. Можно было бы, если бы персонажи не сохраняли вопреки всему живую непосредственность, если бы аналогии были доведены до предела, превращались бы в тождества, а не бросались «открытыми» на полпути. «Нельзя думать, — записал Музиль, — что нужно что-то правильно сказать, чтобы быть правильно понятым; в этом и заключается тайна живого языка»²⁸. Добавим здесь то, что писатель не раз выражал иными словами и в других местах: в этом и заключается тайна его романа и тайна жизни.

* * *

Среди художественных явлений, важных интеллектуалу Музилю, следует, быть может, назвать то, которому это качество явно не свойственно. Его творчество (что еще очевидней в новеллах) соприкасается с импрессионизмом, имевшим особое значение для австрийской литературы рубежа веков²⁹. Музилю близки импрессионистическая подвижность и неустойчивость, подрывающие статичность картины. Ему важна зыбкость границ между внутренним и внешним. В статье близкого к импрессионизму молодого Г. фон Гофманстала «Разговор о стихах» (1903) читаем: «Разве чувства, полутона чувств, все тайные и глубочайшие состояния нашего внутреннего мира страннейшим образом не переплетены с каким-то ландшафтом, временами года, с каким-то состоянием воздуха, с дуновением? Какое-то неуловимое движение, с которым ты прыгиваешь с высокой повозки; душная, беззвездная летняя ночь; запах влажных камней в сенях дома; ощущение ржавой воды, которая по водостоку струится на твои руки; с тысячью таких земных вещей смыкается все твое внутреннее достояние, все твои взлеты, все твои томления, все

²⁸ R. Musil. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 694.

²⁹ Не нужно забывать, что философская диссертация Музиля, правда, весьма критичная к своему предмету, была посвящена Э. Маху, идеи которого о жизни как комплексе ощущений созвучны импрессионизму (R. Musil. Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs. 1908).

твои упоения (...) Не надо спускаться в глубину нашего "я": надо вовне найти себя, вовне»³⁰.

У Музиля то же стремление реализуется в постоянной распаханности контуров, в уподоблениях внутреннего мира предметам и прежде всего природе, между которыми нет различных границ.

«Когда они заметили отголоски вчерашнего волнения, это снова ошастливило их; так влюбленные гордятся тем, что чуть не умерли от наслаждения. Однако радость, которую они доставили друг другу, была не только таким чувством, она волновала еще и глаза: представшие им краски и формы были размытыми и расплывчатыми, и все же они резко выделялись, как букеты цветов, плавающих по темной воде» (2, с. 454). Нечеткость ощущений и взволнованность душ найдены в самом окружении влюбленной пары: размыты и расплывчаты и ее краски и формы. Но на этом соответствие не кончается. От душевного состояния, замеченного внутри и вовне, нити протянулись куда-то вверх: чувства влюбленных и «резко выделенные» букеты цветов, плавающие по темной воде, встречаются в их высшем, символическом значении (цветок — эмблема любви земной и небесной; темная колеблющаяся вода — жизнь, страсть).

Помимо аналогий, прочерченных горизонтально, в романе есть, таким образом, еще один содержательный слой. Текст то и дело сопоставляет сказанное с образами, взмывающими вверх, уносящимися в безграничность. Так и в новелле «Гриджия» каждая деталь будто привязана к небесным высям: цветы сравниваются с желтыми, голубыми, белыми звездами, но и эти звезды тотчас «спускаются» на землю сравнением с талерами. Для чего этот бесконечный ряд сравнений, метафор, или — это частое их обозначение самим Музилем — уподоблений, подобий, Gleichnisse? Ведь если все они не украшение, как их понимала старая риторика, то нарушение наррации, затруднение чтения³¹. Уподоб-

³⁰ Г. фон Гофмансталь. Избранное. С. 531.

³¹ Н. Blumenberg. Schiffbruch mit Zuschauern. Paradigma eines Daseins-methapher. Frankfurt am Main, 1979. S. 78.

ления в средневековой, да и в классической литературе уводили читателя к определенному смыслу, они имели одну высшую содержательную плоскость. У Музиля нет подобной определенности. Для него это попытка художественно овладеть жизнью, смысл которой еще не открыт³². Десятилетиями, столетиями, тысячелетиями, говорится в романе, человечество направляло свои усилия к осуществлению цели, которой не знало (2, с. 170). «Истина, — говорится там же, — не кристалл, который можно сунуть в карман, а бесконечная жидкость, в которую погружаешься целиком» (1, с. 600).

Роман не просто расчленяет действительность на реальность и возможности, он заставляет ощутить неопределенную бесконечность этих возможностей. В уносящихся вверх образах часто принципиально отброшена общая основа того, что с чем сравнивается. Уподобление лишено совпадающей для обеих его частей площадки, и это делает его порой непонятным уму, но, как надеялся автор, внятным интуиции и чувству. Ревность уподобляется однажды в романе «большой пестрой тяжелой птице»³³. Другой раз «большая пестрая немая птица» появляется, когда герой думает об эмоциях, пробуждаемых в толпе спортивным зрелищем (1, с. 53). И еще и еще раз, например, в связи с состоянием Моосбругера перед преступлением (1, с. 75).

Логические связи отсутствуют. Большая пестрая тяжелая птица несет в самой себе определенный, но трудно формулируемый смысл, она сама есть некий синтез логических и чувственных представлений.

Музиль разделял жизнь на «рациоидное» и «нерациоидное». В его трактовке эти понятия отличались от сознательного и бессознательного в работах Фрейда. «Нерациоидное» — это для Музиля то, что и не может быть понято (к чему, несомненно, стремился Фрейд), что не укладывается в формулы и понятия, о чем нужно поэтому молчать (вспомним последнюю фразу Витт-

³² См. об этом: *Erich Kahler*. *Untergang und Übergang der epischen Form // Die neue Rundschau*. № 64. 1954. S. 1—44.

³³ Образ, отозвавшийся в романе Т. Бернхарда «Корректур» (1975).

генштейна в его «Tractatus logico-philosophicus» (1921): «Нужно молчать о том, чего нельзя сказать»). Молчать или выражать каким-то особым, созданным для этого способом. Действовать таким способом Музиль и стремился. В Gleichnisse он хотел передать напряженное единство между образным и логическим мышлением, пытался схватить «скользящую логику души, которой соответствует родство вещей в догадках искусства и религии» (I, с. 666). Образ не столько прояснял сказанное, сколько вел читателя в новую сферу значений, часто связанную с первоосновами бытия, с мифологическими, архаическими представлениями. Именно такое содержание несут в себе уже упоминавшиеся «танец», «вода», «дерево». Все это образы с заложенным в них бесконечным развитием, с целым пучком возможных значений, в углубление и сочленение которых втягивается читатель. Художественная речь произведения лишилась бы без них не украшений, а существа. Ведь каждый подобный образ стремится дать представление о целом. Но только стремится — полное, или близкое к полному, их содержание можно схватить лишь в контексте всего романа. Весь роман, если представить его как целое, — это тоже не что иное, как грандиозное уподобление. Жизнь Европы первой половины XX столетия уподоблена в нем предвоенной Австро-Венгрии, в которой автор видел модель будущего исторического развития. Но и кроме того: «Все, что мы делаем, — заключал Музиль, — только подобие (то есть: аналогия)»³⁴.

* * *

Тут и встает сакраментальный вопрос, мучивший не только Музиля, но всю европейскую культуру на исходе XIX — начале XX века: если говорить об общем и целом, о «нас», о путях человечества, то где то, чему можно уподобиться, где правда, в чем истина, аналогия чего, «все, что мы делаем»?

В конце первой части романа Ульрих идет по улицам ночного города. Он думает о том, что современная жизнь утратила ту

³⁴ R. Musil. Studien zu seinem Werk. Klagenfurt, 1976. S. 150.

успокаивающую последовательность эпоса, когда за одним событием неизменно следует из него вытекающее. В старом романе путник может замерзнуть в снегу, а читателю все равно уютно. Этой способностью, полагает Ульрих, обладают и люди: они выстраивают свою жизнь в историю с продолжением. Подобный подход Ульрих считает «укорачивающей ум перспективой» (1, с. 729). Причинность годится в домашнем употреблении: суп пересолен, потому что влюблена кухарка. Но как быть с причинами, приведшими к мировой войне?

«История этого романа, — писал Музиль, — выражается в том (*kommt darauf hinaus*), что история, которая должна была быть в нем рассказана, не рассказывается»³⁵. События не зависимы одно от другого, сюжет не складывается, герой не совершает поступков. «Человек — существо не поучающее, а живое, действующее и влияющее!» — вспоминает герой слова Гёте. Дальше следует его возражение: «Разве что как актер, не думающий о кулисах и гриме и воображающий, что он совершает какие-то поступки на самом деле, вправе сегодня человек забывать тот неопределенный фон знания, от которого зависит всякая его деятельность» (1, с. 729).

Вернемся к характеру повествования в романе.

Двойственное иронически-снисходительное отношение повествователя к персонажам как будто не действует там, где речь идет о главном герое. Критический взгляд на него отдан на откуп другим действующим лицам. Упреки их приблизительно совпадают. Диотима говорит Ульриху, что он ведет себя так, будто мир начнет существовать лишь завтра. Кларисса выговаривает: «Ты делаешь прямо противоположное тому, что хочешь». Ирония повествователя как будто бы не задевает этой стороны дела. Герой, как это было в Просвещении, не потерявшем для Музиля с его страстью к анализу живого значения, кажется, близок мыслям автора. Его кругозор как будто находится в максимально возможной близости к кругозору писателя. («Слишком умно рассуждает», — винит он Ульриха на страницах

³⁵ R. Musil. *Gesammelte Werke*. Bd. 10. S. 1610.

дневника). Критика сопоставляла текст романа с аналогичными мыслями музилевских статей, констатируя, что общий смысл их оставался одним и тем же. Разница коренилась в уносящихся вверх, богатых значениями образах, сравнениях, Gleichnisse. Мысль, не теряя своего существа, приобретала богатую неопределенность.

Такие отношения сохраняются, однако, не до конца романа. Дистанцированное, критическое отношение автора к герою проявляется в моменты для них обоих самые важные.

За кулисами столь отчетливо нарисованной Австро-Венгерской монархии в минуты некоего «сплошного понимания», когда воспринимают не мысли, не чувства, а будто бы «ветер принес издалека весть, и весть эта не казалась ему ни верной, ни неверной, ни разумной, ни противоразумной, а захватывала его целиком» (1, с. 296), в такие минуты герой, а более того автор ощущают, заглянув, словно через окно, за «неопределенный фон знаний», некие первоосновы жизни. Топос «окно» играет в романе Музиля так же, как в его новеллах, и, очевидно, по той же причине у Кафки или у Фолкнера³⁶, роль щели, прорехи в твердой поверхности жизни, через которую мерцает то, что в романе названо «вечностью более вечной, чем деятельность человеческого духа» (2, с. 216). Эти вечные основы бытия присутствуют как отчетливо ощутимый, «отбитый» пласт не только у Музиля, но и у многих великих романистов первой половины XX века — у Т. Манна, Г. Броха, У. Фолкнера, Ж. Бернаноса, А. Деблина. Очевидно, необходимостью стало, как когда-то в романтизме, представить жизнь разведенной на разные сферы бытия, чтобы на этот раз придирчиво сопоставить одну и другую.

Не обрубленный шлейф бесконечных сравнений, метафор, уподоблений привносит в роман Музиля взаимоборство света и

³⁶ В заключительной сцене романа «Процесс», уже положив голову на плаху, Й. К. видит: «...как вспыхнул свет, так распахнулось где-то окно, и какой-то человек нагнулся и протянул руки...» В романе «Свет в августе» Фолкнера умирающий священник видит, облокотившись на подоконник, как перед ним раскручивается колесо его жизни.

тмы (что играет особенно важную роль в неоконченной заключительной части), твердого, застывшего, неподвижного (вспомним уже упоминавшийся кристалл, а вместе с ним уподобленные ему по аналогии застывшие понятия, ограниченность науки и знания) и всепоглощающей текучей, бесформенной, разливающейся субстанции (вода и как частичные ее подобию — бессознательное, чувства, человек, вышедший из берегов, иррационально действующая масса). Музиль писал, что его интересуют не события, а «структуры»³⁷. Всеохватывающую структуру он видел и в космической неразрывности неподвижности и движения, пассивности и активности.

С необычайной смелостью, в крайней форме, он выразил болезную для европейского духа XX века проблему насущной необходимости и невозможности действия, выдвинув на сцену героя, не принимающего ни одной из наличных позиций. Текущая жизнь остается разъятой на множество «порядков» без единого порядка. Функционируют языки, непонятные друг другу.

Но в этой разъятости, по ее поверхности в романе прочерчивается и обратное стремление — к соединению. Главный герой, столь очевидно связанный с отъединенностью, имеет отношение и к обратному стремлению.

Внутренний сюжет ведет по страницам произведения варьирующийся мотив двойников, целого, распавшегося на две половинки или, напротив, заключающего их в себе (андрогин). На поверхность всплывает архаика — воспоминание о древнем единстве противоположностей, когда вода не отделилась еще от тверди; об уходящем в века стремлении найти свое подобие в человеке иного пола; об Изиде как женском дополнении, сестре и супруге Озириса. Про Вальтера говорят в романе, что он «не мужчина» (т. 2, гл. 26) и у него, к несчастью, женственные ляжки. Кларисса, напротив, похожа на мальчика — больные в сумасшедшем доме дважды принимают ее за существо мужского по-

³⁷ «Реальное объяснение реальных событий меня не интересует. Меня интересует духовно-тишическое». См.: *R. Musil. Gesammelte Werke. Bd. 7. S. 939.*

ла. Между мужским и женским, намекает роман, нет окончательного разделения: одно находит себя или частицу себя в другом.

