

# МАТЕРИАЛЫ

Научного центра  
славяно-германских исследований

## I

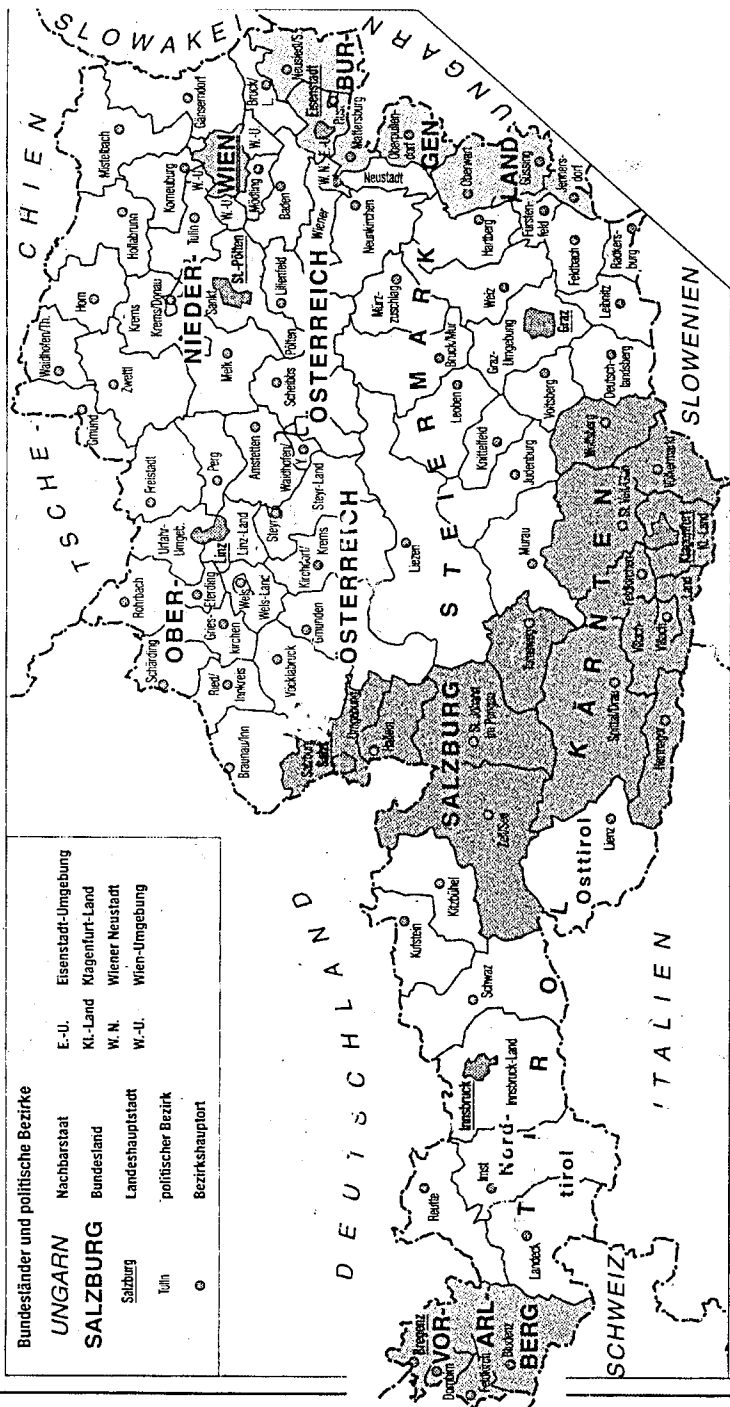


Новополоцк – Москва  
2000

# Österreich

## Bundesländer und politische Bezirke

|                  |                    |          |                     |
|------------------|--------------------|----------|---------------------|
| UNGARN           | Nachbarstaat       | E.-U.    | Eisenstadt-Umgebung |
| SALZBURG         | Bundesland         | Kf.-Land | Klagenfurt-Land     |
| <u>Stirzburg</u> | Landeshauptstadt   | W. N.    | Wiener Neustadt     |
| Tuln             | politischer Bezirk | W.-U.    | Wien-Umgebung       |
| ○                | Bezirkshauptort    |          |                     |



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Научный центр  
славяно-германских исследований

А.А. Гугнин

# АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА:

статьи,  
переводы,  
комментарии,  
библиография

Новополоцк – Москва  
2000

---

**Материалы  
Научного центра  
славяно-германских исследований**

**(1)**

**А.А. Гугнин.** Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. Выпуск первый. Новоподоцк – Москва, 2000. – 208 с.

Рецензент  
*доктор филологических наук  
профессор В.Д. Седельник*

На обложке:  
католическая церковь в Кирхштеттене (XII век) –  
гравюра Фридриха Зоммера из книги  
"Weinhebers Wahlheimat Kirchstetten" (1955)

Карта современной Австрии

ISBN 5-7576-0107-8

© А.А. Гугнин. Статьи. Переводы.  
Комментарии. Библиография  
© Научный центр славяно-германских  
исследований ИС РАН

Стремительно возраставший с конца 1950-х годов переводческий и исследовательский интерес к австрийской литературе способствовал распространению (или сохранению) популярности многих австрийских писателей в России (С. Цвейг, Ф. Верфель, Р.М. Рильке, Г. Мейринк, Ф. Кафка, П. Целан, И. Бахман, Т. Крамер, П. Хандке и др.), но пока не привел к созданию *Истории австрийской литературы*, хотя prospect подобной истории давно уже был разработан в ИМЛИ. Нагрянула перестройка, за ней последовала смерть выдающихся российских германистов А.В. Карельского (1936–1993) и А.В. Михайлова (1938–1995), уход в "национальную украинскую квартиру" Д.В. Затонского, отъезд на постоянное местожительство в Австрию С.С. Аверинцева и В.Н. Никифорова, житейские трудности оставшихся, – и успешно разработанный пятитомный проект "редуцировался" до одного тома, посвященного австрийской литературе XX века, но и этот том вот уже несколько лет "пробуксовывает". Вовлеченный в названный проект, я в 1990-е годы стал обращаться к австрийской литературе более систематически, постепенно накапливая библиотеку и критическую литературу. Этому способствовали три научные командировки в Вену (1993, 1995, 1996) по приглашению Австрийского общества литературы (и персонально президента этого общества Вольфганга Крауса, который терпеливо ждал, но так и не дождался завершения наших штудий). Я работал в библиотеке Венского университета и получал консультации у профессора



Венделина Шмидта-Денглера, одного из самых авторитетных специалистов по австрийской литературе. Важно было также поговорить с писателями, походить по улицам Вены, посидеть в многочисленных литературных кафе – то есть погрузиться в атмосферу "австрийскости", которую я, конечно же, знал намного хуже, чем



атмосферу Германии, где я учился в 1969–1970 гг. и где бывал многократно, постоянно общаясь с писателями, литературоведами и критиками.

Но весь массив австрийской литературы XX века за несколько лет "пропахать" невозможно. Об этом свидетельствуют опубликованные на русском языке книги и статьи специалистов, обратившихся к феномену австрийской литературы намного раньше, чем я (Д.В. Затонский, Ю.И. Архипов, А.В. Карельский, Н.С. Павлова, А.В. Михайлов и др.). У меня сложилось твердое ощущение, что австрийская литература огромна, многопроблемна и даже самими австрийцами еще недостаточно изучена. Отсюда и родилась идея издания фрагментарного труда, носящего в значительной мере научно-поисковый характер, ставящего гораздо больше вопросов и проблем, чем дающего окончательных ответов. Часть статей (равно как и переводов З. Фрейда) уже публиковалась в различных изданиях и таким образом прошла первоначальную апробацию. Некоторыми темами я занимался более глубоко и давно, к другим – лишь слегка прикоснулся. Но многолетняя и систематическая работа совершенствует научную интуицию, я привык отвечать за свои тексты, как правило, знаю, до каких пределов могут распространяться параллели и гипотезы и где они начинают "хромать", не подкрепляемые наработанным конкретным материалом. Отчасти поэтому я попросил одного из лучших российских знатоков австрийской литературы Юрия Ивановича Архипова, занимающегося австрийской культурой с 1960-х годов, написать для моей книги "Введение", – прежде всего, чтобы расширить контекст прозы и драмы, которыми я всегда интересовался несколько меньше, чем поэзией, но что в данном случае (то есть в случае еще очень мало изученной у нас австрийской литературы) может восприниматься как слишком уж очевидный пробел. В этой первой моей книге по австрийской литературе мне гораздо важнее было обратить внимание на почти совершенно у нас неизвестного Йозефа Вайнхебера, чем писать сто первую статью о широко популярном Рильке. Рильке я тоже, разумеется, люблю (со студенческих лет), но я не выстрадал еще своего отношения к нему, которое бы как-то существенно отличалось от написанного уже моими уважаемыми коллегами. Лучше уж тогда напомнить об Альфреде Кубине, которым у нас пока никто не занимался. Но и о Зигмунде Фрейде у нас писали психологи и философы, а я уже давным-давно был убежден, что Фрейд добился всемирного успеха прежде всего как писатель, предложивший своим читателям невиданный до того литературный жанр документированного психоаналитического повествования, оказавший огромное воздействие на многих писателей и художников.

Так складывалась эта книга: из почти случайного и сделанного когда-то по заказу (Петер Хандке, Ингборг Бахман, Пауль Целан и Эрих Фрид) и – совершенно необходимого, без чего история австрийской литературы XX века вообще не может быть написана (как, например, осмысление проблематики экспрессионизма, который обеспечил немецкоязычной литературе Германии и Австрии стремительный выход на мировую арену). Экспрессионистские разделы были написаны уже в основном в Новополоцке.

Работа в Полоцком государственном университете накладывает на меня обязательство в дальнейшем изучить белорусско-австрийские взаимосвязи. Но уже и сейчас отраднo отметить, что в учебном пособии И.В. Шабловской "История зарубежной литературы XX века (первая половина)" (Минск, 1998) есть глава "Литера-

тура Австрии", – подобные главы пока, к сожалению, присутствуют далеко не во всех российских учебниках\*.

Для меня лично данная книга является этапом на пути к созданию *контекстуальной* истории немецкоязычных (и вообще европейских) литератур; столкнувшись еще в студенческие годы со спецификой швабской региональной традиции в истории немецкой литературы и ее отличий (к примеру) от прусской региональной традиции, я уже никогда не упускал эту огромную тему (из-за необходимости большого *предварительного* объема работы) из виду и многие годы накапливал соответствующий материал. Занятия серболужицкой литературой окончательно убедили меня в продуктивности историко-контекстуального подхода, позволяющего увидеть проблемы объемнее и глубже, чем это доказали типологические и компаративистские методы. Но в настоящей книге – скорее всего лишь заявка на историко-контекстуальный подход, чем наглядная демонстрация самого метода. Необходимы еще время и усилия для первичной обработки огромного эмпирического материала.

При очевидном недостатке научных исследований и популярных обзоров австрийской литературы данная книга адресуется всем желающим, но, разумеется, все же тем, кто – хотя бы по переводам – приобщился к австрийской литературной классике и стремится осмыслить прочитанное в контексте истории европейской культуры XX века. Для этих же целей первоначальной ориентации я поместил в конце избранную библиографию переводов австрийской литературы на русский язык и научных исследований о ней. У этой скромной библиографии есть лишь одно бесспорное достоинство, на русском языке она – первая (если не считать мной же составленной, но совсем уж краткой библиографии, опубликованной в 1986 году в третьем томе "Истории немецкой литературы в трех томах"). За редкими исключениями я ограничился книжными публикациями, но и их, к сожалению, пока не смог учесть полностью. Гораздо больше, конечно, из моей книги извлекут те, кто не только читает немецкую и австрийскую литературу в оригинале, но и следит за развитием литературоведческой мысли – как у нас, так и на Западе. Несмотря на наличие многочисленных литературоведческих школ и течений неизбежными остаются три "золотых правила" настоящей науки о литературе: 1) Умение прочитать и понять отдельный художественный текст на всех его уровнях (интерпретация текста); для научной интерпретации художественного текста всестороннее знание языка является, хотя и первой, но все же лишь одной из многих необходимых предпосылок. 2) Умение сопоставлять рядом многие тексты многих писателей в рамках отдельной национальной литературы, терпеливо отделяя "зерна от плевел"; важнейшим инструментом подобного отбора является данный от природы (как музыкальный слух), но постоянно развиваемый и совершенствуемый литературно-художественный вкус. 3) Умение сопоставлять художественные тексты из разных национальных литератур, не теряя ощущение их самобытности в рамках каждой национальной культуры и не накладывая мерки одной литературы на другую; это последнее умение дается особенно трудно, так как ни всеядность, ни богатая эру-

---

\* Небольшая глава "Австрийская литература" (автор – Е.А. Леонова) есть и в другом учебном пособии: Ковалева Т.В., Леонова Е.А., Кириллова Т.Д. История зарубежной литературы (вторая половина XIX – начало XX веков). Минск, 1997. Здесь кратко, но объемно рассмотрено творчество А. Шницлера, Г. фон Гофманстала, Р.М. Рильке. "Сонеты Орфею" были изданы на белорусском языке отдельной книгой в 1982 г. в переводе В. Сёмухи.

диция здесь не помогают – на первый план выходят уже совсем другие таланты и, в первую очередь, дар поиска Истины и чувство справедливости, заставляющее оценивать произведение *вопреки* собственным вкусам.

В заключение хочется с благодарностью вспомнить тех, кто – прямо или косвенно – содействовал тому, что эта фрагментарная книга все же осуществилась: Ильё Моисеевича Фрадкина (1914–1993), предложившего мне еще в 1970-е годы написать главу о послевоенной поэзии ФРГ (и непременно включить туда очерки о крупнейших австрийских поэтах) для академической "Истории литературы ФРГ" (М., 1980). Я впервые вынужден был всерьез задуматься о специфичности австрийского вклада в общую немецкоязычную культуру. Творчеством З. Фрейда я заинтересовался еще в конце 1960-х годов, но лишь конкретные заказы на переводы, статьи и книги, поступившие после отмены "табу" на Фрейда в эпоху "перестройки", заставили меня выбрать время для погружения в блестящие мистификации этого писателя-фантаста (см. публикации в журналах "Вопросы литературы" (1990, № 8), "Современная художественная литература за рубежом", "Диапазон", книгу "По ту сторону принципа удовольствия" (1992) в издательстве "Прогресс" (редактор книги Лариса Николаевна Григорьева). Объем настоящей книги не позволил включить в нее все мои переводы Фрейда. Юрий Иванович Архипов (автор первоначального – пятитомного – проекта истории австрийской литературы) предложил мне участие в этом проекте ИМЛИ и, по сути, обеспечил мои командировки в Вену. Первая из этих командировок совпала по времени с организацией Научного центра славяно-германских исследований в Институте славяноведения РАН, и, привлекая австрийских и немецких ученых к сотрудничеству в Центре, я получил дополнительную возможность расширить свои представления об австрийской науке. С особой благодарностью вспоминаю беседы с выдающимися австрийскими историками, историографами и источниковедами Вальтером Лейчем, Гертрауд Маринелли-Кёниг, Марьей Эдельмейр-Вакоуних; эти беседы во многом и сформировали мое первоначальное представление об "австрийскости". Не буду пока рассказывать о встречах с австрийскими писателями, хотя некоторых из них (Эрнст Яндль, Фридерике Майрёккер, Герхард Рюм, Петер Розай, Кристоф Рансмайр и др.) я встречал и слушал многократно и уже знаю, *как* о них нужно писать. Однако не могу не упомянуть с благодарностью о моем берлинском друге Кристлибе Хирте (судьба свела нас еще в студенческом общежитии в Берлине в 1969 г.), который оказал неоценимую помощь в поисках недостающих текстов, критической литературы, ксерокопировании труднодоступных книг и статей. Благодарность друзьям и коллегам, которые затрачивали свои усилия (а порой и деньги) на то, чтобы я имел необходимый для занятий материал, является в то же время одним из немаловажных побудительных стимулов для дальнейшей работы... Искренне благодарен я и Павлу Максимовичу Топеру, возглавляющему в ИМЛИ научную подготовку *Энциклопедического словаря экспрессионизма* и предложившему мне принять участие в этом фундаментальном труде. Участие в дискуссиях, конференциях и "круглых столах" большого и высококвалифицированного научного коллектива не могло не принести пользу в выработке комплексного подхода к экспрессионизму и органически присоединилось к моему более раннему увлечению магическим реализмом (см. книгу "Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления". М., 1998).

26–27 ноября 2000 г., Новополюцк



## ВВЕДЕНИЕ



Рубеж веков в Австрии, как и в целом в Европе, ознаменовался глубоким и комплексным кризисом. "Золотой век прочности" (такой представлялась юному Стефану Цвейгу действительность второй половины прошлого века) на поверку оказался не той пробы и грозил катастрофическим закатом. Это было время, когда многим в Европе грезился близкий конец мира, когда уходящий век в эстетическом томлении любовался своим бессилием, не зная, как и зачем дальше жить, когда томилась чеховская "Чайка", жаловались на безысходность рока ибсеновские "Привидения", царили метерлинковские "Слепые", а наступающий век возвещал о себе мрачной футурологией Ницше и надсадными предостережениями Мережковского о "Грядущем Хаме". В этой нервной, экзальтированной обстановке колеблемых ценностей, горьких пророчеств, в эти роковые для мира минуты складывались и развивались мирозерцание и взгляды поколения Блока и Рильке, Гофмансталя и Андрея Белого, Тракля и Хлебникова.

Агония, сопровождавшая распад старых общественных форм Австро-Венгрии, представлявшей, по словам Роберта Музиля, особенно показательный частный случай Европы, существенным образом определила облик ее духовной культуры. Надвигавшийся крах империи, предчувствие катастрофы пронизало нервную ткань литературы начала века в ее основных,

особенно ярких центрах – в Вене, Праге и Тироле (Инсбруке). В сознании творческой интеллигенции этот крах вырастал нередко до уровня апокалиптических видений и пророчеств. "Последние дни человечества" – так назвал свою грандиозную по объему (более сорока печатных листов) драму Карл Краус. В форму самых мрачных притч и парабол отлилась эта атмосфера под пером Мейринка и Кафки. Подробнейший анализ исторической ситуации с неутешительными предсказаниями глобального ха-

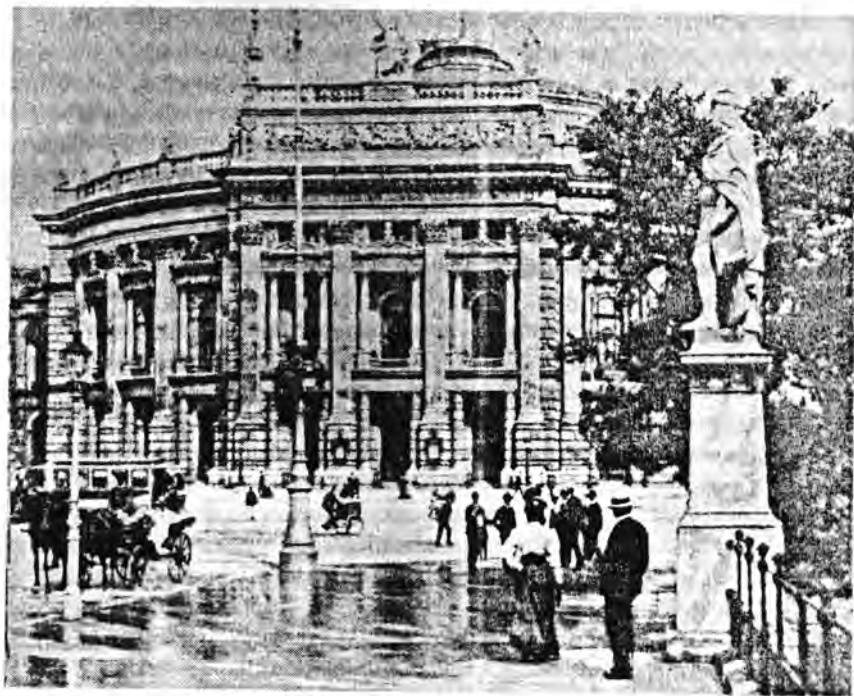
рактера давали в своих романах Роберт Музиль и Герман Брох. В ностальгические тона окрашивались элегии Йозефа Рота. В творчестве этих писателей, приобретшем мировой резонанс (как и творчество их непосредственных предшественников, завершавших в двадцатые годы свой жизненный путь, – таких, как Рильке, Готфред Келлер, Шницлер), рожденный кризисным мироощущением модернизм схлестнулся с достаточно развитой и чрезвычайно устойчивой, специфически окрашенной реалистической традицией. Это "сопротивление материала" и привело, вероятно к тому, что и австрийский модернизм этого времени оказался особенно значительной пробы (Кафка), и художественные поиски выхода из модернистского тупика дали заметные на фоне мировой литературы этого времени плоды (Рильке, Музиль, Брох, Рот).

В XIX веке, задолго до испытаний, сущность национально-художественной традиции выглядела – на уровне ее лучших впечатлений у Грильпарцера и Штифтера – безобидно идиллически. Она состояла, по определению Штифтера, в "кротком законе" – законе вещной и земной гармонии, не отрывающейся от реальности; в том, что самое высокое находит себе приют в самом простом, а самое глубокое – лежит на поверхности. Такая устойчивая *поэтизация* неприметной повседневности подверглась в XX веке значительному давлению – когда действительность эта испытала кризис. Действие этой традиции (за которой – в глубинных пластах национальной культуры – также Моцарт, Гайдн, Шуберт, народный театр) требовало от бросившего ей вызов модернизма особенно большого художественного напряжения; оно же явилось достаточно надежным противовесом против тенденций экстремистского авангарда, распространенных в европейской литературе 20-х годов: ни ташизма, ни дадаизма, ни футуризма в Австрии не было.

Отсвет исторической катастрофы лежит после 1918 года на многих явлениях австрийской литературы и культуры в целом. Достаточно напомнить, какое влияние приобрел в эти годы возникший здесь фрейдизм, а также неопозитивизм Л. Витгенштейна и его школы, сколь значительны для модернистского переворота в музыке имена австрийцев Шёнберга, Веберна, Берга.

И все-таки говорить о преобладающем характере модернизма в австрийской литературе нет оснований. Как раз в это время выдвинулся внушительный отряд критических реалистов, в который с полным правом можно зачислить Ст. Цвейга и Й. Рота, Х. фон Додерера и А.П. Гютерсло, Ф.Т. Чокора и Ф. Брукнера, Э. фон Хорвата и О. Еллинека. Как и повсюду в Европе, в Австрии 20–30-х годов росло и ширилось рабочее движение, развивались и крепили социалистические идеи, что не могло не найти отражения и в литературе. Обострившаяся в сложных исторических условиях нашего века общественная борьба (достигнувшая апогея в шуйцбундовском восстании 1934 года) выдвинула в Австрии целый ряд писателей-ком-

мунистов, особенно отличившихся в публицистике (Б. Фрай, Е. Пристер и др.). Конечно, в общественно-политических условиях Австрии достижения социалистической культуры не могли быть столь весомыми, как, например, в соседней Германии, но и среди них есть страницы достаточно яркие. Под влиянием Октября поставил свой талант на службу пропаганде советской литературы Х. Хуперт, создавший канонический свод поэзии Маяковского на немецком языке. Революционно-пролетарские тенденции воплотил в своем творчестве поэт и драматург Юра Зойфер, коммунист, погибший в 1938 году в Бухенвальде. В своих произведениях для площадного, уличного театра Зойфер использует многие элементы венской народной комедии – песни, танцы, диалект, сюжетные коллизии из жизни простого народа и т. д. – начиная их остро разоблачительным, агитационно-плакатным содержанием, подсказанным нуждами политической борьбы пролетариата.



*Das Burgtheater*

Еще более значительным наследником и одновременно реформатором классических традиций венского народного театра явился Эден фон Хорват (1901–1938). Раннее творчество этого автора характеризуется типичной для двадцатых годов эволюцией от экспрессионизма с его деформаци-

ей "натуры" и декламационным пафосом, профанирующем бездны, к социальной типизации в рамках "новой деловитости" и постепенным обретением реалистического пути.

Пьесы Хорвата начала тридцатых годов – вершинный этап его творчества. В эти годы на смену документальности и репортажности приходит социальная типичность, не утрачивающая однако достоверности документа. Пьесы Хорвата "Итальянская ночь" (1930), "Казимир и Каролина" (1931), "Сказки Венского леса" (1931), "Вера, надежда, любовь" (1932) – аутентичные свидетельства тех лет, поднимающие тему социальной справедливости на самом злободневном и конкретном историческом материале. Герои Хорвата – люди с улицы, драматург словно предлагает публике цитаты из ее собственных диалогов. В пьесах Хорвата сплошь действуют "маленькие люди", ведущие трудную борьбу за выживание в условиях капитализма. Это пьесы – из народной жизни и писатель по праву назвал их "фольксштюками" – народными пьесами. Вполне сознательно относя себя к традиции Нестроя и венского народного театра XIX века, Хорват в то же время не допускает и тени прежней умильности в изображении людей из народа. Ведь он пишет о другом времени – о времени торжества "его препохабия" капитализма. В его пьесах царит грубый материализм отношений и выражений. Циничная власть денег, развязывающая настоящую вакханалию низменных страстей, как это особенно выпукло и страшно показано в "Сказках венского леса", проникает и в пролетарскую толщу.

Политическая злободневность, острота обличения буржуазного миропорядка сближала Хорвата с пролетарскими драматургами. Однако, в отличие от подлинно пролетарских писателей соседней Германии, например Б. Брехта или Ф. Вольфа, позитивная программа у Хорвата отсутствует, он ограничивал свое дело критикой. Это обстоятельство имело важные последствия и для эстетического кредо писателя. Как и Брехт, Хорват был противником "услаждения" публики и тоже делал ставку на педагогическую функцию театра, но понимал ее совершенно иначе. В театре, по Хорвату, "обучается" не разум, а душа, психика, подсознание. Театр, по Хорвату, выполняет примерно ту же функцию, что сон во фрейдовской мифологии: он "отводит" темные асоциальные инстинкты, "сублимирует" их в сопереживательно-эстетическую деятельность. Соединение "пролетарского романтизма" с интересом к наиболее запутанным проблемам индивидуальной и массовой психологии осуществлялось Хорватом увлеченно, но и по-любительски не очень строго – примерно так, как десятилетия спустя это произойдет у "новых левых", что и обеспечит ему "ренессанс" в дальнейшем. В пьесах Хорвата сохранилось много традиционных компонентов венского народного театра: персонажи из народа с их беззастенчивой прямоотой поступков и меткостью языка, широкое употребление диалекта, своеобразное, в духе Нестроя, озорство в игре со словом, постоянное включение в текст куплетов, песен, музыки. (Правда, музыка в пьесах

Хорвата, в отличие от традиции, является не созвучной действию, а "остраняющей" его). В духе венского народного театра и самая атмосфера пьес Хорвата, в которой подлинное чувство слито с сентиментальной чувствительностью (в австрийской прозе тех лет аналогии можно найти в прозе Й. Рота, отчасти Ст. Цвейга).

Решающая новаторская заслуга Хорвата как писателя состоит в убедительном запечатлении связи между социальными процессами и языком их носителей, то есть в показе социальных процессов прежде всего через язык. Речь его персонажей – уже не колоритный кондовый диалект поселян или жителей городских предместий и окраин, который мы привыкли встречать в народной драме или "региональной" литературе XIX века, а "жаргон образованных" – своеобразное и характерное для урбанизированного "индустриального общества" XX века явление. Персонажи Хорвата вынуждены осваивать сложную, запутанную, "отчужденную" действительность с помощью чужих, заимствованных слов, которые навязывают им гигантски разросшиеся средства массовой информации. Своими художественными открытиями Хорват во многом опередил постановку и разработку аналогичных проблем франкфуртской социологической школой (М. Хоркхаймер, Т. Адорно), которая в шестидесятые годы будет мощно влиять на леворадикальное молодежное движение. Однако в отличие от некоторых своих последователей, взнесенных на гребне этого движения (П. Хандке и др.), Хорват не рассматривает "жаргон" как самоцель своих художественных усилий, видя в нем лишь средство социальной характеристики, своеобразный ключ к пониманию сложных социально-исторических процессов. В это он отличен и от экспериментирующего авангарда двадцатых годов (Г. Стайн, Д. Джойс, в Германии – К. Швиттерс и др.).

После фашистского переворота в Германии и особенно "аншлюсса" Австрии Хорват испытывает заметное разочарование. Политическая "аггажированность" писателя идет на убыль, его социально-критическая агрессивность, сатирическая острота, трезвое чувство реальности уступают место расплывчатому морализаторству и метафизике. Эта эволюция, характерная для австрийской либерально-демократической интеллигенции в целом (Ст. Цвейг, Й. Рот, Ф. Верфель и др.), прослеживается в пьесах "Туда и сюда" (1934), "Дон Жуан возвращается с войны" (1937), "Фигаро разводится" (1937) и др. В поздних пьесах Хорвата, наряду с традицией венского народного театра, все сильнее дает себя знать другая исконно австрийская театральная-драматургическая традиция – "высокая" традиция барокко. Хорват постоянно дает почувствовать космические проекции наглядно представляемого, "инфернальный" характер изображаемого зла, обрекающий его на вечную битву с нарастанием добра и красоты в мире. "Звучит музыка сфер" – это постоянная, сквозная ремарка одной из пьес Хорвата. Но эта музыка звучит во всех его пьесах. Чрезвычайно плодотворной оказалась для практики драматурга и извне привнесенная привив-



ка на стволе национальной традиции австрийского театра – прививка чеховского подтекста, психологической многомерности.

Бурная перекройка "таинственной карты Европы" в результате второй мировой войны, агония одряхлевшего государства в собственной стране привели к появлению на австрийской сцене – после длительного перерыва, ведь последним австрийским драматургом, обращавшимся к философии истории, был Грильпарцер – большой когорты драматургов, пишущих на исторические сюжеты. Среди них выделяются Франц Теодор Чокор (1885–1969) и Фердинанд Брукнер (1891–1959). Друзья и единомышленники, христианские гуманисты и демократы, они шли в своем творчестве параллельным путем – от размышлений об исторической катастрофе, постигшей их родину, к утверждению необходимости противостоять нараставшим угрозам фашистского варварства – сначала в Германии, а потом и в присоединенной к ней Австрии. При этом заметна и большая разница их художественных индивидуальностей: если Брукнер, по преимуществу, психолог и практик театра с великолепным чувством диалога и сцены, то Чокор, в первую голову, мыслитель; его пьесы, не отличающиеся цельной драматической интригой, держатся, скорее, глубокими и поэтичными монологами; они – "пьесы для чтения", прежде всего, как и пьесы его предшественника Грильпарцера. Однако идейное задание исторической драматургии Брукнера и Чокора в этот период совпадает. Оно вписывается в общее оживление исторического жанра в немецкоязычной литературе двадцатых и особенно тридцатых годов, то есть в эпоху антифашистской борьбы и антифашистской эмиграции. В этот напряженный период писатели-гуманисты должны были противопоставить фашистским писакам свою трактовку истории, дать своего положительного героя – как правило, человека-созидателя, в котором ярко выражено интеллектуальное начало. Против фашистского опошления истории выступили в это время немецкие писатели Т. Манн, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, Б. Франк и другие. Рядом с ними можно поставить и австрийцев – Г. Броха, Й. Рота, Ст. Цвейга, Ф. Верфеля, Ф. Брукнера, Ф.Т. Чокора.

Открыла триумфальные шествие австрийской исторической драматургии этого периода пьеса Чокора "Общество прав человека" (1929). Это пьеса о Георге Бюхнере, но она выгодно отличается от многочисленных школьно-просветительских опытов биографической драматургии. В центре внимания драматурга не поэтапная хронология, а поданная как символ трагическая судьба юного гениального писателя, страстного борца против тирании, пытающегося встряхнуть общество, поднять народ на борьбу против социальной несправедливости. И пламенная, потрясшая десятилетия социальная программа Бюхнера, основанная на идеях Французской буржуазной революции ("Мир хижинам! Война дворцам!"), и предсмертные озарения, связанные с осознанием любви к ближнему как высшей непреходящей ценности, даны драматургом в идеальной приподнятости, в

том экстастическом порыве, который сделал и самого Бюхнера своего рода мессией, проповедовавшим всемирное братство и всемирную любовь. Недаром один из друзей Бюхнера говорит о нем в пьесе как о новом Спасителе: это сближение характерно для Чокора, искреннего и убежденного католика. Но католицизм Чокора не догматичен. Гораздо существеннее для его писательской практики направляющее влияние заветов классического европейского гуманизма, которые приравнивают к высокой миссии спасения человечества деяния даже атеиста, если они продиктованы доброй волей, направлены честным умом и чистым сердцем.

Пьеса Чокора о Бюхнере была задумана и исполнена драматургом как совершенно самостоятельное произведение. Однако в дальнейшем, задним числом, Чокор включил ее в идейно-тематическую трилогию, озаглавленную им как "Человек и власть". Две первые части трилогии составили написанные позднее – и также без оглядки на общий замысел – пьесы "Ядвига" (1940) и "Тысячелетняя мечта" (1934). Обе они черпают материал из кризисных исторических ситуаций эпохи позднего средневековья, на которую уже пал отблеск идей грядущего Возрождения. Подобную организацию своих разрозненных пьес Чокор будет осуществлять и позже, так, "Европейскую трилогию" составили пьесы "3 ноября 1918 года" (1936) – о распаде Австро-Венгерской империи, "Оккупированная область" (1930) – о французской оккупации прирейнских районов Германии после первой мировой войны и "Блудный сын" (1947) – о партизанском движении в Югославии. В этой последней пьесе христианский гуманизм Чокора далек от смиренных уговоров, всепрощения или непротивления злу. Здесь он прямо призывает к вооруженной борьбе с фашизмом и благословляет эту борьбу, понимая, что бескровный гуманизм – это иллюзия. В целом, говоря об идейно-тематической близости пьес, включенных в трилогию, акцент следует сделать на слове "идейный": развертывая перед зрителем картины весьма далеких эпох, Чокор тем не менее цементирует эти пьесы единым гуманистическим пафосом, убежденно отстаивая принципы добра и справедливости, утверждая их как на средневековом, так и на современном материале.

Первым значительным успехом исторической драматургии Брукнера стала пьеса "Елизавета Английская" (1930). Здесь, умело применяя распространенный в поэтике двадцатых годов пространственно-временной монтаж, одним из сценических зачинателей которого Брукнер был еще в двадцатые годы ("Преступники", 1924), добиваясь тщательной психологической характеристики каждого персонажа, Брукнер вскрывает механизм взаимодействия исторических сил Европы бурного XVI века с недвусмысленной проекцией на современность: осужденный в пьесе экспансионизм Филиппа должен был указывать на ту угрозу миру, которую заключал в себе Гитлер. Забота о мире и призыв к миру – главное в идейном задании этой пьесы. Пацифистскими настроениями пронизана и следующая

значительная пьеса Брукнера "Тимон и золото" (1934), где единению мечом драматург противопоставляет единение в духе – созидательные усилия людей, ставящих своей целью достижение гармонии материи и духа. Развенчание солдафонства носило в этой пьесе – перед лицом фашистского переворота в Германии и фашистского путча в Австрии – злободневный, но несколько "оборонительный" характер.

Заметный переворот во взглядах Брукнера произошел после того, как немецкие фашисты развязали вторую мировую войну. Такие пьесы драматурга, как "Героическая комедия" (1942) и "Симон Боливар" (1945), стали его решающим вкладом в дело антифашистской борьбы. При всех частных рецидивах традиционно австрийского релятивизма в трактовке разлада между живой жизнью и политической историей, Брукнер утверждает в них мысль о том, что бывают в истории такие моменты, когда любой даже самый "приватный" человек обязан вмешиваться в политику и, если понадобится, с оружием в руках отстаивать идеалы справедливости и гуманизма. В "Симоне Боливаре" он показывает, что источником героических деяний должна быть не индивидуальная воля к власти, а высокая идея общенационального освобождения, всенародное благо.

В период после второй мировой войны творческие силы и Брукнера и Чокора заметно оскудевают. Их драматургические опыты этого времени теряют самостоятельное значение, находясь, большей частью, в русле той несколько стерильной параболичности и обыгрыша бесчисленных мифологем, которая стала поветрием в послевоенном европейском театре в целом.

Раздумья над историей – в связи с распадом империи и нестабильностью нового, республиканского государства, в связи с революцией в России и острой общественно-политической борьбой в Германии – находятся в центре внимания австрийского романа этих лет. Мысль ведущих австрийских романистов той поры обращалась чаще всего к причинам и истокам ситуации, в которой они оказались, – в сторону растаявшей в исторической дымке громады, к Австро-Венгерской империи, обстоятельства гибели которой вырастали в их сознании до масштабов общемировой катастрофы, сопровождаемой распадом всех ценностей.

Двадцатилетняя передышка, предоставленная историей для выяснения "условий человеческого существования", была использована на редкость продуктивно. Для австрийского романа, во всяком случае, не было более золотой поры: в лице Кафки, Музля, Броха, Рота, Додерера Австрия впервые со времен Штифтера обрела романистов общемирового значения. Однако созревание австрийского романа этого периода происходило постепенно – осмысление заданной историей проблематики требовало времени. На первых порах в области духовной культуры развал Австро-Венгерской монархии вызвал духовную сумятицу, выплеснувшую на поверхность множество разнонаправленных литературных школ, группиро-

вок, манифестов. Интеллектуальный и художественный ландшафт первой половины двадцатых годов представлял собой картину самую хаотическую. Всё сопрягали со всем, смешивая несовместимое. Характерный образчик взбудораженного эклектизма тех лет являл собой журнал "Спасение", который издавали Ф. Блей и А.П. Гютерсло и который выходил под лозунгом "Да здравствует коммунизм и католическая церковь!" И лишь постепенно запальчивые и страстные теоретизирования и утопические прожекты стали уступать место трезвому размышлению и анатомически точному анализу, сначала под флагом склонной к репортажу "новой деловитости", потом в борениях за более высокий уровень реалистических художественных обобщений. Интегралом наиболее серьезных творческих сил австрийского романа явилась историческая проблематика. Не понятый и почти не услышанный своими современниками Роберт Музиль (1880–1942) ныне по праву считается классиком австрийской литературы. Художественный мир этого писателя возник на стыке образности и философского анализа, это – сложное и противоречивое явление, показательное для развития западной интеллектуальной прозы в целом и вобравшее в себя многие художественные тенденции XX века.

В ранних повестях ("Смятение воспитанника Тёрлеса", 1906) и рассказах ("Единения", 1911) Музиль близок импрессионизму; подобно Шницлеру или Прусту он сосредоточен на неустанном "анализе ощущений": Новеллистика Музиля двадцатых годов ("Три женщины", 1924 и др.) отдаёт дань конструктивистским тенденциям своего времени с их глобальными, расширяющимися до абстракций обобщениями; с попытками "заковать в меру трепет Вселенной" (В. Хлебников): то не просто чиновник гуляет по городу в западной прозе тех лет, а непременно сквозь него просвечивающий Одиссей ("Улисс" Джойса) или по крайней мере перепутавший столетия интеллектуальный авантюрист с романтическим налетом ("Перудья" Янна, "Степной волк" Гессе). Дебютировавший в двадцатые годы могучий соперник Музиля Герман Брох (1886–1951) называл свои новеллы не иначе, как "Офелия" (к Шекспиру его материал не имел отношения) или "Методологическая новелла" (1924) – последнее название для тенденций времени эмблематично. Всюду и у Музиля чувствуется носившееся в воздухе (смотри также "Контрапункт" Хаксли, прозу Жида, монтаж Дос Пассоса, у нас эксперименты Андрея Белого, Замятина, Пильняка и др.) пристрастие ко всякого рода антиномиям и контрапунктам, схемам и мифологемам, держащим своими конструктивистскими подпорками символическую многомерность смысла: так, "Дрозд" в одноименной новелле Музиля (1927) – это и потерянный рай детства, и чудо спасения, и мать, и смерть, и "синяя птица" и еще что-то "такое", непонятное, загадочное, необъяснимое, навешиваемое чередой случайных, но словно означенных совпадений, ворожкой куда-то зовущих намеков, на что-то намекающих зовов. Все это ложится, как правило, на какую-нибудь классическую литератур-

ную основу, как на свою праматрицу (Гомер у Джойса, миф у Томаса Манна и др.). Три истории в "Дрозде" — это три современных сказки или притчи, они же три возможности перед пытливо ищущим свою дорогу героем. Почерпнув их из фольклора, такие истории любил обрабатывать средневековый рыцарский роман ("Парцифаль" и др.), а потом и новеллистика Возрождения. Так и смерть незадачливого любовника в рассказе Музиля "Гриджия" напоминает рискованный оборот сладкой аферы, привычный для новеллы во вкусе Чосера или Боккаччо.

И главное детище Музиля — роман "Человек без свойств" встает в ряд тех книг мировой литературы между двух войн, в которых совершено "Путешествие на край ночи" (говоря названием романа Селина, вышедшего почти одновременно с первым томом "Человека без свойств", в 1932 году), то есть обозначивших собой некое экспериментальное исчерпание определенных возможностей романа. "Человек без свойств" — это грандиозный по замыслу и по объему (более ста печатных листов вместе с неоконченными вариантами из третьей части) роман, призванный совместить субъективную эпопею гениального индивида с развернутой сатирической панорамой Австро-Венгрии накануне ее гибели (по ответственности замысла он сопоставим только с "Жизнью Клима Самгина" Горького). Оба плана романа переплетаются и вобраны в рамки романа-эссе, где эссеизм становится не только стилистической стихией книги и даже не только ее художественно-эстетическим принципом, но со временем даже и философией жизни главного героя (жить "эссеистически" — значит жить "опытно", экспериментально, играя).

Объектом ехиднейшей сатиры в "Человеке без свойств" является Австро-Венгрия с ее прогнившим государственным механизмом, исследуя который, Музиль стремится вскрыть истоки духовного и социального кризиса всей Европы. Роман со всей беспощадностью обнажает болезненные конфликты, приведшие Австро-Венгерскую империю к катастрофе. Повесть о помпезной, в общегосударственных масштабах проводимой кампании по организации торжеств в честь предстоящего в 1918 года юбилея Франца Иосифа, он дает широкую панораму всей общественной жизни страны. Крикливые притязания австрийских властей на эпохальную важность предстоящего события, развернутая ими кипучая и бессмысленная деятельность, их заведомо тщетные усилия вдохновить массы нелепыми лозунгами выглядят трагикомически ввиду того исторического краха, который постиг империю именно в 1918 году. Действия в привычном смысле этого слова в романе нет; это что-то вроде платоновых диалогов, где интерес не в действии, реальном или возможном, а в чисто духовных перипетиях на многотрудном пути к истине. Диапазон этих диалогов и соответственно широта социального кругозора романа обеспечены тем обстоятельством, что его главный герой Ульрих, собственно "Человек без свойств", становится секретарем сей "параллельной акции", вобравшей в себя авст-



рийские патриотические потуги перешеголять вечную соперницу Пруссию. Секретарские обязанности сталкивают Ульриха с представителями самых разных слоев общества от банкиров и генералов до знаменитых поэтов и не менее знаменитых преступников, обеспечивая тем самым широкий простор для диалогов и "духовных упражнений". Мир для Ульриха — "мастерская, где испытываются разные виды и способы быть человеком, отбрасываются неудачные, отбираются лучшие". Свою задачу он и видит в том, чтобы найти истинный вариант человеческого существования. Этот перебор экзистенциальных ипостасей для него не праздная игра, как для многих снобов, героев того же Хаксли, но мучительная внутренняя необходимость творчески развитой личности. Попытки ответить на вопрос, "как жить", как, в частности, реагировать гению на массовый психоз фашистского образца, ввергают Ульриха в пучину сложнейших философских проблем и антиномий, среди которых: свобода и необходимость, искусство и обыденность, созерцательность и действенность и т. д. Пространные размышления героя, размывающие сюжет романа, постепенно приобретают самодовлеющее значение: в них Музиль стремится запечатлеть историю духовных исканий своего времени, дать "феноменологию духа" эпохи. Однако — и это весьма характерно для многих художников, искавших выход из противоречий XX века только на путях "духа", — главный вопрос остается в романе без ответа. Убеденный в обреченности буржуазного миропорядка, Музиль не сумел указать перспективы общественного развития; веря в необходимость и неизбежность прогресса, он не увидел тех реальных исторических сил, которые способствуют его осуществлению.

Тем не менее и сделанного Музилем оказалось достаточно, чтобы обеспечить ему заметное место в мировой литературе XX века, по крайней мере, по двум причинам: как никому другому в литературе столетия Музилю удалось дать пластический образ гениального человека (единственным писателем, к которому Музиль, по его слову, "ревновал" свою музу, был Поль Валери — в то время как интеллектуализм, например, Томаса Манна или Германа Гессе он находил "профессорски поверхностным") и, во-вторых, он создал грандиозную сатиру на монархическую империю и весь уходящий мир на примере Австро-Венгрии, картину распада которой сумели на таком же или близком к нему художественном уровне дополнить весьма немногие: Гашек (яркая "низовая" сатира), Рот (печальная и красивая элегия) и Кафка (гротескная абсурдизация мира, моделируемого на примере "Какании", то бишь "королевской и кайзеровской" Австро-Венгрии).

Пальму интеллектуального первенства у Музиля пытался оспаривать Герман Брох, однако долгое время творчество его оставалось — при всем стилистическом блеске — вторичным, книжно вдохновленным. Виртуозным имитатором чужих художественных систем Брох обнаружил себя в первом своем романе "Лунатики" (1932). Первая часть этого романа, по-

священного развернутому изображению увядания немецкой и австрийской крупной буржуазии, написана "под Фонтане", вторая – в явной зависимости от "Будденброков" Томаса Манна, третья – под влиянием Джойса, страстным пропагандистом творчества которого Брехт был в Австрии. (В 1938 году Джойс внес выкуп за Брехта и освободил его тем самым из застенков гестапо.) "Метафизические" экскурсы, которыми полнится этот роман Брехта, как и многие другие его произведения, носят по преимуществу этический характер. Всюду Брехт не устает развенчивать эстетизм как пережиток "буржуазного" XIX в. Выйти за пределы самой себя, за тесные рамки чисто эстетического совершенства – такой Брехт, призывавший в союзники Толстого и Достоевского, видел задачу современной литературы. В то же время многие его собственные опыты носят вполне лабораторный характер, а главное детище – роман "Смерть Вергилия" (1945) отличается редким эстетическим совершенством. Эта слегка ритмизованная, безупречно – как стихи – инструментованная книга повествует о последнем дне из жизни величайшего поэта античного Рима. Большая ее часть – это внутренний монолог умирающего Вергилия, не неорганизованный и хаотичный "поток сознания", как можно было ожидать от ученика и последователя Джойса, а именно внутренний монолог, в котором в связной и изящной форме подводятся жизненные и философские итоги весьма значительного духовного существования. В отличие от Джойса, Брехт, таким образом, "удержался", не порвал с общезначимостью: используя мифологические и глубинно-психологические уроки своего учителя, он вернулся к гармоничной форме повествования, к реалистической манере письма.

Роман Брехта, как это было распространено в литературе антифашистской эмиграции, полнится актуальнейшими смысловыми разрядами и перекличками. Костры из книг, разгул солдафонского варварства, массовые казни – все это не могло не напоминать читателям о жестокой обыденности гитлеровского рейха. Отдаленный по времени исторический материал привлекается автором для нужд насущной антифашистской борьбы, а живущий в нем важный для истории европейской культуры пласт обеспечивает достаточно широкий духовный горизонт книги. "Смерть Вергилия" Брехта – в ряду таких по видимости отвлеченных, во всяком случае, не явных антифашистских произведений, как "Доктор Фаустус" Томаса Манна, "Игра в бисер" Германа Гессе, "Гамлет" Альфреда Дёблина, "Галилей" и другие пьесы Брехта. Во время эмиграции Брехт работал над другим своим романом "Искуситель" (другое название – "Деметра"; издан посмертно в 1953 году), в котором, вслед за Томасом Манном ("Марио и волшебник") подметил в фашизме черты шаманства, а также вскрыл психологическую подоплеку временного политического успеха фашизма, показанного как иррационально-психологический феномен. Герой этого романа, демагог и мошенник, сектант-бродяга "с усиками щеткой", улавливающий в своих липкие сети души патриархальных жителей заброшенной альпийской де-

ревушки, даже внешне напоминает Гитлера. Феномен фашизма привлекал Броха и как ученого — многие годы он потратил на этот объект, занимаясь изучением психологии масс.

В рассматриваемый период целиком укладывается творчество такого крупного романиста, как Йозеф Рот (1894–1939). Он начинал как журналист и долгие годы оставался корреспондентом различных венских и немецких газет. Около десятка повестей Рота двадцатых годов («Отель "Савой"», «Справа и слева» и др.) написаны в форме репортажа, получившего широкое распространение в пору расцвета «новой деловитости». Они свидетельствуют о подчеркнуто демократических симпатиях автора, о его «левых» взглядах, но мало отличаются от преобладавшего в ту пору потока средней беллетристики. Настоящий успех пришел к Роту, когда он обратился к судьбе своей исчезнувшей родины — Австро-Венгрии. Предвестником европейской славы стал роман «Иов» (1930), в котором — в согласии с описанной уже романной конструкцией, диктовавшей эпическую моду того времени, — простая, хотя не лишенная трагизма жизнь бедного еврейского учителя, уроженца русско-австрийского пограничья, накладывается на монументальную схему жизненного пути библейского персонажа.

Вершиной творчества Рота стал следующий его роман — «Марш Радецкого» (1932). Это роман-эпопея о закате Дунайской монархии. Его тема — деды и внуки, вернее сильные деды и слабые внуки — деградация рода Тротты, являющаяся художественной моделью деградации дворянства как класса — как и в известных романах Т. Манна и Броха о крупной буржуазии. Позиция автора противоречива: с одной стороны, он сознает пародийность дряхлой державы, вместе с Музилем и Гашеком иронически относится к престарелому монарху — Францу Иосифу, воспринимает Австро-Венгрию как тюрьму народов, сочувственно изображает крестьянскую демонстрацию, мастерски показывает разложение и маразм в офицерской среде, но, с другой стороны, медлит расстаться с дворянскими иллюзиями, возвеличивает благородство уходящего класса (образ графа Хвойницкого), не отказывает себе в удовольствии полюбоваться меланхолическими красками увядания, не может окончательно отказаться от известной идеализации прошлого. В третьей части романа усиливаются антивоенные тенденции, и роман тем самым примыкает к антифашистским произведениям, предупреждавшим против угрозы фашистского варварства.

Своеобразие этого романа справедливо отметил в своих мемуарах Эренбург. В главе о Роте он пишет, что поиски новых форм на Западе нередко расшатывали в это время структуру романа — эта тенденция связана с именами Кафки, Джойса, Итало Свейво, Жида. Им противостояли «по старинке» написанные книги Дю Гара, Голсуорси, Драйзера. «Марш Радецкого» написан по-новому, но это роман и притом крепко построенный. Отличительным свойством такого «нового» романа Эренбург считает более интенсивную поэтичность, то есть метафорическую насыщенность, музы-

кальность формы, лирический строй. "Марш Радецкого" – действительно один из удачных опытов сближения различных родов литературы, которое нередко осуществлялось в это время ("орнаментальная проза" в советской литературе, стихотворения в прозе швейцарца Роберта Вальзера и др.). Проза Рота не вторична, но "литературна" в том смысле, что откровенно опирается на достаточно развитую в художественном отношении традицию (Флобер, Мопассан, "венская школа"), причем автор явно рассчитывает на знакомство с нею и читателя, что и позволяет ему ограничиться клише или пунктиром. Установление в Германии фашистской диктатуры заметно подорвало творческие силы писателя. В своих статьях последних лет жизни он наивно пытается противопоставить нацизму идею государственности и католицизм. Место Рота в немецко-австрийской эмигрантской литературе – в ряду тех представителей интеллигенции, у которой периоды сравнительно активной антифашистской деятельности сменялись приступами отчаяния и пессимизма. Моральный кризис, прежде всего, подорвал силы умерших или покончивших с собой в эмиграции Хорвата, Рота, Музиля, Верфеля, Стефана Цвейга.

Франц Верфель (1890–1945), выходец из кружка пражских литераторов начала века, имевший когда-то шумную славу поэт-экспрессионист после малоудачных опытов в драматургии в двадцатые годы пришел к прозе. Известность получили его роман о Верди (1924) и рассказы, выдержанные в традициях психологизирующей венской школы (Шницлер, Алтенберг). Роман Верфеля "Звезда нерожденных" (1939), написанный в эмиграции, явился звеном в целой серии европейских романов (Замятин, О. Хаксли, Д. Оруэлл, О.М. Граф и др.), в которых устремленная в будущее социальная утопия неразрывно связана с социальной сатирой на пороки и язвы современной технической цивилизации. В другом своем романе, ставшем американским бестселлером 1945 года, – "Песнь о Бернадетте" – Верфель, вслед за Брехтом, привлекает старинное предание для изобличения типично фашистского массового психоза, слепого и беспощадного в своем безрассудстве.

Самым популярным австрийским писателем этого периода был, пожалуй, Стефан Цвейг (1881–1942). Поэт-импрессионист начала века, пламенный трибун-пацифист периода первой мировой войны, друг Верхарна, Роллана, Барбюса, он приобретает в двадцатые годы растущую славу мастера психологического рассказа и различных разновидностей исторического жанра – от коротких миниатюр до толстых романизированных биографий, неизменно пользовавшихся широким успехом. Свои миниатюры Цвейг нередко объединял в серии, и тогда они тоже выходили отдельными книгами – как "Строители мира" или "Звездные часы человечества". Строителями мира в них выступают выдающиеся одиночки – полководцы, завоеватели, изобретатели, первооткрыватели, ученые, писатели, деятели культуры. Великие художники слова пользуются, естественно особым

почтением Цвейга и выглядят в его изображении как участники великой, много веков длящейся эстафеты огня, зажженного Прометеем. Но идеализированными оказываются зачастую под его пером и авантюристы вроде Казановы и Месмера, далекие от святости монархини вроде Марии Стюарт и Марии Антуанетты и еще более далекие от каких-либо высоких целей завоеватели мира вроде Александра Македонского или Наполеона. Все они выступают как кометы, прихотливыми зигзагами прочерчивающие темный небосвод истории.

Пожалуй, вся тшета индивидуалистических упований открылась Цвейгу только в начале тридцатых годов – когда слишком очевидной стала угроза фашизма, когда коричневая чума, завладев Германией, стала распространяться по Европе. Черты кризиса прежней веры в действенность проповеди прекраснодушного индивидуалистического гуманизма отчетливо проступают в таких художественно наиболее значительных книгах Стефана Цвейга этого времени, как "Триумф и трагедия Эразма Роттердамского" (1933), "Мария Стюарт" (1934), "Кастеллио против Кальвина, или Совесть против насилия" (1936). В книге "Магеллан" (1938) Ст. Цвейг предпринял попытку преодолеть созерцательный характер традиционного гуманизма, избрав героя, у которого творческое напряжение мысли находилось в согласии с волевыми устремлениями. Однако он не закрывает глаза и на темные стороны действительности, на власть чистогана, омрачающую и самые славные открытия и деяния. В последние годы жизни, несмотря на нарастающую депрессию, писатель продолжал интенсивно работать над новеллистикой ("Шахматная новелла" и др.), над вдохновленным "Маршем Радецкого" психологическим романом "Нетерпение сердца" (1938), воспоминаниями "Вчерашний мир" (1942), в которых дан широкий обзор культурных и политических событий в Австрии и Европе первых четырех десятилетий века, а также капитальной монографией о Бальзаке, оставшейся незаконченной и опубликованной посмертно – после того, как Цвейг покончил с собой в Бразилии.

Особое место в наследии Цвейга занимает русская тема: эссе и книги, посвященные великим русским писателям Толстому и Достоевскому. По приглашению Горького, творчеством которого Цвейг всегда восхищался и с которым он в продолжение многих лет находился в дружеской переписке, в 1928 году австрийский писатель посетил Советский Союз для участия в торжествах по случаю столетнего юбилея Толстого. В своих мемуарах и очерках, посвященных этой поездке, Цвейг не раз писал о том, что минуты, проведенные на могиле Толстого, принадлежат к самым глубоким переживаниям в его насыщенной событиями и впечатлениями жизни.

Следует отметить, что в период между двух войн берет начало творчество двух крупных австрийских писателей, которые добьются признания юзднее, уже в пятидесятые-шестидесятые годы. Это Элиас Канетти (род. в 1905 году), нобелевский лауреат 1981 года, опубликовавший в 1935 году



великолепный гротескно-сатирический антифашистский роман "Ослепление" и затем, под влиянием Броха, на долгие годы ушедший в изучение массовой психологии; и, особенно, Хаймито фон Додерер (1896–1966), напечатавший в межвоенные годы несколько романов, среди которых выделяются два исторических, оба из эпохи барокко, в которой писатель видел корни австрийской культурной традиции, – "Убийство, которое совершает каждый" (1938) и "Окольный путь" (1940). В тридцатые годы Додерер работал над своим шедевром – романной дилогией "Бесы" и "Штрудльхофская лестница", завершенной в 1956 году и написанной "вопреки Музилю", то есть вопреки тенденциям разлагающего пластику эссеистического анализа, с попыткой "нового мимесиса". Эта в традициях Штифтера расположенная дилогия, в которой действуют сотни персонажей, дающих в совокупности тотальную картину жизни Австрии и самых различных слоев ее граждан в первой четверти нашего века (общий объем ее около ста пятидесяти печатных листов), принадлежит, пожалуй, к числу самых весомых вкладов австрийской словесности в мировую литературу.

Поэзия в Австрии после смерти Рильке и Гофмансталя развивалась относительно слабо. Из большого числа региональных поэтов, старательно трудившихся в привычном диапазоне от полуфольклорных до неоромантических мотивов, сколько-нибудь общее значение имели немногие – Гвидо Цернаatto, Эрнст Вальдингер, Йозеф Вайнхебер, Теодор Крамер. Региональная проза добилась наибольших успехов в лице Карла Гейнца Ваггерля и Франца Набля, драматургия – в лице Макса Мелла и Рихарда Биллингера. В целом на этот период пришлось, пожалуй, самые значительные достижения австрийской литературы за всю ее историю. "Дуинские элегии" и "Сонеты к Орфею" Рильке, опубликованные в двадцатые годы романы Кафки, "Человек без свойств" Музиля, "Смерть Вергилия" Броха, "Марш Радецкого" Рота, а также создававшаяся отчасти в тридцатые годы и опубликованная позднее дилогия Додерера, безусловно, принадлежат к наиболее выдающимся произведениям западной литературы XX века.

## АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ



Oskar Kokoschka, Titelblatt der Zeitschrift: «Der Sturm» (Ausschnitt), 1910.  
Federzeichnung

Австрийский экспрессионизм гораздо менее изучен, чем немецкий. Это связано прежде всего с недостаточной разработанностью проблемы специфики австрийской культуры, которая долгое время рассматривалась в общем потоке немецкой или немецкоязычной культуры (эта тенденция сохраняется в ФРГ и до сих пор). Но таким образом можно скорее понять общее, чем особенное. При определении специфики австрийских черт в культуре XX века существенную сложность представляет проблема национальной идентификации в рамках Австро-Венгерской монархии до 1918 года и в период Первой республики (1918–1938), когда после

распада империи, с одной стороны, продолжала действовать инерция культурного единства (пражская немецко-австрийская литература), но, с другой стороны, жившие за пределами собственно Австрии немецкоязычные писатели получали новое гражданство и порой болезненно переживали процесс новой адаптации и национально-государственной идентификации (пражский немецкий "остров" в условиях Чехословацкой республики). Но и до 1918 года австрийская общественно-политическая специфика проступала вполне отчетливо и не могла не сказываться на развитии культуры. По сравнению с Германией, где тоже были региональные и диалектные различия, в Австро-Венгрии на эти различия наслаивались еще и другие: 1) многонациональный состав империи придавал дополнительные оттенки региональным очагам культуры – Вена, Прага, Будапешт, Инсбрук различались как культурные центры больше, чем Берлин и Мюнхен;

2) славяне составляли большую часть населения Австро-Венгрии и это отражалось на развитии собственно немецкоязычной культуры – австрийские писатели часто имели славянских предков или даже родителей, чаще вступали в непосредственные контакты со своим славянским окружением, знали языки (например, Ф. Кафка и М. Брод свободно владели чешским языком), часто и охотно читали славянских авторов в оригинале и переводили их, что, как правило, отражалось в их собственных произведениях; 3) возможно, благодаря непосредственной укорененности в славянском мире австрийские писатели в начале XX века чаще и плодотворнее вступали в непосредственные контакты с Россией и русской культурой (Рильке, Тракль, Чокор, Кафка и др.); 4) общее для европейской культуры "Fin de siècle" ощущение трагического надлома, упадка, кризиса традиционного гуманизма в Австро-Венгрии ощущалось особенно остро, и эта напряженность обусловила необычайный подъем австрийской культуры, которая впервые заявила о себе во всемирно-историческом масштабе (Рильке, Гофмансталь, Кафка, Музиль, Брех, Тракль и др. – и это только в литературе); 5) В отличие от Германии, где с XVI века на всей территории вперемежку жили католики и протестанты, Австро-Венгрия была по своему религиозному составу преимущественно католической, что наложило свой отпечаток и на развитие культуры в XX веке – дерзкие эстетические эксперименты соседствовали с политической и этической консервативностью; так, К. Краус, по сути дела, расчищавший дорогу экспрессионистам с конца XIX века (знаменитое эссе "Разрушенная литература", 1896, – см. в статье Краус) и поддерживавший многие молодые таланты, уже в 1910-е годы отмежевывается от экспрессионистов и подвергает их уничтожающей критике – на его классический (и с оттенком консервативного католицизма) художественный вкус они слишком далеко заходили в разрушении унаследованной художественной формы и – главное – он почувствовал в них угрозу целостности монархического строя. Австрийский экспрессионизм сложно изучать в общем русле немецкоязычной культуры.

Наиболее сложные вопросы связаны с недооценкой экспрессионизма в целом. Экспрессионизм не укладывается в общепринятые искусствоведческие категории "течение", "направление" и "стиль", его масштабы определяются коренным переломом европейского самосознания на рубеже XIX–XX веков, мучительно порывавшего с идеями линейного прогресса (эпоха Возрождения, эпоха Просвещения, позитивизм XIX века) и верой в способность человека рационально познать и преобразовать мир. Экспрессионизм представляет собой высший пик того кризиса, который традиционно называют модернизмом, это – "плавильный котел", в который попадали так называемые "постимпрессионисты" (Ван Гог, Э. Мунк и др.),

"фовисты" (М. де Вламинк и др.), но и М. Шагал и Пикассо<sup>1</sup>, художники "Моста" и "Синего всадника" и из которого затем "вытекали" более определенные в стилевом отношении литературно-художественные течения: дадаизм, сюрреализм, "нойе захлихкайт" и др. Экспрессионисты постоянно подчеркивали приоритет "содержания"; доходя до отрицания "формы" и "стиля" (К. Хиллер, П. Корнфельд и т. д.) и выдвигая на первый план такие абстрактные этические ценности как "убежденность, воля, интенсивность, революция" (К. Хиллер, 1913) или "визионерство – протест – изменение" (Г. Бенн, 1933). Г. Бенн постоянно подчеркивал, что футуризм, кубизм, экспрессионизм и сюрреализм – просто разные названия одного и того явления, "многообразного в своих эмпирических вариациях, но единого в своей внутренней принципиальной установке на разрушение действительности, на безоглядный прорыв к сути всех вещей..."<sup>2</sup> И все же – в отличие от футуризма, кубизма и сюрреализма – экспрессионизм гораздо менее связан с конкретной эстетической программой и трудно поддается определению в терминологии традиционного искусствознания и литературоведения. Разработанные экспрессионистами художественные приемы (симультанность, техника монтажа, суггестивная экспрессивность, метафорическое или параболическое "преодоление" реализма и натурализма и др.) сами по себе были открыты уже до них, экспрессионисты лишь усовершенствовали их, с "новым пафосом" предсказывая грядущие катастрофы, в которых должен родиться "новый человек" и новое человеческое братство. Когда же войны и революции так и не породили "нового человека" (такого, о котором мечтали экспрессионисты), экспрессионизм утратил свою духовную платформу и вступил в период кризиса. Но кризис не означает смерти, ибо весь XX век можно назвать кризисным. Недооценка австрийского экспрессионизма состояла в том, что в течение длительного времени гораздо интенсивнее изучались так называемые левые экспрессионисты, "активисты", позднее в подавляющем большинстве ставшие революционерами, коммунистами и активными антифашистами (Э. Тoller, И.Р. Бехер, Ф. Вольф и др.). Эта тенденция в экспрессионизме гораздо менее явно представлена в Австрии. По замечанию современного исследователя, "поиски австрийского Эрнста Толлера останутся безрезультатными"<sup>3</sup>. Разделяя с немецкими экспрессионистами ощущение общего кризиса эпохи и визионерские предчувствия грядущих политических и социальных потрясений, выдвигая сходные призывы к повышению "интенсив-

<sup>1</sup> Не случайно все они включены в современный словарь экспрессионизма: *Muller J.-É. L'Expressionisme. Paris, 1972*; в 1974–1993 гг. этот словарь 6 раз издавался в переводе на немецкий язык как "Du Mont's kleines Lexikon des Expressionismus".

<sup>2</sup> *Benn G. Einleitung (1955) // Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. München, 1979. 7. Auflage. S. 9.*

<sup>3</sup> *Fischer E. Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistespolitik und Roter Garde // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 46.*

ности личности" и "коллективной солидарности"<sup>4</sup>, вызванные неприятием бюрократизации, технического прогресса и индустриализации, нарастающей милитаризацией общественной жизни, австрийские приверженцы экспрессионизма, будучи достаточно радикальными в эстетических поисках, в разработке острых этических и психологических проблем, оставались в то же время – за редкими исключениями – гораздо больше связанными с религиозной этической традицией (как правило, католической) и сохраняли достаточно глубокую привязанность к своим национальным австрийским корням. Подтверждением этому служит творчество Г. Тракля, А.П. Гютерсло, Ф.Т. Чокора, А. Вильдганса, О.М. Фонтаны, А. Кубина, Г. Мейринка, К. Крауса, О. Кокошки и многих других. Но и австрийские "активисты" А. Эренштайн, Г.К. Кулька, Ф. Верфель, Г. Кальтнекер, Х. Зонненшайн, А. Броннен, Р. Мюллер и др. все же заметно отличаются от немецких: для них характерен достаточно быстрый и решительный отход от революционных позиций.

