



РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

А. И. Жеребин

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ИНОКУЛЬТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ

Учебно-методическое пособие

КНИЖНЫЙ ДОМ

Санкт-Петербург
2013

УДК 378.82
ББК 83
Ж 59

*Печатается по рекомендации кафедры зарубежной литературы
Филологического факультета и решению редакционно-издательского совета
РГПУ им. А. И. Герцена*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор РГПУ им. А. И. Герцена

Г. В. Стадников

доктор филологических наук, доцент РГПУ им. А. И. Герцена

В. Д. Алташина

Ж 59 **Жеребин А. И.**

Интерпретация литературного произведения в инокультурном
контексте: учебно-методическое пособие. — СПб.: ООО «Книжный
Дом», 2013. — 68 с.

ISBN 978-5-94777-322-4

Пособие содержит оригинальные тексты немецких писателей XX в., образцы их интерпретации и задания для самостоятельной работы. Предназначено для студентов и магистрантов филологического факультета.

© Жеребин А. И., 2013

© РГПУ им. А. И. Герцена, 2013

ISBN 978-5-94777-322-4

© Оформление ООО «Книжный Дом», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
1. ЧТО ТАКОЕ «ИНОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»?	6
1.1. Задания для самостоятельной работы	11
2. ТОМАС МАНН И ЕГО НОВЕЛЛА «ТОНИО КРЕГЕР».....	13
2.1. О Томасе Манне	13
2.2. Текст для интерпретации (Interpretandum 1)	14
2.3. Опыт интерпретации 1	26
2.4. Задания для самостоятельной работы	37
3. ФРАГМЕНТ ДРАМЫ Ф. КАФКИ «ОХРАННИК СКЛЕПА»	39
3.1. О Франце Кафке	39
3.2. Текст для интерпретации (Interpretandum 2)	40
3.3. Опыт интерпретации 2	52
3.4. Задания для самостоятельной работы	62
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	64

ПРЕДИСЛОВИЕ

Интерпретация литературного произведения имеет своей задачей производство его смысла. Смысл интерпретируемого произведения открыт и диалогичен; он производится в акте коммуникации, в ходе творческого диалога между автором и читателем. Читатель-интерпретатор призван актуализировать семантический потенциал текста с опорой на свой личный интеллектуальный и эмоциональный опыт. В этом заключается принципиальное отличие интерпретации от анализа, предполагающего существование готового, до конца воплощенного в художественной структуре смысла, который аналитику остается лишь извлечь (выявить, раскрыть), избежав возможных ошибок. Сдвиг интереса с анализа на интерпретацию — одна из характерных тенденций современного гуманитарного знания, и в частности науки о литературе.

Возрастающая роль концепции открытого смысла создает потребность в специализации и дифференциации интерпретационной деятельности, в разработке ее теории и технологии. В области изучения иностранной литературы этой потребности отвечает экспериментальная технология инокультурной интерпретации, предполагающая транспозицию произведения в смысловое поле другой национальной культуры и вовлечение его в диалог с сознанием и ментальным опытом иноязычного читателя-интерпретатора.

Практика инокультурной интерпретации граничит, с одной стороны, с компаративистикой (сравнительным изучением литературного произведения), а с другой — с герменевтикой и рецептивной эстетикой. Она также исходит из убеждения в том, что семантическая трансформация, неизбежная при переводе текста на язык другой культуры, — это не искажение некоего объективного смысла, а необходимый и плодотворный аспект «работы текста», благодаря которому он способен участвовать в становлении воспринимающей культуры. Но в отличие от компаративистики инокультурная интерпретация не обязательно предполагает факт исторической рецепции изучаемого произведения, а в отличие от герменевтики и эстетики восприятия она сосредоточивает внимание

не столько на исторической, сколько на национальной специфике толкования литературных произведений.

Таким образом, целью настоящего учебно-методического пособия является помощь будущему педагогу в освоении принципов и способов интерпретации произведений иностранной литературы в инонациональном культурном пространстве, в проекции на сознание учащихся российской школы, которое уже в значительной степени сформировано опытом восприятия текстов и фактов русской культуры.

Пособие построено как научно-методический гипертекст, состоящий из теоретического введения, «образцов» инокультурной интерпретации двух центральных произведений немецкой литературы XX в. (новелла Т. Манна «Тонио Крегер» и драматический фрагмент Франца Кафки «Охранник склепа»), методических материалов (вопросы и задания) и фрагментов интерпретируемых произведений. Надеемся, что предложенная структура пособия поможет студенту обнаружить преимущества и границы применения соответствующих способов работы с иностранными произведениями в читательских аудиториях школьников, а также научит самостоятельно выстраивать логику культурного диалога на аналогичном текстовом материале.

1. ЧТО ТАКОЕ «ИНОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»?

В статье 1949 г. «Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия» М. П. Алексеев приводит множество примеров трансформации иноязычных текстов при импорте, а затем задает вопрос о том, так ли уж сильно отличаются от рядовых читателей ученые-исследователи: «Всегда ли последние в достаточной мере считаются с весьма могущественной национальной языковой или литературной традицией, искажающей восприятие иноземного литературного произведения? Во всех ли случаях они в состоянии определить качество и характер неизбежных ошибок такого восприятия, поскольку и сами исследователи в своем языковом и литературном сознании в известной мере ограничены в том же самом отношении, т. е. подчиняются этим традициям? Какими, наконец, должны быть пути для ликвидации этих ошибок и мечтающегося нам полного и всестороннего понимания всякого иноязычного литературного памятника, каким бы чуждым и далеким он ни представлялся?»

Ясного ответа на свои вопросы Алексеев не дает, ограничиваясь призывами глубже «вживаться» в строй чужого языка и чужой мысли. Кажется, он все же предполагает, что существует принципиальная возможность адекватно реконструировать язык той культуры, в условиях которой текст был создан. Между тем такая реконструкция едва ли возможна, и наша мечта о полном и всестороннем понимании не должна препятствовать подлинному осмыслению нами границ нашей компетентности — в том смысле, в каком писал об этом Эрвин Панофски: «Специалист отличается от наивного зрителя тем, что осознает свою ситуацию».

Ситуация же русского исследователя, пишущего об иностранной литературе, заключается именно в том, что его «обратный перевод» никогда не может совпасть с оригиналом полностью. Причина несовпадения есть то, что Пьер Бурдьё обозначил как «культурный хабитус», связывающий исследователя с его эпохой и национальной средой. Если

согласиться с невозможностью «непорочного познания», то единственная возможность, которая остается русскому исследователю, — это сознательно применить к иноязычному материалу тот опыт восприятия, те навыки и аппарат мышления, которые сформировались у него в условиях и под влиянием его родной культуры и неизбежно несут на себе ее отпечаток.

Иностранная (инонациональная или инокультурная) интерпретация литературы находит свое оправдание в диалектике двух последовательных движений мысли. Шаг, о котором писал М. П. Алексеев, несомненно, необходим. Усвоение языка чужой культуры, знание иностранного историко-литературного контекста, осознание национальной (как и исторической) дистанции и попытка эту дистанцию преодолеть, временное отречение от «своего» во имя непредвзятого понимания «чужого» — все это неперемennые условия научного исследования. Делая этот шаг, интерпретатор отделяет себя от «наивного» реципиента, ученый — от «наивного» читателя. Но таков только первый шаг; ограничиваясь им, русский германист соглашается с ролью более или менее способного ученика своих немецких коллег. Вот почему имеет смысл задуматься о возможности второго шага, право на который имеет, разумеется, лишь тот, кто преодолел трудности первого.

Второй шаг — результат продуктивного отчаяния, «фаустовского» разочарования в мудрости всех четырех факультетов. Он начинается с осознания того, что реконтекстуализация не обеспечивает истинного понимания текста, ибо такового не существует, как не существует в тексте и его аутентичного смысла. «Смысл книг, — писал еще в 1960-е гг. Жерар Женетт, — находится впереди, а не позади них, он в нас самих; книга — это не готовый смысл, не откровение, которое нам предстоит пережить, это запас форм, ожидающих себе смысла, это неизбежность, близость откровения, которое... каждый должен реализовать сам для себя». Цель критики, вторит Женетту Ролан Барт, не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении нечто «скрытое» и «глубинное», а в том, чтобы «приладить — как опытный столяр умелыми руками пригоняет друг к другу две сложные деревянные детали — язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, т. е. формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой. <...> Если в критике и существует доказательность, то зависит она не от способности раскрыть вопрошаемое произведение, а, напротив, от способности как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком».

Отсюда явствует, что русский интерпретатор может избрать два подхода к немецкому материалу: либо симулировать референтную рамку и язык интерпретации немецких исследователей (именно симулировать, поскольку русскому исследователю, несмотря на все усилия, не дано все же до конца преодолеть влияние своей культурной традиции), либо отважиться на вторичный семиотический перевод, на интерпретацию немецкого текста в смысловом пространстве «своей» культуры. Очевидно, что речь может идти при этом об актуализации лишь одного уровня значений из многих, заключенных в иноязычном тексте, — того, который формируется в русской перспективе и которого никто, кроме нас, создать не может.

Если в теории русского сравнительного литературоведения господствовал и господствует идеал адекватного понимания, то на практике он нередко и очень успешно подменялся русской перспективой.

Первый пример здесь — «История западной литературы XIX века (1800–1910)», вышедшая в 1912 г. под редакцией профессора Ф. Д. Батюшкова, со статьей Вячеслава Иванова «Гете на рубеже двух столетий» и главами Ф. А. Брауна о немецком романтизме. Формально эти статьи относятся к области германистики, но, по существу, перед нами скрытая компаративистика, изучение немецкой литературы на фоне и в свете русского символизма или, если угодно, неоромантизма. И не потому, что и у Иванова, и у Брауна встречаются пассажи, прямо отсылающие к русским символистам. Такие пассажи только вершина айсберга, а вся его подводная масса — это целостная концепция своей национальной культуры, которая придает смысл и направление мыслям о Гете или немецких романтиках.

Еще более ясный и широко известный пример того же самого дает первая книга Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), которая сама стала сразу же после ее появления фактом истории русской литературы; Блок воспринял ее как лично ему адресованное послание, Эйхенбаум писал, что эта книга логически завершила эпоху русского символизма. Как и в предыдущем случае, дело не в эпиграфе из Вл. Соловьева и не в последней главе, где Жирмунский давал эксплицитное сравнение романтиков с поэзией конца XIX в. Важно то, что вся концепция мистического реализма немецких романтиков выстроена Жирмунским на русском фундаменте. Неточно было бы утверждать, что Жирмунский обратился к сравнительному литературоведению только с 1930-х гг., когда он стал разрабатывать свою марксистскую теорию, или даже с 1920-х, когда он написал книгу о Пуш-

кине и Байроне. Уже его первая книга — это германистика, основанная на сравнительном методе.

Такова и позднейшая книга Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (1973), ставшая итогом его многолетних раздумий на эту тему. Посреди размышлений о Шлегелях и Новалисе у Берковского возникает вдруг Тютчев, и становится ясно, что Тютчев вместе со всей русской культурой присутствует на страницах этой книги повсюду, и даже там, где прямо о России ничего не говорится. Поучительно сопоставить «Романтизм в Германии» с написанной Берковским в 1946 г. работой «О мировом значении русской литературы». Своеобразие русской культуры Берковский определяет теми же самыми признаками, которыми он характеризует немецкий романтизм в его отличиях, с одной стороны, от скованности классицистической поэтики, а с другой — от мещанской ограниченности буржуазного реализма на Западе. Например, Берковский пишет: «Большие русские писатели никогда не преклонялись перед жизненной формой, перед сложившимся отношением, и это одно из великих преимуществ их манеры видеть и воспроизводить». Это в работе «О мировом значении русской литературы». А вот параллельное место из книги о романтизме: «Шеллинг, описывая тогдашнее состояние умов, говорил, что дух человеческий был раскован, считал себя вправе всему существующему противопоставлять свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно. Шеллинг сказал главное, если не главнейшее, слово: возможность, а не заступившая уже ее место действительность — вот что важно было для романтиков. Возможность — это свобода, внутриприсущая самой природе вещей. О природе, о жизни объекта у Тютчева сказано: в ней есть свобода. <...> Возможности, скрывающиеся за всяким реальным образом реального мира, они-то и служат источником человеческой свободы» («Романтизм в Германии»).

Индивидуалистическое самоутверждение личности, по Берковскому, вовсе не основа романтического мирозерцания и поэтики, а свидетельство их кризиса. В основу немецкого романтизма у Берковского положена русская имперсоналистическая концепция человека, включенного в вечный богочеловеческий процесс, русская вера в бесконечность и божественность человеческой души, укорененной в бытии целого — целого народной жизни и жизни космической. Берковский, несомненно, марксист, но его марксистские убеждения — это вариант русского религиозного мировоззрения, русского онтологизма и русской мечты об органической культуре, в которой личность соборна, потому что причастна целому, «выше себя».

Русская религиозная философия стоит и за эстетикой словесного творчества М. Бахтина. В работе о немецком романе воспитания Бахтин показывает, что Вильгельм Мейстер включен в тотальность мировой жизни, захвачен ее динамикой. «Он уже не внутри эпохи, а в точке перехода от одной к другой. Переход совершается в нем и через него. Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека...» Новый человек, о котором идет тут речь, — это тот, кто больше своей изолированной личности, кто есть, по выражению Вл. Соловьева, «индивидуализация всеединства» и потому соавтор в божественном творчестве бытия. Пользуясь кодом русской религиозной мысли, Бахтин, может быть, лучше других объясняет, почему романтики ставили роман Гете в один ряд с Французской революцией и с трансцендентальной философией Фихте как важнейший фактор современного развития — эти явления были связаны для романтиков пафосом духовного преображения личности.

С. Л. Франк любил цитировать строки из стихотворения Гете «Эпиррема» (1827): «Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, / Denn was innen, das ist außen» («Ничего снаружи, ничего внутри, ибо что внутри, то и снаружи»). В этих словах Франк находил подтверждение принципиального онтологизма, характеризующего, по мысли философа, «русское мировоззрение», где субъективное сознание не противопоставляет себя предметному миру, а питается непосредственным чувством своей укорененности во всеединстве абсолютного бытия. Именно на эту русскую теорию познания, представленную далеко не одним Франком, опирается Бахтин, когда в 1962 г. пишет И. И. Канаеву по поводу его работ о Гете: «Познающий для Гете не противостоит познаваемому как чистый субъект объекту, а находится в нем, т. е. является соприродною частью познаваемого. Субъект и объект сделаны из одного куска. Познающий, как микрокосм, содержит в себе самом все, что он познает в природе (солнце, планеты, металлы и т. п.; см „Wanderjahre“). Это отрицание основных гносеологических координат дается у Гете не в четко сформулированных теоретических положениях, а в форме тенденций мысли...»