Так подготавливается утопия романа, утопия соединения, гармонического слияния, сближения противоположностей, «одного и того же на разные лады» (2, с. 257) — утопия «иногостояния», любви Ульриха и Агаты. Уже потому, что он брат, Ульрих чувствует себя по отношению к Агате не в обычном качестве мужчины, и он для нее не такой (не столько) мужчина, как остальные. Между тем, взаимное притяжение толкает их к тому, что быть братом и сестрой для них мало. Ищется иная степень близости — близнецы, хотя они разного возраста, а потом — сиамские близнецы, то есть близнецы, сросшиеся телами. Музиль не первым развивает в литературе XX века тему инцеста (Тракль, Т. Манн, Фолкнер). Как будто мало этой литературе любви как возможности соединения и слияния. Как будто нужна, чтобы преодолеть разрывы, иная степень напряжения и крайности.

Любовь Агаты и Ульриха в последней части романа имеет глубоко символическое значение³⁸. Это одна из самых важных для автора «вместительных абстракций». В ней выражена не только радость соединения, но и утопическая вероятность возврата к древней неразделенности. По существу, столь же утопично и намеченное с самого начала решение героя существовать, отказавшись от свойств, в качестве «чистого человека», что необходимо, согласно Мейстеру Экхарту, для мистического слияния с миром — *unio mystika*³⁹.

Брат и сестра оборвали знакомства, уединились, как на острове, в доме Ульриха. Но еще раньше, со смерти отца, начинается их разрыв со всеми возможными установлениями. Неслучайно этот отец — ученый-юрист, то есть знаток и хранитель по-

³⁸ Вряд ли можно согласиться с теми, кто относит заключительные главы романа к сфере чистой мистики — или пришлось бы согласиться, что и мистика занимается проблемами весьма насущными (именно так понимает мистиков Ульрих — главы 11 и 12 второго тома).

³⁹ *Jochen Schmidt. Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff. Tübingen, 1975.*

рядка и, более того, автор теории о точности закона и неопределенности природы. На дальних полях смысла возможно и отождествление отца с Богом: недаром Музиль заставляет его самого известить сына о собственной смерти. (В таком случае начинает отсвечивать и знаменитая фраза Ницше о смерти Бога.) Смутно мерцает древний мотив отцеубийства: дети — противники отца, они нарушают его предсмертную волю, извращают его завещание; приняв наследство, Ульрих занял место отца. Именно после смерти отца тема убийства начинает звучать и прямо: Агата хочет убить мужа, которого пожелал для нее отец, и ищет содействия брата. Именно после его смерти брату и сестре приходит в голову возможность их собственной близости.

Сцены между Агатой и Ульрихом в последней части романа не только любовные — для автора это и апология идеи о соединении разделенного, о пребывании в состоянии *ungetrennt und nichtvereint*, нераздельного, но неслиянного, о Тысячелетнем царстве. В романе Музиль по-своему продолжает мечту гельдерлиновского Гипериона о единстве человечества, включающего в себя различное. Герой Гельдерлина обретает это единство в объятиях Диотимы, а затем — в надежде слиться с ней за порогом жизни. Музиль находил для выражения того же состояния в мире, распадающемся на различные правды, иные воплощения: не только близнецы, но и Пигмалион, гермафродит. Он пытался осмыслить само творение, в котором взаимодействуют притяжение и отталкивание. Ведь и в мифах, как позже в античной культуре, идея гермафродита как соединения обоих полов существовала наперекор и при мощном сопротивлении статуса их разделенности⁴⁰.

Поместив своих героев, подобно Адаму и Еве, в одиночестве в «райском саду»⁴¹, автор пытается воплотить принцип «иного

⁴⁰ *Fr. Aspelsberger. Geräumige Abstraktion. Benützte Materialien. Zum Beginn des 2. Buches von «Mann ohne Eigenschaften» // Musil — Forum. 19/20. Jahr. 1993—94.*

⁴¹ Совпадающий по смыслу топос «сад» можно найти у многих писателей на рубеже веков: Гофмансталь — стихотворное вступление к дра-

состояния», существования «без», «вне», с той полнотой и свободой, когда понимание совершается без усилий и слов. Возможным становится то утопическое единство вне тождества, которое позволяет не склонному к нарциссизму Ульриху сказать: «Я знаю, кто ты: ты мое себялюбие!» (2, с. 250).

Разработана игра тени и света, сфокусированного вокруг героини: светлая голова Агаты, озаренная лучами солнца, видится на фоне сияющего сада. «Весть, принесенная ветром», получена. Наступает то озарение, та абсолютная «точность души», которую хотел утвердить Ульрих. Высочайшая духовная активность оказывается возможной в момент бездействия и отстраненности от мира. В романе, как и в новеллах Музиля, должно было осуществиться близкое тому, что Бахтин называл «внежизненно активной позицией».

Но удержать эту напряженность в романе нельзя. Она не удерживается и в любви Агаты и Ульриха. Автор не был удовлетворен таким разрешением романа, несмотря на вложенный в него широчайший смысл, не удовлетворился «путешествием на край возможного» (2, с. 101), не превратил его во все разъясняющую пуанту.

Тут и проявляется с неожиданной определенностью дистанцированное, горько-ироническое отношение автора к своему герою.

Встретившись после долгих лет в доме умершего отца, Ульрих и Агата являются друг перед другом в полосато-шашечных пижамах, напоминающих, как им самим кажется, костюм традиционного героя комедии дель арте Пьеро. Позже автор заставляет одного Ульриха появиться в этом костюме еще раз. Музиевский Пьеро делает, наконец, свой ход, совершает поступок, любит, растворяется в другом существе. Но этот ход ненадежный, достигнутое призрачно. Изоляция, как и чрезвычайная приподнятость души, не могут длиться вечно. В счастливом еще Ульрихе видна его незащищенность, он — в соответствии с долей героя в итальянской народной комедии — бедный Пьеро.

На протяжении длинного романа повествователь представлял героя как будто бы вполне объективно, не выражая своего суда над ним. Если что-то и отличает характер текста, то, как уже говорилось, крайняя близость повествователя к герою: мнение последнего как бы вплетается в рассказ, присутствует в нем: «...он знает о себе только то...» Роман как будто говорит о знании, одинаковом у повествователя и героя. Более того: не исчезает впечатление, что Ульрих выражает мысли автора.

Дело, однако, обстоит сложнее. В последних опубликованных главах заметнее, как повествователь отступает в сторону, смотрит на героя со стороны, не скрывает своего приговора. Возникает образ, подводящий некоторый итог жизни героя: Ульрих — Пьеро, паяц.

Дистанцированный взгляд на героя, уподобление Ульрих — паяц задним числом, как слабый намек, иначе освещает текст романа. Как и положено Пьеро, Ульрих не раз оказывается в положении жертвы — в первых же главах его избивают, позже, также без всякой причины, ведут в полицию. Традиционный Пьеро — неудачливый соперник Арлекина — Ульрих в романе в трудной ситуации третьего при парах Вальтер — Кларисса, Диотима — Арнгейм, Ганс Зепп — Герда и т. д. Дублируя традиционные черты прообраза, Ульрих говорит на непонятном окружающим языке, ставит в тупик, действует вопреки всеобщей логике и ожиданиям. В отличие от других вариантов образа (итальянский Педролино) Пьеро чрезвычайно пассивен, он не хочет ни в чем участвовать⁴² — аналогия не требует разъяснений.

Сцены в саду театральны. Сама природа организует вокруг героев прекрасные, но ведь на какой-то лишь миг, декорации (сияющий световой нимб над головой Агаты). Герои принимаются обсуждать натюрморты — застывшие изображения вещей, животных, растений, пейзажей — картину, как думает Ульрих,

⁴² См. комментарии С. С. Мокульского в разделе «Итальянский театр» в кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М.: Искусство, 1955. С. 531.

«шестого дня творения, когда мир и бог были еще наедине, без человека!» «По-человечески, стало быть, — добавляет он, — они вызывают, наверное, ревность, таинственное любопытство и печаль!» (2, с. 489). Вечным представляется то, что на самом деле остановилось на миг.

Музилевский Пьеро, как на картине Ватто, — знающий. Он объясняет Агате, что «как раз при величайшей своей силе чувство бывает не самым уверенным», что «в величайшем счастье есть часто какая-то особенная боль» (2, с. 487). Повествователь же, обрядив своего героя, знает большее: перед нами неукоренившийся человек, перекаати-поле, шут гороховый.

Шут, стоящий всегда в стороне, обходящийся «без» — существо зоркое и опасное. Но и существо одинокое. «Плут, шут, дурак, — писал М. М. Бахтин, — герои незавершимого ряда эпизодов-приключений и незавершимых же диалогических противостояний»⁴³. Ведь и по замыслу автора Ульрих тот, кто должен всюду бывать (вспомним: «шпион»), со всеми соприкасаться, высказывать по поводу каждой ситуации весьма прозорливые суждения, нигде, однако, не останавливаясь.

У главного героя романа есть особая, дополнительная функция.

На всем протяжении большого романа герой не получает фамилии. Он «человек вообще», every man, «Ульрих Имярек», как назван он однажды (2, с. 24)⁴⁴. Его фамилия не названа даже тогда, когда, казалось бы, это необходимо — на торжественных похоронах отца. Ульрих — фермент, невлиятельный музилевский Мефистофель.

В последних главах Ульрих совершает поступок. Но так ли он бездеятелен в прошлом? Так ли безоговорочно отличается от остальных? Или общие качества приобрели у него другое значение? В 116 главе первого тома герой и стоящий за его спиной повествователь подводят некоторые предварительные итоги его

⁴³ М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 216.

⁴⁴ Так и герой новеллы «Гриджия» назван автором Гомо — человек.

натуре: «Это стремление атаковать жизнь и завладеть ею было всегда отчетливо, представляло ли оно отрицанием существующего порядка или меняющейся мечтой о новом, какой-либо логической или нравственной потребностью...» (1, с. 665). Стремление «атаковать жизнь» было у Ульриха не слабее, чем желание отдаться ей («второе дерево» его судьбы). Но это стремление по воле соединялось с пассивностью.

Шут с его критической позицией входит необходимой составляющей в соединение неодинакового, определяющего игру жизни. Усилие соединения — стоит подчеркнуть это последний раз — одно из самых важных в романе. Оно имеет прямое отношение и к мирозерцанию автора, и к его герою, и к самому построению его произведения. Аналогии и подобия растворяют четкую разделенность предметов, стирают границы, уничтожают замкнутость, столь ясно обозначенную в романе. Они намечают сходства, соединяют противоположности, тщатся слепить их воедино. Повторяющийся оборот «как если бы» имеет для автора особое значение. «Даже в любой аналогии, — замечает однажды Ульрих, — есть какой-то остаток волшебства тождественности и нетождественности» (2, с. 258).

Однако усилие это не может достичь прочных результатов. Ульрих и «два дерева» его жизни, многочисленные персонажи романа с толикой человечности, замкнутой в скорлупу роли, застывшие формы государства, движущегося к распаду, напряженное состояние современного мира, вечность, космос — все это параллели, подчиненные единым законам. Роман и не мог быть кончен, ибо говорил на последней своей глубине о соединении и разрыве, застылости и текучести, движении и заторе, рождении и смерти.

Быть может, это и нужно считать главным итогом этого великого романа.

РЕАЛЬНОСТЬ И ЖАНР У БЕРНХАРДА



Фигура Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931—1989) растет в сознании современников. Вряд ли можно теперь, как несколько десятилетий назад, писать о его творчестве как о непредставительном для австрийской культуры¹. Работы о нем множатся². Исследователи подходят к Бернхарду с разных сторон. Нерешенным, однако, остается вопрос, что составляет связующий узел его произведений, входящих теперь в многотомное собрание его сочинений?³

Между тем, сам писатель толкает к решению этой задачи. Все им написанное ориентировано на соединение, в каждом

¹ К примеру, в репрезентативной антологии «Dichtung aus Österreich». Prosa. 1. Teilband. Wien und München, 1969 на странице 93 читаем: «Критика и публика как будто едины в том, что, несмотря на выдающийся дар рассказчика Бернхарда, эта литература, пробивающаяся к последним тайнам души, акцентирующая патологическое, не может быть представительной как для последнего раздела антологии, так и для Австрии».

² *Thomas Bernhard. Text + Kritik*. München, 1974; *E. Joß. Aspekte der Beziehungslosigkeit Selbot*, 1976; *Sorg Bernhard. Thomas Bernhard*. München, 1977; *J. König. Nichts als eine Totenmaskenball*. Frankfurt am Main; Bern; New York, 1983; *Höler H. Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg, 1988; *W. Schmidt-Dengler. Übertreibungskünstler*. Wien, 1986. *Thomas Bernhard*. Hamburg, 1993.

³ В Германии издается многотомное собрание его сочинений: *Th. Bernhard. Werke in 22 Bänden / Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. До 2005 г. вышли семь томов.