В Австрии наиболее заметно проявилась характерная для экспрессионизма тенденция к синтезу различных искусств. Так, первой публичной выставкой австрийских художников-экспрессионистов обычно считается выставка группы "Новое искусство" ("Neukunst", декабрь 1909, Вена, салон Писко), где были представлены полотна и рисунки А. Кубина, Антона Ханака (1875–1934), Арнольда Шёнберга (1874–1951), П. Гютерсло, Э. Шиле (1890–1918), Эрвина Доминика Озена (1891–1970) и др. Все названные художники оставили весьма заметный след и в других видах творчества, в том числе и литературе: Кубин – художник и писатель; Ханак – столяр-краснодеревщик, скульптор, писатель, музыкант; Шёнберг – композитор, художник, писатель, музыковед, режиссер; Гютерсло – художник, писатель, издатель и теоретик искусства; Шиле – художник, писатель, модельер, фотограф. Оскар Кокошка (1886–1980) был одним из основоположников экспрессионизма в поэзии и драматургии, в портретной и пейзажной живописи, в книжной графике, в режиссерско-сценическом искусстве; также и в теории – он оказал заметное влияние на формирование литературно-художественной программы берлинского журнала "Штурм", где он сотрудничал как художник и драматург с 1910 года. Многие театральные и сценические новации Кокошки (синтетическое единство образа, слова, жеста, тона и особенно первооткрытия в области световых эффектов) оказались по-настоящему востребованными лишь в театре второй половины XX века<sup>5</sup>. То же можно сказать и о некоторых других австрийских художниках-экспрессионистах (Кубин, Шёнберг, Гютерсло, Фонтана и т. д.).

<sup>4</sup> Expressionismus // Österreich-Lexikon in zwei Bänden. Bd. 1. Wien, 1995. S. 295.

<sup>5</sup> Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. von O. F. Best. Stuttgart, 1977. S. 177–178.

При сравнении австрийского и немецкого экспрессионизма часто ограничиваются констатацией того факта, что в итоговых поэтических антологиях К. Пинтуса ("Сумерки человечества", 1919) и Л. Рубинера ("Товарищи человечества", 1919) австрийские поэты составляли заметное меньшинство. При этом, как правило, не учитывается, что, во-первых, обе эти антологии были по сути своей "активистскими" (особенно "Товарищи человечества": из австрийцев сюда попали лишь "активисты" Ф. Верфель и А. Эренштайн), во-вторых, немцев в Германии все же в несколько раз больше, чем австрийцев в Австро-Венгрии, и, в-третьих, в Австро-Венгрии были свои культурные центры, издательства и журналы. С 1909 года начал публиковать австрийских и немецких экспрессионистов К. Краус в "Факеле", так же охотно предоставляли им место другие венские журналы: "Меркер" (1911–1914) и др. В Инсбруке Людвиг фон Фикер издавал журнал "Бреннер", который в 1910–1915 годах был полностью экспрессионистским (первые публикации Тракля, Дойблера, Броха, А. Эренштайна, Э. Ласкер-Шюлера и т. д.). Чисто экспрессионистским был пражский журнал "Гердер-блеттер" (1911–1912), где печатались Оскар Баум, Брод, Ф. Яновиц, Г. Яновиц, Кафка, Верфель и др. "Флугблатт" (1917–18) О.М. Фонтаны, "Реттунг" (1918–1919), который издавали А.П. Гютерсло и Ф. Блай; "Даймон" ("Daimon", 1918), "Нойе Даймон" ("Der neue Daimon", 1919), "Гефэртен" ("Die Gefährten", с 1920 года), выпускавшиеся "Товарищеским издательством" в Вене (Х. Зонненшайн, А. Эренштайн, Верфель и др.). И это только отдельные примеры<sup>6</sup>.

Дискуссии вокруг экспрессионизма в Австрии стали составной частью исторического соперничества двух ветвей австрийской культуры, которые Э. Ханиш условно обозначил как "эстетическая чувственная культура" (Гофмансталь, Верфель, Додерер) и "рациональная культура слова" (Краус, Музиль, Яндль), и предложил рассматривать первую как продолжение традиций барокко, а вторую – йозефинского просвещения и бюлльанизма<sup>7</sup>. Но тогда и само экспрессионистское движение в Австрии тоже распадается на две ветви, условно говоря "верфелевскую" и "траклевскую" и "водораздел" пройдет не столько по отношению к политике, сколько по отношению к языку, к слову как первоосновному элементу литературы. На этом настаивает В. Вайс, который категорически отрицает перспективность "укрупненных обобщений", пока не будет написана "литературная история языка" в Австрии, которая до сих пор отсутствует<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Wallas A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 49–90.*

<sup>7</sup> *Hanisch E. Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (1890–1990). Wien, 1994. S. 246–247.*

<sup>8</sup> *Weiss W. Ausblick auf eine Geschichte österreichischer Literatur // Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien. Hrsg. von W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner und K. Zeyringer. Berlin, 1995. S. 27–28.*



Австрийские писатели участвовали в становлении и развитии всех литературных жанров экспрессионизма. В поэзии первооткрывателями были М. Брод (см. статью), Ф. Верфель, но и О. Кокошка, который в стихотворной новелле "Мечтающие мальчики" ("Die träumenden Knaben", 1908) сумел "придать югендстилю экспрессионистскую окраску"<sup>9</sup>; выдающимся поэтом-экспрессионистом был Г. Тракль, но наряду с ним заметное место заняли А. Эренштайн, А. Вильдганс, Ф. Яновиц, Х. Кальтнекер, Г.К. Кулька, Ф. Верфель, Т. Дойблер, Х. Зонненшайн. Особые заслуги в развитии экспрессионистской драмы и театра принадлежат О. Кокошке, Ф.Т. Чокору, А. Вильдгансу, К. Краусу ("Последние дни человечества"), А. Броннену. Но совершенно исключительным является вклад австрийских писателей в развитие экспрессионистской прозы, где они, по существу, были пролагателями новых путей: Макс Брод в сборниках новелл "Смерть мертвым!" ("Tod den Toten!", 1906), "Эксперименты" ("Experimenten", 1907) и особенно в романе "Замок Норнепюгге" ("Schloss Nornepygge", 1908), который нередко называют "первым экспрессионистским романом"<sup>10</sup>, А. Кубин в романе "Другая сторона" (1909), А.П. Гютерсло в романе "Танцующая дура" (написан в 1909 году, опубликован в 1911 году), Эрнст Вайс в романе "Каторга" ("Die Galeere", 1913) и во многих других произведениях, в прозе А. Эренштайна и т. д. Вне контекста экспрессионизма невозможно правильно оценить и творчество Ф. Кафки, поддерживавшего постоянные личные и творческие контакты с М. Бродом, Э. Вайсом, Г. Мейринком, А. Кубином и другими экспрессионистами; Кафка разрабатывал типично экспрессионистские конфликты (прежде всего, конфликт отцов и детей), использовал характерные для экспрессионизма приемы и способы изображения (смещение перспективы, монтаж образов, опрокинутые сновидения и др.), применял близкие экспрессионизму приемы мифологизации.

Крупнейшими представителями экспрессионизма в австрийской живописи были Х. Бёкль (1894–1966), А. Файстауэр (1887–1930), Р. Герстль (1883–1908), А. Колих (1886–1950), в музыке – А. Шёнберг в экспрессионистский период своего творчества (1906–1921), А. Берг (1885–1935), А. Веберн (1883–1945). К числу знаменитых кинофильмов австрийского экспрессионизма относятся "Содом и Гоморра" (1922) и "Королева рабов" (1924), снятые режиссером Михаэлем Кертеем. Таким образом, вклад австрийских экспрессионистов в общеевропейское движение был весьма осязаемым.

<sup>9</sup> Fischer E. Die österreichische Literatur // Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München, 1997. S. XVIII.

<sup>10</sup> Pazi M. Max Brod // Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von W. Killy. Bd. 1. Gütersloh; München, 1994. S. 283.

## АВСТРИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ДО КОНЦА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Австрийская поэзия XX века, на первый взгляд, словно "провисает" между всемирно признанными вершинами: с одной стороны: Георг Тракль, не доживший до конца первой мировой войны, и Р.М. Рильке, умерший в 1926 году, и, с другой стороны, так же европейски признанный Пауль Целан (1920–1970), выпустивший первый стихотворный сборник в 1947 году. Но герметическая поэтика Целана, напоминающая бесконечный псалом, произносимый на пронзительном ветру и никогда не доходящий до слушателя полностью, потому что ветер рвет и относит отдельные слова или даже целые фразы, — как связана она со строгой поэзией Рильке? Рильке, тщательно следившего не столько даже за формой, сколько за смыслом, за содержанием, которое если и становится иногда "темным" (например, в "Дуинских элегиях", 1923), то эта "темнота" глубин человеческой психики и диалектики бытия тут же снова просветляется и оформляется вспышкой ясной мысли, в основе которой лежит доверие к божественному мирозданию и вера в человека. Да и Тракль, которому поэтика Целана формально, может быть, более всего обязана, пишет вовсе не зашифрованным, не темным, а предельно прозрачным языком, насыщенным конкретными предметами действительности, имеющими форму, цвет и запах; этот мир живой и многократно озвученный:

О, как бьет крылами в ночи душа:  
В пастушеском веке брели мы вдоль темневших лесов,  
И преклонялись красный зверь, зеленый цветок и говорливый ключ,  
Смиренные. О первобытный напсв сверчка,  
Цветенье крови на жертвенном камне  
И крик одинокой птицы над зеленым безмолвием вод.  
("Песнь закатной страны", 1914. — Пер. С.С. Аверинцева)

Тракль, этот самый бесспорный наследник Ф. Гёльдерлина в немецкоязычной поэзии, очень часто приближался к нему и в формальном плане, но это сближение происходило прежде всего на основе близости миро-созерцаний: консервативная (в данной статье это понятие употребляется только в нейтральном смысле) австрийская традиция сумела сохранить и пронести классические гуманистические идеалы через весь XIX век (а иначе откуда бы взялись Гофмансталь и Рильке!). Тракль, наделенный столь же мощным визионерским даром, что и его великий предшествен-

ник, и столь же хрупко душевно организованный, ужаснулся по существу перед невыносимо трудным для европейского человека вопросом, который сломал и Гёльдерлина: а что если наш европейский гуманизм, столь искусно (или искусственно?) взращенный на античной почве, всего лишь блеф, прекраснотдушная выдумка кабинетных мыслителей, не нюхавших пороха? Что если вся европейская культура – искусственная оранжерея, упоительно прекрасная, но не имеющая ничего общего с реальной европейской историей и с реальной европейской жизнью? И если это так, то что делать тогда мне, прозревшему это, но не имеющему никакой другой реальной почвы кроме этой самой европейской гуманистической культуры? И Трагль, как и Гёльдерлин (но и как Гофмансталь и Рильке), мучительно пытается оправдать и спасти эту культуру, напрягая свой визионерский взор и пытаясь в смутных контурах будущего найти обнадеживающие фрагменты, оправдывающие и спасающие европейскую культуру:

О, горькое время конца,  
Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик.  
Но, сияя, подымутся серебристые веки любящих:  
*Единый род. Ладан струится от заалевшего ложа,*  
И песнь, что поют воскресшие.

(Там же)

В зрелом творчестве Целана крах европейского гуманизма – совершенно очевидная данность, не стоящая обсуждения. Европейская культура не состоялась, мир непосредственной реальности рассыпался, искусственная оранжерея растоптана самим же европейским человеком, она не достойна ни благодарной памяти, ни – тем более – какой-либо ностальгии и художественного изображения. Но остался язык, на котором говорила эта культура, и этот язык все тот же – немецкий язык. И Целан принимается за работу с языком – единственной реальностью, которую он принимает как наследство. И это наследство он подвергает тщательной ревизии, он "демонтирует" немецкий язык, все больше и больше убеждаясь в непригодности этого традиционного языка для выражения открывшейся поэту ужасающей истины. Традиционный язык держит Целана в цепях, и как ни пытается он прорваться сквозь "решетки языка" ("Sprachgitter", 1959, название поэтического сборника Целана), чтобы сказать свою – и необходимую, по его мнению, другим – истину, этот традиционный язык гуманистической культуры нависает мощными кандалами, не дает "слова в простоте вымолвить", – а, значит, и язык непригоден и – поскольку другого-то языка нет – надо его ломать и переделывать, но – поскольку и каких-то других ценностей взамен исчезнувшим поэт тоже предложить не может – это приводит к отказу от традиционной коммуникативной функции языка и, наконец, – после героических попыток создать новый язык и, следовательно,

новую форму коммуникации – к отказу от самого языка, к немоте<sup>1</sup>. Из сказанного становится понятнее, почему именно австрийская поэзия дала миру Эрнста Яндля (род. в 1925 году) – крупнейшего представителя европейской экспериментальной поэзии после второй мировой войны, выразителя ее нетривиальной сущности: ему удалось то, перед чем остановился Пауль Целан, по воспитанию слишком укорененный в традиционную гуманистическую культуру, а по жизненному опыту погруженный в самый ад реального антигуманизма европейской истории (напомним, что родители и часть родственников Целана погибли в концентрационных лагерях и сам он тоже чудом вырвался из-за решетки). Э. Яндль уже воспринимал реальный антигуманизм европейской истории как очевидную для него данность и взял на себя просветительскую функцию: сделать очевидное для него очевидным для всех – все его беспримерное творчество целиком укладывается в эту просветительскую миссию, другое дело, что многие его слушатели воспринимают его трагическую, по сути, поэзию как занимательное развлечение, но Яндль и здесь не делает трагедии, и во всем этом сказывается уже совершенно новая философская и эстетическая установка, не мыслимая в серьезной поэзии до 1945 года и в то же время глубоко уходящая своими мировоззренческими корнями не только в "Песни висельника" (1905) К. Моргенштерна и "зонги" Брехта, но имеющая и свои глубоко австрийские корни, о которых нам еще придется сказать. И, наконец, завершая это краткое, но необходимое введение, снова вернемся к вопросу: что же "провисает" в австрийской поэзии между Рильке и Траклем (хотя хронологически Рильке пережил Тракля, но типологически Тракль, конечно, представляет собой уже "послерильковский" этап немецкоязычной поэзии) и Целаном и Яндлем? При огромном количестве поэтов, живших в этот период и внесших ту или иную лепту в копилку национальной поэзии, мы вынуждены ограничиться лишь обозначением важнейших тенденций и имен, укладывающихся в обозначенное выше центральное русло австрийской поэзии XX века.

Феномен австрийской литературы (и австрийской поэзии), занявший столь заметное место в мировой литературе XX века, не поддается адекватному объяснению без понимания феномена самой Австрии, который не место разъяснять в этой главе<sup>2</sup>, но который и здесь неизбежно возникает хотя бы в одном из своих аспектов – в отношении австрийских поэтов к Австрии как к своей физической родине и как к духовному истоку своего

<sup>1</sup> Более подробно развитие поэтики П. Целана в контексте немецкоязычной поэзии охарактеризовано в главе: Гугнин А.А. Пути западногерманской поэзии // История литературы ФРГ М., 1980. С. 399–428 (Целану посвящен третий раздел главы, с. 405–410). См. также статью о Целане в данной книге.

<sup>2</sup> Близкий автору современный взгляд на проблему Австрии наиболее емко выражен в книге Kühnelt-Leddihn E. von. Von Sarajevo nach Sarajevo. Österreich 1918–1996. Wien und Leipzig. 1996.

творчества. Смена статуса Австрии в рассматриваемый период – от многонациональной и крупной европейской империи в 1914 году до весьма скромного государства в Центральной Европе, с которым мировые политики на практике уже почти не считались (вспомним так называемый "аншлюс" Австрии к Германии в 1938 году!) – стала предметом мучительных раздумий для всех писателей, считавших Австрию своей духовной родиной. Проблема Австрии для австрийской литературы XX века гораздо более актуальна, чем проблема Германии для немецкой литературы – во всяком случае австрийцы осмысливают свою проблему глубже, мучительнее и художественно продуктивнее, она определяет все: и содержание, и форму, и стиль, и интонацию, и даже выбор лексики. А потому и позволительно сравнить между собой два или три поколения поэтов, переживших разные фазы общественного развития в стране. В качестве первой отправной даты возьмем 1875 год, год рождения Рильке. Тогда "поколение Рильке" можно представить вполне компактной группой:

Гуго фон Гофмансталь (1874–1929)

Карл Краус (1874–1936)

Рихард фон Шаукаль (1874–1942)

Райнер Мария Рильке (1875–1926)

Теодор Дойблер (1876–1934)

Названная группа интересна во многих отношениях, в том числе и потому, что дает своеобразный глубинный срез общего духовного климата большой австрийской литературы к началу XX века, когда стали раскрываться творческие потенции названных писателей. Отметим, что все они – люди высочайшей культуры, знавшие по несколько языков, чуткие к культурам соседних народов и стран, осваивавшие эти культуры для австрийской поэзии. Двое из них (Гофмансталь и Краус) – абсолютные "вёнцы", в течение всей жизни лишь ненадолго покидавшие столицу. Шаукаль же, хотя и начинал свою жизнь в Брно, то есть на окраине империи, переехав в Вену и став австрийским государственным служащим, стал, может быть, самым ярким из всех приверженцем имперской идеи или "австрийского мифа". Все трое были патриотами Австрии, сторонниками монархии, сильной государственной власти и противниками буржуазной демократии, уравнивающей всех в погоне за жизненными благами и разрушающей основы высокой гуманистической культуры. В первую мировую войну активными сторонниками и пропагандистами австрийской политики и австрийской империи были оба дворянина, фон Гофмансталь (как наследственный дворянин) и фон Шаукаль (как получивший дворянский титул за заслуги перед империей). Активно боролся с милитаризмом и шовинизмом Карл Краус, не переходя границы, дозволенные цензурой, но виртуозно используя свой блестящий публицистический талант. Непосредственная ситуация в империи, казалось, гораздо меньше интересовала выходца из Праги Рильке, к тому же еще и проживавшего по большей части за преде-

лами Австрии, и практически совершенно не волновала Дойблера, уроженца Триеста, выросшего наполовину в итальянской культуре и преданного ей (как и французской) до конца жизни. В эстетических привязанностях все (кроме Дойблера) были скорее консервативны; вырастая на классической почве, не торопясь, взвешивали, какой опыт современной мировой литературы для них более приемлем, осторожно и органично прививая этот опыт к уже накопленному. Все отвергали современное им буржуазное общество, были антибуржуазны на основании принципов классической гуманистической культуры, которая, по сути, оставалась их единственной надеждой и опорой, — с ее утратой разрушилась бы сама почва их поэзии. Несколько иначе у Дойблера, который оказался одним из предшественников и зачинателей экспрессионизма, хотя и не столько в самой Австрии, сколько в Германии, где его популярность достигла такой степени, что он в 1926 году становится первым президентом немецкой секции ПЕН-клуба и затем — в числе первых — избирается действительным членом Прусской академии искусств.

По сути дела, действительно особняком среди вышеназванных поэтов стоит только Дойблер, который абсолютно индифферентен к проблеме "австрийскости", австрийской традиции, австрийского менталитета и, являясь крупнейшим "вагантом" в европейской литературе XX века, синтезирует в своем творчестве не столько типично австрийские, сколько общеευропейские тенденции, представляя их в предельно абстрагированных, символически-визионерских формах. Но, *во-первых*, тяготение к визионерству, столь характерное для экспрессионизма, не миновало и австрийскую литературу — да и как оно могло ее миновать, когда почва начала сотрясаться у них под ногами и они стали чувствовать, что рушится не только Австрийская империя, но под угрозой разрушения и вся унаследованная гуманистическая картина мира и построенная на ней традиционная европейская культура! Поэтому визионерствуют и поздний Рильке ("Сонеты к Орфею", 1923), и Георг Трактль, и Карл Краус ("Последние дни человечества", написана в 1915–1917 годах, опубликована в 1919 году в "Факеле", доработанное книжное издание в 1922 году) — при всех принципиальных различиях их визионерства. И, *во-вторых*, "аутсайдер № 1" австрийской литературы Дойблер, по-своему отражает некую тенденцию "вторжения" не органично австрийских черт в австрийскую литературу XX века, которые сказались далеко не сразу, но без которых трудно понять ее современное состояние. Ведя бродяжническую жизнь, он хорошо знал многих писателей и художников, ценил и пропагандировал современное искусство, вырабатывая свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью. Дойблер неоднократно подчеркивал, что уже в отрочестве его осенила идея, которая стала основным источником его творчества: "Земля снова должна восси-



ять: новое солнце вырвется из человека! Это – предвестие: человечество исполнит его..." (Из письма К. Эдшмиту в 1919 году<sup>3</sup>). В 1898 году в Италии, у подножия Везувия, Дойблер начал писать поэму, в которой хотел выразить "идею северного света" (там же). В 1901 году будущий поэт-визионер поселился в Париже, посещал Сорбонну, Лувр, изучал архитектуру, скульптуру и живопись. Во Франции он увлекался импрессионизмом, позднее, в Италии, – футуризмом, написал немало статей и очерков в защиту современного искусства, публиковавшихся в прессе и изданных затем отдельными книгами: "Новая позиция" ("Der neue Standpunkt", 1916), "В борьбе за современное искусство" ("Im Kampft um die moderne Kunst", 1919). В 1916 году он опубликовал несколько статей об экспрессионизме, причисляя себя к этому течению и рассматривая его как важнейшую форму современного искусства.

Самое оригинальное и объемное произведение Дойблера – лирически-космический эпос "Северный свет" ("Nordlicht", 1910, более 30.000 строк), над первой опубликованной редакцией которого он работал свыше десяти лет, в дальнейшем (до 1930 года) продолжая вносить в него изменения (2-е издание в 1921–1922 годах; третья редакция до сих пор полностью не опубликована). Эпос состоит из трех частей: "Средиземное море", "Пан. Орфическое интермеццо", "Сахара". Огромное произведение не имеет ясно очерченной сюжетной канвы, в центре повествования – лирическое "Я", испытывающее бесконечные метаморфозы. В первой, наиболее автобиографической, части поэт воспевает отношения с безымянной возлюбленной на фоне средиземноморского ландшафта. В "Сахаре" лирическое "Я" путешествует по различным историческим эпохам и географическим регионам: оно ищет пути к Солнцу, духовно-мистическому слиянию с мифическим Божеством, что одновременно означает и самообожествление, достигаемое через "поступенчатое освобождение Я"<sup>4</sup>. Стоящее в центре "Орфическое интермеццо" представляет собой скрытую движущую пружину всего эпоса – лирическое Я является здесь в облике нового Орфея, ищущего свою Евридику. В этих поисках Новый Орфей должен достичь и царства Смерти – отсюда апокалиптические видения, призывы к сотворению "нового человека", который должен как феникс возродиться из хаоса прошлого и настоящего. "Северный свет" как целостная конструкция должен был дать поэтический образ искомого "нового человека". Но поскольку "новый человек" осмысляется в его становлении, то Дойблер вводит хаотическое и произвольное начала как структурообразующие элементы композиции и содержания, что соответствовало бы попытке поэтически воспроизвести животворящий природно-космический Хаос. С экспрессионизмом его сближают "космичность и динамизм созданного им поэтиче-

<sup>3</sup> Briefe der Expressionisten. Hrsg. von K. Edschmid. Frankfurt/M.-Berlin, 1964. S. 74.

<sup>4</sup> Schmitz W. Das Nordlicht // Hauptwerke der österreichischen Literatur. München, 1997. S. 310.

ского мира"<sup>5</sup>. Если говорить об использовании унаследованных литературных форм, а также философских, религиозных и других источников, то в "Северном свете" их обнаруживается очень много: от Данте и до Р. Штайнера, от В. Гюго, А. Рембо и У. Уитмена до Р. Вагнера, Ф. Ницше и своих современников (А. Момберт, К. Шпиттелер и др.). Но пронизывающая всю эту огромную и шероховатую конструкцию идея – необходимость духовного "преодоления" и преображения материального мира – была выстрадана поэтом и во многом созвучна раннему экспрессионизму, пошедшему еще дальше по пути разрыва с унаследованными поэтическими формами. Некоторые циклы, входящие в "Северный свет", Дойблер издавал затем отдельными книгами. Но и его последующие книги так или иначе перекликаются с "Северным светом".

В 1921–1925 годах Дойблер жил в Греции, путешествуя по стране и осваивая древнегреческую культуру. В 60 "Аттических сонетах" (1924) поэт стремится изобразить путь человека к солнцу, истоки которого он видит в античности. Новый взгляд на античность Дойблер развивает в эти годы и в своей прозе. Однако, при всей кажущейся удаленности творческих поисков Дойблера от австрийской поэзии рассматриваемого периода эти поиски – при ближайшем рассмотрении – оказываются все-таки достаточно тесно с ней связанными. Ю.И. Архипов, рассматривая "Дуинские элегии" и "Сонеты к Орфею" Рильке, справедливо замечает: "Космический гимн человеку, этой неразличимой пылинке мироздания, продолжен в "Сонетах к Орфею", где напряжению самоценного духа обещано бессмертие"<sup>6</sup>. То есть и Рильке, и Дойблер в данном случае – при всем различии их творческих биографий и поисков – имеют принципиально общую почву в своем видении будущего: они не могут и не хотят лишать перспективы европейскую гуманистическую культуру, они спасают ее (любопытно и их обращение к образу Орфея). Но по-своему спасают ее и коренные "венцы" – Гофмансталь<sup>7</sup>, Краус и Шаукаль. Краус и Шаукаль, живущие в самой гуще злободневности, погруженные в ежедневную политическую и литературную борьбу, создают в своей поэзии сатирически-аналитический срез жизни реальной Австрийской империи, но создают его вовсе не с целью разрушения наследственной монархии, – напротив, с целью сохранения и улучшения ее.

Обширное поэтическое творчество Шаукаля (около 20 поэтических сборников в 1893–1933 годах) и Крауса (9 томов стихотворений 1916–1930 годах, вышедших под общим заглавием "Слова в стихах", а также около 10 отдельных поэтических книг), не вызывает энтузиазма у современного ли-

<sup>5</sup> Expressionismus. Literatur und Kunst. Составление, предисловие и комментарии Н. С. Павловой. М., 1986. С. 55.

<sup>6</sup> Архипов Ю.И. Австрийская литература // История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994. С. 352–353.

<sup>7</sup> О Гофманстале см. статью Ю.И. Архипова в книге "Избранное" (М., 1995).

тературоведения, занятого в основном поисками смысла и интерпретациями многочисленных модернистских течений XX века. Но и смысл самих модернистских течений мог бы раскрыться глубже, если бы из поля исследования не устранялись идейные противники модернизма, к которым, безусловно, относятся оба поэта. Шаукаль, хотя и издавал свои поэтические сборники и привлекал при жизни определенное внимание, держался по отношению ко всему модернистскому движению в целом аристократически отчужденно, зашифровывая глубинный смысл своей позиции в философскую лирику. Краус же (кстати, искренне ценивший Шаукаля), острых и тотальных разоблачений которого напряженно ждали и боялись, оценивался (и оценивается) в основном как сугубо сатирический поэт, не достигающий ранга "высокого" лирика. Как публицист Краус был признан Ф. Ведекиндом уже в 1913 году "самым мужественным борцом Австрии"<sup>8</sup>, и этот эпитет вполне подходит к сатирической части его поэзии; сама же поэзия Крауса в целом определялась либо как "ахиллесова пята" его творчества (Р. Музиль), либо – более снисходительно – как воплощение классических идеалов триединства "добра, красоты и правды" (П. Рюмкорф). Последнее определение любопытно еще и потому, что емко схватывает самую сущность духовной позиции, характерной не только для Крауса, но и для всего "поколения Рильке". Разница лишь в том, что (отвлекаясь от поэтики) Рильке и Дойблер выражали классический идеал в новых исторических и эстетических условиях непосредственно, через его *утверждение*, а Шаукаль и Краус чаще выражали его же через резкое *отрицание* неприемлемой для них духовной атмосферы, очевидных для них тенденций литературного и культурного развития Австрии и Европы в целом. И те и другие стремились сохранить целостность религиозного классического идеала "добра, красоты и правды", идеала, который уже трещал по всем швам под напором неотвратимых исторических катаклизмов. Но история не совершается в один день (или даже в одно столетие) и идеалы "добра, красоты и правды" – даже и при ослаблении их связей с религиозной этикой – продолжают сохранять свою притягательность и сегодня, хотя бы как личная нравственная (и эстетическая) позиция. Но в тотальном отрицании буржуазных ценностей и буржуазной культуры XX века, которое столь характерно для Шаукаля и Крауса, кризис самой эпохи выступает гораздо более неприкрыто и отчетливо, чем у Гофманштала, Рильке, Дойблера (и даже Тракля). Никто из них, исходя из сути их *поисков смысла*, никогда не мог написать ничего подобного такому, скажем, стихотворению Шаукаля:

ТИЩЕТА

Во всяком знанье – темнота;  
во всякой страсти – маета;

<sup>8</sup> Rundfrage über Karl Kraus. Hrsg. von L. von Ficker. Innsbruck, 1917. S. 18.

во всякой вере — слепота;  
во всякой власти — чернота;  
на всех надеждах — тень креста;  
в довольстве — страх и суета;  
в любви — корысть и пустота...  
Вот, человек, твоя тшета!

(Zeitlichkeit. — Пер. Д. Веденянина)

При том, что из-за трудностей перевода стихотворения, построенного на одной рифме, оно в русском звучании заметно упрощено (утрачена сочность и, как представляется, абсолютная точность определений: ... in aller Liebe Widerstreit, /In allem Hoffen Bangigkeit... и т. д.), мировоззренческая суть стихотворения все равно предельно ясна. При чтении его только нельзя забывать, что написано оно в определенную историческую эпоху и в определенном контексте, который в момент написания предполагал не столько тотальное отрицание всех нравственных ценностей и всей культуры человечества вообще, сколько был направлен против разрушительных (по отношению к идеалу "добра, красоты и правды") тенденций австрийской (и европейской) действительности XX века. Другое дело, что духовная ситуация европейского человека существенно не изменилась и по сегодняшний день, и поэтому эти стихи по-прежнему актуальны, как актуальны почти все сатиры и эпиграммы Крауса, поскольку соотносимы и с постсоветской действительностью.

Чем занимались мы столько лет?

И чем мы стали?

Мы за прогрессом трусили вослед,  
а от себя отстали.

("Прогресс". — Пер. В. Вебера)

— Так дальше не пойдет!.. — Согласен,

Но замечаю в свой черед,

во избежанье всяких басен:

иначе — тоже не пойдет.

("Спор с энтузиастом". — Пер. В. Топорова)

Подняться в выси ли?

Прибавить в весе ли?

Одних повесили.

Других повесили.

("Страшно жить". — Пер. В. Топорова)

У них нелегкий труд:

Все друг у дружки прут.

Все друг у дружки тянут,

Пока в Ничто не канут.

("Еще раз о писателях". — Пер. В. Топорова)

Все огромное по объему публицистическое и художественное наследие Крауса свидетельствует по существу об одном – об абсолютной истощенности определенного типа цивилизации и ее культуры. Но сам-то Краус все еще надеялся что-то спасти и исправить (а иначе к чему гигантский бессмысленный труд по разоблачению и критике того, во что уже полностью истощена вера?), и его беспримерные нападки на Гейне как предтечу австрийской журналистики и литературы рубежа XIX–XX веков можно правильно оценить только в означенном контексте. Ведь как публицист и эссеист, сохранявший остроту мысли и в поэзии, Краус *фактически* был крупнейшим продолжателем Гейне в австрийской (и во всей немецкоязычной) литературе XX века (понимал ли он это сам?), но, обрушиваясь на стиль Гейне, он на самом деле разоблачал духовно-этические позиции Гейне, его атеизм и особенно его демократизм, который сказался в приятии на практике норм буржуазного поведения и "правил игры", что не могло не отразиться в творчестве и, соответственно, в стиле. Под этой "антигейневской" позицией Крауса, безусловно, подписалось бы все "поколение Рильке". И в этом тоже – австрийская специфика, "законсервированность" определенных духовных позиций (отчасти это объясняется и более однородным – католическим вероисповеданием – ведь "демарш" Крауса против католицизма в 1923 году был связан с пониманием того, что и католическая церковь как общественный институт тоже не избежала искажений и деформаций своей эпохи).

На обрисованном фоне яснее становится уникальный вклад Вайнхебера, "крупнейшего поэта межвоенной Австрии"<sup>9</sup>, во всю немецкоязычную поэзию. Следуя в эстетическом плане за Шаукалем, Краусом, он ставил перед собой утопическую задачу: в период распада гуманистических ценностей и поэтических форм остановить этот хаос и распад с помощью слова, слова точного и строго выверенного, уложенного в классические жанровые формы. Алкей, Гораций и Гёльдерлин соплагались в его лирике так же естественно, как Рильке и Тракль, которых он до конца жизни "преодолевал", пытаясь, с одной стороны, устранить "музыкальность" и "гармонию" Рильке и, с другой стороны, гармонизировать трагический надлом и отчаяние Тракля. На этом пути он создал немало поэтически тяжеловесного, но создал и непревзойденные шедевры, равные лучшим взлетам мировой поэзии XX века<sup>10</sup>. Его поиски "чистого" стихотворения равнозначны поискам "абсолютного" стихотворения Г. Бенна, "пейзажная" лирика очень близка к немецкому магическому "Naturgedicht"

<sup>9</sup> Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. Составление В.В. Вебера и Д.С. Давлианидзе. М., 1988. С. 35.

<sup>10</sup> См. отдельную главу о Вайнхебере в данном издании, а также статью: Гугнин А.А. Йозеф Вайнхебер, великий австрийский поэт XX века // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. С. 90–106.

(О. Лёрке, В. Леман и др.), но жанровый и ритмический традиционализм Вайнхебера, сама его тяжеловесность (и даже "натужность", по слову А.В. Михайлова, что, по его же словам, говорит о тесной связи с риторической традицией и вовсе не исключает легкости, простоты и даже изящества) – в истории немецкоязычной поэзии явление беспримерное и объяснимо только австрийской спецификой (Вайнхебер – коренной "венец", проживший там всю свою жизнь), все еще не разрушенным консервативным эстетическим сознанием, настороженно охраняющим заторможенную гуманистическую традицию.

Но это консервативное австрийское эстетическое сознание, устоявшее под натиском декадентских течений рубежа веков, не могло не испытать мощного натиска экспрессионизма, который в Германии на определенный период захватил едва ли не все духовное пространство, чего об Австрии с такой же уверенностью сказать нельзя. В немецкие экспрессионистские антологии ("Сумерки человечества" и "Товарищи человечества") из австрийцев "прорвались" только Трахль, Дойблер и Эренштайн, что уже само по себе о многом говорит. На начальных этапах своего становления экспрессионизм получил мощную (в том числе и материальную) поддержку К. Крауса. В своем журнале "Факел" он публиковал и пропагандировал Ф. Ведекинда, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Трахля, Франца Яновитца (1892–1945), Альберта Эренштайна (1886–1950) и других немецких и австрийских экспрессионистов. Крауса привлекали антибуржуазный пафос их творчества, интернациональная антишовинистская позиция большинства из них, а затем и антивоенная и антимилитаристская окрашенность их творчества. Но он категорически не принимал экспрессионистский бунт против унаследованных форм и, конечно же, "активизм" и левую революционность многих из них. Окончательный разрыв Крауса с большинством экспрессионистов относится к 1920–1921 годам. Среди многих статей и произведений Крауса, развенчивающих экспрессионистов, любопытно выделяется стихотворение "Школа поэтов" ("Dichterschule", 1920), направленное столько же против вступивших на литературную сцену дадаистов, сколько и включенное в разветвленную полемику Крауса с экспрессионистами, которая была уже в полном разгаре. Главными оппонентами Крауса в этой дискуссии стали Франц Верфель, Альберт Эренштайн и Георг Кристоф Кулька (1897–1929) – весьма яркие звезды на поэтическом небосклоне австрийского экспрессионизма.

Кулька, разоблаченный Краусом в плагиате из "Начальной школы эстетики" Жан Поля, словно специально "подыграл" сатирику, дав ему в 1920 году замечательный повод для развертывания масштабного критического наступления на экспрессионистов. Этот литературный скандал заглохнул от современников высокие достоинства поэзии Кульки, опубликованной тогда же в двух сборниках: "Сводный брат" (1920) и "Реквием" (1921). В своих герметических стихотворениях он развивает опыт экспрес-



сиснизма в сфере поисков новой поэтической лексики и образности, нередко использует усеченный синтаксис, что делает его поэзию труднодоступной для восприятия и сближает с позднейшими течениями модернистской поэзии. Очень характерным экспрессионистским поэтом (но особенно прозаиком) был и Альберт Эренштайн, которого впервые ввел в литературу Краус, опубликовав в 1910 году в "Факеле" его первые стихотворения. Затем вышло несколько поэтических сборников Эренштайна: "Белое время" (1914), "Человек кричит" (1916), "Красное время" (1917), "Эрос" (1918), "Вечному Олимпу" (1921) и др. Основное противоречие психического склада Эренштайна, в жизни приведшее его к шизофреническому саморазрушению, но расцветившее его поэзию и прозу неповторимыми блестящими, – "противоречие между радостнымприятием мира и отворачиванием к людям, страстная тяга к живым человеческим контактам и жалобы на их невозможность"<sup>11</sup>. В рамках одного стихотворения умиротворенные картины природы могут неожиданно "перетечь" в вопль отчаяния, томление по женщине – в безудержно-патологическую ненависть к ней, открытость навстречу человечеству – в откровенный, ничем не удерживаемый цинизм, разоблачающий все формы человеческого самообольщения, удовлетворения и – соответственно – гуманизма. Гуманизм и гуманистическая концепция мира – вот главный раздражитель Эренштайна и то, что вспышки его гнева прозвучали в свое время с еще непривычным цинизмом и обнаженностью, сегодня выдвигает его творчество на видное место в рамках всего экспрессионистского и модернистского движения в целом.

"Поиски австрийского Эрнста Толлера останутся безрезультатными"<sup>12</sup> – это категоричное утверждение австрийского исследователя экспрессионизма совершенно справедливо. Традиция, религиозность и определенная элитарность (а порой и "кабинетность", как об этом отчетливо сказал уже упоминавшийся А.В. Михайлов) – все это удерживало австрийских писателей от какого-либо энтузиазма по отношению не к романтизированному, но вполне конкретному народу, к толпе, к "массе". (Мы взяли слово в кавычки, чтобы напомнить о знаменитой драме Толлера "Масса – человек", 1921). Это недоверие к бунтующей или восторженной толпе, вообще ко всему массовому – сквозная тема у Крауса, но и в научно-популярном виде это недоверие отчетливо звучит в знаменитом эссе Зигмунда Фрейда "Массовая психология и анализ человеческого "Я" (1921). И все же эстетический и художественный вклад австрийских писателей в общую копилку экспрессионизма очевиден, он гораздо обширнее, чем мы это можем здесь

<sup>1</sup> Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart, 1978. S. 814.

<sup>2</sup> Fischer E. Expressionismus – Aktivismus – Revolution. Die österreichischen Schriftsteller zwischen Geistespolitik und Roter Garde // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 46.

изобразить. Но по крайней мере еще четырех писателей для обозначения общего контекста необходимо упомянуть: Антон Вильдганс (1881–1932), Франц Теодор Чокор (1885–1969), Парис Гютерсло (1887–1973) и Оскар Маурус Фонтана (1889–1969). Не составляя особого поколения или единой группы, они все внесли заметную лепту в пропаганду экспрессионистской идеологии в Австрии, включая издания литературных журналов, теоретические и литературно-критические эссе и собственно литературное творчество. Упомянем лишь самое необходимое.

В 1916 году Фонтана издал антологию новейшей (в том числе и экспрессионистской) поэзии "Посев". Отчетливо экспрессионистская тенденция (с примесью неоромантизма) характерная и для журнала "Листовка", который Фонтана издавал с весны 1917 года до осени 1918 года; в числе авторов – немцы Вальтер Хазенклевер, Курт Хиллер, Рудольф Леонгард, Пауль Цех, но и австрийцы тоже – Макс Мелль (1882–1971), Рихард Биллингер (1896–1965) и др. На страницах журнала "неоромантическая пейзажная лирика и пацифистски-экспрессивная патетика перекрываются общей устремленностью к провозглашению мессианской концепции истории"<sup>13</sup>. Мировая война воспринимается как крушение старого мира; на его развалинах должен возродиться новый мир, проводниками в который могут быть только экспрессионисты. В одном из номеров "Листовки" Фонтана публикует статью "Программное", в которой представляет поэта единственным хранителем культуры в эпоху распада, спасителем "континентального человечества". Фонтана всегда писал много и практически во всех жанрах, создавая сложный синтез неоромантизма, экспрессионизма и реализма и – главное – стремясь сочетать в содержании животрепещущую современность и самые общие проблемы человеческого бытия. После второй мировой войны Фонтана – преуспевающий прозаик – выдвинулся как главный редактор двух ведущих газет и президент Союза австрийских писателей едва ли не на центральное место литературно-общественной жизни.

Преимущественно поэтом можно считать Антона Вильдганса, активно отстаивавшего самобытность австрийской культуры (эссе "Речь об Австрии", 1930). С 1903 года он опубликовал около 20 поэтических книг, преодолевая зависимость от Гофманстала и Рильке и эклектически соединяя натуралистическую и импрессионистскую образность с элементами экспрессионизма. Экспрессионизм сказывался в выборе тематики (эротические и социальные сюжеты), способах разработки сюжетов (пафос страдания всем обездоленным с антибуржуазным акцентом, призывы к всечеловеческому братству, вера в обновление человечества, в том числе и с помощью возрожденной религии), в попытках обновления ритмики, языка и характера образности (монтаж зрительно-живописных метафор, рит-

<sup>13</sup> Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich. S. 55.

мическое подчеркивание эсхатологических предчувствий, "перетекание" обнаженно натуралистических картин в символические). Более отчетливо экспрессионистские черты заметны в сборниках "Осеньвесна" ("Herbstfrühling", 1909), "Австрийские стихотворения" (1915), "Полдень" (1917), "Венские стихотворения" (1926). Вильдганс является также автором обширного неоромантического стихотворного эпоса "Кирбиш или жандарм, Ущербность и любовь" (1927), где юмористически-ироническими красками изображена жизнь послевоенной австрийской деревни. Подхватывая традиции И.П. Хебеля (эпос написан гекзаметрами), автор иронизирует над "доброй, старой Австрией", не предлагая, однако, ничего взамен кроме ностальгической идиллии в память о той же "старой Австрии", атмосфере которой посвящена и его автобиография "Музыка детства" (1928).

Весьма ощутимый вклад в развитие экспрессионизма внес художник и поэт Альберт Парис Гютерсло, занявший свое место в ряду целой когорты талантливых австрийцев, воплощавших в том числе и идеи экспрессионистского универсализма и его тяготение к синтезу различных искусств. В 1918–1919 годах в журнале "Спасение. Листки для опознания времени" Гютерсло "последовательно проводил пацифистскую, антикапиталистическую программу, призывавшую к обновлению христианства и очеловечиванию пролетариата"<sup>14</sup>. Сама личность и эстетические установки Гютерсло необычайно важны для понимания логики развития австрийской литературы в XX веке, потому что в разнообразном творчестве этого литературного "долгожителя" (он не только прожил 86 лет, но с юности и до самой смерти в 1973 году был активным участником историко-литературного, но и – шире – всего историко-культурного процесса в Австрии) отразились многие сущностные процессы трансформации и развития общественных и эстетических идей. Ретроспективно можно увидеть, что его мировоззренческие и эстетические установки уже в 1918 году были направлены на преодоление экспрессионизма как эстетического "бунта" и предлагали свой, оригинальный вариант трансформации новаций экспрессионизма в будущую эпоху (эссе "Истолкование экспрессионизма. По поводу 49-й выставки венской Secession", 1918). Исходя из своего понимания "нового общества" (общества, пережившего первую мировую войну. – А. Г.) как общества, основанного на "фанатической дружбе различий и на немислимо выросшей интенсивности", он полагал, что экспрессионизм призван выразить противоречивую сущность этого нового общества новыми художественными средствами, позволяющими преодолеть распад художественной формы, связанный с распадом внутренней цельности и самоидентичности личности. Гютерсло принимал "новое общество" как неизбежную данность и разрабатывал так называемую "двушущуюся поэтику", которая позволяла бы отражать неустойчивость жизни и самой че-

<sup>14</sup> Ibid., S. 63.

ловеческой личности с помощью неустойчивости формы, непрерывно разрушаемой и снова воссоздаваемой. Эстетические и художественные поиски Гютерсло во многом предвляли дальнейшие пути австрийской литературы XX века: Х. фон Додерер уже в эссе "Случай Гютерсло" (1930) назвал Гютерсло своим учителем; после 1945 года он стал учителем и покровителем известной Венской группы писателей-авангардистов (Ф. Ахлейтнер, Х.К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер).

Во многом сходную роль сыграл в австрийской литературе и Франц Теодор Чокор, вступивший в литературу еще до первой мировой войны сборником экспрессионистски окрашенных исторических баллад "Роковые силы" ("Die Gewalten", 1912) и стремившийся переосмыслить в своем творчестве не только национальные, но и славянские и романские литературные традиции. В написанном уже после второй мировой войны эссе "Моя встреча со славянскими писателями" Чокор придает этапное значение для своего творчества поездке в Санкт-Петербург в 1912–1913 годах и особенно знакомству с Н.Н. Евреиновым, по словам самого Чокора, "создателем кабаре "Кривое зеркало"... и русским теоретиком и практиком монодрамы, – русской форме экспрессионизма, появившегося там уже с 1910 года"<sup>15</sup>. Основные творческие достижения Чокора лежат в области драмы – современные исследователи сравнивают его с Брукнером, Хохвельдером, Цукмайером и Брехтом<sup>16</sup>. Но в нашем контексте важно отметить то, что мировой литературный и эстетический опыт в подавляющем большинстве зрелых произведений Чокора в конечном итоге "профильтровывался" сквозь католическую и монархическую, то есть консервативную по самому определению, основу его мирозерцания, сохраняя в глубинах веру в возможность возвращения "разорванного" человека двадцатого столетия к самому себе через акт духовного перерождения, достижимого лишь с помощью искусства, но не социальной и партийно-политической борьбы. Лирика Чокора, собранная в сборниках "Кинжал и рана" (1918), "Вечный бунт" (1926), "Черный корабль" (1945, расширенное издание в 1947 году), "Мужские стихи" (1947), и др., показывает и то, что в поэзии он был в большей степени консерватором и традиционалистом, чем в драме; в лирике он не столько экспериментировал, сколько стремился выразить глубинное состояние души – и для этого ему, как правило, хватало традиционных средств. То же в принципе можно сказать и о лирике упоминавшихся выше Вильдганса, Фонтаны и Гютерсло: душа их не хотела отрываться от духовных ценностей и форм классической гуманистической культуры. Но в литературе подобное "топтанье на месте" всегда чревато скатыванием во

<sup>15</sup> Машинописная рукопись хранится в Венской городской библиотеке, цит. по: Kucher P.–H. "Die Wollust der Kreatur... gemeinet mit Bitterkeit". Versuch über den vergessenen Expressionisten Franz Theodor Csokor // Expressionismus in Österreich. S. 421.

<sup>16</sup> См.: Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Stuttgart, 1969. S. 140; Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Bd. 1. Leipzig, 1972. S. 142.

вторичность и даже в тривиальность. Но это — вполне нормальное явление в литературе, когда рядом с мощным прорывами в будущее (Рильке, Трахль, Вайнхебер, Целан, Яндль) вполне мирно соседствуют в каком-то смысле уже "отставшие" литературные формы, привлекающие подавляющую массу столь же "отставших" читателей введением новых тематических пластов и проблем, так сказать "опусканием" новаторских достижений прежних литературных эпох на более массовый и доступный более широкому кругу читателей уровень. Без подобного "опускания" не может быть и движения "высокой" литературы — на поверку "высокая" литература в гораздо большей степени связана с массовой, чем это пока исследовано литературоведением.

При всем желании обнаружить некую единую качественную и мировоззренческую доминанту австрийской поэзии после "поколения" Рильке ее на самом деле найти не удастся. Очевидный консерватизм мировоззренческих позиций большинства австрийских писателей все же не мог охранить ее от внешних влияний и — самое главное — от мировоззренческих последствий страшного опыта первой мировой войны и распада Австро-Венгрии. Эти события настоятельно требовали осмысления и оценки, и разноречивый жизненный опыт новых поколений, входящих в литературу, далеко не всегда позволял укрыться за консервативно-католической ширмой. Мировоззренческий раскол, как и в других странах, проходит, в первую очередь, между теми, кто еще пытался осмыслить новое с традиционных религиозно-гуманистических позиций и принимал послевоенную действительность как данность, и теми, кто не мог или не хотел смириться с этой данностью, но приходил к мысли о необходимости изменения и ломки форм самой жизни, что не могло проходить без последствий для эстетики и поэтики. Мы говорим лишь о тенденции, потому что при конкретном сопоставлении творчества нередко оказывается, что в рамках вполне консервативного мирозерцания вдруг вспыхивает мощное пламя весьма радикального новаторства (У. Вордсворт, Т.С. Элиот), а в рамках радикального мировоззрения создаются эстетически "отсталые" произведения (И.Р. Бехер). В австрийской поэзии "активистская струя" не породила даже И.Р. Бехера. Говорить о ней приходится не только для полноты картины, но, в первую очередь, потому, что тенденция к "социализации" литературы и к ее расколу по крайней мере на два течения, захватив все европейские литературы, не могла обойти и австрийскую. Эти элементы социализации — пускай и по-разному — определили творчество таких заметных австрийских поэтов, как Бертольд Фиртель (1889–1953), Хуго Зонненшайн (1885–1953, отсидел во многих тюрьмах и из Освенцима попал в коммунистическую тюрьму, писал под псевдонимом Сонька), Хуго Хупперт (1902–1982), Эрнст Фишер (1899–1972, один из руководителей австрийской компартии, ставший впоследствии "ревизионистом"). В творчестве этих поэтов политизация и "социализация" литературы отразились

наиболее непосредственно и, как правило, поэтически малопродуктивно. Но они – пускай неуклюже и задиристо – заявляли о новом мировидении и о новой поэтике, совершенно не совместимых с мировидением и поэтикой "поколения Рильке" и религиозно-гуманистической традицией австрийской поэзии:

Живу лишь радостью минутной,  
Бессельно по свету кружусь.  
Целую только проституток  
И в школе облаков учусь –

так писал в своей стихотворной "Curriculum Vitae" (1907) Хуго Зонненшайн, в творчестве которого, может быть, с наибольшей художественной убедительностью выразилось мирозерцание анархизма, пытавшегося подвергнуть ревизии все связи и все традиции. Но "ничто не ново под луной", и Зонненшайн модифицирует то интонации средневековых вагантов, то словацкие народные песни (как выходец из Словакии и активный участник литературной жизни Чехословакии он знал чешский и словацкий языки) в сборниках "Словацкие песни" (1909 и 1919), "Словацкая родина" (1920), "Мой словацкий букварь" (1935), то обращается к опыту своих соратников-экспрессионистов. Зонненшайн должен был на своем пути в немецкую литературу преодолеть двойное отторжение со стороны представителей культурной метрополии: как выходец из еврейского гетто провинциального моравского городка и как представитель беднейшей части населения, типичный "люмпен". Это двойное отчуждение при несомненном поэтическом даре обеспечивает почти уникальное положение Зонненшайна в австрийской поэзии и в то же время помогает понять, почему этот поэт, автор 20 талантливых поэтических сборников и один из активнейших участников литературной и общественно-политической жизни первой половины XX века в Европе, до сих пор остается непонятым и непризнанным. Его творчество не вписывается ни в модифицированную буржуазно-гуманистическую, ни в пролетарско-партийную, ни в социалистическую модели культуры – а, значит, ни одна из этих моделей не может претендовать на действительное понимание сути и смысла XX века как культурной эпохи. Но эта тема – не для нашего краткого обзора. Но все же именно здесь необходимо напомнить хотя бы об одном историко-литературном факте, который, как представляется, наглядно подтверждает общую идею данной статьи.

Зонненшайн стал одним из основоположников и "катализаторов" австрийского "активизма". В 1918 он организовал в Вене (совместно с А. Эренштайном, Ф. Верфелем и др.) "Товарищеское издательство". Это издательство (помимо публикаций литературной продукции вступивших в

---

\* Здесь и далее переводы без ссылок на переводчиков принадлежат автору книги.



него авторов) в 1918 году выпускало журнал "Даймон"<sup>17</sup>, в 1919 году – "Новый Даймон" и с 1920 года – "Спутники". В этих журналах – впервые в австрийской литературе – обнаружилась попытка синтеза социалистически ангажированных политических идей с модернистскими эстетическими установками<sup>18</sup>. Именно это сочетание стало "красной тряпкой" для "быка" – К. Крауса, – который развернул в "Факеле" беспрецедентную критику всего круга авторов "Товарищеского издательства" (включая и упоминавшегося выше Г. Кульку). В нашем контексте весьма показателен уничижительный отзыв Крауса о печатавшемся в "Новом Даймоне" цикле стихотворений Зонненшайна (с 1915 года он печатался под псевдонимом "брат Сонька") "Легенда о страстотерпце Соньке": "Я считаю страстотерпца Соньку обычным симулянтом; и к тому же еще весьма неловким, поскольку даже из сумасшедших домов мне присылали стихи получше"<sup>19</sup>. Здесь речь идет не о критике, не о каком-то строгом литературном анализе формы и содержания, – но о тотальном неприятии, о попытке полного уничтожения неприемлемого мирозерцания и эстетических установок. Напомним лишь, что вышедший в 1921 году в Германии сборник избранных стихотворений Зонненшайна "Был один анархист" ("War ein Anarchist") удостоился весьма благосклонного отзыва самого Оскара Лёрке, который не участвовал в текущих литературно-политических баталиях и смог прочесть сборник "незамутненным" взглядом. Но суть этого краткого пассажа о крупнейшем поэте-анархисте в том, чтобы нагляднее подчеркнуть, что в XX веке, и особенно в эпоху экспрессионизма, в мировоззренчески и эстетически консервативную австрийскую поэзию стали неудержимо просачиваться новые тенденции, грозившие опрокинуть и традиционную гуманистическую картину мира и традиционные способы ее формального выражения. Эта картина была окончательно опрокинута лишь после 1945 года (Целан, Яндль).

Экспрессионизм напоминал извержение Везувия, но извержение было недолгим, и с начала 1920-х годов немецкоязычная литература начинает укладываться в гораздо более успокоенное русло "новой предметности"<sup>20</sup> ("Neue Sachlichkeit"); дадаисты и сюрреалисты, попытавшиеся перевести важнейшую *содержательную* проблему искусства (необходимость выработки нового мироощущения, мироистолкования, адекватного реалиям XX

<sup>17</sup> Название возводилось к "daimonion" Сократа: данная человеку божественная способность (внутренний голос), удерживающая от безнравственных поступков. Но возникали и другие трактовки, например, "одержимый человек" в одноименном эссе А.П. Гютерсло.

<sup>18</sup> См. подробнее в послесловии К.-М. Гауса и Й. Хаслингера: Hugo Sonnenschein (Sonka). Die Fesseln meiner Brüder. Gesammelte Gedichte. München; Wien, 1984. S. 138.

<sup>19</sup> Ibid., S. 139.

<sup>20</sup> Подробнее об истории и вариантах трактовки термина см. в книге: Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998. С. 15–24 и др. ("Доклады Научного центра славяно-германских исследований. 2).

века) в сферу формальных и формалистических экспериментов, в Австрию в этот период совершенно не укоренились. Без соотнесения с "новой предметностью" многое в поэзии (и в литературе, и в искусстве в целом) оказывается непонятным, вырванным из контекста саморазвития искусства. "Новая предметность" была попыткой в рамках самого искусства осмыслить реалии XX века с учетом экспрессионистского "взрыва" и модернистского "хаоса". В 1920-е годы мир как будто бы снова становился упорядоченным, но наиболее чуткие художники не могли не видеть, что эта упорядоченность мнимая, чреватая новыми катастрофами, и они ни один "предмет" уже не могли видеть в детерминированно-устойчивом позитивистском освещении XIX века. Весь предметный мир, природный и социальный, подвергался тщательному "пересмотру"; он переписывался и перерисовывался заново. Так представители жанра "Naturgedicht" (О. Лёрке, В. Леман, но и П. Хухель и Г. Айх и т. д.) заново "переживали" немецкую пейзажную (и прежде всего романтическую) лирику XIX века, открыв в ней такие подробности и глубины, которые романтикам еще и не снились. По существу и творчество Вайнхебера становится понятнее в контексте "новой предметности". Его величие и одновременно трагедия состоит в том, что как художник он свои предметы видел уже совершенно по-новому (циклы о цветах, или о музыкальных инструментах, или о жизни венских улиц), но мировоззренчески он это свое новое видение предметов все еще пытался последовательно и органично вписать в классическую гуманистическую традицию — пускай даже и такую неординарную, как Клопшток, Гёльдерлин, Рильке или Тракль. Отсюда и некоторая натужность его философской лирики — мировоззренчески он не может пробиться за пределы, означенные названными гениями. Но эти поиски нового мировидения редко достигали в австрийской поэзии межвоенных десятилетий столь трагического масштаба, как у Вайнхебера. Часто накопление нового качества происходило на путях медленного и постепенного движения, на путях художественного освоения новых тематических комплексов и новых эстетических приемов, осторожно расширяющих возможности унаследованных поэтических дикций.

В этой связи попытаемся хотя бы панорамно взглянуть на поколение австрийских поэтов, входивших во взрослую жизнь в годы первой мировой войны или сразу после нее. Условно этих поэтов можно назвать "поколением Крамера" — по имени Теодора Крамера (1897–1958), которого в Австрии порой называют "величайшим из австрийских поэтов после смерти Рильке"<sup>21</sup> и которого его переводчик Е.В. Витковский тоже назвал "одним из австрийских лириков мирового значения"<sup>22</sup>. Это поколение — по оз-

<sup>21</sup> Цит. по предисловию Е. Витковского в книге: Из современной австрийской поэзии: Теодор Крамер, Гуго Гупперт, Эрих Фрид, Пауль Целан, Ингеборг Бахман. М., 1975. С. 7.

<sup>22</sup> Там же. С. 6.

наченным выше причинам — еще гораздо более условно, чем "поколение Рильке", но тем не менее:

Эрнст Вальдингер (1896–1970)

Георг Кристоф Кулька (1897–1929)

Александр Лернет-Холениа (1897–1976)

Теодор Крамер (1897–1958)

Йозеф Ляйтгеб (1897–1952)

Это условное поколение объединяет прежде всего общий жизненный опыт: все — участники первой мировой войны, а Лернет-Холениа и Ляйтгеб — еще и австрийские офицеры во второй мировой войне, что — по меньшей мере — говорит об их "австрийскости" и "благонадежности". И, действительно, в своих, появившихся с начала 1920-х годов, поэтических сборниках они продолжают традиционалистскую линию австрийской лирики, правда, точкой отсчета для обоих становится уже Рильке, который Ляйтгеба приводит к Траклю и Вайнхеберу, а Лернет-Холениа — к Пиндару и Гёльдерлину. О Кульке кое-что уже было сказано выше. Но в данном контексте важно напомнить, что, происходя из Нижней Австрии, из еврейско-венгерской семьи, Кулька — в отличие от Зонненшайна — был достаточно обеспечен, получил университетское образование и все же примкнул к "активистам". Но Кулька окончил жизнь самоубийством — в предчувствии тех новых извержений европейского вулкана, которые он не хотел переживать дважды — как это много раз отпущено было пережить его современнику и другу, ваганту-анархисту Зонненшайну. Но в поэзии Кульки 1920-х годов глухой ропот европейского вулкана уже отчетливо сказался в ломке синтаксиса и доходящей до невнятицы сбивчивости тона — всего того, что возродится затем в "классически" выраженном виде у П. Целана, И. Бахмана, Э. Яндля и П. Хандке. И все же двое австрийских поэтов с еврейской кровью, но столь же кровно связанные с австрийской почвой и австрийской культурой, пройдут свой жизненный путь до конца, пытаясь в жизни и творчестве примирить "социализацию" и духовность, необходимость идейно-эстетических прорывов к новому содержанию и новым формам коммуникации и неотторжимой привязанностью к традициям классической гуманистической культуры. Но как же трудно им будет обоим возвращаться в Австрию: облаканный австрийскими премиями Вальдингер трижды после войны посетит Вену, но так и не решится вернуться на родину и умрет в Нью Йорке, Крамер же вернется, но уже только затем, — чтобы умереть. Оба были в числе организаторов Объединения социалистических писателей Австрии в 1933 году.

С наибольшей отчетливостью и наглядной органичностью неизбежный процесс "социализации" австрийской поэзии отразился в творчестве Теодора Крамера, почти необъятном по объему (при жизни была опубликована лишь малая часть из примерно 3000 стихотворений, им написанных) и столь же всеохватном по тематическому диапазону. Но во всем

этом щедром стихотворном разливе (исключая, может быть, часть интимной лирики периода эмиграции) почти безоговорочно торжествует "новая предметность", в разные периоды по-разному окрашенная: от отчетливого неоромантизма во многих стихотворениях сборников "На дне" (1928) и "Календарь" (1930) до освоения опыта экспрессионизма в духе жанра "Naturgedicht" со стремлением усилить этот опыт социальными или даже социально-политическими мотивировками, которые у Крамера, однако, никогда не становятся назойливо-дидактическими, как у многих пролетарских поэтов (Альфонс Петцольд, 1882–1923) или позднейших социалистических реалистов (Хуго Хупперт, 1902–1982). Вот, к примеру, с каким щедрым разворотом в неостановимую стихию жизни схвачен эпизод из беспросветно тяжелой жизни фабричных рабочих:

Возле джутовой фабрики в полдень, вдвоем  
прилегли на горячий песок.  
В зное летнего дня утопал оком  
и поблескивал женский висок.  
Пыль мешков и пеньковых волокон насквозь  
пропитала и горло и грудь,  
и с растресканных губ им не раз довелось  
каплю собственной крови слизнуть...  
("Щедрое лето". – Пер. Е. Витковского)

Описано так, что можно позавидовать этим задавленным непосильным трудом и постоянной нищетой рабочим, которые находятся, однако, в эпицентре стихийного потока жизни, хотя и не осознают этого сами. В подобных стихотворениях Крамера можно услышать отголоски уходившего с литературной арены неоромантизма: от Р. Кипплинга и Э. Верхарна до Н. Тихонова и даже к "Столбцам" Н. Заболоцкого. Поворот в "новую предметность" разворачивается в творчестве Крамера в стремление "написать стихотворение о вещах, о которых прежде никогда не писали стихов" или – как он свою же мысль сформулировал в стихе:

Чудо – дол и лес,  
синева небес,  
С детства помню ветра шум густой;  
Я на мир смотрю, –  
Только говорю  
Я устами тех, кто стиснут немотой.

"Новаторство Крамера заключалось в тематике, в самом предметном материале", – справедливо констатирует один из современных исследо-

вателей творчества поэта<sup>23</sup>. Но новую тематику широко вводили уже натуралисты и – еще более отчетливо – экспрессионисты. Читая огромный поток стихотворений Крамера, в которых он становится рупором тех, "кто стиснут немотой", нельзя не увидеть, что "развязывая языки" батракам и проституткам, фабричным рабочим и солдатам, он оживляет и "Застывшие трубы", и "Умирающие реки", и "Харчевню", и "Затопленную землю" (все это названия стихотворений Крамера), и сотни других "предметов" природы и "предметов", созданных человеческими руками, – все они у него оживают и говорят, но говорят они, конечно же, голосом самого Крамера, хотя бы уже потому, что говорят *одинаково* образным языком и выражают некое единое мирозерцание (в отличие, например, от Вайнхебера Крамер "ни одного-единственного стихотворения не написал на диалекте"<sup>24</sup>). Но сквозь тематическое многообразие "предметных голосов" в поэзии Крамера отчетливо вычитывается ощущение того, что на арену истории выходит какой-то совершенно новый мир, который по-новому заполняет прежний цивилизационный ландшафт, вытесняя его то ли на периферию, то ли в полное небытие. Это – "восстание масс", только истолкованное в метафизически-позитивном ключе, как необходимая и неизбежная "социализация", как метафизически трактуемая уверенность в правоте социалистической идеи. Но именно тотально-метафизический подход резко отделяет Крамера от мировоззренчески оптимистической социалистической лирики, потому что неизбежность вторгающейся "социализации" встает в его поэзии в таких аспектах, которые заметно опережали свое время:

Хворают великие реки,  
Теряют последний исток,  
Мелеют, мертвеют навеки,  
Уходят в прибрежный песок.  
С плотины по грязи и глине  
В ущелье летит водопад,  
И мутный поток на равнине  
Тяжелою дамбой зажат.

Задымлены близи и дали,  
Ольшаник иссохнуть готов,  
Столбы телеграфные встали  
В низовьях на месте лесов.  
Крошатся прибрежные глыбы,  
Под мусором отмель растет.  
Идохнут последние рыбы  
Средь погани и нечистот.

<sup>23</sup> Jarka H. Theodor Kramer: Avangardist der Ökolyrik. Diagnosen, Ahnungen, Widersprüche // Verlockungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Hrsg. von W. Schmidt-Dengler. Wien, 1994. S. 51.

<sup>24</sup> Ibid. S. 52.

От прежней, от дикой природы  
Не сыщешь уже ни следа.  
Цементом обросшие воды  
Угрюмо текут в города.  
Пусть ливень хлопочет, но вскоре  
Свой облик изменит страна;  
Потянутся в дальнее море  
Лишь русла, сухие до дна.  
("Умирающие реки". – Пер. Е. Витковского)

В этой тотальной метафизичности, в этой всеприродной "социализации" непосредственно социалистический аспект практически почти полностью растворяется (отсюда – весьма ранние критические оценки со стороны соратников по партийному билету, да и затянувшееся возвращение на родину было во многом связано с глубоко внутренним расхождением Крамера с "генеральной линией партии"), а – точнее – встает во весь рост, но не в искусственно идеологическом, а в своем доподлинном природно-социальном контексте. И в этом – самая сильная, действительно новаторская черта поэзии Крамера, обеспечивающая ему ни с кем не спутываемое место по крайней мере в австрийской поэзии. Разумеется, мы тезисно охарактеризовали здесь лишь одну черту разнообразного творчества Крамера, но черта эта – важнейшая, ею пронизана вся лирика Крамера – кроме той, где он говорит от себя и старается взять предельно искреннюю тональность, что особенно характерно для его поэзии периода эмиграции. Прижизненные поэтические сборники Крамера (помимо названных): "Мы лежали в болотах на Волини" (1931), "С гармоникой" (1936), "Изгнан из Австрии" (1943), "Вена 1938. Зеленые кадры" (1946), "В кабаке" (1946), "О черном вине" (1956), "Хвала отчаянию" (1956). В поэзии Крамера возникают очевидные переклички с балладами и зонгами Брехта ("Высылка" – "Die Abschaffung"), но и с таким крупным "метафизиком"-антифашистом, как Петер Хухель, прошедшим войну и советский плен: баллада Крамера "Сон о забытом в снегу", основанная на переживании автором опыта первой мировой войны, сюжетно и мировоззренчески предваряет потрясающую балладу Хухеля "Дороги призраков"...