Относится ли к компаративистике книга Бахтина о Достоевском? Думаю, что да, хотя вопрос школьной компаративистики: «Оказал ли влияние на Достоевского Сократ или Менипп?» — звучит абсурдно. Ясно, что Менипп, древнегреческий философ III в. до н. э., — это условная точка отсчета в истории развития «серьезно-смеховых жанров», образующих широкий интернациональный контекст, в который романы Достоевского входят вместе со множеством других, в том числе и немец-

ких. В рамках этого обширнейшего карнавального контекста становятся возможными сопоставления Достоевского с Гофманом, и с Гете, и с Томасом Манном. То же относится и к книге Бахтина о Рабле, в связи с которой С. С. Аверинцев писал: «И вот русский мыслитель Бахтин строит чрезвычайно русскую философию смеха — на размышлениях о Рабле и других явлениях западноевропейской традиции».

Еще одна большая тема — научное творчество А. В. Михайлова. Все его сочинения по истории немецкой литературы представляют собой главы литературы всеобщей. Кому из западных исследователей, даже знатоков русской литературы, пришло бы в голову иллюстрировать значение физиогномики Лафатера лермонтовским портретом Печорина? У Михайлова такие пассажи встречаются очень часто, и не в работах по литературным связям, а в тех, которые формально относятся к «чистой» германистике. Как уже отмечено выше, это — вершина айсберга, свидетельство постоянного присутствия в сознании ученого русского фона и русского кода. Благодаря этому коду связь между означающим и означаемым устанавливается в работах Михайлова таким образом, что знаки иностранной культуры начинают отсылать к русским смыслам, а знаки русской — к иностранным.

Виктор Шкловский называл прием остранения еще и приемом «обострения материала». Этот термин применим и к научной прозе, и к русским исследованиям по истории иностранных литератур. Многие из них, притом нередко наиболее выразительные, наиболее талантливые, представляют собой не что иное, как скрытую, имплицитную, неразвернутую, а порой и безотчетную компаративистику, ибо характер восприятия исследователя на последней глубине детерминирован кодом его национальной культуры. Ясно осознать этот факт, для того чтобы научиться использовать принципиальные преимущества своей «национальной вневходимости», — такова, на мой взгляд, одна из насущных задач русской науки о литературах Запада, если она хочет играть самостоятельную роль в международном разделении труда.

1.1. Задания для самостоятельной работы

Задание 1. Раскройте содержание понятия «инокультурная интерпретация художественного произведения», опираясь на следующее высказывание М. М. Бахтина: «Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть

на мир глазами этой чужой культуры. Такое представление ошибочно. Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами есть необходимый момент в процессе понимания. Но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием. Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени и пространстве. Великое дело для понимания — это вневходимость понимающего по отношению к тому, что он хочет понять. Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть, это могут только другие люди, благодаря тому, что они другие. В области культуры вневходимость — самый могучий рычаг понимания. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые пласты. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 357*).

Задание 2. В чем заключается целесообразность инокультурного подхода к произведению иностранной литературы в условиях глобализации культуры?

Задание 3. Разъясните следующее определение: «В терминах генеративной грамматики Н. Хомского хабитус может быть определен как система интернализированных образцов, обеспечивающих порождение всех мыслей, восприятий и действий, типичных для данной культуры» (*Bordieu P. Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. Main, 1997. S. 147*). Раскройте содержание следующих понятий из статьи «Что такое инокультурная интерпретация?»: обратный перевод, референциальная рамка, язык интерпретации, остранение.

Задание 4. Прочтите рецензию Б. М. Эйхенбаума «История западной литературы. Вып. I–V. Изд. Товарищества „Мир“. М., 1912» (*Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 294–298*). Сформулируйте ключевую мысль статьи в нескольких предложениях.

Задание 5. Прочтите статью С. С. Аверинцева «Бахтин и русское отношение к смеху» (От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 343–345). Сформулируйте ключевую мысль статьи в нескольких предложениях.

2. ТОМАС МАНН И ЕГО НОВЕЛЛА «ТОНИО КРЕГЕР»

2.1. О Томасе Манне

Манн, Томас (Mann, Thomas), 6.06.1875, Любек — 12.08.1955, Кирхберг под Цюрихом. Выходец из среды так называемого «патрицианского бюргерства», сын любекского сенатора. С 1893 г. живет в Мюнхене, посещает лекции по истории, философии, литературе в Мюнхенском университете; становится сотрудником, а затем и редактором сатирического журнала «Симплициссимус», с 1899 г. ведет жизнь человека свободной профессии. 1895–1897 гг. проводит вместе со своим братом Генрихом Манном в Италии, в 1905 г. женится на дочери мюнхенского профессора Кате Прингсгейм. В 1920-е гг. приобретает славу крупнейшего писателя Германии. В 1933 г. эмигрирует в Швейцарию, в 1938 г. переезжает в США, где получает место профессора в Принстонском ун-те (Нью-Джерси), затем в Pacific Palisade (Калифорния), с 1944 г. — американское гражданство. После окончания войны несколько раз приезжает в Германию, в 1952 г. переселяется в Швейцарию. Почетный доктор нескольких американских и европейских университетов, лауреат Нобелевской премии 1929 г.

Томас Манн — наиболее значительный немецкий прозаик XX в., мастер большой эпической формы. В начале творческого пути испытал влияние декаданса и эстетизма, философии Шопенгауэра, Ницше, музыкальных драм Вагнера. Обогастил реалистический стиль новыми художественными элементами (ирония, пародия, символические лейтмотивы, игра с мифологическими структурами). Центральная тема всего творчества Т. Манна — кризис третьесословной («бюргерской») гуманистической культуры.

Произведения:

- «Маленький господин Фридеман», новеллы, 1898;
- «Будденброкки», роман, 1901;
- «Тристан», новеллы, 1903 (дополнен рассказом «Тонио Крегер», 1914);
- «Бильзе и я», рассказы, 1906;
- «Фиоренца», драма, 1906;
- «Королевское высочество», роман, 1909;
- «Смерть в Венеции», новелла, 1912;
- «Размышления аполитичного», эссе, 1914;
- «Волшебная гора», роман, 1924;
- «Марио и волшебник», рассказ, 1930;
- «Иосиф и его братья», роман, 1933–1943;
- «Лотта в Веймаре», роман, 1939;
- «Доктор Фаустус», роман, 1947;
- «Избранник», роман, 1951;
- «Обманутый», новелла, 1953;
- «Признания авантюриста Феликса Круля», роман, 1954.

2.2. Текст для интерпретации (Interpretandum 1)

Тонио Крегер, глава 4 (перевод Н. Манн)

— Я не помешаю? — спросил Тонио Крегер с порога мастерской. Держа шляпу в руке, он стоял, почтительно склонившись, хотя Лизавета Ивановна была его другом и у него от нее не было никаких тайн.

— Помилуйте, Тонио Крегер, зачем эти церемонии! — отвечала она с характерной для нее отрывистой интонацией. — Кому не известно, что вы получили хорошее воспитание и умеете вести себя в обществе! — С этими словами она переложила кисть в левую руку, в которой держала палитру, протянула ему правую и, покачав головой, со смехом взглянула ему прямо в глаза.

— Да, но вы работаете, — отвечал он. — Позвольте мне посмотреть.

О, вы изрядно продвинулись! — и он стал попеременно рассматривать эскизы в красках, прислоненные к спинкам стульев по обе стороны мольберта, и большой расчерченный квадратными клетками холст, где на фоне путаного, схематического наброска углем уже возникали первые красочные пятна.

Это было в Мюнхене, на Шеллингштрассе. Мастерская помещалась в верхнем этаже здания, стоявшего в глубине двора. За широким окном, глядевшим на северо-запад, царила синева небес, птичий щебет; солнце; юное сладостное дыхание весны, лившееся сквозь открытое окно, мешалось с запахом фиксатива и масляных красок, наполнявшим обширную мастерскую. Золотистый вечерний свет, не встречая преград, заливал нагие просторы мастерской, без стеснения освещал выщербленный пол, загроможденный кистями, тюбиками с краской и всевозможными бутылочками, некрашенный стол, этюды без рам на неоклеенных стенах, обветшавшую шелковую ширму неподалеку от дверей, за которой виднелся изящно меблированный уголок — спальня и одновременно гостиная, начатую картину на мольберте и смотревших на нее художницу и писателя.

На вид ей, как и ее другу, было лет тридцать с небольшим. В темно-синем, перепачканном красками рабочем халате она сидела на низеньком стуле, подперев кулачком подбородок. Ее каштановые, стянутые в тугий пучок и чуть тронутые сединой волосы мягкими волнами ложились на виски, обрамляя смуглое, бесконечно привлекательное лицо славянского типа, со вздернутым носом, широкими скулами и маленькими черными сияющими глазами. Напряженно, взволнованно и недоверчиво щурясь, она вглядывалась в свою работу.

Тонио стоял подле нее; правой рукой он уперся в бок, а левой — быстро терял свой каштановый ус. Его разлетные брови хмуро и нервно двигались; по обыкновению, он тихо что-то насвистывал. Одет он был чрезвычайно тщательно и солидно в превосходно сшитый костюм спокойного серого цвета. Его изборожденный трудом и мыслью лоб, на который так просто и аккуратно ложились расчесанные на пробор волосы, нервно подергивался, а типично южные черты лица, со временем обострившиеся, казались высеченными резцом, но его рот был нежно очерчен, и мягко вылеплен подбородок... Точно очнувшись, он провел рукой по лбу, по глазам и отвернулся.

— Не надо было мне приходиться, — сказал он.

— Почему ж это, Тонио Креггер?

— Я только что встал от работы, Лизавета, и в голове у меня как на этом вот холсте: бледный контур, весь исчерканный поправками набросок и два-три красочных пятна. Прихожу сюда — опять то же самое. Все конфликты и противоречия, замучившие меня дома, я вижу и здесь, — добавил он и потянул носом воздух. — Странная это штука! Если ты одержим какой-то мыслью, то она подстергает тебя на каждом

шагу, даже в воздухе ты чувствуешь ее запах. Фиксатив и аромат весны. Искусство, — так ведь? А что второе? Только не говорите «природа», Лизавета; «природа» — не исчерпывающее понятие. Нет, надо было мне идти гулять, хотя еще вопрос, лучше ли бы я себя почувствовал. Пять минут назад уже около вашего дома я встретил коллегу, новеллиста Адальберта. «Черт бы побрал эту весну, — заявил он своим обычным агрессивным тоном. — Всегда она была и будет самым гнусным временем года! Ну, скажите, Крегер, приходит ли вам на ум хоть одна разумная мысль, можно ли спокойно обдумать хоть одну деталь и учесть ее воздействие, когда у вас непристойнейшим образом зудит что-то в крови и вас одолевает уйма всяких посторонних впечатлений, которые при ближайшем рассмотрении оказываются ни на что не пригодной пошлятиной? Я лично сейчас отправляюсь в кафе. Это, знаете ли, нейтральная зона, которую не затрагивает смена времен года, отрешенная и, так сказать, возвышенная сфера искусства, где тебя осеняют лишь значительные мысли...» И он отправился в кафе; мне, наверно, следовало пойти вместе с ним.

Лизавета слушала и смеялась:

— Очень хорошо, Тонио Крегер. «Непристойнейший зуд» — это очень хорошо. И по-своему он прав, работа весной не слишком спорится. Ну а сейчас вы увидите, как я все-таки закончу одну деталь и «учту ее воздействие», как сказал бы Адальберт. А потом мы перейдем в «гостиную» пить чай, и вы сможете выговориться; я ведь вижу, что вам сегодня необходимо расстрелять свой заряд. А пока устраивайтесь где-нибудь, хоть на том вон ящике, если вы, конечно, не боитесь за свои патрицианские одежды...

— Ах, оставьте в покое мои одежды, Лизавета Ивановна! Не разгуливать же мне в драной бархатной блузе или в красном шелковом жилете?

Человек, занимающийся искусством, и без того бродяга в душе. Значит, надо, черт возьми, хорошо одеваться и хоть внешне выглядеть добропорядочным... Да и заряда у меня никакого нет, — добавил он, глядя, как она смешивает краски на палитре. — Я ведь уже сказал, что только эта дилемма, это непримиримое противоречие сводят меня с ума и мешают мне работать... О чем мы, собственно, говорили? Да, о новеллисте Адальберте и о том, какой он гордый и решительный человек. Объявил, что «весна — гнуснейшее время года», и отправился в кафе. Ну что ж! Надо знать, чего хочешь. Так ведь? По правде говоря, весна и мне действует на нервы, и меня сбивает с толку чарующая тривиальность воспоминаний и ощущений, которые она вызывает к жизни; только я не решаюсь

презирать и ругать ее за это, и потому не решаюсь, что мне стыдно перед ее чистой непосредственностью, победной юностью. И я не пойму, завидовать мне Адальберту или смотреть на него свысока за то, что он ничего этого не знает...

Что правда, то правда, весной работа не ладится. А почему? Потому что обострены все чувства. Ведь лишь простак полагает, что творец-художник вправе чувствовать. Настоящий и честный художник только посмеется над столь наивным заблуждением дилетанта — не без грусти, быть может, но посмеется. То, о чем мы говорим, отнюдь не главное, а безразличный сам по себе материал, и, лишь возвысившись над ним, бесстрастный художник возводит все это в степень искусства. Если то, что вы хотите сказать, затрагивает вас за живое, заставляет слишком горячо биться ваше сердце, вам обеспечен полный провал. Вы впадете в патетику, в сентиментальность, и из ваших рук выйдет нечто тяжело-весно-неуклюжее, нестройное, безыронически-пресное, банально-унылое; читателя это оставит равнодушным, в авторе же вызовет только разочарование и горечь... Так! И ничего тут не поделаешь, Лизавета! Чувство, теплое, сердечное чувство, всегда банально и бестолково. Артистичны только раздражения и холодные экстазы испорченной нервной системы художника, надо обладать какой-то нечеловеческой, античеловеческой природой, чтобы занять удаленную и безучастную к человеку позицию и суметь, или хотя бы только пожелать, выразить человеческое, обыграть его, действительно, со вкусом его воплотить. Владенье стилем, формой и средствами выражения — уже само по себе предпосылка такого рассудочного, изысканного отношения к человеческому, а ведь это, по сути, означает оскудение, обеднение человека. Здоровые, сильные чувства — это аксиома — безвкусны. Сделавшись чувствующим человеком, художник перестает существовать. Адальберт это понял, а потому и отправился в кафе, в «возвышенную сферу», — да, да, это так!