произведении так или иначе присутствовали все его темы. С чрезвычайной активностью он воспринимал и переиначивал литературу прошлого. Исследователи находили в его произведениях бесчисленные скрытые цитаты⁴. О важности для него австрийской традиции — Нестроя, Штифтера, Грильпарцера — написаны специальные работы⁵. В его прозе и пьесах отозвались Паскаль, Кьеркегор, Достоевский. Смотрел Бернхард и дальше: он был исключительно восприимчив к памяти жанра. В прозе и драме он создал новые, неканонические «смешанные» жанровые формы, отвечавшие «смешавшейся» реальности. «Мировоззрительность» жанровой формы (выражение Л. Е. Пинского) толкает к тому, чтобы увидеть именно здесь ключ к творчеству Бернхарда⁶. С разной мерой отчетливости — в наложении, соединении, преодолении — в его текстах просвечивают структуры анекдота, поношения, исповеди, притчи. При этом центральное положение занимает в его произведениях *событие* — не как происшествие,двигающее фабулу, а как последняя точка, концентрирующая смысл разработанного им жанрового конгломерата и самого произведения. Так представляющее событие близко бахтинскому его пониманию как со-бытия, как встречи бытия и человека⁷. В терминологии Хайдеггера, известного Бернхарду,

⁴ В работе Хр. Клуге раскрыто, к примеру, множество цитат из Но-валыса в пьесе «Сила привычки»: *Chr. Kluge. Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart, 1991.*

⁵ *K. Rossbacher. Quänger-Quartet und Forellen-Quartet. Prinzipien der Kunstausübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard // In Sachen Thomas Bernhard / Hrsg. von K. Bartsch, D. Goltschnigg und G. Melzer. Königstein, 1983. S. 69—91.*

⁶ Сам автор достаточно определенно, хотя и косвенно, признавался в этом. В пьесе «Охотничья компания» («Jagdgesellschaft», 1973) Писателя, в фигуре которого угадывается сам Бернхард, упекают в пренебрежении к жанровыми канонами, в смешении комедии с трагедией, философией и даже опереттой, на что не следует возражений. См. комментарии к пьесе: *Thomas Bernhard. Werke. Bd. 15 / Hrsg. von M. Huber und J. M. Winkler. Bd. 15. Frankfurt am Main, 2004. S. 476.*

⁷ *М. М. Бахтин. К философии поступка // М. М. Бахтин. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 31—32. См. также: Т. В. Щитцова. Событие в философии Бахтина. Минск: И. П. Логинов, 2003.*

приблизительно та же ситуация может быть обозначена как ситуация человека, выброшенного в бытие⁸.

Жанры существуют у Бернхарда в нерасторжимом единстве, и только ради удобства анализа рассматриваются последовательно.

* * *

Но начать придется с того, что события в обычном их понимании представлены в прозе и драмах Бернхарда на редкость скудно. Писатель считал себя врагом рассказывания⁹. Движение времени оборвано. Все совершилось в его произведениях еще до начала действия. Сюжетом движут не события — достаточно резко очерченной ситуации. Эта до крайности напряженная ситуация, не нуждаясь больше в «событиях», ведет к развязке, разрешаясь катастрофой. Ситуация, безусловно, является одним из главных структурообразующих элементов в его драматургии и прозе.

Остановимся, не рассуждая пока о жанре, на двух романах Бернхарда, дабы ввести в курс его проблем и общего тона его произведений.

Некто Конрад, поселившийся в уединенном здании бывшего завода (роман «Камнедробильный завод» — «Kalkwerk», 1970), чужак-экспериментатор, одержим намерением написать работу о слухе. С самого начала читатель узнает, что в конце концов Конрад убил свою калеку-жену. Сразу же, таким образом, вводится всегда присутствующая у Бернхарда фигура смерти. Однако, оповестив о развязке, повествование движется крайне медленно. Действует характерный для Бернхарда принцип ретардации¹⁰.

⁸ М. Хайдеггер. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 228, 284—285. Свидетельства знакомства Бернхарда с Хайдеггером можно найти в его романе «Стужа» («Frost», 1963) и в других его произведениях. След Хайдеггера заметен, как будет показано, и в романе «Корректур». Отношение Бернхарда к Хайдеггеру было неоднозначным.

⁹ Он называл себя «разрушителем историй»; см.: *Th. Bernhard. Der Italiener*. Salzburg, 1971. S. 152.

¹⁰ Смысл «замедления» у Бернхарда рассмотрен Н. Т. Рымарем в статье: Граница как механизм смыслопорождения // Граница и опыт

Замедление подстегивает интерес к тому, что скрывает в себе очерченная ситуация. Через десятки страниц читатель узнает о сути «исследования», которым занят Конрад, о мучительных «слуховых экспериментах», которые он проводит, используя в качестве подопытного свою жену.

Занесенный снегами дом превращен Конрадом в крепость. Беречь, однако, нечего. Разорившийся на покупке дома хозяин распродал мебель. В доме царят пустота и холод — предчувствие надвигающейся смерти. Но главный герой, не отступаясь, занят своей Studie, написать первую фразу которой ему не удастся уже десятилетия.

Романист почти уподобляется драматургу: слово от автора и слово повествователя почти отсутствуют. Вместо повествователя говорит множество. Даже речь героя чаще всего передана в пересказах жителей поселка. Мелькают постоянные «как сказал Конрад Визеру» или «сказал Конрад Фро»... Оповещенный об убийстве читатель вправе воспринять рассказанное как показания свидетелей. Автору, действительно, важно дать картину со многих точек зрения. Но решается и другая задача. Все дано через слово косвенное¹¹. Вместе с домом, ставшим тюрьмой, косвенная речь заточает свободное слово героя, а кроме того, связывает едва ли не фантастическую ситуацию с обыденной повседневностью или, как выразился автор в другом романе, с «поверхностью мира»¹².

В романе «Корректур» («Korrektur», 1975) главный герой одержим безумной идеей построить в глубине леса дом причудливой формы — дело кончается катастрофой. Герой на этот

границы в художественном языке. Вып. 2 / Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара, 2004. С. 89.

¹¹ Лишь однажды, вспоминая о своей давней жизни в Брюсселе, Конрад говорит свободно. Этот отрывок, в отличие от остального текста, воспринимается как лирическая проза: все здесь свободно от внешнего, сосредоточено на страхе и неуправляемом беспокойстве говорящего.

¹² *Th. Bernhard. Korrektur. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975. S. 130.* В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страниц в тексте.

раз — выдающийся ум, смутно ассоциирующийся с любимым философом Бернхарда Виттгенштейном. Главное занятие Ройтхамера, как и многих других бернхардовских героев, состоит в том, чтобы мыслить. В «Корректуре» возможность мыслить в максимально выверенной форме связывается со строительством. Уединенный дом в лесу в форме конуса, обращенный острием в небо, должен соответствовать высокой духовности сестры героя. Но, увидав постройку, она заболела и умерла, что стало для него сокрушительным ударом.

Как и в «Камнедробильном заводе», первые же строчки романа оповещают о смерти — на этот раз это самоубийство героя. Весь последующий текст — это сообщение *post factum* — рассказ, который ведет старый школьный товарищ Ройтхамера. Его рассказ включает в себя многие мысли и слова героя, выделенные курсивом или отсылающие к их автору. Варьируется таким образом форма «показаний» — главная и в предыдущем романе. Но ближе к концу перебивки все реже — текст оставшихся после Ройтхамера записок разворачивается как длинный его монолог, обращенный к прошлому и только в последнем, обрывающем жизнь решении становящийся настоящим.

Обобщая теперь сказанное о двух романах писателя, можно отметить, что резко очерченная ситуация сводится в них не только к почти классицистическому «единству места»: ситуация — это, в сущности, воплощение нелепой идеи героев и ее крушения. Некто замуровывает себя в крепости-темнице, дабы осуществить великий труд, но оказывается неспособным написать ни строчки; другой строит невиданный дом-конус, в результате чего ожидаемое торжество оборачивается, как и в первом случае, обратным (гибелью). Специфика бернхардовских ситуаций обычно состоит в прикованности персонажей к одному (часто странному) месту. У Бернхарда много калек, не встающих с кресел-каталок. Его герои обитают в некоем отгороженном от мира пространстве — башне (повесть «Амрас» — «Amras», 1964), замке (роман «Помешательство» — «Verstörung», 1967). Незачем и говорить, что замкнутое пространство имеет у Бернхарда символический характер. Раз и навсегда отменив иное прочтение своих произведений, Бернхард заявил, что все, написанное им, —

не подражание жизни: «В моих книгах все искусственно»¹³. Герои этого автора находятся, однако, и в заточении у самих себя, у принятой ими за несомненное идеи.

Ситуация имеет прямое отношение к жанровой специфике произведений Бернхарда. Ее зерно можно найти в двух сборниках его малой прозы — раннем сборнике «События» (или «Происшествия» — «Ereignisse» — журнальная публикация 1959, книжная 1969) и более позднем «Имитаторе голосов» («Stimmenimitator», 1978). Исследователи неоднократно к ним обращались. В 1989 г. предварительный итог высказанным по их поводу идеям подвел Венделин Шмидт-Денглер в своей посвященной Бернхарду книге¹⁴.

В малой прозе Бернхарда Шмидт-Денглер, как и большинство исследователей, видит собрание анекдотических происшествий. Героев этих происшествий отличает, с одной стороны, пишет Шмидт-Денглер, гротескная оригинальность, с другой — они редуцированы до типа, а их поступки сведены к некоторым механизмам человеческого поведения. Большинство историй тяготеют к повседневному и банальному, но, вместе с тем, они экстраординарны, нарушают логику и причинность. Характерная особенность ситуаций — их замкнутость в себе: это, по существу, короткие сценки¹⁵. Невероятность вызывает потребность в подкреплении очевидцами, датами, точными обозначениям места и т. д. Наконец, опираясь на латинское слово *anekdota* (ненапечатанное), Шмидт-Денглер говорит о тяготении этих рассказов Бернхарда к устному характеру жанра¹⁶.

Ни один из исследователей, однако, как кажется, не увидел связей анекдотов Бернхарда с основным массивом его произве-

¹³ *Th. Bernhard. Der Italiener. Salzburg, 1871. S. 150.*

¹⁴ *Wendelin Schmidt-Dengler. Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1989. S. 43—47.*

¹⁵ Образцом жанра в прошлом С. С. Аверинцев считал анекдоты при дворе Юстиниана: *С. С. Аверинцев. История всемирной литературы. М., 1984. С. 345.*

¹⁶ *Wendelin Schmidt-Dengler. Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. S. 45.*

дений. Напротив, критикой подчеркивалось их поразительное несходство с привычной манерой писателя: вызывающая краткость оценивалась как отмена тягучести его прозы, как выход за пределы им завоеванного¹⁷. Между тем, принимая во внимание очевидные различия, нельзя не увидеть глубинного сходства.

В самом деле, что, как не драматизированный анекдот, его пьеса «Иммануил Кант» («Immanuel Kant», 1978)? Философа Канта, всю жизнь прожившего холостяком в Кенигсберге, автор помещает вместе с женой, слугой и попугаем на палубу океанского лайнера, дабы в Америке ему излечили зрение. Автор явно наслаждается созданной им ситуацией. Великий философ у него подслеповат — кое-чего в жизни, стало быть, не понимает. Сцена замкнута в себе, экстраординарна, а кроме того пьеса (что тоже свойственно анекдоту, часто обращавшемуся к известным лицам) спорит с прототипом героя — вызывающе нарушает всеобщее представление о нем. Нарушено общеизвестное: ведь, как говорится в самой пьесе, «где Кант, там и Кенигсберг, где Кенигсберг, там и Кант». При этом сопровождающий Канта в путешествии попугай еще выкрикивает сакраментальную формулу: «Категорический императив!» Он, этот попугай (а может быть, человечество?) затвердил, не понимая, и всю его философию. Пьеса кончается тем, что в Америке героя ждут санитары, натягивающие на него смирительную рубашку.

Или пьеса «Минетти» («Minetti», 1976), в которой Бернхард также сделал своим героем известное лицо, знаменитого актера Минетти, исполнившего на премьере заглавную роль. Пьеса имела подзаголовок «Портрет художника в старости», обыгрывавший, как можно догадаться, название раннего романа Джойса. На сцене выживший из ума старый актер, приехавший в некий захолустный городок якобы для свидания с назначившим ему встречу режиссером. Постепенно выясняется, что приглашение — выдумка старика, мечтающего во что бы то ни стало сыграть Лира.

¹⁷ Обзор суждений критики дан в упомянутой книге Шмидта-Денглера (с. 42—47).

Анекдотическая ситуация часто захватывает у Бернхарда все произведение (в пьесе «Сила привычки» — «Macht der Gewohnheit», 1974) музыканты-любители с упорством маньяков разыгрывают, то и дело останавливаясь, шубертовский квинтет «Форель», тщетно стремясь достичь совершенства. Подобные ситуации возникают на пространстве произведений Бернхарда и множество раз по локальным поводам. Повесть о племяннике Виттгенштейна Пауле («Племянник Виттгенштейна» — «Wittgensteins Neffe», 1982) включает целую серию мини-анекдотов.

Но связь творчества Бернхарда с традицией анекдота глубже. Анекдотическая ситуация органична и для двух его совсем невеликих романов, о которых речь шла выше. И тут, как и в других произведениях, анекдот давал писателю возможность выявить то, что было зерном его творчества, — сосредоточенность на одной генеральной идее, обнаруживающей в результате свою нереальность и нелепость. Старая жанровая форма позволяла опереться на анекдотический мотив упорного следования ошибке. Разумеется, мотив не приводящего к ожидавшемуся результату отнюдь необязателен для анекдота как жанра. Но у Бернхарда в двух его упоминавшихся сборниках, как и в большинстве его произведений, варьируется именно этот мотив¹⁸. Анекдот, фиксирующий происшествие, замкнутое в себе, при этом не только необычное, но и нелепое, в высокой мере содержит в себе синтез комического и трагического, к которому тяготел Бернхард («Это комедия? Это трагедия?» — назван один из его рассказов). Ведь то, что кажется всем смешным, часто исполнено для человека трагическим смыслом: «Для внешнего мира комедия то, что в действительности является трагедией», — говорится в пьесе «Неведующий и безумный» («Der Ignorant und der Wahnsinnige») ¹⁹. Соединение комического и трагического у Бернхарда

¹⁸ Эта исходная ситуация парадоксальным образом проявляется даже в первых журналистских публикациях Бернхарда, посвященных происшествиям в Зальцбурге; см.: Th. Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg, 2001. S. 273—275.

¹⁹ *Thomas Bernhard. Dramen. 1* / Hrsg. von M. Mittermayer und J. M. Winkler. Frankfurt am Main, 2004. S. 261.