И все же заключить этот вынужденно краткий очерк австрийской поэзии межвоенного периода хочется уточнением заявленного в начале тезиса о "провисании" ее между Траклем и Целаном. Да, "провисание" было, но оно образно сопоставимо не с канатом, провисшим над пропастью, а скорее уж с двухколейкой, ведущей через темный туннель, и для того, чтобы через него проехать, необходима опора на оба рельса, то есть на оба пути. Сущность первого из них ярче всего выразилась в поэзии Вайнхебера, сущность второго – через совокупность всего массива поэзии Крамера. И все же для наглядного подтверждения, кажется, необходимо процитировать еще раз социалиста-анархиста Зонненшайна, ясно проговаривавшего



то, что Крамер не решался сказать, в конечном итоге, пытаясь "внедрить социализацию" в буржуазно-гуманистическую концепцию развития (что в реальном идеологическом развитии Европы и сегодня еще остается доминирующим):

ДАЙ МНЕ ОСЛЕПНУТЬ  
Дай мне ослепнуть,  
сойти с ума иль смириться,  
жить в этом мире – пытка;  
Зачем Ты открыл мне  
тайнопись его черт?  
Убийство в чертах мужчины,  
в чертах природы и мира;  
низость в чертах у женщин  
всех наций и всех эпох;  
и нет в тех чертах жестоких  
только тебя, о Владыка  
беспомощный и беспечный!<sup>25</sup>

(Перевод Е. Колесова)

Очевидно, что такого стихотворения не написал бы не только Рильке, Трагль или Краус, но и Вайнхебер и даже – в столь резкой и прямой форме – Крамер. Поэт, живущий в абсолютно обезбоженном мире, обращается тем не менее к "беспомощному и бессовестному Богу" – полный абсурд? Или попытка уже выразить новую концепцию мира, основанную на реалиях XX века? Сам XX век окончательного ответа на этот вопрос, кажется, уже не даст.

---

<sup>25</sup> Последние строки оригинала:

aber Du: wo bist Du  
im Antlitz der Welt,  
Wehrloser, Ehrloser!?

## ЙОЗЕФ ВАЙНХЕБЕР



Творчество Йозефа Вайнхебера (1892–1945), крупнейшего австрийского поэта после Тракля и Рильке, хронологически точно укладывается в период от начала первой мировой войны и до конца второй мировой войны. Ему, в полном объеме пережившему трагедию австрийской и европейской истории, была отпущена энергия стать "классиком в хаосе"<sup>1</sup>, каковой являла собой история человеческого духа в XX веке. Блестяще владея всеми формами и жанрами классической лирики от античности и до современности, он попытался

с помощью виртуозно отточенной формы остановить распад содержания – в то самое время, когда живопись, музыка и литература, наперегонки разрушая унаследованные классические формы, декларативно провозглашали "триумф распада"<sup>2</sup>. Но если бы дело ограничивалось только упрямой приверженностью Вайнхебера к алкеевой и сапфической строфике, к гимнам и одам в духе Клопштока и Гёльдерлина, к сонетам в духе Микеланджело, то он остался бы в истории поэзии как некий курьезный анахронизм, как забавный эпигон-виртуоз (а такие упреки порой

<sup>1</sup> Klein J. Der Klassiker im Chaos: Josef Weinheber // Klein J. Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. 2. erw. Auflage. Wiesbaden, 1960. S. 835–845.

<sup>2</sup> "Verfall und Triumph" (1914) – название лучшего экспрессионистского сборника И.Р. Бехера (1891–1958).

раздавались в критике). Доходящая до суеверия приверженность поэта к исторически сложившимся жанровым формам лирики (Вайнхебер категорически исключал элемент случайности в развитии жанровых форм) сочеталась в его творчестве с религиозным отношением к поэтическому слову, которое он в зрелые годы выводил непосредственно из Евангелия от Иоанна: "В начале было Слово / И слово было у Бога..." Вайнхебер считал, что божественное – миротворящее и созидающее – слово утрачено людьми и снова приблизиться к нему может только поэт, который именно для этого и наделен божественным даром – талантом. Подобное отношение к слову восходит отчасти к ранним романтикам, например, к Новалису, утверждавшему, что поэт – маг и волшебник среди людей. Но "магическое" понимание поэтического слова многократно возродилось и в XX веке: в символизме, в "магическом реализме", в жанре "натургедихт", в материально-космической субстанциональности слова в "абсолютной" поэзии и прозе Готфрида Бенна (1886–1956). Один из поздних экспрессионистов и создателей жанра "натургедихт" Оскар Лёрке (1884–1941) издал в 1938 году сборник "Магические стихи", по своей поэтике очень близкий пейзажно-символистской лирике Вайнхебера. Но для понимания зрелой поэзии Вайнхебера необходимо некоторое вхождение в обстоятельства его жизни и творческой эволюции, поскольку он начинал как субъективный лирик, тяготевший к непосредственному выражению жизненных впечатлений и переживаний.

Через все творчество Вайнхебера проходит тема одиночества, постепенно разворачиваясь от своей биографической и социальной ипостаси к эстетической и философской, – к проблеме неизбежной изоляции настоящего художника в XX веке, веке, который не столько занят постижением сущностей, сколько их размыиванием в новые формы, способные щекотать нервы и удовлетворять поверхностные вкусы толпы. Биографически тема одиночества обусловлена полным сиротством Вайнхебера: в 1901 году умер отец, простой и жизнелюбивый человек (мясник по профессии), прививший мальчику любовь к природе и к народной песне; в 1904 году умерла мать, эту утрату будущий поэт переживал до конца жизни, ощущая отсутствие матери как экзистенциальный провал, как невосполнимый пробел. Уже с шести лет мальчик был вынужден жить в детском воспитательном доме – для домашнего воспитания у родителей не хватало ни времени, ни средств. Отец часто отсутствовал, вынужденный ездить по деревням в поисках дешевого скота. После смерти отца мальчик и обе младшие сестры были помещены в сиротский дом; обе любимые сестры умерли там от скарлатины: Франциска в 1904 году и через несколько лет четырнадцатилетняя Амалия. Это судьбоносное одиночество усиливало интерес к чтению и способствовало ранним попыткам выразить свои чувства в слове. Глубокий след в душе подростка оставляют Шопенгауэр и Ницше, из поэтов он позднее чаще всего упоминает Р.М. Рильке и С. Георге, хотя в

1910-е годы для него не меньшее значение имела поэзия Антона Вильдганса (1881–1932) и Рихарда Демеля (1863–1920), а позднее – Детлева Лилиенкрона (1844–1909).

Большое количество сохранившихся рукописей Вайнхебера, теперь уже полностью опубликованных<sup>3</sup>, позволяют проследить развитие поэта с 1912 года. Первые печатные стихи относятся к 1913 году. Для эпохи и для самого поэта в пору начальных поисков весьма показателен первый опубликованный сборник "Одинокий человек" (1920), куда вошли и многие из ранее написанных стихов. Главная тема – одиночество, ведущая интонация – постэкспрессионистская, более точное определение дать трудно, потому что Вайнхебер, "ожесточенно сопротивляясь находившемуся тогда в зените экспрессионистскому хаотизму"<sup>4</sup>, пробует сразу несколько путей его преодоления. Но ни один из намечаемых путей не предстает еще в данном сборнике как доминирующий.

Много троп по лесу пролегло,  
Много душ здесь засосала муть.  
Ах, как буря завывает зло!  
Мир холодный навесает жуть!  
И с полей несется злая весть,  
Бесконечный, заунывный вой:  
В мире троп воистину не счесть –  
Неужели нет пути домой?!

("Лесные тропы", 1918)

Приведенная здесь маленькая "проба" демонстрирует промежуточный характер художественных поисков Вайнхебера на данном этапе. Стихотворение написано в самом начале 1918 года и по настроению весьма родственно многим произведениям экспрессионистов, не устававших провозглашать одиночество, безысходность и "конец света" (именно так – "Welttende" – называлось ставшее знаменитым стихотворение Якоба ван Годдиса, во многом определившего тональность всего немецкого экспрессионизма). И все же экспрессионистскую патетику Вайнхебер уже к началу 1920-х годов успешно преодолевает. Он отказывается от экспрессионистской техники монтажа картин и образов, отказывается от "хаотизма" формы. Поэтому его стихотворения на неискушенный взгляд представляются более "старомодными", чем современная им поэзия экспрессионистов, дадаистов и сюрреалистов. Но по существу Вайнхебер движется в русле своего времени: после первой мировой войны экспрессионизм распадается или трансформируется, и одна из его трансформаций – это "новый реализм" ("Neue Sachlichkeit"), с которым творчество Вайнхебера 1920-х годов имеет вполне очевидные точки соприкосновения. Но об этом чуть позднее.

<sup>3</sup> Weinheber J. Sämtliche Werke. Neu hrsg. von Fr. Jenacek. Bd. 1–6. Salzburg, 1970–1996.

<sup>4</sup> Weinheber J. Über mein Verhältnis zu Rilke // Das grosse Josef Weinheber Hausbuch. Hrsg. von Ch. Weinheber-Janota. Wien, 1995. S. 56.

В большинстве ранних произведений Вайнхебера содержание еще слишком обнажает конкретно-ситуационные поводы, заставившие поэта взяться за перо – будь то любовное переживание, социальная обида или пасхальная прогулка в Вахау. Сборник "Одиноким человек" опубликован с посвящением: "Марианне Гриль, моей второй матери". После смерти матери мальчика приютила вдова с тремя детьми, мать его друга, которой он оставался благодарен до конца своей жизни. В 1908 году Йозефа исключили из пятого класса гимназии за полную неспособность к математике, и коренастый подросток идет на выучку в "университеты" жизни: рабочий на молочной ферме, канцелярист, кучер, домашний учитель... В 1911 году его берут служащим на государственную почту, где он проработал 21 год, уйдя в 1932 году на пенсию в должности инспектора почтово-телеграфной службы. В 1910–1927 годах он жил в 16 административном округе Вены, занимая комнату в доме приотлившей его Марианны Гриль на Хаснерштрассе, 134, где ныне висит мемориальная доска. "Моя родина – Вена, с каждым ее домом и холмиком, со всем возвышенным и безобразным в ней... Я ощущал себя полноправным жителем Вены, но я был жителем ее предместий, где жизнь идет тихо и неприметно и где по-прежнему говорят на раскатистом и грубоватом венском диалекте"<sup>6</sup>. В старинном районе Вены, Альт-Оттакринге, с начала 1910-х годов складывается достаточно многочисленная молодежная группа ("Ottakringer Kohorte"); на сохранившихся фотографиях выделяется невысокий широкоплечий юноша с крепко посаженной головой и крупными, волевыми чертами лица, обычно с гитарой или мандолиной в руках – по некоторым воспоминаниям Вайнхебер замечательно пел народные песни, вообще был музыкальным человеком, что впоследствии отразилось и в его поэзии. Он очень любил рисовать и не раз сожалел, что остался в живописи дилетантом, хотя и увлечение живописью старался использовать в поэзии, усиливая объективно-изобразительное начало. Первая мировая война задела молодого поэта лишь косвенно, так как от службы в армии он был освобожден как служащий государственного учреждения. С 1912 года Вайнхебер постоянно в конце апреля или в мае ездил на несколько дней в Вахау (в нижней Австрии на Дунае) – эту местность он считал одной из самых живописных во всей Европе, наиболее подходящей для душевного очищения и просветления. Поездки в Вахау помогали сохранять живое ощущение природы и восстанавливали в памяти картины раннего детства, прожитого в деревне. Пейзажно-философская лирика Вайнхебера утвердила свое достойное место на самых вершинах немецкоязычной пейзажной лирики.

К моменту выхода сборника "Одиноким человек" у Вайнхебера появились некоторые друзья и единомышленники в литературных кругах: Оскар

<sup>6</sup> Felldner F. Josef Weinheber. Eine Dokumentation in Wort und Bild. Salzburg/Stuttgart, 1965. S. 10, 14.

Метцнер (1886–1926), Лео Перутц (1882–1957) и младший по возрасту Эрнст Вальдингер (1896–1970), который написал в рецензии на первую книгу поэта: "В его лице мы слышим, наконец, прирожденного, естественного лирика, которому требуется только без надсады петь своим голосом, что он уже и умеет делать"<sup>7</sup>. С 1919 года Вайнхебера начинает печатать популярный журнал "Ди Мускете". Из австрийских поэтов – по принципу притяжения и отталкивания – важнейшую роль в этот период играют Г. Траклъ и Рильке<sup>8</sup>. Попытки определить свое место в литературном процессе приводят поэта к Карлу Краусу (1874–1936), некоторые идеи которого (борьба против конъюнктурного журнализма за единство формы и сущности, выражения и личности; постоянная мысль о том, что оскудение и опошление языка нации является важным симптомом оскудения и опошления самой нации) становятся опорными при выработке основ собственной эстетики в начале 1920-х годов. Воздействие идей К. Крауса (но и психоанализа) отчетливо уже в "Чистом стихотворении" (1921), декларирующем начало поисков глубинного, сущностного, не замусоренного языка поэзии:

Во сне, Господь, ты подарил мне стих.  
Проснувшись, я утратил смысл задания.  
Сижу, ловлю исчезающий мотив,  
И строю из словес пустое здание.

Но был же звук – осталось отраженье?  
Но был же образ – где его искать?  
В круговороте вечного движения  
Как глас Господень можно услышать?

Как было все? Был вещий сон целебный,  
Но цель моя – создать живую явь.  
Закрыв глаза, уйти в незримые пределы  
И в тех глубинах вновь найти тебя.

Совершенно в духе времени поэт хочет, погрузившись в глубины (бессознательного), увидеть сущностные черты мира и выразить их с помощью соответствующих этим сущностям слов. Но футуристы, сюрреалисты и дадаисты, хотя и провозглашали нечто подобное (особенно сюрреалисты) под процитированным манифестом Вайнхебера никогда бы не подписались – слишком старомоден и безыскусен он по форме, в нем нет ничего "самовитого" (В. Хлебников), ничего неожиданного и эпатазирующего, что стало в XX веке едва ли не основным признаком оригинальности. Но именно здесь и начинается водораздел между поэзией Вайнхебера и поэзи-

<sup>7</sup> Ibid. S. 46.

<sup>8</sup> Weinheber J. Rückblick und Rechtfertigung (1942) // Weinheber J. Sämtliche Werke. Bd. 4 (Prosa 1). Salzburg, 1970. S. 165–170.



ей модернистов всех направлений и оттенков. В одном из опубликованных посмертно фрагментов сам поэт сформулировал это таким образом: "Современные (революционные) направления придерживаются (ими же открываемой) формы. Совершенные направления сориентированы на бывшее-существующее (традиция)"<sup>9</sup>. Вайнхебер становится решительным традиционалистом, но не в смысле эпигонства и подражательства (хотя и такие упреки в адрес его творчества встречаются), но в высоком смысле хранителя традиции в век ее безудержного отрицания и уничтожения. "В период вырождения языка я попытался сохранить в стихотворении качество немецкого слова", – написал поэт в 1935 году в своей "Автобиографической заметке"<sup>10</sup>.

Осознанное движение к качеству отмечает лирическое творчество Вайнхебера 1920-х годов, лишь отчасти представленное в сборниках "С обеих берегов" (1923) и "Лодка в гавани" (1926). Первый сборник посвящен Л. Перутцу, старшему другу-писателю, уже в 1919 г. оценившему талант молодого поэта. Два "берега", вынесенные в название книги, это "берег" духа и "берег" плоти, между которыми барахтается человек в своем земном плаваньи, неизбежно приближаясь от "берега" рождения к "берегу" смерти. Пытаясь выразить в своих стихах соприсутствие и взаимопроникновение двух миров – физического и духовного, зримо материального и трансцендентного, – Вайнхебер по-своему приближается к "новому реализму", постэкспрессионистскому направлению в искусстве, стремившемуся восстановить в своих правах мир предметной действительности, размытый модернистами. "Новая вещественность" (как обычно буквалистски переводят это понятие) была стилистически и идейно весьма разнородна – не случайно в Германии в 1923 году одновременно были введены в оборот применительно к новым явлениям в искусстве два соперничавших понятия, "новый реализм" (Г. Хартлауб) и "магический реализм" (Ф. Ро); во Франции аналогичные явления подводились под "сюрреализм", в Италии сходные тенденции в искусстве сначала назывались "веризмом", а затем – уже в 1920-е годы – "магическим реализмом"; помимо названных широко бытовали такие обозначения, как "неоклассицизм" и даже "мистицизм". Несмотря на возрастающее количество диссертаций и монографий по "магическому реализму"<sup>11</sup>, окончательно отделить его от большого потока "нового реализма" пока не удастся, ибо общая предпосылка у них одна: сопряжение физического, предметного мира с его внепредметной, метафизической сущностью; в рамках этой общей предпосылки (двоемирия)

<sup>9</sup> Weinheber J. Sämtliche Werke. Bd. 3. Salzburg, 1996. S. 546.

<sup>10</sup> Ibid. S. 378.

<sup>11</sup> Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. Hannover, 1969; Scheffel M. Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1990; Kirchner D. Doppelböige Wirklichkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen, 1993.

возникали совершенно различные поэтики и пускались в ход разительно непохожие стилистические средства. При этом "новые реалисты", как правило, свободно использовали весь арсенал модернистских приемов ("техника монтажа" у К. Крауса), что еще больше запутывало ситуацию, ибо приемы-то прежде всего и бросаются в глаза.

Вайнхебер в своей ориентации на "бывшее-существующее" ищет и постепенно находит свои формы и свое содержание, примеряясь к истории форм и жанров европейской поэзии от Пиндара, Алкея и Сапфо (он научился читать их в оригинале) через Микеланджело, Клопштока и Гёльдерлина до своих непосредственных предшественников и современников Траля и Рильке, из поля притяжения которых было особенно трудно выйти. Развитие поэтики Вайнхебера сравнительно легко прослеживается на примере его постоянного возвращения к своим основным темам и мотивам, которые в начале 1920-х годов уже окончательно определились: одиночество художника и одиночество человека в современном мире; смерть как итог жизни и как ценностный ориентир для поведения (возникают очевидные переключки с экзистенциализмом); выражение феномена мироздания (или его существенных сторон) в рамках одного стихотворения или цикла стихотворений; попытки определить цель и смысл произведения словесного искусства (теория и практика "чистого стихотворения"). Поэт с ярким лирическим дарованием, Вайнхебер потратил массу усилий, чтобы "преодолеть Рильке" (как он это неоднократно обозначал) и трансформировать субъективно-лирическое и живописно-музыкальное начала поэзии в объективно-предметное самораскрытие мира посредством слова, ибо Вайнхебер, как и наиболее родственный ему в этом плане Г. Бенн, считал слово поэта высшим мерилom и высшим хранителем духовных человеческих ценностей. Но в начале 1920-х годов он был еще у подножия той лестницы к "божественному слову", которую он сам себе выстраивал, опираясь на собственную трактовку первых стихов евангелия от Иоанна<sup>12</sup>:

Завершив турне земное,  
Приплывешь ты в пункт конечный.  
И в предчувствии покоя  
Прояснится голова.  
Глупые забыв вопросы,  
Подведешь итог последний  
И почувствуешь томленье  
Близкой, сладкой, полной тьмы.  
Черный челн роняет глухо  
С весел серебряные капли,  
Все слова уже без звука –  
Смысл вещей и так понятен.

<sup>12</sup> Nadler J., Weinheber H. Josef Weinheber und die Sprache. Wien, 1968. – 32 s.

От друзей, врагов и прочих  
Нежно, тихо ускользая,  
Ты к корням спешнись, роюя  
Вздых последний, легкий, полный...  
Здесь твои деревья-братья  
Ждут тебя в свои объятия,  
И ты сам, блуждать уставший,  
Снова брат цветам опавшим.

("У цели", 1921)

В 1918 году Вайнхебер записал в одном из своих фрагментов: "Тайна и задача художника: примирить хаос "я" с миром"<sup>13</sup>. У него же еще раньше встречается выражение: "Поэт – искатель приключений души", впоследствии, правда, уточненное: «Нынешние "новые" поэты: искатели приключений души» ("авантюристы души")<sup>14</sup>. Свою собственную позицию в эпоху распада традиционных форм и ценностей он неоднократно определял как стоически-героическую: "Мой героизм: В эпоху духовного обнищания человеческого характера снова восстановить из обломков, с помощью слов и примера, образ совершенного человека"<sup>15</sup>. Совершенный человек, если он художник, должен быть мастером, – в полемике против дилетантов, заполнивших в XX веке литературный Парнас, Вайнхебер был резок, саркастичен и нередко покидал рамки приличия. Как мастер, он с равной виртуозностью владел аллеевой строфой и свободным ритмом, мог написать самый совершенный в немецкой поэзии венок сонетов и воссоздать ритмический рисунок гимнов и од Гёльдерлина. Сам поэт иронизировал, когда его упрекали в скрупулезно-ремесленном подходе к форме: "Когда дилетанты пишут стихи, поэты вынуждены мастерить и ремесленничать"<sup>16</sup>. Но параллельно с овладением ремеслом поэта-мастера Вайнхебер должен был решать для себя отнюдь не менее сложные вопросы содержания поэзии, вопрос «"примирения хаоса "я" с миром». Ибо он был сыном своей эпохи, которого, к примеру, проблемы бессознательного интересовали ничуть не меньше, чем модернистов. Но на этапе зрелого творчества Вайнхебер считал, что работа художника не завершена, оставлена на полпути, если он, сумев выплеснуть в словах или красках "авантюры души", "хаос собственного я", не "укротил" этот "хаос" строгой формой, ибо какой же может быть "совершенный человек" в бесформенности? Бесформенность Вайнхебер приравнивал к бесхарактерности, к этической распушенности, к отсутствию нравственного императива, к отступлению от божественного начала, данного человеку в Слове. Но божественное начало есть в природе, в

<sup>13</sup> Weinheber J. Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 526.

<sup>14</sup> Ibid. S. 526, 530.

<sup>15</sup> Ibid. S. 533. Опять позиция, почти дословно совпадающая с позицией Г. Бенна с середины 1920-х годов.

<sup>16</sup> Weinheber J. Ansprache zur Verleihung des Mozartpreises (1936) // Bekenntnis zu Josef Weinheber. Erinnerungen seiner Freunde. Hrsg. von H. Zillich. Salzburg. 1950. S. 170.

космосе, художник должен это видеть и уметь изобразить. Более того, сам божественный миропорядок нем без слова, и только слово поэта (ни философия, ни какая другая наука, по Вайнхеберу – как и по Г. Бенну, на это не способны) может "озвучить" эту немоту, заставить ее выразиться, раскрыться, заговорить. Попытки заставить "заговорить" адекватным языком внешний, предметно-природный мир (мир, лежащий за пределами "хаоса собственного я" поэта) – важнейшая черта развития всей поэзии Вайнхебера, тот путь, на котором он стремился преодолеть Рильке или по крайней мере отойти от Рильке на собственную дорогу. На этом пути возникали целые поэтические сборники, такие, например, как "Вена дословно" (1935), где австрийская столица буквально оживает во всем своем неповторимом своеобразии, или "Камерная музыка" (1939), где стихотворения стремятся передать не только специфику звучания отдельных музыкальных инструментов, но даже сущность и функцию того или иного инструмента в оркестре. Вайнхебер удивительно точно воспроизводит словом краски, запахи цветов, раскрывая неповторимость и предначертанность каждого из них, их очеловеченную сущность в божественном миропорядке, как, например, в цикле "Букет цветов" (1931) в сборнике "Благородство и закат" (1934), где речь идет о четырнадцати различных цветах, или поэтический сборник "О внеми, человек" (1937), где делается попытка изобразить (воплотить в словах) двенадцатимесячный годовой цикл в его природно-очеловеченной и космической ипостасях. Но все названные сборники и циклы – не самоцель, хотя в них содержится немало поэтических шедевров. Главным для Вайнхебера всегда оставался поиск пути из "хаоса я" в мир природно-космического единения, путь из одиночества к человечеству, путь из самоизоляции к воссоединению человеческой души, отпавшей от божественной благодати природы, с природно-космической гармонией.

Проиллюстрируем развитие этой важнейшей темы на двух примерах из раннего и позднего творчества Вайнхебера. Стихотворение "Мотыльку" (1923, позднее в несколько доработанном варианте было положено на музыку П. Хиндемитом) поэт включил в сборник "Одинокое сердце" (1935):

Ты, легким сном божественным рожденный,  
Посланец мира вечной красоты!  
Летишь как знак любви неутоленной,  
Расправив крылья парусом мечты:

Как ждут тебя цветы! Тобой плененный,  
Я в грезах зрю стремительный полет,  
Ты пролетишь, сиянием осененный,  
И пут земных слабеет тяжкий гнет.

Твой лик златой отпугивает тучность,  
Ты ввысь спешишь, а я клонюсь к земле.  
Но миг блажен, когда, рванувшись к тучам,  
Ты боль мою уносишь на крыле.

Стихотворение "В траве", написанное в июне 1936 года и опубликованное в сборнике "Поздняя корона" (1936), относится к числу хрестоматийных шедевров лирики Вайнхебера. Адекватному переводу оно почти не поддается – прежде всего, из-за краткости строки, не позволяющей воспроизвести все упоминаемые цветы и растения, количество слогов в которых слишком расходится с аналогичными именами в русском языке. Но тем не менее:

Клевер и ромашки,  
Тимиан и мак.  
Что ты чуешь, сердце,  
Что ты бьешься так?

На ладье высокой  
В сне иль наяву?  
В океан далекий  
Я плыву, плыву.

Корабли навстречу  
Гонят волнолом,  
Облака пасутся  
В небе голубом –

Колокольчик нежный,  
Мак и тиммиан.  
Без конца зеленый  
Легкий океан.

Одуванчик белый  
И шалфей степной.  
Челн направь мой, Боже,  
К гавани родной.

Там покой и нега.  
И звенит в ушах  
Гиацинт с ромашкой,  
Тимиан и мак.

В полусне качаюсь  
В травах, как в волне,  
К гавани причалю  
В голубом челне.

Совершенно очевидны моменты, объединяющие и разводящие оба стихотворения. В первом лирический герой и природа еще отчетливо разделены. Но уже и то, что человек может чувствовать, воспринимать божественную благодать природы, является для него благом, облегчает его страдания ("Ты боль мою уносишь на крыле"). В раннем стихотворении еще слишком заметна дидактичность, заданность; счастливая идея родилась сначала как головная конструкция, для которой искушенный поэт подыскал затем словесно-образное выражение. Ничего подобного нет во втором стихотворении (в оригинале больше музыкальности и строго выдержаны перекрестные рифмы): лирический герой здесь полностью слит с миром природы, погружен в ее тайны, составляет с ней единое и неразрывное целое. В то же время перед нами здесь совершенно очевидно – поэт XX века, поэт, близкий к акмеизму Н. Гумилева, Н. Клюева и С. Есенина (если приблизиться к российским категориям), умеющий сводить и разводить мелодию природы и голос человеческой души по законам совсем иной оркестровки, чем та, что была в распоряжении поэтов XIX века или более ранних эпох. Великими предшественниками подобной поэзии в России был Ф. Тютчев, в Германии – Гёте, Эйхендорф, Мёрике и Аннете Дросте-Хюльсхоф (1797–1848, одно из ее лучших стихотворений тоже называется "В траве"), в Австрии – Тракль и поздний Рильке.

В немецкоязычной лирике 1920–1930-х годов пейзажи Вайнхебера ближе всего соприкасаются с выросшим из позднего экспрессионизма лирическим жанром "нового реализма" – "Naturgedicht", крупнейшими представителями которого были Вильгельм Леман (1882–1968), Оскар Лёрке (1884–1941), Георг Бриттинг (1891–1964) и Готфрид Бенн (1886–1956), а несколько позднее – Петер Хухель (1903–1981) и Гюнтер Айх (1907–1972). Точность и конкретная предметность картин или состояний природы сочеталась в их лирике с трансцендентным планом изображения. Обыденные, на первый взгляд, зарисовки "магическим" образом превращались в символы вечного и божественного. "Магический реализм" в поэзии, представленный названными авторами, очень близок к Вайнхеберу и позднему Рильке, склонявшемуся к мистическому пантеизму (Рильке о Боге: "*Я нахожу тебя во всех предметах, которым я давно желанный брат*"). В афоризмах и рабочих заметках Вайнхебера возникает немало поэтологических перекличек с высказываниями представителей жанра "натурgedicht" и с "магическими реалистами". Например, в заметке 1938 года он пишет: "**Ясность и темнота.** Точность выражения не должна слишком опредмечивать само видение. **Нерастворимый остаток** и является тайной хорошего стихотворения. Зарифмованные сообщения о событиях – это *не* стихотворения"<sup>17</sup>. Стихотворение "В траве", так же, как и многие стихи из сборников "Благородство и закат", "Одинокое сердце", "Поздняя корона", "О вне-

<sup>17</sup> Weinheber J. Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 538.



мили, человек" и "Камерная музыка", полностью соответствует заявленной им поэтике. Удивительно точно схваченная реальная картина действительности (каждый, кому доводилось лежать летом на большом цветущем лугу, по которому волнами пробегает ветер, видит примерно то же самое, "точность выражения" достигнута, но ощущать это цветущий луг, конечно, каждый будет по-своему) почти незаметно переводится в экзистенциальный план. Луг превращается в океан жизни, душа совершает головокружительное путешествие, для которого вовсе не нужно покидать родной луг, ибо душа всеприсуща, она может переживать тысячи состояний в бесконечном разговоре с природой и с Богом. Поразительна многозначность текста, его "нерастворимый остаток", его "тайна": интерпретация только стихотворения "В траве" может занять немало страниц, и все равно в "нерастворимом остатке" будет достаточно материала для последующих интерпретаций<sup>18</sup>. Лирический герой беседует здесь с самим собой, с природой, с Богом, перед ним приоткрывается тайна мироздания, но только приоткрывается, — ибо кому же из смертных она открылась полностью?

Известный австрийский литературовед Йозеф Надлер (1884–1963), посвятивший Вайнхеберу большую монографию (1952), считал, что зрелое творчество поэта, открывающееся сборником "Благоденствие и закат" (1934) отчетливо разделяется на два направления. Первое из них, сосредоточенное на проблемах духа, составляют (по Надлеру) сборники "Благоденствие и закат", "Поздняя корона" и "Между богами и демонами" (1938), второе направление обращено к земному и представлено в книгах "Вена дословно", "О внимли, человек" и "Камерная музыка". Последний подготовленный самим поэтом сборник "Явленное слово" (1944, опубл. в 1947 году) Надлер рассматривал как удавшийся синтез обоих направлений, как высшее достижение, как поэтическое "сотворение мира словом"<sup>19</sup>. В более позднем докладе "Йозеф Вайнхебер и язык" (1953) Надлер посвятил особый раздел сопоставлению "Рильке и Вайнхебер", найдя, что "диапазон Вайнхебера в использовании изобразительных возможностей немецкого языка необозрим и беспределен в истории немецкой лирики"<sup>20</sup>. Сравнение с Рильке приводит Надлера к выводу о двух бросавшихся в глаза различиях крупнейших австрийских лириков. Развитие зрелой поэзии Рильке прослеживается во времени — от "Часослова", создававшегося на рубеже XIX–XX веках, до "Дуинских элегий" и "Сонетов к Орфею" 1920-х годов мы можем наблюдать изменение духовной атмосферы, сменяющегося "климата" сборников. Но (и это во-вторых) "повсюду мы видим один и тот же

<sup>18</sup> Jenaczek F. Josef Weinheber: "Im Grase". Zur Ästhetik der Lyrik Josef Weinhebers und zu ihrem Zusammenhang mit dem Sprachdenken von Karl Kraus // Österreichische Literatur. Ihr Profil im 20. Jahrhundert. Hrsg. von H. Zeman. Graz, 1989; Jenaczek F. Josef Weinheber // Deutsche Dichter. Bd. 7. Von Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1991. S. 395–402.

<sup>19</sup> Nadler J. Literaturgeschichte Österreichs. 2., erw. Auflage. Salzburg, 1951. S. 507–510.

<sup>20</sup> Nadler J., Weinheber H. Josef Weinheber und die Sprache. S. 9.

язык Рильке"<sup>21</sup>. В случае с Вайнхебером (по Надлеру) "перед нами поэт, говорящий языком многих, совершенно по-разному устроенных поэтов", основные различия которых "заключаются не в предмете и не в переживании, но в самом языке"<sup>22</sup>. Все эти несколько поэтов, языком которых "по-разному" говорит Вайнхебер, предстают вполне сложившимися уже в начале 1920-х годов<sup>23</sup>. В данном случае мы опускаем вопрос о возможных неточностях Надлера по отношению к Рильке, но что касается Вайнхебера, то Надлер, изучивший практически все доступное тогда рукописное наследие поэта и первым издавший полное собрание его сочинений (т. 1–5, 1953–1956), нащупал важнейший нерв его поэзии и поэтики, но к сожалению, не раскрыл до конца феномен его функционирования, благодаря которому Вайнхебер действительно занял особое место не только в австрийской, но и во всей немецкоязычной лирике XX века. С этим феноменом во многом связаны и трудности современного литературоведения, которое то отводит Вайнхеберу роль "крупнейшего австрийского лирика XX века"<sup>24</sup>, то всего лишь вскользь упоминает в современной истории австрийской литературы<sup>25</sup>. Попытаемся добавить хотя бы еще несколько штрихов к сказанному выше.

Огромная текстологическая и комментаторская работа по новому изданию полного собрания сочинений Вайнхебера, которую с 1960-х годов проводит Фридрих Еначек<sup>26</sup>, позволяет не только констатировать текстологические, методологические и фактические ошибки Надлера по отношению к текстам и биографии Вайнхебера, но и опознать литературоведческие лакуны, настоящие "белые пятна" в современном исследовании его творчества. Богатые комментарии Еначека, дающие, кажется, наконец достоверный фактический *контекст* жизни и творчества Вайнхебера, еще не могут претендовать на объемный литературоведческий анализ его творчества. Основные литературоведческие лакуны по отношению к поэзии Вайнхебера состоят в следующем. Во-первых, в литературоведческом плане совершенно не изучено соотношение опубликованных при жизни и оставшихся в рукописях стихотворений. Обе эти части примерно равны по объему, и оставшиеся в рукописях стихотворения далеко не всегда уступают по качеству опубликованным. Во-вторых, практически не изучена эволюция творчества Вайнхебера в 1912–1920 годах – до выхода сборника "Одинокий человек", а также характер изменения его поисков до выхода

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid. S. 9–10.

<sup>23</sup> Дополнительные разъяснения Надлера см. также: *Nadler J. Kleines Nachspiel*. Wien, 1954. S. 109–120.

<sup>24</sup> *Bortenschlager W. Deutsche Dichtung im 20. Jahrhundert. Strömungen – Dichter – Werke. Eine Bestandaufnahme*. Wels-Wunsiedel-Zürich, 1966. S. 180.

<sup>25</sup> *Zeman H. (Hrsg.) Literaturgeschichte Österreichs: von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Graz, 1996.

<sup>26</sup> Bd. 1 (in 2 Halbbänden), 1980; Bd. 2, 1972; Bd. 3, 1996; Bd. 4, 1970; Bd. 5, 1976.

сборника "Благодородство и закат". При огромном количестве опубликованных к настоящему времени стихотворений Вайнхебера все это – вовсе не простые задачи, без решения которых, однако, практически невозможно воссоздать научно достоверную картину развития его поэзии, в частности, уяснить поставленную еще Надлером проблему "сосуществования" нескольких поэтов в одном Вайнхебере. В-третьих, литературоведчески совсем не разъяснена исключительно важная проблема, касающаяся объяснения и-истолкования значения композиционной структуры опубликованных и неопубликованных сборников Вайнхебера. Ясно, что расположению стихов в каждом из своих сборников поэт придавал огромное значение – об этом непреложно свидетельствуют уже восемь (!) продуманных и завершенных собраний стихотворений 1915–1919 годах, предшествовавших первому опубликованному сборнику. В своих опубликованных сборниках Вайнхебер очень часто ставит рядом стихи, по времени своего создания отстоящие друг от друга на десятилетия. Уяснение смысла и сути дополнительной эстетической и философской нагрузки, которую играет композиционная структура поэтических книг Вайнхебера, кажется, способно пролить свет и на его "многоликость", которую литературоведение до сих пор никак не объяснило.

Вайнхебер был человеком сложной душевной структуры, что отразилось буквально во всем: в его отношениях с женщинами, с религией, с обществом и, конечно же, в творчестве. Его тянуло к женщинам, которые были порой значительно старше его по возрасту. В 1916 году он был помолвлен с талантливой женщиной-скульптором (сохранился прекрасный бюст поэта) Ирмагарт Стюарт-Вилльфорт, которая была на десять лет старше его. В 1917 году он по газетному объявлению познакомился с Эммой Фрёлых, целый год продолжалась интенсивная переписка. Старшая по возрасту и умная женщина оказала заметное влияние на Вайнхебера в период интенсивных духовных поисков, в том числе под ее воздействием он в 1918 году вышел из католической церкви, в 1919 году женился по гражданскому обряду и в следующем году развелся. Тайна этого брака биографами до сих пор не описана, но в сохранившихся письмах видна предельная откровенность поэта в изображении своих душевных и творческих мук. "До сих пор с моих искалеченных ног, до крови истертых в поисках Бога, не отлипла грязь пролетария-поденщика – кровь и грязь: в этой смеси нет благодати... Сколько силы, веры и чистоты я потерял в этой – по-видимому все же безысходной – борьбе против мрака!" – пишет он Эмме Фрёлых 23 марта 1917 года<sup>27</sup>. А за неделю до этого он написал ей о себе так: "Вдвойне одинокому видится светлый сон, его увеличенное отражение: Бог, который есть не что иное, как тьма его собственной души, которая просветляется в божественное благодаря его устремлению к свету". Из

<sup>27</sup> Feldner F. Josef Weinheber. S. 42.

этих писем видно, что писательство становится для Вайнхебера важнейшим средством формирования собственной личности, единственно возможным для него путем к "божественному". Уже в письмах 1917 года Вайнхебер ясно понимает, что личность поэта равнозначна его слову, это становится для него аксиомой, хотя практической жизни никак не облегчает. Свой третий стихотворный сборник "Лодка в бухте" (1926) он посвящает Хедвиг Кребс (1885–1958), вдове книготорговца, на которой он женится в 1927 году по евангелическому обряду. Брак остается бездетным, хотя и продолжается до конца жизни. Единственный сын Вайнхебера Иоганн Христиан родился в 1941 году от Герды Яноты, с которой Вайнхебер встречался и переписывался с 1937 года. Примерно с этого же времени он стал думать о возвращении в католическую церковь. Вайнхебер всегда любил дружеское застолье, пил он много, обычно предпочитая вино; с 1938 года вино стало для него средством временного ухода от непреодоленных или непреодолимых проблем личной и общественной жизни. Его отношения с национал-социализмом по сути были такими же, как и у целого ряда других крупных писателей, оставшихся проживать в границах разросшегося рейха: Герхарт Гауптман, Готфрид Бенн и др. Но в отличие от них Вайнхебер не смог дожидаться конца второй мировой войны: 8 апреля 1945 года, когда артиллерийская канонада приблизилась к Вене, он добровольно ушел из жизни, приняв избыточную дозу снотворного. Самоубийства писателей – по разным обстоятельствам – стали в XX веке делом почти обычным, но Австрия стоит здесь на первом месте – вспомним хотя Отто Вайнингера (1880–1903), чью книгу "Пол и характер" Вайнхебер хорошо знал, Георга Тракия (1887–1914), Эгона Фриделя (1878–1938), Эрнста Вайса (1884–1940), Стефана Цвейга (1881–1942), Пауля Целана (1920–1970). В этих самоубийствах тоже по-своему сказались психические перегрузки XX века, с легкомысленным оптимизмом загонявшего человечество в смертоносные стойла неосуществимых социальных и духовных проектов.

Пытаясь понять себя и свой век, Вайнхебер написал немало прозаических произведений, в том числе автобиографические романы "Сиротский приют" (1925, удостоен премии Вены), "Подрастающее поколение" (1928) и панорамный общественный роман "Золото вне курса" (1932, опублик. в 1954 году, переработанный вариант; 1940, опублик. в 1976 году). Проза Вайнхебера, включая обширную новеллистику и многочисленные фрагменты, заслуживает особого рассмотрения, но в своем историко-литературном значении она заметно уступает его поэзии, где творческий поиск был непрерывным и интенсивным. Экспрессионистская драма "Гений" (1919, опублик. в 1953 году) по проблематике и художественным средствам хорошо вписывается в драматургию своей эпохи: автобиографический герой терпит поражение в поисках "просвещенной человечности", его возлюбленная (Анита) опускается до профессии проститутки, что усиливает чувство вины героя. В пьесе нашли своеобразное отражение

идеи О. Вайнхебера о противоположности мужчины и женщины и о путях их возможного примирения (воздействие идей Вайнингера заметно и в отношениях с Эммой Фрёлх). В метафизическом плане Вайнхебер и в эти годы полагает, что примирение мужского и женского начал поэт осуществляет в синтезе языка (женское) и духа (мужское), и в этом состоит высшая цель словесного искусства<sup>28</sup>. То есть он и здесь далек от восприятия искусства с точки зрения его общественной функции. Он ставит своей целью "снова пробудить почтение перед таинственностью языка", убеждаясь в процессе творчества, что "язык и человеческое в человеке идентичны друг другу, что человеческая жизнь создается языком, как это уже считал Гёльдерлин"<sup>29</sup>. На эмпирическом уровне идеи Вайнхебера развиваются в некоторой параллели к философии Людвиг Витгенштейна (1889–1951), хотя и совершенно независимо от нее.

С начала 1920-х годов, опираясь на идеи О. Вайнингера, Освальда Шпенглера (1880–1936), на теорию и творческую практику К. Крауса и пытаясь оттолкнуться от Р.М. Рильке, Г. Тракля и Гёльдерлина, Вайнхебер предпринимает идеалистически-гуманистическую попытку остановить "закат Европы" с помощью возвращения слову его первоосновной сущности, примирить "дух и язык" с помощью глубинного художественного слова. Первой удавшейся попыткой заставить говорить сам вещный мир из его сущности Вайнхебер считал стихотворение "Барабан" (1924), которое он сам датировал 1922 годом (при хорошей сохранности рукописей поэта нельзя забывать, что он сохранял беловые рукописи, как правило, уничтожая черновые варианты).

Во сне барабана гремющий бой  
Уши мне просверлил.  
Те, кто шел в толпе иль молитвы пел,  
Глухи были, но я вскочил.

Барабан гремит, рвет грань гранит,  
Сердце мне сверлит и сверлит.  
Все, что знал, забыл, но свой долг вершил,  
Боль творенье мое завершит.

Барабан гремит – что за весть еще?  
Но далек Господь и не наречен.  
И сквозь мрак, и сквозь твердь, на геройскую смерть  
И гремит, и зовет, сквозь времен круговерть!

Стихотворение это убедительно проанализировано Ф. Еначемом<sup>30</sup>, но здесь хотелось бы обратить внимание на другое. Уже цитированное выше

<sup>28</sup> *Sachslehner J.* Josef Weinheber // Deutsche Autoren. Bd. 5. Güterloh/München, 1994. S. 300–301.

<sup>29</sup> *Feldner F.* Josef Weinheber. S. 108.

<sup>30</sup> *Jenáček F.* "Die Trommel". Versuch in nachgestaltendem Lesen // *Weinheber J.* Sämtliche Werke. Bd. 3. S. 558–577.

"Чистое стихотворение" и "Барабан" написаны примерно в одно и то же время и тематически близки друг другу. Но сколь разительно отличаются их поэтика, их дикция, их лексика, их образность! И там, и здесь речь идет о некоей сверхзадаче, которая поставлена поэту внеличностными силами ("Во сне, Господь, ты подарил мне стих"), но если "Чистое стихотворение" понятно без особой филологической интерпретации, то "Барабан" без подобной интерпретации до конца не раскрывается. Еначек совершенно прав в своем пафосе, доказывая, что индивидуальное, личностное самосознание Вайнхебера было принципиально чуждо массовому, клишированному сознанию национал-социализма. Но он еще более прав в своих попытках (вслед за К. Краусом) наглядно показать и объяснить, каким образом клишированное, ложное сознание может извратить и ложно прочитать и понять настоящий текст: ложное сознание и настоящий текст будет читать сквозь призму идеологических клише своего времени. Ложное сознание не поймет, что "геройская смерть", к которой чувствует себя призванным разбуженный барабаном поэт, не имеет ничего общего с представлениями о "геройской смерти", которые внедрялись в массовое сознание национал-социалистами. "Геройская смерть" Вайнхебера направлена очевидно против толпы, которая не слышит (не хочет слышать) вести о Боге, который еще "далек и не наречен", и поэт должен услышать и "наречь" (назвать) его, да еще так, чтобы его слова были услышаны (и поняты в своем истинном значении) толпой, которая "глуха". Стихотворение "Барабан" и написанные в том же ключе стихи "Флейта" и "Труба" Вайнхебер включил в сборник "Благородство и закат", который завершается программным стихотворением "Самый одинокий разговор с самим собой", где последние слова:

А если Бог позовет, то встань и иди  
Даже против целой толпы!

Читая сегодня "Благородство и закат" даже трудно представить себе, каким же извращенным должно было быть читательское восприятие в Германии в 1934 году, когда именно там и неожиданно для самого поэта он оказался созвучен текущей национал-социалистической пропаганде. Но может быть отечественному читателю этот механизм ложного прочтения текста станет понятнее, если, к примеру, вспомнить, какой популярностью у советских читателей и издателей пользовалось стихотворение Г. Гейне "Доктрина" ("Бей в барабан и страх отбрось / И маркитантку целуй смелей / Лучшего в мире ты не найдешь / В этом премудрость науки всей...") с его примитивным гедонизмом и заземленным материализмом, посвященное, как видим, тоже теме "барабана". Оставив вопрос о том, мог ли Вайнхебер сознательно полемизировать против материалистической доктрины Гейне, обратим внимание лишь на существенную разницу двух "барабанов". У Гейне "барабан" в руках у "лихого барабанщика", который

"будит" людей для того, чтобы, "отбросив страх", наслаждаться радостями плотской жизни и "смелей целовать маркитантку"; У Вайнхебера барабан – это зов Вселенной, это – указующий глас Господень, который толпа не слышит, но который может услышать поэт и воплотить этот глас в слово, "наречь" его.

Завершая этот первый на русском языке обзор поэзии Вайнхебера, приведем еще одно стихотворение из сборника "Поздняя корона", написанное в августе 1936 года:

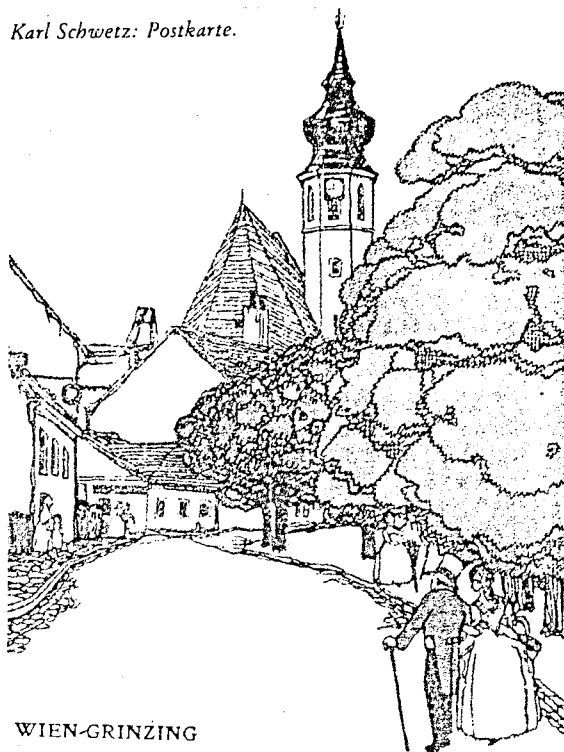
Шепчет душа, пора  
Вниз идти, к праотцам.  
Но смотри: в высоте голубой,  
Как кораблики, тучи резвятся.  
Тихо склонись над потоком,  
Почувствуй вод молчанье!  
Ах, разве ты прежде любил  
С такой упоительной страстью!  
Кто молод, понять не может  
Жизнь в глубине прощанья,  
Горькую слабость сердца  
В половодье лугов цветущих.  
Но не трогай – лишь боль ущемись.  
Красота – это сладкое жало.  
Лучше не сыпать цветы  
На последней земной тропе!  
Темная, бурая осень,  
Дай еще раз с тобой обняться!  
Ведь когда опадают плоды,  
Легче прощаться с жизнью.  
Тяжело уходить весной.  
Но мертвые неумолимы.  
Ах, цветы, мне нельзя.  
Мать, не сердись, я иду...

Предложенный здесь очерк жизни и творчества Вайнхебера может претендовать лишь на первое приближение к его поэзии, мы не могли здесь раскрыть этот огромный мир во всем его разнообразии. Важнейшую роль в зрелом творчестве Вайнхебера играет система "отсылок" к произведениям своих предшественников, прямой или опосредованный диалог с ними. Этот диалог зачастую носит многоступенчатый характер, как, например, в сорока одах сборника "Между богами и демонами", где, с одной стороны, варьируются идеи и темы Фридриха Гёльдерлина, но, с другой стороны, идет глубокий диалог с Р.М. Рильке, прежде всего с его "Дуинскими элегиями". Подобная многоступенчатая "игра" литературными традициями – характерная черта историко-литературного процесса XX века, стоит припомнить лишь "Улисс" Д. Джойса. Игра с традициями, с духов-



ными мирами прошедших эпох в то же время – характернейшая черта эпохи постмодернизма, в которой мы сегодня живем. Но если для постмодернистов игра – основополагающая черта мирозерцания, то для Вайнхебера диалог с традицией – экзистенциальное условие для поэта, желающего услышать "глас Господень", важнейшее средство самодисциплины, способное удержать писателя от искушения "революционным" волюнтаризмом и опускания в стихию анархического хаоса – пускай и необходимых, но все же промежуточных стадий творческого процесса. Позиция героического стоицизма, характерная для мировоззрения Вайнхебера и отразившаяся в его поэтическом творчестве, имеет не только биографическое, но и эпохальное объяснение. В этой позиции есть черты, присущие неоромантизму Р. Киплинга и Н. Гумилева, например, но и определенной части литературы "нового реализма" ("магический реализм"), вспомним опять Г. Бенна: "...Поймешь на склоне пути / Одно лишь ты должен: как стоишь / – То цель, или страсть, или подвиг / Свое назначенье нести..." В этих важных скрещениях с литературной эпохой у поэзии Вайнхебера есть своя ниша, есть свой, ни с кем не спутываемый профиль, что позволяет ему претендовать на заметное место не только в австрийской или немецкоязычной, но и всей мировой поэзии.

*Karl Schwetz: Postkarte.*



WIEN-GRINZING

## ЗАГАДКИ И ПАРАДОКСЫ ЗИГМУНДА ФРЕЙДА

Дорогу к всемирной славе Фрейду проторили прежде всего писатели: они очень рано заинтересовались его трудами, вступали с ним в переписку, активно использовали его открытия и гипотезы в своем творчестве, вручили ему Гётевскую премию в 1930 году, добивались присуждения Нобелевской премии. Следы воздействия идей психоанализа невозможно отрицать в творчестве Д.Г. Лоренса, Д. Джойса, У. Фолкнера, М. Пруста, А. Жида, Ф. Кафки, Г. фон Гофмансталя, Ф. Верфеля, Г. Броха, Р. Музиля, С. Цвейга, А. Дёблина, Т. Манна, Г. Гессе, А. Бретона, Л. Арагона и многих других писателей; под воздействие его теорий попадали и многие художники (С. Дали и др.). Сумма ранних идей Фрейда, которая привлекла внимание, состояла в раскрытии неизвестных дотоле законов функционирования сферы бессознательного – хотя и предполагавшейся, но скрытой от непосредственного наблюдения части человеческой психики, навязывавшей человеку свою волю из грозных глубин мифической истории.

Ранние идеи Фрейда попали в конце XIX и в начале XX веков как искра в сухую солому. Если ограничиться только историко-литературной ситуацией, то нужно вспомнить, что это было время изживания натурализма с его многократно разыгранной картой неследственности: вспомним бесчисленные романы Золя, раннюю прозу Т. Манна (включая роман "Будденброки"), смакующий натурализм Г. Манна и т. д. Открытие Фрейдом Эдипова комплекса, символики сновидений как искаженного проявления вытесненных желаний, вообще представление о человеческой психике как о поле битвы между неустойчивым и колеблющимся сознанием и непоколебимым в своей изначальной мощи бессознательным – все это могло привлечь и привлекало и реалистов, и экспрессионистов, и декадентов всех мастей. Поэтому Т. Манн мог, по его словам, осуществить "праздничную встречу поэзии и психоанализа" в романе "Иосиф и его братья", экспрессионисты могли видеть в своем поколенческом бунте против "отцов" прямое подтверждение Эдипова комплекса, а сюрреалисты могли с полным правом провозглашать Фрейда своим духовным отцом – так же, как и он, они выворачивали наизнанку и душевную жизнь человека, и всю его природу. Сальвадор Дали, например, считал для себя за честь нарисовать портрет Фрейда.

Итак, определенную роль в увлечении Фрейдом сыграла мода. С этим не приходится спорить, но все же "мода" захватила слишком большой круг

разных людей и продолжалась слишком долго, чтобы можно было все списать на нее. Очевидно все же, что в учении Фрейда была некая изначальная глубина, которую мода лишь по-своему подхватила, упростила и использовала в своих сиюминутных целях. Попытаемся разобраться... Слово "психоанализ" появилось в немецком языке в 1896 году – впервые его употребил венский врач Зигмунд Фрейд, тогда еще не подозревавший, какую "мину" он закладывает под XX век. Изобретателю психоанализа исполнилось ровно сорок лет, за плечами были многие годы сомнений и поисков, неудовлетворенное самолюбие и тщеславие, сопряженные с ежедневной борьбой за хлеб насущный: в семье подрастало шестеро детей, а настоящее признание и широкий общественный резонанс все еще представлялись заманчивой, но недостижимой мечтой. Ни одной рецензии от своих коллег-врачей не дождался Фрейд и позднее, когда в конце 1899 года была опубликована его эпохальная книга "Толкование сновидений", до сих пор остающаяся своего рода катехизисом психоанализа. 600 экземпляров первого издания были распроданы лишь через восемь лет.

Венский музыковед Макс Граф, ставший впоследствии другом Фрейда, так описывал скандальный контекст рубежа веков, в котором в Вене впервые стало звучать имя великого психоаналитика: "Когда в те дни в какой-нибудь группе венцев кто-то вдруг невзначай упоминал имя Фрейда, все начинали смеяться, как при особенно остроумной шутке. Фрейд – это тот самый смешной чудак, который написал книгу о снах и выдал себя за толкователя снов. Считалось верхом безвкусицы произносить имя Фрейда в присутствии дам. Дамы краснели при первом же его упоминании"<sup>1</sup>. Правда, сокращенный вариант "Толкования сновидений", изданный в 1901 году в Висбадене, был уже в 1904 году переведен на русский язык, что означало первую веху на пути восхождения Фрейда к славе. Целомудренные венцы смеялись, по-видимому, зря. В эти годы работы Фрейда начал внимательно читать Ромен Роллан, позднее между ними завязалась переписка и дружба. Россия и США, Франция и Англия обнаруживали все более явный интерес к Фрейду и психоанализу, но этот интерес очень медленно пробуждался в самой Вене. Только в 1919 году Венский университет наконец признал Фрейда ординарным профессором. Но даже и тогда в списке его работ, принимавшихся к рассмотрению, отсутствовали труды по психоанализу. Академическая наука отказывалась признавать новое, основанное им направление.

Эпохальную новизну открытий Фрейда, как это на первый взгляд ни парадоксально, первыми почувствовали писатели. Когда еще в 1895 году в одной из своих статей о психотерапевтическом методе лечения истерии Фрейд в первом приближении попытался сформулировать "метод свободных ассоциаций", впоследствии столь блестяще им разработанный, колле-

<sup>1</sup> Freud S. Essays. Bd. 1–3. Hrsg. von D. Simon. Berlin, 1988, Bd. 3. S. 531.

ги-врачи отклонили его, но писатель, театральный критик и директор "Бургтеатра" Альфред фон Бергер отозвался на нее статьей "Душевная – хирургия", где были следующие знаменательные слова: "Мы предчувствуем, что когда-нибудь окажется возможным подвести фундамент под самые глубокие тайны человеческой души. Сама же теория, собственно говоря, есть не что иное, как психология, используемая писателями"<sup>2</sup>. Это наблюдение оказалось по-своему пророческим. Ни одна научная теория в XX веке не оказала столь очевидного воздействия на литературу, как психоанализ. Многие писатели не только вздохнули читали Фрейда, но и наперебой предлагали ему свою дружбу. Своеобразным апофеозом этого похвального увлечения стал восьмидесятилетний юбилей ученого в 1936 году, когда нобелевский лауреат Томас Манн прочитал в Вене доклад "Фрейд и будущее" и передал юбиляру папку, в которой были собраны и подшиты пожелания счастья и здоровья от 191 писателя и художника. Среди поздравлявших Фрейда были Герман Брох, Сальвадор Дали, Альфред Дёблин, Андре Жид, Кнут Гамсун, Герман Гессе, Олдос Хаксли, Джеймс Джойс, Пауль Клее, Эльза Ласкер-Шюлер, Роберт Музиль, Пабло Пикассо, Ромен Роллан, Жюль Ромен, Франц Верфель, Торнтон Уайлдер, Вирджиния Вулф, Стефан Цвейг и многие другие. Т. Манн, назвав психоанализ "духовным естествознанием", а его создателя "первопроходцем будущего гуманизма", подчеркнул, что "в жизненном труде Фрейда со временем будет распознан один из важнейших краеугольных камней фундамента для построения новой антропологии, а тем самым и фундамента будущего, фундамента здания более умного и свободного человечества"<sup>3</sup>. Столь уникальный в истории культуры факт прижизненного признания заслуг ученого духовной элитой разных стран и континентов требует особого объяснения, которого многочисленные биографы Фрейда пока, к сожалению, не дали. В небольшой статье можно лишь попытаться воспользоваться "методом свободных ассоциаций", чтобы приблизиться к великому психоаналитику с неожиданной и в то же время вполне допустимой стороны. Естественно, что важным подспорьем для такого подхода служат прежде всего материалы настоящей книги, дающие возможность прочитать на русском языке статьи самого Фрейда<sup>4</sup>.

Фрейд всю жизнь много и разнообразно читал, был человеком поразительно эрудированным. Будучи лучшим учеником венской гимназии, он овладел греческим и латынью, читал по-древнееврейски, по-французски и

<sup>2</sup> Ibid. S. 525.

<sup>3</sup> Mann Th. Freud und die Zukunft. – Freud S. Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt a. M. – Hamburg, 1960. S. 220.

<sup>4</sup> В дополнение см. издания, вышедшие уже после отмены цензурного "табу" на произведения Фрейда: Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989; Психология бессознательного. М., 1989; О психоанализе. М., 1990; Сновидения. Сексуальная жизнь человека. Избранные лекции. Алма-Ата, 1990; Психоаналитические этюды. Минск, 1991; Леонардо да Винчи. Воспоминание детства. М., 1991.

по-английски, самостоятельно выучил итальянский и испанский языки. Одним из его любимых писателей был Гёте, которого он постоянно перечитывал и у которого извлек немало полезных сведений при разработке отдельных деталей своей теории бессознательного. Дважды Фрейд попытался дать психоаналитический портрет великого классика: в статье «Одно детское воспоминание из "Поэзии и правды"» (1917) и в веймарской речи по поводу присуждения ему премии Гёте в 1930 году. Раньше многих биографов Фрейд увидел и понял, насколько скрытен был Гёте, как постоянно и тщательно уничтожал он всякие документы (в том числе письма и дневники), которые могли бы помешать потомкам увидеть его таким, каким он сам хотел предстать перед ними. Современное гётеведение, естественно, уже во многом разобралось с этой проблемой, дало ей если и не полное, то все же достаточно разностороннее объяснение<sup>5</sup>. Но все же, как ни скрытен был Гёте, он никак не мог предугадать, что наступит эра психоанализа, от которого почти невозможно укрыться. По самому раннему детскому воспоминанию, которое Гёте считал возможным поместить в "Поэзии и правде" как совершенно для него безобидное, Фрейду открылось все искомое: Эдипов комплекс, желание стать единственным обладателем своей матери и вытекавшая отсюда ревность к брату, доходившая до тирании над ним и желания его смерти<sup>6</sup>. В поздней речи о Гёте Фрейд уже не заостряет эту проблематику, подает ее в умиротворенной и пропущенной сквозь цензуру самого Гёте поэтической форме<sup>7</sup>. Видимо, обстановка получения премии и необходимость публичного выступления перед литературной, а не медицинской общественностью заставили психоаналитика искать более мягкие тона. И надо отдать должное – доклад получился великолепный! Но зато статья "Достоевский и отцеубийство" (1928) снова демонстрирует психоаналитический метод во всем его блеске и жесткости – личность великого русского писателя разлагается здесь беспощадно, несмотря на то что Фрейд считал роман "Братья Карамазовы" "величайшим романом из всех, когда-либо написанных, а "Легенду о Великом Инквизиторе" – одним из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно"<sup>8</sup>.

Зададимся естественным вопросом: догадывался ли сам Фрейд, что, изобретая психоанализ, он выпускает из бутылки джина, который может в конце концов обратить свое оружие против самого хозяина? Безусловно, догадывался и, следуя завету Гёте, многое сделал, чтобы потомки судили о нем так, как бы ему самому хотелось. "Автобиография" в этом смысле – тоже своего рода "Поэзия и правда": великий поэт дает свой литературно

<sup>5</sup> На русском языке проблема полнее всего освещена в кн.: Конради Г.О. Гёте. Жизнь и творчество. Т. 1–2. М., 1987.

<sup>6</sup> На русском языке статью Фрейда см.: "Вопросы литературы". М., 1990. № 8.

<sup>7</sup> На русском языке речь Фрейда см.: "Вопросы литературы". М., 1990. № 8.

<sup>8</sup> Там же. С. 167.

стилизованный автопортрет на фоне эпохи, великий психоаналитик в сдержанных тонах набрасывает штрихи своей жизни во всемирно-историческом контексте психоанализа. Но психоаналитику было все же намного труднее в силу целого ряда обстоятельств, и поэтому образ его дошел до потомков в гораздо более противоречивом виде. Рассмотрим чуть подробнее лишь самое важное из этих обстоятельств.

И писатель, и психоаналитик имеют один и тот же объект исследования – человека, а еще точнее – самого себя. Последнее утверждение кажется спорным и парадоксальным, но я на нем и не настаиваю категорически. Давайте согласимся с этой мыслью на время, в качестве рабочей гипотезы. Тем более, что в отношении писателей, видимо, эта мысль не так уж и спорна. Возьмите великих лириков (Петрарка, Гёте, Пушкин, Лермонтов, Блок), вспомните некоторые высказывания самих писателей ("Госпожа Бовари – это я" Флобера, аналогичные мысли Л. Толстого о Наташе Ростовской и Анне Карениной, да и мало ли что еще!). Что же касается психоанализа, то не подлежит сомнению, что это гигантское здание, постепенно разросшееся до уровня универсальной общественной науки и даже своеобразной философии (как это ни пытался отрицать сам Фрейд), целиком и полностью выстроено с помощью многолетнего и никогда не прекращавшегося *самоанализа*. Назову лишь некоторые общеизвестные факты, которым до сих пор, однако, практически не придавалось надлежащего значения.

Осенью 1893 года Фрейд почувствовал боли в сердце, на следующий год болезнь усугубилась и приобрела характер своеобразного невроза, который Фрейд тщательно проанализировал, придя к выводу, что причины его болезни – сексуального свойства. Проведенный психоанализ помог излечению, итоги размышлений изложены в "автобиографической" статье "Как возникает страх". Хотя свой первый подход к "методу свободных ассоциаций" (о нем нам еще придется поговорить) Фрейд сделал еще в 1892 году, детальная разработка этого основного и единственного метода фрейдовской психотерапии началась лишь на основе толкования сновидений. Первый собственный сон Фрейд истолковал 14 июля 1895 года. Записи и анализы собственных снов приводят его к важному выводу, что во сне исполняются вытесненные в жизни желания. Начинаются систематическая разработка символики сновидений и попытки их адекватного истолкования. Для построения символики сновидений и для истолкования огромного моря снов были необходимы прежде всего неисчерпаемая творческая фантазия и совершенно четкая логика поиска болезненных симптомов, проявляющихся даже во сне обычно в искаженном цензурой сознания виде. В толковании своих собственных и чужих сновидений Фрейд проявил разносторонние творческие способности – может быть, прежде всего литературные и лингвистические. Более сложные ассоциативные истолкования он порой предпочитал более простым, хотя и очевидным. Книга "Толкова-

ние сновидений" во многом построена на анализе собственных сновидений Фрейда, который в 1896–1898 годах занимался активным самоанализом и собственной психотерапией, пытаясь излечить себя от новой навязчивой болезни – истерии, как он сам ее назвал. 14 августа 1897 года он пишет своему другу Вильгельму Флису: "Главный пациент, который меня занимает, – это я сам. Моя небольшая, но из-за работы резко возросшая истерия несколько разрядилась. Но кое-что еще не поддается анализу. От этого в первую очередь зависит сейчас мое настроение. Анализ подвигается очень трудно. Он подрывает и мою психическую силу, необходимую для сообщения о том, что мне уже удалось сделать. Но я должен завершить эту работу..."<sup>9</sup>

Самоанализ все чаще начинает упираться в образ отца, умершего 23 октября 1896 года; в творческом воображении мелькают далеко идущие обобщения и параллели. 15 октября 1897 года он сообщает тому же В. Флису: "Мой самоанализ представляет собой самое существенное, что у меня сейчас есть, и обещает стать высшей ценностью для меня, если мне удастся довести его до конца... Весьма ценное упражнение – быть до конца честным с самим собой. Единственная мысль всеобщей значимости сверлит меня. Я и у самого себя обнаружил влюбленность в мать и ревность к отцу, я считаю это теперь всеобщим переживанием раннего детства, хотя и не всегда столь же раннего происхождения, как у детей, заболевающих истерией... И если это так, то можно понять чарующую власть "Царя Эдипа", несмотря на все возражения, которые выдвигает разум против рокового сплетения обстоятельств, и ясно также, почему позднейшая драма рока выглядит столь убого..."<sup>10</sup> Далее разворачивается первая по времени психоаналитическая трактовка драмы Софокла и "Гамлета" Шекспира, позднее занявшая столь обширное место и у самого Фрейда, и у его последователей. Доказательства принципиальной зависимости психоанализа от самоанализа можно было бы развернуть на сотнях страниц. Из этого положения, в частности, вытекает и то, почему Фрейд и в дальнейшем не мог отказаться от самоанализа: пойдя он на это, психоанализ лишился бы основных, питающих пышное древо корней. Прекрасным образцом позднего самоанализа Фрейда (так и хочется сказать: поздней прозы великого австрийского писателя) является его психологическое эссе (или автобиографическая новелла) "Омраченное воспоминание на Акрополе", написанное в 1936 году как поздравительное письмо к семидесятилетию Р. Роллана. Обратим внимание лишь на то, в какой последовательности здесь сам Фрейд выстраивает генеалогическую схему психоанализа: "Вы знаете, что моя научная работа имела своей целью прояснить необычные, отклоняющиеся от нормы, патологические явления душевной жизни или, иначе говоря,

<sup>9</sup> *Freud S. Essays. Bd. 3. S. 528.*

<sup>10</sup> *Ibid. S. 529.*



опознать скрывающиеся за ними психические силы и показать действующие при этом механизмы. Я начинал с наблюдений над самим собой, затем над другими и в конце концов осмелился перенести мои наблюдения на все человечество в целом". Парадоксально, но очевидно, что ценность психоанализа и сегодня еще покоится на беспримерной остроте и глубине самонаблюдения, ибо самым важным объектом изучения Фрейда всю жизнь оставался сам Фрейд: ни одному из своих пациентов он и физически не мог посвятить столько времени, сколько он посвятил самому себе, то есть всю жизнь.