— Ну и бог с ним, батюшка, — сказала Лизавета, моя руки в жестяной лоханке, — вас ведь никто не просит следовать за ним.

— Нет, Лизавета, я не пойду за ним, но только потому, что весна порой еще заставляет меня стыдиться моего писательства. Мне, видите ли, случается получать письма, написанные незнакомым почерком, хвалу и благодарность читателей, восторженные отзывы взволнованных людей. Читая эти письма, я поневоле бываю растроган простыми чувствами, которые пробудило мое искусство; меня охватывает даже нечто вроде сострадания к наивному воодушевлению, которым дышат эти строки, и я краснею при мысли о том, как был бы огорошен такой чело-

век, заглянув за кулисы; как была бы уязвлена его наивная вера, пойми он, что честные, здоровые и добропорядочные люди вообще не пишут, не играют, не сочиняют музыки...

Впрочем, эта растроганность не мешает мне своекорыстно использовать его восхищение, стимулирующее и поощряющее мой талант, да еще строить при этом серьезную мину, точно обезьяна, разыгрывающая из себя сановитого господина... Ах, не спорьте со мной, Лизавета! Уверю вас, порой я ощущаю смертельную усталость — постоянно утверждать человеческое, не имея в нем своей доли... Да и вообще, мужчина ли художник? Об этом надо спросить женщину. По-моему, мы в какой-то мере разделяем судьбу препарированных папских певцов... Поем невыразимо трогательно и прекрасно, а сами...

— Постыдились бы, Тонио Крегер. Идите-ка лучше пить чай. Чайник уже закипает, и вот вам папиросы. Итак, вы остановились на мужском сопрано, можете продолжать с этого места. Но все-таки постыдитесь. Если бы я не знала, с какой гордой страстностью вы отдаетесь своему призванию...

— Не говорите мне о «призвании», Лизавета Ивановна! Литература не призвание, а проклятие, — запомните это. Когда ты начинаешь чувствовать его на себе? Рано, очень рано. В пору, когда еще нетрудно жить в согласии с богом и человеком, ты уже видишь на себе клеймо, ощущаешь свою загадочную несхожесть с другими, обычными, положительными людьми; пропасть, зияющая между тобой и окружающими, пропасть неверия, иронии, протеста, познания, бесчувствия становится все глубже и глубже; ты одинок — и ни в какое согласие с людьми прийти уже не можешь.

Страшная участь! Конечно, если твое сердце осталось еще достаточно живым и любвеобильным, чтобы понимать, как это страшно!.. Самолюбие непомерно разрастается, потому что ты один среди тысяч носишь это клеймо на челе и уверен, что все его видят. Я знал одного высокоодаренного актера, которого, как только он сходил с подмостков, одолевала болезненная застенчивость и робость. Так действовало на гипертрофированное «Я» этого большого художника и опустошенного человека отсутствие роли, сценической задачи... Настоящего художника — не такого, для которого искусство только профессия, а художника, отмеченного и проклятого своим даром, избранника и жертву, — вы всегда различите в толпе. Чувство отчужденности и неприкаянности, сознание, что он узан и вызывает любопытство, царственность и в то же время смущение написаны на его лице. Нечто похожее, вероятно, читается на лице вла-

стелина, когда он проходит через толпу народа, одетый в партикулярное платье. Нет, Лизавета, тут не спасет никакая одежда. Наряжайтесь во что угодно, ведите себя как атташе или гвардейский лейтенант в отпуску — вам достаточно поднять глаза, сказать одно-единственное слово, и всякий поймет, что вы не человек, а нечто чужеродное, стороннее, иное...

Да и что, собственно, такое художник? Ни на один другой вопрос невежественное человечество не отвечает со столь унылым однообразием.

«Это особый дар», — смиренно говорят добрые люди, испытавшие на себе воздействие художника, а так как радостное и возвышающее воздействие, по их простодушному представлению, непременно должно иметь своим источником нечто столь же радостное и возвышенное, то никому и в голову не приходит, сколь сомнителен и проблематичен этот «особый дар».

Всем известно, что художники легкоуязвимы, а уязвимость обычно несвойственна людям с чистой совестью и достаточно обоснованным чувством собственного достоинства... Поймите, Лизавета, что в глубине души — с переносом в область духовного — я питаю к типу художника не меньше подозрений, чем любой из моих почтенных предков там, на севере, в нашем тесном старом городке, питал бы к фокуснику или странствующему актеру, случись такому забрести к нему в дом. Слушайте дальше.

Я знаю одного банкира, седовласого дельца, одаренного талантом новеллиста. К этому своему дару он прибегает в часы досуга, и, должен вам сказать, некоторые его новеллы превосходны. И вот, вопреки — я сознательно говорю «вопреки» — этой возвышенной склонности, его репутация отнюдь не безупречна; более того, он довольно долго просидел в тюрьме, и отнюдь не беспричинно. Только отбывая наказание, этот человек осознал свой дар, и тюремные впечатления стали главным мотивом его Творчества. Отсюда недалеко и до смелого вывода: чтобы стать писателем, надо обжиться в каком-нибудь исправительном заведении. Но разве тут же не начинаешь подозревать, что «тюремные треволнения» не столь изначально связаны с его творчеством, как те, что привели его в тюрьму. Банкир, пишущий новеллы, — это редкость, но добропорядочный, безупречный, солидный банкир, пишущий новеллы, — такого просто не бывает...

Вот вы смеетесь, а я ведь не шучу. Нет на свете более мучительной проблемы, чем проблема художественного творчества и его воздействия на человека. Возьмите, к примеру, удивительное творение наиболее типичного и потому наиболее действенного художника, возьмите его бо-

лезненное, в корне двусмысленное произведение «Тристан и Изольда» и проследите воздействие этой вещи на молодого, здорового, нормально чувствующего человека. Вы увидите приподнятое состояние духа, прилив сил, искренний восторг, даже побуждение к собственному «художественному» творчеству... Милейший дилетант! У нас, художников, все обстоит по-иному, так, как и не снилось ему с его «горячим сердцем» и «подлинным энтузиазмом». Я видел художников, окруженных восторженным поклонением женщин и юношей, а чего только я не знал о них... Во всем, что касается искусства, его возникновения, а также сопутствующих ему явлений и условий, приходится постоянно делать новые и удивительные открытия...

— И эти открытия вы делаете в других, Тонио Крегер, простите меня, или не только в других?

Он молчал, нахмурив свои разлетные брови, и тихонько что-то на-свистывал.

— Дайте сюда чашку, Тонио. У вас слабый чай. Вот папиросы, курите, пожалуйста. Вы сами отлично знаете, что не обязательно смотреть на вещи так, как смотрите вы...

— Ответ Горацио, милая Лизавета. «Это значило бы рассматривать вещи слишком пристально», не правда ли?

— Нет, я хочу сказать, что можно смотреть на них и по-другому, Тонио Крегер. Я только глупая женщина, пишущая картины, и если у меня находится, что возразить вам, если мне иногда удается защитить от вас ваше собственное призвание, то, конечно, не потому, что я высказываю какие-то новые мысли, — нет, я лишь напоминаю вам то, что вы и сами отлично знаете... По-вашему, выходит, что целительное, освящающее воздействие литературы, преодоление страстей посредством познания и слова, литература как путь к всепониманию, к всепрощению и любви, что спасительная власть языка, дух писателя как высшее проявление человеческого духа вообще, литератор как совершенный человек, как святой — только фикция, что так смотреть на вещи — значит смотреть на них недостаточно пристально?

— Вы вправе все это говорить, Лизавета Ивановна, применительно к творениям ваших писателей, ибо достойная преклонения русская литература и есть та самая святая литература. Но я вовсе не упустил из виду ваших возможных возражений, напротив, они часть того, о чем я сегодня так неотвязно думаю... Посмотрите на меня. Вид у меня не слишком веселый, правда? Староватый, усталый, осунувшийся. Но так — возвращаясь к вопросу о «познании» — и должен выглядеть человек, от при-

роды склонный верить в добро, мягкосердечный, благожелательный и немного сентиментальный, но которого вконец извели и измотали психологические прозрения. Преодолевать мировую скорбь, наблюдать, примечать, оправдывать даже самое странное — и сохранять бодрость духа, утешаясь сознанием своего морального превосходства над нелепой затеей, именуемой бытием... да, конечно! Но ведь иногда, несмотря на радость выражения, человеку все же становится невольно. Все понять — значит все простить? Не уверен. Существует еще то, что я называю «познавательной брезгливостью», Лизавета: состояние, при котором человеку достаточно прозреть предмет, чтобы ощутить смертельное отвращение к нему (а отнюдь не примиренность). Это случай с датчанином Гамлетом, литератором до мозга костей. Он-то понимал, что значит быть призванным к познанию, не будучи для него рожденным. Провидеть сквозь слезный туман чувства, познавать, примечать, наблюдать — с усмешкой откладывать впрок плоды наблюдения даже в минуты, когда твои руки сплетаются с другими руками, губы ищут других губ, когда чувства помрачают твой взгляд, — это чудовищно, Лизавета, это подло, возмутительно... Но что толку возмущаться?

Другая, не менее привлекательная сторона всего этого — пресыщенность, равнодушие, безразличие, устало-ироническое отношение к любой истине; ведь не секрет, что именно в кругу умных, бывалых людей всегда царит молчаливая безнадежность. Все, что бы ни открылось вам, здесь объявляется уже устаревшим. Попробуйте высказать какую-нибудь истину, обладание которой доставляет вам свежую, юношескую радость, и в ответ вы услышите только пренебрежительное пофыркивание... Ах, Лизавета, так устаешь от литературы!

Наш скептицизм, нашу угрюмую сдержанность люди часто принимают за ограниченность, тогда как на самом деле мы только горды и малодушны.

Это о «познании». Что же касается «слова», то тут, возможно, все сводится не столько к преображению, сколько к замораживанию чувства, к хранению его на льду, и правда, ведь есть что-то нестерпимо холодное и возмутительно дерзкое в крутой и поверхностной расправе с чувством посредством литературного языка. Если сердце у вас переполнено, если вы целиком во власти какого-нибудь сладостного или высокого волнения, — чего проще? — сходите к литератору, и в кратчайший срок все будет в порядке. Он проанализирует ваш случай, найдет для него соответствующую формулу, назовет по имени, изложит его, сделает красноречивым, раз навсегда с ним расправится, устроит так, что вы станете

к нему равнодушным, и даже благодарности не спросит. А вы пойдете домой остуженный, облегченный, успокоенный, дивясь, что, собственно, во всем этом могло каких-нибудь несколько часов назад повергнуть вас в столь сладостное волнение. И вы намерены всерьез заступаться за этого холодного, суетного шарлатана? Что выговорено, гласит его символ веры, с тем покончено. Если выговорен весь мир — значит, он исчерпан, преображен, его более не существует... Отлично! Но я-то не нигилист...

— Вы не... — начала Лизавета; она только что поднесла ко рту ложечку чая, да так и замерла в этом положении.

— Конечно, нет... Да очнитесь же, Лизавета? Повторяю, я не нигилист там, где дело идет о живом чувстве. Литератор в глубине души не понимает, что жизнь может продолжаться, что ей не стыдно идти своим чередом и после того, как она «выговорена», «исчерпана». Несмотря на свое преображение (через литературу), она знай себе грешит по-старому, ибо с точки зрения духа всякое действие — грех...

Сейчас я доберусь до цели, Лизавета. Слушайте дальше. Я люблю жизнь — это признание. Примите, сберегите его — никому до вас я ничего подобного не говорил. Про меня немало судачили, даже в газетах писали, что я то ли ненавижу жизнь, то ли боюсь и презираю ее, то ли с отвращением от нее отворачиваюсь. Я с удовольствием это выслушивал, мне это льстило, но правдивее от этого такие домыслы не становились. Я люблю жизнь... Вы усмехаетесь, Лизавета, и я знаю почему. Но, заклинаю вас, не считайте того, что я сейчас скажу, за литературу! Не напоминайте мне о Цезаре Борджиа или о какой-нибудь хмельной философии, поднимающей его на щит! Что он мне, этот Цезарь Борджиа, я о нем и думать не хочу и никогда не пойму, как можно возводить в идеал нечто исключительное, демоническое. Нет, нам, необычным людям, жизнь представляется не необычностью, не призраком кровавого величия и дикой красоты, а известной противоположностью искусству и духу: нормальное, добропорядочное, милое — жизнь во всей ее соблазнительной банальности — вот царство, по которому мы тоскуем. Поверьте, дорогая, тот не художник, кто только и мечтает, только и жаждет рафинированного, эксцентрического, демонического, кто не знает тоски по наивному, простодушному, живому, по малой толике дружбы, преданности, доверчивости, по человеческому счастью, тайной и жгучей тоски, Лизавета, по блаженству обыденности!

Друг! Верьте, я был бы горд и счастлив, найдись у меня друг среди людей. Но до сих пор друзья у меня были лишь среди демонов, кобольдов, завязтых колдунов и призраков, глухих к голосу жизни, — иными словами, среди литераторов.

Мне случается стоять на эстраде под взглядами сидящих в зале людей, которые пришли послушать меня. И вот, понимаете, я ловлю себя на том, что исподтишка разглядываю аудиторию, так как меня гвоздит вопрос, кто же это пришел сюда, чье это одобрение и чья благодарность устремляются ко мне, с кем пребываю я сегодня в идеальном единении благодаря моему искусству... И я не нахожу того, кого ищу, Лизавета. Я нахожу лишь знакомую мне паству, замкнутую общину, нечто вроде собрания первых христиан: людей с неловким телом и нежной душой, людей, которые, так сказать, вечно падают — вы понимаете меня, Лизавета? — и для которых поэзия — это возможность хоть немного да насолить жизни, — словом, нахожу только страдальцев, бедняков, тоскующих. А тех, других, голубоглазых, которые не знают нужды в духовном, не нахожу никогда...