постоянно обращало на себя внимание исследователей. Речь редко заходила, однако, о соединении самих структур комедии и трагедии. Но ведь ошибающееся наблюдение, столь частое в сюжетах Бернхарда, — это и завязка той трагической ситуации, которую Аристотель считал исходной для трагедии («Царь Эдип» Софокла). Развязка же, напротив, соединяет в себе у Бернхарда, вместе с возможным порой намеком на освобождающее просветление, и ясно обозначенные комические, едва ли не цирковые черты (смирительная рубашка, в которую в заключении облачают Канта). Можно рассмотреть тот же вопрос и с другой стороны. В комедии, полагал Аристотель, осознание правды не связано с трагическими последствиями для героя и его окружения (смешное в комедии — «⟨...⟩ это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное ⟨...⟩»²⁰). Но в комедиях Бернхарда трагические следствия очевидны: смешное оборачивается другой своей стороной — связанностью. «Смешное — это постыдно необходимое», — заключал, рассуждая о комическом на другом материале, А. В. Михайлов²¹.

* * *

Двигаясь дальше, придется поэтому отметить и другую сторону разработанной Бернхардом жанровой формы. Анекдот у Бернхарда — не совсем анекдот уже по его структуре. Отчетливее всего это проявилось в двойной точке зрения на героя.

Как и положено в анекдоте, герои в двух упомянутых выше романах служат объектом наблюдения — они предмет пристального внимания соседей в первом романе, школьного друга во втором. Но в тех же произведениях реализуется и совсем иная возможность. Герои, хоть и стесненные косвенной формой их речи, выступают как мыслящие и страдающие субъекты. Главное пространство большинства произведений Бернхарда, в

²⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 53.

²¹ А. В. Михайлов. Культура комического в столкновении эпох // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 125.

том числе и двух рассмотренных выше романов, занимает не уничтоженная пересказом, сосредоточенная на себе, непрерывающаяся речь главных героев. Эта их невозможная в анекдоте способность, ясно проявляющаяся, несмотря на косвенный характер речи, размыкает границы жанра.

При этом соединяются две трудно соединимые точки зрения: взгляд на человека извне и его внутренняя точка зрения. Экспериментируя, современный автор будто попытался совместить осмотренного чужим глазом гоголевского Акакия Акакиевича и мощный напор внутренней речи героев Достоевского²². Сама форма анекдота у Бернхарда содержала в себе взрывную силу: анекдот позволял автору с гротескной гиперболичностью передать владеющее героем представление (заблуждение), но это «заблуждение» выходило из границ характерной для анекдота отстраненной казусности, становясь формой существования личности. Ситуация анекдота, принятая героем, оправдывает, по определению Михайлова, «уместность неуместного». Но «уместность неуместного» не только не разрешает ситуацию, в которой замкнут человек, а, напротив, вводя в нее зрителя, заставляет остро воспринять ее как драму. К зрителю приближено страдание: уместность неуместного становится «своеобразной логикой страдания, страдания невыносимого, нестерпимого, нечеловеческого». Эта же логика позволяет, однако, «с особой интеллектуальной отчетливостью схватывать происходящее», расщепив неестественность ситуации²³.

²² См. об этом: *С. Г. Бочаров*. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX веков. М., 1974. С. 17—58.

²³ *А. В. Михайлов*. Культура комического и столкновение эпох // *А. В. Михайлов*. Обратный перевод. М., 2000. С. 92. Идеи Михайлова о превращении комического в трагическое развиваются на материале XVIII в. Но мысль о «трагической роже» комического имеет и более общий смысл. Она затрагивает и те эпохи (я имею в виду прежде всего конец прошлого века), когда на новом витке во множестве вариантов повторяется застывшая «уместность неуместного» и смех лишается своей освободительной силы.

Герои Бернхарда говорят о том, что их переполняет, они декларируют свое главное убеждение и вместе с тем, скрыто и косвенно, свою несчастьность. В казусном обнаруживается личное. В герое анекдота — герой другого жанра. Каков этот жанр, можно определить, исходя из характера речи, разрывающей ситуацию.

* * *

Слово, речь, монологи героев важны для Т. Бернхарда не меньше, чем ситуация. Не только у анекдота, но и у всех перечисленных выше жанров, привлекавших его внимание, есть общее свойство — тяготение к устной речи. В произведениях Бернхарда устная речь связана с типом сознания его героев и установкой героя и автора на провокацию читателей и зрителей.

Речь, почти исключительно разговорная, имеет у Бернхарда свою жанровую специфику — общий ее характер можно определить как речь рассуждающую, философствующую. Стихия такой речи у Бернхарда обычно всепоглощающая. Смысл и тон ее, однако, в разных случаях меняются. Устная речь, как полагал М. М. Бахтин, имеет множество разнообразных жанровых особенностей²⁴.

Бесконечные монологи бернхардовских протагонистов трактовались порой как бессмысленная монотонность: «Полубредовый дискурс переходит в болтовню и своей клишированностью напоминает Беккета», — читаем, например, в работе 1980 года²⁵. Столь резкая оценка в каком-то отношении не так уж несправедлива: персонажи его повестей и романов говорят, действительно, бесконечно долго, а мысль кружит вокруг одного пред-

²⁴ Бахтин выделял среди речевых жанров «не только вторичные (литературные, публицистические, научные), но и первичные (определенные типы устного диалога — салонного, фамильярного, кружкового, семейно-бытового, общественно-политического, философского и др.)»; см.: М. М. Бахтин. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 242—243.

²⁵ Endres Ria. Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Th. Bernhard. Frankfurt am Main, 1980. S. 56.

мета. Замкнутость бернхардовских ситуаций действительно напоминает неподвижность знаменитой пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» (1952). И все-таки речь, составляющая главную материю его драматургии и прозы, получает у Бернхарда свое особое качество и другие цели.

Преобладание речи естественно в драматургии, где речь составляет саму материю произведения. Но и тут нагрузка ее у Бернхарда особая. Слово на сцене, монологи и диалоги героев не только материя его пьес, но и их главный мотор. В его пьесах нет ни напряженного действия, ни «событий», «когда, — как писал Бернхард о несхожей с собственной драматургии, — двери беспрерывно открываются и закрываются и каждое мгновение вершатся судьбы». Нет и чеховского «настроения». «По моему мнению, — утверждал Бернхард, — моя драматургия в первую очередь имеет дело с языком.... Мои пьесы нужно слушать»²⁶. Пьеса «На покой» («Vor dem Ruhestand», 1979) начинается с разговора двух сестер о прислуживающей в доме глухонемой (опять то же внимание к речи и слуху!). Выясняется, зачем в этом доме нужна глухонемая. Как замечают в пьесе, «на том ведь все и основано, что она не слышит и не говорит». В разговорах выясняется, что сестры ненавидят друг друга. Что хозяйничающая в доме сестра сожительствует с братом, почтенным судьей города. Что они и через десятилетия после краха фашизма отмечают день рождения Гимmlера. Герои Бернхарда точно луковицы — диалоги сдирают с них одну оболочку за другой. Биологическое, физиологическое, политическое сплетено в единый комплекс. Автора интересует не только фашизм, не изжитый, по его убеждению, в Австрии. Его интересует сознание людей или, как сказано в другой его пьесе, «то, что люди в себе прячут». Напряжение длинной трехактной пьесы держится бурящим поверхностью словом, докапывающимся до главной «идеи» героев.

По существу, все его произведения сосредоточены на двух константах — месте, с которым связан герой, и его звучащей отсюда речи. «Место» обрисовано подчас с резкой социальной конкретностью (бедность, грязь, преступления в заваленном снегом

²⁶ Цит. по: *J. Meyhofer*. Thomas Bernhard. Berlin; 1985. S. 52.

местечке, где поселился художник Штраух). Но эта конкретность тотчас приобретает всеобщие и, можно сказать, метафизические черты. Недаром роман Бернхарда о художнике назван «Стужа». Что касается героя, то его облик остается неопределенным. Слышна только его речь. Друзья, «соглядатаи», свидетели не замечают его внешности — они его только слышат. Внешняя точка зрения фиксирует это единственное, но постоянное его проявление вовне — его слово.

Если говорить о прозе Бернхарда, то ее сосредоточенность на слове героя толкает, казалось бы, к соотнесению с биографической прозой или с традиционной формой *Ich-Erzählung*. Но это подход, так сказать, со стороны внешних аналогий. Собственное же существо этой прозы такую аналогию запрещает.

При всей своей «философичности» размышляющее слово героев у Бернхарда не замкнуто на самом себе: оно включено — и тут другая его кардинальная особенность — в стихию обращенной к кому-то устной речи.

Уже упоминались многочисленные отсылки к «показаниям свидетелей» в романе «Камнедробильный завод» и сходные формы речи в романе «Корректур». Но и в романе «Изничтожение» («*Auslöschung*», 1986) повторяются ссылки на когда-то уже произнесенное, обращенное к слушателю слово героя (бесчисленные «сказал я Гамбетти»). Наконец, во многих его произведениях то и дело мелькает оборот «как говорится» («*wie gesagt wird*»). Утверждается невыделенность героев и их грандиозных монологов из общей стихии устной речи. Лексика персонажей сугубо разговорна. «В бернхардовской прозе..., — утверждала Т. А. Баскакова, — поражает то, что эта проза — будто бы — написана нарочито некрасиво, ибо в ней нарушены чуть ли не все привычные для пишущего запреты: бесконечно повторяются одни и те же слова, изобилуют причастия и превосходные степени прилагательных, громоздятся многоступенчатые придаточные предложения»²⁷. То же самое отличает его драматургию.

²⁷ Т. А. Баскакова. Послесловие к переводу «Племянника Виттгенштейна» Бернхарда // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 202.

Вместо отточенных формул немецкой классической драмы (Шиллер) или трагедий таких современников Бернхарда в Германии, как Р. Хоххут и П. Вейс, его пьесы пестрят ходячими выражениями. Больше того: излюбленные им монологи — это по существу развал формы: не строгая устремленность к цели, а бесконечные перерывы, перескоки с одного на другое, живая дробность вместо монолита. Разговорный характер речи как будто сближает произведения Бернхарда с пьесами «абсурдистов». Но ему чужда «мировоззренческая» задача Беккета — подчеркнуть обыденностью реплик то, что не умещается в слова, — конец человечества (пьеса «Конец игры», 1956). Отличается его «разговорность» и от драматургии и прозы «молодых» (В. Бауэр, Ф. К. Крец, Р. В. Фасбиндер и др.), занявших место на австрийской и немецкой культурной сцене чуть позже Бернхарда: их «разговорность» другого назначения — она занимает «молодых» как отражение тягучей повседневности²⁸.

Между тем, совершенно особый по своей задаче устный характер речи у Бернхарда заметен даже в записках Ройтхамера в романе «Корректур» — и здесь, в записи, те же спотыкания, возвращения к сказанному, кружения на одном месте: «Внутренность конуса как и внутреннее существо моей сестры, внешний вид конуса как внешняя сторона ее существа и вместе все ее существо как *характер конуса*, но внутреннее и внешнее конуса так же мало отделимы друг от друга, как внутреннее и внешнее моей сестры...»²⁹ («Korrektur», S. 216). Что это? «Поток сознания»? Эта техника, несомненно, важна Бернхарду. Но приведенный пример — скорее, прикидка задуманного проекта, мысль, кружащая вокруг одного. «Внутренний монолог»? Но и это определение, пожалуй, неверно. Свои мысли герой выводит во вне, фиксирует их на бумаге. Дело его жизни, его отчет и исповедь, озаглавленная «Все об Альтензаме и обо всем с ним связанном

²⁸ См об этом: Н. С. Павлова. Эволюция драмы // История литературы ФРГ. М., 1980. С. 488—497.

²⁹ *Th. Bernhard. Korrektur. Frankfurt am Main, 1975. S. 216.* Далее ссылки на это издание в тексте в скобках.

при особом внимании к Конусу», была предназначена для прочтения по крайней мере одним человеком — школьным товарищем автора, а может быть, и другими людьми.

Слово, как и мысль, — важнейшие составляющие жизни бернхардовских героев, мыслить и говорить — их главное занятие, их (часто единственная) реализация, равная тому, чем для других является поступок. Чем же в таком случае вызван разговорный характер их речи? Ведь, полагает Т. А. Баскакова, Бернхард сознательно «экспериментирует с возможностями устной речи: он пытается передать интонацию, ломая “красивую” речь ради того, чтобы до предела повысить силу ее эмоционального воздействия...»³⁰. В пьесах Бернхарда, надо думать с той же целью, текст разбит, как в стихах, на строчки: он выделяет ударное слово. Не случаен его эмоциональный напор. Остается только понять причину такого характера речи.

«Речевой жанр, — писал об устной речи Бахтин, — это не форма языка, а... форма высказывания»: ей присуща «типическая экспрессия», она к кому-то обращена, кем-то и чем-то вызвана, в ней есть заинтересованность³¹. Именно это, как кажется, определяет стойкий интерес Бернхарда к устной речи. Устная речь осуществляет важнейшее стремление его героев и автора — во что бы то ни стало быть услышанным. Ей свойственна «акцентированная установка на аудиторию», столь присущая, по мнению исследователей, литературе XX века³².

Герои Бернхарда говорят не «в воздух». Им необходимы слушатели. Длинная череда слушателей внимает, к примеру, рассуждениям Брюскона в пьесе «Лицедей». Но и в прозе часто собирается такое же их множество («Камнедробильный завод»). Речи героя рассчитаны на слушателей, должен быть хотя бы один присутствующий. В романе «Стужа» («Frost», 1963) — это

³⁰ Т. А. Баскакова. Послесловие к переводу «Племянника Виттгенштейна» Бернхарда // Иностранная литература. 2003. № 2. С. 202.

³¹ М. М. Бахтин. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 267, 271.

³² Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227—252.

студент, призванный написать отчет о состоянии поселившегося в заброшенном горном поселке художника, — его донесение становится записью рассуждений подопечного. В романе «Изнитожение» некто Гамбетти так и не появляется воочию, но постоянно упоминается как реагирующий слушатель — протагонист преподает ему не только немецкую литературу, он рассказывает ему о своем прошлом, представляет картины своего поместья, а главное, разворачивает свои представления о себе и общей жизни. Героям, а как мы увидим, и автору нужен микрофон, у которого собирались бы слушатели.

Поразителен напор этой речи, как бы бесперспективны ни были монологи героев. Говорящий у Бернхарда как в прозе, так и на сцене не может остановиться. С обрывом речи будто может прекратиться сама его жизнь. Так это и случается во многих произведениях Бернхарда («Корректурa», «Стужа», «Ходить», «Камнедробильный завод»). Подобная ситуация напоминает древнюю веру в то, что прерванное повествование означает и обрыв самой истории. В «Дон Кихоте» Сервантеса Санчо Панса просит не прерывать его рассказ о переправе коз через реку и не ошибиться в их счете: рассказ смутно связан в его сознании с самой переправой. Говорение у Бернхарда тоже «жизни подобно», речь — важнейшее проявление жизни.

Речь героев в высшей степени активна и интенционна — она имеет свое направление. Направление это критическое. Именно тут реальное основание того напора, который отличает речи бернхардовских героев. Критики писали о постоянно присутствующей у Бернхарда «энергетике провокации»³³. В эпоху, когда редкостью стало собственное осознание жизни, Бернхард и его герои рискнули на это. Именно это оживило для Бернхарда еще одну древнюю традицию — традицию поношений, также развивавшуюся в стихии устной речи. Важно, однако, понять, что не только и не столько прямые обвинения составляют ее существо и суть.

³³ М. Л. Рудницкий. По ту сторону видимости // Томас Бернхард. «Видимость обманчива» и другие пьесы. М., 1999. С. 15.

* * *

Одна за другой в произведениях Бернхарда следуют инвективы в адрес Австрии, ее прошлого, настоящего, никак не вымирающей венской аристократии, строившиеся на точном расчете задеть публику³⁴. Вот пример из его знаменитой пьесы «Площадь героев» («Heldenplatz», 1988), где обвинения, набирая высоту, следуют одно за другим: «Это государство гиблая смрадная клоака // церковь всемирная подлость // люди вокруг беспредельно безобразные и тупые // президент хитрый и лживый невежда // к тому же характер прескверный // канцлер продувная bestия // все государство промотать готов // папа в своих покоях раздает бездомным так называемую горячую пищу // и еще позволяет раструбить об этом на весь свет // циничный мир // не мир, а сплошной цинизм...»³⁵. То же совершается и в прозе. Ройтхамер в романе «Корректурa» видит в австрийском государстве «воплощение извращенности и проституирования» (29). Как писал Шмидт-Денглер, в публике Бернхард «порождал дрожь, эпицентром которой была Австрия»³⁶. Он нападал на президента республики Бруно Крайского и австрийского писателя, нобелевского лауреата Элиаса Каннетти. Говорил о современной Австрии, как о «сорвавшейся в окончательное ничто»³⁷. Он превратил в филиппику речь по поводу присуждения ему премии за роман «Помешательство». Критический запал преодолевал границы Австрии, не останавливался перед религией, приобретал всеобщий характер. Реакцией общественности и прессы было обвинение Бернхарда в патологии, в озлоблении, нарциссизме, порождавшим, как утверждалось, его фанатический критицизм³⁸.

³⁴ Объекты поношений Бернхарда рассмотрены в работе: *Wendelin Schmidt-Dengler. Übertreibungskünstler. S. 104—105.*

³⁵ *Томас Бернхард. «Видимость обманчива» и другие пьесы. С. 675.*

³⁶ *Wendelin Schmidt-Dengler. Übertreibungskünstler. S. 105.*

³⁷ *Ebenda. S. 103—105.*

³⁸ Обзор реакций на выпады Бернхарда дает Шмидт-Денглер в своей книге «*Übertreibungskünstler*».

Отметим, однако, одну примечательную особенность бернхардовских инвектив — отсутствие аргументов и доказательств. Критика Бернхардом Австрии, как и других предметов, привлечших внимание его персонажей, — это не анализ и не разбор. Как в средневековых поношениях, важна не доказательность. Важно высказаться, задеть за больное место, войти в контакт и конфликт, самоутвердиться.

Тут и проявляется самое глубокое свойство разговорной речи у Бернхарда, лишь наиболее наглядно проявляющееся в поношении, — ее скрытая диалогичность.

Последнее обстоятельство требует разъяснений. Ведь слушатели длинных речей героев как бы и не совсем присутствуют в произведении. Они упоминаются, но не появляются воочию (Гамбетти); они тут, но не произносят ни слова. Молчание — частое состояние второстепенных персонажей у Бернхарда. Их молчание содержательно — оно несет в себе какое-то отношение к высказыванию главного героя. Но это отношение «про себя», отношение невысказанное. Обращенная к слушателям эмоциональная речь главных героев редко (примеры встречаются в романе «Стужа») прерывается их репликами, чаще же ответные реплики запрещены. В «разговорной» прозе Бернхарда нет диалогов. Больше того: даже в его пьесах диалог часто сводится или к непониманию («Сила привычки»), или как бы переносится внутрь сознания говорящего — реплики собеседника «освоены» сознанием героя (пьеса «Видимость обманчива» — «Der Schein trügt», 1983; в прозе, в романе «Корректурa», то же происходит с высказываниями матери героя, воспроизводящимися его памятью спустя годы после ее смерти).

«Разговор» для Бернхарда — это, по-видимому, некое мимолетное и преходящее явление жизни. Его интересуют не такого рода «события», не разговоры, а события иного уровня и порядка. В мировой литературе Бернхард продолжил в этом отношении Чехова, одним из первых сломавшего старую иерархию значимостей: значительны не события внешней действительности, в том числе не разговоры, а то, что происходит на глубине. Средоточие интереса Бернхарда — сознание челове-

ка. Там, внутри сознания героя, отзывается и «встреча» с молчанием другого.

Но что такое эта «встреча»? Только ли в молчаливом противостоянии «другого» диалогизм речевого строя у Бернхарда?

Вернемся к характеру бернхардовских поношений. Суть дела, по-видимому, в том, что объектом «изничтожения» является у него не столько прямой объект критики, не, к примеру говоря, Австрия, а утвердившиеся мнения о ней. Предшественником Бернхарда в этом отношении был Карл Краус, изничтожавший в своих статьях, о чем бы он ни писал, прежде всего ходячие мнения. Но само речевое явление фундаментальней и шире. «Предмет речи говорящего, — писал Бахтин, — каков бы ни был этот предмет, — не впервые становится предметом речи в данном высказывании, и данный говорящий не впервые говорит о нем»³⁹. Как бы монологична ни была речь, она наполнена диалогическими обертонами, памятью о других утвердившихся мнениях, шаблонах, стереотипах, без которых нельзя вполне ее понять.

Чужие высказывания у Бернхарда молчаливо предполагаются. Его поношения пародийны. Можно легко представить себе ту стереотипную фразеологию, касается ли она «родины», «культуры» или чего-то другого, контрафактурой которой становится слово Бернхарда. Больше того: Бернхард ежеминутно задевает и каждого из нас. Его речь напрашивается на возражение или целый хор возражений. В прозе «Племянник Виттгенштейна» повествование кружит вокруг мотива болезни и возвращения выздоровевшего домой. С каждым витком мысли все больше проясняется, что возвращение это бывает неполным: выздоровевший рассчитывает на восстановление в правах, но к его отсутствию привыкли. Не отпуская мотива, Бернхард постепенно докапывается до сути скрытых отношений между больным и здоровыми: заболевшего будто постепенно выталкивают из привычного круга людей. Мысль Бернхарда не может не вызвать внутреннего сопротивления. Однако она ведет к тому, чтобы

³⁹ М. М. Бахтин. Проблема речевых жанров. С. 274.

увидеть неполную правду и в самоуверенном обратном суждении — о неиссякающей готовности здоровых служить больному. Речь у Бернхарда, выдержанная в едином обвинительном или размышляющем тоне, «приютила»⁴⁰ чужую речь. Это не только и не столько прямое слово героя, это еще и живущее в нем «чужое» слово. Именно ради единого пространства с отсутствующим, но вполне определенным противником, и нужна разговорность речи. Пьесы, как и проза Бернхарда, держатся на поддразнивании, на «хулиганском» осмеянии общепринятого — на реальном (в зрительном зале) или воображаемом (в прозе) ощущении мнений противника. Можно сказать и по-другому: «контактируют», по существу, два слоя действительности — поверхность жизни и ее глубина. Если анекдот был нужен Бернхарду, чтобы обнажить безнадежность ситуации героя и владеющей им идеи, то «поношение» важно ему потому, что не просто обвиняет, а сталкивает два восприятия реальности. Ни одно из них не полно и не может претендовать на абсолютную правду. «Любая правда всегда ошибка, хотя она правда на сто процентов, любая ошибка на самом деле правда», — писал он в одной из поздних своих автобиографических повестей⁴¹. Но одна правда утвердилась, а другая лишь пробивает себе дорогу в сознании людей. Ради прояснения этой двойственности и совершается перебор, преувеличение, атака, игра, намеренный перехлест. Главная конфликтная коллизия произведений Бернхарда, если брать ее в самом общем виде, варьирует традиционное для австрийской литературы столкновение между кажимостью и реальностью. В этом отношении анекдот выполняет у него сходную с поношением функцию.

Герой одного из последних произведений Бернхарда «Старые мастера» («Alte Meister», 1985), старик-музыковед и знаток изобразительного искусства, не оставляет камня на камне в Вене, поносит ее не посыпанные зимой песком тротуары, ее «катастрофические общественные клозеты» и так далее, и так

⁴⁰ Там же. С. 273.

⁴¹ *Th. Bernhard. Die Kälte. Eine Isolation. München, 1984. S. 69—70.*

далее. Он не останавливается и перед близкими ему «предметами». В знаменитом «Художественно-историческом музее» он часами высматривает «ошибки» в произведениях старых мастеров, утверждая, что только таким способом можно понять картину. Его филиппики, как и филиппики других протагонистов, набирают силу. Он сбрасывает с пьедестала не только художников, но и прославленных австрийских писателей-классиков: «А этот Штифтер!» — негодуяще заключает он очередной пассаж.

Но, как и в древней традиции, филиппики у Бернхарда многослойны. Поношение, родившееся из архаического соединения хвалы и хулы богам, сохраняет у Бернхарда ту же амбивалентность. Как говорит в романе «Корректур» друг близкого автору Ройтхамера, «ясно было, с одной стороны, что он любил Австрию, потому что происходил оттуда, но так же ясно было и то, что он ее ненавидел...» (28).

Однако и амбивалентность поношений еще не все объясняет. Бернхарду важно не только само поношение: в старой форме у него свое намерение — с достаточной безнадежностью он хочет сдвинуть с места неподвижное. Повторяется закон этого творчества: как литературная норма разрушается живой разговорностью, так поношение стремится опрокинуть установившееся, принятое за идеал. В самом деле: зачем нужно автору, чтобы его персонаж — старик-музыковед — выискивал ошибки в картине старого мастера, которую, несомненно, любит? Зачем нужно критическое ее рассмотрение? Очевидно, в таком переборе у автора есть ирония и по отношению к собственному критицизму, и к утрированию приема. В конце Бернхард, исподтишка толкуя собственное произведение, замечает в своем герое горячее желание посетить обруганный им Бургтеатр. Правда, по выходе падает реплика: «Спектакль был отвратительный!» Въедливое намерение обнаружить в шедевре ошибку связано с желанием возвратить «классике» жизнь, потрясти застывшее — «сдвинуть», как должно сдвинуть застылость и неостановимое говорение.

Традиция поношений оживает у Бернхарда в связи с органичной для него позицией противостояния. Такая позиция была связана у писателя, как неоднократно писали, с травмой, на-

несенной ему разрухой, нищетой, болезнями, бывшими постоянными спутниками его детства и юности и условиями общей жизни в послевоенной Австрии. Но «травма»⁴² — отнюдь не единственный источник его постоянного и страстного несогласия. И дело не только в том, что помимо собственного опыта его книги вобрали опыт поколения. Несогласие Бернхарда имеет большую глубину. «Лишь потому, что я противостоял самому себе и, действительно, был всегда против себя, я и был способен быть»⁴³, — написал он в ранней автобиографической прозе «Подвал». Позиция «против» — «gegen» — это форма его существования, способ осознать самого себя — растянувшееся на всю жизнь главное ее событие — его форма причастности, со-бытия. Осуществлялось приблизительно то, о чем писал Бахтин: «Я оказался в бытии (пассивность) и я активно ему причастен»⁴⁴. И в другом месте: «По отношению ко всему, каково бы оно ни было (...) должен поступать со своего единственного места, хотя бы внутренне только поступать»⁴⁵.

* * *

Укорененный в творчестве Бернхарда монолог, трансформируясь в соответствии с замыслом каждого произведения, стал для писателя не только формой поношения, но и попыткой исповедального высказывания. Неслучайно через известные промежутки времени он писал одно автобиографическое произведение за другим. Его книги о детстве («Причина» — «Die Ursache», 1975; «Подвал» — «Der Keller», 1976; «Дыхание» — «Der Atem», 1978; «Ребенок как ребенок» — «Ein Kind», 1982) — это не только и, может быть, не столько воспоминания (в них много фактических нарушений), сколько поиски тех причин, которые навсегда определили его сознание и позицию.

⁴² Именно так, как «автор травмы», определен Бернхард в статье М. Смоляницкого (Театр. 2000. № 3. С. 129).