Постепенно сторонники и знатоки Фрейда натолкнулись и на другие многочисленные факты, особенно показательные именно в рассматриваемом здесь контексте. Обнаружилось, например, что он не только приписывал некоторым своим пациентам собственные сны, но и легко проецировал свои задушевные мысли в вымышленных, фиктивных "пациентов". Так, сегодня уже вряд ли можно сомневаться, что эссе З. Фрейда "О прикрывающих воспоминаниях" (1899) является первым подробным рассказом о собственном детстве и юности, поданным как история болезни якобы существовавшего пациента<sup>11</sup>. Подобных фактов гораздо больше, чем это можно на первый взгляд предположить. Заинтересованный читатель сам легко найдет их, едва начав знакомиться с серьезной литературой о Фрейде<sup>12</sup>. Знакомство с трудами Фрейда и исследовательской литературой о нем постепенно подводит к одной парадоксальной мысли: всей своей жизнью Фрейд выстрадал определенное мировоззрение, вполне определенную и законченную философию, и психоанализ есть прежде всего удачно найденный метод доказательства истинности как отдельных положений, так и всей философии в целом. Почему же тогда Фрейд не устал подчеркивать, что психоанализ не претендует на роль научного мировоззрения?<sup>13</sup> А дело в том, что он, видимо, вначале и сам-то не очень осознавал, какие мощные "пассионарные" (если метафорически воспользоваться терминологией Л.Н. Гумилева<sup>14</sup>) импульсы суждено ему обрушить на человечество, извлекая их из глубин своего собственного подсознания (точнее, из собственного "оно", но я пользуюсь укоренившимся у нас, хотя и неточным с точки зрения фрейдовских понятий термином). Фрейд целиком возрос на почве позитивистской рационалистической науки, и его "сознание" и сверх-"я", конечно же, всю жизнь противились признанию того, что он по сути своей и прежде всего — писатель и философ. Но подсознание упорно толкало его к писательству и к философии — со всеми вы-

<sup>11</sup> *Bernfeld S. An Unknown Autobiographical Fragment by Freud. // The American Imago. 1946, Bd. 4.*

<sup>12</sup> *Виттельс Ф. Фрейд, его личность, учение и школа. Л., 1925.*

<sup>13</sup> Наиболее развернуто см.: *Фрейд З. О мировоззрении. // Фрейд З. Введение в психоанализ. С. 399–416.*

<sup>14</sup> *Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990.*

текающими отсюда издержками для чистой науки. Ученый мир относился к Фрейду настороженно, вполне резонно предполагая, что в сомкнутые ряды строгой науки пытается затесаться чужак. Всякая философия есть прежде всего определенный *взгляд*, требующий просеивания и отбора фактов для того, чтобы факты выстроились в замкнутую и не взрываемую внутренними противоречиями систему. Оттого философские учения и системы сравнительно легко сменяют друг друга, что каждая из них — даже самая грандиозная и убедительная — всего лишь очередная *попытка* интерпретации бесконечной и все еще не познанной нами Вселенной.

Итак, инстинктивно понимая уязвимость любой спекулятивной философской системы, Фрейд "замаскировал" свою философию, выдал ее в облачениях точной науки, оперирующей, казалось бы, неопровержимыми эмпирическими фактами. Но не удивительно ли то, что Фрейд тщательно уничтожил все реальные записи, которые он вел как лечащий врач? О его многолетней работе со своими пациентами мы можем почерпнуть сведения только из его произведений, которые являются уже осмысленной психоаналитической интерпретацией первичной эмпирической реальности. Сам Фрейд с годами все яснее понимал, что он по существу своему писатель и философ, но отнюдь не ученый в привычном смысле слова. Его спекулятивная мысль намного опережала наблюдаемые факты, да и сама область бессознательного, которую он избрал объектом своих исследований, разве не представляла она собой прежде всего огромное неовозделанное поле для безграничного полета фантазии, для самых отчаянных и смелых гипотез именно философского и мировоззренческого свойства? О том, что Фрейд уже в ранней юности инстинктивно начинал прозревать контуры своего жизненного предназначения, свидетельствует и его гимназическое письмо Эмилю Флусу от 1 мая 1873 года: "Я хочу познать все акты природы, совершавшиеся на протяжении тысячелетий, быть может, мне удастся вслушаться в ее всевечный процесс, и тогда я поделюсь приобретенным со всеми, кто жаждет знаний". Учитывая то, что в момент написания этого письма автору только еще должно было исполниться семнадцать лет, и общий юридический контекст высказывания, можно понять, что честолюбивый юноша, отказываясь от притязаний стать судьей отдельных людей и отдельных поступков, уже видит себя в качестве судьи, следователя и адвоката всей природы.

Могло ли удовлетворить человека с такими притязаниями столь медленное продвижение по стезе жизни и науки, какое выпало на его долю? Ни в коей мере. Ведь постепенное признание сопровождалось постоянным скепсисом даже в кругу ближайших коллег, а успех, начинавший порой брезжить после сорока лет, был все еще весьма сомнительным, почти скандальным. Но даже и такой успех давался ценой огромного напряжения всех физических и духовных сил — Фрейд работал изо дня в день до изнеможения, и это тоже приносило свою лепту в упомянутые выше неврозы.

И вот в письме, от 1 февраля 1900 года, адресованном одному из ближайших своих друзей, В. Флису, вырывается поистине вопль отчаяния: "По правде говоря, я вовсе не работник науки, не наблюдатель, не экспериментатор, не мыслитель. Я — не что иное, как человек с темпераментом конкистадора, искатель приключений, если ты хочешь, чтобы я выразился более понятно, обладающий любопытством, отвагой и неистребимым упрямством последнего. Таких людей начинают ценить лишь тогда, когда они достигают успеха, действительно открывают нечто неслыханное, в противном случае их просто отбрасывают в сторону"<sup>15</sup>. Мог ли Фрейд желать, чтобы когда-либо была написана его подлинная, драматическая биография? Конечно, нет, и, более того, гений психоанализа считал восстановление в биографии подлинного облика человеческой личности практически недостижимой задачей. И это тоже симптоматично и парадоксально. Обратимся в этой связи лишь к некоторым известным фактам.

Первую биографию Фрейда написал один из его учеников, точнее бывших учеников, ибо психоаналитик Фриц Виттельс, усердно воспринимавший идеи Фрейда с 1906 года и выпустивший в 1908 году книгу "Сексуальный голод", ставшую тоже одним из своеобразных символов XX века, позднее отошел от учителя, увлекшись писательством и став одним из первых психоаналитических романистов. В то же время книга Ф. Виттельса "Фрейд, его личность, учение и школа" (1924) и до сих пор является одной из лучших биографий великого психоаналитика, сохраняя во многих отношениях и значение первоисточника<sup>16</sup>. Фрейд же в письме Виттельсу после выхода книги заявил следующее: "Сам я, естественно, никогда бы не пожелал и не потребовал подобной книги. Мне кажется, что общественность не имеет никакого права на мою персону и не может у меня ничему научиться, пока мой случай — по многочисленным на то основаниям — будет оставаться скрытым за труднопроницаемой завесой... Вы знаете слишком мало о вашем объекте и потому не можете избежать опасности насилия над ним в ваших попытках приблизиться к нему с помощью анализа"<sup>17</sup>. По свидетельству близкого друга Фрейда, английского психоаналитика Эрнста Джонса, Фрейд самым негативным образом оценил и две последующие попытки создания его биографии: книги К.Э. Мейлэна "Трагический комплекс Фрейда" (1929) и А.А. Робака "Еврейское влияние в современной мысли" (1929)<sup>18</sup>.

Особый случай представляет собой биографический очерк Стефана Цвейга "Зигмунд Фрейд" (1931). С. Цвейг — не просто близкий друг Фрей-

<sup>15</sup> *Freud S. Essays. Bd. 3. S. 532.*

<sup>16</sup> В книге немало сведений, почерпнутых из непосредственного общения автора с Фрейдом и его окружением.

<sup>17</sup> *Freud S. Briefe. 1873–1939. Hrsg. von E.L. Freud. Frankfurt a. M., 1960. S. 345.*

<sup>18</sup> *Maylan Ch.E. Freuds tragischer Komplex. München, 1929; Roback A.A. Jewish Influence in Modern Thought. Cambridge, 1929.*

да, как писатель бесконечно обязанный психоанализу выполнял весьма деликатный общественный заказ – способствовать награждению Фрейда Нобелевской премией, для чего нужно было в первую очередь легитимировать восприятие личности и учения Фрейда в мировом общественном сознании, поскольку это восприятие все еще продолжало носить оттенок некоторой скандальности. В этом смысле С. Цвейг выполнил свою задачу со всем блеском присущего ему таланта. (То, что Фрейд так и не получил Нобелевской премии, было предопределено слишком многими побочными обстоятельствами, перед которыми и Цвейг оказался бессилён.) Но остался ли доволен работой своего друга сам великий психоаналитик. Это можно понять из переписки Фрейда с Цвейгом, впервые опубликованной на немецком языке в 1987 году и на русском языке в 1992 году (в книге "По ту сторону принципа удовольствия"). Надеюсь, что за понятной в данном контексте мягкостью формы письма Фрейда от 17 февраля 1931 года не ускользнет и серьезность упреков автору очерка: во-первых, "вы слишком подчеркиваете во мне мелкобуржуазно корректный элемент – ведь парень все-таки посложней", во-вторых, "масштаб понуждает художника к упрощениям и опущениям, но тогда легко возникает ложная картина", и, наконец, весьма деликатно сформулированный упрек в весьма слабом знании и понимании самого психоанализа: "Я, вероятно, не ошибаюсь в предположении, что вам было незнакомо содержание психоаналитического учения до напечатания книги... Вы почти не упоминаете технику свободных ассоциаций, которая многим кажется самой значительной новинкой психоанализа, является методическим ключом к результатам анализа..." Последний упрек тем более исполнен скрытой иронии, потому что Фрейд был прекрасно осведомлен, что С. Цвейг уже многие годы был одним из ревностных его читателей. Обесценивают ли эти (а есть еще и другие) упреки и замечания Фрейда предлагаемый читателю очерк Стефана Цвейга? Скорее уж подчеркивают, что психоанализ и его создатель – явления гораздо более сложные и многомерные, чем это удалось показать даже самым доброжелательным их истолкователям.

Одного из своих друзей Фрейду все-таки удалось отговорить от попытки написать его биографию. Я имею в виду Арнольда Цвейга, который в 1936 году взялся было за эту работу. Прочитую лишь отрывок из письма от 31 мая 1936 года, где Фрейд настойчиво отговаривает его от задуманного: "Нет, я слишком вас люблю, чтобы разрешить вам подобное. Кто становится биографом, вынуждает себя к лжи, к утайкам, мошенничеству, украшательству и даже к маскировке своего непонимания – правды в биографии достичь невозможно, а если бы даже и можно было, то с такой правдой было бы нечего делать за ее непригодностью. Правда не пользуется спросом, люди не заслуживают ее..."<sup>19</sup> А. Цвейг так и не на-

<sup>19</sup> Freud S., Zweig A. Briefwechsel. Frankfurt a. M., 1968. S. 137.

писал биографии Фрейда. Бесстрашный психоаналитик не столько боялся правды о самом себе, сколько вполне справедливо опасался, что люди не поймут ее и злоупотребят ею для самых различных и отнюдь не возвышенных целей. Фрейд считал, что человечеству уже с избытком хватит и того, что он сам счел возможным написать о себе прямо, опосредованно или замаскированно в своих многочисленных сочинениях. Он был совершенно прав, без устали подчеркивая, что его собственная биография является неотторжимой частью психоанализа и творца бессмысленно рассматривать вне его творений, ибо основная и лучшая часть его жизни заключена все же не в интимных частностях и греховных помыслах, которых живой человек не может избежать, но в созданных им произведениях. Неувязка была лишь в том, что, рассекая с помощью психоанализа личности Достоевского и Гёте, Леонардо да Винчи и Наполеона, Фрейд в конце концов понял, что неблагодарные потомки и с ним самим поступят когда-нибудь точно таким же образом. Отсюда в том числе и его инстинктивное неприятие биографического жанра (примеры можно было бы продолжить), отсюда и его довольно-таки парадоксальное утверждение, что "правды в биографии достичь невозможно". Разве и для психоаналитика есть еще что-нибудь невозможное? Что же, по мнению Фрейда, недоступно психоанализу?

"К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ должен сложить оружие", — недвусмысленно заявил Фрейд, приступая к психоаналитическому портрету личности Ф.М. Достоевского<sup>20</sup>. Через два года, в речи о Гёте, Фрейд попытался распространить свой тезис вообще на жанр биографии как таковой: "Она не раскроет нам загадку чудесного дарования, превращающего человека в художника, и она не может нам помочь лучше понять ценность и воздействие его произведений"<sup>21</sup>. В последнем случае у Фрейда, видимо, произошло невольное замещение понятий: поскольку психоаналитическая биография мыслилась им как самая достоверная из всех возможных, то ее недостатки автоматически переносились им вообще на всякую биографию. Возможности психоанализа применительно к биографиям великих людей Фрейд в речи о Гёте в конечном итоге оценил достаточно трезво и скромно: "Психоанализ может прояснить некоторые вещи, которые другими способами прояснить невозможно, и таким образом раскрыть новые взаимосвязи..." Однако следует все-таки понимать, что и с этими ограничениями возможности психоанализа поистине безграничны и на сегодняшний день еще далеко не исчерпаны...

Что же такое психоанализ как метод или как "техника свободных ассоциаций", являющаяся, по словам самого Фрейда, "методическим ключом к результатам анализа"? Что касается технических деталей, то читатель

<sup>20</sup> См. примеч. 8.

<sup>21</sup> "Вопросы литературы", 1990, № 8. С. 184.

многое уяснит из текстов Фрейда. Мне же хочется осветить лишь один, весьма существенный момент: каким образом эта "техника" оказалась в тесной связи с литературой и как она определила писательский метод самого Фрейда. Еще в XIX веке было замечено поразительное, хотя и парадоксальное сходство "техники свободных ассоциаций" с рекомендациями немецкого писателя и публициста Людвига Бёрне в статье "Искусство стать оригинальным писателем в три дня": "Возьмите несколько листов бумаги и записывайте три дня подряд, не кривя душой и не лицемеря, все, что приходит вам в голову. Пишите, что вы думаете о самих себе, о своих женах, о турецкой войне, о Гёте... о нашем начальстве... и по истечении трех дней вы будете вне себя от удивления по поводу новых и смелых мыслей, пришедших вам в голову"<sup>22</sup>. Сам Фрейд поначалу вяло опровергал свой "плагиат", но впоследствии согласился с тем, что мысль Бёрне, чьи произведения он с детства хорошо знал, могла исподволь завладеть им и, когда настал подходящий момент, он воспользовался ей. А теперь сравним это с более подробным описанием "техники свободных ассоциаций", которые дал ученик Фрейда, писатель и психоаналитик Фриц Виттельс в своей книге о Фрейде: "Пациенты часто затопляют нас своим многословием, потоком сообщений, против которого мы безуспешно стараемся воздвигнуть плотину. Они особенно усердствуют в этом отношении вначале, пока не подозревают еще о нашем родстве с дьяволом. Они не позволяют нам прервать себя, и нам не остается ничего иного, как сидеть спокойно и прислушиваться с коварным вниманием. Нам, психоаналитикам, лучше других известно, что человек изобрел язык, чтобы скрывать свои мысли. Поэтому мы меньше прислушиваемся к тому, что пациент говорит, чем к тому, чего он не говорит, что он говорит дважды или что он высказывает в особенных выражениях. Мы все время имеем дело с пробелами и там открываем его комплексы. В настоящее время мы можем так поступать, ибо техника психоанализа уже вполне разработана. Терпеливые психоаналитики предоставляют пациенту возможность говорить; они убеждены, что даже без усилий с их стороны в конце концов обнаружится важное и истинное. Я предполагаю, что таким путем Фрейд пришел к своему основному открытию. Он должен был слушать и слушал до конца. А в конце выявлялось то главное, что пациент старался скрыть своим многословием"<sup>23</sup>.

Техника свободных ассоциаций, выработанная Фрейдом во время ежедневных (иногда по восемь-десять часов в день) психоаналитических сеансов, по крайней мере трояким образом должна была воздействовать на форму и стиль новоявленного писателя. Во-первых, ему нужно было излагать и пересказывать в своих эссе и книгах "свободные ассоциации" своих

<sup>22</sup> Цит. по: Виттельс Ф. Фрейд, его личность, учение и школа. С. 83.

<sup>23</sup> Там же. С. 82-83.

пациентов и при этом, конечно же (ведь ни магнитофонов, ни диктофонов он при работе не использовал), ему волей-неволей приходилось "упорядочивать" рассказы больных – как здесь было удержаться от литературного редактирования, стилизации и вообще от использования удачных ходов собственной фантазии! Во-вторых, при анализе собственных снов и эпизодов из собственной жизни вообще уж никак нельзя было обойтись без определенной литературной формы, и надо подчеркнуть, что форма эта местами удается автору блестяще. В-третьих, многолетняя работа по "методу свободных ассоциаций" постепенно повлияла и на все мышление и писательскую манеру Фрейда – читатель легко убедится в этом, обратившись даже к тем эссе Фрейда, которые представлены в данной книге. Особенно лукаво (и, возможно, не без элементов самоиронии) Фрейд демонстрирует это в эссе "Омраченное воспоминание на Акрополе".

Фрейд-писатель – очень обширная тема, и мы здесь не можем осветить ее с надлежащей обстоятельностью. Но для некоторой наглядности все же откроем – почти наугад – одну из "новелл" Фрейда, например "Из истории одного детского невроза". Она начинается так: "Заболевание, о котором я намерен здесь сообщить – опять-таки в виде отрывка, – отличается целым рядом особенностей, которые необходимо отдельно подчеркнуть, прежде чем приступить к изложению самого случая. Случай этот касается молодого человека, впавшего на восемнадцатом году жизни после гонорейной инфекции в тяжелую болезнь, выражавшуюся в полной его зависимости от окружающих; он совершенно не был способен к существованию к тому времени, когда – спустя несколько лет после заболевания – с ним было предпринято психоаналитическое лечение. Первые десять юношеских лет до момента заболевания он прожил в почти нормальном состоянии здоровья и получил среднее образование без особых затруднений. Но в предшествовавшие годы благополучие нарушалось тяжелыми невротическими страданиями, начавшимися как раз перед самым днем его рождения, на пятом году жизни, в форме истерии страха (фобии животных), превратившейся затем в невроз навязчивости с религиозным содержанием, причем некоторые симптомы сохранились до восьмилетнего возраста"<sup>24</sup>. Здесь намеренно процитирован старый перевод этой "новеллы", хотя переводчики работали над ним явно без установки на его художественную самооценку. И все равно при спокойном чтении разве не возникает ощущение, что примерно так же (разве что без специальной медицинской терминологии) могла бы начинаться какая-нибудь новелла Клейста, Стендаля или Мериме? Предлагаю прочесть эту новеллу Фрейда целиком и воочию убедиться, что перед нами – доподлинное и весьма искусно сконструированное литературное произведение. Но должен, однако, признаться, что понятие "Фрейд-писатель" не является новейшим открытием: швейцар-

<sup>24</sup> Фрейд З. Психоаналитические этюды. С. 179.



ский писатель и литературовед Вальтер Мушг обнаружил это по крайней мере уже в 1956 году, завершив свою знаменитую книгу "Разрушение немецкой литературы" главой "Зигмунд Фрейд как писатель". Мушг недвусмысленно утверждает и подчеркивает, что "духовное могущество Фрейда достигнуто в основном литературными средствами", а "Толкование сновидений" представляет собой "один из самых замечательных документов современной автобиографии"<sup>25</sup>. А отсюда уже и не так много остается до вывода, что столь очевидное влияние Фрейда на мировую литературу в XX веке (ведь и знаменитый "поток сознания", по сути, полностью запрограммирован в "технике свободных ассоциаций") обусловлено не чем иным, как "пассионарным" зарядом его собственного литературного творчества. К примеру, книга "Тотем и табу" (1912) почти сразу же была переведена на венгерский, английский, французский, итальянский, а затем и на русский (1923) языки.

Но влияние и значение Фрейда-писателя все же нельзя отделить от воздействия Фрейда-философа, ибо сквозь все его специальные труды очень рано стала проглядывать вполне определенная конструкция мира, определенный взгляд на человека и общество, религию и культуру. Органическую целостность этой умозрительной конструкции впервые, видимо, отчетливо почувствовал не кто иной, как М.М. Бахтин, который в книге "Фрейдизм" (1927, написана совместно с В.Н. Волошиновым) дал удивительно точную и емкую характеристику "идеологической конструкции" психоанализа: "Фрейдизм – грандиозное построение, основанное на чрезвычайно смелой и оригинальной интерпретации фактов, построение, которое не перестанет поражать своею неожиданностью и парадоксальностью, если даже признать все эти приводимые в его доказательство внешние факты"<sup>26</sup>. Основные черты психоаналитической философии Фрейда читатель может увидеть, внимательно прочитав его философские эссе "По ту сторону принципа удовольствия" (1920), «Массовая психология и анализ человеческого "я"» (1921). Образцом психоаналитической философии является и письмо Альберту Эйнштейну "Неизбежна ли война?", опубликованное в начале 1933 года как психоаналитическое обоснование неизбежности грядущих трагедий и поисков рационального выхода из цивилизационного тупика. Фрейд акцентирует внимание на изначальных противоречиях человеческой психики, которые в ходе общественного развития постепенно "сублимируются" в различные формы межэтнической, межнациональной, межгосударственной, групповой, партийной, классовой и прочей борьбы. Попытки "лечения" организма человечества извне, то есть с помощью установления более разумных структур власти, усиления роли

<sup>25</sup> *Muschg W. Freud als Schriftsteller. // Muschg W. Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern, 1956, S. 153–186.*

<sup>26</sup> *Бахтин М.М., Волошинов В.Н. Фрейдизм. Критический очерк. М., 1983. С. 166. В этом же издании в очерке А. Тамарченко подробно разбирается проблема авторства М.М. Бахтина.*

Лиги Наций и так далее, Фрейд считает мерой целесообразной и необходимой, но недостаточной, ибо таким образом мы лечим симптомы, не добиваясь до корней болезни. Корни же лежат в самой человеческой психике, где изначально противоборствуют "прогрессивные" устремления, жажда жизни и жажда смерти, стремление к движению по извилистым путям саморазвития и стремление к возвращению в исходное "материнское лоно" не осознающей себя материи. Практический же выход из тупика философ видит в постепенном возрастании роли человеческого разума, осознающего свои первородные инстинкты и научающегося укрощать их без патологических травм для самой человеческой психики. "Идеальное состояние было бы, конечно, возможно в сообществе людей, которые бы подчинили жизнь своих влечений диктатуре разума. Ничто другое не способно вызвать столь совершенного и прочного объединения людей – даже при условии отказа от основанных на чувствах связей между ними. Но в высшей степени вероятно, что и это – всего лишь утопическая надежда" – такой грустный вывод делает Фрейд в письме Эйнштейну. Несколько более обнадеживают рассуждения Фрейда о культуре: "Мы все еще не свыклись с мыслью о том, что культурное развитие представляет собой особый органический процесс. Сопутствующие этому культурному процессу изменения психики очевидны и недвусмысленны. Они состоят в прогрессирующем смещении целей влечений и ограничении инстинктивных позывов...

И все же мы осмеливаемся утверждать: все, что способствует культурному развитию, работает также и против войны".

Читатель, оценивающий ту или иную философию не по внутреннему богатству заключенных в ней наблюдений и диалектических ходов мысли, а по "конечному результату", по вытекающим из нее практическим выводам, может быть поначалу удивлен скромными итогами неистовой и многолетней работы мысли: такие дерзостные заплывы в потрясающие дух глубины бессознательного и столь обычные, "школьные" рекомендации – слушайте голос разума, укрощайте инстинкты, занимайтесь своим культурным развитием! Но такому читателю полезно было бы вспомнить, например, великого диалектика Платона, который уже в "Государстве", но особенно в "Законах" пришел к идее отрицания всякого общественного развития, к необходимости строжайшего и неукоснительного соблюдения и сохранения всего уже наличного (то есть рабовладельческого строя) и недопущения никакого "прогрессивного" движения "вперед". Может быть, когда-нибудь мы убедимся, что уже все вместе и каждый в отдельности реально стоим на краю пропасти, пойдем наконец то, что Платон увидел еще задолго до нашей эры, и перестанем насмехаться над его "реакционными" взглядами на государство. И трезвая мудрость Фрейда (с годами все внимательнее читавшего Платона и корректировавшего некоторые свои

понятия именно по Платону) тоже тогда станет, видимо, понятнее. Фрейд именно так и считал: у человека есть еще шанс опомниться – на краю окончательной пропасти...

Необходимо поставить вопрос о месте психоаналитической философии в рамках философских поисков XX века. При этом нет никакой нужды вспоминать о той площадной ругани, какой у нас подвергался Фрейд в течение тех 60 лет, когда его не издавали<sup>27</sup>. Эта идеологизированная ругань (а ругали его не только наши, но и западные марксисты<sup>28</sup>) с настоящей наукой не имеет ничего общего, ибо последняя умеет уважительно относиться к своим оппонентам, даже если мнения самих ученых и принципиально расходятся. Приведу для подтверждения этой мысли лишь одно замечание о Фрейде, сделанное А.Ф. Лосевым в его книге "Диалектика мифа" (1930). Исходя из совершенно иной концепции, из того, что, "конечно, действуют в душе иноприродные ей существа", Лосев дает к этому месту сноску: "О том, что в душе – не только "я", но и некое вполне реальное "оно", см. интересную книгу З. Фрейда "Я и Оно". Перев. под ред. А.А. Франковского, Л., 1924"<sup>29</sup>. Понятие "наука", которое А.Ф. Лосев блестяще разработал в "Диалектике мифа", позволяло ему сразу же оценить книгу Фрейда как, без всякого сомнения, научную, но только представляющую собой совсем другую науку, не ту, которой занимался сам Лосев.

Очень внимательно читал Фрейда великий русский философ Н.А. Бердяев. В итоговой книге "Самопознание" (1940–1947) он неоднократно обращался к проблеме Фрейда и фрейдизма. Интерес этот вполне понятен, потому что и Фрейда и Бердяева интересовал прежде всего человек, хотя и в совершенно различных аспектах. Условно говоря, человек интересовал Бердяева "сверху" (от Бога, не случайно и его понятие "Богочеловек"), как свободное, духовное, субъективно-персонализированное существо. Фрейд же изучал человека "снизу" (от Сатаны), от его природно-бессознательного прорыва в сферу сознания, от трагических борений и конфликтов, из этого прорыва проистекающих. Это последнее рассуждение придумал сам Фрейд, как известно, называвший себя "адвокатом дьявола": "Ведь можно отдаться ходу мыслей, следить за ним, куда он ведет, исключительно из научной любознательности или, если угодно, как *advocatus diaboli*, который из-за этого сам все же не продается черту"<sup>30</sup>. Итак, напомним хотя бы о некоторых аспектах отношения "адвоката Бога" к "адвокату дьявола", как оно выразилось в "Самопознании".

<sup>27</sup> См. подробнее: Гуггин А.А. Зигмунд Фрейд – повторение пройденного? // "Вопросы литературы", 1990, № 8. С. 150–160.

<sup>28</sup> Уэллс Г. Павлов и Фрейд. М., 1958; Уэллс Г. Крах психоанализа: от Фрейда к Фромму. М., 1968; Клеман К., Брюно П., Сэв Л. Марксистская критика психоанализа. М., 1976.

<sup>29</sup> Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 83.

<sup>30</sup> Фрейд З. Избранное. М., 1989. С. 440.

"Человеческая природа противоречива. Это понимает современная психология и особенно психопатология", — констатирует Н.А. Бердяев в конце своей книги<sup>31</sup>. Начинается же книга о самопознании следующим любопытным пассажем: "Истоки человека лишь частично могут быть поняты и рационализированы. Тайна личности, ее единственности, никому не понятна до конца. Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек — микрокосм и заключает в себе все. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное. Человек есть также существо многоэтажное. Я всегда чувствовал эту свою многоэтажность"<sup>32</sup>. А теперь подумаем, что же иное, как не эту самую "многоэтажность" человеческой психики, попытался реконструировать Фрейд в своем творчестве? Он построил по крайней мере четыре "этажа": "оно", включающее в себя сферу бессознательного и сферу предсознательного, сфера сознания и сфера, относящаяся к сверх-"я". Эта конструкция, постепенно возникнув, с годами все более усложнялась, выяснялись, например, сложные соотношения между бессознательным и сверх-"я", особая роль предсознательного в работе психики, первичное происхождение понятий совести и нравственных категорий и так далее. Разумеется, конструкция Фрейда рационалистична и схематична. Разумеется, психоаналитическая философия у своих истоков базируется не на опыте мировой философии, а пытается выстроить себя как естественную науку, Фрейд мечтает даже заменить "психологические термины" "физиологическими или химическими терминами", ему кажется, что использование им понятий биологии лишь "увеличивает неточность рассуждений"<sup>33</sup>. У философов — Шопенгауэра, Ницше, Платона — Фрейд скорее черпал лишь отдельные идеи и искал философского подтверждения обнаруженных им феноменов человеческой психики. С этой же целью он использовал всю мировую литературу и культуру, все наличное человеческое знание. Парадокс здесь лишь в том, что все человеческое знание (в том числе и рационалистическое и естественно-научное) есть результат работы человеческой психики, вне психики вообще не возникает никакого человеческого знания. Таким образом, куда бы ни отправлялся Фрейд в поисках законов функционирования человеческой психики — в историю, в мифологию, в литературу, в философию, в естественные науки, к больным, к здоровым или к самому себе, — везде он сталкивался с человеческой психикой, поэтому в принципе безразлично, откуда он черпал свои знания и опыт. Важным остается лишь то, что же он в конце концов обнаружил и какое место его открытия могут занять в дальнейшем самопознании человека и человечества.

<sup>31</sup> Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990. С. 311.

<sup>32</sup> Там же. С. 11.

<sup>33</sup> Фрейд З. Избранное. С. 441.

Но обратимся еще раз к Бердяеву: «В подсознательных погребках каждого человека, в его низшем "я" есть безобразное, уродливое, потенциально преступное, но важно отношение к этому его высшего, глубокого "я"»<sup>34</sup>. "Я твердо убежден, что в человеческой жизни есть трансцендентное, есть притяжение трансцендентного и действие трансцендентного. Я чувствовал погруженность в бессознательное лоно, в нижнюю бездну, но еще более чувствовал притяжение верхней бездны трансцендентного"<sup>35</sup>. Как видим, Бердяев оперирует здесь почти фрейдовскими категориями, использует их вполне сознательно, осмысляя их и отталкиваясь от них. Фрейд же увидел бы в этих высказываниях лишь очевидное подтверждение того, как сверх-"я" Бердяева с видимым усилием навязывает свою волю "оно", пытаясь оттеснить все "безобразное, уродливое, потенциально преступное" из сознания в сферу предсознательного и создать непроницаемую стену между двумя "безднами". Но Бердяев был бы заурядным моралистом, а не философом, если бы не попытался дать объективной оценки психоанализу. Такую оценку он дает, причем в самом уязвимом для моралиста вопросе: "В сексуальной жизни есть что-то унижительное для человека. Только наша эпоха допустила разоблачение жизни пола. И человек оказался разложенным на части. Таков Фрейд и психоанализ, таков современный роман. В этом бесстыдство современной эпохи, но также и большое обогащение знаний о человеке"<sup>36</sup>. Считать что-либо "бесстыдством" – проблема индивидуальной морали и нравственности каждого человека, но вопрос "обогащения знаний о человеке" настоящего ученого не может оставить равнодушным!

На этом, собственно, можно было бы уже поставить точку. Но хотелось бы обратить внимание еще на одну проблему. Начну опять с цитаты из Бердяева, предложившего в статье "Проблема человека (К постижению христианской антропологии)" (1936) более широкий и обобщенный взгляд на Фрейда: "Есть два способа рассмотрения человека – сверху и снизу, ст Бога и духовного мира и от бессознательных космических и теургических сил, заложенных в человеке. Из тех, которые смотрели на человека снизу, быть может, наибольшее значение имеют Маркс и Фрейд, из писателей последней эпохи – Пруст. Но целостной антропологии не было создано: видели те или иные стороны человека, а не человека целостного, в его сложности и единстве"<sup>37</sup>. Далее Бердяев в очередной раз набрасывает вполне убеждающий план своей "целостной антропологии". Но если уж испокон веков существует у человека взгляд "снизу" и взгляд "сверху", то эти взгляды, видимо, каким-то образом надо соединить, ведь и взгляд "снизу", видимо, тоже возник не на пустом месте, простое отрицание не-

<sup>34</sup> Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990. С. 311.

<sup>35</sup> Там же. С. 48.

<sup>36</sup> Там же. С. 70.

<sup>37</sup> См. перепечатку этой статьи Н.А. Бердяева: "Ступени". 1991, № 1. С. 80.

допустимо, легкомысленно и ни к какой целостной антропологии, конечно, привести не может. Бердяев, прекрасно понимая это, создает свой "мостик" между "низом" и "верхом", удивительно напоминающий некоторые построения Фрейда, идущие "снизу". Вот как видит этот процесс Бердяев: "В человеке есть бессознательная стихийная основа, связанная с жизнью космической и с землей, стихия космотеургическая. Самые страсти, связанные с природно-стихийной основой, являются материалом, из которого создаются и величайшие добродетели личности. Рассудочно-моралистическое и рациональное отрицание природно-стихийного в человеке ведет к иссушению и иссяканию источников жизни. Когда сознание подавляет и вытесняет бессознательно-стихийное, то происходит раздвоение человеческой природы и ее затвердение и окостенение. Путь реализации человеческой личности лежит от бессознательного через сознание к сверхсознательному. Для личности одинаково неблагоприятна и власть низшего бессознательного, когда человек целиком определяется природой, и затверделость сознания, замкнутость сознания, закрывающего для человека целые миры, ограничивающего его кругозор. Сознание нужно понимать динамически а не статически, оно может суживаться и расширяться, закрываться для целых миров и открываться для них. Нет абсолютной, непреходимой границы, отделяющей сознание от подсознательного и сверхсознательного..."<sup>38</sup> Если попытаться отвлечься от некоторых весьма существенных нюансов (Фрейд, к примеру, предпочитал оставаться в рамках земных координат, потому что выход на космические измерения сразу же обнаруживает просчеты и пробелы его грандиозной конструкции<sup>39</sup>), то можно подумать, что Бердяев здесь просто адаптирует основные положения психоанализа применительно к своей антропологии. Более того, он не отрицает здесь и права "бессознательно-стихийного", по существу, размывает границу между "низом" и "верхом". Но если мы снова обратимся к Фрейду, то увидим, что он в своем взгляде "снизу" утверждал практически то же самое: "Не только самое низменное, но и самое возвышенное в человеке может быть бессознательным" ("Я и Оно"); "Если бы кому-нибудь вздумалось защищать парадоксальное положение, что нормальный человек не только гораздо безнравственнее, чем он думает, но и гораздо нравственнее, чем он об этом знает, то психоанализу, на основании данных которого строится первая половина утверждения, нечего было бы возразить и против второй половины. Это положение только кажется парадоксом; оно говорит лишь, что природа человека, как в отношении добра, так и в

---

<sup>38</sup> Там же. С. 94.

<sup>39</sup> Поскольку Фрейд опускался в бессознательное, в глубину, образно говоря, "в преисподнюю", у него, видимо, логически не возникало мысли, что путь "из преисподней" круто взмывает в небо. Но Земля — космическое тело, и все, что с ней происходит, является результатом ее положения в космическом пространстве и уже тем самым — результатом воздействия на нее известных и еще неизвестных космических сил.

отношении зла, значительно богаче, чем он сам о себе предполагает, то есть чем известно его "я" благодаря сознательным восприятиям" ("Я и Оно")<sup>40</sup>. Как это ни парадоксально, но, видимо, сами того не желая (Бердяев духовно отрицал Фрейда как философию "низа", а Фрейд вообще отвергал и философию, и Бога, и Космос), Фрейд и Бердяев как служители подлинного знания (и при этом уже не так уж важно, "снизу" оно идет или "сверху") инстинктивно шли навстречу друг другу: Бердяев стремился охватить все сразу: и Космос, и Землю, и Бога, и человека вообще, и отдельную персонифицированную духовную личность в ее соотношениях и различными формами общественного бытия. Фрейд же с фанатическим упорством отвоевывал для познания самые запретные "дьявольские зоны" сознания (которые на поверку оказались не только "дьявольскими", но и "божественными", ибо в этих "зонах" творцом выступал сам Космос), пытался понять законы первичных позывов человеческой психики, бушующих в котле космической стихии бессознательного, определить динамику их взаимодействия на уровне формирующегося сознания в рамках первичного социума и, наконец, объяснить двусоставный механизм возникновения сверхсознательной сферы психики, в которой творящая природа бессознательного постоянно и настойчиво корректирует приспособленческий прагматизм сознания. Рационалист до мозга костей, Фрейд разрушал рационализм самым предметом своих исследований, ибо глубинная психология немыслима без допущения иррационального. Для рационализации иррационального Фрейду пришлось прибегнуть к самым изощренным фантазиям, а для того, чтобы в эти фантазии действительно поверили, ему пришлось стать первоклассным писателем, ибо убедить читателя в достоверности самых немыслимых фантазий может только очень крупный писатель — ведь в примитивную фантастику никто всерьез не верит, хотя ее и читают. Поскольку Фрейд сам без тени колебания верил в свои фантазии, то они постепенно сложились у него в систему взаимоувязанных доказательств — так и возникла психоаналитическая философия, вдохновившая не только Т. Манна, Р. Роллана, С. Цвейга и сотни других писателей и художников, но и ученых (включая литературоведов), а также миллионы рядовых читателей.

Но и здесь нельзя ставить последнюю точку, ибо в приведенных рассуждениях можно усмотреть иронию. Напротив, Фрейд настолько огромное явление, что непозволительно обходить вопрос о его феномене с помощью дистанции, какую неизбежно создает ирония. До глубины души изумляет пассионарная энергия Фрейда (в данном случае можно сказать и по-другому: психическая энергия), заставившая большую часть человечества (по крайней мере Европу и Америку) не только поверить в правильность основных принципов предложенной им структуры психики, но и на-

---

<sup>40</sup> Цит. по: Виттельс Ф. С. 80.



ивно принять сконструированные им мифы как доподлинную реальность. Ведь Фрейд, по сути, и сам не отрицал, что он работает с мифами: "Теория влечений – это, так сказать, наша мифология. Влечения – мифические существа, грандиозные в своей неопределенности"<sup>41</sup>. Сознаюсь, что я тоже искал у себя Эдипов комплекс, но так и не сумел его обнаружить в тех формах, в каких его легитимизирует Фрейд. Но в конце концов я понял, что Эдипов комплекс – это всего лишь знак, и миф, и символ для десятков и сотен Эдиповых комплексов, через которые прошло человечество за многие тысячелетия своего становления, это своего рода первородный грех, который в том числе можно трактовать и как Эдипов комплекс. Первородный грех в свою очередь (если не покидать пределы психики) начинается с отпадения сознания от бессознательного, с того самого момента, когда сознание делало еще первые мерцающие прорывы в опьяняющее пространство свободной воли. Отделяясь от бессознательного, сознание полагало себя независимым творцом, на деле являясь лишь робким исполнителем неизвестного ему космического замысла. Но бессознательное продолжало посылать импульсы, напоминающие о забытом, но бесспорном приоритете подлинного творца. Эти воспринимаемые и по сей день позывные из сферы бессознательного указывают нам не только на нашу вину (первородный грех, или Эдипов комплекс, или комплекс вины за отпадение от космического Разума), но и подталкивают на единственный путь к спасению – к единению с космическим Разумом, к отказу от детских шалостей мнимой свободы воли. Но, видимо, эксперимент все еще продолжается. Замысел творца остается по-прежнему в тайне. Фрейд, всю жизнь постигавший эту тайну эмпирическим методом (то есть пытаясь с помощью психоанализа проникнуть в бессознательную сферу психики сотен своих пациентов) и пассионарным путем (то есть с помощью энергии озарения, давшего ему импульс для исполнения своего предназначения), хотел вырвать ее разгадку из сферы бессознательного. И он очень далеко прошел по этому пути. Так далеко, что тот же Бердяев не только признал, но и по-своему использовал его открытия в своей "христианской антропологии". И все же концепцию "Богочеловека" Бердяев строил на иных основаниях: он исходил от духовного человека, осуществляющего свое божественное предназначение в акте творчества. Бердяев создавал "философию свободы" прежде всего для высшей духовной элиты общества. Фрейд ориентировался на массового человека, пытаясь просветить его и научить управлять собственными инстинктами. Человечеству же необходимо и то, и другое. Желая найти истину будет искать ее повсюду: и "сверху", и "снизу" и "сбоку", и где угодно. Ибо неисповедимы пути Господни...

1991

<sup>41</sup> Фрейд З. Страх и жизнь влечений (Этюд) – Фрейд З. Сновидения. Алма-Ата, 1990. С. 148.

**АВСТРИЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ  
И  
ЭКСПРЕССИОНИЗМ**



Титульный лист журнала "Факел", № 1, апрель 1899

## Карл Краус

Карл Краус (Kraus Karl, 18.04.1874, Гичин в Чехии – 12.06.1936, Вена) – австрийский писатель, один из самых известных литературных критиков и публицистов первой трети XX в. С трех лет он постоянно жил в Вене. По желанию состоятельного отца изучал юриспруденцию в Венском университете, затем – философию и германистику, но университета так и не окончил. В 1892–1898 гг. активно сотрудничал в австрийской и немецкой прессе. В 1899 г. основал собственный журнал "Факел" ("Die Fackel", 1899–1936, всего 922 номера), в котором подавляющая часть материалов (особенно после 1911 г.) была написана им самим. В 1899 г. Краус разочаровал с иудаизмом, в 1911 г. принял католичество, в 1923 г. он публично заявил о своем выходе из католической церкви – в знак протеста против позиции церкви в первую мировую войну и поощрение массовой культуры. Но по своему мировоззрению Краус никогда не был ни атеистом, ни революционером, скорее уж – традиционалистом и консерваторм.

Уникальное положение Крауса в истории австрийской общественной мысли определяется тем, что, фактически оставаясь в рамках официальной идеологии (журнал "Факел" практически не подвергался цензурным запретам и гонениям ни при одном из государственных режимов в Австрии), Краус в то же время был самым острым и непримиримым критиком форм практического бытования современной ему буржуазной действительности и идеологии. Он разоблачал коррумпированность во всех сферах жизнедеятельности общества (в том числе и в сфере литературной и культурной жизни), приоритет групповых и личных интересов перед интересами общества, двуличную роль буржуазной прессы и журналистики (и большой части литературы), включенной в общий поток буржуазного производства и извлекающей свою прибыль из того, чтобы с помощью средств массовой информации и массового искусства "уводить" общественное мнение от действительно серьезных проблем и "смаковать" проблемы второстепенные или вовсе малозначительные. Краус постоянно подчеркивал, что он стоит вне всяких партийных и идеологических группировок, он действительно был своеобразным "одиначкой", готовым в любой момент выступить против всякой односторонности (так, он неоднократно остро критиковал как сионистов, так и антисемитов), что постепенно привело к разрыву со многими друзьями и ко все более усиливавшейся изоляции (с 1920-х годов), а затем и самоизоляции (в 1930-е годы), хотя Краус до

конца жизни оставался — именно в силу своей независимой позиции — мощным ориентиром в процессах формирования общественного мнения в Австрии. Вполне справедливы слова Ф. Ведекинда о нем, сказанные еще в 1913 г., но не утратившие смысла и при сегодняшней оценке его вклада в историю австрийской общественной и литературной мысли: "Краус — самый мужественный борец Австрии" (Rundfrage über Karl Kraus. Hrsg. von Ludwig von Ficker. Innsbruck, 1917. S. 18).

Краус был современником экспрессионистов, со многими из них его связывали разнообразные личные и творческие контакты, идеи экспрессионизма как ведущего духовного и литературно-художественного течения эпохи не могли не отразиться и в его творчестве, хотя он постепенно вступил в дискуссии со многими экспрессионистами, а затем и решительно дистанцировался от них. Таким образом, в отношении Крауса к экспрессионизму можно выделить несколько этапов и в целом оно может быть охарактеризовано как амбивалентное: от активной поддержки, приятия и порицания экспрессионистов и экспрессионизма до 1920 г. до резкого разрыва со многими из них в 1920–1921 гг. (Ф. Верфель, А. Эренштайн, Г. Кулька), что привело и к отказу от сотрудничества с Куртом Вольфом, крупнейшим издателем произведений экспрессионистов, организовавшем (по просьбе Крауса) специальное "Издательство произведений Карла Крауса (Курт Вольф)", где в 1916–1920 гг. было опубликовано 14 книг Крауса (подробнее см.: Wolff K. Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Berlin, 1965. S. 86 usw.).

Объективные предпосылки для сближения Крауса с будущими экспрессионистами сформулированы уже в эссе "Разрушенная литература" ("Die demolierte Literatur", 1896), где провозглашен разрыв с "молодой Веной" и вообще с искусством "Fin de siècle", признание бесперспективности декаданса, не способного к оживлению и обновлению общественной жизни, искусства и литературы. В журнале "Факел" Краус развертывает беспрецедентную критику различных сторон жизни австрийского общества. "На сотнях конкретных примеров газетная и журнальная пресса разоблачается не только как институт коррупции, но и как мощный инструмент нивелирования и манипулирования общественного мнения в пользу властителей, лишаящий людей (читателей. — А. Г.) всякой духовной защиты" (Szabo J. Karl Kraus // Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Hrsg. von H. Haase und A. Mádl. Berlin, 1988. S. 94). Особенно безжалостно Краус обрушивается на писателей,вольно или невольно становящихся инструментами этой антигуманной коррумпированности, чреватой в перспективе не только духовными, но и общественно-политическими катастрофами. Истоки этой конъюнктуры и коррумпированности литературы с массовым сознанием Краус находит в "журнализме" Г. Гейне, на который обрушивается в эссе "Гейне и последствия" ("Heine und die Folgen", 1911) и которому противопоставляет "неза-

висимое творчество" Й.Н. Нестроя в эссе "Нестрой и потомство" (Nestroy und die Nachwelt", 1912). С 1908 г. (эссе "Апокалипсис") Краус беспрерывно пишет о том, что бездуховное состояние современного буржуазного общества и его культуры должно неизбежно привести это общество к всемирно-исторической катастрофе. Таким образом, неприятие буржуазного общества и эсхатологические предчувствия являются общим фундаментом у Крауса и экспрессионистов. В журнале "Факел" (а также используя и другие возможности) он активно публикует и пропагандирует произведения Ф. Ведекинда, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Тракля, Франца Яновитца (Franz Janowitz, 1892–1917) Ф. Верфеля, А. Эренштайна и других экспрессионистов, нередко "открывая" их и облегчая им путь в литературу. Некоторых из них он поддерживал и материально.

В годы первой мировой войны Крауса объединяли с экспрессионистами общая антивоенная и пацифистская настроенность и неприятие шовинизма и всех ура-патриотических проявлений его в литературе. Краус поддержал морально и материально создание экспрессионистских журналов "Дер Штурм" Г. Вальдена и "Ди Акцион" Ф. Пфемфорта, хотя довольно быстро затем отмежевался от них. Одним из поводов для отчуждения стали публикации манифестов футуристов в "Штурме". Вообще Краус очень болезненно реагировал на факты решительного разрыва с классической традицией, характерные для экспрессионизма в целом, и по мере того, как этот разрыв с традицией становился все более необратимым, а формальные эксперименты обретали все более самодовлеющий характер в дадаизме и сюрреализме, оценки Крауса становились все более суровыми и даже уничижительными. Особенно отчетливо это неприятие выразилось в стихотворении "Школа поэтов" ("Dichterschule", 1920), направленном столько же против вступивших на литературную арену дадаистов, сколько и включенном в полемику Крауса против экспрессионистов, которая была уже в полном разгаре (см. подробнее в статье Г.К. Кулька). Левое, "активистское", течение экспрессионизма было для Крауса непримлемо по мировоззренческим позициям.

Художественное творчество Крауса столь же амбивалентно по отношению к экспрессионизму, как его публицистика и его личные контакты с писателями. Дальше всего от экспрессионизма его лирика, которую Р. Музиль считал "ахиллесовой пятой" Крауса, а П. Рюмкорф позднее находил в ней воплощение классических идеалов триединства "истины, добра и красоты". Ближе всего связана с экспрессионизмом его драматургия, которая в последние десятилетия все больше привлекает внимание исследователей. В первую очередь, это грандиозная "трагедия в пяти актах с прологом и эпилогом" "Последние дни человечества" ("Die letzten Tage der Menschheit", написана в 1915–1917 гг., опублик. в 1919 г. в "Факеле", доработанное книжное издание в 1922 г.), состоящая из 220 сцен, в которых выступает свыше 500 действующих лиц. В этой трагедии не только по-своему обоб-

щается и развивается опыт экспрессионистского монтажа и в итоге воссоздается едва ли не центральная в экспрессионизме метафора "конца света", но и демонстрируются приемы будущего документального театра, а также разрабатывается система стилизованных и режиссерских установок, предвещающих эпический театр Брехта, например, в пьесе "Страх и отчаяние третьего рейха" ("Furcht und Elend des Dritten Reiches", 1938) (см. подробнее: *Jenaczek F.* Die letzten Tage der Menschheit // Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München, 1997. S. 378).

Соч.: Die Fackel. 39 Bde. München, 1968–1973; Werke. 10 Bde. Hrsg. von H. Fischer. München, 1974; Frühe Schriften. 2 Bde. Hrsg. von J. J. Braakenburg. München, 1979.

Лит.: *Науменко А. М.* Творческий метод Карла Крауса – драматурга. М., 1975 (Дисс.); *Kraft W.* Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seiner Werke. Salzburg, 1956. *Kerry O.* Karl Kraus-Bibliographie. München, 1970. *Fischer J. M.* Karl Kraus. Stuttgart, 1974; *Kohn K.* Karl Kraus. Stuttgart, 1976; *Pfabian A.* Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie. Wien, 1976; *Timms E.* Karl Kraus – Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. Neu Haven, 1986; Die Belagerung der Urteilsmauer. Karl Kraus im Zerspiegel seiner Feinde. Hrsg. von F. Schuh. Wien, 1986; *Wagner N.* Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt-an-Main, 1987; *Karl Kraus.* Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan, München, 1989; *Zohn H.* Karl Kraus und Expressionismus // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 515–525.

### Теодор Дойблер

Теодор Дойблер (Theodor Däubler) родился 17 августа 1876 г. в Триесте (Австрия), умер 13 июня 1934 г. в Санкт Блазиене (Шварцвальд); австрийский немецкий писатель. Сын немецкого купца, жил до 1898 г. в Триесте и Венеции, одинаково владея немецким и итальянским языками. Постоянно путешествовал, подолгу останавливаясь в крупнейших культурных центрах (Вена, Берлин, Париж, Флоренция, Рим, Дрезден, Женева, Афины и др.), посещал Египет, Сирию, Турцию и другие страны. Не получив систематического образования, вел по существу бродяжническую жизнь, хорошо знал многих писателей и художников, ценил и пропагандировал современное искусство, вырабатывая свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет, терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью. В 1901 г. будущий поэт-визионер поселился в Париже, посещал Сорбонну, Лувр, изучал архитектуру, скульптуру и живопись. Во Франции он увлекался импрессионизмом, позднее, в Италии – футуризмом, опубликовал немало статей в защиту современного искусства, изданных затем отдельными книгами: "Новая позиция" ("Der neue Standpunkt", 1916), "В борьбе за современное искусство" ("Im Kampf um die moderne Kunst", 1918). В 1916 г. он напечатал несколько статей об экс-



прессионизме, причисляя себя к этому течению и рассматривая его как важнейшую форму современного искусства.

Дойблер неоднократно подчеркивал, что уже в отрочестве его осенила идея, которая стала основным источником его творчества: "Земля снова должна воссиять: новое солнце вырвется из человека!" (Из письма К. Эдшмиду в 1919 г. // *Briefe der Expressionisten*. Hrsg. von K. Edschmid. Frankfurt/M. – Berlin, 1964. S. 74). В 1898 г. у подножия Везувия, Дойблер начал писать поэму, в которой хотел выразить "идею северного света" (там же) – самое оригинальное и объемное свое произведение "Северный свет" ("Nordlicht", 1910, более 30.000 строк). Над первой опубликованной редакцией он работал свыше десяти лет, в дальнейшем (до 1930 г.) продолжая вносить в него изменения (2-е издание в 1921–1922 гг.; третья редакция до сих пор полностью не опубликована). Эпос состоит из трех частей: "Средиземное море", "Пан. Орфическое интермеццо", "Сахара". Огромное произведение не имеет ясно очерченной сюжетной канвы, в центре повествования – лирическое "я", испытывающее бесконечные метаморфозы. В первой, наиболее автобиографической, части поэт воспекает отношения с безымянной возлюбленной на фоне средиземноморского ландшафта. В "Сахаре" лирическое "я" путешествует по различным историческим эпохам и географическим регионам: оно ищет пути к Солнцу, духовно-мистического слияния с мифическим божеством, что одновременно означает и самообожествление, достигаемое через "поступенчатое освобождение "я" (*Schmitz W.* Das Nordicht // *Hauptwerke der deutschen Literatur Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Bd. 2. München, 1994. S. 165). Стоящее в центре "Орфическое интермеццо" представляет собой скрытую движущую пружину всего эпоса – лирическое "я" является здесь в облике нового Орфея, ищущего свою Евридику. В этих поисках Новый Орфей должен достичь и царства Смерти – отсюда апокалиптические видения, призывы к сотворению "нового человека", который должен как феникс возродиться из хаоса прошлого и настоящего. "Северный свет" как целостная конструкция должен был дать поэтический образ искомого "нового человека". Но поскольку "новый человек" осмысляется в его становлении, то Дойблер вводит хаотическое и произвольное начала как структурообразующие элементы, пытаясь поэтически воспроизвести животворящий природно-космический Хаос. С экспрессионизмом его сближают "космичность и динамизм созданного им поэтического мира" (*Павлова Н.С.* Экспрессионизм. М., 1986. С. 55). В "Северном свете" можно обнаружить много следов использования унаследованных литературных форм, а также философских, религиозных и других источников от Данте до Р. Штайнера, от В. Гюго, А. Рембо и У. Уитмена до Р. Вагнера, Ф. Ницше и современников (А. Момберт, К. Шпиттелер и др.). Но пронизывающая всю эту огромную и шероховатую конструкцию идея – необходимость духовного "преодоления" и преображения материального мира – была выстрадана

поэтом и во многом созвучна раннему экспрессионизму, пошедшему еще дальше по пути разрыва с унаследованными поэтическими формами. Некоторые циклы, входящие в "Северный свет", Дойблер издавал затем отдельными книгами. Но и его последующие книги так или иначе перекликаются с "Северным светом".

В 1921–1925 гг. Дойблер жил в Греции, путешествуя по стране и осваивая древнегреческую культуру. В 60 "Аттических сонетах" ("Attische Sonette", 1924) он стремится изобразить путь человека к солнцу, начало которого он видит в античности. Новый взгляд на античность Дойблер развивает в эти годы и в своей прозе. В конце 20-х годов он сохраняет популярность и авторитет в Германии: в 1926 г. его избирают президентом тогда же основанной немецкой секции ПЕН-клуба, затем он становится действительным членом Прусской академии искусств. И в эти годы Дойблер продолжает много путешествовать, выступает с чтениями своих произведений и докладами об искусстве в разных странах, публикует автобиографические книги, драмы, поэзию и эссеистику. В 1932 г. у него обнаружилась туберкулез, от которого он скончался.

Соч.: Oden und Gesänge, Berlin, 1913; Der sternhelle Weg. Dresden–Hellrau, 1915; Hesperien. Eine Symphonie. München, 1915; Das Sternkind. Leipzig, 1916; Paan und Dithyrambos. Eine Phantasmagorie. Leipzig, 1924; Dichtungen und Schriften. München, 1956; Der sternhelle Weg und andere Gedichte. München, 1985.

Лит.: Ulbricht H. Theodor Däubler. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl. Wiesbaden, 1951; Kemp F., Pfäfflin F. Theodor Däubler. Marbach, 1984.

## Густав Мейринк

Густав Мейринк (Meyrink, Gustav, псевдоним; настоящее имя Мейер Густав, 19.01.1868, Вена – 4.12.1932, Штарнберг) – австрийский прозаик и драматург. Внебрачный сын баварской актрисы Марии Мейер и вюртембергского министра. Из-за гастрольных поездок матери учился в разных городах (Мюнхен, Гамбург), с 15 лет жил в Праге, где окончил гимназию и торговую академию. В 1889 г. Мейринк основал в Праге (вместе с племянником К. Моргенштерна) банкирский дом. В эти же годы он переживает увлечение оккультными науками, становится членом спиритуалистических кружков и орденов и притягательной личностью для пражской богемы. По ложному обвинению Мейринк попал в тюрьму, в ходе судебных процессов обанкротился (1902). Переехал в Вену, редактировал в 1904 г. сатирический журнал "Дер либе Аугустин", познакомился со многими литераторами. В 1905–1911 гг. вел полускитальческую жизнь, сотрудничал в журнале "Симплиссимус"; в кругах мюнхенской богемы приобрел славу таинственного мистификатора.

Литературным дебютом Мейринка был рассказ "Жаркий солдат" ("Der heisse Soldat"), опубликованный в журнале "Симплиссимус" в

1901 г. благодаря посредничеству Людвиг Тобы. До 1908 г. он регулярно публиковал здесь свои рассказы, которые составили несколько сборников, принесших ему широкую известность в литературных кругах: "Жаркий солдат и другие истории" ("Der heiße Soldat und andere Geschichten", 1903), "Орхидеи" ("Orchideen", 1904), "Кабинет восковых фигур" ("Wachsfigurenkabinett", 1907) и др. Уже в этих рассказах, объединенных затем в трехтомнике "Волшебный рог немецкого обывателя" ("Des deutschen Spiessers Wunderhorn". München, 1909–1913; в Австрии распространение издания запрещено), отчетливо чувствуется приверженность традициям романтической фантастики (Э.Т.А. Гофман, Э. По), равно как и склонность к мистическому и иррациональному.

В историю экспрессионизма Мейринк, вписал свое имя прежде всего романом "Голем" ("Der Golem", 1913, в журнале "Вайсе блеттер", отдельной книгой, 1915 г., издательство Курта Вольфа в Мюнхене). За первые два года тираж романа достиг 145.000 экземпляров, что в те времена было небывалым успехом. Роман представляет собой серию разрозненных эпизодов ("техника монтажа" в романной форме), действие которых разворачивается в двух плоскостях: в Праге начала XX в. со многими ее историческими приметами (здесь обнаруживается общее с Прагой Ф. Кафки) и в Праге XVII в., сотканной из легенд еврейского гетто. Эти два мира неразрывно переплетаются благодаря рассказчику, который обретает своего двойника в лице гравера-реставратора Атанасиуса Перната, живущего в старом пражском гетто. Духовное пространство романа постоянно "колеблется" между христианской мистикой и иудаизмом, — на сюжетном уровне эти "колебания" подчеркиваются тем, что герой одновременно влюблен в графиню Ангелину и дочь раввина Мириам. В ходе действия Пернат обнаруживает свою идентичность с Големом, мифическим искусственным человеком, вылепленным из глины. Согласно хасидской легенде, Голем оживает каждые 33 года для совершения неких предначертанных таинственных ритуальных действий. Таким образом, рассказчик, в своих галлюцинациях (или сновидениях) раздваивается, и столкновения реставратора Перната с Големом можно истолковывать как столкновения с самим собой, с деструктивной энергией подавленных инстинктов. Образ Голема поддается истолкованию и как символ коллективного бессознательного, которое, вырываясь из повиновения, может привести к войнам и разрушениям. Но роман несет в себе и романтический утопический элемент, предполагающий возможность устранения господства инстинктов с помощью проникновения духовно-спиритуалистических начал во все сферы жизни. С помощью причудливого сочетания натуралистических зарисовок и символических образов в романе разворачивается своеобразная психодрама самоидентификации героя; внутренние психические процессы представляются в виде многоликих внешних образов и конфликтов. Несомненно родство мировидения А. Кубина в "Другой стороне", Ф. Кафки (прин-

цип "перевернутых сновидений") и Г. Мейринка в "Големе" – при всем различии их дарований и художественных манер. Явное тяготение Мейринка к "выражению" галлюцинаций души в ущерб "изображению" объективной действительности – одна из важных особенностей его поэтики, во многом сближающая его с экспрессионизмом.

Мейринк написал также романы: "Зеленый лик" ("Das grüne Gesicht", 1916), "Вальпургиева ночь" ("Walpurgisnacht", 1917), Белый доминиканец" ("Der weisse Dominikaner", 1921), "Ангел западного окна" ("Der Engel vom westlichen Fenster", 1927) и др. В них развиваются приемы и мотивы, уже опробованные в "Големе", но становятся заметнее элементы искусственности, связанные с попытками Мейринка проиллюстрировать свои штудии в области магии, религии и эзотерики. Мейринк создает вокруг себя оккультное общество и в 1927 г. переходит из протестантизма в буддизм. В поздних романах ("Ангел западного окна" и др.) Мейринк создает наукообразную концепцию мира и человека, провозглашающую иррационализм как единственно верный принцип познания истинной действительности. Но по своей сути эта концепция рационалистически выстроена, и эту конструкцию – при достаточном терпении – можно уверенно вычленивать, шаг за шагом "распутывая" иррационально-фантастические ходы сюжета. Но эта сторона его творчества уже утрачивает преемственность с экспрессионизмом. Мейринк публиковал также актуальные фельетоны и философско-региональные эссе, выступал он и как драматург, написавший в соавторстве с Александром Рода Рода (1872–1945) комедии "Медицинский советник" ("Der Sanitätsrat", 1911), "Буби" ("Bubi", 1912) и др. Он был широко известен и как переводчик, подготовивший и издавший собрание сочинений Ч. Диккенса в 16 томах (1909–1914), переводивший Фому Аквинского, Р. Киплинга и др.

На русском языке произведения Мейринка издавались многократно, начиная с 1920-х гг.: "Лиловая смерть" (1923), "Голем" (1922), "Летучие мыши" (1923) и др. Возрождение издательского и исследовательского интереса к Мейринку заметно с 60-х годов на Западе и с 90-х годов в России. В современных исследованиях получают более глубокое освещение, в том числе и связи Мейринка с экспрессионизмом и экспрессионистами (он был лично знаком со многими из них). Испытав определенное воздействие фантастических образов-видений А. Кубина, Мейринк сам "оказал заметное влияние на немецкоязычных пражских писателей" (Макс Брод, Пауль Лепнин, Франц Кафка и др. – Fetz B. Gustav Meyrink // Deutsche Autoren. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von W. Killy. München, 1994. Bd. 4. S. 104).

Соч.: Gesammelte Werke. Bd. 1–6. Leipzig. 1917; An der Grenze des Jenseits. Leipzig. 1923); Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes. München, 1973; Голем. Вальпургиева Ночь. М., 1910; Голем. М., 1991; Ангел западного окна. СПб., 1992; Кабинет восковых фигур. СПб., 1992.

Лит.: Frank E. Gustav Meyrink. Werk und Wirkung. Budingен-Cettenbach, 1957; Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhundert... Gustav Meyrink. Alfred Kubin und Franz Kafka. München, 1983; Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München, 1988.

## Альфред Кубин

Альфред Кубин (Kubin Alfred, 10.04.1877, Лейтмериц, ныне Лито-межице в Чехии – 20.08.1959, Цвикледт в верхней Австрии) – австрийский художник и писатель. Вырос в состоятельной католической семье. После безуспешных попыток сделать из сына государственного служащего или военного, отец выделил Кубину наследство, позволившее ему переехать в 1898 г. в Мюнхен и получить художественное образование. В 1902 г. – первая выставка картин в Берлине, в 1903 г. – публикация первого альбома. Ранний стиль Кубина – оригинальное слияние элементов неоромантизма и югендстиля с фантастическим визионерством. Кубин много путешествовал (Вена, Прага, Париж, Италия, Балканы), но с 1906 г. и до конца жизни жил в собственном замке Цвикледт около Вернштейна на реке Инне. Среди друзей и близких знакомых Кубина – художники Эдуард Мунк, Пауль Клее, Василий Кандинский, Франц Марк, писатели Густав Мейринк и Франц Кафка, писатель-художник Фриц фон Херцмановски-Орландо и другие. В 1909 г. Кубин вместе с В. Кандинским, М. Верёвкиной, А. Явленским, А. Канольдтом и др. основали "Новое объединение художников Мюнхена". В декабре 1909 г. в Вене в салоне Писко состоялась выставка группы "Новое искусство", где были представлены работы Париса Гютерсло, Эгона Шиле, Эрвина Доминика Озена, Оскара Кошки, А. Кубина, Антона Ханака и Арнольда Шенберга; эта выставка по своему содержанию и манифестациям носила отчетливо экспрессионистский характер, хотя сам термин "экспрессионизм" по отношению к живописи был в Германии впервые употреблен в Берлине в 1911 г. (См.: Theorie des Expressionismus. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart, 1976. S. 3; Amann K., Wallas A. (Hg.) Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 136–137). Начиная с 1903 г. в рисунках и картинах Кубина обнаруживается "мятежная мощь пророческого видения" (Schmidt P.F. Geschichte der modernen Malerei. 8. Erweiterte und überarbeitete Auflage, Stuttgart. 1961. S. 192).

В 1911 г. Кубин вступает в группу "Синий всадник" (Der blaue Reiter), участвует в ее выставках. Начав как художник с предвосхищения сюрреалистических художественных средств в картинах "Муравьиная дорога" ("Ameisenstraße", 1900) и "Человек" ("Der Mensch", 1902) и отразив социально-критические и антимилитаристские тенденции времени в картинах "Война" ("Der Krieg", 1903) и "Предчувствие" ("Die Ahnung", 1906), Кубин в целом бесспорнее всего вписывается в экспрессионизм: в апокалип-

тическом мироощущении, в визионерском предчувствии грядущих войн и социальных потрясений, изображаемых как природно-космические катастрофы, в приоритете духовного видения *сущности* окружающего мира перед его обманчивой *внешней видимостью*. Эти качества отчетливо выразились в графических сериях "На обочине жизни" (*Am Rande des Lebens*", 1921), "Святочная ночь" ("*Rauhnacht*", 1925), "Новый танец смерти" ("*Ein neuer Totentanz*", 1947) и др., а также в иллюстрациях многочисленных литературных произведений (в том числе и собственных). Как иллюстратор мировой литературной классики (Э.Т.А. Гофман, Вольтер, Э.А. По, Ф.М. Достоевский, Жан Поль, А. фон Арним, В. Гауф, Ж. де Нерваль, О. де Бальзак, Г. Мейринк, К. Орф, Х.Х. Андерсен, А. Стриндберг, Т. Манн, Библия – всего более 100 произведений) Кубин обнаружил способности конгениального "прочтения" художественного произведения, при котором фантазия художника выходит за пределы самого текста – так же, как экспрессионист выходит за пределы непосредственного зрительного видения мира, подключая собственное визионерское зрение.