Ну а если бы все обстояло иначе? Радоваться этому было бы, по меньшей мере, непоследовательно. Нелепо любить жизнь и вместе с тем исхищряться в попытках перетянуть ее на свою сторону, привить ей вкус к меланхолическим тонкостям нездорового литературного аристократизма.

Царство искусства на земле расширяется, а царство здоровья и простодушия становится все меньше. Надо было бы тщательно оберегать то, что еще осталось от него, а не стараться обольщать поэзией людей, которым всего интереснее книги о лошадях, иллюстрированные моментальными фотографиями.

Ну можно ли себе представить что-нибудь более жалкое, чем жизнь, пробующая свои силы в искусстве? Мы, люди искусства, никого не презираем больше, чем дилетанта, смертного, который верит, что при случае он, помимо всего прочего, может стать еще и художником. Мне самому не раз приходилось испытывать это чувство.

Я нахожусь в гостях в добропорядочном доме: все едят, пьют, болтают, все дружелюбно настроены, и я счастлив и благодарен, что мне удалось, как равному среди равных, раствориться в толпе этих обыкновенных правильных людей. И вдруг (я не раз бывал тому свидетелем) поднимается с места какой-нибудь офицер, лейтенант, красивый мальчик с отличной выправкой, которого я никогда не заподозрил бы в поступке, пятнающем честь мундира, и самым недвусмысленным образом просит разрешить ему прочитать стихи собственного изготовления. Ему разрешают, не без смущенной улыбки. Он вытаскивает из кармана заветный листок бумаги и читает свое творенье, славящее музыку и любовь, — одним словом, нечто столь же глубоко прочувствованное, сколь и беспо-

лезное. Ну, скажите на милость! Лейтенант! Властелин мира! Ей богу же, это ему не к лицу! Дальше все идет, как и следовало ожидать: вытянутые физиономии, молчанье, знаки учтвого одобрения и полнейшее уныние среди слушателей. И вот первое душевное движение, в котором я отдаю себе отчет: я — совиновник замешательства, вызванного опрометчивым молодым человеком. И действительно, на меня, именно на меня, чье ремесло он испоганил, обращены насмешливые, холодные взгляды. И второе: человек, которого я только что искренне уважал, начинает падать в моих глазах, падать все ниже и ниже...

Меня охватывает благожелательное сострадание. Вместе с несколькими другими снисходительными свидетелями его позора я подхожу к нему и говорю: «Примите мои поздравления, господин лейтенант! У вас премилое дарованье! Право же, это было прелестно!» Еще мгновение, и я, кажется, похлопаю его по плечу. Но разве сострадание — то чувство, которое должен вызывать юный лейтенант? Впрочем, сам виноват.

Пускай теперь стоит как в воду опущенный и кается в том, что полагал, будто с лаврового деревца искусства можно сорвать хоть единый листок, не заплатив за него жизнью. Нет, уж я предпочитаю другого своего коллегу — банкира-уголовника. А кстати, Лизавета, вам не кажется, что я сегодня одержим гамлетовской словоохотливостью?

— Вы кончили, Тонио Крегер?

— Нет, но больше я ничего не скажу.

— Да и хватит с вас. Угодно вам выслушать мой ответ?

— А у вас есть что ответить?

— Пожалуй: Я внимательно слушала вас, Тонио, от начала до конца, и мой ответ будет относиться ко всему, что вы сегодня сказали, и, кстати, явится разрешением проблемы, которая вас так беспокоит. А разрешение это состоит в том, что вы, вот такой, какой вы сидите здесь передо мною, обыкновеннейший бюргер.

— Неужто? — удивился он и весь как-то сник...

— Вас это, видимо, больно задело, да и не могло не задеть. А потому я слегка смягчу свой приговор, на это я имею право. Вы бюргер на ложном пути, Тонио Крегер! Заблудший бюргер...

Молчание. Он решительно поднялся, взял шляпу и трость:

— Спасибо, Лизавета Ивановна. Теперь я могу спокойно отправиться домой. Вы меня dokonали.

Ближе к осени Тонио Крегер сказал Лизавете Ивановне:

— Я решил уехать, Лизавета: мне нужно проветриться, пожить в чужих краях.

— Вы что ж, батюшка, опять в Италию собрались?

— Ах, оставьте меня с вашей Италией, Лизавета! Она мне опосты- лела... Прошли времена, когда я воображал, что жить без нее не могу. Страна искусства — так ведь? Бархатная голубизна небес, вино, горяча- щее кровь, и сладостная чувственность... Все это не по мне. Даже думать об Италии не хочу. Вся эта *bellezza* действует мне на нервы. Вдобавок я не переношу волооких живчиков-южан. У этих римлян нет совести в глазах... Я хочу немножко пожить в Дании.

— В Дании?

— Да. И думаю, что это будет для меня не бесполезно... Я поче- му-то ни разу туда не добирался, хотя всю юность прожил у самой датской границы; тем не менее я всегда знал и любил эту страну. Такие северные симпатии у меня, наверное, от отца, потому что моя мать, конечно, лю- била *bellezza* в той мере, в какой она вообще могла что-нибудь любить. Вспомните, Лизавета, хотя бы, какие там, на севере, пишут книги глубо- кие, чистые, полные юмора. Я от них без ума. А скандинавский стол? Эти ни с чем не сравнимые кушанья, которые переносятся только в насквозь просоленном воздухе (впрочем, я не уверен, что способен теперь перене- сти их), я их немного знаю еще по юношеским воспоминаниям, потому что в наших краях едят точно так же. Или возьмите имена и фамилии тамошних жителей — у меня на родине они тоже частенько встреча- ются. Ингеборг, например, — ведь это как звук арфы, чистейшая поэзия! А море! У них там Балтийское море!. Короче говоря, я еду туда, Лиза- вета. Хочу опять видеть Балтийское море, слышать эти имена, читать эти книги в тех местах, где они возникли; и еще хочу постоять на террасе Кронборга, где дух отца явился Гамлету и обрек на страдания и смерть злополучного благородного юношу...

— Разрешите спросить, Тонио, как вы поедете? Какой вы себе наме- тили маршрут?

— Обычный, — отвечал он, пожимая плечами, но при этом покрас- нел. — Я думаю проехать через... мою исходную точку, Лизавета; после тринадцати лет это, пожалуй, будет забавно.

Она улыбнулась:

— Вот то, что я хотела услышать, Тонио Крегер. Поезжайте с богом.

Не забудьте только написать мне, идет? Я надеюсь получить письмо, полное впечатлений от вашей поездки... в Данию.

2.3. Опыт интерпретации 1

В 1921 г. Томас Манн заканчивает свое вступление к «Русской антологии» знаменательными словами: «Россия и Германия должны знать друг друга все лучше и лучше. Они должны рука об руку идти в будущее»¹.

В устах Томаса Манна этот призыв больше, чем риторическая формула; за ним стоит опыт личного переживания «русской идеи», которая открылась ему в творчестве Тургенева и Толстого, Гоголя и Достоевского. «Сущность русской души» и учение Ницше — в той же статье Томас Манн упоминает их рядом, в одной фразе, как ключевые и равные по значению открытия своей молодости. Они спасли его от декадентства и «духовной смерти», явились «мостом в будущее», по которому он, «сын бюргерской эпохи», совершил спасительный переход в XX столетие².

Опыт этого перехода лег в основу автобиографического рассказа «Тонио Крегер» (1903), где Т. Манн впервые употребляет выражение «святая русская литература». Затем он многократно варьирует его в более поздних своих произведениях — «Размышления аполитичного» (1918), «Галерея русских писателей» (1922), «Достоевский — но в меру» (1946), «Мое время» (1950). Так, в «Размышлениях аполитичного» читаем: «Не есть ли русский человек самый человечный из людей? Не есть ли его литература самая человечная из всех — святая по природе своей гуманности?»³.

В идейной структуре рассказа «Тонио Крегер» ключевую роль играет, как известно, эпизод встречи молодого, но уже прославленного писателя Тонио Крегера с русской художницей Лизаветой Ивановной. Этот эпизод — поворотный пункт в развитии действия. Он содержит пространный разговор об искусстве, в ходе которого Тонио, варьируя

¹ Статья Т. Манна была написана как вступление к специальному номеру журнала «Süddeutsche Monatshefte» («Южногерманские ежемесячники»), озаглавленному «Meisterwerke der russischen Erzählungskunst» («Шедевры русского повествовательного искусства»). Душой издания был русский переводчик Александр Элиасберг, который в 1920 г. инициировал также издание книги «Новые русские прозаики» («Neue russische Erzähler»), вышедшей с посвящением Томасу Манну: «Томасу Манну, искусному мастеру немецкой прозы, посвящает этот сборник с глубоким почтением составитель».

² «В самом деле, есть два явления, которые связали с новыми временами сына века девятнадцатого, сына бюргерской эпохи, защитив его от духовного оцепенения и смерти, проложив перед ним мосты в будущее — Ницше и сущность русской души».

³ Ср. в эссе «Мое время» («Meine Zeit»): «Кто осмелился бы отказать в человечности России, вечной России? Нигде и никогда не бывало более глубокого гуманизма, чем в русской литературе, святой русской литературе, как я писал в одной своей юношеской новелле».

тему «проклятого поэта», жалуется на судьбу художника, обреченного на то, чтобы оплачивать свой дар изоляцией и одиночеством, неспособностью к любви и простому человеческому счастью. В ответ Лизавета Ивановна напоминает своему другу о высоком призвании художника, а самого Тонио насмешливо называет «заблудшим бюргером».

Комментируя этот эпизод, Герман Курцке пишет: «Разговор Тонио Крегера с Лизаветой Ивановной — это разговор бюргера с человеком богемы. Бюргер в этой среде — человек конченный. Сначала Крегер ошеломлен утверждением Лизаветы о том, что он не кто иной, как заблудший бюргер. Но затем он развертывает настоящую апологию бюргерства и, противореча высокомерному эстетизму обитательницы Швабинга, именно бюргерскую культуру провозглашает питательной средой подлинного искусства. В его словах едва заметно просвечивает революционно-гуманистическая традиция с ее идеалами человеколюбия и социальной солидарности».

Приведенная цитата — выразительный пример полного безразличия немецкого исследователя к русской проблематике рассказа. «Бюргерская» любовь Тонио Крегера к «жизни во всей ее соблазнительной банальности» отнюдь не покрывается той третьесословной идеологией «свободы, равенства и братства», которую Т. Манн развенчивает позднее в образе Лодовико Сеттембрини («Волшебная гора», 1924), а убеждения Лизаветы Ивановны менее всего выражают высокомерное презрение к жизни обыкновенных людей, не искушенных рафинированными эстетическими переживаниями. Для понимания того и другого решающее значение имеет русский «генотекст» рассказа.

Его первой манифестацией становится образ отца Тонио «консула Крегера», «высокого, изящно одетого, задумчивого господина с полевым цветком в петлице». По признанию Т. Манна, в этом образе он объединил черты своих любимцев — Ивана Тургенева и Теодора Шторма, поздних представителей европейского гуманизма, которым еще удавалось ценой последнего напряжения примирять и гармонизировать противоречия современной культуры. Но предотвратить кризис этой культуры они не могли. Его жертвами стали их «дети», люди «конца бюргерской эпохи», такие как сам Т. Манн и его автобиографический герой Тонио Крегер.

Отчаянный монолог, который он произносит в мастерской своей русской подруги, — исповедь декадента, чья душа измучена дуализмом между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой, искусством

и жизнью. Но предельная острота переживания этих противоречий является вместе с тем и залогом их преодоления. Т. Манн — ученик Ницше, и рядом со словом «жертва» у него стоит слово «избранник». История Тонио Крегера задумана и рассказана Т. Манном как история преодоления кризиса культуры.

Тонио Крегер — герой пути, ведущего через кризис к возрождению. Новелла представляет собой сжатый до размеров малого жанра роман воспитания, в результате которого его герой обретает смысл жизни и смысл творчества. Тайна новеллы, не раскрытая ни немецкими, ни русскими ее интерпретаторами, заключается в том, что смысл этот подсказывает Тонио не что иное, как «святая русская литература», или, как формулирует Т. Манн позднее, «юношеский миф русской литературы».

В России формирование этого мифа относится к середине XIX в. В своих «Русских ночах» (1844) В. Ф. Одоевский патетически провозглашает молодую Россию преемницей Европы, одряхлевшей и предавшей наследие немецкого романтизма — идеал религиозно-эстетического синтеза культуры. Подменяя романтическую критику Просвещения критикой Запада, славянофилы переосмыслиют внутриевропейскую антитезу Средневековья и Нового времени (органической культуры и рационалистической цивилизации) как антитезу России и Европы.

Через Достоевского славянофильская традиция была усвоена деятелями религиозно-философского ренессанса. Развивая метафизику положительного всеединства, Вл. Соловьев и его последователи преодолевают рационалистическую дихотомию субъекта и объекта, духа и жизни, сознания и бытия, личности и мира. Человек для них — не замкнутое индивидуальное существо, а микрокосм, соответствующий макрокосму. Субъект присутствует в объекте и объект в субъекте, «ничего нет внутри, ничего снаружи, ибо то, что внутри, то и снаружи» (Гете).

Органом познания мира русская философия всеединства провозгласила, как известно, не аналитический разум, а любящее сердце — святое средоточие Вселенной. Познание жизни становилось тем самым и ее преобразованием, житнетворчеством. Вслед за романтиками русские религиозные философы исходили из убеждения в том, что божественный акт творения еще не завершен и, для того чтобы его завершить, Бог-творец нуждается в человеке-художнике, своем образе и подобии. Назначение человека они видели в том, чтобы стать посредником между Богом и миром, объединить их в микрокосме своей души, а значит, и в макрокосме всего мира.

Средство такого объединения русские поэты и философы — ученики Шеллинга и немецких романтиков — видели в искусстве, в творческой

способности художника воплотить бесконечное в конечном. В искусстве, говорит Бердяев, «спадает короста с лица мира», предуготовляется «царство Божье», которое «можно мыслить лишь как царство красоты», и «всякая красота в мире есть воспоминание о рае или пророчество о мире преображенном».