⁴³ *Th. Bernhard. Keller. Eine Erzählung.* Salzburg, 1971. S. 107.

⁴⁴ М. М. Бахтин. К философии поступка. С. 42.

⁴⁵ Там же.

«Мы существуем в эпоху разговоров с самими собой», — говорит старый князь в романе «Помешательство» («Vestörung», 1967)⁴⁶. Эта мысль имеет прямое отношение к исповедальности творчества Бернхарда. И как старый князь обращает к слушателю свой «разговор с собой», так и другие герои Бернхарда, и сам автор обращаются не только к себе, но и к читателям, и слушателям. Ведь и традиционная исповедь — это не только тихое слово к себе и к Богу. Интенция исповедальности позволяет, таким образом, реализовать главное качество речи у Бернхарда — ее одновременную обращенность к себе и другим. «Жанр исповеди, — писал в Предупреждении к «Исповеди Августина» современный исследователь, — определяющий жанр на переломе: историческом, социальном, культуросозидающем. Душевном. Личном (...) Глубоко личное, но и общественно значимое дело: на рубеже эпох, культур: в конфликте времен (...) Исчерпывающее откровение мятущейся души — наедине с собой, наедине со всеми...»⁴⁷. Именно так — на фоне катастрофичности времени — может быть понята и исповедальность творчества Бернхарда, в итоге всегда касающаяся «последних вопросов».

Исповедальность эта особого рода: благодаря сопряжению разных жанров, она растворена в материале. Поклонник Паскаля и его «Мыслей», сам Бернхард создал произведения, поражающие именно тем, как постепенно и будто бы без организующей воли автора в нарисованной им картине проступают важные для него смыслы.

По-своему реализуется одно из важных свойств австрийской литературы — ее не разрушающая художественность эссеистичность. Ведь и «особое стилистическое и языковое свойство» романов Музиля и Броча исследователи видели в том, что автор «оттесняет анекдотическое “действие” рефлексирующим монологом или ироническим освещением этого действия»⁴⁸.

⁴⁶ *Th. Bernhard. Vestörung. Frankfurt am Main, 1967. S. 138.*

⁴⁷ *В. Рабинович. Предупреждение // Августин Аврелий. Исповедь. М., 1992. С. 6.*

⁴⁸ *R. Mühlner. Einführung // Dichtung aus Österreich. Prosa. Teil 1. Wien; München, 1969. S. 85*.*

Замечательный пример подобного рода роста от «анекдотического действия» к рефлексии, от конкретного ко всеобщему, от случая к исповеди демонстрирует последний роман Бернхарда «Рубка леса» («Holzfällen», 1984). Повествование ведется на этот раз от первого лица, а герой, несомненно, близок автору. Подробно, отмечая каждое движение своей души, герой с брезгливостью осмеивает дружелюбие к себе хозяев, на званом «художественном ужине» у которых, не вставая с кресла в передней, присутствует, а заодно и всех собравшихся. Книга кончается тем, что, почувствовав раскаяние, герой целует хозяйку, а потом, раскаявшись и в этом жесте, мечется по ночному городу. Роман получил скандальную известность: видные люди, помогавшие начинавшему писателю, узнали себя в персонажах романа⁴⁹. Но не прошло и двух десятилетий и конкретная ситуативность стала читаться как «общий случай». Для этого были художественные основания. Ведь кресло — привычное у Бернхарда место персонажей-калек, куда на этот раз он усаживает похожего на себя героя; передняя — площадка на пороге. Перед нами некая знаковая ситуация, метаобраз, «подсовывающий» читателю возможность иронически обобщенного восприятия текста, как предлагает его и дублирующий в повести критическую позицию героя актер, «человек играющий». Иронично по отношению к рубаче-герою и само название — «Рубка леса». С другой стороны, есть в романе и частый у Бернхарда «знак вечности» — смерть и похороны знакомой хозяев и гостя. Пережитое, едва заметно переходящее в покаяние, захватывает и этот эпизод. Но главное другое. Герой оказывается, так сказать, самому себе и субъектом, и объектом: если сначала он долго судит присутствующих, то затем объектом его внимания оказывается он сам — сам он становится для себя, как того и требует исповедь, «другим», видит в самом себе предмет критического и иронического рассмотрения. Название приобретает тогда другой смысл — расчистки собственного сознания⁵⁰.

⁴⁹ *M. Mittermayer*. Thomas Bernhard. Sammlung Mertzler. Realien zur Literatur. Stuttgart; Weimar, 1995. S. 17.

⁵⁰ Название романа Бернхарда, по-видимому, неслучайно повторяет заголовок рассказа Л. Толстого. Как и Бернхард, Толстой также выво-

Герои Бернхарда непохожи друг на друга. Конрад из «Камнедробильного завода» разительно отличается от Ройтхамера, названного его другом «гениальным явлением» (S. 66); непохожи друг на друга его «художники» Минетти и Карибальди. Но все эти характеры определены по отношению к одному общему измерению — генеральной идее их сознания, обнаруживающей в конце концов свою неверность и анекдотичность. Романы и пьесы Бернхарда посвящены не событиям-происшествиям, а событию-положению: оно следствие долгих размышлений героев, касающихся их места в жизни. Занять собственное место в мире, стать собой — их самая насущная и в общем виде, несомненно, близкая автору задача. Ради этого его герои ведут схватку с собой, придумывают безумные — по отношению к неприемлемой для них ровной жизни — проекты, ссорятся с оказавшимися им помощь доброжелателями, заключают себя в каменную могилу. Отчет об этих усилиях и составляет исповедь, а ее трагичность в конечном итоге связана со смешной несвободой и связанностью героя.

Интенция исповеди преобладает в записках главного героя «Корректур» Ройтхамера. Свою жизнь он понимает как непрерывное ее осознание, требующее концентрации и напряжения духа. Такая задача — задача трагического «узнавания» — предполагает беспощадность к другим и к самому себе. Беспощадность (*Rücksichtslosigkeit*) — неоднократно возвращающееся в тексте опорное слово. Подлинная жизнь человека, по Ройтхамеру (и это также близко Бернхарду), — не покой, а тревога (*Unruhe*): «Я всегда говорил из беспокойства, из другого я никогда не говорил, потому что другое оставляет меня в покое и тем самым дает мне возможность говорить из беспокойства» (S. 197). Покой — это смерть, настаивает, ссылаясь на Паскаля, Ройтхамер. Не в одном только романе «Корректур», но и во многих других его произведениях так или иначе выражается задача са-

дит «на сцену» одного персонажа за другим, наделяя каждого сочувственным (солдаты) или критическим (Крафт) суждением повествователя. Совпадает и особое, очищающее значение, которое придается героями обоих произведений смерти.

моопределения человека. Детство, вопреки классической традиции, понимается в романе «Изничтожение» как вброшенность в уже существующий, а потому чужой мир. Точно так же в «Корректуре» героя с детства преследует тревожное ощущение чуждости окружения. Чтобы стать собой, надо не принимать данного и расстаться с ним. Мать, отец и братья рисуются как люди, лишённые понимания. Взрослый, обретший себя герой, — это герой непринимаящий.

Но тут в записках Ройтхамера и начинается трагическое расхождение понятий. В сознании героя заявляют о себе другие голоса — немые, но несогласные участники его исповеди.

Вплоть до последних страниц записок и, соответственно, последних дней жизни Ройтхамер остается при убеждении в справедливости своих оценок. Мать — недалекая и злобная, отец — равнодушный к нему и поглощенный охотой... Однако постепенно возникает другая картина. Без комментариев упоминается, что мать читала принадлежащие сыну книги. Такой же «двойной взгляд» бросается на отца, сделавшего его, среднего сына, «нарочно», наследником имения, и на ненавистный герою родительский дом. Так же дело обстоит и со взглядом извне. Первые страницы в романе «Корректурa» говорят об исключительной преданности герою двух его школьных друзей. Но друг-повествователь, начавший с того, что жизнь без Ройтхамера кажется ему бессмысленной, постепенно осознает, что занятия ройтхамеровскими записками его уничтожают.

Начинается «разрушение монологического контекста», совершающееся, как писал Бахтин, «лишь тогда, когда сходятся два равно и прямо направленных на предмет высказывания»⁵¹. Внутренний диалог, подрывающий монологичность сознания, ведет к самопознанию. Роман написан не только о герое — он написан против героя. Так и в «Племяннике Виттгенштейна» сам повествователь в конце концов оказывается «оттесняющим» больного, а вся повесть предстает не только как дань благодарности умершему, но и как повинная исповедь.

⁵¹ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 252.

Если традиция анекдота помогала Бернхарду обнажить нелепость ситуации героя, если техника поношения служила расщеплению реальности и мнимости, то в исповеди расщеплению подлежит душа человека.

В «Корректуре», как и в других произведениях Бернхарда, правит проявляющееся повсеместно взрывное начало. «В каждом человеке, — говорится в тексте, — всегда есть в конечном итоге убивающая его идея, такая идея, которая всплывет в нем, которую он преследует и которая его в конце концов рано или поздно всегда при величайшем напряжении убивает, уничтожает» (S. 122).

В конце романа «Корректурa» герой будто переходит границу, традиционно служившую в эпосе знаком превращения. В случае Ройтхамера — это осознание ошибки. Именно это осознание приводит его к самоубийству. Прошедший через века мотив «ошибающегося заключения» (Эдип Софокла) трагически осмыслен современным автором. Герой действовал в ожидании отклика, но отклик обманывает ожидания. Название романа комментирует его смысл. Все произведение — это бесконечная корректурa не только общепринятого понимания вещей, детства, дома, родителей, политики и родной герою Австрии, но и все ясней проступающая «корректурa» собственной жизни, ее итогов и, что самое сокровенное, его самого. Поезд приближает героя к дому и вместе с тем — двойная игра! — к собственному его крушению. «Поезд еще не отошел, — читаем в Записках, — а я должен был осознать, что все, что я описал в своей рукописи, иное, всё время иное, чем описанное, Альтензам и всё, что с ним связано, другое. Дувр, Брюссель, Кельн, и я должен был осознать, всё в своей рукописи я сделал неправильно, характеры другие, характер другой...» (S. 355). Осознается значение не только собственного, но и чужого существования. А кроме того, рушится нечто для героев Бернхарда основополагающее — то, без чего человек, по убеждению писателя, и жить-то не может — его генеральная идея о себе. Ройтхамер видит себя разрушителем и убийцей.

Освободившись от пристрастий и желаний, герои писателя предстают перед вечностью. Раскрывается последний жанро-

вый план его произведений — план притчи⁵². «Действие, — писал о притче С. С. Аверинцев, — происходит как бы без декораций, “в сукнах”. Действующие лица (...) предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. Речь идет о подыскании ответа к заданной задаче...»⁵³.

Многие повторяющиеся в текстах Бернхарда слова — стужа, чаща, просека, свет, тьма, охота, оранжерея, дом, башня — несут в себе сгустки смысла, далеко выходящие за их прямое значение. Охота, охотники и охотничий домик в романе «Уничтожение» наводят на мысль о преследовании жертвы сворой. Холод, стужа — состояние куда более широкое, чем зимние морозы. Дом, в разрез с традиционным толкованием, — это по большей части стесняющая тело оболочка, темница, тюрьма. Природа воспринимается Бернхардом как уничтожающее «бездуховное» начало, но и в ее образах явственен метафизический план. Проступают древние архаические, фольклорные и притчевые мотивы. Дом в лесу должен, как в сказке, укрыть в романе «Корректурa» молодую принцессу. История самого героя смутно повторяет сюжетные ходы и смыслы притчи о блудном сыне: первая ступень — уход (в романе чужбина или каморка в доме Хеллера); вторая ступень — свобода, новое партнерство (искушение утвердить собственную мысль о своей и чужой жизни); наконец, возвращение, в библейском рассказе соотносимое с преображением, а у Бернхарда отмеченное переворотом сознания и встречей героя со смертью⁵⁴.

Впрочем и в трагическом конце близких Бернхарду героев (не только в «Корректуре», но и в «Стуже», «Племяннике Витт-

⁵² О сочетании притчи и анекдота см. работы В. И. Тюпы «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.»: *М. Н. Дарвин*. В. И. Тюпа. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001. С. 151—225.

⁵³ С. С. Аверинцев. Притча // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. Ст. 21.

⁵⁴ Герой романа, кстати сказать, как и герой библейской притчи, — не старший, а средний сын.

генштейна» и др.) можно заметить насмешливый взгляд автора, подмечающего анекдотичность исходной ситуации. Одержимость героя будто диктует повествователю излюбленный Бернхардом прием преувеличения, но преувеличение приправлено иронией. В согласии с героем «Корректур» автор, будто не по своей воле, хватается через край. Даже сама воспроизводящая конус форма возведенного им в лесу дома служит поводом для художественной игры. Ройтхамер уподобляет эту форму внутреннему и внешнему облику сестры. Но кроме того, текст будто предлагает заметить еще, что конус (а второе значение немецкого слова — кегля) неустойчив, и, значит, подобен легко падающей фигуре человека⁵⁵.

Жизнь героя, подошедшая к главному своему событию, обнаружила свою многозначность. Многозначен и жанр произведения, в котором в итоге раскрылись все заложенные в нем смыслы. Обнаружилась способность героя признать ошибку своего сознания. Расширение мысли связалось с беспощадностью «прежде всего к самому себе» (S. 362). Поношение перешло в исповедь. Анекдотическая ситуация раскрылась как трагедия. Возник некий синкретический жанр, представляющий собой сплав свободно переходящих друг в друга жанровых образований.

Исповедь героев начинается в произведениях Бернхарда обычно ближе к концу. Последнее понимание часто приходит к ним в момент катастрофы, когда у них — и внешне и внутренне — уже нет ничего. Вот он перед нами — герой романа, увиденный почти исключительно изнутри, лишенный внешности, могучий интеллект, поносивший все вокруг и оказавшийся ни с чем, мученик нелепой идеи, шут, самоубийца.