В 1933 г. Кубин был заклеен в Германии как "выродившийся художник", в 1937 г. 63 его картины были конфискованы национал-социалистами. Современное искусствоведение относит Кубина к числу таких художников, как И. Босх, Ж. Калло, Ф. Гойя, И.Г. Фюсли, активно использовавших в своем творчестве фантастические сюжеты и образы (*Lexikon der Kunst*. Bd. 2. Leipzig, 1971, S. 746). В паузах между занятиями живописью Кубин регулярно писал художественную прозу и мемуары, но не придавал своему писательству особого значения, всегда считая приоритетным занятием живопись. Особое место в истории немецкоязычной литературы приобрел его первый роман, который некоторые современные исследователи считают "Ключевым произведением (*Schlüsselwerk*) современной литературы" (*Kiermeier-Debre J. Alfred Kubin // Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zum Gegenwart. Ungekürzte Sonderausgabe. Hrsg. von B. Lutz. Stuttgart; Weimar, 1997. S. 513*).

Роман "Другая сторона" ("*Die andere Seite*", 1909) был написан за 3 месяца, еще месяц Кубин употребил на создание 50 иллюстраций, которые сам считал наиболее важной частью произведения, рассматривая текст всего лишь как "рамочную конструкцию в романной форме, выполняющую функцию комментария к рисункам" (письмо от 23.12.1908 г.). "Другая сторона" имеет авторский подзаголовок "фантастический роман" ("*Ein phantastischer Roman*"), и современное литературоведение оценивает его как "один из великих фантастических романов немецкой литературы" (*Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hrsg. von E. Fischer. München, 1997. S. 238 // Kindlers Neues Literatur Lexikon*). Но произведение Кубина синтезирует в себе несколько жанровых традиций: роман путешествия, роман воспитания, философский ро-

ман, антиутопия, роман-метафора, роман абсурда, роман-апокалипсис. "Другая сторона" легко вписывается в каждую из этих жанровых разновидностей. Не меньшие сложности представляет анализ стиля и языка романа, широта палитры которого простирается от сухого и протоколно точного журналистского репортажа до экспрессивно разорванного, эмоционально перенасыщенного потока впечатлений и эмоций героя, находящегося на грани умопомешательства (герой и в самом деле пишет свои записки после нескольких лет пребывания в психолечебнице, что дает в том числе и возможность рассмотреть текст как "бред сумасшедшего" или "роман абсурда" – Г. Грасс использовал этот прием в романе "Жестяной барабан"). Изменяющиеся ракурсы и интонации повествования нарочито подчеркивают субъективность мировосприятия человека, зависимость его суждений и взглядов на мир от изменяющихся эмоционально-психических состояний. Кубин демонстрирует в романе различные ступени субъективизации мировосприятия, как зависящие от самого героя, так и не зависящие от него. В "царстве грез и сновидений" герой прежде всего сталкивается с "другой стороной": символика названия романа соотносится как с реальной действительностью, так и с человеческой психикой, и автора интересует прежде всего их неразрывная связь и взаимозависимость. Эта зависимость многоступенчата, и Кубин искусно выстраивает "роман воспитания" своего героя на пути преодоления рационально-прогрессивной модели цивилизации и принятия антипрогрессистско-иррациональной модели мироздания на основе нового опыта, приобретенного им в "царстве грез и сновидений". Этот новый опыт обусловлен как внешними (изменившиеся условия жизни), так и внутренними (психическими) факторами. Раскрепощение психики, ее освобождение от рациональной доминанты сознания происходит у героя благодаря: 1) неукоснительно антипрогрессистскому жизнеустройству в Жемчужине; 2) мощному гипнотическому воздействию Патеры (от лат. pater – отец и patera – жертвенная чаша; в контексте романа это скорее "Бог-отец"), всемогущего властителя "царства грез и сновидений", контролирующего каждый шаг его жителей; 3) пробуждению дремавшей прежде бессознательной части психики героя, чему способствуют: а) столкновения с необъяснимыми, иррациональными сторонами жизни в Жемчужине; б) сновидения; в) высвобождение могучей силы воображения, возрастающей по мере того, как герой опускается в глубины бессознательного, где связываются воедино все нити жизни и открываются конечные загадки человеческого бытия. Таким образом, в романе возникают два движущих центра, внешний и внутренний. Внешний – это Клаус Патера (по сюжету – бывший одноклассник героя-повествователя, сказочно разбогатевший и создавший вблизи Тянь Шаня утопическое "царство грез и сновидений" со столицей Жемчужина, которое он населяет "антипрогрессистами" со всех концов света – в сочетании всех языков и народов в Жемчужине исследователи усматривают параллель с



библейской Вавилонской башней, а метафорическим прообразом Жемчужины считают картину П. Брейгеля "Строительство Вавилонской башни" ("Der Turmbau zu Babel") – см. монографию: Lippuner H. A. Kubins Roman "Die andere Seite". Berlin; München, 1977), демиург "царства грез и сновидений", создавший Жемчужину силой своего воображения, творящий и разрушающий ее по своему усмотрению. Внутренний движущий центр романа – развивающееся сознание героя, претерпевающее метаморфозы по мере "опускания" в глубины бессознательного. На определенных ступенях этого "опускания" герой обретает способности ясновидения, он прозревает, становится визионером; раскрытие тайны замысла Патеры становится для него ключом для раскрытия тайны мироздания. Оба движущих центра романа по существу сливаются: творение постигло тайну творца и приняло предложенные им правила игры. Правда, за понимание этой тайны герою пришлось расплатиться утратой рассудка, умопомешательством – пускай даже сам герой и утверждает, что его умопомешательство было временным и пишет свои записки.

Кубин, испытавший влияние А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, буддизма (разделив это увлечение со своим другом Г. Мейринком), а также идей З. Фрейда ("Толкование сновидений", 1900) и К.Г. Юнга (учение об архетипах и коллективном бессознательном), но и разнообразной мистической литературы, разработал в "Другой стороне" целый ряд художественных приемов и принципов изображения, которые затем активно использовались художниками и писателями разных направлений: Ф. Кафкой в "Процессе" и в "Замке" (см. описание попыток героя пробиться сквозь бюрократические препоны в замке Патеры), сюрреалистами и дадаистами (см. особенно главу "Смятение сна" во второй части романа), магическими реалистами (вплоть до знаменитого романа Г. Казака "Город за рекой", 1947) и современными писателями (см. описание "метаморфоз" исчезновения Жемчужины и исчезновения города Тома в романе современного австрийского писателя К. Рансмайра "Последний мир", 1988). Современные исследователи обнаруживают в визионерском изображении Кубиным крушения "царства грез и сновидений" экспрессионистскую параллель к романам Т. Манна ("Волшебная гора") и Р. Музиля ("Человек без свойств"), показавшим иными (более реалистическими) художественными средствами кризис традиционного буржуазного общества с его религиозно-гуманистическими ценностями (Metzler Autoren Lexikon, 1997, S. 512).

В наиболее сконцентрированной форме экспрессионизм воплощен в третьей части романа ("Крушение царства грез и сновидений"), которая по апокалиптическому визионерству и надрывности образов, деформирующих исходную предметную реальность, а также эмоционально-субъективному монтажу картин и событий по существу предваряет живопись и литературу экспрессионистов. Но в целом роман "Другая сторона" Кубина не сливается полностью ни с одним из литературных течений XX в.: будучи

авангардистом по форме и приемам, разделяя с экспрессионистами критику современной буржуазной цивилизации и не веря в ее прогрессивное развитие, Кубин тем не менее был совершенно далек от какой-либо социальной или общественной ангажированности. Основу его духовной позиции составлял пессимистический фатализм, социальный нигилизм и нравственный стоицизм. Творчество Кубина высоко оценивали многие крупнейшие художники и писатели (М. Даутендей, Ф. Марк, В. Кандинский, Г. Гессе, Ф. Кафка, К. Тухольский и другие). В 1973 г. немецкий режиссер Йоханнес Шааф снял кинофильм "Город сновидений", ("Traumstadt") по роману "Другая сторона"; фильм заметно способствовал возобновлению более широкого интереса к творчеству этого писателя и художника.

Соч.: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. München, 1909; Sansara. Ein Cyklus ohne Ende. München, 1911; Ein Totentanz. München, 1918; Die Blätter mit dem Tod. Berlin, 1919; Wilde Tiere. München, 1920; Der Guckkasten. Berlin, 1920; Die Planeten. Leipzig, 1943; Ein neuer Totentanz. München, 1947; Phantasien im Böhmerwald. Schärding, 1951; Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa. München, 1973; Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen. Hrsg. von U. Riemerschmidt München, 1977.

Лит.: Schneditz W. Alfred Kubin. Wien, 1956; Raabe P. Alfred Kubin – Leben, Werk, Wirkung. Hamburg, 1957; Alfred Kubin – Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. von K. Otte und P. Raabe, Hamburg, 1962; Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman "Die andere Seite". München, 1967; Bisanz H. Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller. Philosoph. München, 1977; Lippuner H. A. Kubins Roman "Die andere Seite", Berlin; München, 1977; Breicha O. (Hg.) Alfred Kubin. Weltgeflecht. Ein Kubin-Kompodium. Schriften und Bilder zu Leben und Werk. München, 1978; Brandstetter G. Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman "Die andere Seite" // Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980. S. 255–267; Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München, 1983; Синий всадник. Перевод, комментарии и статьи З.С. Пышновской. М., 1996; Гугнин А.А. Роман Альфреда Кубина "Другая сторона" (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // Проблемы истории литературы, Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. С. 85–90.

## Франц Кафка

Франц Кафка (Kafka, Franz, 3.07.1883, Прага – 3.06.1924, Кирлинг под Веной, похоронен на Новом еврейском кладбище в Праге) – пражский немецкий писатель. В числе его предков – чехи, немцы и евреи. Старший из 6 детей владельца галантерейной фирмы Германа Кафки, Франц (после окончания начальной школы) в 1893–1901 гг. учился в немецкой государственной гимназии, затем – на юридическом факультете Немецкого университета (1901–1906), который окончил с защитой диссертации. После годичной стажировки в адвокатуре Кафка устраивается на службу в Общество по страхованию рабочих от несчастных случаев, где к его ведению относятся вопросы соблюдения техники безопасности. Проработав чиновником страхового общества до 1922 г., Кафка выходит на пенсию по бо-

лезни и — после безуспешных попыток излечиться от туберкулеза легких — умирает в санатории.

Вся жизнь писателя прошла в Праге, хотя он бывал и в других городах Австро-Венгрии, а также в Германии, Швейцарии, Франции и Италии. Внешние контуры биографии его скорее обычны, необычны лишь некоторые детали, свидетельствующие о комплексе сверхчувствительности, порождавшем обостренную наблюдательность и аналитизм и в то же время постоянно вызывавшем чувство неуверенности и даже страх. Биографически и то и другое подтверждает "Письмо к отцу" ("Brief an den Vater", 1919), так и не достигшее адресата, и три помолвки (причем дважды с одной и той же женщиной, Фелицей Бауэр), ни одна из которых не привела к браку. Чувство страха преследовало Кафку на протяжении всей жизни, в чем он сам неоднократно признавался и что отмечалось его ближайшим окружением. Проблема страха как всеобъемлющей метафизической категории, с которой сталкивается каждый осознающий себя человек, стала одной из глубинных проблем творчества Кафки и сделала его предтечей экзистенциализма, но если французские экзистенциалисты стремились перевести эту проблему в плоскость практической философии и философствующей этики, то Кафка не покидал сферу иррационального, доказывая своими произведениями его постоянное присутствие и тем самым невозможность каких бы то ни было однозначных ответов. Принципиальный иррационализм художественного мира Кафки сближает его с ранними экспрессионистами, радикально разорвавшими с позитивистско-рациональной картиной мира и отбросившими миметически-подражательное *воспроизведение* видимой (первичной) реальности, противопоставив ему *выражение* субъективной доподлинности внутреннего мира человека, утратившего контакты и опоры во внешнем мире, в первую очередь, в своем ближайшем социальном окружении.

"Крик" экспрессионистов вырастал на почве одиночества и изолированности. Кафка, выросший на "пражском острове" немецкой культуры внутри многонациональной Австро-Венгерской империи, в полной мере испытал и то и другое, особенно если учесть традиции еврейского гетто, которые он получил "по наследству" (родительский дом граничил с пражским еврейским гетто) и которые накладывали дополнительные оттенки на его мировосприятие и творчество. Только нельзя одиночество и изолированность понимать слишком буквально: речь шла о трагическом разрыве поколений, старшее из которых прочно верило в неизбежность буржуазно-монархического строя, а младшее уже чувствовало подземные толчки землетрясения, которое должно было смести кажущийся стабильным миропорядок и разрушить детерминистски-позитивистскую веру в познаваемость мира, выработанную в ходе новой и новейшей европейской истории. Трагические судьбы большинства экспрессионистов и их художественные открытия связаны именно с этим новым мироощущением, с попытками най-

ти новые средства для его адекватного художественного изображения и увидеть накануне грядущего хаоса и распада форм (общественных и художественных) возможности нового синтеза – в жизни и в искусстве. Разделяя общую исходную платформу экспрессионизма, Кафка выстроил совершенно особый художественный мир, основным принципом которого является установка на многозначность (категорическое отрицание какой бы то ни было завершенной – "окончательной" – концепции – отсюда незавершенность или даже принципиальная незавершимость его романов), нестабильность и многовариантность. "Ни в чем нельзя быть уверенным. Потому ничего нельзя сказать. Можно только кричать, заикаясь, хрипеть. Конвейер жизни несет человека куда-то – неизвестно куда. Человек превращается в вещь, в предмет, перестает быть живым существом", – так записал Густав Яноух одно из высказываний Кафки в конце жизни (они познакомились в марте 1920 г.) (*Кафка Ф.* Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. СПб., 1995. С. 415). Подобное мироощущение было свойственно многим экспрессионистам, но само творчество Кафки целиком не укладывается ни в одно из литературных течений.

Первая из сохранившихся новелл Кафки "Описание одной схватки" ("Beschreibung eines Kampfes", 1904–1905, издана посмертно) представляет собой целую экспериментальную лабораторию, где в причудливых сочетаниях апробируются различные дискурсы и художественные приемы: добротное реалистическое начало с психологическим подтекстом постепенно переходит в описание маниакального наваждения с трудно расшифровываемой подоплекой; затем действия неожиданно "суггестируется" в явную фантастику (сцена под названием "Скачка"), и – после обманных реалистических подробностей – изложение приобретает отчетливую сюрреалистическую окраску (особенно начиная с третьей главки "Толстяк"), которая сохраняется до конца, ибо искушенный читатель уже не доверяет мнимо реалистическим подробностям и – по мере развития весьма искусственного сюжета – пытается расшифровать заданный код: понять роль двойников, зеркальных сюжетных отражений и других в общем-то малохудожественных нагромождений. Расшифровывая рассказ (точное жанровое определение в данном случае вряд ли возможно) можно, однако, увидеть несколько линий, ведущих к зрелому творчеству Кафки и по своему пересекающихся с поисками экспрессионистов. И прежде всего: образы подсознания (или сновидения) становятся явью, действующими лицами, двойниками – так, что уже трудно понять, какая реальность оказывается смыслонесущей – исходная, идущая от зачина "рассказчика", или прибредившаяся, сфантазированная, ибо обе постоянно перетекают одна в другую, создавая диффузию пространства и времени, нарушая всякую логику событий и упраздняя всякий конкретный смысл реалистических деталей и подробностей, щедро рассыпанных по тексту рассказа. Очевидно, что реалистическая деталь уже в этом, самом первом, рассказе служит

внереалистическим задачам. В итоге длительной интерпретации можно доказать, что Кафка с самого начала ставит задачу материализовать жизнь души в мире предметной реальности, духовное и невидимое поместить в мир конкретный и осязаемый, то есть совместить несовместимое. Все последующее творчество Кафки, по сути, есть непрекращавшийся поиск убедительных способов совмещения двух несовместимых миров: мира реального и материального, мыслимого лишь в пространственно-временных координатах, и мира душевного и духовного, не подчиняющегося ни физическим, ни социально-экономическим, ни каким другим материальным законам. Эти миры выступали в синкретичной форме в древних мифологиях, затем разделились и изображались порознь; об их взаимосвязи в Средние века напоминали символы и эмблемы, но и – пожалуй, ярче всего – сохранившаяся в языке метафорика. Кафка в своем зрелом творчестве активно использует форму притчи, разработанную уже в текстах Библии, но центральным элементом все же является развернутая метафора, в рамках которой символика, эмблематика и притча играют важную, но в целом вспомогательную роль; характерны в этом плане роман "Процесс" ("Der Prozeß", начал в 1914 г., опубликован в 1925 г.), представляющий собой развернутую метафору человеческой жизни, подлинный смысл которой скрыт от самого человека, а также роман "Замок" ("Das Schloß", 1922, не завершен; опубликован в 1926 г.).

Основной мировоззренческий аспект, сближавший Кафку и ранних экспрессионистов (Г. Гейм, Я. ван Годдис, Г. Тракль, А. Кубин и др.), – ощущение непрочности и катастрофичности человеческого бытия в начале XX в., отсутствия всякой надежной опоры не только в социальной реальности, но и утрата всякой стабильности в самой психике человека, погруженной в страх, отчаяние и неопределенность. Внешний предметный мир деформируется до неузнаваемости, расшатанный страхом психика, словно вещая Кассандра, *ясно-видит* под кажушейся прочностью и стабильностью очевидные признаки распада и разложения – видит наяву или галлюцинирует, но это уже не имеет значения, важно лишь то, что деформированная реальность является в глазах Кафки и экспрессионистов истинной, а явленная бесчувственной душе (и глазу) прочностью и неизбежностью – ложной. Но такое возможно лишь в обезбоженном мире, и изображение обезбоженного мира характерно как для Кафки, так и для экспрессионистов. Вина за утрату Бога дополнительным бременем обрушивается на мятущуюся личность, усугубляя подспудно присутствующее чувство вины и греха. Эти экзистенциальные лейтмотивы (например, в рассказах "Сельский врач", "Ein Landerzt", 1917, опубл. в 1919; "Братоубийство", "Ein Brudermord", 1917, опубл. в 1919) характерны для всего творчества Кафки в целом, но по-разному отражаются в сюжете, языке, композиции и других компонентах художественных произведений. Исследователи Кафки отмечают, что в раннем творчестве (до осени 1912 г.) его "язык экспрес-

"оказали огромное (enorme) влияние на берлинских экспрессионистов. В кругу журнала "Аktion" его первый роман "Замок Норнепыгге" ("Schloß Nornepygge", 1908) считался своего рода библией" (*Bauer S. Max Brod // Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von B. Lutz. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar, 1997. S. 106*). "Замок Норнепыгге" имеет подзаголовок "Роман одного постороннего" ("Roman eines Indifferenten") и изображает символические этапы в жизни пассивного главного героя (искатель приключений, Дон Жуан, обыватель, отшельник, император), в конце концов находящего убежище в смерти. «Для Курта Хиллера и его кружка роман стал "самым сильным, самым существенным (wesentlichstes), самым святым переживанием»» (*Pazi M. Max Brod // Deutsche Autoren. Hrsg. von W. Killy. Bd. 1. Gütersloh; München, 1994. S. 283*). Очевидно, молодое поколение вычитывало в романе не столько "индифферентность", сколько ощущение одиночества, "аутсайдерства", "выброшенности" из круга общественных интересов и ценностей, и это мироощущение воспринималось как выражение общего настроения – даже если главный герой пассивно плыл по течению жизни, не помышляя о бунте. Известный в свое время литературовед Альфред Бизе считал М. Брода "экспрессионистом по рождению", поскольку его творчество "олицетворяет борьбу душевной страстности и стремления к человеческому единению восточного типа с условностями и ограничениями западной формы и традиции" (*Biese A. Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 3. 25., erneuerte Auflage. München, 1930. S. 767*). Это определение во многом справедливо и по отношению к поэзии Брода, изданной в сборниках "Путь влюбленного" ("Der Weg des Verliebten", 1907), "Дневник в стихах" ("Tagebuch in Versen", 1910), "Высота чувства" ("Die Höhe des Gefühls", 1910), "Обетованная земля" ("Das gelobte Land", 1917), "Книга любви" ("Das Buch der Liebe", 1921); эти стихи «пронизаны напряжением между эросом и духом, между радостным переживанием природы и страданиями и надеждами нашего времени. Девиз Брода: "Жертвуй собой, помогай, без благодарности, без удовлетворения»» (*Lennartz F. Max Brod // Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache. 10., erweiterte Auflage. Stuttgart, 1969. S. 122*). Отмеченная *жественность* Брода в жизни сказалась и в той поддержке, которую он оказал не только Ф. Кафке, чей талант он первым опознал и всю свою жизнь пропагандировал, но и многим другим (Ф. Верфель, Франц Яновиц (1892–1917), Ярослав Гашек, Леош Яначек и др.).

В 1909–1910 гг. Брод слушал лекции Мартина Бубера в Праге, под его влиянием углубился в иудаизм и с 1913 г. стал открытым сторонником сионизма, не отказываясь, однако, от взрастивших его австрийской, немецкой и чешской культур. Правоту и необходимость деятельного сию-

Лит.: *Wagenbach K.* Franz Kafka. Reibek bei Hamburg, 1964; *Kafka.* Der Schffansprozeß. Hrsg. von H. Binder. Frankfurt am Main, 1983; Der junge Kafka. Hrsg. von G. Kurz. Frankfurt am Main, 1984; *Heymann R.* Franz Kafka. München, 1986; Franz Kafka und das Judentum. Hrsg. von K.E. Grözing. Frankfurt am Main, 1987; *Robertson R.* Kafka. Judentum – Gesellschaft – Literatur. Stuttgart, 1988; *Anz Th.* Franz Kafka. München, 1989; *Binder H.* Vor dem Gesetz. Eine Einführung in Kafkas Welt. Stuttgart, 1993; Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Hrsg. von M. Müller. Stuttgart, 1994; *Затонский Д.В.* Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1965; <sup>2</sup>1972; *Никифорова В.Н.* Франц Кафка // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь в 2 частях. Под ред. Н.П. Михальской. Ч. 1. М., 1997. С. 348–355; *Карельский А.В.* Лекция о творчестве Франца Кафки // *Карельский А.В.* Хрупкая лира. Лекции, статьи по австрийской литературе XX века. М., 1999. С. 143–156; *Брод М.* О Франце Кафке. СПб., 2000.

## Макс Брод

Макс Брод (Brod, Max, 27.05.1884, Прага – 20.12.1968, Тель-Авив) – австрийский писатель, философ, театральный и музыкальный критик, переводчик и композитор. Вырос в среднесостоятельной еврейской семье, пустившей корни в Праге еще в XVI в. В детстве и юности страдал тяжелым искривлением позвоночника (кифоз), борьба с болезнью помогла сформулировать один из центральных мировоззренческих тезисов Брода: человек должен и может преодолеть неизбежные в жизни страдания и несчастья. В 1902 г. поступил в пражский Немецкий университет и тогда же сблизился с Ф. Кафкой (оба учились на юридическом факультете), став его лучшим другом, а впоследствии душеприкащиком, издателем и биографом. В 1907 г. защитил диссертацию и до 1924 г. работал в главном почтовом управлении в Праге, затем референтом по делам культуры в президиуме Совета Министров Чехословацкой республики. Наряду с этим он был до 1939 г. ведущим литературным и театральным критиком в газете "Прагер тагблатт" ("Prager Tagblatt"), соучредителем и вице-президентом Еврейского национального совета в Чехословацкой республике; в 1939 г. эмигрировал в Палестину, до 1945 г. работал драматургом ведущего еврейского театра в Тель-Авиве и до конца жизни продолжал активную творческую деятельность.

Литературное наследие Брода огромно и на сегодняшний день труднодоступно: с 1906 г. он издал около 100 книг (включая философскую эссеистику и критику), многие сотни работ опубликованы в газетах, журналах и сборниках. Исследователи выделяют несколько этапов его творческой и мировоззренческой эволюции. Первый этап (до 1909 г.) связан с увлечением Шопенгауэром и Ницше (но и Флобером): Брод проповедует так называемый "индифферентизм" (Indifferentismus), отрицающий партийную предвзятость писателя и осознанно активную жизненную позицию. Однако, именно произведения этого периода выдвинули Брода в число первооткрывателей и зачинателей экспрессионизма: сборники новелл "Смерть мертвым!" ("Tod den Toten!", 1906), "Эксперименты" ("Experimente", 1907)



"оказали огромное (enorme) влияние на берлинских экспрессионистов. В кругу журнала "Акция" его первый роман "Замок Норнепюгге" ("Schloß Nornepygge", 1908) считался своего рода библией" (*Bauer S. Max Brod // Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von B. Lutz. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar, 1997. S. 106*). "Замок Норнепюгге" имеет подзаголовок "Роман одного постороннего" ("Roman eines Indifferenten") и изображает символические этапы в жизни пассивного главного героя (искатель приключений, Дон Жуан, обыватель, отшельник, император), в конце концов находящего убежище в смерти. «Для Курта Хиллера и его кружка роман стал "самым сильным, самым существенным (wesentlichstes), самым святым переживанием"» (*Pazi M. Max Brod // Deutsche Autoren. Hrsg. von W. Killy. Bd. 1. Gütersloh; München, 1994. S. 283*). Очевидно, молодое поколение вычитывало в романе не столько "индифферентность", сколько ощущение одиночества, "аутсайдерства", "выброшенности" из круга общественных интересов и ценностей, и это мироощущение воспринималось как выражение общего настроения – даже если главный герой пассивно плыл по течению жизни, не помышляя о бунте. Известный в свое время литературовед Альфред Бизе считал М. Брода "экспрессионистом по рождению", поскольку его творчество "олицетворяет борьбу душевной страстности и стремления к человеческому единению восточного типа с условностями и ограничениями западной формы и традиции" (*Biése A. Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 3. 25., erneuerte Auflage. München, 1930. S. 767*). Это определение во многом справедливо и по отношению к поэзии Брода, изданной в сборниках "Путь влюбленного" ("Der Weg des Verliebten", 1907), "Дневник в стихах" ("Tagebuch in Versen", 1910), "Высота чувства" ("Die Höhe des Gefühls", 1910), "Обетованная земля" ("Das gelobte Land", 1917), "Книга любви" ("Das Buch der Liebe", 1921); эти стихи «пронизаны напряжением между эросом и духом, между радостным переживанием природы и страданиями и надеждами нашего времени. Девиз Брода: "Жертвуй собой, помогай, без благодарности, без удовлетворения"» (*Lennartz F. Max Brod // Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache. 10., erweiterte Auflage. Stuttgart, 1969. S. 122*). Отмеченная *жертвенность* Брода в жизни сказалась и в той поддержке, которую он оказал не только Ф. Кафке, чей талант он первым опознал и всю свою жизнь пропагандировал, но и многим другим (Ф. Верфель, Франц Яновиц (1892–1917), Ярослав Гашек, Леош Яначек и др.).

В 1909–1910 гг. Брод слушал лекции Мартина Бубера в Праге, под его влиянием углубился в иудаизм и с 1913 г. стал открытым сторонником сионизма, не отказываясь, однако, от взрастивших его австрийской, немецкой и чешской культур. Правоту и необходимость деятельного сио-

низма Брод подробно обосновал в книге "Язычество, христианство, иудаизм" ("Heidentum, Christentum, Judentum", Bd. 1–2, 1921), где язычество отвергается как религия целиком посюсторонняя, христианство — как целиком трансцендентальная, а преимущества иудаизма видятся в том, что он стремится к осуществлению высших начал в самой реальности. В этих тезисах очевидна переключка с экспрессионизмом, тоже по-своему стремившимся преобразовать реальность, создать новое человеческое братство. По наблюдениям А. Бизе (1930), "Брод таким образом выразил ту самую типично современную связь страстного, пылающего чувствами фанатика человечества с теоретически безапелляционным и в интересах торжества, идеи чудовишно жестоким практиком, связь, воплотившуюся не только в форме большевизма и фашизма, но олицетворяющую сам дух современной политики и оказывающую огромное влияние на современный мир" (Biese A. S. 767–768). Политическое развитие некоторых экспрессионистов после первой мировой войны вполне подтверждает это наблюдение.

В романном и новеллистическом массиве творчества Брода можно выделить прозу с исторической и любовной интригой. Многочисленную группу любовных романов, где связь с экспрессионизмом более очевидна, открывает "маленький роман" "Чешская служанка" ("Ein tschechisches Dienstmädchen", 1909), в котором эротическое переживание пробуждает в герое-мечтателе деятельную силу, но ее хватает ненадолго и герой терпит поражение. В романе "Любовь с богиней" ("Liebe mit einer Göttin", 1923), безумная любовь приводит к бессмысленной ревности и к убийству. Наибольшим успехом из этой серии пользовался роман "Женщина, о которой мы тоскуем" ("Die Frau, nach der man sich sehnt", 1927), где избыточная любовная страсть, занимая все мысли героев, мешает практической деятельности. В целом во всех этих романах господствует тривиальный элемент, хотя психологические темы разработаны вполне убедительно. Больший интерес представляют некоторые из исторических романов, например "Путь Тихо Браге к Богу" ("Tycho Brahes Weg zu Gott", 1916), "Реубени, князь иудейский" ("Reubeni, Fürst der Juden", 1925) и "Галилей в застенках" ("Galilei in Gefangenschaft", 1948), составившие трилогию "Борьба за истину" ("Kampf um Wahrheit"). Эти и другие многочисленные исторические романы Брода представляют скорее критический реализм XX века, чем экспрессионизм.

После смерти Ф. Кафки Брод (несмотря на указание своего друга об уничтожении всех неопубликованных рукописей) постепенно издал все попавшие к нему рукописи, дневники и письма, а также написал биографию Кафки и целый ряд специальных работ о нем, — без всего этого современное кафковедение было бы немислимо.

Соч.: Sozialismus im Zionismus. Wien, 1920; Heinrich Heine. Amsterdam, 1934; Ras-sentheorie und Judentum. Wien, 1934; Franz Kafka. Prag, 1937; Das Diesseitswunder. Tel Aviv,

1939; Armer Zizero. Roman. Zürich, 1955; Streithares Leben. München, 1960; Über Franz Kafka. Frankfurt am Main, 1966; Der Prager Kreis. Autobiographie. Stuttgart, 1966; Реубени, князь Иудейский. Предисловие И. Нусинова. Л., 1927, 1928.

Лит.: Pazi M. Max Brod. Werk und Persönlichkeit. Bonn, 1970; Max Brod. 1884–1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Schreiben. Hrsg. von M. Pazi. New York, 1987; Börsch C.E. Max Brod im Kampf um das Judentum. 1992.

## Георг Траклъ

Георг Траклъ (Trakl, Georg, 3.02.1887, Зальцбург – 3.11.1914, Краков; перезахоронен в 1925 в Инсбруке) – австрийский поэт. Был четвертым ребенком в многодетной семье торговца скобяными изделиями Тобиаса Тракля и Марии Катарины Халик. В родословной отца преобладали венгры и немцы, у матери – чехи и немцы; отец – протестант, мать – чешская католичка, после неудачного первого брака перешла в протестантскую веру, страдала депрессиями и принимала опиум; няня Мария Беринг, родом из Эльзаса, воспитывала детей в традиции мистического католицизма. Одним из важнейших экзистенциальных переживаний Тракля стала рано вспыхнувшая и неодолимая страсть к младшей сестре Маргарете (Гретль) (8.08.1892 – 21.11.1917, покончила жизнь самоубийством), страсть, которую Траклъ воспринимал как нависшие над семьей и человеческим родом (Geschlecht) грех и проклятье, пытаясь трансформировать их в своем творчестве во всепроникающее сострадание и возвышающую духовность космического масштаба: образ *сестры* – один из основных символов его поэзии.

В 1897–1905 гг. Траклъ учился в классической гимназии в Зальцбурге; из-за плохой успеваемости был оставлен на второй год в четвертом классе и вовсе бросил учебу после седьмого класса. В эти же годы учится игре на фортепиано, восторгается романтиками и – позднее – Вагнером. С 1904 г. увлекается Бодлером, Верленом, Георге, Гофмансталем, начинает писать стихи; вступает в литературный кружок "Аполлон" (позднее – "Минерва"), где царил культ Ницше и Достоевского: из "Преступления и наказания" в поэзию Тракля вошел образ *Сони*, проститутки и святой, обозначив еще один важный контраст его творчества. В 1905–1908 гг. Траклъ был учеником фармацевта в зальцбургской аптеке "У белого ангела"; затем еще 4 семестра обучался в Венском университете, сдав в 1910 г. магистерский экзамен на фармацевта. В 1905 г. Траклъ впервые обратился к наркотикам, с которыми затем безуспешно боролся до конца жизни. К наркотикам рано приобщила и сестра Грета, что Траклъ воспринимал как личную вину и как проклятье рода (в прямом и в символическом смыслах).

В октябре 1910 г. Траклъ записывается на одногодичную добровольную службу в армии, которую отбывает в Вене. Затем ищет постоянную работу и в апреле 1912 г. получает должность военного провизора в

гарнизонном госпитале в Инсбруке. Но уже в конце года он пытается перейти на гражданскую службу в министерстве труда в Вене. Получив искомую должность 31.12.1912 г., он 1.01.1913 г. увольняется из министерства и возвращается в Инсбрук; в июле-августе 1913 г. работает служащим военного министерства в Вене, затем увольняется по болезни и уезжает в Венецию, где встречается с К. Краусом, А. Лоосом, П. Альтенбергом и Л. фон Фикером. До начала войны остается безработным и живет на литературные гонорары и субсидии друзей. По представлению Л. фон Фикера богатый меценат (и будущий философ) Людвиг Витгенштейн выделяет Тракль в июле 1914 г. стипендию в 20.000 крон (такую же сумму получает и Р.М. Рильке). Но воспользоваться этой стипендией Тракль не успел: в конце августа его как резервиста призывают в действующую армию и отправляют на восточный фронт в Галицию. 8–11.09.1914 г. Тракль был участником сражения под Гродеком, где почти без медикаментов должен был оказывать помощь тяжелораненым. Во время последовавшего отступления он сделал попытку (уже не первую) к самоубийству. 8 октября был отправлен в гарнизонный госпиталь в Краков для освидетельствования психического состояния (биографы упоминают шизофрению). 3 ноября 1914 г. Тракль умирает от остановки сердца "вследствие интоксикации кокаином" (как записано в истории болезни).

За 10 лет мучительных творческих поисков Тракль прошел этап ученичества (1904–1909) у поздних немецких романтиков и французских "проклятых поэтов" (*les poètes maudits*) – он с детских лет мог читать по-французски; этап выработки собственной творческой манеры (1910–сентябрь 1912), по существу экспрессионистской и во многом близкой Г. Гейму и Я. ван Годдису; этап поисков новаторской образности и новых мелодико-ритмических возможностей стиха, в том числе и с опорой на традицию Ф. Гёльдерлина (осень 1912–1913), и, наконец, немногие стихотворения с декабря 1913 г. и до смерти ("Жалоба II", – "*Klage II*", "Гродек", лирическая проза "Сон и затмение" – "*Traum und Umnachtung*", и др.), где Тракль обретает новый, синтезирующий, стиль, выводящий его поэзию уже за рамки экспрессионизма.

Характерно, что первая поставленная на сцене зальцбургского городского театра одноактная пьеса Тракля называлась "День смерти" ("*Totentag*", 1906), – амбивалентный образ и символ смерти до конца останется лейтмотивом его творчества. Пьеса имела успех, но после провала в том же театре следующей пьесы "Фата Моргана" Тракль уничтожил оба текста, а заодно и наброски трехактной трагедии "Смерть Дон Жуана" ("*Don Juans Tod*"). В 1908 г. стихотворение Тракля "Утренняя песня" ("*Das Morgenlied*"), было опубликовано в "Зальцбургер фолксцайтунг" ("*Salzburger Volkszeitung*"), в 1909 г. с помощью Г. Бара в Вене были напечатаны еще 3 стихотворения, но подготовленный поэтом стихотворный сборник отклонен в мюнхенском издательстве (опубликован в 1939 г.). С 1912 г. сти-

хотворения Тракля регулярно публикуются в популярном журнале "Бреннер" ("Der Brenner"), издатель которого Людвиг фон Фикер становится одним из самых близких друзей и покровителей поэта. Но и второй сборник стихов "Сумерки и распад" ("Dämmerung und Verfall") не находит издателя. В апреле 1913 г. Тракль получает письмо от крупнейшего издателя экспрессионистов Курта Вольфа с предложением издать сборник стихотворений, посылает ему большую рукопись, из которой Ф. Верфель отбирает "Стихотворения" ("Gedichte"), опубликованные в конце июля 1913 г. в серии "Судный день" ("Der jüngste Tag", № 7–8). В конце мая 1914 г. Тракль успевает вычитать корректуру своей следующей книги "Себастьян во сне" ("Sebastian im Traum"), которая увидела свет в 1915 г. В 1919 г. К. Вольф издал в Лейпциге первое посмертное собрание избранных сочинений. Критическое собрание сочинений в 2-х томах было издано в 1969 г. в Зальцбурге.

Особое положение Тракля в австрийской и всей немецкоязычной поэзии экспрессионизма отчасти объясняется уникальным совпадением коллизий его личной жизни и судьбоносных трагедий XX в., постигших не только Австрию и Европу, но и классическое гуманистическое сознание в целом. Его поэтический мир на ранних этапах близко соприкасается с поэзией берлинца Г. Гейма, который называл себя "немецким Рембо". Гейм утонул в 24 года, Тракль не дожил до 28 лет ровно три месяца, но именно за последние годы жизни он создал шедевры, о которых его современник А. Эренштайн сказал в 1919 г., что "никто в Австрии никогда не писал более прекрасных стихов, чем Георг Тракль" (*Ehrenstein A. Den ermordeten Brüdern*: Цит. по публикации в монографии: *Basil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 164). Тракль тоже многому учился у Рембо, вырабатывая свою "образную манеру: в четырех отдельных стихах объединять четыре отдельных фрагмента образа в единое цельное впечатление" (письмо Тракля Э. Бушбеку в Зальцбург в июле 1910 г. // *Тракль Г. Стихотворения. Проза. Письма*. Спб., 1996. С. 507. – Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы). Названный прием свойствен Г. Гейму, Я. ван Годдису и Траклю почти в равной степени, он служит, в первую очередь, для достижения еще большей, чем у предшественников, *суггестивности* поэтической речи. Ощущение упадка, гниения, катастрофы разрастается до космических масштабов, экспрессионисты достигают психологической и образной убедительности, одушевляя природные процессы, и – с другой стороны – вовлекая человеческие деяния в общий природно-космический круговорот: "Эти красные закаты! / Виноградом перевиты, / Голубою тьмой объаты, / Страхи в окна бьют сердито. // Пыль взбегает в сток вонючий, / Звон стекла в дрожащей раме. / Жеребцов горячих тучи / Хлещет молния кнутами // ... // Крик истерики в больнице. / Синий посвист в перьях ночи. / И внезапно, как зарница, / Дождь сверкнул ей прямо в очи" ("Ненастный вечер" –

"Der Gewitterabend", – пер. А. Прокопьева. С. 47). Но в своем зрелом творчестве Траклъ, пройдя школу Ф. Гёльдерлина, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, уходит дальше Гейма и ван Годдиса в разработке диалектики добра и зла, показывая не только их нерасторжимые взаимосвязи, но демонстрируя их взаимообусловленность и взаимоперетекаемость; особенно убедительными его образы становятся потому, что импульсы для изображения он получает не извне, но из своей собственной души, измученной "жадной лихорадкой жизни" (с. 507), "полностью ощущая все те животные позывы, которые волокут жизнь сквозь череду времен", слушая "завывание демонов в крови, видя эту тысячеустую толпу дьяволов, вооруженных острыми плетками, прикосновение которых толкает плоть к безумию" (с. 502–503), и мучительно стремясь "хоть в самой малой степени придать всему этому форму... (что за адский хаос ритмов и образов во мне!)" (с. 508). Эти выдержки из писем разным лицам в 1908–1910 годы хорошо иллюстрируют общее психическое состояние Траклъ, которое он пытался приглушить то наркотиками и алкоголем, то творческим просветлением и экстазом: "О, как бьет крылами душа по ночам..." ("Песнь о стране Запада" – "Abendländisches Lied", 1914. – Пер. С. Аверинцева).

Траклъ нередко создавал несколько вариантов одних и тех же стихотворений, и хронологическое рассмотрение этих вариантов показывает, что, отталкиваясь от непосредственных впечатлений, поэт добивается все большей суггестивности и обобщенности образов, настойчиво разрабатывая свою собственную символику, «основанную на взаимодействии различных уровней языка и добываясь не известного дотоле обогащения поэтической речи образом, звуком, запахом, молчанием. В поэзии XX века есть "траклевский тон"» (*Methlagl W. Georg Trakl // Deutsche Autoren. Hrsg. von W. Killy. Bd. 5. Gütersloh / München, 1994. S. 191*). Мучительно решая свою творческую задачу и чутко реагируя на ближайшее и дальнейшее окружение, на приближающуюся европейскую трагедию, Траклъ постепенно обнаруживал все большее соответствие между злом внутри себя (напомним, что он воспринимал зло не "эстетически", как во многом Бодлер, Ницше, С. Георге, но – вслед за Достоевским, – испытав горечь мира, в самом себе ощущал неискупленный грех и солидарность с обездоленным человечеством) и злом вовне, что заставляло его не только восклицать ("О, горькое время конца, / Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик..." – "Песнь о стране Запада". – Пер. С. Аверинцева), но и глубоко вперед видеть – трагедию европейского гуманизма, которая растянулась на весь XX в.: "Слишком мало любви, слишком мало справедливости и милости, и снова слишком мало любви; слишком много жесткости, высокомерия и всевозможной преступности – это обо мне... Я тоскую о дне, в который душа моя не захочет и не сможет более жить в этом грешном теле, зачумленном меланхолией, о дне, в который она покинет эту нелепую оболочку из грязи и гнили, представляющую собой лишь слишком верное

зеркальное отражение безбожного, проклятого столетия" (из письма Л. фон Фикеру от 26 июня 1913 г. – С. 521). Это *ясно-видение* необычайно тонко чувствующей натуры усугубляло личную трагедию Тракля, но оно же придавало его поэзии исключительную напряженность контрастов (отражающих реальную контрастность человеческого бытия *за пределами* не оправдавшего себя гуманизма) и редкую герметическую завершенность, оставляющую, однако, огромный простор для интерпретаций, что приводило в недоумение Р.М. Рильке в 1915 г. и в глубокий восторг Йозефа Ляйтгеба ("Die Trakl – Welt", 1950), М. Хайдеггера (Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes", 1952) и Ф. Фюмана ("Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht", 1982). Воздействие Г. Тракля на немецкоязычную поэзию XX века сравнимо разве что с влиянием Г. Бенна (если оставаться в кругу экспрессионистов).

Соч.: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von W. Killy und H. Szklennar. 2 Bde. Salzburg, 1969; 1987. Избранные стихотворения. Перевод, предисловие и комментарии А. Прокопьева М., 1994; Избранное. Перевод, предисловие и примечания О. Бараш. М., 1994; Песня закатной страны. Перевод А. Николаева. М., 1995; Стихотворения. Проза. Письма. Составление и комментарии А. Белобратова. Предисловие В. Метлагла. М., 1996 (На немецком и русском языках).

Лит.: Killy W. Über Georg Trakl. Göttingen, 1960, 3., erweiterte Aufl., 1967; Basil O. Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1965; Saueremann E. Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls. Innsbruck, 1984; Doppler A. Die Lyrik Georg Trakls. Wien, 1992; Фюман Ф. Над огненной пучиной. Опыт с поэзией Георга Тракля // Магический кристалл. Новеллы, повести, эссе писателей ГДР. Составление, предисловие и примечания Н. Банниковой. М., 1988. С. 223–255.

## Антон Вильдганс

Антон Вильдганс (Wildgans Anton, 17.04.1881, Вена – 3.05.1932, Мёдлинг близ Вены) – австрийский поэт и драматург, отразивший некоторые характерные черты австрийского экспрессионизма. Сын чиновника. Окончил юридический факультет Венского ун-та, до 1911 г. сменил несколько профессий, в т. ч. работал в суде, затем – свободный писатель. В 1921–1923 гг. и в 1930–1931 гг. был директором Бургтеатра. В зрелом творчестве Вильдганс отстаивал самобытность австрийской культуры, например, в эссе "Речь об Австрии" ("Rede über Österreich", 1930). С 1903 г. опубликовал около 20 сборников стихотворений, постепенно преодолевая зависимость от Г. фон Гофманшталя и Р. Рильке и эклектически соединяя натуралистическую и импрессионистскую образность с элементами экспрессионизма. Экспрессионизм сказывался в выборе тематики (эротические и социальные сюжеты с антибуржуазной тенденцией), способах разработки сюжетов (пафос сострадания всем обездоленным, призывы к всечеловеческому братству, вера в обновление человечества, в том числе и с помощью возрожденной религии), в попытках обновления ритмики,



языка и характера образности (монтаж зрительно-живописных метафор, ритмическое подчеркивание эсхатологических предчувствий, "перетекание" обнаженно натуралистических картин в символические). Более отчетливо экспрессионистские черты заметны в сборниках "Осенневесна" (*Herbstfrühling*, 1909, "Австрийские стихотворения" ("*Österreichische Gedichte*", 1915), "Полдень" ("*Mittag*, 1917), "Венские стихотворения" ("*Wiener Gedichte*", 1926).

Но особенно близко смыкаются с социальной и поколенческой проблематикой экспрессионизма некоторые драмы Вильдганса: "Бедность" ("*Armut*", 1914); "Любовь" ("*Liebe*", 1916) и "Dies irae" (1918, поставлена в 1919 г. в Вене). Сохраняя следы влияния натурализма и символизма, Вильдганс создает австрийский вариант экспрессионистской драмы. Наибольший сценический успех выпал на долю трагедии "Dies irae", представляющей некоторую сюжетную параллель к драме В. Хазенклевера "Сын" ("*Der Sohn*", 1913–1914). Вильдганс изображает трагедию 18-летнего Хуберта Фалльмера, безвольной жертвы буржуазной семьи, где родители, отравленные взаимной ненавистью, ненавидят и своего нежеланного ребенка, стремясь, однако, и его втянуть в непримиримые семейные распри. Ни дружба, ни любовь не могут спасти надломленную душу героя, избирающего самоубийство как последний и единственный выход. У гроба Хуберта его друг Рабензер зачитывает прощальное письмо и выступает как главный обвинитель буржуазного общества с его методами воспитания и пророчествует о грядущей расплате. В распределении позиций и речевых характеристик действующих лиц проступают специфические черты австрийского экспрессионизма: сочетание сентиментального пафоса (Хуберт Фалльмер) с агрессивным цинизмом (Рабензер). Резкая, прерывистая, эмоциональная речь Рабензера чередуется с мягкими, расплывчато-лирическими интонациями Хуберта, переходящими в конце пьесы в вопли отчаяния. Движущей пружиной буржуазной семьи (и общества в целом) выступают разрушительная сила сексуального притяжения и отталкивания, которой отравленные затхлой атмосферой этого общества люди уже не в силах противостоять.

Вильдганс является также автором обширного стихотворного эпоса "Кирбиш или Жандарм, Ущербность и любовь" ("*Kirbisch oder der Gendarm, die Schande und das Glück*", 1927), где юмористически ироническими красками изображена жизнь послевоенной австрийской деревни. Подхватывая традиции И. П. Хебеля (эпос написан гекзаметрами), автор иронизирует над "доброй, старой Австрией", не предлагая, однако, ничего взамен кроме ностальгической идиллии в память о той же "старой Австрии", атмосфере которой посвящена и его автобиография "Музыка детства" ("*Musik der Kindheit*", 1928).

Соч: *Wildgans A. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von L. Wildgans. Bd. 1–7. Wien; Salzburg, 1948–1958;*

Лит.: Dörfller A. Anton Wildgans und seine Bühnenwerke. Wien, 1922; Wildgans L. Anton Wildgans und das Burgtheater Wien, 1955; Wildgans L. Der gemeinsame Weg. Mein Weg mit Anton Wildgans. Salzburg; Stuttgart, 1960; Studien zu Anton Wildgans anlässlich des 100. Jahrestages seiner Geburt. Wien, 1981; Gerstinger H. Der Dramatiker Anton Wildgans. Innsbruck, 1981.

## Георг Кулька

Георг Кулька (Kulka Georg Christoph, 5.06.1897, Вайдлинген в Нижней Австрии – 29.04.1929, Вена) – австрийский поэт и публицист. Вырос в венгерско-еврейской семье, после окончания классической гимназии в 1916 г. был призван в армию, стал офицером. С 1918 г. учился в Венском университете, в 1921 г. написал диссертацию "Идея бессмертия у Жан Поля" ("Die Unsterblichkeitsgedanke bei Jean Paul..."). В 1922 г. окончил философский факультет Венского университета. Работал в издательствах, в том числе в 1922 г. у Г. Кипенхойера в Потсдаме. После смерти отца в 1923 г. возглавил полученную по наследству хлебопекарную фирму. Окончил жизнь самоубийством.

Кулька публиковался с 1918 г. в Венских экспрессионистских журналах "Даймон" ("Daimon", 1918; название возводилось к "daimonion" Сократа: данная человеку божественная способность (внутренний голос), удерживающая от безнравственных поступков, см.: Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Expressionismus in Österreich. Hrsg. von K. Amann and A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994, S. 61. Но возникала и трактовка "одержимый человек", например, в статье А.П. Гютерсло "Der gefesselte Mensch; см.: там же) и "Дер нойе Даймон" ("Der neue Daimon", 1919) и др. Широкую известность Кулька получил благодаря К. Краусу, который уличил его в плагиате и развернул с 1920 г. широкую кампанию против экспрессионистов (Кулька, Ф. Верфель, А. Эренштейн и др.). В журнале "Блэттер дес Бургтеатерс" ("Blätter des Burgtheaters") Кулька опубликовал эссе "Божество смеха" ("Der Gott des Lachens", 1920), которое на проверку оказалось почти дословно заимствованным из "Начальной школы эстетики" ("Vorschule der Ästhetik, 1804) Жан Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера). Краус воспользовался этим фактом не столько даже для разоблачения Кульки, сколько для дальнейшего разворачивания в своем журнале "Факел" ("Die Fackel") кампании против Ф. Верфеля и других экспрессионистов. А. Эренштейн, чьи стихотворения Краус неоднократно публиковал в 1910–1911 гг. в "Факеле", выпустил памфлет "Карл Краус" (Ehrenstein A. Karl Kraus. Wien-Leipzig, 1920), в котором безапелляционно, но остро обвинял самого Крауса в литературном диктаторстве, даже в "канибальстве", основанном на устаревших эстетических взглядах и неспособности оценить новое и уступить ему дорогу. Кулька был соавтором этой книги, а также брошюры "Случай

Карла Крауса" ("Der Zustand Karl Kraus", 1920; соавтор – В. Пишгода – W. Przygode). Краус сатирически изобразил Ф. Верфеля и Кульку в комедии "Литература, или Посмотрим, что получится. Магическая оперетта в двух частях" (*Kraus K. Literatur oder Man wird doch da sehn. Magische Operette in zwei Teilen*, Wien-Leipzig, 1921). Этот литературный скандал заслонил от современников высокие достоинства поэзии Кульки, опубликованной тогда же в двух сборниках: "Сводный брат" ("Der Stiefbruder", 1920) и "Реквием" ("Requiem", 1921). Кулька развивает в своей герметической поэзии новаторский опыт модернизма и экспрессионизма в сфере поисков новой поэтической лексики и образности (Георге, Тракль, Штрамм, Ласкер-Шюлер); нередко использует усеченный синтаксис, что делает его поэзию труднодоступной для восприятия и сближает с позднейшими течениями модернистской поэзии (поздний Г. Айх и др.).

Соч.: *Aufzeichnung und Lyrik*. Stuttgart, 1963; *Aufzeichnung und Lyrik*. Hrsg. von H. Kreuzer. Siegen, 1985; *Werke*. Hrsg. von G. Sauder u. a. München, 1987.

Лит.: *Sauder G.* Anfänge des "neuen" Günter Eich (mit Blick auf Kulka) // *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*. Heidelberg, 1977; *Neumann P.H.* Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich. Stuttgart, 1981.

### Франц Чокор

Франц Чокор (Csokor Franz Theodor, 6.09.1885, Вена – 5.01.1969, Вена) – австрийский писатель, внесший заметный вклад в развитие экспрессионистской драмы и театра. Сын университетского профессора медицины (по происхождению из Югославии), изучал историю искусства. После первых стихотворных опытов (с 1909 г.), собранных в сборнике экспрессионистски окрашенных исторических баллад "Роковые силы" ("Die Gewalten", 1912), с 1911 г. обратился к драматургии, сначала как автор одноактных пьес "Жертва" ("Das Opfer"), "Термидор" ("Thermidor", премьера в 1912 г. в Будапеште) и "Огонь" ("Feuer", премьера в 1913 г. в Санкт-Петербурге); с этого же времени неоднократно выступал и как режиссер (в т. ч. и в собственных пьесах). В эссе "Моя встреча со славянскими писателями" ("Meine Begegnung mit slawischen Schriftstellern", написано на рубеже 1940–1950-х годов; машинописная рукопись хранится в Венской городской библиотеке – Wiener Stadtbibliothek) Чокор придает этапное значение для своего творчества поездке в Санкт-Петербург в 1912–1913 гг. и особенно знакомству с Н.Н. Евреиновым, "создателем кабаре "Кривое зеркало"... и русским теоретиком и практиком монодрамы, – русской форме экспрессионизма, появившегося там уже с 1910 года" (цит. по концептуальной статье, впервые вводящей в оборот целый ряд архивных источников из неопубликованного литературного наследия Чокора: *Kucher P.-H.* "Die Wollust der Kreatur ... gemeinet mit Bitterkeit". Versuch über den vergessenen Expressionisten Franz Theodor Csokor // *Expressionismus in Österreich*.

Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 421; в дальнейшем ссылки на эту статью – с. 417–436 названного издания – даются в скобках только с указанием страницы).

Как режиссер и драматург Чокор начинает активно разрабатывать приемы, теоретически сформулированные Н.Н. Евреиновым в трактате "Введение в монодраму" (1908, опублик. в 1909 г.), и воплощенные в его пьесах "Представление любви" (1910) и особенно в монодраме "В кулисах души" (пост. в 1912 г. в театре "Кривое зеркало"), являющейся "одной из первых "фрейдистских" русских пьес", где "расщепление личности материализовано в трех "я" – ее рациональном, эмоциональном и подсознательном началах" (*Купцова О.Н. Евреинов Н.Н. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 212*). Чокор сделал свой перевод монодрамы "В кулисах души", сопроводив его собственными режиссерскими указаниями, в которых разрабатывается техника сценического воплощения "расщепленного я" (с. 422; премьера состоялась в 1920 г. в Вене). Модернизируя австрийскую драму и театр, Чокор разрабатывал прежде всего приемы преодоления натурализма (жизнеподобия) и широко опирался на мировой художественный опыт: А. Стриндберг, Г. Кайзер (и другие экспрессионисты), Л. Пиранделло и др.

В годы первой мировой войны Чокор был офицером австрийской армии, побывал на разных фронтах. В 1923–1927 гг. он работал драматургом и режиссером в театрах Вены. В 1933 г. на конгрессе ПЕН-клуба в Дубровнике выступил против преследования писателей в нацистской Германии и был там запрещен. В 1938 г. эмигрировал из Австрии (Польша, Румыния, Югославия, Италия); с 1947 г. – президент австрийского ПЕН-клуба, с 1967 г. – вице-президент Международного ПЕН-клуба. Заслуги Чокора в области драмы и театра иногда ставят "наравне с Брехтом, Брукнером и Цукмайером" (*Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Stuttgart, 1969, S. 140*).

Из 30 драм и драматических фрагментов Чокора около 10 непосредственно связаны с экспрессионизмом. Важнейшие из них: "Древо познания" ("Der Baum der Erkenntnis", 1916, опублик. в 1919, премьера в 1924), "Красная улица" ("Die rote Straße", 1917, опублик. в 1918, премьера в 1921), "Баллада о городе" ("Ballade von der Stadt", 1922, как радиопьеса в 1927, опублик. в 1928). Но использование приемов экспрессионизма заметно и в некоторых более поздних пьесах: "Третье ноября 1918" ("Dritter November 1918, 1923–1936, опублик. в 1936, премьера 10 марта 1937 г. в Бургтеатре) и драмы о популярном у экспрессионистов Г. Бюхнере "Общество прав человека" ("Gesellschaft der Menschenrechte", премьера радиопьесы в 1927, опублик. в 1929 г., премьера 31 ноября 1929 г. в Мюнхене). В драме "Древо познания" история человечества обыгрывается как метафорическое развертывание библейской основы сюжета в семи "происшествиях" ("Begebenheiten"), изображающих трагический дуализм человечества, расщеп-

ленного на извечное противостояние мужского и женского начал: заметно воздействие идей книги Отто Вайнингера "Пол и характер" (1903), а также интерпретации данной проблематики у К. Крауса и О. Кокошки в драме "Убийцы, надежда женщин" ("Mörder, Hoffnung der Frauen; 1911, опублик. в 1913, положена на музыку П. Хиндемитом в 1923). Будущая перспектива человечества метафорически ставится в зависимость от его способности примирить и гармонизировать это родовое противоречие. В драме "Красная улица" эта проблема получает дальнейшее развитие в 14 метафорических "картинах" (Bilder), раскрывающих метафизическую диалектику противоречий между "Он" и "Она" в движущемся условно-историческом контексте. Обнаруживающиеся уже в этих драмах попытки разработать комплекс приемов, позволяющих сценически выразить, по словам самого Чокора, "противостояние изолированного Я и отчужденного от него мира" (с. 432, из рукописного наследия), обретают в последующем творчестве писателя социально-критическую окраску. Хотя в формальном плане сценические поиски Чокора подводят его очень близко к приемам эпического театра Б. Брехта – например, "Балладу о городе" нередко сравнивают с "оперой" Брехта "Подъем и упадок города Махагонни" (премьера в 1930 г.), – очевидно, что социальная критика Чокора не переступала границы его католического и монархического мирозерцания и сохраняла – экспрессионистскую в своей основе – веру в возможность возвращения "разорванного" человека к самому себе через акт духовного перерождения, достижимого с помощью искусства, но не социальной и партийно-политической борьбы.

Соч.: Избранные пьесы. Составление и предисловие Ю.И. Архипова. М., 1978; Europäische Trilogie. Wien, 1952; Olymp und Golgatha. Hamburg, 1954; Auf fremden Straßen 1939–1945. München; Wien; Basel, 1955; Der Schlüssel zum Abgrund. Hamburg; Wien, 1955; Du bist gemeint... 1959; Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933–1950. München; Wien, 1964; Auch heute noch nicht an Land. Briefe und Gedichte aus dem Exil. Hrsg. von F.R. Reiter. Wien, 1993.

Лит.: Wimmer P. Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. Innsbruck, 1981; Klauhs H. Franz Theodor Csokor. Leben und Werk bis 1938 im Überblick. Stuttgart, 1988; Immer ist Anfang. Der Dichter Franz Theodor Csokor. Hrsg. von J.P. Strelka. Bern; Frankfurt-am-Main, 1990; Franz Theodor Csokor. 1885–1969. Lebensbilder eines Humanisten. Hrsg. von U. N. Schulenburg. Wien; München, 1992.

## Оскар Маурус Фонтана

Оскар Маурус Фонтана (Fontana Oskar Maurus, 13.04.1889, Вена – 5.05.1969, Вена) – австрийский писатель, эссеист, издатель, и театральный критик; один из активных участников экспрессионистского движения в Австрии. Сын австрийки из Вены и далматинского помещика, вырос в Далмации; окончил Венский университет. В первую мировую войну был офицером, затем – журналист, ведущий театральный критик, писатель.

После второй мировой войны – видный литературный и общественный деятель, в том числе главный редактор двух газет и президент Союза австрийских писателей.

В 1916 г. Фонтана издал антологию новейшей (экспрессионистской) поэзии "Посев" ("Die Aussaat"). Отчетливо экспрессионистская тенденция (с примесью неоромантизма) характерна и для журнала "Листовка" ("Das Flugblatt"), который Фонтана издавал с весны 1917 г. до осени 1918 г. (вместе с Альфонсом Валлисом; в числе авторов – В. Хазенклевер, К. Хиллер, Р. Леонгард, П. Цех, М. Мелль, Р. Биллингер и др.). "Неоромантическая пейзажная лирика и пацифистски-экспрессивная патетика сливаются в общей устремленности к мессианской концепции истории" (Wallas A.A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von K. Amann und A.A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 55). Мировая война воспринимается как крушение старого мира, на его развалинах должен возродиться новый мир, проводниками в который могут быть только экспрессионисты (см. программное предисловие В. Хазенклевера во втором номере "Листовки", предваряющее публикацию отрывков из "Антигоны": "Das Flugblatt". Wien, 1917, N 2. S. 2). В одном из номеров "Листовки" Фонтана публикует статью "Программное" ("Programmatisches"), в которой представляет поэта единственным хранителем культуры в эпоху распада, спасителем "континентального человечества" ("Das Flugblatt", Wien, 1918, N 3. S. 11).

В разностороннем литературном творчестве Фонтаны до первой мировой войны преобладали неоромантические тенденции: драма-легенда "Сказка тишины" ("Das Märchen der Stille", 1910), комедии "Молочные братья" ("Die Milchbrüder", 1913); черты экспрессионизма отчетливее выступают в драмах "Студенческий генерал" ("Der Studentengeneral", 1913) и "Марк" ("Marc", 1918). Сложный синтез неоромантизма, экспрессионизма и реализма отличает прозу Фонтаны. Роман "Пробуждение" ("Die Erweckung", 1919; переиздан в 1946 г. под названием "Башни Бег-Бегуйи" ("Die Türme des Beg Begouja") с иллюстрациями А. Кубина), основанный на впечатлениях детства, изображает жизнь сербской деревни как природно-космический феномен, как идеал, недоступный для испорченной буржуазной цивилизации. Цикл новелл, посвященных "мятежникам" (новелла "Empörer", 1920), объединяет тип героев: обыкновенные люди оказываются способными в определенных обстоятельствах на бунт против "судьбы, морали, насилия, денег, зверства" (цит. по: Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache. 10., erw. Auflage, Stuttgart, 1969, S. 200). В последующих многочисленных романах Фонтана приспособляет экспрессионистские приемы и принципы (принцип монтажа трансформируется, например, в многосюжетное повествование, где друг на друга "наплывают" события, происходящие в разных местах и в разные эпохи) в художествен-

ное осмысление злободневных проблем современности, смешивая явные элементы фантастики с протокольно-научными описаниями, как, например, в романе об истории природного газа на Земле "Дыхание огня" ("Der Atem des Feuers", 1954). Для восстановления истории экспрессионизма важное значение имеет разнообразная эссеистика и мемуары Фонтаны.

Соч.: Das Wiener Drama und die Jahrhundertwende. Wien, 1921; Insel Elephantine (Drama, 1924; Roman, 1936, auch unter dem Titel "Katastrophe am Nil", 1947); Gefangene der Erde. Roman. Wien, 1928; Der Weg durch den Berg. Roman. Wien, 1936; Der Sommer singt sein Lied. Roman. Wien, 1949; Der Engel der Barmherzigkeit. Roman. Wien, 1958; Meldegänger in der Spur der Sterne. Gedichte. Wien, 1965; Das große Welttheater. Wien, 1976.

### Альберт Парис Гютерсло

Альберт Парис Гютерсло, наст. имя Китрайбер Альберт Конрад (Gütersloh Albert Paris, наст. имя Kiehtreiber Albert Konrad, 5.02.1887, Вена – 16.05.1973, Баден близ Вены) – австрийский художник, писатель, издатель, эссеист. Родом из мелкобуржуазной семьи; учился в католических монастырских школах, собираясь стать священником; был актером (у М. Рейнхардта), режиссером, обучался художественным ремеслам и живописи (у Г. Климта). Участвовал в художественных выставках с 1909 г.; Гютерсло был награжден многими художественными и литературными премиями и является характерным для австрийского экспрессионизма примером универсального органического сочетания двух или нескольких дарований: А. Кубин (художник и писатель), Оскар Кокошка (1886–1980, художник и писатель), Антон Ханак (1875–1934, столяр-краснодеревщик, скульптор, писатель, музыкант), Эгон Шиле (1890–1918, художник, писатель, модельер, фотограф), Арнольд Шёнберг (1874–1951, композитор, художник, писатель, музыковед, режиссер) и т. д.

В историю австрийского экспрессионизма Гютерсло вошел прежде всего как автор одного из самых первых экспрессионистских романов "Танцующая дура" ("Die tanzende Törin", написан в 1909 г., опубликован в 1911, доработанное издание 1913) и издатель – совместно с Францем Блайем (Franz Blei, 1871–1942) – активистского журнала "Спасение. Листки для опознания времени" ("Die Rettung, Blätter zur Erkenntnis der Zeit", 1918–1919). Основной сюжет романа разыгрывается в литературно-художественных салонах и затем в богемной среде Вены, куда попадает 18-летняя Рут, дочь богатого берлинца, испытывающая пределы своей эротической власти над мужчинами, но не отдаваясь им. Рут "сублимирует" свою сексуальность в салонные и богемные эротические беседы, но втайне ждет, что найдется мужчина, который влюбится в нее всерьез, отбросив всякие салонные "игры". Но этого так и не происходит, и ложь извращенных (то есть подавленных) сексуальных вожделений "торжествует до конца романа, а вместе с ней и лживая девственность, поскольку она относит-



ся лишь к чисто физическому аспекту проблемы" (*Lehnert H. Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus*. Stuttgart, 1978, S. 828). В образе Рут (имеющую прототипа в лице американской танцовщицы Рут Деннис, 1877–1968; пользовалась большой популярностью в Европе и особенно в Вене в начале XX в.) Гютерсло критикует декадентское искусство конца века, развенчивая в т. ч. и югендстиль, которому он и сам был во многом обязан как художник. Герои романа знают Ницше и Отто Вайнингера, Фрейда и Метерлинка, Родена, Рильке и Кокошку. На экспрессионизм выводит перенасыщенный неожиданными метафорами образный язык романа и проступающее сквозь критику современного искусства и общества стремление прорваться сквозь искусственную жизнь и искусственную культуру к доподлинной, т. е. очеловеченной, спонтанно-искренней жизни и культуре. В качестве духовного проводника в новую жизнь и культуру Гютерсло предлагает возрожденную веру в бога (обновленный католицизм). Роман был сразу же высоко оценен Ф. Пфемфертом в журнале "Die Aktion", хотя в целом не нашел широкого отклика. В последующих романах связи с экспрессионизмом постепенно ослабевают, хотя и не утрачиваются совершенно; их можно выявить опосредованно как целоположенную сверхзадачу автора, прохождение через неизведанную жизнь" ("Durchquerung unerforschten Dickichts!", – из авторского послесловия к роману "Легендарная личность" – "Eine sagenhafte Figur", 1946, цит. по: *Lennartz F. Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*. 19. erw. Auflage, Stuttgart, 1969, S. 255) человеческой души. На этом пути Гютерсло сделал немало художественных открытий, еще ждущих своего признания: "Лжец среди граждан" ("Der Lügner unter Bürgern", написан в 1913–1915, опублик. в 1922) "Innozenz или Смысл и проклятие невинности" ("Innozenz oder Sinn und Fluch der Unschuld", написан в 1914, опублик. в 1922; премия им. Г. Фонтане); "Солнце и Луна. Исторический роман из современности" ("Sonne und Mond. Ein Historischer Roman aus der Gegenwart", 1962, роман начат в 1935 г.) и др., а также рассказы, эссе, мемуары.