Вл. Соловьеву красота преображенного мира явилась в образе святой Софии, Премудрости Божией. В символистской софиологии София осмыслялась как платоновская «душа мира», женственная ипостась Божества и богиня грядущего Третьего царства, где сольются в гармонии царство природы и царство духа, еще разделенные и страдающие: «...одно — бессловесная бессознательная земля, уничтожаемая роком, другое — сознательное бесплодное слово, гибнущее от прикосновения жизни». «Гибель тут и там! — восклицает Андрей Белый. — Единственный выход из гибели — восхождение к той степени совершенства, где параллельные царства соприкасаются (Третье царство, царство Духа, соединяющее небо и землю, ангела и животного в человеке)».

С точки зрения русских идеологов, обновления культуры, ее современный кризис проявляется в двух основных формах. С одной стороны, это кризис гуманистического антропоцентризма, приведшего к богоотрицанию и культу природного человека. С другой — кризис исторического христианства с его недоверием к человеку, с его требованием раскаяния и отречения от чувственной природы. Тому и другому провозвестники Третьего царства противопоставляли идею богочеловечества; Третье царство наступит, по их учению, тогда, когда человечество воплотит в себе Софию и благодаря этому воссоединится с Христом.

Среди экзегетов святой Софии наибольшее влияние на западную мысль оказал Дмитрий Мережковский, о котором Томас Манн писал с восхищением, почти повторяя слова Ницше о Достоевском: «Гениальнейший критик и психолог всемирного значения». Мережковский превосходно знал, что идея «Третьего Завета», которая должна была, согласно его взглядам, лечь в основание новой вселенской церкви, опирается на многовековую традицию европейской культуры; через Ибсена и Ницше, Гейне и Новалиса, Шиллера и Лессинга она уходит своими корнями в средневековую мистику (Йоахим Флорский, XII в.). Однако он был убежден и убедил своих западноевропейских читателей в том, что законная наследница и естественная среда этой идеи в XIX в. — культура русская.

Перенимая у Мережковского эту точку зрения, Томас Манн пишет: «Нам представляется, что со дней Гоголя борьба за „царство“, за новое

человечество и новую религию, за воплощение духа и одухотворение плоти нигде не ведется смелее и искреннее, чем в русской душе». Именно этот «русский» синтез «просвещения и веры, свободы и обусловленности, духа и плоти, бога и мира»⁴ все явственнее осознается Томасом Манном как его собственный символ веры, и в известном смысле искания его героев, таких как Ганс Касторп или Иосиф, представляют собой не что иное, как поиски «русской души», которая блуждает по страницам его произведений то под именем «немецкой середины» («Волшебная гора»), то «двойного благословения» («Иосиф и его братья»).

Уже романтики верили в магическую власть искусства, в его способность «романтизировать мир», т. е. преодолеть трагический разрыв между искусством и жизнью. Возрождением этой веры, утраченной, как отмечал Вл. Соловьев, в эстетике Гегеля явилась символистская концепция теургии, ибо, по выражению Бердяева, «теургия не культуру творит, а новое бытие», в которой «слово становится плотью». Искусство приобретало тем самым религиозное значение, художник возвышался до роли мессии, который призван отменить границу между царствами земным и небесным: тогда земля станет небесной, небо земным, а человек — богочеловеком.

Такова, в общем и целом, та система взглядов, которую Томас Манн характеризует словами «русская идея» и «сущность русской души». «Проблема искусства как теургии — по преимуществу русская проблема, русская трагедия творчества», — пишет в 1916 г. Бердяев. Между тем в новелле «Тонио Крегер» эта проблема мучает поэта немецкого, а русская художница нужна для того, чтобы способствовать ее разрешению. «По вашему выходит, — говорит Лизвета Ивановна, — что целительное, освящающее жизнь воздействие литературы, преодоление страстей посредством познания и слова, литература как путь к пониманию, всепрощению и любви, что спасительная власть языка, дух писателя как высшее проявление человеческого духа вообще, писатель как совершенный человек, как святой — только фикция, что смотреть на вещи так — значит смотреть на них недостаточно пристально?»

За ее верой в художника как святого, в литературу как спасительный путь «к пониманию, всепрощению и любви» стоит «юношеский миф русской литературы». Слушая свою русскую подругу, Тонио Крегер со-

⁴ Ср. в статье Т. Манна «Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» (1922): «Дмитрий Мережковский сказал, что в животном начале заключено и животное-человек и животное-бог. Человечество еще почти не постигло сущности животнo-божественного; однако только слияние животнo-божественного с богочеловеком и принесет когда-нибудь избавление роду человеческому».

глашается: «Вы вправе все это говорить, Лизавета Ивановна, применительно к творениям ваших писателей, ибо достойная преклонения русская литература и есть та самая святая литература».

Но душа художника-декадента отравлена противоречием между искусством и жизнью; для него красота — вне бытия, и, тоскуя по жизни, он противопоставляет вере в святое искусство историю своих мучительных сомнений и разочарований. Литератор, по его мнению, человек ущербный и одинокий; с завистью и презрением подсматривает он за жизнью обыкновенных людей; его дар видеть их насквозь вызывает у него «гносеологическое отращение» (Erkenntnisekel), а мастерство, с которым он воплощает свое знание о людях в художественных образах, кажется ему предательством, убийством теплого эмоционального существа жизни. Через десять лет после Т. Манна аналогичный образ художника создает А. Блок:

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманьем
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить. <...>

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие.
Творческий разум осилил — убил.

Цитируя это стихотворение в статье «Блок и Гейне», Ю. Тынянов писал: «Искусство — вивисекция; оно дается взамен зарождения новой души, оно — убийство ее; не осуществление свободы в искусстве, а рабство птицы, поющей в тяжелой клетке...» Именно таков строй чувств Тонио Крегера. Измученный непримиримым противоречием духа и жизни, он саркастически замечает, что тот, кто хотел бы достичь совершенства в творчестве, должен был бы умереть. Такова точка зрения нигилизма, жест отрицания жизни. Но Тонио добавляет: «Я не нигилист. <...> Я люблю жизнь — это признание».

В том, что жизнь имеет смысл, сомнений у него нет, но смысл этот ему не дается, ибо открывается не мыслителю, не острому аналитическому уму, а, словно Бог пророка Исаяи, лишь тому, кто его не ищет и не вопрошает о нем. Такова Лизавета Ивановна — «всего лишь глупая женщина, пишущая картины». В центре новеллы находится, таким образом, гносеологический кризис, и если русская художница иронизирует над своим молодым другом, то лишь потому, что его отчаяние представляется ей болезнью роста. Ее собственные взгляды на искусство имеют русское происхождение, и она как будто бы знает, что рано или поздно и Тонио примет их как свои. Тогда он поймет, что познание — это не вывешивание, а подвиг любви, призванный восстановить божественную гармонию, что полнота жизни заключается не в чувственных эксцессах и не в обывательском благополучии, а в творчестве становящегося бытия, которое обретает смысл и реальность под руками художника. В акте творчества он распознает не месть отверженного, а сублимацию и преобразование.

Догадываясь, что Тонио на этом пути, Лизавета Ивановна требует от него отчета, содержание которого она знает, кажется, заранее. Когда Тонио объявляет ей о своем намерении посетить места своего детства, а затем совершить путешествие в Данию, она отвечает почти торжественно: «Вот то, что я хотела услышать, Тонио Креггер. Поезжайте с богом. Не забудьте только написать мне, хорошо? Я надеюсь получить письмо, полное впечатлений от вашей поездки... в Данию».

Путешествие Тонио — это путь к своему «Я», и неоглашенная программа, которую русская художница задает своему другу, — это программа религиозно-этического оправдания жизни с помощью художественного творчества. Осмыслению этой программы посвящены заключительные эпизоды новеллы. В родном городе Тонио по ошибке принимают за преступника, которого ищет полиция, и он почти не сопротивляется — художник, каким он себя представляет, действительно находится, по его мнению, вне нормы и закона общечеловеческой жизни. Затем, когда недоразумение разрешается, он едет дальше на север, в страну, где живут «светлые, голубоглазые, белокурые» люди, чтобы окончательно принять их жизнь или окончательно ее отвергнуть. Ключевую роль играет при этом переживание Балтийского моря, чувство счастья, которое испытывает Тонио от его созерцания.

Функция этих эпизодов не менее важна, чем та, которую несет сцена встречи Тонио с призраками из его гимназического прошлого. «Море, — писал Томас Манн в эссе „Любек как форма духовной жизни“ (1926), —

это не пейзаж, а переживание вечности... метафизическая фантазия». Так думал не только он. На рубеже веков символ моря, «живого одевания божества», которое ткёт в «Фаусте» Дух земли, стал топосом поэзии неоромантизма, черпавшей вдохновение в монистическом мировоззрении эпохи, будь то теория психофизического монизма, философия жизни или русская метафизика всеединства. Морские глубины воспринимались как образ абсолютной реальности, в которой тонут все противоречия мира феноменального, представляющего собой лишь иллюзорную конструкцию отвлеченного разума. Казалось, что, созерцая море, игру его волн, человек приближается к постижению космического единства раздельности и взаимопроникновения: отношение волны к морю служило метафорой такого отношения между индивидом и целокупностью жизни, при котором целое утверждает себя в многообразии своих индивидуальных проявлений, а каждое из них несет в себе всю полноту целого.

Свидетельством того, что Тонио отыскал предназначенный ему путь, является следующее место из его письма к Лизавете Ивановне, его русской наставнице: «Сейчас, когда я пишу, ко мне в комнату доносится рокот моря, и я закрываю глаза. Я вглядываюсь в не родившийся, еще призрачный мир, который требует, чтобы его отлили в форму, упорядочили, вижу толчею теней, в которых угадываются лица, эти тени машут мне — воплоти и освободи нас!»

«Толчея теней» — это образ чувственно-материальной жизни, которой наивно и бездумно наслаждаются обыкновенные люди, принимающие ее за реальность и не «ведающие нужды в духовном». Но прежней зависти к ним Тонио больше не испытывает; жизнь вне творчества не заслуживает зависти, ибо в ней отсутствует именно то, что раньше так его привлекало, — полнота, самодостаточность, завершенность. Теперь эта жизнь, не порожденная личностью изнутри, а традиционная, готовая, предоставленная в дар для некритического ее использования, сама кажется ему только предварительным наброском, царством бесплотных теней, ожидающих избавления от художника.

Таков, однако, лишь один аспект того нового чувства жизни, которое овладевает Тонио на берегу моря. Не только жизнь жаждет духа, но и дух — жизни. «Ведь если что может сделать из литератора поэта, то как раз моя бюргерская, обывательская любовь к человеческому, живому, обыденному. Все тепло, вся доброта, весь юмор идут от нее, и временами мне кажется, что это и есть та любовь, о которой в Писании сказано, что человек может говорить языком человеческим и ангельским,

но без любви голос его все равно останется гудящей медью и кимвалом бряцающим».

Из этих слов явствует, что только любовь к жизни — подлинный источник творчества. О такой любви и сказано в Библии, в первом письме апостола Павла коринфянам «Любовь как высший духовный дар»: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал бряцающий» [Кор. I, 13]. Религиозный мотив возникает в новелле внезапно, он, казалось бы, не подготовлен предшествующими мыслями и чувствами Тонио. Но, ссылаясь на Библию, Томас Манн не иронизирует, ссылка оправдана «юношеским мифом русской литературы». Читатель имеет все основания воспринимать перемену, произошедшую в Тонио, по аналогии с мистерией, пережитой апостолом Павлом на пути в Дамаск: обращение декадента в русскую религию искусства соответствует чуду обращения язычника в христианство.

Таким образом, понятие «святая русская литература» обозначает в новелле Томаса Манна не один из частных субтекстов, а идейный центр, вокруг которого организован весь ее сюжет — история инициации и трансгрессии героя-художника, его перехода от кризиса к возрождению.

Новелла «Тонио Крегер» — первое свидетельство любви Томаса Манна к русской литературе, любви, которая с каждым годом становилась все крепче. Уже в «Размышлениях аполитичного» (1918) Томас Манн противопоставляет рационалистической цивилизации латинского Запада немецкую форму гуманизма, максимально сближая ее с русской «человечностью» — «гуманностью под знаком веры». Власть логики над жизнью, организации над органикой, литературы над музыкой, политики над метафизикой — все то, что Томас Манн не приемлет в западной (западной и по отношению к Германии) цивилизации, было подвергнуто критике уже славянофилами XIX в.

Перевод понятия «гуманизм» из сферы политики в сферу метафизики и эстетики осуществляется у Томаса Манна по русскому коду⁵. Так это в эссе «О немецкой республике» (1923), где Томас Манн фор-

⁵ Примечательна в этом отношении связь между Достоевским и Шиллером, на которую Т. Манн указал в статье 1917 г. «Миру мир?» («Weltfrieden?»): «Представители русской и немецкой духовной культуры, Достоевский и Шиллер, согласны в том, что проблема человека может быть решена не в политике, а лишь в духовно-нравственной сфере — с помощью религии и нравственного самоусовершенствования отдельного человека, как утверждал один из них, либо с помощью искусства, путем эстетического воспитания и эмансипации опять же отдельного человека, как верил другой».

мулирует выражение «Третье Царство религиозной гуманности». Так это в обращении к международному конгрессу Пен-клуба «Проблема свободы» (1939), свидетельствующем о том, что ни нацизм, ни война не смогли разрушить веру писателя в идеал «тотального гуманизма». Так это, наконец, и в статье «Достоевский — но в меру» (1946), восхваляющей «новую, более глубокую гуманность, прошедшую сквозь адский опыт познания и просветленную страданием».

Интерес Томаса Манна к России не имеет ничего общего с «очарованием славянского демонизма», как полагает Урс Хефтрих, доказывая, что «русская авантюра» Томаса Манна определялась идеей очистительной реварваризации Запада. Этот тезис так же неверен, как и убеждение Альберта фон Ширдинга в том, что русская идея синтеза постепенно утрачивала для Томаса Манна свою актуальность под влиянием угрозы национал-социализма. Знарок русской литературы, Томас Манн едва ли мог не понимать, насколько несовместимы друг с другом русская религия «Третьего царства» и нацистская идеология «Третьего Рейха», насколько велика и принципиальна дистанция между сверхчеловеком Ницше и богочеловеком Достоевского.