Роман кончается фразой: «Конец — это не событие. Просека» (S. 363). По просеке лежал путь трех приятелей в школу и обратно. На дереве в просеке повесился Ройтхамер. Просека — результат беспощадной рубки леса (Holzfällen). Но просека —

⁵⁵ Возможна, однако, и еще одна ассоциация: конусу, опущенному острием вниз, уподоблен ад в «Божественной комедии» Данте.

это еще и свет. Этот последний смысл сохраняет в себе корень немецкого слова «Lichtung». Второе значение этого слова — поднятие якоря.

Вернемся еще раз к образу «просеки» и философскому пониманию «события». В словоупотреблении Хайдеггера «Lichtung» — это «просвет в бытии». «Человек оказывается здесь просвечен бытием и сама эта просвеченность или стояние в просвете (Lichtung) интерпретируется Хайдеггером как Da-sein, как событие (Ereignis) *бытия...*»⁵⁶. Что же касается человека, то по формуле Хайдеггера «событие присваивает смертным пребывание в их существе, так, что они могут быть *говорящими...*»⁵⁷. Склонный к игре с цитатами Бернхард, как кажется, намеренно и не без иронии обыгрывает в последней фразе романа словоупотребление Хайдеггера. Но фраза эта у Бернхарда несет свой особый смысл: обретший ясность герой «просвечен», когда, обретя ясность, стоит, решившись повеситься, в просеке. Самоубийство для него, быть может, последняя попытка самоутверждения. Но *говорить*, что значит, по Хайдеггеру, понять и выразить потаенный смысл бытия, герой Бернхарда не может. Поэтому: «Конец — это не событие»...

Возможна и другая философская «подкладка» последних слов романа. Бернхард Зорг соотносит слова Ройтхамера с формулой из «Логико-философского трактата» Виттгенштейна: «Смерть не событие жизни», трактуя конечный итог романа как лежащее за пределами жизни просветление⁵⁸. В этом случае незамеченной, однако, остается отсылающая к Хайдеггеру игра Бернхарда со словом «Lichtung», освещающая важнейший для автора мотив раскрывающегося заблуждения.

При любой трактовке очевидно, однако, что созданный Бернхардом жанровый конгломерат позволяет в конечном итоге обнажить в решающем для героев событии последний смысловой предел бытия, как его понимал писатель.

⁵⁶ Т. В. Шитцова. Событие в философии Бахтина. С. 85.

⁵⁷ Мартин Хайдеггер. Время и бытие. М., 1993. С. 269.

⁵⁸ В. Sorg. Thomas Bernhard. S. 145, 186.

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА И ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ



Русская культура и русские судьбы многими путями связаны с культурой и судьбами Запада. Пауль Целан и Осип Мандельштам — лишь одна из таких связей, но связь глубинная и важная.

Пауль Целан (Paul Celan, 1920—1970) родился в Буковине, в городе Черновицы, отошедшем после падения Австро-Венгерской монархии к Румынии. С детства он жил среди многоязычного населения — украинцев, румын, евреев, по большей части говоривших, как и родители Целана, на немецком языке. Матери он обязан привитой с детства любовью к немецкой литературе. Целан окончил румынскую гимназию, оставив немецкую из-за царившего там антисемитизма. В 1938 г. стал студентом-медиком во Франции, а вернувшись с началом войны, студентом-филологом (романистика) в университете родного города. Но уже в июне 1940 г. Черновицы вместе с Бессарабией и северной Буковиной были захвачены Советским Союзом, а 7 июля 1941 г. в город вошли немецкие и румынские войска.

Целан был поэтом трагического склада. Всю жизнь он не мог отстраниться от произошедшего в родном городе, в Германии и Европе — случившееся определило и собственную его судьбу. Он был свидетелем двух депортаций евреев из Черновиц, пережил гибель родителей в концентрационном лагере Михайловка. Был взят румынскими оккупационными властями на принудительные работы. Вернувшись в Черновицы, куда через месяц вошли советские войска, пытался продолжать учиться в универ-

ситете (англистика), живя в Румынии, переводил на румынский Кафку, Лермонтова и Чехова. Но немецкий язык навсегда остался языком его поэзии. В Вене, куда он бежал из Румынии, он опубликовал первый сборник своих стихов «Песок из урн» («Der Sand aus der Urnen», 1948) со знаменитой «Фугой смерти». С 1948 г. окончательно поселился в Париже. К этому времени он уже был одним из крупнейших поэтов Германии. Книги его стихов, за единственным исключением, выходили в ФРГ. По-прежнему он много переводил. Его немецкие переводы из французской поэзии составили толстый том (Г. Аполлинер, С. Малларме, А. Бретон, Р. Деснос, А. Мишо, Ж. Нерваль, А. Рембо, П. Валери...). В следующие годы он перевел на немецкий язык «Двенадцать» Блока, отдельные стихотворения Случевского, Хлебникова, Маяковского, Евтушенко («Бабий яр»). Есенина он начал переводить еще в школе. Связи Целана с Россией укрепились к концу 60-х годов, когда возобновилась его переписка с другом юности, к тому времени жившим в Москве. В 1959 г. вышли в свет переводы Целана стихов Мандельштама. Но связь между двумя поэтами ознаменована не только этими замечательными переводами.

Отлично помню, как в книжном магазине «Дружба» на тогдашней улице Горького появился двуязычный сборник стихов Мандельштама «Нашедший подкову». Он был составлен известным славистом из ГДР Фрицем Мирау. Большинство переводов в этой книжке принадлежали Паулю Целану. Надо признаться, книжку эту покупали тогда не из-за Целана и его переводов. Ее покупали прежде всего потому, что это был первый после долгих лет русский Мандельштам. Но именно Целан оказался причастным к его возвращению. Это в высшей степени неслучайно.

Мандельштам был для Целана не только великим русским поэтом, но поэтом, жившим под тем же «углом существования»¹. «В условиях тирании, — написал Целан в «Заметке» к немецкому изданию стихов Мандельштама, — поэт оказался “разбаза-

¹ In: *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs / Hrsg. von A. Gellhaus u. a. Marbach, 1997. S. 69.*

ренным” собственным поколением»². Последнее определяло для Целана и его собственную судьбу. После войны он встретил, несмотря на немецкие издания его стихов, настороженное отношение в Германии даже со стороны участников демократического литературного объединения «Группа 47». Долгие годы он не был по достоинству оценен ни в Австрии, литературе которой принадлежал, ни во Франции, где провел большую часть своей творческой жизни. Слава и признание пришли позже. Ощущая себя «чужим», Целан особенно остро чувствовал близость поверх пространства и времени, «тайну встречи»³. «Брат Осип, русский еврей, еврейский русский» — стояло на одной из бумаг, сохранившихся в архиве Целана⁴.

В 1958 г., в речи при вручения ему премии города Бремена, Целан сказал, что стихотворение «ищет способ прорваться сквозь время»: оно подобно записке в бутылке, брошенной в океан «с не слишком крепкой верой, что где-нибудь и когда-нибудь ее может прибить к земле, может быть, к земле сердца»⁵. Он вспоминал, не назвав автора, статью Мандельштама «О собеседнике», публикации которой на французском языке способствовал позже, в конце 60-х гг.⁶ В статье, впервые напечатанной в 1913 г., а потом включенной в книгу «О поэзии» (1927 г.), Мандельштам, как известно, уподобил отношения поэта с его адресатом брошенной в океан бутылке: «Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресован тому, кто его найдет. Нашел я. Значит, я и

² *Paul Celan. Notiz // O. Mandelstam. Gedichte. Frankfurt am Main, 1959. S. 65.*

³ *Paul Celan. Gesammelte Werke. In fünf Bänden. Frankfurt am Main, 1986. Bd. 3. S. 198.*

⁴ *Gedichte aus dem Nachlaß / Hrsg. von B. Badiou u. a. Frankfurt am Main, 1997. S. 371.*

⁵ *Paul Celan. Gesammelte Werke. In fünf Bänden. Bd. 3. S.186.*

⁶ См. об этом: *М. Белорусец. Комментарии // Пауль Целан. Стихотворения / Пер. М. Белорусца. Киев, 1998. С. 104.*

есть таинственный адресат»⁷. Целан и чувствовал себя этим адресатом: он получил записку, брошенную Мандельштамом. Памяти Мандельштама он посвятил сборник своих стихов «Ничейная роза» («Die Niemandrose», 1963).

Встреча двух великих поэтов через границы времен и стран осуществилась не только в переводах Целана из Мандельштама. Она проявилась на сокровенной глубине творчества Целана, отразившись в его стихах.

Приведу в подлиннике, а потом в подстрочном переводе стихотворение Целана «Zähle die Mandeln» — «Сосчитай миндалины».

Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhiet,
zähle mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst
und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemanddes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittst du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei
im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbstdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.

Сосчитай миндалины,
сосчитай, что было горьким и не давало тебе заснуть,
сосчитай и меня вместе с ними

⁷ О. Мандельштам. Слово и культура. М., 1987. С. 49.

Я искал твой глаз, когда ты его раскрыл,
и никто на тебя не смотрел,
я плел ту тайную нить,
по которой роса, что ты думал,
стекала вниз в кувшины,
охранявшие слово, которое не нашло ничего сердца.

Только там ты вошел весь в имя, которое было твоим,
верным шагом пошел к себе,
молоты бились свободно в колоколе твоего молчания,
услышанное прорвалось к тебе,
мертвое и на тебя возложило руку,
и пошли вы, сам-три, через вечер.

Сделай горьким меня.
Присчитай меня к миндалинам.

Трудное стихотворение. Легче всего раскрыть самую первую его тайну — скрытое присутствие имени Мандельштама в упорно повторяющемся слове «Mandeln» — «миндалины»...

Zähle die Mandeln,
Zähle, was bitter war und dich wachhielt...

Целан не раз обыгрывал это созвучие⁸. Он писал фамилию «Мандельштам», ставя в конце два «м» — подчеркивая звуковое тождество этого имени с миндальным деревом (Stamm — ствол, дерево). Но горькой памятью и солидарностью это стихотворение не исчерпывается.

Стихотворение начинается и заканчивается обращением, высказанным в императивной форме: «Сосчитай миндалины», «сосчитай и меня вместе с ними...». Между первой и последней строфами разворачивается повествование, что грамматически подчеркнуто употребленным здесь прошедшим временем. Можно установить связь между этими двумя частями текста и, исходя из этого, попробовать постичь его смысл.

⁸ См. об этом: В. Террас и К. С. Веймар. Мандельштам и Целан: черты сходства и перекличка голосов // *Germanoslavica* / FALL. 1974. P. 11—29.

Следует прежде всего обратить внимание на пересечение значений слов *wachhalten* — не давать заснуть и *behüten* — охранять. Оба глагола стоят в прошедшем времени и отсылают нас к прошлому. Возможность охранить и сохранить что-либо и есть главная тема стихотворения.

Стихотворение глубоко диалогично: оно все построено на обращенности «я» к «ты» — ходе от одного к другому. Но существование «ты» призрачно, оно страшно далеко. Только в третьей строфе «ты» крепнет, но и эта крепость достигается не без протянутой руки: «я» будто отдает свои силы адресату. В стихотворении говорится об усилии говорящего сохранить связь там, где она оборвана. О поисках глаза (миндаль напоминает глаз), «когда ты открыл свой глаз и никто на тебя не смотрел». О плетении тайной нити, по которой «роса, что ты думал», стекала в кувшины, охранившие слово, не нашедшее путь ни к одному сердцу. Говорящий связан с тем, о ком идет речь, именно этой задачей.

Стихотворение живет этой связью. По существу во второй строфе два раза повторяется одно и то же, сначала в отношении зрения, потом речи: глаз не может встретиться с другим взглядом, слова не находят своего адресата. Целан будто вспоминает разлет пространства из стихотворения Мандельштама, в котором тоже речь шла о записке («Шестого чувства крошечный придаток...»): «Недостижимое, как это близко — // Ни развязать нельзя, ни посмотреть». Говорящий так же нелепо далек от своего адресата, как первоначальные формы жизни от современности. «Ни развязать нельзя...» — и все же: вот она *нить* из стихотворения Целана. «Ни посмотреть...» — но вот взгляд, ищущий глаз, открывшийся в одиночестве. Зрение и речь для Целана — две основные формы духовной жизни человека, две формы связи человека с другими людьми. Но зрение — низшая форма по отношению к речи, потому что, в конце концов, только речь достигает цели: целы кувшины, охранившие слово.

В третьей строфе стихотворения Целана разворачиваются события трагические и торжествующие одновременно. Если прочесть его все, строчку за строчкой, можно заметить, как по-

степенно появляются части человеческого тела — в разной связи и по разному поводу упоминаются сначала глаз, потом сердце, нога, рука. В конце концов — именно в третьей строфе будто собирается весь человек — осуществляется миф о сотворении или, в данном случае, о восстановлении человека. Только тогда, говорится тут, ты приходишь к имени, которое и есть твое, твердой поступью идешь к себе, услышанное прорывается к тебе.

Но выраженного в прямом слове Целану недостаточно. Если первый слог имени «Мандельшам» — «мандель» прозвучал с самого начала, то в этой строфе начинают скапливаться звуки «sch» (*schrittest, schwangen, Schweigens*) и, наконец, *scht-Erlauschte*: звукописью складывается второй слог «штам» — прорезается имя поэта. Вхождение в имя осуществляется будто само собой, самим стихотворением. Прорастает зерно, брошенное где-то в землю (ведь миндаль — это и зернышко, способное прорасти). Безымянный, затерянный обретает себя. Погибший поэт овладевает им сотворенным — «услышанным» (*Erlauschtes*) другими. Тут только он вступает, может вступить, в область покоя — *das Tote*, а не *Tod* (смерть) кладет на него свою руку — и они идут, как сказано в стихотворении, «второе» — *selbstdritt* — поэт, его имя, его слово — через вечер.