Журнал "Спасение" наглядно выразил сущность экспрессионистского активизма в его австрийской разновидности: резкая критика буржуазного общества со всеми его "живыми" моральными нормами и учреждениями, абстрактные призывы к духовному "прорыву" во внебуржуазное будущее – и в то же время решительное неприятие конкретных революционных действий, направленных на практическое разрушение критикуемого буржуазного общества. Журнал "последовательно проводил пацифистскую, антикапиталистическую программу, призывавшую к обновлению христианства и очеловечиванию пролетариата" (*Wallas A. Zeitschriften des Expressionismus und Aktivismus in Österreich // Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Hrsg. von K. Amann und Armin A. Wallas. Wien; Köln; Weimar, 1994. S. 63).

Своеобразие места Гютерсло в рамках австрийского и немецкого экспрессионизма определяется по мере раскрытия новаторских достижений его творчества в целом. Ретроспективно можно увидеть, что его мировоззренческие и эстетические установки уже в 1918 г. были направлены на преодоление экспрессионизма как эстетического "бунта" и предлагали свой, оригинальный вариант трансформации новаций экспрессионизма в будущую эпоху (эссе "Истолкование экспрессионизма. По поводу 49-й выставки венской Secession" – "Deutung des Expressionismus. Anlässlich der 49. Ausstellung der Wiener Secession", 1918 – in "Der Friede" N 1, 1918, H. 11. S. 262–264). Исходя из своего понимания "нового общества" (общества, пережившего первую мировую войну. – А. Г.) как общества, основанного на "фанатической дружбе различий и на немислимо выросшей интенсивности", он полагал, что экспрессионизм призван выразить противоречивую сущность этого нового общества новыми художественными средствами, позволяющими преодолеть распад художественной формы, связанный с распадом внутренней цельности и самоидентичности личности. Гютерсло принимал "новое общество" как неизбежную данность и разрабатывал так называемую "двужущуюся поэтику", которая позволяла бы отражать неустойчивость жизни и самой человеческой личности с помощью неустойчивости формы, непрерывно разрушаемой и снова воссоздаваемой. Эстетические и художественные поиски Гютерсло во многом предваряли дальнейшие пути австрийской литературы XX века: Х. фон Додерер уже в эссе "Случай Гютерсло" ("Der Fall Gütersloh", 1930) назвал Гютерсло своим учителем; после 1945 г. он стал учителем и покровителем известной Венской группы писателей-авангардистов (Ф. Ахлейтнер, Х.К. Артман, К. Байер, Г. Рюм, О. Винер).

Соч.: *Paradiese der Liebe*. Aus unveröffentlichten Schriften. Hrsg. von A. Forke. Wien, 1972; *Beispiele*. Schriften zur Kunst. Wien; München. Hrsg. von H. Hutter, 1977; *Trem! R.* (Hrsg.). Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh. Briefwechsel 1928–1962. München, 1986.

Лит.: *A.P. Gütersloh*. Autor und Werk. Hrsg. von H. R. Hutter. München, 1962; *Trommler F.* Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh. 1966; *Thurner F.* A.P. Gütersloh. Studien zu seinem Romanwerk. Bern, 1970; *Allegorie und Eros*. Texte von und über A.P. Gütersloh. Hrsg. von J. Adler. München; Zürich, 1986.

## Пауль Целан



Одним из заметных явлений послевоенной немецкоязычной поэзии является творчество Пауля Лео Анчеля, вошедшего в историю литературы под псевдонимом Пауль Целан (Paul Celan, 1920–1970). Проведя детство и юность в Черновцах на Буковине, Целан в годы второй мировой войны не только лишился родителей, но и сам в 1942–1943 гг. побывал в фашистском "трудовом лагере" в Румынии. В 1947 г. он перебрался в Вену, где опубликовал свой первый поэтический сборник "Песок из урн" ("Der Sand aus den Urnen", 1948). В этом же году Целан уехал в Париж изучать германистику и языкознание, принял затем французское подданство и до самой своей трагической смерти (он бросился с моста в Сене) жил в Париже, преподавая в университете. Стихотворения его публиковались в ФРГ, всего при жизни он издал там восемь сборников, девятый был составлен из стихотворений, которые он не успел опубликовать<sup>1</sup>. Кроме того, он постоянно занимался переводом русских (Блок, Мандельштам, Есенин), французских (Жерар де Нерваль, Рембо, Валери, Аполлинер) и английских (сопеты Шекспира) поэтов. В 1958 г. ему вручили литературную премию города Бремена, а в 1960 г. — премию имени Георга Бюхнера, при этом были подчеркнуты и его заслуги перед немецким языком как переводчика.

Творческий путь Пауля Целана в какой-то мере показателен для определенного этапа развития послевоенной западногерманской поэзии, хотя поэт и не принимал непосредственного активного участия в текущей литературной жизни. Показательность эта (во многом внешняя и обманчивая) состоит в том, что в 50-х годах в его поэзии можно обнаружить отголоски тех же влияний и "мод", через которые так или иначе прошла большая часть западногерманской поэзии середины века: экспрессионисты, сюрреалисты и дадаисты, и то, что в широком смысле нередко называют "уроками Бенна" — культ, вынашивание формы, социальный скептицизм, провозглашение первенства эстетического и формального начала в поэзии над началом социально-критическим. Своеобразие же поэзии Целана в поэзии ФРГ отчетливее обнаружилось в 60-е годы, когда он, не сворачивая в

<sup>1</sup> P. Celan. Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlass. Frankfurt a/M., 1976.

русло конкретной поэзии и не испытывая ни малейшего тяготения к характерной для этого времени политизации поэзии, усиления в ней социально-критических мотивов, продолжал последовательно развивать те предпосылки своей поэтики, истоки которых обнаруживаются уже в его первых сборниках. В целом его зрелое творчество скорее всего напрашивается на сравнение с поздним Бенном, – но по контрасту: так же как Бенн тщательно укрывал трагизм своего "отмеченного печатью я", постоянно сталкивающегося с "пустотой" ("...es gibt nur zwei Dinge: die Leere und das gezeichnete ich"), шумно декларируя "монологический характер современного стиха", а также "артистизм" и "творческое наслаждение" ("schöpferische Lust"), лежащее в основании стиха<sup>2</sup>, так Целан подчеркивал "диалогическую сущность стиха", его связь со временем, его обращенность к собеседнику, которого можно назвать на "ты" ("ansprechbares Du"). Объединяло же их то, что и для того, и для другого в поэзии, в ее языке были сосредоточены высшие и ничем не заменимые жизненные ценности. "Среди всех утрат достижимым, близким и непотерянным осталось только одно: язык"<sup>3</sup>, – говорил Целан в 1958 г., принимая премию свободного города Бремена. Готфрид Бенн называл артистизм современного стиха "понятием чудовищно-серьезным и центральным". "Артистизм – это попытка искусства в рамках всеобщего распада содержания переживать самое себя как содержание и из этого переживания создать новый стиль, это – попытка противопоставить всеобщему отрицанию ценностей новую трансценденцию – трансценденцию творческого наслаждения". То, что Бенн выразил с высокопарностью, напоминающей лозунги дадаистов и сюрреалистов, в устах Целана – опять-таки по контрасту – звучит так: "Поэзия – это бесконечное говорение о сплошной бренности и тщетности". Сопоставление вышеприведенных высказываний должно лишь показать, что при всем различии их поэтик и их мирозерцания у них были и точки соприкосновения: полное отрицание духовных и эстетических ценностей в окружающей их действительности и попытки создать иную, более значимую действительность в своей поэзии.

Понятие "действительность" играет чуть ли не центральную роль для обоих. По Бенну, "великий поэт – это великий реалист, очень близкий ко всякой действительности, – он просто завален действительностью, он очень земной...". Но современная действительность такова, что средствами традиционной поэзии, традиционного отношения к слову ее не раскрыть – "это будет бегство от земного". Традиционная поэзия видела в слове лишь

<sup>2</sup> Здесь и далее эссе Бенна "Проблемы лирики" ("Probleme der Lyrik", 1951) цитируется по: "Theorie der modernen Lyrik". S. 197–207. Полный перевод эссе на русский язык см.: "Вопросы литературы". М., 1991. № 7. С. 133–164.

<sup>3</sup> Речи Целана в связи с присуждением литературной премии города Бремена (1958) и премии имени Георга Бюхнера (1960) цит. по: P. Celan. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt a/M., 1967. S. 127–148.

обозначение предметов и понятий и игнорировала тот факт, что слова сами по себе действительность, что они материальны и что они живут своей жизнью, законы которой и должен понять современный поэт, чтобы освободиться от власти нависшего над ним эмпирического бытия, прояснить и очистить его в слове, чего традиционная поэзия даже и осознать не могла как свою задачу, ибо она слепо плелась за этим бытием. Итак, слово как средство раскрыть действительность, понять ее, и в то же время как средство самозащиты поэта от действительности, от "всеобщего нигилизма" – таков Готфрид Бенн, поощривший своими выступлениями модернистские течения в западногерманской поэзии 1950–1960-х годов, хотя сам он достаточно недвусмысленно выступал не только против традиционной поэзии, но и против модернистской эзотеричности; Целану же, по самой глубинной сути своей поэзии еще менее причастного к модернизму и формализму, чем Бенн, пришлось, однако, на практике зайти значительно дальше.

В стихах книги "Память и забвение" ("Mohn und Gedächtnis", 1952) – в эту книгу частично включены и стихи из сборника "Песок из урн" – в первую очередь поражает богатство интонаций и ритмов, щедрая демонстрация поэтических возможностей стиха. Целан без видимых усилий демонстрирует в этой книге всю "лестницу" своего поэтического ученичества: от Бодлера и символистов до экспрессионистов и сюрреалистов, от них же – к свободным ритмам Гельдерлина, превращающимся под его пером в своеобразные поэтические заклинания, напоминающие временами то ли какие-то религиозные песнопения, то ли энергичные языческие заговоры<sup>4</sup>. Два полюса тяготения, придающие отдельным стихам напряжение и объединяющие сборник в одно целое, указаны в заглавии: "Забвение и память". "Mohn" – это мак, но со времен романтизма "мак" стал символом поэтического забвения, более утешительного, чем жизнь. "Память" для Целана – это неизгладимая память о войне, о ее жертвах, о ее ужасах, – эта "память" проходит через всю поэзию Целана, хотя от сборника к сборнику она как бы освобождается от непосредственной конкретной связи с образами военных лет. Но в первом сборнике образы жертв войны неповторимо и конкретно запечатлены в "Фуге смерти", с которой началась поэтическая слава Целана, а также в ряде других стихотворений. "Забвение" – это попытка уйти от кошмарных видений памяти в мир прекрасных, созданных воображением поэтических образов. Но забвение, как правило, не удается поэту: кошмары пережитого, до неузнаваемости, словно в сновидении, преобразаясь, так или иначе врываются почти в каждое из стихотворений:

...Вдруг молния губы сведет – приоткроется пропасть,  
где сломанной скрипки звучанье,

<sup>4</sup> Подробно анализ отношения поэзии Целана к еврейской религиозной мистике см.: K. Weissenberger. Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan. Bern – München, 1976.

и зубы, как пальцы, к смычку прикоснутся:  
прекрасный тростник, запой!

Любимая, ты ведь тростник, мы шумим над тобою, как ливни,  
вино бесподобное ты – и глубокими чашами пьем,  
челнок на полях твое сердце, но выплывает к ночи,  
кувшин синевы, ты склоняешься к нам, засыпаем...

Солдат из шатра вывел сотник, мы пьем тебя, пьем и хороним.  
На мраморе мира звенит почерневший дукат сновидений.

"Марианна", пер. В. Топорова

Эту неустойчивость сознания и психики человека, потрясенного ужасами увиденного и пережитого, поэзия Целана воспроизводит много-различными способами: перебоями образов из разных временных плоскостей, наплывами неуправляемых воспоминаний; "потоками сознания", соединением в одном стихе образов идиллических, романтизированных и трагических, соединением несоединимых понятий, созданием немисли-мых, опрокидывающих логику метафор – так же как война разрушила "ес-тественное" течение жизни.

Ты живешь рядом со мною, подобно мне:

каменем

в ввалившейся щелке ночи.

О этот откос наш, любимая,  
по которому катимся вниз мы,

мы, камни,

от ложбинки к ложбинке,

с каждым разом становясь все круглей.

Неотличимей. Отчужденней...

Пер. К. Богатырева

Эти строки из стихотворения "Откос", входящего в сборник "От поро-га к порогу" ("Von Schwelle zu Schwelle", 1955), еще понятны без особой подготовки, без особого вхождения в поэтику Целана. Но чем дальше, тем она становится все герметичнее, обрастает своей во многом неповторимой символикой, требует своих, только для нее пригодных ключей. При этом они не универсальны, ибо Целан – поэт чрезвычайно подвижный, и, со-храняя верность своей основной теме и основным элементам своей симво-лики, он постоянно ищет новые и новые формы для их выражения, стре-маясь, по его собственным словам найти как можно более "точное выраже-ние" ("Präzision") правды, то есть своего представления о действительно-сти. Разорванность "памяти" и "забвения", их спонтанное, хаотичное, но неизбежное, как притягивание магнитом, сцепление в первых книгах сме-няются осознанным как принцип творчества стремлением совмещать в рамках одного стихотворения и "да" и "нет", и "свет" и "тьнь".



...Скажи –  
 только не отделяй да от нет.  
 Не лишай свою притчу смысла:  
                                         дай ей тень.  
 Дай ей вдоволь тени,  
                                         дай ей столько,  
 сколько ты видишь ее поделенной  
 между ночью и днем и ночью.  
 Оглянись:  
 Смотри, как все кругом оживает –  
                                         в смерти! Живет!  
 Правду скажет, кто скажет тень...  
 "Скажи и ты"

Этому принципу совмещения, уравнивания "да" и "нет", "света" и "тени" поэт будет пытаться следовать как завету. Все светлые эмоции, вспышки чувства, проблески надежды – все он будет тут же гасить, отрицать, и, наоборот, страшные картины и видения будет снимать наплывом смягчающих образов. И не потому, что он боится сказать "да" и "нет", а потому, что правда, как он убежден, не находится ни на одном из полюсов, но она не лежит и посередине – она где-то во всем большем поле действительности между двумя крайними полюсами, и каждый раз ее нужно отыскивать заново: с помощью слова, с помощью языка. Языка, обладающего своим собственным бытием, своей материализованной в слове реальностью, своей собственной организацией, в тайны которой поэт может проникнуть сквозь "Решетку языка" ("Sprachgitter", 1959), языка обыкновенного, который в эпоху всеобщего отчуждения уже перестает быть средством действительной коммуникации, но, как и все в окружающем поэта мире, скорее, затрудняет ее. Обыкновенный язык, в том числе и язык традиционной поэзии, настолько обесценен в мире обесцененных ценностей, что уже не может выполнять своей важнейшей коммуникативной роли – быть посредником в осознании людьми самих основ бытия, его важнейших ценностей. Целан хочет пробиться сквозь "решетку" этого языка, ибо задача поэта – "бесконечное говорение о сплошной тщетности и бренности". Эти слова были им сказаны в 1960 г., то есть тогда, когда проблема необходимости создания своего, целановского языка, которым он может обратиться на "ты" сквозь решетку обыкновенного, потерявшего способность к подлинному коммуникативному акту языка, была поэтом уже отчетливо сформулирована, – все его последующее творчество<sup>5</sup> и объясняется этими поисками, внешне могущими показаться формальными. Для самого поэта, однако, они никогда не носили формального характера, он всегда связывал их с поисками своей, выстраданной правды, которая, он

<sup>5</sup> Имеются в виду сборники стихов: "Поэма никому" ("Die Niemandrose", 1963), "Смена дыхания" ("Atemwende", 1967), "Нити солнца" ("Fadensonnen", 1968), "Неизбежность света" ("Lichtzwang", 1970), "Доля снega" ("Schneepart", 1971).



надеялся, станет понятной и нужной другим людям и облегчит ему духовный контакт с ними.

#### ПСАЛОМ

Никто нас не вылепит больше из глины, никто.  
Никто не станет причитать над нашим прахом.  
Никто.  
Благословен будь, никто,  
тебе на счастье  
цветем мы,  
тебе  
навстречу.  
Ничто  
были мы, и остались, и будем,  
расцветая ничем:  
розой ничто, розой  
никому.

Наш светлый грифель души  
в пыльных пустых небесах  
выводит  
пурпурную нить песни  
над терниями,  
над шипами.

Пер. В. Топорова

Многозначная напряженность стиха, безраздельно царящая в поэзии Целана, начиная с "Розы никому", должна была передавать многозначную диалектику самой жизни, как она виделась поэту. Но, обращаясь к коренным проблемам бытия, поэт со все большим отвращением отворачивался от живой, реальной, конкретной капиталистической действительности, образы его становились все абстрактнее, круг универсальных метафор сужался, нередко преобладающими становились символы, заимствованные из религиозной мифологии, которые, впрочем, и всегда играли заметную роль в поэзии Целана. Стремясь добиться большей многозначности и выразительности с помощью меньшего количества слов, поэт прибегает к опусканию отдельных слов и частей слова, нарушает синтаксис, вводит сконструированные им самим подобию слов, которые максимально должны увеличивать многозначность высказывания. Такие стихи – даже если знать поэтику Целана – не поддаются полной расшифровке, они лишь приподнимают занавес перед скрытым в них содержанием, но не распахивают его.

Однажды  
я слышал его,  
он отмывал землю,  
ночами, незаметный,  
доподлинно.

Единый и бесконечный,  
уничтожен,  
тожить.

Жизнь. Спасение.

Таким сомнительно-спасительным аккордом завершается сборник "Смена дыхания". Подобные стихи еще могут восприниматься и пониматься. Но уже только теми, кто настроен на волну поэта, кому понятно и близко не только его мирозерцание, но и способ выражения этого мирозерцания. Сомневаться же во внутренней честности художника (смертью разрешившего дилемму своего творчества: теоретическое признание "диалогического" характера поэзии и все более "монологического" ее характера на практике) здесь не приходится. Не приходится сомневаться и в том, что в основе этого трагического по своей сути творческого и жизненного конфликта лежало резкое неприятие Целаном буржуазной действительности, антигуманную сущность которой он в полной мере познал на собственном жизненном опыте, необычайно утончившим нравственный камертон поэта, не потерявший своей чувствительности и в послевоенные, на первый взгляд благополучные времена. Честность поиска и трагическая верность своему нравственному чувству ставят Целана на особое место среди немецкоязычных поэтов послевоенного периода и резко отделяют его от многих модернистов и авангардистов, наводнивших западногерманскую и австрийскую литературную сцену в 1950-е годы.

## Поэзия Ингеборг Бахман



Глубоко индивидуальной была поэтика Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973), родившейся в Австрии, много жившей в Цюрихе и в Риме, но оказавшей заметное влияние и на развитие поэзии ФРГ. В поэзии Бахман, может быть, наиболее органично в эти годы слилась абстрактная и идеалистическая теория поэтического языка с общим глубоко гуманистическим и тяготеющим к социальной проблематике пафосом творчества. В небольшой речи "Человек способен к правде" ("Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar"), произнесенной в связи с присуждением ей премии за радиопьесу в 1959 г., Бахман сказала, что "человеку дозволена гордость живого существа, которое во тьме мира не отказывается от справедливости и не перестает ее искать"<sup>1</sup>. Во "Франкфуртских лекциях", прочитанных зимой 1959–1960 гг. в университете во Франкфурте-на-Майне, Бахман несколько конкретизировала эту формулировку, подчеркнув, что эти поиски происходят "не в безвоздушном пространстве". "В наше время никто не поверит, что поэзия может состояться вне исторической ситуации, что есть хоть один поэт, чьи исходные позиции не были бы предопределены данностями времени"<sup>2</sup>. И еще яснее: "Религиозные и метафизические конфликты вытеснены социальными, человеческими и политическими. Но для писателя все они выливаются в конфликт с языком"<sup>3</sup>. В последнем высказывании вырисовывается важнейший пункт поэтики Бахман: овладение языком равносильно для писателя овладению важнейшими конфликтами действительности. Но Бахман, воспринимая и перерабатывая в своей поэтике некоторые философско-лингвистические идеи Л. Витгенштейна, не приемлет для себя его крайнего идеализма, для нее язык — при всей важности его — есть все-таки лишь способ освоения писателем накопленного им в самой действительности опыта. "Новый язык должен иметь новую поступь, а эту поступь он имеет лишь тогда, когда в нем живет новый дух"<sup>4</sup>. Этот "новый дух" при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как пред-

<sup>1</sup> I. Bachmann. Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays. München, 1964. S. 296.

<sup>2</sup> Там же. С. 309–310.

<sup>3</sup> Там же. С. 304.

<sup>4</sup> Там же. С. 307.

чувствием поэта своего способа видения мира, своего круга проблем, волнующих его в окружающей действительности, — то есть всего того, что поэт может интуитивно почувствовать раньше, чем он окажется в состоянии выразить все это в словах. Так, казалось бы, формальная проблема (поиск своего языка) неразрывно сливается у Бахман с проблемой содержания, с проблемой осознания поэтами своей "реальности", своего ракурса видения мира. Бахман считает, однако, что познание поэтом своей "реальности" не удастся ему, если он будет пользоваться обычным, повседневным языком. Отсюда понятны тщательность и категоричность борьбы Бахман за "свой" язык, "где нет больше места ни случайным словам, ни случайным вещам"<sup>5</sup>. И действительно, тщательная работа со словом, удивительная взаимосвязь и продуманность всего арсенала поэтических средств выводят Бахман в число лучших современных немецкоязычных поэтов. Что же касается идей и идеалов ее поэзии, то они хотя и не умещаются в границах резкого отделения поэзии от политики, положенных Бенном и Хольтхузенем, но не так уже далеко и переступают эти границы в своих позитивных моментах. По мысли Бахман, поэзия должна быть горькой, будить людей от сна, в который они впадают, "из страха воспринимать сегодняшний мир таким, каков он есть"<sup>6</sup>. И действительно, оба сборника поэзии: "Отсроченное время" ("Die gestundete Zeit", 1953) и "Призыв к Большой Медведице" ("Anrufung des grossen Bären", 1956), да и последующие стихи наполнены бесконечной тревогой за человека, стремлением обнажить перед ним мир таким, каков он есть: неприглядным, жестким, таящим в себе массу опасностей.

...Кто живет на земле? Кто там плачет?  
Кто от дома ключ потерял?  
Кто своей не нашел постели  
И на улице спит? Кто осмелится утром  
Разгадать оставшийся в небе серебряный след?  
Когда снова вода закружит лопасти мельниц?  
У кого хватит мужества вспомнить тогда эту ночь?  
"Ночной полет", пер. Г. Ратгауза

Если оценивать поэзию Бахман в целом, то нельзя не отметить, что по сравнению, скажем, с Пионтеком она значительно глубже затрагивает социальные и политические проблемы Германии ("Полдень", "Изо дня в день", "Осенние маневры"), она более эмоциональна, подвижна, более гуманна в своих предпосылках и надеждах, ей доступны простые, общезначимые и неизбывные истины ("О земле, реке и озерах", "Истина"). Глубина и бескомпромиссная страстность поиска сближают ее с Целаном, равно как и эмоциональность. Может быть, в этих точках соприкосновения проступают национальные, австрийские черты.

<sup>5</sup> Там же. С. 307.

<sup>6</sup> Цит. по: "Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945". Hrsg. von H. Bender. Darmstadt, 1961. S. 115.

## Эрих Фрид



Эрих Фрид (Fried Erich, 1921, Вена – 1988, Баден-Баден, похоронен в Лондоне), покинувший Австрию в 17 лет (после ареста родителей и смерти отца в 1938 г.), до конца жизни сохранил духовную связь с родиной. Испытав на себе негативные последствия национализма (родители Фрида – евреи, и антиеврейские настроения в Австрии нарастали по мере приближения "аншлюса"), Э. Фрид уже в юности решил стать писателем, чтобы бороться "против фашизма, расизма и преследования невинных людей". В Лондоне, где ему постепенно удалось укорениться, он до 1944 г. находится в тесном контакте с коммунистически настроенными эмигрантскими группами; живет случайными заработками, сближается с Теодором Крамером и другими представителями творческой интеллигенции из бывшей Австро-Венгрии; в 1944 г. публикует свой первый стихотворный сборник "Германия". После войны постепенно восстанавливаются связи с австрийскими и немецкими издательствами, в 1952–1968 гг. он работает комментатором в немецком отделе радиостанции Би-би-си, постоянно посещает ФРГ, Австрию и Швейцарию. С конца 1950-х годов он становится уже известным поэтом и переводчиком (Шекспир, Дилан Томас и др.).

С конца 1950-х годов заметное место в прогрессивной поэзии ФРГ играет творчество Эриха Фрида, опубликовавшего свои первые книги стихов в Лондоне, куда он эмигрировал в 1938 г. из Австрии. В послесловии к сборнику "Стихотворения" ("Gedichte", 1958) Э. Фрид причисляет себя ко "второму поколению" эмигрантов<sup>1</sup>, обозначая тем самым, с одной стороны, свою связь с антифашистской традицией немецких писателей-эмигрантов и, с другой стороны, свое отличие от первого поколения этих писателей (Э. Вайнерт, И.Р. Бехер, Б. Брехт). Это общее состоит в политической направленности поэзии Э. Фрида, в ее обращенности к общественному, социальному и политическому сознанию читателей. Свои стихи Э. Фрид рассматривает как "предостережения" ("Warnungen")<sup>2</sup> против различных форм политической реакции, против различных форм социального зла.

<sup>1</sup> E. Fried. Gedichte. Hamburg, 1958, S. 108–109.

<sup>2</sup> E. Fried. Aufforderung zur Unruhe. Ausgewählte Gedichte. München, 1972. S. 1.

#### ИГРА СЛОВ

При или пере  
годится и то и другое:  
Перебраться  
и перетянуть по шее  
переплыть море  
и, может быть, пережить.

При это примерно  
это притянуть что-то за уши  
быть при ком-то днем  
и прижаться к кому-то ночью

Годится и то и другое  
Я выбрать могу любое:  
Скажу я: перетерпел  
или скажу притерпелся?

Особенно большой резонанс получили в ФРГ сборники Э. Фрида "...и Вьетнам и..." ("...und Vietnam und...", 1966) и "Освобождение от бегства" ("Befreiung von der Flucht", 1968), выход которых совпал с периодом социальных противоречий и массовых выступлений протеста против политики правящих классов. Стихотворения этих сборников имеют более точный политический адрес (разблачение преступной войны США во Вьетнаме, например), сатира Э. Фрида становится более конкретной и потому более действенной. Развитие поэзии Э. Фрида в этом отношении является показательным для эволюции западногерманской поэзии в 1960-е годы.

Эрих Фрид прожил трудную, но яркую, творчески насыщенную жизнь; он издал свыше 30 сборников стихотворений, писал прозу, драмы, радиопьесы, журналистские репортажи и эссе; не боялся выступать вразрез с общественным мнением и с мнениями авторитетных политиков в ФРГ и в Австрии. В 1987 г. ему была вручена премия имени Георга Бюхнера, одна из самых почетных. В документе, подтверждавшем присуждение премии было сказано: "Немецкая академия языка и литературы присуждает премию имени Георга Бюхнера 1987 года Эриху Фриду, который своими художественными произведениями и переводами выводит немецкий язык из затуманенности и из болтологии к непререкаемой ясности. Академия поощряет мужественного писателя, который не устает выступать против засилия несправедливости в нашем мире, который достиг образцового единства языка и поступков, слова и дела". У Эриха Фрида было шестеро детей, он умер от рака, после третьей операции.



## Раннее творчество Петера Хандке



Петер Хандке родился 6 декабря 1942 года в Гриффене. Сын служащего. С 1961 изучал юридические науки в Граце. Был активным участником авангардистской группы "Форум Штадпарк", основанной в 1963 г. Широкую известность получил в 1966, бросив писателям "Группы 47" обвинение в описательности и неспособности передать реальность. Антироман Хандке "Шершни" ("Die Hornissen", 1966) и антидрама "Оскорбление публики" ("Publikumsbeschimpfung", 1966) дополнили поэтику модернизма

"методом законописательства", состоящим в бесконечном уточнении высказанного положения – подобно стилистике уголовного кодекса. В творчестве Хандке заметно влияние Ф. Кафки и идеалистических течений в языкознании: по Хандке, язык диктует человеку поведение, лишает его индивидуальности (пьеса "Каспар", 1968; 508 спектаклей в сезон 1968/69); отчуждение, разъединяющее людей, "первородное" объединяющего их языка и морали (пьеса "Верхом через Боденское озеро" – "Der Ritt über den Bodensee", 1971). В романах "Короткое письмо к долгому прощанию" ("Der kurze Brief zum langen Abschied", 1972) и "Нет желаний – нет счастья" ("Wunschloses Unglück", 1972) намечился поворот к реалистической манере письма.

Роман Хандке "Короткое письмо к долгому прощанию" издан почти одновременно с романом "Нет желаний – нет счастья"<sup>1</sup>. Как отмечала критика ФРГ, оба произведения интересны своими реалистическими тенденциями. Рассказ ведется от первого лица, многое в биографии героя нового произведения совпадает с жизнью самого Хандке, и это позволяет говорить об автобиографичности романа.

Молодой известный австрийский писатель приезжает в США и останавливается в отеле небольшого городка Провиденс. Повествование начинается неторопливо и эпично, на это настраивает и эпиграф, взятый из известного автобиографического "романа воспитания" эпохи Просвещения К.-Ф. Морица "Антон Рейзер" (1785–1790). Но плавное течение романа сразу же нарушается: в отеле герою подадут письмо "Я в Нью-Йорке. По-

<sup>1</sup> См. "Соврем. худож. литература за рубежом". М., 1973. № 5–6.



жалуйста, не ищи меня, будет нехорошо, если ты меня найдешь". Это известие производит ошелмляющее впечатление на путешественника. Нет, видимо, плавного и эпического повествования здесь не получится.

Очень скоро выясняются причины его приезда на Американский континент и панической реакции на записку. Герой прибыл в Америку накануне своего тридцатилетия – естественный рубеж, когда человек переосмысливает свою жизнь, – писатель, разочаровавшись в ней, жаждет изменений, пытается найти какие-то новые формы бытия и ищет их в Новом Свете, отчаявшись обрести равновесие в Старом. Прежде всего он решает разобраться в отношениях с Юдит, которую некогда любил, а сейчас так же сильно ненавидит и которая преследует его в этой поездке по США. Ему необходимо понять, как родилась эта ненависть. В сознании героя всплывают и первая встреча, и первое впечатление от Юдит, и эпизоды их совместной жизни. Эти воспоминания пока сумбурны, ничего не проясняя, они лишь подавляют его, вызывая чувство неудовлетворенности и желание что-то изменить и измениться самому.

Хандке в свое время заявлял, что из произведений писателей он узнает о жизни больше, чем из самой жизни. Не случайно герой его романа не расстается с книгами, пытается найти в них ответы на собственные вопросы. В дорогу он взял "Великого Гэтсби" Скотта Фицджеральда и "Зеленого Генриха" Г. Келлера. Желание измениться усиливается отчасти под влиянием этих книг: "Потребность быть иным, чем раньше, стала вдруг реальной, как инстинкт. Я начал обдумывать, как проявить в новом окружении чувства, которые пробудил во мне Великий Гэтсби? Я понял, что сердечность, отзывчивость, приподнятое настроение и предчувствие счастья навсегда изгоняют мою предрасположенность к страху и панике".

Роман Г. Келлера "Зеленый Генрих" натолкнул героя на мысль сопоставить судьбу Генриха со своей судьбой. И от этого сопоставления ему становится совершенно ясно, что он, молодой человек XX века, не может жить так неторопливо, как его предшественник в XIX веке. Течение жизни в прошлом было медленнее, человек в гораздо большей степени мог развиваться постепенно и гармонично, "становясь все умнее от переживания к переживанию". П. Хандке сумел показать, что в обществе массового потребления, где на человека обрушиваются все соблазны, сексуальная революция оборачивается сексуальной извращенностью и опустошает душу; даже любовь, чуждая предрассудкам, пренебрегающая условностями, терпит катастрофу.

Отрадно, что к такому выводу пришел именно Хандке, "безнадежный" неоавангардист. В романе еще много от "прежнего" Хандке, да и композиция романа может показаться скорее любопытным художественным приемом, чем следствием осознанной позиции. Но Хандке уже внимательнее вглядывается в действительность Европы и Америки, анализирует ее, пытается найти для себя какие-то опорные точки. Не случайно герой

романа постоянно раздумывает об истории США и современности, об "американском образе жизни", в беседах он старается вызвать некое "психологическое состояние" современной Америки и дать ему историческое истолкование. В сознании героя постепенно формируются какие-то предпосылки для того, чтобы "стать другим" (правда, они пока только в сфере "чистого сознания"). Для него все еще типичны цинизм, апатия, отсутствие самоконтроля, действительно глубоких (а не эгоистических и индивидуалистских) желаний и страстей. Время от времени герой сожалеет, что он пока все тот же, но в сознании его все-таки намечается заметный качественный сдвиг. Раздумывая над своей жизнью и читая "Зеленого Генриха", он находит для себя опору в гуманистическом произведении прошлого века: "Впрочем, вот уже несколько дней мне кажется, что и передо мной мир тоже распахнут и что с каждым мгновением я переживаю нечто новое".

Романы П. Хандке – "Нежеланное несчастье" и "Короткое письмо к долгому прощанию", – безусловно, отличаются своими реалистическими тенденциями от всего, что было создано до сих пор этим плодовитым драматургом и писателем. Это отмечала и литературная критика. Однако не следует делать далеко идущих выводов: позиция П. Хандке непоследовательна и противоречива, он сам многое сделал, чтобы стать кумиром того "общества массового потребления", холодное бездушие которого так угнетает его нового героя.

Соч.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze, [Fr./M., 1969]; Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Fr./M., 1972. Приветственное слово наблюдательному совету // Мимо течет Дунай. Современная австрийская новелла. М., 1971; Повести. Предисловие Д. Затонского. М., 1980; Медленное возвращение домой. Роман. СПб., 2000.

Лит.: Млечина И. Мятаж или калитуляция?, "Литературная газета", 1967, № 3; она же. Нова ли "новая литература"? // "Иностранная литература", 1971, № 5; Schwab-Felisch H., Die Rampe, Peter Handke und wir // "Merkur", Stuttgart, 1968, № 243; Hern N., P. Handke. Theatre and anti-theatre. London, 1971; Buselmeier M. Zur Ästhetik des Formalismus // "Kürbiskern", 1971. № 1; Heintz G. Peter Handke. Stuttgart, 1971; Renner R.G. Peter Handke. Stuttgart, 1985; Wolf J. Visibilität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa. Opladen, 1991; Haslinger A. Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers. Salzburg, 1992.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## ПСИХОАНАЛИЗ И ЛИТЕРАТУРА

*Переводы и комментарии*



## ЗИГМУНД ФРЕЙД – ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО?

Австрийский врач Зигмунд Фрейд (1856–1939) прославился как основоположник психоанализа, возникшего как метод лечения невротических заболеваний и особый подход к исследованию человеческой психики, но быстро выросшего в обширное теоретическое направление в психологии. В многочисленных работах Фрейда был предложен не только новый взгляд на человеческую психику и мотивацию душевной жизни и общественного поведения, но – исходя из этого – подверглись пересмотру традиционные представления об антропологии, морали, социологии, религии, мифологии, общественной жизни, культуре, литературе и искусстве. В предисловии к вышедшему на русском языке в Лондоне сборнику культурологических работ Фрейда предложен вполне определенный взгляд на место и роль психоанализа и его основоположника в истории культуры: "Если пока было неизвестно, который из трех евреев-революционеров – Маркс, Эйнштейн или Фрейд – даст наименование нашему веку, было, однако, весьма ясно, что Фрейд являет собою одно из наиболее далеко идущих и формирующих влияний нашего времени и что его психология бессознательного – одно из величайших интеллектуальных достижений человечества – не менее радикальная, эмансипирующая и даже взрывающая все основы доктрина, чем произведенная Марксом жестокая политическая и экономическая критика индустриального общества середины девятнадцатого века или чем сотрясающие вселенную формулы теории относительности Эйнштейна"<sup>1</sup>. В восторгах и славословиях Фрейду на Западе нет недостатка, и можно было бы приводить еще десятки и десятки высказываний в подобном же или еще в более лестном духе.

Западная мысль осваивала наследие Фрейда *непрерывно*, издавая и изучая его, критикуя или уточняя отдельные положения, создавая школы его ортодоксальных последователей и не менее значительные "еретические" школы, возглавленные его учениками, подвергавшими ревизии или модернизации те или иные аксиомы своего учителя. Но анализ истории фрейдизма и его ответвлений совершенно не входит в мою задачу. Она со-

<sup>1</sup> З. Фрейд. Избранное. Т. I. London, 1969. С. 8. В данном случае эта цитата важна как выражение определенной позиции, потому что, конечно же, возможны другие позиции и другие точки отсчета. Для меня, например, объемнее было бы обозначение "век Достоевского", ибо "Братья Карамазовы" и "Бесы" гораздо нагляднее и многомернее объясняют всю "бесовщину", ареной которой практически стали все земные континенты в XX веке.

стоит в другом – в попытке приблизить публикуемые ниже статьи и письма Фрейда к сегодняшней – и весьма непростой – духовной ситуации. В самом общем плане сложность нашей современной ситуации состоит в том, что, получив вместе с гласностью общедоступную возможность отбросить узкодогматическое и жестко навязываемое всеми правдами и неправдами мировоззрение (или набор ясных и четких клише, которые выдавались, как талоны на сахар, вместо мировоззрения), мы уподобились неопытному пловцу, который, привыкнув плавать в неглубоком бассейне, где в случае чего всегда можно опереться на твердое дно, оказался вдруг выброшенным в бурное море, где нет ни спасительного мелкого дна, ни ясного направления. И поскольку огромный поток недоступной прежде информации обрушивается на нас синхронно и со всех сторон, то необходимо овладевать всем сразу: преодолевать боязнь глубины, учиться справляться с волнами и – при отсутствии видимого берега – суметь выбрать направление, соответствующее своим силам и возможностям. А иначе недолго и утонуть. Такой видится сейчас общая ситуация, и я, конечно, не имею в виду тех, для кого Фрейд – пройденный этап хотя бы уже потому, что они давно прочитали его сочинения на немецком, английском или каком-либо другом языке.

В России же судьба Фрейда сложилась своеобразно. С начала века и до конца 1920-х годов его труды активно переводились и издавались. Изданий этих – десятки, хотя все они давно уже стали библиографической редкостью. Потому что затем – почти шестьдесят лет – Фрейд уже больше по-русски не издавался, его лишь непрестанно и повсеместно ругали, считая самым мерзостным воплощением деградации загнивающего империализма. Вот, например, как в период "оттепели" разделался с Фрейдом член-корреспондент Академии медицинских наук профессор А. Снежневский: "Концепция Фрейда является зловещим знамением эпохи – агонистической фазы развития капиталистического общества, фрейдизм – это апокалипсис империализма"<sup>2</sup>. Поскольку почти шестьдесят лет тысячи страниц "научных" трудов, где так или иначе речь шла о Фрейде и фрейдизме, заполнялись подобной руганью (можно было привести и примеры похлеще), то есть смысл заглянуть в 20-е годы, посмотреть, на чем тогда остановилась отечественная мысль в восприятии Фрейда. Нельзя сказать, что идеи и труды Фрейда не находили у нас в начале века своих оппонентов (одним из них, хотя вовсе и не в смысле абсолютного противопоставления, как это принято было трактовать, был И.П. Павлов), но книги его издавались, обсуждались, изучались – то есть находились в совершенно нормальном и естественном культурно-историческом контексте.

---

<sup>2</sup> В предисловии к книге американского философа-марксиста: Г. Уэллс. Павлов и Фрейд. М., 1959. С. 18.



"Фрейд принадлежит, вероятно, к числу самых бесстрашных умов нашего века... Психопсихология давно перестал быть только одним из методов психотерапии, но разросся в ряд первостепенных проблем общей психологии и биологии, истории культуры и всех так называемых "наук о духе", — писали известные ученые Л. Выготский и А. Лурия в 1925 году в предисловии к русскому переводу книги "По ту сторону принципа удовольствия" (1920). Подчеркивая, что в этой книге З. Фрейд вышел на качественно новый уровень понимания места человека в природе (как органической, так и неорганической) и его связей с ней, советские ученые делали вывод: "Итак, история человеческой психики складывается, по Фрейду, из двух тенденций: консервативной — биологической и прогрессивной — социологической. Именно из этих моментов складывается вся *диалектика организма*, и именно они ведут к своеобразному "спиральному" развитию человека. Эта книга — шаг вперед, а не назад по пути к построению цельной монистической системы, и диалектик, прочитавший эту книгу, поймет, какие огромные возможности монистического понимания мира вытекают из нее"<sup>3</sup>. В названной работе Фрейда и сегодня еще поражает та умопостигаемая смелость, с какой ученый прокладывает мост между "живой" и "неживой" природой, обнаруживая в человеческой психике не только глубинную биологическую "память" о всех предшествовавших стадиях своего биологического развития, но доводя эту "память" до уровня неорганической природы, из которой человек когда-то "вышел" и куда он с неизбежностью возвращается. Эта (родовая, генетическая, органическая, биологическая) так или иначе оказывающая свое воздействие на психику человека "память" и есть грозное "Оно" — глубинная, бессознательная часть душевного аппарата человека, содержащая в себе инстинктивные сексуальные и агрессивные влечения, которые ограничиваются, направляются и сдерживаются с помощью других структур ("Я", "Сверх-Я", "Я-идеал"), возникших уже в процессе общественного развития и до определенной степени нейтрализующих "Оно".

После внимательного прочтения работы Г. Лебона "Психология народов и масс" Фрейд загорается желанием приложить открытые им структуры глубинной психологии к анализу человеческой истории и человеческого общества, что и осуществляет в книгах "Массовая психология и анализ человеческого "Я" (1921), "Будущее одной иллюзии" (1927), "Неудовлетворенность и культура" (1930) и в блестящей (35-й) лекции "О мировоззрении" из второго цикла "Лекций по введению в психоанализ" (1932). При изучении всего этого богатого материала сейчас и в современном контексте просто диву даешься, как близко (порой почти совпадая в формули-

<sup>3</sup> Цит. по: З. Фрейд. Психология бессознательного. М., 1989. С. 36. Понятно, что и с этим выводом можно полемизировать, потому что и "социологическая" природа человека столь же сложна и ее никак нельзя назвать однозначно "прогрессивной" (равно как и "биологическую" тоже вряд ли можно считать только лишь "консервативной").



ровках) соприкасаются психоаналитические идеи Фрейда с наблюдениями его современников, исходивших совсем из иных научных предпосылок, например "виталистских", как Ортега-и-Гассет в своей эпохальной работе "Восстание масс" (1930). Ортега-и-Гассет, наблюдая на примере Европы кризис традиционной иерархии буржуазно-демократических культурных ценностей, зорко заметил, как арену европейской истории занял "человек толпы" с его "отрицательной, негативной моралью". С точки зрения "европейца, который все свои усилия и всю свою веру поставил на карту индивидуальности", для Ортеги неприемлем ни напор толпы "справа" (фашизм), ни напор толпы "слева" (большевизм), ибо "справа" и "слева" "диктатуры зангрявают с людьми массы и лсыят им, попирая все, что выше среднего уровня". "Человек, играющий реакционера, будет утверждать, что спасение государства и нации освобождает его от всяких норм и запретов и дает ему право истреблять ближних, в особенности выдающихся личностей. Точно так же ведет себя и "революционер". Когда он распинается за трудящихся, за угнетенных, за социальную справедливость, это лишь маска, предлог, чтобы избавиться от всех обязанностей – вежливости, правдивости, уважения к старшим и высшим... Человек массы живет за счет того, что он отрицает, а другие создавали и копили"<sup>4</sup>.

Для Фрейда, как и для Ортеги, как и для многих крупнейших европейских мыслителей, развитие человеческой цивилизации неразрывно связано с развитием *личности*; подлинный прогресс, по Фрейду, возможен лишь тогда, когда "новый общественный строй не только покончит с материальной нуждой масс, но и услышит культурные притязания отдельного человека". Уяснение структур человеческой психики, открытие глубинной психологии и постоянной спутницы человека – биологической "памяти" (грозного и всеприсущего "Оно"), – все это неизбежно должно было настраивать Фрейда скептически по отношению к идее революционного переустройства общества на справедливой социальной основе. В силу своей особой – психоаналитической – точки зрения Фрейд был особенно нетерпим ко всяким попыткам упростить взгляд на сущность человека, свести

<sup>4</sup> Х. Ортега-и-Гассет. Восстание масс. // "Вопросы философии", 1989. № 4. С. 154. П. Гайденоко в содержательном послесловии к публикации указывает на раннюю работу Ортеги о Фрейде (1911), но в заключительной части не обращает внимания на главное – паразитическое сходство гуманистических позиций обоих мыслителей, их защиту свободной человеческой личности от попыток растворить и уничтожить ее в толпе и – в связи с этим – их одинаковое отношение к "грандиозному эксперименту" (Фрейд) или "гигантскому эксперименту" (Ортега), который на их глазах совершился в СССР. Но если Ортега, негативно относясь к "большевистскому эксперименту", не исключает возможности того, что "судьба... не допустит полного крушения этого опыта" (с. 153), то Фрейд, глубоко убежденный, что "эксперимент был преждевременным", потому что задуманное большевиками "изменение человеческой природы совершенно невероятно", исходя из тогдашней ситуации в Европе, утверждает, что "переворот в России, несмотря на все прискорбные отдельные черты, выглядит все же предвестником лучшего будущего" (цит. по: З. Фрейд. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989. С. 415, 414).

его, например, к одним лишь социальным детерминантам. Отсюда происходит и его неизбежная и принципиальная полемика с марксизмом (которому в принципе он, будучи крайним *рационалистом*, не мог не симпатизировать). "В своем осуществлении в русском большевизме теоретической марксизм нашел энергию, законченность и исключительность мировоззрения, но одновременно и зловещее подобие тому, против чего он борется. Будучи первоначально сам частью науки, опираясь в своем осуществлении на науку и технику, он создал, однако, запрет на мышление, который так же неумолим, как в свое время в религии. Критические исследования марксистской теории запрещены, сомнения в ее правильности караются так же, как когда-то еретичество каралось католической церковью. Произведения Маркса как источник откровения заняли место библии и корана; хотя они не менее свободны от противоречий и темных мест, чем эти более древние священные книги. И хотя практический марксизм безжалостно покончил со всеми идеалистическими системами и иллюзиями, он сам развил иллюзии, которые не менее спорны и бездоказательны, чем прежние"<sup>5</sup>.

Эта несколько пространная цитата важна тем, что наглядно разъясняет, почему почти шестьдесят лет в Советском Союзе не печатали Фрейда, хотя "разоблачали" и ругали его разве что только не матом. Фрейд перестал укладываться во все более сужавшуюся догму, а все, что в догму не укладывалось, либо переставало существовать (то есть не издавалось и не упоминалось), либо безжалостно "разоблачалось". Первоначальные психоаналитические построения Фрейда, казалось, хорошо вписываются в систему вульгарного материализма, срывая таинственный покров с человеческого психики, лишая ее всяких тайн и загадок. Вульгарно-социологическому марксизму мог imponировать и рационалистический атеизм Фрейда, который, словно последовательный марксист, решительно списывал религию как ставший ненужным "опиум" на свалку истории. Но ни в какой марксизм не вписывалось смутное *подсознание*, грозное "Оно", та самая "необузданность человеческой природы", с которой, согласно Фрейду, "любой вид социального общежития" должен будет "еще долго бороться"<sup>6</sup>. Ведь все эти шестьдесят или семьдесят лет речь у нас только и шла о воспитании "нового человека", о "перековке" или "переплавке" сознания, о произрастании "новой социалистической личности", и все это на бумаге (в том числе и в "научных" трудах) выглядело достаточно просто — нужно было лишь избавиться от "проклятых язв капитализма" и уничтожить всех "врагов народа". И "человек толпы" (но и М. Горький и тот же Н. Бухарин!) этому охотно поверил, тем более охотно, что все трудности таким образом оказывались вовне и не нужно было заглядывать в пропасти собственной души, в неисчерпаемые бездны "Оно"...

<sup>5</sup> З. Фрейд. Введение в психоанализ. С. 414.

<sup>6</sup> З. Фрейд. Введение в психоанализ. С. 415.

Таким образом, "повторение" такого "пройденного", как Фрейд, нам сегодня меньше всего нужно именно как *повторение*, то есть беглое воспроизведение в памяти того вульгарного представления о нем, которое и до сих пор, к сожалению, остается у нас господствующим – даже в новейших публикациях<sup>7</sup>. В то же время через Фрейда невозможно и просто "перескочить", обращаясь сразу к новейшим западным работам, касающимся проблем человека. так как все они – приближаясь или удаляясь, продолжая или отталкиваясь – базируются в том числе и на опыте Фрейда, по крайней мере учитывают сделанное им<sup>8</sup>. Для западной науки Фрейд действительно во многом уже пройденный этап, потому что процесс освоения и критической переработки его наследия там никогда не прерывался (разве только в Германии в годы фашизма, где Фрейд, как и у нас во все десятилетия духовного застоя, находился под запретом и его можно было только "клеимить") и читатель любого ранга мог при желании всегда обратиться к произведениям и всегда имел перед собой пестрый плюралистический набор разнообразной и поистине необъятной литературы о нем. Настоящее предисловие ничем здесь не может помочь, но обязано хотя бы лишний раз предупредить...

Предупреждение это необходимо хотя бы потому, что эпохальное значение гигантской работы Фрейда открывается – увы! – далеко не сразу; он сам словно нарочито и, я бы сказал, с каким-то фанатическим упрямством постоянно "напрашивается" на вульгарное прочтение, когда за набором сенсационных и "сальных" для обыденного сознания фактов едва ли не пропадает глубинный гуманистический смысл его исследования. "Теория Фрейда представляет собой удивительно рационалистическую интерпретацию наблюдаемых фактов"<sup>9</sup>, – метко заметил Э. Фромм, бывший "ортодоксальный" фрейдист, в одной из своих поздних работ. "В духе естествознания XIX века Фрейд овеществил то, что никаким веществом не является – образы сновидений, памяти, воображения. Смыслы не помещаются в натуралистическую модель психики, хотя они, конечно, тоже обладают особым рода реальностью. Фрейд всю жизнь имел дело с этим измерением человеческого бытия, но желал видеть в своем учении чуть ли не физику души и лишь изредка допускал, что сталкивается с поэтикой, театром, а не с физикой"<sup>10</sup>, – развивает эту мысль А. Руткевич.

Требуемая ясного понимания *парадоксальность* многих работ Фрейда, особенно относящихся к области литературы и искусства, состоит, на

<sup>7</sup> См. концептуальную и весьма основательную рецензию А. Руткевича на "Введение в психоанализ", содержащую справедливые замечания к послесловию и комментариям (М. Ярошевского) к этому очень важному изданию: "Новый мир", 1990. № 1. С. 259–262.

<sup>8</sup> См. одно из наиболее характерных в этом смысле изданий: "Проблема человека в западной философии". М., 1988.

<sup>9</sup> "Проблема человека в западной философии". С. 462.

<sup>10</sup> "Новый мир", 1990. № 1. С. 262.

мой взгляд, прежде всего в принципиальной несовместимости масштабов и глубины поставленных им задач и того примитивного инструментария, которым он вынужден был для их разрешения воспользоваться. Гениально угадав эпохальное значение открытой им глубинной психологии для дальнейшего самосознания человечества, он, отбросив все "правила приличия", стал доставшимся ему в руки отбойным молотком (рационалистическо-просветительско-позитивистско-медицинским методом) бесстрашно (и с редкими оговорками) взламывать и выворачивать наизнанку все тайники происхождения человека и человечества, его физической и духовной истории. Правда, таким способом можно скорее поставить и обнажить вопросы, чем дать на них действительно исчерпывающие или даже удовлетворительные ответы. И все же – сошлюсь здесь на другую и по духу более позднюю статью М. Ярошевского: "В науке же постановка вопроса – не менее трудная, не менее творческая задача, чем поиски ответов"<sup>11</sup>.

Главная же – и самая сложная – проблема в сегодняшнем освоении огромного наследия Фрейда состоит в том, чтобы попытаться отделить в его учении злаки от плевел, понимая заведомую неполноту этого учения у самых его истоков: Фрейд попытался дать окончательные и исчерпывающие ответы на вопросы о Человеке, не задав себе, может быть, даже самого главного вопроса – вопроса о Человеке как неотъемлемой частице Космоса, как порождении бесконечной Вселенной. А ведь этот вопрос занимал уже и древних философов, и Ф. Достоевского (хотя бы в "Братьях Карамазовых"), которого З. Фрейд так высоко ценил (и так "примитивно" рассматривал). Как только мы поставим вопрос о Космосе, сразу же становится очевидной недостаточность рационально-просветительских подходов, в русле которых вращалась неугомонная мысль Фрейда.

Другая грань парадоксальности сегодняшнего прочтения Фрейда состоит в том, что, вламываясь рациональным путем в дебри иррационального, бессознательного, ученый и мыслитель, может быть, сам того не ведая, пытался с помощью глубинной психологии человека через его биологическую "память", восходящую в конечном итоге к неорганической природе, перекинуть мостик в Космос. Мостик этот – каким бы хрупким он ни был – все же стоит, и теперь уже вряд ли когда-либо обломится: разве что исчезнут с лица Земли и из Космоса сами люди, а с ними и возможность пройти по этому мостику.

Из сказанного совершенно логично, по-моему, вытекают и те баснословно высокие оценки, которых Фрейд еще при своей жизни удостоился получить от многих крупных и даже великих писателей. Чего стоит одна лишь только речь Нобелевского лауреата Томаса Манна "Зигмунд Фрейд и будущее", приуроченная к восьмидесятилетию великого австрийца!

---

<sup>11</sup> М.Г. Ярошевский. Зигмунд Фрейд – выдающийся исследователь психической жизни человека. // З. Фрейд. Психология бессознательного. М., 1989. С. 5.

Т. Манн отнюдь не случайно назвал психоанализ "духовным естествознанием"<sup>12</sup>, подчеркивая, что в романе "Иосиф и его братья" состоялась "праздничная встреча поэзии и психоанализа". Писатель был убежден, что "в жизненном труде Фрейда со временем будет распознан один из важнейших краеугольных камней фундамента для построения новой антропологии, а тем самым и фундамента будущего, фундамента здания более умного и свободного человечества". Фрейд был в глазах Т. Манна "первопроходцем будущего гуманизма"<sup>13</sup>. Подобными оценками можно было бы заполнить много страниц: Г. Гессе ("Гениальный Фрейд")<sup>14</sup>, С. Цвейг, Р. Музиль и др.

Когда же наступит этот "будущий гуманизм"? Возможен ли он вообще? Наша непредсказуемая современность не столько подтверждает рационалистический оптимизм самого Фрейда (а вместе с ним Т. Манна и др.), сколько снова и снова приковывает наше внимание к первооткрытиям Фрейда, связанным с опознанием им грозных, трудноуправляемых, вулканических сил, дремлющих в подсознании человека и "толпы", но всегда готовых при стечении определенных обстоятельств показать свой празверинный оскал, вспыхнуть личной, групповой, расовой, национальной, классовой, партийной и всякой другой сублимированной враждой и ненавистью... С точки зрения общегуманитарной эти открытия вовсе не принадлежат одному лишь Фрейду – у того же Достоевского очень многое уже описано в принципе гораздо диалектичнее, жизненное и убедительнее. Но Фрейд первый составил жесткую и наглядную схему, создал своего рода "таблицу Менделеева" (ведь сами-то "элементы" были известны уже задолго до "таблицы"!): внутренней психической жизни человека, не считаясь с которой было бы преступно, – пускай эта "таблица" очень далека от совершенства и не претендует, как настойчиво подчеркивал сам Фрейд, на роль научного мировоззрения.

Это краткое общее введение вовсе не имеет целью непременно навязать какой-то определенный и жесткий взгляд на Фрейда, но – поскольку серьезные исследования Фрейда и фрейдизма у нас на сегодняшний день еще отсутствуют – хотелось бы утвердить читателя хотя бы в одной мысли: наивная апологетика Фрейда (его называют иногда основателем, как бессмысленна была и многолетняя травля его. Понять экзистенциальную сущность научных открытий Фрейда, сохраняя трезвую критическую дистанцию по отношению к его категорическому методу и примитивному ин-

<sup>12</sup> *Th. Mann. Freud und die Zukunft*. – In: *S. Freud. Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main und Hamburg, 1960. S. 198.

<sup>13</sup> *Ibidem*. S. 220–221.

<sup>14</sup> *Г. Гессе. Письма по кругу. Художественная публицистика*. М., 1987. С. 192. Но, признавая гениальность самого Фрейда, Г. Гессе в этой же статье ("Психология недоучек", 1930) находил "смехотворным ложное применение основных понятий фрейдовской теории бездарными критиками и дезертирами филологами".

струментарно, – таким видится современное прочтение Фрейда, которое в подобном случае никак не может стать и "повторением пройденного". Симптоматичным в этом смысле показалось мне суждение профессора-медика А.И. Белкина, высказанное в предисловии к одному из новейших изданий Фрейда: "Специфика трудов Фрейда – это не научная логика, а скорее неведомый до сих пор стиль мышления, дающий обильные всходы. Ведь в психоанализе есть нечто такое, что будит творческую мысль даже тогда, когда оппонент отвергает учение"<sup>15</sup>. Ядро учения Фрейда (учения, которое сам Фрейд всю жизнь, вплоть до последних лет, постоянно корректировал и развивал) нельзя освоить, как, например, своего рода таблицу умножения, – выучил и двигайся дальше, ну, скажем, к возведению в степень и к извлечению квадратного корня; его скорее можно сравнить со взглядом в мощный микроскоп, открывшим нечто такое, чему не хотят верить ни глаза, ни чувства. И все же нельзя продолжать делать вид, что этого взгляда в микроскоп не было. Другое дело, как осмыслить и оценить увиденное...

Какое значение сегодня (кроме историко-познавательного) могут иметь "литературоведческие" и "искусствоведческие" работы Фрейда? Отдельные из них и до сих пор сохраняют свое первопроекторное значение, как, например, "Остроумие и его отношение к бессознательному" (1905), – в силу широты и глубины постановки проблемы, комплексного и оригинального ее рассмотрения. Другие же наивно было читать, не принимая самым серьезным образом во внимание те оговорки и ограничения, которые постоянно делал сам Фрейд. Так, в статье "Поэт и фантазия" речь идет не об объяснении феномена творческой личности, а лишь о психоаналитической попытке сблизить фантазии и "грезы наяву" обычного человека с поэтическими грезами художника. То есть Фрейд ищет приемлемую психологическую модель, не затрагивая самой сущности творческого процесса, не протекающего вне поиска определенных художественных форм. Целым рядом серьезных оговорок предваряет сам Фрейд и статью "Достоевский и отцеубийство", комментирование которой потребовало бы не меньшего объема, чем статья самого Фрейда. Наиболее осторожен Фрейд, пожалуй, в своей речи в 1930 году в связи с присуждением ему премии имени Гёте. Но и Гёте он довольно основательно "потрепал" своим психоаналитическим методом в более ранней статье «Одно детское воспоминание из "Поэзии и правды"» (1917). И все же сама жизнь – порой весьма неожиданным образом – подтверждает дерзкие "выходки" великого психоаналитика. Так, на прошедшем недавно в Англии конкурсе лиц, претендо-

---

<sup>15</sup> А.И. Белкин. Зигмунд Фрейд: возрождение в СССР? // З. Фрейд. Избранное. М., 1989. С. 11. В названной работе дается подробный (хотя и неполный) очерк истории освоения Фрейда в России и СССР, а также делается серьезная (и на основе большого собственного жизненного опыта) попытка пропустить отечественную историю XX века сквозь призму психоанализа.

вавших на наибольшую внешнюю схожесть со знаменитой "Моной Лизой" Леонардо да Винчи, жюри признало победителем юношу и лишь под давлением возмущенной общественности присудило премию девушке. Или на жюри косвенно повлияла нашумевшая работа Фрейда "Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи" (1910), давшая сложный психоаналитический портрет знаменитого художника?.. Вопросы, поставленные Фрейдом, еще во многом ждут своего разрешения, как и само учение, может быть, ждет еще столь же великого продолжателя. Литературоведение и филология развиваются и должны развиваться своими собственными путями, что отнюдь не исключает ни взаимодействия различных наук, ни постоянной и плодотворной интеграции знаний, добываемых в том числе и с помощью психоаналитического метода.

Психоаналитическая литературная критика составила на Западе целое большое и самостоятельное направление. У нас она не успела возникнуть, да теперь уже и вряд ли возникнет. Нет у нас и объективных обзоров этого литературоведческого направления. Интересующимся этой темой могу порекомендовать книгу Клаудии К. Моррисон "Фрейд и литературная критика", дающую помимо анализа важнейших англоязычных работ любопытную библиографию продвижения работ и идей Фрейда и его учеников и последователей в англоязычный мир до 1927 года<sup>16</sup>, а также книгу Петера Гэя, рассматривающую проблемы Фрейда и фрейдизма в широком европейском историко-культурном контексте<sup>17</sup>.

1990

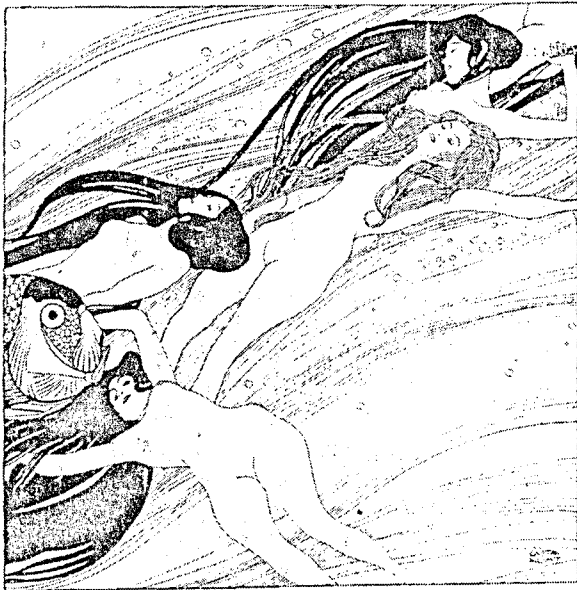
---

<sup>16</sup> C.C. Morrison. Freud and Critic. The Early Use of Depth Psychology in Literary Criticism, Chapell Hill, 1968.

<sup>17</sup> P. Gay. Freud, Jews and other Germans, Masters and Victims in Modernist Culture, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, 1979.



## ПОЭТ И ФАНТАЗИЯ\*



Густав Климт. Рыбья кровь. 1898

много бы ни ведали о принципах художественного отбора материала и основах поэтического творчества, поэтами, однако же, не становимся.

Если бы мы по крайней мере смогли отыскать среди себе подобных какой-нибудь род деятельности, напоминающий сочинительство! Исследование этой деятельности позволило бы нам сделать первые шаги к объяснению творчества поэта. И действительно, такая возможность обнару-

Нас, непосвященных, всегда ужасно интересует, откуда берет свой материал эта странная личность поэт – вроде как того кардинала, который все спрашивал об этом Ариосто<sup>1</sup>, и как ему удастся захватить нас, взволновать так, что мы этого от себя и не ожидали. Наш интерес только разжигается тем обстоятельством, что поэт, будучи спрошен об этом, не в состоянии дать нам удовлетворительную справку, и ему вовсе не мешает наша ученость, а мы, сколь

© Ю.Н. Архипов, А.А. Гугнин. Перевод.

\* Доклад "Поэт и фантазия" (Der Dichter und das Phantasieren) З. Фрейд прочитал 6 декабря 1907 года в Вене; на следующий день он появился в газете "Die Zeit". В начале 1908 года Фрейд доработал текст и опубликовал его в мартовском номере журнала "Neue Revue". Перевод осуществлен по изданию: S. Freud. Schriften zur Kunst und Literatur, Frankfurt am Main, 1987. S. 171–179.

<sup>1</sup> Кардинал Ипполит д'Эсте, которому Лудовико Ариосто посвятил свою поэму "Неистовый Роланд" (1516), спросил поэта: "Откуда ты берешь так много историй, Лудовико?"

живается — к тому же и сами поэты любят подчеркивать, что не столь уж велико расстояние между их своеобразностью и человеческой сущностью вообще; они ведь часто заверяют нас, что в каждом человеке скрываются поэт и что последний поэт умрет лишь вместе с последним человеком.

Не поискать ли нам у детей первые ростки поэтической деятельности? Самое любимое и глубокое занятие ребенка — это игра. Вероятно, можно сказать, всякий играющий ребенок ведет себя как поэт, создавая свой собственный мир или, точнее говоря, приводя предмет своего мира в новый, удобный ему порядок. Неверно думать, будто он относится к этому миру несерьезно; напротив, он относится к игре очень серьезно, вкладывая в нее свою душу. Игре противостоит не серьезность, а действительность. Ребенок очень хорошо отличает игру — при всей погруженности в нее — от действительности и любит связывать свои воображаемые объекты и обстоятельства с осязаемыми и зримыми предметами действительного мира. Вот только эта связь и отличает "игру" ребенка от "фантазии" поэта.

Поэт поступает так же, как и играющий ребенок: он создает фантастический мир, к которому относится очень серьезно, то есть вкладывая в него всю душу, хотя он и резко отделяет его от действительности. И язык сохранил эту родственную связь детской игры и поэтического творчества, обозначив ту его часть, которая нуждается в опосредовании объектами реальной действительности, словом "игра" (Spiel), которого требует актерское воплощение фантазии поэта на сцене, как комедия и трагедия — Lustspiel, Trauerspiel, а лицо, исполняющее в них роли, обозначается по-немецки Schauspieler. Из пребывания же поэтического мира вне действительности вытекают важные следствия для художественной техники, ибо многое из того, что в реальной жизни не доставило бы нам удовольствия, дарует таковое в игре фантазии, многие, скорее досадные тревожения жизни становятся для слушателя и зрителя источником наслаждения.

Задержимся ради еще одного пункта на противоположности действительности и игры! Ребенок вырастает, прекращает играть, целые десятилетия он тратит на то, чтобы с требуемой серьезностью постичь действительную жизнь. И тем не менее он может прийти со временем в такое душевное состояние, когда противоположность между игрой и действительностью оказывается снова снятой. Это состояние называется юмором<sup>2</sup>.