Когда в «Русской антологии» Манн связывает идею синтеза плоти и духа именно с Ницше, он интерпретирует его в свете русского религиозного сознания, подчеркнуто отождествляя его с Ибсеном, автором «всемирно-исторической драмы» «Кесарь и Галилеянин» (1873). Между тем в драме Ибсена, как и в наследующем ей романе Мережковского «Юлиан Отступник» (1896), правда не на стороне императора Юлиана, а на стороне его наставника, философа-мистика Максима, которого ницшеанский герой Юлиан понимает не до конца. Мечтая вернуться к религии Олимпа и преследуя христиан, Юлиан предаёт идею «святой плоти», подменяет идеал синтеза Олимпа и Голгофы языческой антитезой христианскому спиритуализму. «Тут Ибсен очень приближается к русским ожиданиям Духа Святого», — замечает в статье об Ибсене Бердяев.

В предисловии к «Русской антологии» Манну важно подчеркнуть не противоречие между ницшеанским неоязычеством и русским неохристианством, а сходство и преемственность. Но уже задолго до «Антологии», в «Тонио Крегере», признание героя в любви к жизни сопровождается знаменательной антиницшеанской оговоркой: «Не думайте только о Цезаре Борджиа или о какой-то хмельной философии, поднимающей его на щит. Что он мне, этот Цезарь Борджиа; я никогда не пойму, как можно возводить в идеал нечто исключительное, демоническое». «Хмельная философия» — это, конечно, Ницше, его дионисийство, его

культ сильной личности, примером которой служил ему, в частности, Цезарь Борджиа, один из прототипов Заратустры.

В сознании Томаса Манна «русская идея» не означает одичания, возврата к варварству. Напротив, квинтэссенцией русской культуры является, по Томасу Манну, воля к ресакрализации западного гуманизма, стремление оправдать его метафизически. Гуманистическая антропология нуждается, с точки зрения Томаса Манна, в религиозном фундаменте, человек модерна должен пройти сквозь горнило «консервативной революции». В противном случае ему грозит та опасность, о которой предупреждал, полемизируя с русскими либералами, Достоевский — превратиться в *animal domestique*, принять «теплый курятник» за «хрустальный дворец». «Вот, видите ли, — говорит человек из подполья, — если вместо дворца будет курятник и пойдет дождь, я, может быть, и влезу в курятник, чтобы не замочиться, но все-таки курятника не приму за дворец из благодарности, что он меня от дождя сохранил. Вы смеетесь, вы даже говорите, что в этом случае курятник и хоромы — все равно. Да, — отвечаю я, — если б надо было жить только для того, чтоб не замочиться». Сочувствуя духовному максимализму Достоевского, Томас Манн признает неустранимость метафизической потребности, ибо, как он пишет в романе «Иосиф и его братья», «история человека древнее, чем материальный мир, древнее, чем жизнь, основанная на человеческой воле».

Призыв Т. Манна вернуться к религиозным корням гуманизма — явление не исключительное. Так же думал в те годы и Эрнст Роберт Курциус, ученый и публицист, автор книги «Немецкий дух в опасности» (1932), которую Томас Манн хорошо знал и высоко ценил. В статье «Гуманизм как инициатива» Курциус выступает за «новый гуманизм, разомкнутый в небесную перспективу», пишет о необходимости преодолеть «декаданс гуманистического мировоззрения», подчинив идею формирования совершенной личности религиозной идее спасения, и заключает: «Если сегодня, во второй трети двадцатого столетия, мы хотим, чтобы снова ожил гуманизм, он может быть только тотальным — одновременно чувственным и духовным, филологическим и мусическим, философским и художественным, религиозным и политическим».

Так же как и Томас Манн, Курциус ссылается на опыт русской культуры. Своим учителем он называет Вячеслава Иванова, игравшего в духовном становлении Курциуса такую же роль, какую Мережковский играл для Томаса Манна. Обильно цитируя Иванова, Курциус сопровождает эти цитаты следующими словами: «Мы видим глубокий смысл

в том, что русский поборник гуманизма, голос которого мы слушали, обращается мыслью к древним мистериям и божественному откровению. Он убежден в том, что человек, потерявший веру в Бога, не есть человек в полном смысле слова, что вещи небесные и земные сплетены в единое нерасторжимое целое. Надобно быть, может быть, русским христианином, наследником византийской мудрости для того, чтобы, подобно Иванову, оплодотворить гуманистическую мысль откровениями античных мистерий».

Пример Курциуса лишь подтверждает значение русской темы в творчестве Томаса Манна. В условиях острого кризиса европейского гуманизма Манн искал путь к его возрождению и модернизации, опираясь на опыт русской литературы, на ее «юношеский миф», и первым результатом освоения этого мифа явилась новелла о Тонио Крегере.

2.4. Задания для самостоятельной работы

Задание 1. Прочтите следующий образец аннотации: «Статья содержит интерпретацию новеллы Томаса Манна „Тонио Крегер“ (1903) в смысловом пространстве символистской философии творчества и в связи с идеей возрождения гуманистической культуры, которую немецкие поэты и философы начала XX в. формулировали под влиянием русской мысли».

Составьте свой вариант аннотации. Озаглавьте текст, помещенный под рубрикой, «Опыт интерпретации».

Задание 2. В литературе вопроса репертуар претекстов, участвующих в формировании смысла новеллы Т. Манна, сводится, как правило, к произведениям следующих авторов: Шиллер, Штурм, Тургенев, Шекспир, Гете, Ницше, Вагнер, Шопенгауэр. Поясните этот список, продолжите его, опираясь на предложенную интерпретацию.

Задание 3. Ответьте на вопросы: 1. Какова функция мотива моря в смысловом пространстве новеллы? 2. С каким концептом русской культуры конца XIX — начала XX в. соотносится этот мотив?

Задание 4. Объясните, в чем заключается принципиальное отличие предложенной выше интерпретации новеллы Т. Манна от ее трактовки в книге В. Адмони и Т. Сильман «Томас Манн» (Л., 1960. С. 96–101).

Задание 5. Прочтите статью Т. Манна «Русская антология» (Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 8). Отметьте переключки с содержанием предложенной выше интерпретации новеллы «Тонио Крегер».

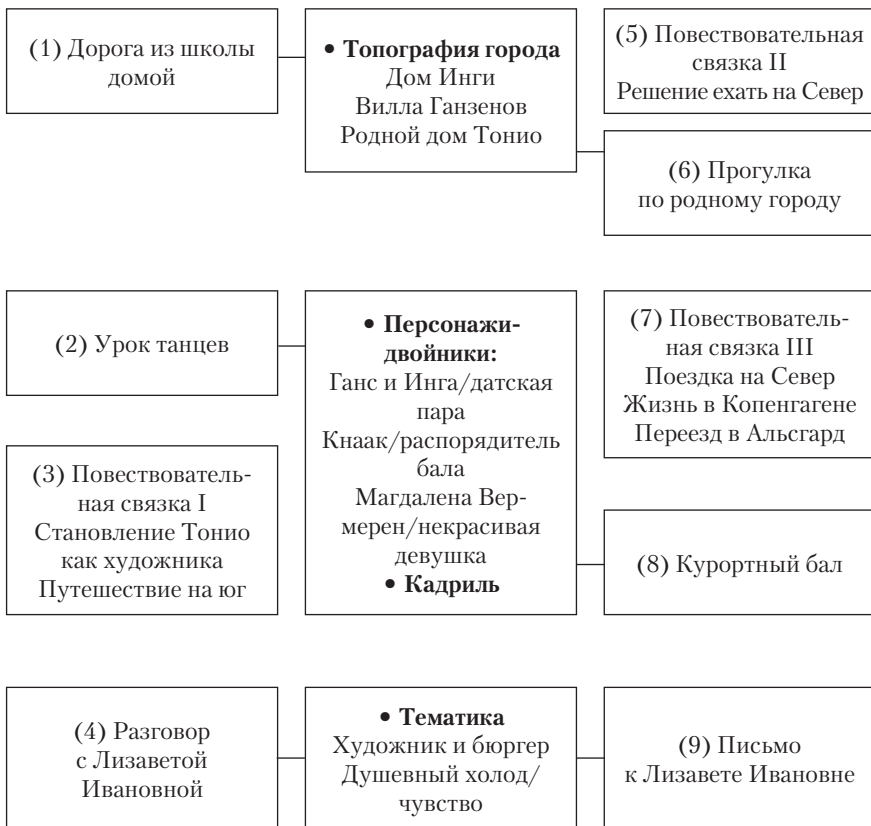
Задание 6. Опишите маршрут путешествия героя новеллы, опираясь на следующую схему:

Путь художника

17 лет: с 14 до 30 лет

Путешествие Тонио Крегера в Данию

лето/осень



3. ФРАГМЕНТ ДРАМЫ Ф. КАФКИ «ОХРАННИК СКЛЕПА»

3.1. О Франце Кафке

Кафка, Франц (Kafka, Franz), 3.07.1883, Прага — 3.06.1924, санаторий «Кирлинг» под Веной. Родился в еврейской купеческой семье, остро переживал тиранию отца. В 1901–1906 гг. изучал германистику и право в Пражском университете, получил степень доктора. Затем стал служащим страхового общества, где работал до своей преждевременной пенсии по болезни (1922). В 1912–1913 гг. совершил путешествие по Франции, Германии, Венгрии и Швейцарии. Дважды был помолвлен, но оба раза разорвал отношения с невестой (Фелицией Бауэр) до вступления в брак. В 1917 г. заболел туберкулезом, проводил много времени в санаториях и лечебницах. В 1920–1922 гг. его связывали любовные отношения с чешской журналисткой Миленой Есенской, его последней любовью стала польская еврейка Дора Диамант, с которой он прожил последний год своей жизни. Незадолго до смерти Кафка переехал в Берлин, затем в Вену. Умирая, завещал уничтожить свои рукописи, из которых успел опубликовать лишь очень немногое. Большинство произведений Кафки были подготовлены к печати и опубликованы вопреки завещанию автора его другом М. Бродом.

Романы и рассказы Кафки — одно из самых ярких и своеобразных явлений европейской прозы XX в. — приобрели всемирную известность лишь после Второй мировой войны. Генетически связанные с течением экспрессионизма, они глубоко запечатлели трагическое мироощущение человека эпохи модерна — духовный опыт экзистенциального одиночества, метафизической бесприютности и социального отчуждения. Художественное открытие Кафки — сильнодействующий контраст между традиционной структурой языкового сообщения и воплощенном в этой структуре сознании абсурдности человеческого существования.

Произведения:

- «Превращение», рассказ, 1916;
- «Приговор», рассказ, 1916;
- «В исправительной колонии», рассказ, 1919;
- «Сельский врач», рассказы, 1919;
- «Голодарь», рассказы, 1924;
- «Процесс», роман, 1925;
- «Замок», роман, 1926;
- «Америка», фрагмент романа, 1927;
- «Как строилась китайская стена», рассказы, 1931;
- «Приготовление к деревенской свадьбе и другие прозаические произведения из наследия», 1953.

3.2. Текст для интерпретации (Interpretandum 2)

Охранник склепа (перевод А. Жеребина)

*Маленький кабинет, высокое окно, за ним облетающая вершина дерева.
Князь (за письменным столом, откинувшись назад, смотрит в окно).
Камергер (белая окладистая борода, затянут, словно юноша, в тесный жакет, у стены рядом со средней дверью).*

Пауза.

Князь (*отворачиваясь от окна*). И так?

Камергер. Я не могу этого рекомендовать, Ваше Высочество.

Князь. Отчего же?

Камергер. Мне не удастся сразу облечь свои сомнения в отчетливую форму. Хотелось бы сказать много больше, но я всего лишь напомню общечеловеческую истину: чти покой мертвых.

Князь. Так думаю и я.

Камергер. Тогда я понял вас неверно.

Князь. Видимо, да.

Пауза.

Может быть, в этом деле вас приводит в смущение единственно та странность, что я не отдал распоряжение без всяких околечностей, а прежде сообщил о нем вам.

Ка мергер. Подобное сообщение возлагает на меня особую ответственность. Мой долг — быть ее достойным.

К н я з ь. Ни слова об ответственности!

Пауза.

Так вот, еще раз. До сих пор склеп во Фридрихспарке охранялся одним сторожем, при входе в парк у него есть сторожка, где он живет. Разве все это в целом требовало каких-нибудь изменений?

Ка мергер. Конечно, нет. Склепу уже более четырехсот лет, и все это время он охранялся именно таким образом.

К н я з ь. Этот обычай можно было бы считать дурным. Но ведь это не дурной обычай?

Ка мергер. Это необходимое установление.

К н я з ь. Значит, необходимое установление. Итак, я уже довольно давно здесь, в загородном дворце, у меня была возможность вникнуть в мелочи, которые до сих пор доверялись посторонним, — так или иначе они оправдали доверие, — и я пришел к выводу: сторожа в парке наверху недостаточно, следует, чтобы еще один нес охрану внизу, в склепе. Возможно, это будет не очень приятная служба. Но, по опыту, на любую должность можно найти людей пригодных и усердных.

Ка мергер. Разумеется, все, что повелевает Ваше Высочество, будет исполнено и в том случае, если необходимость того, что приказано, непонятна.

К н я з ь (*вспылив*). Необходимость! Что, разве стража у ворот парка необходима? Фридрихспарк является частью дворцового парка, весь им окружен, а дворцовый парк охраняется превосходно, даже военными. Так зачем же особая стража у Фридрихспарка? Не пустая ли это формальность? Ложе смерти, предоставленное несчастному старику, который печется там об охране?

Ка мергер. Да, формальность, но необходимая. Знак почтения к великим умершим.

К н я з ь. А стража в самом склепе?

Ка мергер. На мой взгляд, она имеет полицейский смысл, это реальная охрана вещей нереальных, удаленных из сферы человеческого.

К н я з ь. В моей семье этот склеп служит границей, отделяющей человеческое от иного, и я хочу, чтобы на этой границе была стража. Что же касается того, что вы называете полицейской необходимостью, об этом мы можем допросить самого охранника. Я велел его доставить.

Звонит.

Ка мергер. Осмелюсь заметить, этот старик — сумасшедший, он совсем выжил из ума.

Князь. Если так, это еще раз доказывает необходимость усиления стражи в том смысле, в каком я говорил.

Слуга.

Охранник склепа!

Слуга вводит Охранника, крепко держа его за руку выше локтя, иначе он рухнул бы на пол от слабости. На Охраннике парадная ливрея, ветхая, красного цвета, висящая на нем чересчур свободно, серебряные пуговицы начищены до блеска, множество знаков отличия. В руках держит шапку. Под взглядами господ его бьет дрожь.

На диван!

Слуга помогает Охраннику лечь и уходит. Пауза.