Молоты бились свободно в колоколе твоего молчания,
услышанное прорвалось к тебе,
Мертвое и на тебя возложило руку,
И пошли вы, сам-три, через вечер.

Стихотворение «Zähle die Mandeln» — это наблюдение Е. С. Кузьминых — написано в форме, напоминающей заклинание⁹. Для заклинания также характерно сочетание императива и повествовательной части. Но если в заклинании императив явно превалирует, то у Целана ни о каком приоритете одной части над другой говорить нельзя. Ведь повествовательная часть и есть то, что заклиняется, те оборванная судьба и замолкнувшая

⁹ Е. С. Кузьминых. Архаическое начало в поэзии П. Целана: Дипл. раб. РГГУ, 2001.

поэзия, которые должны сохраниться. Проясняется связь между началом, концом и центральными строфами стихотворения. Осуществляется заклинание — бодрствовать, помнить, сосчитать всех.

Но, может быть, встреча Мандельштама и Целана в самом тексте стихотворения продемонстрирована пока неубедительно? Не действует ли тут произвол, в котором часто обвиняют интерпретаторов? — Вспомним первые строчки стихотворения: *Zähle die Mandeln*. Не слышится ли в первом слове «*Zähle*» другого имени? Прислушайтесь: «*Zähle*» — Целан!

Разумеется, стихотворение Целана может быть прочитано и без расшифровки имен. Его воздействие — в нерасторжимости близости и дали, в связи, удерживающей то, что соединить невозможно. Собеседник, писал Мандельштам, не должен быть «другом в поколении»: «обращаясь к известному, мы можем сказать только известное»¹⁰. Объем «неизвестного» не исчерпан и в этом стихотворении Целана.

Вот еще одна сложность. Ведь в стихотворении говорится не только о двух, а еще и о великом множестве лиц-«миндалин»: зернышко миндаля похоже не только на глаз, но и на лицо человека или лица людей. Слово «*Mandeln*» не случайно поставлено в зачине и в конце во множественном числе — речь идет о погибших, которых не сосчитать¹¹. К ним-то, к великому множеству, которое должно быть сосчитано, и хочет быть причислен поэт.

Тут возникает еще одно, третье действующее лицо стихотворения. К кому обращены заклинающие слова «сосчитай миндалины»? Кто может сосчитать всех? Сосчитать в том числе уже двух поэтов — Мандельштама и самого Целана? Ведь тут говорится о некоем лице, не совпадающем со вторым лицом, с «ты» средней части стихотворения, говорится о другом «ты», которо-

¹⁰ *О. Мандельштам*. Слово и культура. С. 52.

¹¹ Глагол «*mandeln*» — еще одна словесная игра в стихотворении — значит «считать скопом», отсчитывать по полтора десятка, по пятнадцать штук.

му случившееся не давало уснуть и наполняло горечью. Кто это? Современник? Человек из будущего? Новый получатель записки? В начальных и конечных строчках стихотворения открывается иная перспектива, отличная от горизонтальной удаленности говорящего и от адресата речи в средней части. Людское множество увидено здесь в цельности, *en mass*, сверху. Сверху человеческие лица похожи на точки, крупинки, миндалины, зернышки, каждое из которых, однако, сосчитано. Это Лицо оставлено автором в многозначной неопределенности.

В заключение еще одно замечание. В упоминавшейся статье В. Терраса и К. С. Веймара авторы считают адресат стихотворения Целана неявным: поэт, пишут они, возможно, обращается к своей погибшей матери: лишь «метафора миндаля (*Mandeln*) и центральная строка — «Именно там... произошло твое окончательное вхождение в принадлежащее тебе имя» — приводят на память также и русского поэта, и его похожую судьбу». В русском переводе, выполненном О. Татариновой, адресатом стихотворения становится женщина: «...едва глаза ты открывала по утрам»¹². Думаю, что присутствие Мандельштама в стихотворении Целана безусловно. Доказательством может служить не только все вышесказанное, но и постоянно свойственная поэзии Целана смысловая насыщенность звукописи. В жизни Целана она проявилась и в игре со своим собственным именем: псевдоним «Целан» возник как анаграмма настоящей фамилии поэта *Anczel*. «Имя, в котором буквы поменялись местами, — писал по поводу анаграммы А. В. Михайлов, — то же самое и иное (...) оно продолжает тайно заключать в себе и все то, что было раньше, и подразумевать смысл прежнего»¹³. Нет основания с уверенностью утверждать, что новое имя «Целан» возникло для владев-

¹² Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М.: Радуга, 1988. С. 491. Та же версия перевода в кн.: *Пауль Целан. Материалы. Исследования. Воспоминания* / Сост. Л. Найдич. Т. 1. Переключки и диалоги. М.: Иерусалим, 2004. С. 23.

¹³ А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 137.

шего русским языком поэта из созвучия со словом «цельный» или «целый». Но в разобранном стихотворении нельзя игнорировать ни постепенного прорастания полного имени русского поэта, ни соположения имен Целана и Мандельштама.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ



В книге с разной степенью подробности был представлен ряд выдающихся писателей Австрии. Все они, как и оставшиеся за пределами рассмотрения (Г. Брех, Г. фон Гофмансталь, Й. Рот и другие), с исключительным постоянством возвращались в своем творчестве к некоторым основополагающим качествам австрийской реальности, воплощавшимся ими в разных вариантах и с разной степенью понимания. От эпохи к эпохе и от автора к автору смысл в этой литературе предстал не как прерогатива человека — он был прерогативой жизни и хранимого ею порядка. Но та же литература, от века сохранявшая напряженное внимание к «вещам» и эмпирике жизни, парадоксальным образом несла в себе ощущение ее нетвердости, нестойкости, зыбкости.

Чем ближе к современности, тем более расшатанным, поколебленным становится образ реальности как держательницы смысла существования. На подступах к XX веку жизнь распадается на множество «порядков» (о «множестве порядков без одного порядка» пишет в своем романе Р. Музиль). Вещи теряют свое живое содержание, они исчезают или приобретают угрожающий человеку характер. Рильке считает задачей поэта сохранить их живую душу. У Кафки, Канетти, Хорвата, как, впрочем, иногда и у Рильке, вещи получают угрожающий, наступательный характер. Но и личность теряет себя, становится исполнительницей чужой роли (так это и в «Человеке без свойств» Музиля, и в «Ослеплении» Канетти, и в «Сказках Венского леса» Хорвата).

Но не исчерпал себя, не иссяк с давних времен живший в австрийской литературе «почти невысказанный оптимизм» (напомним еще раз эти слова Михайлова¹), проявляющийся теперь в ситуациях ухудшающихся и трагических. Важно уловить, например, ту игру значений, которую приобретает напряжение между внешним и внутренним.

Еще для Штифтера огромное значение имел гетевский постулат о соответствии внутреннего и внешнего («что снаружи, то и внутри»). Но уже в «Бабьем лете» эта мысль получает особое воплощение: как беломраморная античная статуя найдена замурованной в гипсе, так и все подлинное исчезло под грубой оболочкой. Сокрыты под наслоениями времени старинные бытовые предметы и живопись церковных алтарей. Подлинность не видна глазу, укрыта, как укрыто у Гельдерлина в элегии «Возвращение домой. К родным» самое ценное, «находка» (Fund), след ушедших богов. То, что ты ищешь, говорится в элегии, не найдено по возвращении: оно только близко («Was du suchst, es ist nahe»)². Но укрытие у Гельдерлина и у Штифтера не только препятствовало опознаванию, но и выступало как спасительный традиционный покров (покров девы Марии), как хранилище ценностей жизни.

Начиная с рубежа веков тот же образ укрытия, получивший теперь широкое распространение, приобретает у австрийских авторов внешне сходное, а по сути противоположное значение. Исчезает задача охранения. Актуализируется смысл покрывающей все непроницаемой оболочки, застилающего горизонт тумана. Ненатуральным становится освещение (так в романе А. Кубина «Другая сторона»), воцаряется морок сна (Р. Беер-Гофман «Сон Георга», Г. фон Гофмансталь «Сказка 672 ночи») или не поддающаяся прорыву фантазмагория («Ослепление» Канетти). Вспомнив Кафку, придется сказать и о толстом покрове снега, завалившего деревню.

¹ «Классическое австрийское искусство — это искусство почти невысказанного оптимизма»: А. В. Михайлов. Из источника великой культуры // Золотое сечение. С. 20

² В этом смысле толкует элегию Гельдерлина и М. Хайдеггер.

Изменившийся смысл укрытия с наибольшей ясностью выражен Рильке в его романе. Рильке еще говорит о «знаках», «следах», следуя которым может быть обнаружена подлинность. Но главная его мысль содержится в тех вопросах, которые задает себе сидящий где-то на пятом этаже, никому неизвестный Мальте. Повторю еще раз эти, уже процитированные раньше строчки: «Возможно ли, думает оно, что все существенное и нужное еще не увидено, не опознано и не сказано? Что тысячелетия, которые были отпущены нам на то, чтобы смотреть, размышлять и записывать, промелькнули школьной переменкой, когда едва успеваешь проглотить бутерброд и яблоко?

Да, возможно.

Возможно ли, что, невзирая на прогресс и открытия, культуру, религию, философию, мы застряли на житейской поверхности? Что даже и поверхность эту, которая хоть что-то, да могла собой выражать, мы затащили такой непереносимо скучной материей, что она смотрит гостиной мебелью, когда хозяева уехали на лето?

Да, возможно.

Возможно ли, что вся история человечества ложно истолкована? Что все прошедшее искажено (...)

Да, возможно».

Но если так, если покрывшая все, как чехлы на мебели, «материя», заслонила жизнь вещей и смысл человеческого существования, если утрачено значение «порядка», то не обнаруживается ли в австрийской литературе наперекор и вопреки этому второе спасительное качество воспринятой ею реальности? — Потрясения освободительны. Нетвердость рождает способность к превращениям, зыбкость скрывает в себе положительный смысл. В этой серьезной, трагической литературе не умирают игра и юмор (стоит назвать хотя бы поэзию Эрнста Яндля). Органичными для нее оказывается сказочность (Б. Фришмут) и возможность чуда среди всех невозможностей современности (Й. Рот «Иов», 1930; «Легенда о святом пропоице», 1939; Ф. Верфель «Песнь о Бернадетте», 1941). Как дым взмывает в небытие созданный Канетти мир ослепленных людей. Р. Музиль пишет о

крушении Австро-Венгерской монархии, избрав двумя точками действия последний предвоенный год и дату 1918, к которой были приурочены некоторые торжественные события. Но огромная махина монархии исчезла в небытии. Здесь не только суровая историческая действительность, но и художественная игра, и не умирающая в творчестве австрийских писателей склонность к метаморфозам, и понимание самой природы реальности как богатства возможностей.

Поле этой литературы соизмеряется с бесконечностью. Ей видятся пределы «более вечные, чем деятельность человека» (Музиль). При традиционной верности эмпирике она занята, по слову М. Хайдеггера о Рильке, в лучших своих достижениях «целостностью сущего»³.

³ М. Хайдеггер. Петль — для чего? // Райнер Мария Рильке. Прикосновения. М., 2003. С. 194.

ПРЕДШЕСТВУЮЩИЕ ПУБЛИКАЦИИ



О характере австрийской литературы. Ранее в: Российско-австрийский альманах: исторические и культурные параллели. М.; Ставрополь, 2004. С. 191—217.

Кроткий закон. Ранее: Адальберт Штифтер. Бабье лето. М.: Прогресс-традиция, 1999. С. 7—18. Über das sanfte Gesetz. A. Stifter. Nachsommer // Jahrbuch der österreichischen Bibliothek in St. Petersburg. St. Petersburg, 2000.

Грильпарцер и русский символизм. Ранее: Grillparzer und der russische Symbolismus // Für all, was Menschen je erfahren. Berlin; New York, 1995. S. 151—165.

Образ Вены в русской культуре (1890—1910). Ранее: Ästhetisierung des Lebens // Wien als Magnet? Wien: Academie Verlag, 1996. S. 49—68.

Характер конфликта в новеллистике Марии Эбнер-Эшенбах. Ранее: Der Konflikt als Grundstruktur in der Novellistik von M. von Ebner-Eschenbach und J. Gotthelf // Des Mitleids tiefe Liebensfähigkeit. Bern; Paris; New York, 1997. S. 155—163.

«Записки Мальте Лауридса Бригге» Р. М. Рильке как образец романной прозы XX века // На пути к произведению. К 60-летию Н. Т. Рымаря. Самара, 2005. С. 233—253.

Форма речи как форма смысла // Вопросы литературы. Июль—август 2003. С. 167—183. Модерн. Модернизм. Модернизация. По материалам конференции «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX—XX веков: Россия, Австрия, Германия, Швейцария». М.: РГГУ, 2004. С. 358—366.

О свойствах романа Музиля «Человек без свойств». Ранее: Уроки Роберта Музиля // Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 181—208.

Об одном стихотворении Пауля Целана и Осипе Мандельштаме // Вопросы филологии. № 4. М., 2004. С. 73—76.



Нина Сергеевна Павлова

родилась в 1932 г. в Москве,
филолог-германист, переводчик.

Окончила филологический факультет
МГУ (1954).

Доктор филологических наук, профессор,
заведует кафедрой сравнительной
истории литератур РГГУ (Москва).

Автор книг и статей по немецкой,
австрийской и швейцарской литературам.

Член общества Гёте (Веймар, Германия).

Член общества Шиллера
(Марбах, Германия).

Президент Российского союза
германистов.

Лауреат премии им. Гумбольдта
(Германия).

Награждена орденом «Почетный крест
Австрийской республики по науке
и искусству».