Взрослый человек, таким образом, прекращает играть, он по видимости отказывается от того наслаждения, которое приносила ему игра. Но кто знаком с душевной жизнью человека, тот знает, что нет для него ничего тяжелее, чем отказ от прежде испытанного наслаждения. В сущности, мы ни от чего не можем отказаться, мы лишь заменяем одно другим: то, что кажется отказом, есть на деле подмена или суррогат. Так и человек, становясь взрослым и прекращая играть, отказывается лишь от своей опо-

---

<sup>2</sup> Проблема юмора специально посвящена часть большой работы З. Фрейда "Остроумие и его отношение к бессознательному" (1905; русский перевод 1925).

ры на реальные объекты; вместо того, чтобы *играть*, он теперь *фантазирует*. Он строит себе воздушные замки, грезит наяву. Я думаю, что большинство людей всю свою сознательную жизнь предается фантазиям.

Фантазирование людей наблюдать труднее, чем детскую игру. Ребенок не прячет свою игру от взрослых. Взрослый же стыдится своих фантазий и прячет их от других, он относится к ним как к своей сокровенной интимности, он скорее признается в проступках, чем поделится своими фантазиями. Бывает, что он убежден, будто подобные фантазии свойственны ему одному, и не догадывается об их весьма широком распространении. Такое различное поведение играющего и фантазирующего вполне обосновано разными мотивами этих двух видов деятельности.

Игрой ребенка руководит одно-единственное желание, которое, кстати, помогает его воспитывать, — желание быть большим, взрослым. Он всегда разыгрывает "взрослую" жизнь, имитируя то, что ему известно из жизни взрослых. И у него нет причин скрывать это. Иначе обстоит дело со взрослым: он знает, что не может больше играть и фантазировать, а должен действовать в реальном мире; а с другой стороны, его фантазии порождены отчасти желаниями, которые надлежит скрывать; поэтому он их стыдится как чего-то детского и запретного.

Вы спросите, откуда же можно столь точно знать о фантазировании взрослых людей, если они так тщательно скрывают свои фантазии? Но есть разряд людей, которых если не сам Бог, то все же строгая богиня — необходимость — заставляет рассказывать о том, чем они страдают и что доставляет им радость. Это — невротики, которые, ожидая от врача излечения от своих состояний с помощью психиатрических методов, вынуждены признаваться ему и в своих фантазиях; из этого источника мы почерпнули очень многое и пришли, как нам кажется, к обоснованному предположению, что наши больные не сообщают нам ничего такого, чего бы мы не могли узнать точно так же и у здоровых.

Познакомимся же с отдельными типами фантазий. Можно сказать, что никогда не фантазирует счастливый человек, но лишь неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания — это энергетический источник фантазий, а всякая отдельная фантазия есть осуществленное желание, исправление неудовлетворительной действительности. Являющиеся источником желаний фантазии различны в зависимости от пола, характера и жизненных обстоятельств каждого индивидуума; но их можно объединить в основном в две категории. Это либо честолюбивые желания, служащие возвышению человека, либо желания эротические. У молодой женщины, как правило, преобладают эротические желания, у молодого мужчины, наряду с эротическими, большое значение имеют корыстолюбивые и честолюбивые. Но не будем преувеличивать разность этих желаний, укажем на то, что они часто действуют заодно: как на многих алтарных изображениях где-нибудь в углу можно видеть портрет основателя собора, так и в боль-

шинстве честолюбивых желаний нетрудно отыскать в каком-нибудь их уголке даму, во имя которой фантаст и совершает все свои подвиги, к ногам которой он слагает свои успехи. Как видите, здесь достаточно оснований для маскировки, хорошо воспитанной женщине вообще дозволителен минимум эротических потребностей, а молодой мужчина должен учиться подчинять свое избалованное детское самосознание общественной иерархии, обуздывающей множество подобных претендентов.

Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или грезы наяву, нельзя представлять себе как нечто застывшее и неизменное. Они в значительной степени приспособляются к разнообразным жизненным впечатлениям, изменяются с каждым колебанием жизненной ситуации, получают от каждого нового сильного впечатления так называемое "клеймо времени". Отношение фантазии к времени представляется вообще очень важным. Можно сказать так: фантазия парит одновременно между тремя временами, тремя временными моментами нашего способа представления. Душевная работа привязана к непосредственному впечатлению, к определенному поводу в современности, который пробудил в личности какое-то большое желание, отсюда она перекидывается на воспоминание более раннего, как правило, инфантильного переживания, когда данное желание было исполнено, и теперь уже возникает проектируемая в будущее ситуация, представляющаяся исполнением данного желания, то есть грезой наяву или фантазией, которая сохраняет на себе отпечаток следов своего происхождения как в виде повода для фантазии, так и в виде воспоминания. Таким образом прошлое, настоящее и будущее наслаиваются на нить непрерывного желания.

Самый банальный пример может пояснить вам суть моего построения. Представьте себе бедного и осиротевшего юношу, которому вы назвали адрес работодателя, где ему, возможно, найдется место. По пути к работодателю юноше может пригрезиться удачный выход из его тяжелой ситуации. Содержание этой фантазии будет примерно таким: его возьмут на работу, хозяин будет благоволить ему, постепенно он станет незаменимым, своим человеком в семье, женится на обворожительной дочери хозяина, станет совладельцем, а затем наследует и все дело. И при этом мечтатель находит замену тому, что он уже имел в своем детстве: надежный дом, любящих родителей и первые объекты своих нежных склонностей. На этом примере вы видите, как желание использует повод из современности, чтобы развернуть картину будущего по образцу прошлого.

Можно было бы еще очень долго распространяться о фантазиях, но я ограничусь здесь лишь самыми скупыми намеками. Чрезмерная, всепоглощающая власть фантазий создает предпосылки для невроза или психоза; фантазии - первые предвестники страданий, на которые жалуются наши больные. Отсюда начинается широкое ответвление в сторону патологии.

Нельзя обойти вниманием и отношение фантазии ко сну. Ведь и наши ночные сновидения не что иное, как те же фантазии, как нетрудно установить, толкуя сны<sup>3</sup>. В языке давно отражена непревзойденная мудрость о сущности сновидений. Призрачные творения фантазирующих названы грезами, то есть *сном наяву*. Если же, несмотря на эту подсказку, смысл наших сновидений остается для нас невятным, то происходит это потому, что по ночам просыпаются в нас и такие желания, которых мы должны стыдиться и которые должны прятать от самих себя; вытесненные таким образом, они уходят в подсознание. Подобные вытесненные желания и все производное от них совершенно естественным образом приобретают во сне весьма искаженное выражение. После того, как научным путем удалось прояснить *искажение сновидений*, было нетрудно понять, что ночные сновидения суть такие же исполнения желаний, как дневные грезы, то есть хорошо знакомые нам фантазии.

Перейдем теперь от фантазии к поэту! Нельзя ли в самом деле попытаться сравнить поэта с "грезящим наяву", а его создания – с грезами? Здесь сразу же напрашивается различие, а именно: поэтов, пользующихся готовыми сюжетами, как древние эпики и трагики, мы должны отличать от тех, кто все придумывает сам. Изберем последних и не будем держаться за тех среди них, кого особенно ценит критика, предпочтем лучше менее претенциозных авторов романов, новелл и историй, у которых зато нет недостатка в самых усердных читателях и читательницах. В созданиях этих повествователей нам прежде всего бросится в глаза такая черта: в их центре всегда находится герой, на котором сосредоточен весь интерес; к этому герою автор старается привлечь все наше сочувствие и словно бы охраняет его особым заклинанием. Если в конце главы такого романа я застаю героя без сознания или истекающим кровью от тяжких ран, то я уверен, что уже в следующей главе найду его вполне благополучным или на пути к исцелению, и если первая часть кончается штормом и крушением корабля, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале следующей части прочту о чудесном спасении, без которого ведь роман не мог бы продолжаться. Это чувство уверенности, с каким я слежу за поворотами опасной судьбы героя, сродни тому, с каким настоящий герой бросается в воду, чтобы спасти утопающего, или штурмует под шквальным огнем вражескую батарею, то самое самоощущение героя, которое один из лучших наших писателей обозначил словами: "Ничего-то с тобой не случится". (Анценгрубер). Я полагаю, однако, что этот признак – без труда выдаст нам его величество "Я", героя всех грез, как и всех романов.

И другие типичные черты этих эгоцентрических повествований свидетельствуют о том же. Ежели все женщины в романе влюбляются в героя, то это вряд ли можно признать правдивым изображением действительно-

<sup>3</sup> Этой проблеме посвящен один из основополагающих трудов З. Фрейда "Толкование сновидений" (1900).

сти, но скорее необходимой принадлежностью грезы. Так же как и резкое разделение персонажей на добрых и злых, игнорирующее наблюдаемую в реальности пестроту человеческих характеров: "добрые" – это всегда помощники, "злые" – враги и конкуренты ставшего героем "Я".

Мы отдаем себе отчет в том, что весьма многие поэтические создания далеко удалились от подобного образца наивной грезы, но я не могу утаить и предположения, что и самые крайние отклонения от нее могут быть – посредством целой цепи опосредований – приведены в соприкосновение с этой моделью. Во многих так называемых психологических романах мне бросилось в глаза, что только один человек, а именно главный герой, изображен изнутри; в его душе сидит автор и извне наблюдает других лиц. Психологический роман, пожалуй, обязан своими особенностями стремлению современного писателя посредством самонаблюдения расщепить свое "Я" на множество частных "Я" и соответственно во многих героях персонафицировать конфликты своей душевной жизни. Особо противоположен типу грезы, кажется, роман, который можно назвать "эксцентрическим", в котором в качестве героя выступает наименее действующая личность, лишь как зритель наблюдающая дела и страсти других персонажей. Таковы многие из поздних романов Золя. Но я должен заметить, что психологический анализ индивидуальностей, отклоняющихся от так называемой нормы, знакомит нас с вариантами тех самых грез, которым предается "Я", скромно согласившееся на роль наблюдателя.

Если наше сравнение поэта с мечтателем, поэтического творения со сном наяву может представлять ценность, то оно должно каким-то образом обнаружить и свою плодотворность. Можно попытаться применить установленный нами ранее принцип связи фантазии с тремя временами к произведениям поэта. Как правило, мы не знали, с какой стороны и с какими целями следует подходить к этой проблеме; зачастую эту связь представляли себе слишком упрощенно. С точки зрения взгляда, приобретенного при рассмотрении фантазий, констатируем следующее: сильное актуальное переживание пробуждает в поэте воспоминание о прежнем, детском переживании, породившем желание, которое может быть реализовано только в поэтическом вымысле; само произведение явственно обнаруживает эти слои – свежего повода и старого воспоминания.

Не пугайтесь сложности этой формулы; я подозреваю, что на деле она окажется скорее слишком упрощенной схемой, но первое приближение к постижению реального положения дел в ней все же заключено, и после нескольких опытов применения ее к литературе я убедился в том, что такой способ рассмотрения поэтической продукции может быть плодотворным. Не забудьте, что могущий показаться странным акцент на детских воспоминаниях в жизни поэта вытекает в конечном счете из предположения, что поэтическое творчество, как и фантастические грезы, является продолжением и заменой прежней детской игры.

Не забудем, однако, помянуть и тот класс поэтических произведений, в которых мы имеем дело не с вольными изобретениями человеческого духа, но с обработками готовых и известных сюжетов. И в этом случае поэту дается известная самостоятельность, хотя бы в выборе материала и подчас значительных переделках его. Но поскольку это уже некая данность, то корни ее уходят в народное творчество — в мифы, саги и сказки. Исследование этих народно-психологических образований еще далеко не завершено, по крайней мере о мифах естественно предположить, что они соответствуют рудиментам фантастических желаний целой нации, вековым снам юного человечества.

Вы упрекнете меня в том, что я гораздо больше рассказал о фантазии, чем о поэте, хотя в названии моего доклада на первом месте стоит "поэт". Я понимаю это и могу лишь извиниться, сославшись на сегодняшний уровень наших знаний. Я мог поделиться лишь побудительными мотивами и требованиями, которые с точки зрения понимания сущности фантазий помогают объяснить проблемы выбора поэтом своего поэтического материала. Другая проблема, как, какими средствами вызывает в нас поэт те или иные аффекты своими произведениями, осталась незатронутой. Укажу только на тот путь, который можно проложить от наших рассуждений о фантазии к проблеме поэтического воздействия.

Мы говорили, что грезящий наяву тщательно скрывает от других свои фантазии, испытывая основания их стыдиться. Добавлю, что если б он даже открыл их нам, то вовсе не доставил бы нам удовольствия. Его фантазии, если бы мы их узнали, оттолкнули бы нас или по крайней мере оставили бы нас холодными. Когда же поэт знакомит нас со своими играми или рассказывает то, что мы склонны принять за его личные дневные грезы, мы испытываем высокое, вероятно, из разных источников проистекающее наслаждение. Как этого достигает поэт, остается его собственной тайной; в технике преодоления этого отталкивания и резкого разграничения, которое существует между отдельными индивидуумами, и заключается вся *Ars poetica*. Двоякие средства этой техники можно подменить: поэт, изменяя и задумывая свои грезы, смягчает их эгоистический характер и подкупает нас чисто формальным, то есть эстетическим совершенством изложения своих фантазий. Наслаждение таким совершенством обещает затем и более глубокое, психологически обоснованное удовлетворение, можно назвать *привлечением* или *предварительным наслаждением*. Я держусь того мнения, что все эстетическое наслаждение, которое доставляет нам поэт, является таким предварением собственно глубинного наслаждения, проистекающего от освобождения напряжений нашей души. Может быть, этому успеху в немалой степени способствует то, что поэт повергает нас в состояние, в котором мы без всякого стыда и упрека можем наслаждаться собственными фантазиями. Но здесь мы еще только стоим на пороге новых, интересных и сложных исследований.

1908



## ПСИХОПАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРЫ НА СЦЕНЕ

Если цель драмы состоит в том, чтобы пробуждать "сострадание и страх" и вызывать "очищение аффектов", как это предполагается со времен Аристотеля<sup>1</sup>, то то же самое намерение можно описать несколько подробнее, если сказать, что речь идет о раскупоривании источников желаний и наслаждений в сфере наших аффектов, точно так же как комическое, остроумное и т. д. высвобождает их из нашей умственной деятельности, которая затрудняет выход наружу многим из этих источников. Конечно, при этом упор в первую очередь делается на разрядлении собственных аффектов, а вытекающее отсюда наслаждение соответствует, с одной стороны, облегчению посредством раскрепощенного выброса аффектов и, с другой стороны, сопровождающему этот процесс сексуальному возбуждению, которое, как можно предположить, является побочным продуктом любого пробуждения аффектов и предоставляет человеку желанное чувство полноты и напряженности переживаний. Соучаствующее созерцание сценической игры доставляет взрослому то же, что дает игра ребенку, который с ее помощью удовлетворяет свое желание подражать взрослому. Зритель в реальной жизни переживает слишком мало, он чувствует себя "ничтожеством, с которым не может произойти ничего возвышенного", он уже давно вынужден приглушить или потеснить тщеславное желание находиться в качестве "Я" в центре мировых событий: чувствовать, действовать, творить по-своему, короче говоря, быть героем, а тут поэт-актер как раз и предоставляет ему такую возможность, позволяя отождествить себя с одним из героев. При этом зритель кое-что выигрывает, поскольку хорошо знает, что реальное участие его личности в геройствах невозможно без боли, страданий и тяжелых переживаний, которые почти снимают наслаждение; зритель хорошо знает также, что у него лишь одна жизнь и что он, пожелав действительно участвовать в одной из подобных битв, возможно, погибнет, преодолевая труднейшие препятствия. Поэтому предпосылкой его наслаждения является сценическая иллюзия, или, иначе говоря, уверенность, что он, во-первых, не тот, кто действует и страдает там на сцене, и, во-вторых, все это только игра, которая никак не может нарушить его личную безопасность. При таких условиях он готов наслаждаться своим "величием" и без оглядки следовать подавленным побуждениям, а также удовлетворять потребность в свободе — в религиозном, политическом, социальном и сексуальном планах — и разряжаться по всем направлениям в отдельных захватывающих сценах изображаемой жизни.

Но названные условия наслаждения свойственны различным формам поэзии. Лирика служит прежде всего разрядению интенсивных разнообразных ощущений, как когда-то этому способствовал танец; эпос призван

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. Перевод с древнегреческого В.Г. Апфельрота. М., 1957. С. 56. У Аристотеля в цитируемом месте речь идет о трагедии. — *Прим. переводчика.*

преимущественно доставлять наслаждение великой героической личностью в ее победах; драма же, опускаясь глубже в сферу аффектов, само ожидание несчастий преображает в наслаждение и потому показывает героя по большей части в борьбе с мазохистским удовлетворением в поражении. Можно было бы характеризовать драму как раз через это соотношение страдания и несчастья, идет ли речь о пьесах, только возбуждающих беспокойство, которое затем исчезает, или – как в трагедии – страдание приходит на самом деле. Возникновение драмы из обрядов жертвоприношения (козел и козел отпущения<sup>2</sup>) в культе богов не может быть вне связи с означенным выше удовлетворением, смягчающим возмущение против божественного миропорядка, закрепившего неизбежность страдания. Герои восстают прежде всего против богов или божественных установлений, и из чувства бессилия слабейших перед божественной силой должно было возникать мазохистское удовлетворение и прямое наслаждение, проистекающее из отождествления себя с действительно великими личностями. Это и есть прометеевская настроенность человека, разбавленная мелочной готовностью время от времени размягчаться с помощью сиюминутного удовлетворения.

Таким образом, все виды страданий являются темой драмы, с их помощью она обещает доставить зрителю удовольствие, и отсюда вытекает первое условие художественной формы: последняя не должна заставлять страдать зрителя (слушателя) и должна уметь компенсировать причиняемое сострадание посредством всевозможных удовлетворений, хотя это условие новейшими поэтами часто нарушается.

Но все же это страдание ограничивается лишь душевным страданием, поскольку никто не хочет страдать физически, зная, насколько быстро изменившиеся физические ощущения разрушают всякое душевное наслаждение. У больного есть лишь одно желание – выздороветь, уйти от своего состояния, и потому требуется врач и медикаменты, требуется устранить помеху в игре фантазии, которая соблазнила нас черпать наслаждение даже из наших страданий. Когда зритель ставит себя на место физически больного человека, он не испытывает ни капли наслаждения или психического подъема, и поэтому физически больной возможен на сцене только как реkvизит, но не в качестве героя, за исключением тех случаев, когда особые психические качества болезненного состояния все же оставляют простор для душевной работы, как, например, заброшенность больного в "Филокете" или безнадежность больного в пьесах с чахоточными больными.

Душевные страдания выпадают на долю человека по большей части в связи с условиями, в которых он оказывается, и потому драма нуждается в действии, из которого проистекают такого рода страдания, и начинается со

<sup>2</sup> Трагедия (по-древнегречески букв. "песнь козлов") возникла первоначально из культового обряда-представления, в процессе отправления которого приносили в жертву козла – священное животное, плоти и крови которого "причащались" верующие. – *Прим. переводчика.*

введения в этой действии. И если в некоторых пьесах, как "Аякс" или "Филоклет", душевные страдания преподносятся в законченном виде, то это лишь кажущееся исключение, ибо в греческой драме благодаря всеобщей известности материала занавес всегда поднимается в разгаре действия. И вовсе нетрудно исчерпывающе охарактеризовать условия этого действия — здесь должен быть серьезный конфликт, напряжение воли и сопротивление ей. Первым и великолепнейшим исполнением этого условия стала борьба против божественного. Уже говорилось о том, что эта трагедия подстегивала возмущение, поскольку и поэт и слушатели принимали сторону возмутителя. Чем меньше человек доверяет божественному, тем больше выигрывают человеческие порядки, на которые тем самым все больше перелagается ответственность за причиняемые страдания, и отсюда возникает последующая борьба героя против норм социального общежития, буржуазная (мещанская. — А. Г.) трагедия. Другое наполнение трагедии — это борьба между самими людьми, трагедия характеров, которая использует все возможности конфликта и разыгрывается между выдающимися личностями, освободившимися от ограничений общественных институтов; такая трагедия должна иметь несколько героев. Естественно, допустимо и переплетение обоих типов трагедии: борьба героя против общественных институтов, представленных сильными характерами. Чистая трагедия характеров лишена источника наслаждения, заключенного в возмущении, которое в социальных драмах, например у Ибсена, снова выступает столь же мощно, как в лучших драмах греческих классиков.

Если религиозные и социальные драмы и драмы характеров существенно различаются ареной борьбы, на которой разыгрывается действие, причиняющее страдания, то теперь мы последуем за драмой на дальнейшую арену борьбы, на которой она становится целиком психологической драмой. В самой душевной жизни героя разыгрывается борьба между различными побуждениями, вызывающая страдания, борьба, которая должна закончиться не гибелью героя, но возобладанием одного из побуждений — и, следовательно, отказом от других. Любое объединение этого условия с предшественниками, то есть с такими, какие мы видим в социальной драме и драме характеров, конечно, возможно — в той мере, в какой общественные институты вызывают показываемый внутренний конфликт. Здесь находится место для любовных трагедий, поскольку угнетение любви средствами социальной культуры, общественными учреждениями или известной по операм борьбой между любовью и долгом образует исходный пункт бесконечно варьируемых конфликтных ситуаций. Столь же бесчисленных, как и эротические людские сны наяву.

Но число возможностей расширится, и психологическая драма становится психопатологической, когда конфликт возникает не между двумя примерно одинаково осознанными побуждениями, но источник страдания заключен в конфликте между осознанным и бессознательным побужде-

ниями, и зритель должен участвовать в таком конфликте и получать от этого удовольствие. Условием наслаждения является здесь то, что зритель – тоже невротик. Ведь только такому зрителю может доставить наслаждение обнажение и до определенной степени осознанное признание на сцене вытесненных побуждений, у невротика подобное вызовет просто отталкивание и готовность к повторению акта вытеснения, поскольку оно здесь удается – полностью сохраняется равновесие вытесненного побуждения ценой разовых затрат на вытеснение. Невротик воспринимает вытеснение как обреченное на неудачу, как нечто неустойчивое и постоянно требующее новых затрат, которых можно избежать, если признать правомерность бессознательного побуждения. Лишь в его душе происходит такая борьба, которая может стать предметом драмы, но и в его душе позт вызовет не только наслаждение освобождения, но также и внутреннее сопротивление.

Первая из этих современных драм – "Гамлет". Здесь речь идет о том, как нормальный до того человек становится невротиком в силу специфической природы поставленной перед ним задачи, в ходе исполнения которой одно до тех пор счастливо подавляемое бессознательное побуждение стремится проявить себя наяву. Гамлета отличают три характерные особенности, которые для нашей постановки вопроса представляются очень важными. 1. Герой – не психопат, но становится таковым в ходе захватывающего его действия. 2. Вытесненное бессознательное побуждение относится к числу таких, которые в одинаковой степени вытеснены у всех, и это вытеснение касается самых основ развития нас как личностей, а ситуация в драме вращается как раз вокруг этого вытеснения. Благодаря этим двум условиям мы довольно легко можем идентифицировать себя с героем; мы способны на тот же конфликт, что и он, ибо "кто не теряет рассудка при известных обстоятельствах, – тому и нечего терять"<sup>3</sup>. 3. Но, кажется, таковы уж условия художественной формы, что стремящийся к осознанию бессознательный порыв, сколь бы отчетливо он ни был обозначен, напрямую мало называется своим именем, так что внимание зрителя отвлекается на другие объекты, и он погружается в чувственное созерцание вместо того, чтобы дать себе ясный отчет в происходящем. Наверняка поэтому пьеса и не вызывает сопротивления, с чем мы встречаемся и при аналитической работе, когда потомки невротического больного вследствие меньшего сопротивления приходят к осознанию того, что самому невротiku недоступно. Но конфликт в "Гамлете" настолько замаскирован, что я должен был сначала сам разгадать его.

Вполне возможно, что без учета этих трех условий многие другие психопатические характеры так же непригодны для сцены, как и для жизни. Ведь больной невротик является перед нами человеком, в конфликт которого мы не можем проникнуть, когда он предстает перед нами уже со-

<sup>3</sup> Лессинг Г.Э. Эмилия Галотти (перевод П. Мелковой).

вершенно больным. И напротив, если мы знаем об этом конфликте, то мы забываем, что невротик-больной, так же, как и он сам, опознав свой конфликт, перестает быть больным. Задача поэта состояла бы в том, чтобы перенести нас в ту же самую болезнь, что лучше всего получается, когда мы прослеживаем ее развитие. Особенно это необходимо в тех случаях где вытеснение бессознательного не совпадает с нашим состоянием и, таким образом, сначала должно быть наглядно продемонстрировано, что уже выходит за те пределы использования невроза на сцене, с какими мы встречаемся в "Гамлете". В тех случаях, когда мы сталкиваемся с чужим и законченным неврозом, в жизни мы будем апеллировать к врачу, а подобного типа героя будем считать непригодным для сцены.

Эта ошибка, кажется, допущена в пьесе Г. Бара "Другие", не говоря уже о том, что мы никак не можем с сочувственным пониманием отнестись к претензии героя, считающего, что он полностью соответствует всем потребностям девушки. Таким образом, ее случай не может стать нашим. Кроме того, третья ошибка состоит в том, что здесь нечего разгадывать, и у зрителя возникает активное противодействие против этой ограниченности любви, которую мы не приемлем. В данном случае важнейшим условием формы, видимо, было бы условие отвлечения внимания вместо назойливого подчеркивания конфликта.

В общем же можно констатировать, что границы использования на сцене отклоняющихся от нормы характеров определяются только двумя факторами: невротической изменчивостью публики и искусством поэта позволяющим ему преодолевать сопротивление зрителя и доставлять публике предожудение удовольствия.

1905-1906

## ОДНО ДЕТСКОЕ ВОСПОМИНАНИЕ из "ПОЭЗИИ И ПРАВДЫ"

"Вспоминая младенческие годы, мы нередко смешиваем слышанное от других с тем, что было воспринято нами непосредственно"<sup>1</sup>. Это замечание Гёте делает на одной из первых страниц своего жизнеописания, к которому он приступил в шестидесятилетнем возрасте. Этой фразе предшествуют лишь некоторые сведения о его рождении "двадцать восьмого августа 1749 года, в полдень, с двенадцатым ударом колокола". Расположение созвездий было для него благоприятным и, видимо, способствовало тому, что он остался в живых, поскольку он родился "полумертвым" и понадобилось немало усилий, чтобы он увидел свет. После процитированного замечания следует краткое описание дома и его помещений, в которых дети – он и его младшая сестра – больше всего любили играть. А далее Гёте рассказывает, собственно, лишь единственный случай, который можно отнести к "младенческим годам" (до четырехлетнего возраста?) и о котором у него, кажется, сохранились собственные воспоминания.

Воспоминание Гёте гласит: "... и меня очень полюбили жившие насупротив три брата фон Оксенштейн, сыновья покойного шультгейса. Они всячески забавлялись мною и иной раз меня поддразнивали".

"Мои родные любили рассказывать о разных проделках, на которые меня подбивали эти вообще-то степенные и замкнутые люди. Упомяну лишь об одной из них. В городе недавно отошел горшечный торг, и у нас не только запаслись этим товаром для кухни, но и закупили разной игрушечной посуды для детей. Однажды, в послеполуденное время, когда в доме стояла тишина, я возился в "садке" (в упомянутом выше помещении, выходившем на улицу. – *З. Ф.*) со своими мисками и горшочками, но, так как это не сулило мне ничего интересного, я швырнул один из горшочков на улицу и пришел в восторг от того, как весело он разлетелся на куски. Братья Оксенштейн, видя, какое это мне доставляет удовольствие – я даже захлопал в ладоши от радости, – крикнули: "А ну еще!" Нимало не медля, я кинул еще один горшок и, под непрерывные поощрения: "Еще, а ну еще!" – расколотил о мостовую решительно все мисочки, кастрюлечки и кувшинчики. Соседи продолжали подзадоривать меня, я же был рад стараться. Но мой запас быстро истощился, а они все восклицали: "Еще! Еще!" Не долго думая, я помчался на кухню и притащил глиняных тарелок, которые бились даже еще веселее. Я бегал взад и вперед, хватая одну тарелку за другой, покуда не перетаскал все, что стояли на нижней полке, но так как соседям и этого было мало, я перебил всю посуду, до которой мог дотянуться. Наконец пришел кто-то из старших и пресек мои забавы. Но беда

<sup>1</sup> Здесь и далее "Поэзия и правда" И.В. Гете цитируется в переводе Н. Манн: Гете И.В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 3. М., 1976. – *Прим. переводчика.*

уже стряслась, и взамен разбитых горшков осталась всего лишь веселая история, до конца дней забавлявшая ее коварных зачинщиков".

Во времена, предшествовавшие психоанализу, подобные места можно было читать просто для времяпрепровождения и ни на чем не спотыкаясь; но затем проснулось аналитическое чутье. Сформировались определенные мнения и предположения о воспоминаниях из младенческих лет, которые стали претендовать на всеобщую значимость. Ведь не могло быть безразличным и не исполненным смысла то, какая именно подробность младенческих лет оказалась уцелевшей от всеобщего забвения, характерного для этой поры детства. Гораздо более логичным казалось предположение, что уцелевшая в памяти подробность является важнейшей для всего этого отрезка жизни, либо потому, что она была важна уже в то время, либо приобрела эту важность по причине позднейших переживаний.

Но все же огромная ценность подобных детских переживаний становилась очевидной лишь в редких случаях. По большей части они представлялись малозначащими, даже ничтожными, и сначала оставалось совершенно непонятным, почему именно этим воспоминаниям удалось избежать небытия; и тот, кто долгие годы хранил их как свое собственное достояние, столь же мало мог оценить их, как и тот, кому он их рассказывал. Для того, чтобы понять их значительность, необходимо было истолковать их, то есть либо доказать, как их содержание следует заменять другим содержанием, либо раскрывать их связь с другими, несомненно важными переживаниями, по отношению к которым они выступали в качестве так называемых *прикрывающих воспоминаний*.

Во всякой психоаналитической обработке истории жизни обычно удается подобным образом прояснить значение самых ранних детских воспоминаний. Как правило, выясняется, что именно то воспоминание, которое анализируемый выставляет наперед, которое он рассказывает сначала, оказывается наиболее важным, скрывающим в себе ключи к потайным ящикам его душевной жизни. Но незначительный случай из детства, о котором рассказано в "Поэзии и правде", все же слишком мало соответствует нашим ожиданиям. Средства и пути, которые мы используем при работе с пациентами, в данном случае нам, естественно, недоступны; этот случай сам по себе представляется невозможным поставить в отчетливые связи с важными жизненными впечатлениями позднейшего времени. Проказа, совершенная под чужим воздействием и нанесящая ущерб домашнему хозяйству, вряд ли представляет собой подходящую заставку к тому, что Гёте должен был рассказать из своей богатой жизни. Это детское воспоминание производит впечатление совершенной бесхитростности и полного отсутствия связей с последующим и, казалось бы, оправдывает предостережение о том, что психоанализ не должен чересчур расширять границы притязаний и не предъявлять их в неподобающих местах.



Таким образом, я надолго выбросил из головы эту небольшую проблему, но затем случай свел меня с одним пациентом, у которого оказалось подобное же детское воспоминание, но только в более просматриваемых взаимосвязях. Это был двадцатисемилетний, высокособразованный и одаренный, мужчина, чья жизнь была заполнена конфликтом со своей матерью, распространившимся на все сферы жизнедеятельности и приведшим к тяжелым последствиям для развития его способностей и жизнестойкости. Этот конфликт был отодвинут в глубокое детство и начался, как выяснилось, на четвертом году жизни. До того пациент был очень слабым, постоянно болевшим ребенком и все же сохранил самые радужные воспоминания об этом тяжелом времени, поскольку именно тогда ему еще не исполнилось четырех лет, родился его – и сегодня еще живущий – брат, и, реагируя на эту помеху, он превратился в упрямого, невоспитанного мальчика, постоянно требовавшего материнской строгости. Ему так и не удалось встать на правильный путь.

Когда он пришел ко мне на прием – не в последнюю очередь потому, что его крайне набожная мать с отвращением отзывалась о психоанализе, – он уже давно забыл о своей ревности к младшему брату, которая в раннем детстве выразилась даже в его покушении на младенца. Он относился теперь к своему младшему брату очень внимательно, но странные случайные действия, приводившие к тяжелым увечьям его любимых домашних животных, например охотничьей собаки или комнатных птиц, можно было истолковать как отголоски враждебных импульсов против младшего брата.

Пациент рассказал мне, что примерно в то же время, когда он покушался на ненавистного ребенка, он однажды перебросал из окна на улицу всю доступную ему посуду. А значит, совершил то же самое, о чем рассказывает Гёте в "Поэзии и правде"! Я отмечаю, что мой пациент – не немец по национальности и не учился в немецких школах: жизнеописание Гёте он никогда не читал.

Это сообщение дало мне возможность попытаться истолковать детские воспоминания Гёте в том смысле, который стал для меня совершенно ясен благодаря истории моего пациента. Но можно ли в детстве поэта доказать наличие соответствующих условий, подтверждающих мою правоту? Сам Гёте перекладывает ответственность за свою детскую проказу на подначивание господ фон Оксенштейн. Но из самого его рассказа ясно, что взрослые соседи поощрили его лишь к продолжению начатого им действия. Начал же он его спонтанно, и мотивировку, которую он приводит: "... но так как это игра. – З. Ф. Не сулило мне ничего интересного", можно без насилия истолковать как признание того, что он никогда не понимал или к моменту записи своих воспоминаний давно забыл подлинный побудительный мотив своих действий.

Известно, что Иоганн Вольфганг и его сестра Корнелия были самыми старшими из оставшихся в живых детей в семье, где были и другие, более

слабые здоровьем, дети. Благодаря любезности доктора Ганса Закса я могу привести даты, касающиеся этих рано умерших братьев и сестер Гете.

Братья и сестры Гете:

а) Герман Пауль, крещен в понедельник, 27 ноября 1752 года, умер в возрасте шести лет и шести недель, похоронен 13 января 1759 года.

б) Катарина Элизабет, крещена в понедельник, 9 сентября 1754 года, похоронена 22 декабря 1755 года (возраст один год четыре месяца).

в) Иоганна Мария, крещена во вторник, 29 марта 1757 года, похоронена в субботу, 11 августа 1759 года (в возрасте два года и четыре месяца). (Это была воспетая братом очень красивая и милая девочка.)

г) Георг Адольф, крещен в воскресенье, 15 июня 1760 года, похоронен в возрасте восемь месяцев, в среду, 18 февраля 1761 года.

Ближайшая сестра Гёте, Корнелия Фридерика Кристиана, родилась 7 декабря 1750 года, когда Иоганну Вольфгангу был год и три месяца. Столь малая разница в возрасте практически исключала всякую ревность с его стороны. Известно, что дети, когда у них пробуждаются страсти, никогда не обнаруживают резких реакций против уже имеющих братьев и сестер, но всегда направляют свою антипатию на вновь рождающихся. Равно как и сцена, которую мы пытаемся истолковать, несовместима с младенческим возрастом Гете при рождении Корнелии.

При рождении первого брата Германа Якоба Иоганну Вольфгангу было три года и три месяца. Примерно через два года, когда ему было пять лет, родилась вторая сестра. Обе названные возрастные ступени пригодны для рассмотрения датировки упомянутого выбрасывания посуды из окна; первая, возможно, заслуживает более пристального внимания, поскольку здесь больше сходства со случаем моего пациента, которому при рождении брата было примерно три года и девять месяцев.

Брат Герман Якоб, на которого мы, таким образом, должны обратить более пристальное внимание, не был столь мимолетным гостем в детской комнате Гёте, какими были еще позднее родившиеся сестра и брат. И можно только удивляться, что в истории жизни его старшего брата не говорится о нем ни слова<sup>2</sup>. Когда он умер, ему было уже больше шести лет. Доктор Эд. Хитшман, который любезно предоставил мне свои заметки по этому поводу, полагает:

"Юный Гёте не без удовольствия пережил смерть своего брата. По крайней мере Беттина Брентано сделала со слов его матери следующую запись: "Матери показалось странным, что после смерти своего младшего

---

<sup>2</sup> (Добавление 1924 г.) Я использую данную возможность, чтобы исправить допущенное мной неверное утверждение. На последующих страницах первой книги "Познания и правды" младший брат все же упоминается и изображается. Это происходит при воспоминаниях о тяжелых детских болезнях, от которых и младший брат "очень страдал". "Хрупкого сложения, тихий и упрямый, этот мальчик не был мне близок, да он и не пережил своих детских лет".

брата Якоба, который был его товарищем по играм, он не пролил ни одной слезы, казалось, что он даже впадал в раздражение из-за плача и жалоб родителей и сестер; когда же мать позднее спросила упрямяца, любил ли он своего брата, он побежал в свою комнату и вытащил из-под кровати целую кучу бумаг, исписанных лекциями и рассказами, он сказал ей, что все это он приготовил для того, чтобы учить своего брата". Старший брат таким образом охотно разыгрывал перед младшим роль отца и демонстрировал ему свое превосходство".

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что выбрасывание посуды из окна являло собой символическое, а если сказать точнее, *магическое* действие, с помощью которого ребенок (Гёте, а также мой пациент) совершенно отчетливо выразил свое желание устранить непрошеного гостя. Нам не требуется оспаривать удовольствие ребенка при разбитии предметов; если какое-то действие уже само по себе доставляет удовольствие, то и использование его повторно для каких-то иных целей будет скорее соблазняющим, чем сдерживающим фактором. Но мы не думаем, что радость слышать звон и видеть осколки была именно тем решающим моментом, который помог сохранить воспоминание об этой детской шалости в памяти пожилого человека. Не стремимся мы и к тому, чтобы дальнейшими разъяснениями осложнять мотивировку действия. Ребенок, который разбивает посуду, хорошо знает, что он совершает нечто неподобающее, за что его будут ругать взрослые, и если это знание все же не удерживает его, то это значит, по всей видимости, что он должен удовлетворить свой гнев против родителей; он хочет показать себя с плохой стороны.

Радость от разрушения и от вида разрушенного была бы вполне достаточной, если бы хрупкие предметы бросались просто на пол. Вышвыривание их через окно на улицу осталось бы при этом без объяснения. Это выбрасывание "*наружу*" представляется нам существенной частью магического действия и проистекает от скрытого в нем смысла. Новый ребенок должен быть *убран прочь "наружу"*, и по возможности через окно, потому что он попал в дом через окно. Все действие становилось бы тогда равнозначным известной нам словесной реакции одного ребенка, когда ему сообщили, что аист принес ему братика. "Пускай он унесет его обратно", — таким было его решение.

И все же мы не хотим скрывать того, что одной-единственной аналогии явно недостаточно для истолкования детского поступка — даже если отвлечься при этом от всякой неуверенности внутреннего свойства. Поэтому я в течение ряда лет не публиковал мое истолкование небольшой сцены из "Поэзии и правды". Но однажды мне попался пациент, который начал свой анализ следующими, дословно записанными предложениями:

"Я старший из восьми или девяти братьев и сестер<sup>3</sup>. Одно из моих первых воспоминаний состоит в том, что отец, сидя на кровати в ночной пижаме, со смехом рассказывает мне, что у меня скоро будет брат. Мне было тогда три года

<sup>3</sup> Мимолетное заблуждение весьма показательного свойства. Невозможно опровергнуть, что он уже с помощью подобного устранения показывает свою настроенность против брата. (Ср.: Ferenczi, Sandor. Über passagere Symptombildung während der Analyse, 1912).

и девять месяцев; такова и разница в возрасте между мной и моим ближайшим братом. И еще я знаю, что вскоре после того (или это случилось за год до того)<sup>4</sup> я выбросил из окна на улицу различные предметы, щетки – или всего одну щетку? – ботинки и другие вещи. У меня есть и еще более раннее воспоминание. Когда мне было два года, я вместе с родителями ночевал в гостинице в Линце во время нашей поездки в Зальцкаммергут. Ночью я чувствовал себя очень беспокойно и закричал так громко, что отец должен был наказать меня".

Это высказывание заставило меня отбросить все сомнения. Если при аналитическом настрое две вещи рассказываются непосредственно одна за другой на одном дыхании, то это сближение мы должны истолковывать в плане взаимосвязанности. Дело обстоит так, словно бы пациент рассказал мне следующее: *так как* я узнал, что у меня будет брат, я через некоторое время выбросил на улицу названные предметы. Выбрасывание щеток, ботинок и так далее четко опознается как реакция на рождение брата. На руку здесь и то, что выброшенные наружу предметы в данном случае были не посудой, а другими вещами, по всей вероятности такими, какие ребенку просто попались под руку... Выбрасывание (через окно на улицу) оказывается, таким образом, существенным моментом в действии, радость же от разбивания и звона и характер вещей, над которыми "производится экзекучия", обнаруживает себя как момент непостоянный и несущественный.

Естественно, что требование раскрытия взаимосвязей касается и третьего детского воспоминания пациента, которое, будучи самым ранним во времени, оказалось рассказанным в конце. Это требование легко исполнить. Мы можем понять, что двухлетний ребенок был обеспокоен потому, что не хотел терпеть совместное пребывание отца и матери в одной кровати. Хотя во время поездки нельзя было избежать того, чтобы ребенок не стал свидетелем их пребывания в одной кровати. От чувств, пробужденных той ночью в маленьком ревнивце, у него сохранилось ожесточение против женщины, и этим были обусловлены длительные помехи в развитии у него чувства любви.

Когда после этих двух опытов я на заседании Психоаналитического общества высказал предположение о том, что случаи подобного рода не должны относиться к числу редких среди маленьких детей, госпожа доктор фон Хуг-Хельмут предоставила в мое распоряжение два своих наблюдения, которые я привожу ниже:

## I

"Около трех с половиной лет назад маленький Эрих "совершенно неожиданно" взял себе привычку выбрасывать в окно все, что ему не подходит. Но он делал то же самое и с вещами, которые ему не мешали и совер-

<sup>4</sup> Это сомнение, присовокупленное к важному пункту сообщения как бы отдельно из-за какого-то смутного внутреннего сопротивления, нежелания признать очевидное, было опровергнуто самим пациентом в ходе последующей беседы.

шенно его не касались. Как раз в день рождения отца — ему было тогда три года и четыре с половиной месяца — он выбросил в окно с четвертого этажа на улицу тяжелую скалку, которую притащил из кухни в комнату. Через несколько дней за ним последовал пестик, потом тяжелые альпинистские ботинки отца, которые ему пришлось извлечь из ящика<sup>5</sup>.

Как-то раз мать, будучи на седьмом или восьмом месяце беременности, сделала *fausse couche*<sup>6</sup>, после которого ребенок стал, "словно его подменили", после которого ребенок стал, "словно его подменили", послушным и нежным. Когда мать была на пятом или шестом месяце, он постоянно говорил ей: "Мамочка, я прыгну тебе на живот", или: "Мамочка, я надавлю тебе на живот". И незадолго перед *fausse couche*, в октябре: "Если уж у меня должен появиться братик, то по крайней мере по подобию Христа".

## II

"Молодая дама девятнадцати лет рассказывает о своих самых ранних воспоминаниях детских лет:

"Я вижу себя страшно невоспитанной, приготовившейся ползти, сидящей под столом в гостиной. На столе стоит моя кофейная чашка — я как теперь вижу узор фарфора, — которую я в тот момент, когда бабушка вошла в комнату, хотела выбросить в окно.

А дело было в том, что никто обо мне не заботился, и на кофе образовалась "пленка", которая всегда казалась мне ужасной, она неприятна мне даже сейчас.

В этот день родился мой младший брат, моложе меня на два с половиной года, поэтому всем было не до меня.

Мне до сих пор рассказывают, что в этот день я была невыносимой; в обед я сбросила со стола любимый бокал отца, в течение дня много раз пачкала платье, и с утра до вечера находилась в прескверном настроении. Кроме того я в ярости расколошматила свою куклу".

Оба эти случая едва ли нуждаются в комментарии. Безо всяких сомнений, они подтверждают аналитический вывод о том, что озлобление ребенка в связи с ожидаемым или родившимся конкурентом находит свое выражение в выбрасывании предметов через окно, а также других дурных поступков и тяги к разрушению. В первом случае "тяжелые предметы" символизируют саму мать, против которой направлена ярость ребенка, пока новый ребенок еще не появился на свет. Ребенок в возрасте трех с половиной лет знает о беременности матери и не сомневается в том, что она прячет ребенка в своем животе. Здесь уместно напомнить о "маленьком Гансе"<sup>7</sup> и о его особенном страхе перед тяжело нагруженными

<sup>5</sup> "Он всегда выбирал тяжелые предметы".

<sup>6</sup> Преждевременные роды; выкидыш (фр.). — Прим. переводчика.

<sup>7</sup> Freud S. Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. 1909.

телегами<sup>8</sup>. Во втором случае особенно примечателен возраст ребенка — два с половиной года.

Если мы вернемся к детским воспоминаниям Гёте и на их месте в "Поэзии и правде" поставим то, что, как нам кажется, мы узнали, наблюдая за другими детьми, то установится безукоризненная взаимосвязь, которую в противном случае мы бы не обнаружили. Тогда их можно было бы прочитать так: я был счастливым ребенком; судьба сохранила мне жизнь, хотя я родился на свет полумертвым. Судьба же устранила моего брата, так что матери не приходилось делить свою любовь на двоих. И затем его мысли идут дальше, к другой умершей в то же время, к бабушке, которая до этого проживала в другом помещении как доброе тихое существо.

Я уже указывал в одной из моих работ: если кто-то был бесспорным любимцем матери, то он на всю жизнь сохраняет чувство завоевателя, уверенность в успехе, которое нередко и действительно способствует достижению успеха. И еще одно замечание следующего рода: моя сила коренится в моем отношении к матери — эту фразу Гёте мог бы с полным правом предпослать истории своей жизни.

---

<sup>8</sup> В связи с этой символикой беременности одна дама в возрасте пятидесяти с лишним лет предоставила мне еще одно подтверждение. Ей постоянно рассказывали о том, что она, будучи в возрасте, когда она едва могла говорить, в большом возбуждении тащила отца к окну, когда по улице проезжала тяжело нагруженная мебелью телега. Удалось установить, что ей было тогда примерно два года и девять месяцев. В это время родился ее брат, и они поменяли квартиру. Примерно в то же время перед сном у нее возникало чувство страха перед чем-то огромным, которое надвигалось на нее, и при этом "у нее набухали руки".

Некоторое время назад мне довелось совершить прогулку по роскошной местности в обществе одного молчаливого друга и молодого, но уже расхваленного критикой поэта. Поэт выражал свое восхищение красотами природы, но они не радовали его. Радость омрачалась мыслью, что красота вокруг носит преходящий характер, что она исчезнет зимой, точно так же, как исчезает человеческая красота и все прекрасное и благородное, что люди создали и еще могли бы создать. Все, что он любил и чем восхищался, теряло в его глазах цену из-за своей обреченности на бренность.

Мы знаем, что из подобного переживания бренности всего прекрасного и совершенного могут проистекать два различных душевных импульса. Один приводит к болезненному пресыщению миром молодого поэта, другой пытается отвергать очевидности. Ведь это же просто нелепо, что чудеса природы и искусства, мир наших внутренних чувствований и мир вне нас обречены уходить в Ничто! Разве не бессмысленно и не кощунственно верить в это? Нет, они должны в какой-либо форме продолжать свое существование, уходя от разрушительных воздействий.

Это требование вечности настолько явно связано со сферой наших желаний, что не может претендовать на подлинную реальность. Ведь и то, что причиняет боль, может быть правдой. Я не мог решиться ни опровергать всеобщую бренность, ни требовать исключения из этого правила для всего прекрасного и совершенного. Но я попытался разубедить пессимистически настроенного поэта в том, что бренность прекрасного непременно обесценивает его.

Напротив, она только повышает его ценность! Качество кратковременности — это качество редкой ценности, ограниченное во времени. Ограничение в возможности наслаждения повышает его цену. Я сказал, что не могу понять, каким образом мысль о бренности прекрасного может омрачить нам радость его созерцания. Что касается красоты природы, то после каждого разрушения зимой она на следующий год возвращается к нам снова, и это возвращение можно считать вечным, если сравнивать его с продолжительностью нашей собственной жизни. В самой жизни мы видим, как навсегда исчезает красота человеческого тела и лица, но кратковременность этой красоты лишь добавляет ей очарования. Если есть цветок, который цветет в течение одной-единственной ночи, то его цветение вовсе не становится от этого менее великолепным. Насколько же мало я мог представить себе, каким образом ограниченность во времени может обесценить красоту, совершенство художественного произведения и взлет человеческого интеллекта. И если даже наступит время, когда картины и скульптуры, восхищающие нас сегодня, будут разрушены, или если вслед за нами придет поколение, которое перестанет понимать произведения наших поэтов и мыслителей, или даже наступит новая геологическая эпоха и заставит умолкнуть все живущее на Земле, то все равно



ценность всего прекрасного и совершенного будет определяться его значением для жизни наших чувств, а поскольку они не нуждаются в том, чтобы продолжаться дольше, чем сама наша жизнь, то и они не зависимы от абсолютной протяженности времени.

Я считал свою аргументацию безупречной, но заметил, что она не произвела впечатления ни на поэта, ни на моего друга. Из этой неудачи я сделал вывод о вмешательстве какого-то аффекта, который повлиял на их суждение, и, как мне казалось, впоследствии сумел объяснить его. Наслаждение прекрасным было обесценено их душевным протестом против печали. Мысль о том, что прекрасное бrenно, придала обоим чувствительным душам при его созерцании привкус печали о его исчезновении, и, поскольку душа инстинктивно отшатывается от всего приносящего боль, мысль о бренности прекрасного помешала их наслаждению прекрасным.

Печаль в связи с утратой чего-либо, что мы любили или чем восхищались, дилетанту представляется столь естественной, что он объявляет ее само собой разумеющейся. Для психолога же печаль являет собой большую загадку, один из тех феноменов, который нельзя объяснить изолированно, но лишь в связи с другими загадками психики. Представим себе, что мы обладаем известным объемом способности к любви, называемым либидо, которое в начале развития обращалось на собственное Я. Позднее, но все же на очень ранних стадиях, либидо начинает отворачиваться от Я и обращаться к другим объектам, которые мы таким образом в известной степени включаем в наше Я. Если объекты разрушаются или утрачиваются для нас, то наша любовная энергия (либидо) высвобождается снова. Она может взять себе для замены другие объекты или на время вернуться к Я. Но мы не понимаем и пока не можем объяснить, почему отрыв либидо от своих объектов должен представлять собой столь болезненный процесс. Мы видим только, что либидо привязывается к своим объектам и не хочет отказываться от утраченных даже тогда, когда есть готовая замена. В этом и состоит печаль.

Беседа с поэтом происходила летом накануне войны. Через год разразилась война и лишила мир его красот. Она разрушала не только красоту пейзажей, ландшафт местностей, на которых разыгрывались сражения, произведения искусства, встречавшиеся на ее пути, она разрушила также нашу гордость достижениями нашей культуры, наш респект пред столь многочисленными мыслителями и художниками, наши надежды на конечное преодоление различий между народами и расами. Война осквернила возвышенную беспартийность нашей науки, явила жизнь наших инстинктов в ее наготе, выпустила из нас злых духов, которых мы уже считали укрощенными многовековой прививкой воспитания со стороны наших благороднейших мужей. Война сделала нашу родину снова маленькой, а другие земли — снова далекими и обширными. Она лишила нас столь многого, что мы любили, и обнаружила несостоятельность некоторых вещей, считавшихся незыблемыми.

Нечего удивляться, что наше либидо, теперь столь обделенное объектами, с тем большей интенсивностью обратилось к тому, что нам еще осталось, что любовь к родине, нежность к близким и гордость за наше единение резко усилились. Но те другие, сегодня утраченные блага – неужели они действительно обесценились в наших глазах лишь потому, что обнаружили свою дряхлость и неспособность к сопротивлению? Многие из нас сегодня думают так, но они неправы. Я полагаю, что именно в состоянии печали об утраченном находятся те, кто так думает и кто готовит себя к длительному отречению лишь потому, что ценное не доказало своей прочности. Мы знаем, что печаль, сколь бы острой она ни была, приходит и уходит спонтанно. Когда она откажется от всего утраченного, она поглотит саму себя, и тогда наше либидо снова станет свободным, чтобы заменить утраченные объекты – пока мы еще юны и исполнены сил – новыми и по возможности столь же или еще более ценными. Нам остается надеяться, что и с потерями этой войны дело произойдет точно таким же образом. Когда будет преодолена печаль, обнаружится, что наша высокая оценка культурного достояния не пострадает от того, что мы узнаем о его хрупкости. Мы снова восстановим все то, что разрушила война, но, возможно, на более прочном основании и на более длительный срок.

1916

## РЕЧЬ В ДОМЕ ГЁТЕ ВО ФРАНКФУРТЕ-НА-МАЙНЕ\*

Мой жизненный труд был направлен к одной-единственной цели. Я наблюдал малейшие нарушения душевных процессов у здоровых и больных людей и стремился по этим признакам сделать выводы – или, если для вас это звучит приятнее: догадаться, каким образом устроен аппарат, который обслуживает эти процессы, и какие силы взаимодействуют и противоборствуют в нем. И то, чему мы, я, мои друзья и сотрудники, смогли на этом пути научиться, показалось нам важным для построения психологии, которая позволяет понять нормальные и патологические факты как части одного и того же естественного процесса. Ваша поразительная награда заставляет меня отказаться от этой ограниченной трактовки цели моего труда. Взывая к образу великого универсала, родившегося в этом доме и прожившего здесь свое детство, она требует оправдания перед ним, ставит вопрос о том, как повел бы себя он, если бы его внимательный ко всем научным открытиям взгляд остановился на психоанализе.

По разносторонности Гёте приближается к Леонардо да Винчи, гению Ренессанса, художнику и ученому, как и он сам. Но человеческие облики никогда не могут повториться, и между двумя великими есть также и глубокие различия. В натуре Леонардо ученый не мог примириться с художником, он мешал ему и, видимо, подавил его в конечном итоге. В жизни Гёте обе личности сосуществуют друг с другом, временами уступая друг другу первенство. Вполне закономерно поставить это нарушение у Леонардо в связь с той задержкой развития, которая удалила из сферы его интересов все эротическое, а тем самым и психологию. В этом пункте Гёте мог развиваться свободнее.

Я полагаю, что Гёте не отверг бы психоанализ столь же враждебно, как многие наши современники. Он сам близко подошел к нему в некоторых произведениях, собственноручно открыл многое, что мы с тех пор могли бы подтвердить, и некоторые взгляды, которые обрушили на нас критику и насмешку, он высказывал как нечто само собой разумеющееся. Так, например, ему была известна несравнимая сила первых эмоциональных связей ребенка. Он воспел ее в "Посвящении" к "Фаусту" в словах, которые мы могли бы повторять в любом из наших анализов:

Вы снова здесь, изменчивые тени,  
Меня тревожившие с давних пор,

\* Премия имени Гете (10 000 рейхсмарок) была учреждена в 1927 году. Первыми лауреатами стали Стефан Цвейг, Альберт Швейцер и Леопольд Циглер. В связи с болезнью Фрейда речь 28 августа 1930 года была прочитана его дочерью Анной Фрейд. В виде статьи "Речь в доме Гете во Франкфурте-на-Майне" ("Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus") была опубликована в журнале "Psychoanalytische Bewegung" в 1930 году. Перевод осуществлен по изданию: S. Freud, Schriften zur Kunst und Literatur, Frankfurt am Main, 1987.

Найдется ль наконец вам воплощенье,  
Или остыл мой молодой задор?  
Вдали всплывает сказкою старинной  
Любви и дружбы первая пора<sup>1</sup>.

В самой сильной своей любовной привязанности, которую испытал он уже зрелым мужчиной, он отдавал себе отчет, обращаясь к любимой:

Ах, когда-то – как давно то было! –  
Ты сестрой была мне иль женой<sup>2</sup>.

Тем самым он не отрицал, что эти незабываемые первые склонности имели своим объектом лиц из круга собственной семьи. Содержание жизни во сне Гёте описывает столь возвышенными словами:

Что, неведомо в тиши  
Иль невнятно нам,  
Лабиринтами души  
Бродит по ночам<sup>3</sup>.

За этим волшебством мы узнаем стародавнее, бесспорно верное высказывание Аристотеля, что сновидение есть продолжение нашей душевной деятельности в состоянии сна, соединенное с признанием бессознательного, которое было введено лишь психоанализом. Но загадка искажения сна при этом не разгадывается.

В своем, по-видимому, самом возвышенном произведении, "Ифигении", Гёте показывает нам захватывающий пример искупления, освобождения страдающей души от тяжести вины, и этот катарсис происходит благодаря страстному взрыву чувств под благотворным воздействием выказанного душевного участия. Да, Гёте сам постоянно пытался оказывать психологическую помощь, как, например, тому несчастному, которого он в письмах называет Крафтом, профессору Плессингу, о ком он рассказывает в "Кампании во Франции", и примененный им метод выходит за рамки обычного католического покаяния и удивительным образом в деталях соприкасается с техникой психоанализа. Один из примеров психотерапевтического воздействия, поданный Гёте в шутовском тоне, мне хотелось бы разобрать поподробнее, поскольку он, менее известен и в то же время весьма характерен. Вот место из письма госпоже фон Штейн (5 сентября 1785 г.): "Вчера вечером я проделал один психологический фокус. Жена Гердера была до сих пор ипохондрически настроена против всего неприятного, чего она насмотрелась в Карлсбаде. Особенно ненавистна ей соседка по дому. Я терпеливо выслушивал все, что она рассказывала и в чем каялась, чужие недостойные поступки и собственные ошибки с вхождени-

<sup>1</sup> Перевод Б. Пастернака.

<sup>2</sup> Перевод В. Левика.

<sup>3</sup> Перевод А. Кочеткова ("К месяцу").

ем в мельчайшие подробности и последствия, и в конце концов я ее оставил и в шуточной форме сказал ей, что с этими вещами теперь надо покончить и забросить их в самую глубину моря. Она сама развеселилась по этому поводу и в действительности исцелилась".

Эрос Гёте всегда ставил очень высоко, никогда не пытался приуменьшить его силу, он следовал за его примитивными или даже шаловливыми проявлениями с не меньшим почтением, чем за сверхсублимированными, и, как мне кажется, утверждал его сущностное единство во всех формах его проявления не менее решительно, чем в доплатоновские времена. И возможно, это все же нечто большее, чем случайное совпадение, когда он в "Избирательном сродстве" перенес идею из круга представлений химии в сферу любви, связь, о которой свидетельствует даже само название психоанализа.

Я готов к упреку в том, что мы, психоаналитики, потеряли право ставить себя под покровительство Гёте, потому что мы нарушили подобающее благоговение перед ним, пытаясь перенести анализ на него самого, унизили великого человека, сделав его объектом аналитического исследования. Но прежде всего я должен оспорить, что в этом заключено оскорбление или намерение оного. Мы все, почитающие Гёте, безо всякого сопротивления приемлем усилие биографов, которые пытаются восстановить его жизнь на основе имеющихся свидетельств и сообщений. Но что могут дать нам эти биографии? Даже самая лучшая и совершеннейшая из них не смогла бы ответить на два вопроса, которые представляют наибольший интерес. Она не раскроет нам загадку чудесного дарования, превращающего человека в художника, и она не может нам помочь лучше понять ценность и воздействие его произведений. И все же не подлежит сомнению, что подобная биография удовлетворяет одну нашу большую потребность. Мы чувствуем это особенно ясно, когда неблагоприятные исторические обстоятельства не дают возможности удовлетворить эту потребность, как, например, в случае с Шекспиром. Нам всем, бесспорно, не по себе, что мы все еще не знаем, кто создал комедии, трагедии и сонеты Шекспира, действительно ли это недоучившийся сын стратфордского мещанина, достигший в Лондоне скромного места актера, или все же скорее высоко-рожденный и тонко чувствующий, неупорядоченно страстный и до определенной степени деклассированный аристократ Эдвард де Вер, семнадцатый граф Оксфорда, наследный лорд Великий Чемберлен Английский. Но сколь оправданной представляется подобная потребность узнать подробности о жизни человека, произведения которого приобрели для нас столь большое значение? Обычно говорят, что суть этой потребности — по-человечески приблизить к нам подобную личность. Согласимся с этим; итак, это потребность установить с подобными людьми эмоциональные связи, поставить их в один ряд с отцами, наставниками, которых мы знали или чье влияние мы уже испытали, и потребность эта основана на ожида-

нии, что их личности окажутся столь же великолепными и достойными восхищения, как и произведения, которые остались от них.

И все же мы хотим признаться, что здесь задействован еще один мотив. Оправдание биографа содержит в себе признание. Несмотря на то, что биограф желает не унижить героя, а приблизить его к нам. Но ведь это означает уменьшение дистанции, которая нас с ним разделяет, а это так или иначе воздействует в направлении унижения. И это неизбежно; когда мы узнаем больше о жизни великого человека, мы сталкиваемся и с ситуациями, в которых он поступал ничуть не лучше, чем мы, и по-человечески действительно оказывался близко к нам. И все-таки, я думаю, мы признаем законность усилий биографов. Наша позиция по отношению к отцам и учителям является амбивалентной, так как наше почитание их постоянно прикрывает компонент враждебного протеста. Это психологический рок, его нельзя изменить без насильственного подавления правды, и он распространяется также на наше отношение к великим людям, чьи жизненные истории мы намереваемся исследовать.

Когда психоанализ ставит себя на службу биографии, то он, естественно, имеет право по крайней мере на такое же отношение к себе, как и биография. Психоанализ может прояснить некоторые вещи, которые другими способами прояснить невозможно, таким образом раскрыть новые взаимосвязи, например в четвертой сцене из первой части "Фауста", изображающей взаимоотношения между наклонностями инстинкта, переживаниями и произведениями художника. Поскольку одной из важнейших функций нашего мышления является психическое преодоление материала внешнего мира, то я думаю, что нужно быть благодарным психоанализу, если, применяя его к великому человеку, удастся расширить понимание его великого достижения. Но я признаюсь, что в случае с Гёте мы достигли еще не так уж много. Это происходит оттого, что Гёте был не только очень откровенным поэтом, но в то же время и необычайно скрытным человеком — несмотря на массу автобиографических заметок. Мы не можем обойтись без того, чтобы не вспомнить здесь слова Мефистофеля:

Но знание высшее свое  
Нельзя в толпу нести напрасно<sup>4</sup>.

1930

---

<sup>4</sup> Перевод мой. К сожалению, и Н. Холодковский, и Б. Пастернак уходят в этом месте от смысла текста Гёте.

## НЕИЗБЕЖНА ЛИ ВОЙНА? ПИСЬМО АЛЬБЕРТУ ЭЙНШТЕЙНУ\*

Вена, сентябрь 1932

*Дорогой господин Эйнштейн!*

Узнав, что вы хотели предложить мне участвовать в обсуждении темы, интересующей вас и, по вашему мнению, заслуживающей внимания других людей, я сразу же согласился. Я предполагал, что избранная вами тема будет обсуждаться на уровне современных знаний, и каждый из нас, физик или психолог, сможет найти свой особый подход к ней, и, таким образом, все мы, отправившись в путь с разных сторон, смогли бы встретиться в одном и том же пункте. Но меня привела в большое изумление постановка вопроса: что можно сделать, чтобы отвести от человечества зловещую опасность войны. В первый момент я буквально испугался при ощущении своей (едва не сказал – нашей) некомпетентности, поскольку вопрос о войне казался мне задачей для государственных деятелей. Но затем я понял, что вы поставили вопрос не как естествоиспытатель и физик, но как гуманно настроенный человек, действующий в рамках призывов Лиги Наций, подобно тому как исследователь Севера Фрнтюф Нансен взял на себя миссию помощи голодающим и оставшимся без родины жертвам мировой войны. Я подумал также и о том, что от меня не ждут практических предложений, я должен всего лишь рассказать, как выглядит проблема предотвращения войны с точки зрения психолога.

Но и об этом вы уже сказали в своем письме самое главное. Тем самым вы ослабили ветер в моих парусах, и я охотно поплыву в вашем кильватере, довольствуясь подтверждением всего, что вы пишете, но разверну ваши тезисы более пространно на основании моих знаний.

Вы начинаете с отношения права и власти. Наверняка это верный исходный пункт для нашего исследования. Но нельзя ли мне заменить слово "власть" более резким и жестким словом "сила"? Право и сила являются сегодня противоположностями. Легко показать, что право возникло из силы, и, если мы отойдем к истокам и посмотрим, как это произошло в самом начале, мы без усилий увидим суть проблемы. Но извините меня, что я сейчас изложу всем известное и общепризнанное так, словно бы я рассказывал нечто новое: наша тема заставляет меня сделать это.

---

\* В 1931 году европейские интеллектуалы издали книгу "Открытых писем", в которой обсуждались важнейшие духовные проблемы современности. Альберту Эйнштейну было предложено подготовить второй том этого издания. 30 июля 1932 года он послал письмо Фрейду с просьбой изложить свои соображения по вопросу: "Есть ли какой-то путь, чтобы освободить человечество от роковой опасности войны?" Далее в этом письме он спрашивал Фрейда: "Есть ли возможность так направить психическое развитие людей, чтобы выработать у них сопротивляемость к психозам ненависти и уничтожения?" Фрейд получил письмо в августе и через месяц закончил свое эссе. Второй том "Открытых писем" вышел в начале 1933 года в Париже на немецком, французском и английском языках.



Принципиальным является то, что конфликты интересов разрешаются среди людей с помощью силы. Так обстоит дело во всем животном мире, из которого человек не должен себя исключать; у людей добавляются лишь конфликты мнений, простирающиеся до высочайших вершин абстракции и требующие других способов своего разрешения. Но это более позднее осложнение. В небольшой человеческой орде лишь сила мышц решала, кому что должно принадлежать и чья воля должна возобладать. Но очень скоро сила мышц дополняется и заменяется использованием предметов для защиты и нападения; побеждает тот, у кого есть лучшее оружие и кто более ловко умеет им пользоваться. Уже с появлением оружия духовное превосходство начинает занимать место голой мускульной силы; конечная же цель схватки остается неизменной – один из противников из-за наносимых ему повреждений и ослабления сил должен отказаться от сопротивления. Наиболее основательно эта цель достигается в том случае, если сила устраняет противника, то есть убивает его. Преимущества здесь в том, что противник уже никогда больше не поднимется для нового сопротивления и его судьба будет устрашать всех остальных. Кроме того, убийство врага удовлетворяет инстинктивную склонность, о которой мы поговорим позднее. Но намеренно убить противостоит соображение, что врага можно использовать для полезных работ, если, победив и укротив его, сохранить ему жизнь. В таком случае сила удовлетворяется поражением врага, но победитель теперь должен считаться с жадой мести побежденного, и тем самым ослабляет собственную безопасность.