Слышно лишь негромкое хриплое дыхание Охранника.

Князь (снова сидит в кресле). Ты слышишь?

Охранник старается ответить, но не может, он слишком слаб, откидывается назад.

Постарайся взять себя в руки. Мы ждем.

Ка мергер (наклонившись к Князю). Способен ли этот человек дать какие-нибудь сведения, да еще достоверные и важные? Следует как можно скорее уложить его в постель.

Охранник. Не надо в постель... силы еще есть... кое на что пока гожусь... могу справиться...

Князь. Так и должно быть. Тебе ведь всего шестьдесят. Правда, ты, кажется, очень слаб.

Охранник. Сейчас мне будет лучше, сейчас.

Князь. Это не упрек. Я только сожалею, что твои дела так плохи. Есть ли у тебя жалобы?

Охранник. Трудная служба... трудная служба... я не жалуюсь... но силы уходят... каждую ночь, как на ринге.

Князь. Что ты сказал?

Охранник. Трудная служба.

Князь. Ты сказал что-то еще.

Охранник. Схватки.

Князь. Схватки? Что еще за схватки?

Охранник. С усопшими предками.

Князь. Не понимаю. Тяжелые сны?

Охранник. Снов никаких, я же не сплю ни одной ночи.

Князь. Ну расскажи тогда про эти... эти схватки.

Охранник молчит.

(Камергеру.) Почему он молчит?

Камергер *(поспешно подходит к Охраннику)*. Он может умереть в любую минуту.

Князь стоит у стола.

Охранник *(после того как Камергер тронул его рукой)*. Прочь, прочь, прочь! *(Борется с пальцами руки Камергера, с плачем бросается навзничь.)*

Князь. Мы мучаем его.

Камергер. Чем?

Князь. Не знаю.

Камергер. Дорога в замок, представление, лицезрение Вашего Высочества, вопросы — от всего этого у него помутился рассудок.

Князь *(продолжая смотреть на Охранника)*. Тут не то... *(Подходит к дивану, склоняется над Охранником, берет его маленькую голову в ладони.)* Незачем плакать. Отчего ты плачешь? Мы желаем тебе добра. Я и сам считаю твою службу нелегкой. Без сомнения, у тебя есть заслуги перед моим домом. Так что не плачь и рассказывай.

Охранник. Я боюсь того господина. *(Смотрит на Камергера с угрозой, не со страхом.)*

Князь *(Камергеру)*. Вам придется выйти, если мы хотим, чтобы он рассказал.

Камергер. Да вы посмотрите, Ваше Высочество, у него пена на губах, он тяжело болен.

Князь *(рассеянно)*. Да, да. Идите, это будет недолго.

Камергер уходит. Князь садится на край дивана. Пауза.

Почему ты его боишься?

Охранник *(явственно собравшись с силами)*. Я не боюсь. Мне — и бояться слуги?

Князь. Он не слуга. Он граф, богат и свободен.

Охранник. И все же только слуга, господин — ты.

Князь. Если хочешь. Но ты сам сказал, что боишься.

Охранник. Мне пришлось бы открыть перед ним вещи, о которых должен узнать ты один. Не слишком ли много я и так сказал в его присутствии?

Князь. Стало быть, мы доверяем друг другу. Но ведь я вижу тебя сегодня в первый раз.

Охранник. Видишь в первый раз. Но ведь ты знаешь с давних пор, что моя служба при дворе *(подняв указательный палец)* — самая важная.

Ты же сам признал это официально, когда наградил меня медалью «Алое пламя». Вот. *(Приподнимает одну из своих медалей.)*

Князь. Нет, это медаль за двадцать пять лет службы при дворе. Ее дал тебе еще мой дед. Но и я тебя награжу.

Охранник. Поступай как знаешь и так, чтобы это соответствовало значению моей должности. Тридцать лет служу я тебе охранником склепа.

Князь. Не мне. Я правлю меньше года.

Охранник *(погружен в свои мысли)*. Тридцать лет.

Пауза.

(Как бы возвращаясь отчасти к замечанию Князя.) Ночи там, как годы.

Князь. Я еще ни разу не получал отчетов о твоей службе. Что это за служба? Какова она?

Охранник. Каждую ночь одно и то же. Каждую ночь чуть не до разрыва аорты.

Князь. Разве служба только ночная? Ночная служба у тебя, старика?

Охранник. Да, да, именно, Ваше Высочество. Служба дневная. Должность для бездельника. Сидишь у дверей и ловишь мух на солнышке. Иногда сторожевой пес положит тебе лапу на колено и снова уляжется. Вот и все разнообразие.

Князь. Так что же?

Охранник *(кивая)*. Но превратили эту службу в ночную.

Князь. Кто?

Охранник. Хозяева склепа.

Князь. Ты их знаешь?

Охранник. Да.

Князь. Они к тебе приходят?

Охранник. Да.

Князь. И в прошлую ночь тоже?

Охранник. Тоже.

Князь. Как это было?

Охранник *(распрямившись)*. Как всегда.

Князь встает.

Как всегда. До полуночи тихо. Я лежу — прости меня — в кровати и курю трубку. Рядом спит моя внучка. В полночь раздается первый стук в окно. Смотрю на часы. Всегда ровно в полночь. Стучат еще дважды. Стук смешивается с боем часов на башне и слышен не хуже. Это не ко-

стяжки человеческих пальцев. Но все это я уже знаю и не шевелюсь. Затем снаружи слышится покашливание, там удивляются, что я, несмотря на такой стук, не открываю окна. Пусть себе удивляются их высочества! Старый охранник еще на посту! (*Грозит кулаком.*)

Князь. Ты грозишь мне?

Охранник (*не сразу поняв*). Не тебе. Тому, за окном.

Князь. Кто он?

Охранник. Сейчас покажется. Одним ударом открываются окно и ставни. Я едва успеваю накинуть на лицо внучке одеяло. Врывается ураганный ветер, миг гасит свечу. Герцог Фридрих! Его бородатое лицо и волосы заполняют собою все мое бедное окошко. Как он разросся за столетия! Когда он открывает рот, чтобы говорить, ветер задувает ему бороду между зубов, и он кусает ее.

Князь. Погоди, ты говоришь, герцог Фридрих. Какой Фридрих?

Охранник. Герцог Фридрих, герцог Фридрих и все.

Князь. Он сам так себя называет?

Охранник (*испуганно*). Нет, он не называет имени.

Князь. И тем не менее ты знаешь... (*Прерывает себя.*) Рассказывай дальше.

Охранник. Рассказывать дальше?

Князь. Конечно. Это очень меня касается, тут ошибка в распределении обязанностей. Ты перегружен.

Охранник (*падая на колени*). Не лишай меня моей должности, князь. Я так долго жил для тебя одного, позволь же мне и умереть за тебя. Не вели замуровать могилу, в которую я стремлюсь. Я служу с охотой, и служба мне еще по плечу. Такая аудиенция, как сегодня, отдых у господина даст мне силы еще на десяток лет.

Князь (*усаживает его на диван*). Никто не отнимает у тебя твоего места. Как же я обойдусь без твоего опыта? Но я назначу еще одного охранника, а ты будешь старшим.

Охранник. Разве недостаточно меня одного? Разве я кого-нибудь пустил?

Князь. Во Фридрихспарк?

Охранник. Нет, из парка. Кому же захочется туда? Если кто-нибудь иной раз остановится у решетки, я машу рукой из окна, и он бежит прочь. Но оттуда, оттуда хотят все. После полуночи вокруг моего дома собираются все могильные голоса. Мне кажется, они так сильно прижимаются друг к другу, что потому только и не вваливаются все как есть в узкую дыру моего окна. Правда, когда становится совсем жутко,

я вытаскиваю из-под кровати лампу, начинаю размахивать ею над головой, и они, непонятные существа, разбегаются со смехом и стонами; потом еще слышно, как они шуршат в последнем кусте у выхода из парка. Проходит немного времени, и они собираются снова.

Князь. Они о чем-нибудь просят?

Охранник. Сперва они приказывают. Начинает герцог Фридрих. Ни один живой не бывает так настойчив. Вот уже тридцать лет он ждет каждую ночь, что я не выдержу.

Князь. Если он приходит уже тридцать лет, это не может быть герцог Фридрих, умерший всего пятнадцать лет назад. А в склепе такое имя у него одного.

Охранник (*слишком увлечен своим рассказом*). Не знаю, Ваше Высочество, я не ученый. Знаю только, как он начинает. «Старый пес, — заводит он у окна. — Господа стучатся, а ты не желаешь встать со своей грязной постели». Больше всего они злятся именно из-за постели. Каждую ночь мы говорим почти одно и то же. Он снаружи, я — внутри, напротив него, спиной к двери. Я говорю: «Я на службе только днем». Герцог оборачивается и кричит в глубину парка: «Он на службе только днем». Тут раздается всеобщий смех собравшейся знати. Потом герцог опять обращается ко мне: «Так сейчас ведь день». Я на это коротко: «Вы ошибаетесь». Герцог: «День ли ночь, открывай ворота!» Я: «Это нарушение служебной инструкции». И показываю чубуком трубки на лист бумаги, прикрепленный к стене. Герцог: «Ты же наш сторож». Я: «Сторож ваш, но на службе у правящего князя». Он: «Наш сторож, это главное. Значит, открывай, и немедленно». Я: «Нет». Он: «Глупец, останешься без места. Нас пригласил князь Лео».

Князь (*быстро*). Я?

Охранник. Ты.

Пауза.

Когда он называет твое имя, я теряю твердость. Вот почему я заранее прислоняюсь к двери, только это помогает мне теперь держаться прямо. Снаружи все распевает твое имя. «Где же приглашение?» — спрашиваю я робко. «Постельная скотина! — кричит он. — Ты сомневаешься в моих герцогских словах?!» Я говорю: «У меня нет распоряжения, я не открою». — «Он не откроет, — кричит герцог снаружи. — Ну так все вперед, вся династия, на ворота, мы сами откроем!» И в тот же миг перед моим окном никого.

Пауза.

Князь. Это все?

О х р а н н и к. Как так все? Теперь только и начинается самая служба. Я за дверь, обегаю дом, и вот мы с герцогом налетаем друг на друга и раскачиваемся в схватке. Он такой большой, я такой маленький, он такой широкоплечий, я такой тщедушный. Я борюсь только с его ногами, но иногда он поднимает меня, и тогда я борюсь наверху тоже. Все его товарищи окружают нас и потешаются надо мной. Один, например, распарывает мне сзади брюки, и все начинают играть краями моей рубашки, пока я борюсь. Не могу понять, почему они смеются, если до сих пор я всегда выходил победителем.

К н я з ь. Но как же ты побеждаешь? У тебя что, есть оружие?

О х р а н н и к. Оружие я брал с собой только в первые годы. Чем может помочь против него оружие, лишняя тяжесть. Мы бьемся только на кулаках или, по сути дела, меряемся силой дыхания. И всегда я думаю о тебе.

Пауза.

Но в победе я никогда не сомневаюсь. Бывает, только боюсь, что герцог потеряет меня между своих пальцев и не будет знать, что он борется.

К н я з ь. И когда же ты одерживаешь победу?

О х р а н н и к. Когда настает утро. Тут он сбрасывает меня на землю и плюет мне вслед — так он признает свое поражение. Мне же приходится лежать еще час, прежде чем восстановится дыхание.

Пауза.

К н я з ь (*встает*). Но скажи, знаешь ли ты, чего они хотят?

О х р а н н и к. Выйти из парка.

К н я з ь. Но зачем?

О х р а н н и к. Этого я не знаю.

К н я з ь. Ты не спрашивал у них?

О х р а н н и к. Нет.

К н я з ь. Почему?

О х р а н н и к. От робости. Но если ты хочешь, я спрошу сегодня.

К н я з ь (*пугается, громко*). Сегодня!

О х р а н н и к. Да, сегодня.

К н я з ь. И ты даже не догадываешься, чего они хотят?

О х р а н н и к (*задумчиво*). Нет.

Пауза.

Иногда — может, об этом я тоже должен рассказать — ранним утром, когда я еще лежу вот так, без сил — в этот момент я так слаб, что не могу открыть глаз, — ко мне приходит нежное существо, на ощупь влажное и волосатое, последняя гостья, графиня Изабелла. Она ощупывает меня,

трогает за бороду, гладит шею под подбородком по всей ширине бороды и повторяет всегда одно и то же: «Ну, других не надо, но меня-то, меня одну, выпусти!» Я мотаю головой изо всех сил. «К князю Лео, чтобы подать ему руку». Я не прекращаю мотать головой. «Меня одну, меня одну», — слышится все то время, пока она уходит. Тут приходит моя внучка с одеялами, укутывает меня и ждет, когда я смогу идти. Исключительно добрая девочка.

Князь. Незнакомое имя, Изабелла.

Пауза.

Поддай мне руку. *(Становится у окна, выглядывает. Через среднюю дверь входит Слуга.)*

Слуга. Ваше Высочество, Ее Высочество Княгиня изволят просить к себе.

Князь *(рассеянно смотрит на Слугу. Охраннику)*. Подожди, пока я не вернусь. *(Уходит налево. В тот же момент в среднюю дверь входит Камергер, затем через дверь справа — Обергофмейстер, молодой человек в офицерской форме.)*

Охранник испуганно, как при виде призрака, ныряет за диван и отмахивается руками.

Обергофмейстер. Князь ушел?

Камергер. По вашему совету его велела позвать госпожа Княгиня.

Обергофмейстер. Хорошо. *(Внезапно оборачивается, наклоняется за диван.)* Ну а ты, жалкий призрак, ты и впрямь осмелился явиться сюда, в княжеский замок. Не боишься получить крепкий пинок, от которого ты вылетишь за ворота?

Охранник. Я... я...

Обергофмейстер. Тихо, пока что тихо, совсем тихо — и сесть вот сюда, в угол. *(Камергеру.)* Благодарю, что вы известили меня о новой княжеской причуде.

Камергер. Вы сами изволили меня спросить.

Обергофмейстер. Пусть так. А теперь поговорим доверительно. Нарочно, чтобы слышал этот там. Вы, господин граф, кокетничаете с враждебной партией.

Камергер. Это обвинение?

Обергофмейстер. Пока опасение.

Камергер. Тогда отвечу. Я не кокетничаю с враждебной партией, потому что не признаю ее. Я чувствую течение, но не плыву по течению. Я воспитан в традициях той искренней политики, какой она была при герцоге Фридрихе. Тогда вся политика двора заключалась в том, чтобы

служить князю. Это облегчалось тем, что он был холостяком, но тяжело не было бы ни при каких обстоятельствах.