Таким представляется первоначальное состояние, господство большей власти, голой или опирающейся на интеллект силы. Мы знаем, что этот режим в ходе развития изменился, дорога вела от силы к праву, но какова эта дорога? По-моему, возможен был лишь один путь. Суть его в том, что большая сила одного могла быть ослаблена благодаря объединению нескольких слабых. *Union fait la force*<sup>1</sup>. Сила сламывается единством, власть этих объединившихся представляет собой право в противоположность силе отдельного человека. Мы видим, что право – это власть группы, сообщества. Право и в данном случае все еще сила, направленная против каждого отдельного человека, сопротивляющегося этой группе, оно работает силовыми средствами и преследует те же цели. Действительное различие заключается лишь в том, что решает уже не сила каждого отдельного человека, но сила сообщества. Но чтобы осуществился поворот от силы к новому праву, должно быть выполнено одно психологическое условие. Объединение многих должно быть постоянным, длительным. Если же оно устанавливается лишь для победы над кем-то одним, сверхсильным, и распадается по достижении цели, то этим еще ничего не достигается. Кто-то другой, считающий себя сильнее, снова будет стре-

---

<sup>1</sup> Сила – в единстве (франц.).

миться к господству, и эта игра будет продолжаться до бесконечности. Сообщество должно сохраняться, организовываться, создавать предписания, предупреждающие опасные мятежи, определять органы, наблюдающие за выполнением предписаний или законов, и обеспечивать регулярные и своевременные силовые акции. На основе признания подобного единства интересов среди членов подобным образом объединившейся группы людей формируется общность чувств и чувство общности, что и составляет их реальную крепость.

Тем самым, на мой взгляд, налицо уже все существенное. — преодоление силы посредством перенесения власти на более крупное единство, поддерживаемое общностью чувств своих членов. Все дальнейшее есть лишь детализация и повторение. Отношения будут простыми до тех пор, пока сообщество будет представлено некоторым числом одинаково сильных индивидуумов. В подобном случае законы этого объединения диктуются тем, в какой мере каждый отдельный человек должен отказаться от личной свободы в использовании своей силы как власти, чтобы сделать возможной совместную жизнь членов сообщества. Но подобное состояние покоя можно помыслить лишь теоретически, в действительности же положение дел осложняется тем, что сообщество с самого начала охватывает неравные с точки зрения силы компоненты: мужчин и женщин, родителей и детей, а после войны и порабощения еще и победителей и побежденных, которые по отношению друг к другу выступают как хозяева и рабы. Право сообщества в таком случае становится выражением неравного соотношения сил в его среде, законы издаются теми, кому принадлежит власть, охраняют их интересы и предоставляют мало прав побежденным. С этого момента в сообществе наличествуют два источника правовых волнений и правовых усовершенствований. Во-первых, это попытки отдельных из власть имущих возвыситься над общепринятыми ограничениями и вернуться от господства права к господству силы, во-вторых, постоянные попытки угнетенных добиться большей власти и подтверждения этого законом, что означало бы продвижение вперед от неравного права к равному праву для всех. Это последнее устремление становится особенно значительным, когда внутри общественного организма происходят действительные смещения в соотношении сил, как это и случается под воздействием многочисленных исторических факторов. Право может в таком случае постепенно приспосабливаться к новому соотношению сил, или — что случается чаще — господствующий класс оказывается неготовым к тому, чтобы признать правомерность подобных изменений, — так начинаются восстания, гражданские войны, то есть происходит временное упразднение права, и снова начинается проба сил, в результате которой устанавливается новый правопорядок. Но есть и еще один источник изменения права, обнаруживающий себя исключительно мирным способом, — это культурное развитие членов человеческого сообщества, что,

впрочем, относится уже к такому контексту, который может быть принят во внимание лишь позднее.

Таким образом, мы видим, что и в рамках одного сообщества не удастся избежать силового разрешения вступающих в конфликт интересов. Но воздействие объединяющих моментов, обусловленных совместной жизнью на одной и той же территории, благоприятствует быстрому окончанию подобных схваток, так что постоянно возрастает вероятность мирных исходов. И все же взгляд на историю человечества открывает нашим глазам непрерывную цепь конфликтов между одним сообществом и другим или даже несколькими, между большими и меньшими группами, областями, местностями, племенами, народами, империями, которые почти всегда разрешаются при помощи силы и посредством войны. Подобные войны заканчиваются ограблением или полным порабощением, завоеванием одной из воюющих сторон. О захватнических войнах нельзя судить одинаково. Одни из них, исходившие, к примеру, от монголов или турок, приносили сплошные беды, другие же, напротив, способствовали преобразению силы в право, ибо в результате их образовывались более крупные сообщества, внутри которых запрещалось применение силы и конфликты разрешались на базе нового правопорядка. Так, завоевание римлянами стран Средиземного моря привело к бесценному *Pax Romana*. Страсть французских королей к приросту территории привела к созданию мирной, объединенной и цветущей Франции. Как ни парадоксально это звучит, но нельзя отрицать, что война могла бы стать средством к достижению желанного "вечного" мира, ибо именно благодаря ей создавались те большие сообщества, внутри которых сильная центральная власть устраняла дальнейшие войны. Но все же война не стала этим средством, поскольку успехи завоеваний, как правило, недолговременны; вновь созданные единства и сообщества опять распадаются, по большей части из-за недостаточного притяжения отдельных частей, объединенных насильно. И кроме того, завоевания до сих пор способствовали лишь частичным объединениям, хотя бы и на больших пространствах, конфликты становились затем еще более неизбежными. В результате воинских усилий человечество заменило многочисленные, практически непрерывные локальные войны редкими, но тем более опустошительными тотальными войнами.

Обращаясь к нашей современности, мы получим тот же результат, который уже вытекает из этого краткого обзора. Надежное предотвращение войн возможно лишь в том случае, если люди объединятся для введения центральной власти, которой передадут право окончательного решения во всех конфликтах, вытекающих из различия интересов. Для этого должны быть непременно выполнены два условия: то, что такая верховная инстанция будет создана, и то, что ей будет предоставлена необходимая власть. При отсутствии одного из этих условий ничего не получится. Лига Наций задумывалась в качестве подобной инстанции, но второе условие оказа-

лось невыполненным; Лига Наций не имеет собственной власти и может получить ее лишь в том случае, если члены нового объединения, отдельные государства, передадут ей свою власть. Но в настоящее время на это слишком мало надежды.

Институт Лиги Наций совершенно невозможно понять, если не знать, что она представляет собой попытку, на которую история человечества отзывалась нечасто, а возможно, еще и ни разу в подобном масштабе. Эта попытка обосновать авторитет, то есть принуждающее к подчинению влияние, обычно основанное на власти, на апелляции к некоторым идеальным предпосылкам. Мы уже слышали, что две вещи удерживают сообщество вместе: давление силы и общность чувствований составляющих его людей, что иначе можно еще назвать идентификацией. Если один из этих моментов вдруг теряет силу, то сообщество еще может сохраниться. Общность чувств или объединяющие идеи, естественно, могут иметь значение лишь тогда, когда в них находят свое выражение весьма важные общие черты членов сообщества. Речь идет лишь о том, насколько они сильны. История учит, что они и в действительности имели порой довольно большее влияние. Панэллинистическая идея, к примеру, то есть сознание того, что быть членом определенного социума есть нечто лучшее, чем находиться за его пределами в качестве варваров, идея, получившая столь яркое выражение в амфикиониях, оракулах и празднествах, была достаточно сильной, чтобы смягчить и способы ведения войны среди самих греков, но все же не могла предотвратить того, чтобы между отдельными частями греческого народа прекратились военные столкновения, и даже того, чтобы какой-то город или союз городов удержать от союза с персами, если требовалось наказать кого-то непокорного. В эпоху Ренессанса христианское чувство общности, силу которого нельзя приуменьшать, оказалось не в состоянии удерживать малые и большие христианские города от того, чтобы во время их войн друг с другом не обращаться за помощью к турецкому султану. Также и в наше время нет такой идеи, которая заключала бы в себе подобный объединяющий авторитет. Слишком очевидно, однако, что властвующие сейчас над народами национальные идеалы работают на разъединение и на войну. Есть люди, которые предсказывают, что лишь повсеместное распространение большевистского образа мыслей может покончить с войнами, но в любом случае мы сегодня еще слишком удалены от подобной цели, и, по всей видимости, это стало бы достижимым после ужасающих гражданских войн. Таким образом, попытка заменить реальную власть властью идей сегодня еще обречена на неудачу. Ошибка в расчете начинается там, где забывают, что право у истоков своих было голой силой и что еще и сегодня оно не может обойтись без поддержки силы.

Теперь я могу прокомментировать еще одно из ваших положений. Вы удивляетесь тому, насколько легко людей охватывает военная истерия, и предполагаете, что в людях есть некий инстинкт ненависти и уничтоже-

ния, который подталкивает их к войне. И опять я должен полностью согласиться с вами. Мы верим в существование подобного влечения и как раз в последние годы стремились изучить его внешние проявления. Разрешите мне в этой связи изложить вам хотя бы часть теории влечений, к которой психоанализ пришел в результате многих проб и сомнений. Мы предполагаем, что влечения человека бывают лишь двоякого рода: либо такие, которые стремятся сохранить и объединить – мы называем их эротическими, совершенно в смысле Эроса в "Пире" Платона, или сексуальными с сознательным расширением популярного представления о сексуальности, – либо, другие, стремящиеся разрушать и убивать, – мы называем их обобщенно агрессивным или деструктивным влечением. Вы видите, что речь, собственно говоря, идет лишь о теоретическом прояснении общеизвестного противопоставления любви и ненависти – противоположность, восходящая, вероятно, к более древней полярности притяжения и отталкивания, с которой вы сталкиваетесь в вашей области. Только давайте не будем торопиться слишком быстро трансформировать эти понятия в Добро и Зло. Оба эти влечения в равной мере необходимы, их взаимодействие и противодействие порождает явления жизни. И дело обстоит таким образом, что едва ли когда-нибудь одно из этих влечений может проявить себя изолированно, оно всегда связано с некоторой примесью с другой стороны или, иначе говоря, сплавлено так, что цель каждого из них модифицируется и становится достижимой лишь с помощью названного сплава. Так, например, инстинкт самосохранения является, без сомнения, эротическим по своей природе, но именно он нуждается в агрессивности, чтобы претвориться в жизни. Таким же образом любовное влечение, направленное на внешние объекты, нуждается в сплаве с влечением к овладению – лишь при этом условии оно вообще будет в состоянии овладеть своим объектом. Трудности, возникающие при попытках изоляции обоих видов влечений в их внешних проявлениях, очень долго препятствовали их опoznанию.

Если вы захотите последовать за мной еще дальше, то придется обратить внимание на то, что в поступках людей заметно еще одно осложнение, но уже несколько иного свойства. Крайне редко поступок является результатом одного-единственного позыва влечения – пусть уже и представляющего собой сплав эроса и разрушения. Как правило, в одном действии соединяются многие мотивы, сплавленные подобным образом. Один из ваших коллег уже знал об этом, я имею в виду профессора Т.Хр. Лихтенберга, преподававшего во времена наших классиков физику в Гёттингене; но, возможно, он был более крупным психологом, чем физиком. Он изобрел розу мотивов, когда сказал: "Побудительные мотивы, по которым человек что-то делает, могут быть систематизированы так же, как 32 ветра, и названия их располагаются подобным же образом, например: хлеб – хлеб – слава или слава – хлеб – хлеб". Таким образом, когда людей призывают к войне, то многие позывы их души отвечают на этот призыв утвердительно,

позывы благородные и подлые, такие, о которых говорят вслух, и другие, о которых молчат. В данном случае у нас нет повода говорить обо всех. Но среди них, безусловно, присутствует влечение к агрессии и разрушению; неисчислимые жестокости истории и текущих дней поддерживают существование этого влечения и его силу. Переплетение деструктивных влечений с другими, эротическими и идеальными, конечно, облегчает их удовлетворение. Порой, когда мы слышим о чудовищных событиях в истории, возникает впечатление, что идеальные мотивы были лишь поводом для разгула деструктивных страстей, в иных же случаях, как, например, в жестокостях святой инквизиции, нам представляется, что идеальные мотивы превалировали в сознании, деструктивные же давали им бессознательное подкрепление. И то и другое вполне возможно.

Мне кажется, что я уже злоупотребил вашим интересом к теме, направленным на предотвращение войны, а не на наши теории. И все же мне хотелось еще на мгновение задержаться на влечении к разрушению, внимание к которому все еще не соответствует его значению. На основании некоторых умозаключений мы пришли к выводу, что это влечение заключено внутри каждого живого существа и направлено на то, чтобы разрушить его, снова свести жизнь к состоянию неживой материи. Это влечение с полной серьезностью заслуживает названия влечения к смерти, тогда как эротические влечения представляют собой стремление к жизни. Влечение к смерти становится разрушительным влечением, когда оно с помощью особых органов обращается наружу, против объектов. Живое существо, если можно так выразиться, сохраняет свою жизнь тем, что разрушает чужую. Но все же определенная доля влечения к смерти остается действовать и внутри живого существа, и мы в своей практике пытались вылечить наших пациентов, у которых деструктивное влечение было загнано вовнутрь. Мы даже пришли к крамольной мысли о том, что возникновение нашей совести объясняется именно этим поворотом агрессии вовнутрь. Нетрудно заметить, что в случае слишком большой активизации этого процесса можно ожидать ухудшения здоровья, в то время как поворот этих деструктивных влечений во внешний мир облегчает живые существа и действует на них благоприятно. Это своего рода биологическое извинение всех ужасных и опасных устремлений, которые мы пытаемся преодолеть. При этом нужно признать, что они ближе к природе, чем наше восстание против них, для которого также нужно найти объяснение. Возможно, у вас возникает впечатление, что наши теории являются своего рода мифологией, в таком случае эта мифология не из самых обнадеживающих. Но разве любая естественная наука не сталкивается в конце концов с подобного рода мифологией? Разве у вас в физике сегодня дела обстоят иначе?

Из всего сказанного мы может сделать по крайней мере вывод, что желание лишить человека его агрессивных наклонностей практически неосуществимо. Говорят, что есть счастливые уголки земли, где природа с

избытком предоставляет человеку все необходимое, и там есть племена, живущие в блаженной кротости, незнакомые с насилием и агрессией. Я с трудом могу в это поверить и охотно бы узнал побольше об этих счастливицах. Так же и большевики надеются, что они смогут совершенно избавиться от человеческой агрессивности, обеспечив удовлетворение материальных потребностей и установив равенство среди членов общества. Я считаю это иллюзией. В настоящее время они усиленно вооружаются и удерживают своих сторонников не в последнюю очередь благодаря разжиганию ненависти против всех, кто не с ними. Впрочем, как вы сами заметили, речь идет не о том, чтобы полностью устранить человеческое влечение к агрессии; можно попытаться отвлечь его так далеко в сторону, что оно необязательно должно будет находить свое выражение в войне.

Наше мифологическое учение о влечениях легко подсказывает формулу опосредованного пути борьбы с войнами. Если готовность к войне возникает под воздействием влечения к разрушению, то проще всего было бы направить против него противника этого влечения, то есть эрос. Войне должно противоборствовать все, что объединяет чувства людей. Эти связи могут быть двоякого рода. Во-первых, связи, напоминающие отношения к объекту любви, но лишённые сексуальной цели. Психоаналитик не должен смущаться, если он в подобном случае говорит о любви, ведь и религия утверждает то же самое: "Возлюби ближнего твоего, как самого себя"<sup>2</sup>. Подобное требование легко выдвинуть, но трудно исполнить. Другой род связей, основанных на чувствах, возникает с помощью идентификации. Все, что объединяет людей в существенных вещах, вызывает у них общность чувств, идентификации. На них во многом основывается строительство человеческого общества.

Из вашей жалобы на злоупотребление авторитетом я вывожу вторую возможность опосредованной борьбы с наклонностью к войнам. То, что люди распадаются на вождей и подчиненных, является врожденным и неустранимым неравенством людей. Подчиненные и зависимые составляют огромное большинство, они нуждаются в авторитете, который вместе с ними берет на себя принятие решений, которым они подчиняются по большей части добровольно и безусловно. И здесь можно порассуждать о том, насколько важно было бы воспитать прослойку самостоятельно думающих, бесстрашных, стремящихся к истине людей, которые могли бы управлять несамостоятельными массами. Вряд ли стоит доказывать, что злоупотребления государственной власти и запрет на мышление со стороны церкви мало благоприятствуют подобному воспитанию. Идеальное состояние, конечно, возможно в сообществе людей, которые подчинили бы жизнь своих влечений диктатуре разума. Ничто другое неспособно вызвать столь совершенного и прочного объединения людей – даже при

---

<sup>2</sup> Евангелие от Марка: 12, 31.



условии отказа от основанных на чувствах связях между ними. Но в высшей степени вероятно, что и это всего лишь утопическая надежда. Другие пути опосредованного предотвращения войны являются наверняка более доступными, но они не обещают быстрого успеха. Не хочется думать о мельницах, которые мелют так медленно, что скорее можно умереть от голода, чем дожидаться муки.

Вы видите, как мало можно извлечь пользы, советуясь с далеким от текущих дел теоретиком, когда требуется решение настоятельных практических задач. Пожалуй, лучше в каждом конкретном случае пытаться предотвратить опасность теми средствами, которые в данный момент находятся под рукой. Но мне хотелось бы обсудить еще один вопрос, который вы не поднимаете в вашем письме, но который меня особенно интересует. Почему мы так ненавидим войну, вы и я и многие другие, почему мы не воспринимаем ее столь же естественно, как мы воспринимаем всякие иные досадные горести жизни? Ведь война как будто вытекает из самой природы вещей, имеет под собой твердую биологическую основу, и на практике ее едва ли можно избежать. Не ужасайтесь моей постановке вопроса. Для исследовательских целей, по-видимому, возможно натянуть на себя маску превосходства, которой мы не обладаем перед лицом действительности. Ответ же будет следующим: потому, что каждый человек имеет право на свою собственную жизнь, потому, что война уничтожает исполненные надежд человеческие жизни, ставит отдельного человека в самое унижительное положение, вынуждает его убивать других людей, чего он не хочет делать, война уничтожает огромные материальные ценности, результаты человеческого труда, да и многое другое. Равно как и то, что война в ее сегодняшнем виде не предоставляет больше возможности осуществить старые героические идеалы, а будущая война вследствие усовершенствования средств разрушения будет означать уничтожение одного или даже обоих противников. Все это правда, и выглядит она столь убедительно, что остается только удивляться, почему военные действия все еще не отброшены с помощью всеобщей человеческой договоренности. Хотя о некоторых из приведенных выше тезисов можно было бы и поспорить. Например, о том, должно или не должно сообщество иметь право на жизнь отдельного человека; о том, нельзя в одинаковой степени проклинать все виды войн; до тех пор пока на свете есть богачи и отдельные нации, готовые к безоглядному уничтожению других наций, эти другие нации должны быть готовы к вооруженной борьбе. Но мы не хотим останавливаться на этом, поскольку это не относится к дискуссии, в которой вы пригласили меня участвовать. Моя же мысль нацелена на другое: я думаю, мы ненавидим войну потому, что иначе не можем. Мы — пацифисты, мы должны быть ими в силу нашей натуры. И потому нам должно быть легко найти аргументы для оправдания нашей позиции.

Мое утверждение, видимо, требует некоторых объяснений. Я имею в виду следующее: с незапамятных времен человечество включилось в процесс культурного развития. (Я знаю, что многие предпочитают слово "цивилизация".) Этому процессу мы обязаны всем лучшим, что мы создали, равно как и заметной частью того, от чего мы страдаем. Поводы и истоки этого процесса скрыты в темноте, его исход неизвестен, отдельные его черты легко опознаваемы. Возможно, он приведет к угасанию человеческого рода, поскольку он самыми разнообразными способами воздействует на сексуальную функцию и уже сегодня нецивилизованные расы и остальные слои населения размножаются интенсивнее, чем высокоцивилизованные. Видимо, этот процесс можно сравнивать с процессом приручения некоторых видов животных; вне всякого сомнения, он влечет за собой и изменения в конституции тела; мы все еще не свыклись с мыслью о том, что культурное развитие представляет собой особый органический процесс. Сопутствующие этому культурному процессу изменения психики очевидны и недвусмысленны. Они состоят в прогрессирующем смещении целей влечений и ограничении инстинктивных позывов. Сенсационные наслаждения, доставлявшие радость нашим предкам, стали нам безразличны или даже отвратительны; и если наши этические и эстетические требования к идеалу изменились, то это имеет под собой органические обоснования. Из психологических характерных черт культуры две представляют мне наиважнейшими: усиление интеллекта, который начинает подчинять себе жизнь влечений, и перемещение склонности к агрессии вовнутрь осознающей себя личности со всеми вытекающими отсюда преимуществами и опасностями. Психические установки, на которые настраивает нас культурно-исторический процесс, вступают в самое кричащее противоречие с войной, и уже поэтому мы должны ненавидеть войну, и в данном случае это уже не только интеллектуальное или эмоциональное отталкивание, у нас, пацифистов, война вызывает физическое отвращение, своего рода идиосинкразию в крайней форме. В то же время кажется, что эстетическое безобразие войны подталкивает нас к ненависти почти в такой же степени, как и ее ужасы.

Как долго еще придется нам ждать, пока и другие также станут пацифистами? Этого нельзя предсказать, но, возможно, это не такая уж утопическая надежда, и под воздействием обоих факторов, влияния культуры и страха перед последствиями будущей войны, еще в обозримое время будет положен конец войнам. На каких путях или окольных тропах это произойдет, пока трудно предвидеть. И все же мы осмеливаемся утверждать: все, что способствует культурному развитию, работает также и против войны.

Я сердечно приветствую вас и прошу прощения, если мои соображения разочаровали вас.

*Ваш Зигмунд Фрейд*

**ОМРАЧЕННОЕ ВОСПОМИНАНИЕ НА АКРОПОЛЕ.  
ПИСЬМО РОМЭНУ РОЛЛАНУ\***

*Январь, 1936*

*Уважаемый друг!*

После настойчивых просьб написать что-нибудь к вашему семидесятилетнему юбилею я долго пытался найти какой-нибудь сюжет, способный выразить мое восхищение вашей любовью к правде, вашей мужественной откровенностью, вашей дружеской открытостью людям и вашей готовностью оказать помощь. Сюжет, свидетельствующий о моей благодарности писателю, подарившему мне часы возвышенного наслаждения. Но все было напрасно; я на целых десять лет старше вас, моя творческая продуктивность иссякла. То, что я вам в конце концов предлагаю, всего лишь подарок бедняка, знавшего когда-то и лучшие дни.

Вы знаете, что моя научная работа имела своей целью прояснить необычные, отклоняющиеся от нормы, патологические явления душевной жизни или, иначе говоря, опознать скрывающиеся за ними психические силы и показать действующие при этом механизмы. Я начинал с наблюдений над самим собой, затем над другими и в конце концов осмелился перенести мои наблюдения на все человечество в целом. Один из таких психических феноменов, который я пережил на самом деле много лет назад, в 1904 году, я до сих пор не мог понять, но в последние годы он все чаще вторгался в мои воспоминания. И наконец, я решился проанализировать это небольшое воспоминание, в дальнейшем я сообщаю вам итоги моего исследования. При этом я, естественно, прошу вас уделить фактам моей личной жизни больше внимания, чем они сами по себе заслуживают.

В те времена я ежегодно во время отпуска в конце августа или в начале сентября устраивал с моим младшим братом путешествие, длившееся несколько недель и приводившее нас в Рим, в какую-либо местность Италии или на побережье Средиземного моря. Брат на десять лет моложе меня, то есть он ваш ровесник, — совпадение, которое лишь сейчас пришло мне на ум. На этот раз брат заявил мне, что дела его не позволяют отлучаться надолго, он может оставить их самое большее на одну неделю, а посему мы должны сократить наше путешествие. И тогда было решено поехать через Триест на остров Корфу и провести там несколько отпускных дней. В Триесте брат посетил одного из своих деловых друзей, проживавшего там, я сопровождал его. Хозяин из любезности осведомился о наших дальнейших намерениях и, услышав, что мы собираемся на Корфу,

---

\* Письмо-эссе Фрейда было написано к семидесятилетию Роллана и предназначалось для сборника, который должен был выйти в Германии к этой дате (29 января 1936 года). Но по вполне понятным причинам сборник в Германии опубликовать не удалось. Эссе увидело свет в Вене только в 1937 году.

стал нас отговаривать. "Что вам делать там в эту пору? Сейчас там жара невыносимая. Отправляйтесь-ка лучше в Афины. Пароход отплывает сегодня после обеда, у вас будет три дня для осмотра города, и вы вернетесь назад тем же пароходом. Эта поездка будет и полезнее и приятнее".

Когда мы распрощались с триестским другом, нас обоих охватило какое-то необъяснимо плохое настроение. Мы обсуждали предложенный нам план, находили в нем сплошные несообразности, в том числе и помехи на пути его осуществления, пришли даже к выводу, что без оформленных паспортов нас вообще не пустят в Грецию. В расстроенных чувствах и в полной нерешительности мы бродили по городу, дожидаясь открытия пароходства. Но когда наступило время, мы подошли к кассе и купили билеты до Афин, словно бы мы уже обо всем договорились и предстоящие трудности нас не беспокоили, хотя мы и словом не обменялись друг с другом о причинах окончательного решения. Наше поведение было, разумеется, весьма странным. Позднее мы признались друг другу, что сразу же и с готовностью откликнулись на предложение поехать вместо Корфу в Афины. Что же омрачило наше настроение в часы до открытия кассы и почему мы говорили друг с другом лишь о трудностях и неудобствах этой поездки?

Когда по прибытии в Афины я стоял на Акрополе и наслаждался пейзажем, мне вдруг пришла в голову странная мысль: значит, на самом деле существует все то, о чем нам говорили в школе?! Точнее говоря, лицо, которое выразило это удивление, обособилось от меня намного отчетливее, чем бывало обычно, другое же лицо, выслушавшее это удивление, тоже обособилось от меня, и оба лица были удивлены, хотя и каждое по-своему. Однако вело себя так, словно бы его заставили воочию убедиться в том, реальность чего ему до тех пор представлялась сомнительной. Выражаясь с некоторым преувеличением, я почувствовал себя так, как чувствовал бы себя человек, прогуливающийся по берегу шотландского озера Лох-Несс и вдруг увидевший выползающее на берег тело знаменитого чудовища, несомненная идентичность которого заставила бы его воскликнуть: "Значит, она на самом деле существует, эта чудовищная змея, в которую мы не верили!" Другое же лицо во мне тоже с полным на то основанием удивлялось, поскольку для него было внове, что вообще могло возникнуть сомнение в реальном существовании Афин, Акрополя и окружающего пейзажа. Это лицо было прежде всего настроено на выражение восторга и всяких возвышенных чувств.

Кто-то может сказать, что отчуждающая мысль на Акрополе лишь подчеркивает разницу между увиденным собственными глазами и тем, чем можно прочесть или услышать. В таком случае это было бы лишь странным облачением тривиального общего места. Или же можно было бы отважиться на предположение: хотя гимназист и думал, что люди убеждены в доподлинности города Афин и его истории, но из происхождения на Акрополе он понял, что в подсознании он не верил в это; лишь теперь он обрел убеждение, захватывающее и сферу бессознательного. Подобное

объяснение звучит весьма глубокомысленно, но его легче выстроить, чем доказать, теоретически же оно очень уязвимо. Я думаю, что оба феномена, плохое настроение в Триесте и случай на Акрополе, неразрывно связаны. Первый из них легче поддается пониманию и может помочь нам в объяснении второго.

Переживание в Триесте является лишь выражением сомнения. "Мы сможем увидеть Афины? Но это же невозможно, это чересчур сложно". Спутствующий упадок настроения в таком случае выражает сожаление о том, что это недостижимо. Но как это было бы прекрасно! Теперь становится ясно, в чем здесь дело. Это случай, о котором англичане говорят *too good to be true*, слишком хорошо, чтобы быть правдой, и подобные случаи весьма обычны. То есть такого сомнения, которое столь часто проявляется у людей, когда они получают неожиданно счастливое известие, нечаянный выигрыш, премию, или у молодых девушек, когда тайне обожаемый мужчина вдруг приходит свататься, и так далее.

Но, констатируя какой-либо феномен, мы, естественно, должны тут же поставить вопрос о его происхождении. Подобное неверие и сомнение представляет собой очевидную попытку отвергнуть какую-то реальность, но в самом факте отвержения есть нечто отчуждающее. Мы несколько не удивимся, если подобная попытка будет направлена против такой реальности, которая угрожает неприятностями; наш психический механизм именно так и устроен. Но зачем же подобное сомнение по поводу того, что обещает нам высшее наслаждение? И в самом деле парадоксальное поведение! Но вспоминается, что я уже раньше однажды описал подобный случай<sup>1</sup> на примере личностей, которые, как я тогда выразился, "потерпели крушение от успеха". Обычно люди заболевают от неудачи, от неисполнения жизненно важных потребностей или желаний; у этих же личностей все происходит наоборот, они заболевают и даже терпят полнейший крах потому, что исполняется их самое чрезмерное желание. Но противоположность обеих ситуаций не столь уж велика, как это может показаться вначале. В парадоксальном случае место внешней неудачи занимает внутренняя. Человек не позволяет себе быть счастливым — внутренняя неудача заставляет его отказаться от внешней удачи. Но почему? Потому что — и так выглядит ответ на этот вопрос в целом ряде случаев — человек не ждет для себя от судьбы столь большого подарка. Таким образом, и здесь *too good to be true* выражение своеобразного пессимизма, который, как представляется, свойствен до определенной степени многим из нас. В других случаях дело обстоит тоже совершенно так же, как и у тех, кто терпит поражение после достигнутого успеха, а именно: все происходит из чувства вины или собственной неполноценности. Расшифровывается же это следующим образом: я недостоин такого счастья, я не заслуживаю его. Но обе мотиви-

---

<sup>1</sup> Речь идет о статье "Некоторые типы характеров в свете психоанализа" (1916).

ровки по сути своей одинаковы, одна представляет собой проекцию другой. Поскольку давным-давно известно, что судьба, от которой человек не ждет ничего хорошего, есть всего лишь материализация нашей совести, строгого сверх-"я" в нас, в котором нашла свое выражение карающая инстанция нашего детства.

Тем самым, как я полагаю, находит свое объяснение и наше поведение в Триесте. Мы не могли поверить, что нам может выпасть на долю радость увидеть Афины. Специфика нашей первой реакции была обусловлена тем, что та реальность, которую мы хотели отклонить, предстала перед нами сначала в виде возможности. Когда мы потом уже стояли на Акрополе, возможность стала реальностью, и то же самое сомнение получило теперь хотя и измененное, но гораздо более ясное выражение. В неискаженной форме его можно было бы передать так: я в самом деле не мог поверить, что мне так повезет и я собственными глазами увижу Афины, которые я сейчас, безо всякого сомнения, и вижу! Когда я вспоминаю, как страстно я хотел путешествовать и видеть мир в мои гимназические годы и насколько поздно эта мечта стала осуществляться, я не удивляюсь переживаниям, охватившим меня на Акрополе: ведь мне уже было тогда сорок восемь лет. Я не спросил брата, чувствует ли он то же самое, что и я. Какая-то робость примешивалась к моим переживаниям, и именно она помещала обмен мыслями уже в Триесте.

Если я правильно истолковал свой случай на Акрополе в том плане, что здесь выразилось мое радостное удивление, что я все же попал на это место, то возникает дальнейший вопрос: почему в этом случае мои мысли облачились в такое запутанное и малопонятное одеяние?

Содержание мысли сохранилось даже и в смещенном виде, это — сомнение, неверие. "По свидетельству моих чувств, я стою сейчас на Акрополе, только я никак не могу в это поверить". Это неверие, сомнение в реальности, претерпевает в своем выражении двойное смещение, во-первых, отодвигается в прошлое, и, во-вторых, мое отношение к Акрополю перекладывается на сам факт существования Акрополя. И отсюда возникает нечто близкое к утверждению, что я когда-то сомневался в реальном существовании Акрополя, хотя моя память категорически отрицает это.

Оба смещения представляют собой две самостоятельные проблемы. Можно было бы попытаться отыскать более глубокое истолкование. Не вдаваясь в подробности, как я пришел к этому, я хотел бы начать с посылки, что у истоков должно было находиться некое ощущение невероятности переживаемой ситуации и непохожести ее на действительность. Ситуация охватывала мою персону, Акрополь и мое восприятие того и другого. Я не знаю, к чему отнести мои сомнения, но не могу поставить под сомнение подлинность моих чувств, воспринимавших Акрополь. Я вспоминаю, что в прошлом сомневался в чем-то таком, что имело непосредственное отношение именно к этой местности, и, таким образом, я перемещаю мое со-

мнение в прошлое. Но при этой операции сомнение изменяет свое содержание. Я не просто вспоминаю о том, что когда-то в детстве я сомневался, доведется ли мне самому когда-нибудь увидеть Акрополь, но я утверждаю, что я тогда вообще не верил в реальность Акрополя. Как раз из этого момента искажения я делаю вывод, что возникшая впоследствии ситуация на Акрополе заключала в себе элемент сомнения в реальности. Мне пока не удалось прояснить этот процесс до конца, а потому в заключение я хочу вкратце сказать, что вся эта на первый взгляд запутанная и с трудом поддающаяся изображению психическая ситуация легко разрешима, если предположить, что тогда на Акрополе у меня на какую-то долю секунды возникло или могло возникнуть чувство: то, что я вижу, есть нечто нереальное. Это называется "чувством отчуждения". Я сделал попытку защититься от этого чувства, и это удалось мне ценой ложного суждения о прошлом.

Подобные отчуждения представляют собой весьма странные, еще очень плохо распознаваемые феномены. Обычно их именуют "ощущениями", но совершенно очевидно, что они представляют собой сложные процессы, привязанные к определенным содержаниям и связанные с оценкой этих содержаний. Очень часто они встречаются при определенных психических заболеваниях, но могут быть и у нормальных людей, как, например, случайные галлюцинации у вполне здоровых людей. И все же они — очевидные заблуждения с такой же ненормальной конструкцией, как и сны, которые, хотя постоянно бывают и у здоровых людей, чаще свидетельствуют о нарушенном душевном равновесии. Названные отчуждения выступают в двух формах: либо какая-то часть реальности представляется нам отчужденной, либо отчуждается часть собственного "я". В последнем случае мы говорим о "деперсонализации"; отчуждения и деперсонализации связаны между собой теснейшим образом. Но есть и положительные феномены, образующие своеобразный контраст с вышерассмотренными, это так называемые *fausse reconnaissance*, *déjà vu*, *déjà raconté*<sup>2</sup>, заблуждения, при которых мы воспринимаем некоторые явления как принадлежащие нашему "я", так же как в случаях отчуждения мы стремимся их от себя отторгнуть. При наивно-мистическом, непсихологическом объяснении феномены *déjà vu* пытаются выдвинуться как доказательства прежних существований нашего душевного "я". От деперсонализаций путь ведет к удивительному феномену *double conscience*, который правильнее называть "раздвоение личности". Все эти явления достаточно туманны, наука еще не овладела ими, и я вынужден прекратить дальнейшие рассуждения о них.

Для моей цели вполне достаточно, если мы еще раз обратимся к двум общим типам феноменов отчуждения. Все разновидности первого из них служат целям защиты, хотя удерживать вдали от "я" какое-то явление, от-

<sup>2</sup> Ложные узнавания, уже виденное, уже рассказанное (франц.).



вергнуть его. Новые элементы приближаются к "я" с двух сторон: из реального внешнего мира и из внутреннего мира возникающих в "я" мыслей и душевных движений. Возможно, эта альтернатива отражает различие между собственно отчуждениями и деперсонализациями. Имеется чрезвычайное множество методов и механизмов, с помощью которых наше "я" выполняет свои оборонительные функции. В моем ближайшем окружении завершается сейчас работа, посвященная изучению этих методов защиты; моя дочь, детский врач-психоаналитик, пишет об этом книгу. Психопатология вообще началась с изучения самых примитивных и самых основательных из этих методов — с "вытеснения". Между вытеснением и не выходящей за пределы нормы защитой от всего досаждающе-невыносимого с помощью его признания, осмысления, оценки и целесообразного действия располагается целый ряд способов поведения "я", носящих более или менее отчетливо выраженный патологический характер. Позвольте мне задержаться на одном из пограничных случаев подобной защитной реакции организма. Вам, конечно, известна знаменитая жалобная песня испанских мавров "Ay de mi Alhama", в которой повествуется о том, как король Боабдил встретил известие о падении крепости Алама. Он предчувствует, что ее потеря означает конец его господства. Но он не хочет даже "мысли допустить" об этом, он решает отнестись к известию так, словно бы оно не получено. Строчка звучит так:

О том, что пала Алама,  
ему приносят известье:  
велит он сжечь донесенье,  
посланца убить на месте.

"Ах, моя Алама!"<sup>3</sup>

Нетрудно понять, что в поведении короля отразилась потребность сопротивления чувству своего бессилия. Заставляя сжечь донесение и убить гонца, он все еще пытается продемонстрировать полноту своей власти.

Вторая характерная сторона отчуждений, их зависимость от прошлого, от запаса воспоминаний "я" и от прежних болезненных переживаний, которые, возможно, с тех самых пор и подвергаются вытеснению, проявляется не столь отчетливо, как первая. Но как раз мое переживание на Акрополе, представляющее собой именно этот тип повреждения воспоминания, поможет нам разобраться в этой взаимосвязи. Неправда, что я в гимназические годы сомневался в реальном существовании Афин. Я сомневался лишь в том, что мне когда-либо доведется увидеть Афины. Так далеко поехать, так "далеко продвинуться в жизни" — это, казалось, превосходило все мои мечты и возможности. А это уже находится в прямой связи с убожеством и бедностью моих жизненных обстоятельств в юности. Страсть к путешествиям была также выражением желания вырваться из этого гнета, родственная тому порыву, под воздействием которого многие

<sup>3</sup> Перевод В. Андреева.

подростки убегают из дома. Я уже давно понял, что желание путешествовать во многом вырастает как попытка исполнения детских мечтаний, то есть коренится в неудовлетворенности домом и семьей. Когда впервые видишь море, пересекаешь океан, переживаешь города и страны как жизненные реальности, столь долго бывшие для тебя далекими, недостижимыми мечтами, то чувствуешь себя словно герой, совершивший невероятно великие деяния. Тогда, на Акрополе, я мог бы сказать моему брату: "Ты еще помнишь, как мы мальчишками каждый день ходили по одной и той же дороге, по одной и той же улице в гимназию, а по воскресеньям устраивали загородные прогулки по давно знакомым местам, а теперь мы в Афинах и стоим на Акрополе! Мы в самом деле кое-чего добились в жизни!" А если уж позволено столь малое сравнить с гораздо большим, то разве не Наполеон во время своей коронации обратился к своему брату – по-видимому, это был старший брат, Йозеф, – со следующими словами: "Что сказал бы на это Monsieur notre Pere<sup>4</sup>, если бы он мог присутствовать при этом?"

И здесь мы в буквальном смысле натываемся на решение маленькой проблемы, которая в Триесте омрачила нашу радость от предстоявшей поездки в Афины. Должно быть, дело обстоит так, что к чувству удовлетворения достигнутым в жизни примешивается чувство вины; ощущение собственной несправедливости, которое испытываешь, переступая запретную черту. А это уже связано с детской критикой отца, с гораздо более скромной оценкой собственной личности, пришедшей на смену ранней детской завышенной оценке. Это выглядит так, словно самым существенным в жизни было продвигаться дальше, чем это смог сделать отец, и как будто все еще существовал запрет желанию превзойти отца.

К этой общезначимой мотивировке в нашем случае примешивается еще один специфический момент, поскольку в самой теме Афин и Акрополя содержится намек на превосходство сыновей. Наш отец был горловцем, он не оканчивал гимназии, и слово "Афины" вряд ли бы привело его в большое волнение. Чувство пиетета перед отцом – вот что омрачило наше удовольствие во время поездки в Афины. Надеюсь, что теперь вы больше не будете удивляться, что воспоминание о переживаниях на Акрополе стало часто посещать меня с тех пор, как я постарел, стал нуждаться в уходе и не могу больше путешествовать.

*Приветствую вас сердечно,  
ваш Зигмунд Фрейд*

---

<sup>4</sup> Господин наш отец (франц.).

## АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ. ПЕРЕВОДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

### Избранная библиография

- Австрийская новелла XIX века. Составление, предисловие и комментарии Т. Путилицевой. М., 1959.
- Австрийская новелла XX века. Составление и предисловие Ю.И. Архипова. М., 1981.
- Австрийцы (Грильпарцер, Зедлиц, Стреленау (Ленау), граф Ауэрсперг (Анастасий Грюн), Бекк, Гартман, Гамерлинг) // Немецкие поэты в биографиях и образцах. Под ред. Н.В. Гербеля. СПб., 1877.
- Австрия (Р. Музиль, Ф. Кафка, Г. Брехт, Г.К. Артман, Х. фон Додерер, П. Хандке, Э. Яндль) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Составление, предисловие, общая редакция Л.Г. Андреева. (Составление раздела (Австрия) Ю.И. Архипова, комментарии А.А. Гугнина). М., 1986.
- Айзенрайх Х. Голубой чертополох романтизма. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1982.
- Альтенберг П. Сумерки жизни. Воспоминания. Л., 1926.
- Аппенгрюбер Л. Рассказы. М., 1900.
- Бахман Н. Избранное. Предисловие Д. Затонского. М., 1981.
- Баум В. Уэллс Карлик. Роман. Л.-М., 1925.
- Берихард Т. Избранное. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1983.
- Бог Нахтигаль. Немецкая и австрийская поэзия двух веков в переводах А.В. Карельского. М., 1993.
- Брод М. Реубени, князь Иудейский. Предисловие И. Нусинова. Л., 1927.
- Брод М. О Франце Кафке. СПб., 2000.
- Брехт Г. Новеллы. Составление и предисловие А.Г. Березиной. Л., 1985.
- Брехт Г. Избранное. Предисловие Д. Затонского. М., 1990 (Мастера современной прозы).
- Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1973.
- Бубер М. Два образа веры. Составление П.С. Гуревича, С.Я. Левит. Предисловие Г.С. Померанца. М., 1995.
- Вейнингер О. Пол и характер. М., 1991.
- Верфель Ф. Человек из зеркала. Магическая трилогия. Предисловие А. Гвоздева. Л., 1922.
- Верфель Ф. Не убийца, а убитый виновен. П., 1924.
- Верфель Ф. Верди. Роман оперы. М., 1925.
- Верфель Ф. Смерть мещанина. Л., 1927.
- Верфель Ф. Дом печали. Рассказ. М., 1928.
- Верфель Ф. Однокашники. М.; Л., 1929.
- Верфель Ф. Верди: Роман оперы. М., 1962.
- Виплингер П.П. Знаки жизни. Стихи. Перевод, предисловие и примечания А.С. Науменко. М., 1993.
- Гамерлинг Р. Агасфер в Риме. Перевод Ф. Миллера. СПб., 1872.
- Гамерлинг Р. Король Сиона. Перевод Ф. Миллера. М., 1880.
- Гамерлинг Р. Аспазия. Т. 1–2. СПб., 1884.

- Гамерлинг Р. Гомункулус. СПб., 1892.
- Гамерлинг Р. Дантон и Робеспьер. СПб., 1912.
- Германский орфей. Поэты Германии и Австрии XVIII–XX вв. Составление, переводы, предисловие и примечания Г.И. Ратгауза. М., 1993.
- Гофмансталь Г. фон. Свадьба Зобелды. М., б. г.
- Гофмансталь Г. фон. Смерть Тициана. М., б. г.
- Гофмансталь Г. фон. Драмы. М., 1906.
- Гофмансталь Г. фон. Сложный характер. Комедия в 3-х действиях. Перевод И. Мандельштама. П., 1923.
- Гофмансталь Г. фон. Избранное. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1995.
- Грильпарцер Ф. Пьесы. М.–Пб., 1923.
- Грильпарцер Ф. Пьесы. Предисловие Е. Эткинда. М.–Л., 1961.
- XX веков немецкой литературы. антология. Часть вторая. Составитель Э.И. Иванова. М., 1994 (Ф. Грильпарцер, И. Х. фон Целлих, Н. Ленау, И.Н. Фогль, А. Штифтер).
- Додерер Х. фон. Избранное. Составление Ю. Архипова. Предисловие Д. Затонского. М., 1981 (Мастера современной прозы).
- Зарубежная литература XX века. 1871–1917. Хрестоматия. Под редакцией Н.П. Михальской, Б.И. Пуришева. М., 1981 (Г. фон Гофмансталь, Р.М. Рильке).
- Зарубежная литература XX века. 1917–1945. Хрестоматия. Под редакцией Н.П. Михальской, Б.И. Пуришева. М., 1986 (Р. Музиль, С. Цвейг, Ф. Кафка, Ф. Верфель – вступит. статьи и комментарии Г.Н. Храповицкой).
- Зайко Ж. Человек в камышах. Роман. Предисловие Ю. Архипова. М., 1986.
- Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. Составление В.В. Вебера и Д.С. Давлянидзе. Предисловие А.В. Михайлова. М., 1988.
- Из современной австрийской поэзии. Составление Л. Гинзбурга. Предисловие Е. Витковского. М., 1975. (Т. Крамер, Г. Гупперт, Э. Фрид, П. Целан, И. Бахман).
- Канетти Э. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. Составление и предисловие Н.С. Павловой. М., 1990.
- Кафка Ф. В исправительной колонии. Превращение... // "Иностранная литература". М., 1964. № 1.
- Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. Предисловие Б. Сучкова. М., 1965.
- Кафка Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. Составление Е.А. Кацевой. Предисловие М.Л. Рудницкого. М.; СПб., 1995.
- Кафка Ф. Из дневников. Письмо отцу. Составление Е.А. Кацевой. М., 1988.
- Кафка Ф. Избранное. Составление Е.А. Кацевой. Предисловие Д.В. Затонского. М., 1989 (Мастера современной прозы).
- Кафка Ф. Замок. Послесловие и примечания А.В. Гулыги. М., 1990 ("Литературные памятники").
- Кафка Ф. Исследования одной собаки. Повесть. Перевод Ю.И. Архипова. М., 1990.
- Крамер Т. Для тех, кто не сплет о себе. Избранные стихотворения. Составление А. Белобратова. Предисловие Й. Хольцпера. СПб., 1997.
- Краус В. Нигилизм сегодня, или Долготерпение истории. Слезы рая. Об идеалах. Эссе. М., 1994.
- Ленау Н. Фауст. Перевод и сопроводительная статья А. Луначарского. СПб., 1904.
- Ленау Н. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. СПб., 1913.
- Ленау Н. Стихотворения. Ян Жижка. М., 1956.
- Ленау Н. Стихотворения. Перевод А. Чижова. СПб., 1862.
- Ленау Н. Фауст. СПб., 1892.
- Лоренц К. Обратная сторона зеркала. Составление А.В. Гладкого, А.И. Федорова. Послесловие А.И. Федорова. М., 1998 (Мыслители XX века).

- Мейринк Г. Голем. Перевод и предисловие Д.И. Выгодского. Пб., М., 1922.
- Мейринк Г. Избранные рассказы. Пб., 1923.
- Мейринк Г. Летучие мыши. Перевод и предисловие Д. Крючкова. Пб., 1923.
- Мейринк Г. Лиловая смерть. Пб., 1923.
- Мейринк Г. Голем. Роман. Предисловие М. Рудницкого. М., 1991.
- Мейринк Г. Кабинет восковых фигур. Избранное. Предисловие Е. Головина. СПб., 1992.
- Мейринк Г. Ангел западного окна. Перевод и комментарии В. Крюкова. Предисловие Ю. Стефанова. Послесловие Е. Головина. СПб., 1992.
- Мимо течет Дунай. Современная австрийская новелла. М., 1971.
- Музиль Р. Человек без свойств, т. 1–2. Предисловие Д. Затонского. М., 1984.
- Повести австрийских писателей. Составление и предисловие Ю.И. Архипова. М., 1988.
- Раппсмайр К. Последний мир. Роман с Овидиевым репертуаром. Предисловие А.В. Карельского. М., 1993.
- Рильке Р.М. Заметки Мальте Лауриса Бригге. В 2-х частях. М., 1913–1914.
- Рильке Р.М. Жизнь Марии. Перевод В. Маккавейского. Киев, 1914.
- Рильке Р.М. Собрание стихотворений. Перевод А. Биска. Одесса, 1919.
- Рильке Р.М. Лирика. Перевод Т. Сильман. М.–Л., 1965.
- Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
- Рильке Р.М. Избранная лирика. Составление Е. Вигковского. Предисловие М. Рудницкого. М., 1974.
- Рильке Р.М. Лирика. Составление и предисловие М. Рудницкого. М., 1976.
- Рильке Р.М. Новые стихотворения. Послесловие Г.И. Раггауза. М., Наука, 1977 (Литературные памятники).
- Рильке Р.М. Записки Мальте Лауриса Бригге. Роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма. Составление и предисловие Н. Литвинец. М., 1988.
- Рильке Р.М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. Подготовка текстов, составление, переводы, предисловие и комментарии К.М. Азадовского и др. М., 1990.
- Рильке Р.М. Новые стихотворения. Перевод В. Летучего. М., 1996.
- Рильке Р.М. Стихотворения. Перевод В. Куприянова. М., 1999.
- Розай П. Отсюда – туда. Рассказы и повесть. Предисловие Н. Литвинец. М., Прогресс, 1982.
- Розеггер П. В Альпах. СПб., 1899.
- Розеггер П. Когда я был еще пастушком. СПб., 1903.
- Розеггер П. Молитва платника и другие рассказы. М., 1909.
- Розеггер П. Избранные рассказы. М., 1910.
- Розеггер П. В горной тиши. СПб., 1914.
- Розеггер П. В гостях у дяди. М., 1915.
- Рот Й. Отель "Савой". Л., 1925.
- Рот Й. Мятёж. Л., 1925.
- Рот Й. Бунт. М.–Л., 1927.
- Рот Й. Финц. М., 1927.
- Рот Й. Марш Радецкого. М., 1939.
- Рот Й. Марш Радецкого. Предисловие Д. Затонского. М., 1978.
- Рот Й. Иов. Перевод Ю.И. Архипова. М., 1999.
- Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. Составление В.Л. Топорова и А.К. Славинской. Предисловие В.Л. Топорова. М., 1990 ( в антологии представлены австрийцы Г. Тракль, А. Эренштейн, Ф. Верфель).
- Тракль Г. Избранные стихотворения. Перевод, предисловие и комментарии А. Белобратова. СПб., 1996.

- Фрейд З. О сновидениях. СПб., 1904\*.
- Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. Издания подготовил М.Г. Ярошевский. М., 1989.
- Фрейд З. Толкование сновидений. Издание подготовил Б.Г. Херсонский. Киев, 1991.
- Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. Предисловие А.М. Руткевича. М., 1992.
- Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Составление, послесловие и комментарии А.А. Гугнина. М., 1992.
- Фрейд З. Художник и фантазирование. Общая редакция, составление, вступительная статья Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М., 1995.
- Фришмут Б. Мистификации Софи Зильбер. Предисловие Ю. Архипова. М., 1980.
- Хандке П. Повести. Предисловие Д. Затонского. М., 1980.
- Хандке П. Медленное возвращение домой. Роман. СПб., 2000.
- Хорват Э. фон. Пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1980.
- Хохвельдер Ф. Пьесы. Составление и перевод Н. Бунина. Предисловие Ю. Архипова. М., 1974.
- Цвейг С. Собрание сочинений, т. 1–12. Л., 1928–1932.
- Цвейг С. Собрание сочинений, т. 1–7. М., 1963.
- Цвейг С. Нетерпение сердца. М., 1961.
- Цвейг С. Подвиг Магеллана. М., 1980.
- Цвейг С. Нетерпение сердца. Исторические миниатюры. Послесловие Ю. Архипова. М., 1981.
- Цвейг С. Очерки. Составление и примечания А.Л. Субботина. Предисловие Л.Н. Митрохина. М., 1985.
- Цвейг С. Вчерашний мир. Предисловие Д. Затонского. Вступительная статья К. Федина. М., 1991.
- Цвейг С. Собрание сочинений в шести томах. Тула, 1994.
- Чокор Ф.Т. Избранные пьесы. Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1978.
- Шницлер А. Полное собрание сочинений, т. 1–4. М., 1907.
- Шницлер А. Собрание сочинений, т. 1–9. М., 1903–1911.
- Шницлер А. Возвращение Казановы на родину. Новелла. Берлин, 1920.
- Шницлер А. Зеленый попугай. Парацельзус. Подруга. М., 1922.
- Шницлер А. Возвращение Казановы. П., 1923.
- Шницлер А. Греческая танцовщица. Новелла. П., 1923.
- Шницлер А. Жена мудреца. Маленькие новеллы. М.-П., 1923.
- Шницлер А. Казанова в Спа, или сестры. Комедия. М.-П., 1923.
- Шницлер А. Комедия слов: Три одноактных пьесы. П., 1923.
- Шницлер А. Маски и чудеса. П.-М., 1923.
- Шницлер А. Поручик Густль. Новелла. М.-П., 1923.
- Шницлер А. Профессор Бернгарди. Комедия. П., 1923.
- Шницлер А. Сумеречные души. Новеллы. М.-П., 1923.
- Шницлер А. Франк и Флидербуш. Комедия. П., 1923.
- Шницлер А. Фрау Берта Горлан. Новелла. М.-П., 1923.
- Шницлер А. Барышня Эльза. Новелла. Л., 1925.

---

\* Библиографию переводов З. Фрейда на русский язык до 1989 г. (28 наименований) см. в кн.: Фрейд З. Психоаналитические этюды. Составление Д.И. Донского, В.Ф. Круглянского. Послесловие В.Т. Кондрашенко. Минск, 1991. С. 602–603. Наиболее обстоятельная систематизация теории психоанализа и истории освоения психоаналитических идей в России и в СССР представлена в книгах: Овчаренко В.И. Психоаналитический глоссарий. Минск, 1994; Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. Составление и предисловие В.М. Лейбина. М., 1994.

- Шницлер А. Сон и явь. М.-Л., 1926.
- Шницлер А. Фридолин. Новелла. Перевод О. Мандельштама. Л., 1926.
- Шницлер А. Игра на рассвете. Рассказ. Л., 1927.
- Шницлер А. Жена мудреца. М., 1967.
- Штифтер А. Ночь под рождество среди снега и льда. М., 1915.
- Штифтер А. Старая печать. М., 1960.
- Штифтер А. Лесная тропа. Повести и рассказы. М., 1971.
- Эбнер-Эшенбах М. фон. Рассказы. М., 1901.
- Аверкина С.Н. Рецепция творчества Франца Кафки в послевоенной немецкоязычной литературе (И. Айхингер, Э. Канетти, М. Грубер). Нижний Новгород, 2000. (Канд. дисс.); Азадовский К.М. Ф. Грильпарцер – национальный драматург Австрии (Истоки и философско-эстетическая проблематика творчества). Л., 1971. (Канд. дисс.); Архипов Ю.И. Австрийская драматургия 1930–1940-х гг. М., 1979. (Канд. дисс.); Архипов Ю.И. Австрийская литература // История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994; Белобратов А.В. Роберт Музиль: метод и роман. Л., 1990; Березина А.Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Л., 1985; Васильева А.В. Драматургия Артура Шницлера 90-х годов XIX века. М., 1995. (Канд. дисс.); Виттельс Ф. Фрейд. Его личность, учение и школа. Предисловие М. Рейснера. Л., 1925. (Книга переиздана в 1991 г.); Горелик Л.В. Йозеф Рот – борец против милитаризма и фашизма. Из истории австрийского реализма 20-х годов XX века. Воронеж, 1974; Грязнов А.Ф. Эволюция философских взглядов Л. Витгенштейна: Критический анализ. М., 1985; Дадун Р. Фрейд. Предисловие А.М. Руткевича. М., 1994; Додезьцев Р.Ф. Концепция культуры З. Фрейда. М., 1989; Евлыхов А.М. Артур Шницлер. Баку, 1926; Затонский Д.В. Франц Кафка и проблема модернизма. Изд. 2-е, исправленное. М., 1972; Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985; Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. Составление и предисловие В.М. Лейбина. М., 1994. (Библиография, с. 373–378); Казначеев С.М. Австрийская идея в романе Роберта Музиля "Человек без свойств". М., 1997 (Канд. дисс.); Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. Составление, предисловие, комментарии Г.И. Ратгауза. М., 1993; Карельский А.В. Хрупкая лира. Лекции, статьи по австрийской литературе XX века. Составление Э.В. Венгеровой. М., 1999; Карельский А.В. Райнер Мария Рильке. Австрийский лиро-мифологический эпос // Зарубежная литература XX века. Издание второе, исправленное и дополненное. Под редакцией Л.Г. Андреева. М., 2000 (1-е издание – 1996); Курагина Н.В. Жанр поэмы в творчестве Николауса Ленау. М., 1998. (Канд. дисс.); Леонова Е.А. Австрийская литература // Ковалева Т.В., Леонова Е.А., Кириллова Т.Д. История зарубежной литературы (вторая половина XIX – начало XX веков). Учебное пособие. Минск, 1997. С. 199–209; Литвинцев Н.С. Творчество Рильке 20-х годов. М., 1974. (Канд. дисс.); Михайлов А.В. Австрийская литература // История всемирной литературы. Т. 7. М., 1991; Науменко А.М. Творческий метод Карла Крауса – драматурга. М., 1975. (Канд. дисс.); Полтавский М.А. История Австрии. Ч. 1–2. М., 1992; Рудницкий М.Л. Лирика Райнера Марии Рильке 1890–1910-х годов. М., 1976 (Канд. дисс.); Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М., 1985; Смирнова Т.В. Лирическая драма в раннем творчестве Гуго фон Гофманстала: становление и преодоление жанра. Нижний Новгород, 2000 (Канд. дисс.); Соболев К.И. Философские принципы психоаналитической теории З. Фрейда. Горький, 1969; Тураев С.В. Австрийская литература // История всемирной литературы. Т. 6. М., 1989; Уэллс Г.К. Павлов и Фрейд. Предисловие А.В. Снежневского. М., 1959; Уэллс Г.К. Крах психоанализа. От Фрейда к Фромму. М., 1968; Хрусталева Н.А. Трилогия "Лунатики" в творчестве Германа Броха. Л., 1991; Чешинин В. Гамерлинг. СПб., 1904. Шабловская И.В. Литература Австрии // Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). Минск, 1998. С. 209–224.



## НАУЧНЫЙ ЦЕНТР СЛАВЯНО-ГЕРМАНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Научный центр славяно-германских исследований, созданный в ноябре 1993 г. в Институте славяноведения РАН, ставит своей задачей координирование усилий отечественных и зарубежных славистов и германистов разных специальностей для комплексного изучения взаимодействия славянских и германских народов и государств на протяжении многовековой истории их совместного проживания в Европе. Возглавляет Центр доктор филологических наук, профессор А.А. Гугнин. Его заместитель – кандидат филологических наук А.В. Циммерлинг. В числе активных внештатных сотрудников Центра – известные российские и зарубежные историки, лингвисты, литературоведы, культурологи и представители других смежных специальностей. Центр организует научные заседания в форме докладов, симпозиумов, "круглых столов", на которых обсуждается актуальная проблематика и новейшие достижения в различных отраслях науки и вырабатываются принципы комплексных подходов к исследованию славяно-германских взаимодействий для дальнейшей междисциплинарной интеграции. Центр издает серийные и внесерийные коллективные труды, монографии и доклады отдельных ученых, биобиблиографические справочники, научно-популярные обзоры.

В 2000 г. опубликованы два тома экспериментального комплексного международного коллективного труда "Славяно-германские исследования" (41 печ. л.), в котором, по существу, подведены итоги первого этапа существования Центра и его международной общественной редколлегии. Готовится третий том. В первом выпуске новой серии "Материалы Научного центра славяно-германских исследований" публикуется сборник работ А.А. Гугнина "Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография", обращенная в основном к малоизученным сюжетам истории австрийской культуры XX века. В 2000 г. Центр опубликовал монографическое исследование Л.П. Шаманской "Жуковский и Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы" (отв. редактор А.А. Гугнин). Это – вторая книга в серии "Монографии Научного центра славяно-германских исследований", целью которой являются публикации основных результатов докторских и кандидатских диссертаций, относящихся к проблематике Центра.

Важной составной частью в работе Центра являются ежегодные международные конференции "Русская и зарубежная литература: история, современность, взаимосвязи", проводимые на базе кафедры зарубежной литературы МГОПУ. Характерные черты этой конференции – отлаженное взаимодействие вузовской и академической науки, привлечение специалистов из региональных вузов и аспирантов из ведущих вузов Москвы. На заседаниях, как правило, организовывается славянско-германская секция. По итогам этих конференций с 1996 г. издаются сборники "Проблемы истории литературы". В 2000 г. под редакцией А.А. Гугнина опубликованы три очередных сборника (№ 10, 11, 12). Новацией последних выпусков этой серии является введение раздела "Из истории белорусской культуры", формируемого из статей и исследований белорусских литературоведов и культурологов, в основном – преподавателей, аспирантов и студентов Полоцкого государственного университета.

В ближайших планах Центра – разработка новых серий, которые являются своеобразным поиском новых научных "жанров" и способов подачи материала. А.А. Гугнин готовит в серии "Материалы Научного центра славяно-германских ис-

следований" сборник "Немецкая литература XX века". Запланировано также открытие библиографической серии, посвященной славистам и германистам, внесшим заметный вклад в разработку проблематики Центра. Хотелось бы продолжить и серию "Справочники Научного центра славяно-германских исследований", удачно начатую в 1997 г. книгой Л.П. Лаптевой "Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей".

## ИЗДАНИЯ НАУЧНОГО ЦЕНТРА СЛАВЯНО-ГЕРМАНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

### Серийные издания:

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Славяно-германские исследования | Славяно-германские исследования. Тома первый, второй. Ответственный редактор серии А.А. Гугнин. Коллективный труд историков, литературоведов, лингвистов и культурологов по широкому спектру славяно-германских взаимодействий – от Средних веков до наших дней. М., Индрик, 2000. – 656 с.                      |
| Доклады                         | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. А.В. Назаренко. Русско-германские связи древнейшей поры (IX–XI вв.): состояние проблемы. М., 1995. – 61 с.<br>2. А.А. Гугнин. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). М., 1993. – 120 с.  |
| Обзоры                          | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. А.А. Гугнин. История серболужицкой литературы: Краткий очерк с библиографией. М., 1996. – 32 с.                                                                                                                                                            |
| Справочники                     | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. Л.П. Лаптева. Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. М., 1997. – 132 с.                                                                                                                           |
| Монографии                      | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. В.В. Тимохин. Приемы композиции в средневековом героическом эпосе. Литература и фольклор. М., 1998. – 155 с.<br>2. Л.П. Шаманская. Жуковский и Шиллер. Поэтический перевод в контексте русской литературы. Монографическое исследование. М., 2000. – 96 с. |
| Труды                           | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. А.А. Гугнин. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. М., 1997. 224 с.                                                                                                                                          |
| Материалы                       | Научного центра славяно-германских исследований<br>1. А.А. Гугнин. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. Новополоцк – Москва, 2000. – 208 с.                                                                                                                              |

### Внесерийные издания:

|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | 1. А.А. Гугнин. Серболужицкая словесность в эпоху просвещения. Краткий обзор. Новополоцк, 1994. – 32 с.<br>2. А.А. Гугнин. Серболужицкая литература в эпоху романтизма. Из серболужицкой поэзии. Новополоцк, 1994. – 40 с.<br>3. А.А. Гугнин. Верхнелужицкая литература в эпоху национального возрождения XIX века. Вводная глава. Новополоцк, 1995. – 54 с.<br>4. А.А. Гугнин. Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. М. – Новополоцк, 1995. – 64 с. |
|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**Книги, изданные при содействии  
Научного центра славяно-германских исследований**

|                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Ответственный редактор серии<br/>А.А. Гугнин</p> | <ol style="list-style-type: none"><li>1. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый. М., 1996. – 127 с.</li><li>2. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. М., 1997. – 136 с.</li><li>3. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск третий. М., 1997. – 132 с.</li><li>4. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четвертый. М., 1998. – 136 с.</li><li>5. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. М., 1998. – 138 с.</li><li>6. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестой. М., 1998. – 144 с.</li><li>7. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск седьмой. М., 1999. – 144 с.</li><li>8. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. М., 1999. – 168 с.</li><li>9. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятый. М., 1999. – 165 с.</li><li>10. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск десятый. М., 2000. – 183 с.</li><li>11. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск одиннадцатый. М., 2000. – 200 с.</li><li>12. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск двенадцатый. М., 2000. – 200 с.</li></ol> |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

# СОДЕРЖАНИЕ

|                              |   |
|------------------------------|---|
| От автора.....               | 3 |
| Введение (Ю.И. Архипов)..... | 7 |

## I

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| Австрийский экспрессионизм.....                 | 23 |
| Австрийская поэзия первой половины XX века..... | 29 |
| Йозеф Вайнхебер.....                            | 53 |
| Загадки и парадоксы Зигмунда Фрейда.....        | 72 |

## II

### АВСТРИЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ И ЭКСПРЕССИОНИЗМ

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| Карл Краус.....             | 95  |
| Теодор Дойблер.....         | 98  |
| Густав Мейринк.....         | 100 |
| Альфред Кубин.....          | 103 |
| Франц Кафка.....            | 107 |
| Макс Брод.....              | 112 |
| Георг Тракль.....           | 115 |
| Антон Вильдганс.....        | 119 |
| Георг Кристоф Кулька.....   | 121 |
| Франц Теодор Чокор.....     | 122 |
| Оскар Маурус Фонтана.....   | 124 |
| Альберт Парис Гютерсло..... | 126 |

## III

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Пауль Целан.....                     | 129 |
| Поэзия Ингеборг Бахман.....          | 136 |
| Эрих Фрид.....                       | 138 |
| Раннее творчество Петера Хандке..... | 140 |

## IV

### 3. ФРЕЙД, ПСИХОАНАЛИЗ И ЛИТЕРАТУРА. ПЕРЕВОДЫ И КОММЕНТАРИИ

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение: Зигмунд Фрейд – повторение пройденного?.....                    | 145 |
| 3. Фрейд. Поэт и фантазия. Перевод Ю.И. Архипова и А.А. Гугнина.....      | 155 |
| 3. Фрейд. Психопатические характеры на сцене.....                         | 162 |
| 3. Фрейд. Одно детское воспоминание из "Поэзии и правды" Гёте.....        | 167 |
| 3. Фрейд. Бренность.....                                                  | 175 |
| 3. Фрейд. Речь в доме Гёте во Франкфурте-на-Майне.....                    | 178 |
| 3. Фрейд. Неизбежна ли война. Письмо Альберту Эйнштейну.....              | 182 |
| 3. Фрейд. Омраченное воспоминание на Акрополе. Письмо Ромену Роллану..... | 192 |

## V

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Австрийская литература на русском языке. Переводы и исследования. Избранная библиография..... | 199 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## VI

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| Научный центр славяно-германских исследований..... | 204 |
|                                                    | 207 |

**Материалы  
Научного центра  
славяно-германских исследований**

**(1)**

**Гугнин Александр Александрович**

**Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиограф**  
**Выпуск первый. Новополоцк – Москва, 2000. – 208 с.**

**Ответственный редактор А.А. Гугнин**

**Технический редактор З.М. Гугнина**

**ИД № 01574 от 17 апреля 2000 г.**

---

**Подписано в печать 18.12.00. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная. Гарнитура "Таймс".**

**Объем 13.2 уч.-изд. л. Тираж 300 экз. Заказ № 732.**

**КПУП «Новополоцкая типография», ул. Блохина, 26.**

---