Обергофмейстер. Очень разумно. Однако не определишь верной дороги, полагаясь лишь на собственный нос, при всей верности его своему хозяину. Верную дорогу находит лишь рассудок. И он должен принимать решения. Допустим, князь на ложном пути: служим ли мы ему, следуя за ним в пропасть, или когда — со всей почтительностью — поворачиваем его назад?

Камергер. Вы с княгиней приехали из чужой страны, здесь всего полгода, а хотите сразу же разобраться в сложных отношениях при дворе, разделив резкой границей доброе и злое.

Обергофмейстер. Кто моргает глазами, видит одни сложности. У кого глаза открыты, тому в первую же минуту, как и столетия спустя, видна вечная ясность. В нашем случае, впрочем, ясность прискорбна, но можно надеяться, что уже в эти дни мы приближаемся к истинному решению.

Камергер. Я знаю лишь предвестия решения, которому вы хотите способствовать, и мне трудно поверить, что оно будет истинным. Боюсь, вы неправильно понимаете нашего князя, наш двор и вообще все здесь.

Обергофмейстер. Понимаю или не понимаю, нынешнее положение невыносимо.

Камергер. Невыносимо, возможно. Но оно вытекает из существа вещей, каковы они здесь, у нас, и мы вынесем все до конца.

Обергофмейстер. Но княгиня — нет, я — нет, те, кто за нас, — нет.

Камергер. В чем видите вы невыносимость положения?

Обергофмейстер. Именно накануне решения я хочу говорить открыто. У князя — двойное обличье. Один князь правит страной и в бессмысленной слабости колеблется перед лицом народа, не уважает своих собственных прав. Другой — весьма определенно стремится к укреплению фундамента своей власти. Обращается к прошлому, ищет там все глубже и глубже. Что за неумение оценить обстановку! Возможно, в этом есть известное величие, но порочность подобного непонимания опаснее, чем это кажется на первый взгляд. Неужели вы этого не видите?

Камергер. Я не против того, как вы излагаете факты, я только против их оценки.

Обергофмейстер. Против оценки? Между тем, надеясь на ваше согласие, я даже смягчил оценку по сравнению с тем, что думаю в действительности. От подлинной оценки я все еще воздерживаюсь, ибо

щажу вас. Скажу только одно: в укреплении фундамента власти князь на самом деле не нуждается. Пусть лучше использует те средства, которые уже имеются в его распоряжении. Их достаточно для свершения всего, чего может потребовать даже взвинченное до предела чувство ответственности перед Богом и людьми. Но князь пугается жизненного равновесия, он — на пути к тирании.

Ка мергер. А его человеческая скромность?

Обергофмейстер. Да, скромность, но только в одном из его обликов, потому что все силы нужны для другого, закладывающего фундамент, который должен удержать чуть ли не вавилонскую башню. Этой работе необходимо воспрепятствовать. Вот в чем единственная политика тех, кто заботится о своем собственном существовании, о делах княжества, о княгине, а может быть, и о самом князе.

Ка мергер. «Может быть» — вы весьма откровенны. Честно говоря, ваша откровенность вызывает у меня дрожь при мысли о возвешенном решении. В последнее время я все больше жалею, что буду хранить верность князю, пока сам не останусь беззащитен.

Обергофмейстер. Все выяснилось. Вы не кокетничаете с враждебной партией, вы просто протягиваете ей руку, правда, только одну. Когда речь идет о старом придворном, это заслуживает признания. И все же единственная ваша надежда в том, что наш великий пример увлечет и вас.

Ка мергер. Я сделаю против вас все, что смогу.

Обергофмейстер. Меня это больше не страшит. (*Указывая на Охранника.*) Ну а ты, так хорошо умеющий сидеть тихо, все ли ты понял, о чем здесь говорилось?

Ка мергер. Охранник склепа?

Обергофмейстер. Охранник склепа. Надобно, вероятно, приехать из чужих краев, чтобы распознать его. Не так ли, мой мальчик, ты, старый хрыч? Вы еще ни разу не видели, как он вечером пролетает по лесу — и самому искусному стрелку не под силу его сбить? Но днем он прячется по первому знаку.

Ка мергер. Я не понимаю.

Охранник (*чуть не плача*). Вы бранитесь на меня, господин, а я не знаю за что. Пожалуйста, разрешите мне пойти домой. Я же не какая-нибудь нечистая сила, а охранник склепа.

Ка мергер. Вы не доверяете ему.

Обергофмейстер. Не доверяю? Нет, для этого он слишком ничтожен. Но я думаю — считайте это прихотью или суеверием, — что

он не просто орудие недобрых сил, но вполне почтенный, самостоятельный работник в сфере зла.

Камергер. Он спокойно служит при дворе почти тридцать лет и, наверное, ни разу не был в замке.

Обергофмейстер. Ах, такие кроты прокладывают длинные ходы, прежде чем выйти на поверхность. *(Резко обернувшись к Охраннику.)* Выбросить это вон! *(Слуге.)* Отведешь его во Фридрихспарк и останешься при нем; не выпускай его оттуда, пока не получишь дальнейших приказаний.

Охранник *(в большом страхе)*. Я должен дожидаться Его Высочества князя.

Обергофмейстер. Заблуждаешься. Убирайся!

Камергер. С ним надо обращаться бережно. Это старый больной человек, и князь в нем некоторым образом заинтересован.

Охранник отвечает Камергеру глубокий поклон.

Обергофмейстер. Что? *(Слуге.)* Обращайся с ним бережно. Но выведи его наконец! Живо!

Слуга хочет схватить старика.

Камергер *(встает между ними)*. Нет, надо взять коляску.

Обергофмейстер. Вот она, придворная атмосфера! Ни крупинки грубой соли. Значит, коляску. Ты повезешь эту драгоценность в коляске. И убирайтесь, в конце концов, оба. *(Камергеру.)* Ваше поведение свидетельствует...

Охранник по дороге к двери падает, негромко вскрикнув.

Обергофмейстер *(топает ногой)*. Неужели нет никакой возможности от него избавиться? Возьми его на руки, если иначе никак. Пойми же, наконец, чего от тебя хотят.

Камергер. Князь!

Слуга отворяет дверь слева.

Обергофмейстер. А! *(Взгляд на Охранника.)* Я должен был это знать: призраки не транспортабельны.

Князь *(входит быстрыми шагами, с ним Княгиня, темноволосая молодая женщина, губы плотно сжаты, остается стоять у двери)*. Что здесь было?

Обергофмейстер. Охраннику стало плохо, я хотел приказать, чтобы его убрали.

Князь. Следовало известить меня. Врача позвали?

Камергер. Сейчас прикажу. *(Поспешно выходит в среднюю дверь, но тут же возвращается.)*

Князь (*опускается на колени рядом с Охранником*). Приготовьте ему постель! Дайте носилки! Где врач? Как долго. Пульс так слаб. Сердцебиения совсем не слышно. Жалкий скелет. Как все это износилось. (*Резко встает, берет стакан воды, оглядывается вокруг. Снова становится на колени, смачивает лицо Охранника.*) Дыхание теперь ровнее. Все не так плохо. Здоровый корень дает себя знать и в час последнего страдания. Но где же врач, врач? (*В то время как он смотрит на дверь, Охранник поднимает руку и ласково проводит по щеке Князя.*)

Княгиня отводит взгляд, смотрит в окно.

Появляется Слуга с носилками, Князь помогает укладывать больного.

Князь. Прикасайтесь к нему осторожно! Вы, с вашими лапами! Голову немного выше! Придвиньте носилки! Подушку глубже под спину! Руку, руку! Вы плохие, плохие санитары! Когда-нибудь и вы так же устанете, как этот на носилках. Так, теперь идите медленно-медленно, как можно тише. И главное, равномерно. Я иду за вами. (*В дверях Княгиня.*) Видишь, это охранник склепа.

Княгиня кивает.

Я думал, что покажу тебе его иным. (*Сделав еще шаг.*) Ты не хочешь пойти с нами?

Княгиня. Я так устала.

Князь. Я только поговорю с врачом и вернусь. А вы, господа, благоволите отчитаться, ждите меня!

Обергофмейстер (*Княгине*). Нуждается ли Ее Высочество в моей службе?

Княгиня. Постоянно. Благодарю вас за бдительность. Не отступайте от нее, пусть даже сегодня она была напрасна. На карту поставлено все. Вы видите больше, чем я. Я в своих покоях. Но я знаю, будет становиться все темнее и темнее. Осень в этот раз печальна как никогда.

3.3. Опыт интерпретации 2

Говорить и писать о Франце Кафке трудно, почти неудобно. Теодор Адорно испытывал это чувство еще несколько десятилетий тому назад, в начале 1960-х гг., когда у нас Кафку только начинали читать. «Кафка в моде, — писал Адорно, — его бесприютность создает уют, из него сделали универсальное бюро справок по всем вопросам человеческой ситуации. <...> Авторитетные толкования гасят как раз тот скандал, на который были рассчитаны его произведения; участвовать во всем этом,

добавлять к набору расхожих мнений еще одно, пусть даже отличное от прочих, — отвратительно».

Скандал, бунт, великий отказ, дискурс свободы — таковы понятия, с помощью которых критика 1950–1960-х гг. включала творчество Кафки в концепцию литературного авангарда. «Писатель узнает себя в революции. Она привлекает его как тот момент, когда литература становится историей», — писал Морис Бланшо в одной из статей, вошедших позднее в его книгу «От Кафки к Кафке».

В 1960-е гг. Герберт Маркузе рассматривал литературу как «другое измерение» действительности, противопоставленное всем социальным структурам от государства до языка. С этим соседствовал у него тезис о приручении авангарда «одномерным обществом», которое встраивает его в себя, заставляя служить либо украшению, либо психоанализу господствующего положения вещей. Именно об этом идет речь и у Адорно, когда он выступает против «авторитетных толкований», которые гасят скандал, провоцируемый произведениями Кафки.

В русскую культуру Кафка входил под тем же условием, т. е. под условием погашения скандала. Гасили его с двух сторон — одни слева, другие справа. Напомню, как проходила эта операция, воспользовавшись известным фрагментом Кафки, в котором он, по мнению Кристины Эшвайлер, выразил свое понимание миссии художника: «Если ты все время рвешься вперед, спешно, как в полусне, скользишь затуманенным взглядом по вещам, мимо которых проносишься, то когда-нибудь ты пропустишь и тот самый вагон, позволишь ему проехать мимо. <...> Но если твердо стоять на месте, сосредоточенно глядя в одну точку, тогда взору откроется неизменная темная даль, откуда не может появиться ничего иного, как только вагон: и ты увидишь, как он подходит все ближе, вырастает у тебя на глазах, чтобы в тот момент, когда он остановится около тебя, заполнить собою весь мир; и ты утонешь в нем, как ребенок, в подушках спального вагона, который мчитя сквозь грозовую ночь».

Критикам-марксистам нередко казалось, что они уже сидят внутри, уютно покачиваясь на мягких подушках, в то время как Кафка все еще, как бы по недоразумению, стоит снаружи, на ледяном ветру, не замечая, что вагон для него давным-давно подан. Погасить скандал значило для них втащить Кафку в свой вагон, доказать, что этот вагон тот самый, которого он ожидал. Критика антисоветская и антимарксистская гасила скандал другим способом, исходя из веры в ценности западной демократии, объявляя Кафку своим союзником в борьбе против советской системы. Мечта Кафки о вагоне представлялась им иллюзией мета-

физического уюта и социальной защищенности, которую Кафка якобы сам же развенчивал, показывая (в романе «Процесс», например), как замена личной свободе ведет к деградации и гибели. Воображаемый вагон Кафки был для них грязной теплушкой, где нечем дышать, как в коридорах чердачного суда. Презирая теплушку, «диссиденты» встраивали творчество Кафки в комфортабельную систему западного либерализма.

Именно такой метод приручения Кафки стал доминировать в 1980–1990-е гг. Бывшие марксисты раскаивались в идейных ошибках и, с гордостью повествуя о своей борьбе с советской цензурой, отстаивали тезис о принципиальной несовместимости творчества Кафки с коммунистической идеологией. Объяснение этой несовместимости, впоследствии многократно повторявшееся, дал в свое время еще Жорж Батай. По его мнению, в сознании Кафки жизнь иррациональна и «самовластна», тогда как коммунистическая доктрина отдает ее во власть императивной цели, подчиняет ее рационалистическому проекту.

Батай исходил из убеждения в том, что коммунизм требует преобразования мира во времени в плане эмпирической действительности. Между тем такова, как известно, лишь надводная часть коммунистического метанарратива, лишенная глубины и интереса вне связи ее с религиозным подтекстом, с вековыми эсхатологическими чаяниями. В литературе и философии XX в. не раз высказывалось мнение о том, что, в сущности, согласно марксизму, природа и история подлежат переключению в область трансцендентного. Описывая религиозный идеал богочеловечества в научных терминах политэкономии, Маркс призывал не к преобразованию эмпирической действительности в собственных ее границах, а к ее преобразению, к снятию противоречия между миром идей и миром вещей, истинной реальностью и ложным сознанием.

«Истинная реальность всегда нереалистична» — это высказывание Кафки относят преимущественно к его поэтике, но оно относится и к его пониманию истории. Одним из свидетельств этого является текст под названием «Герб города», рассказывающий о городе строителей Вавилонской башни. Он заканчивается словами: «Все, что было создано в этом городе из песен и легенд, исполнено тоски о пророчески предсказанном дне, когда на город обрушится железный кулак и уничтожит его пятью короткими, мощными ударами. Вот почему в гербе города — кулак».

Русский читатель нашего времени не может не воспринимать этот рассказ как историю крушения коммунистической империи. Вскоре после ее падения Криста Вольф представляла ГДР в образе отвратительного чудовища, которое пожирает своих подданных, но все знают,

что оно — зачарованный принц. И вот подданные бьются над разгадкой колдовства, над условиями обратной метаморфозы. Но разбить чары так и не удастся. Тогда подданные в отчаянии убивают чудовище и задыхаются в испарениях его разлагающегося трупа.

Правда, разложение началось еще при жизни монстра, но до тех пор, пока он существовал, оставалась для многих и надежда на его реинкарнацию. Как замечает Жан Бодрийяр, «жить можно только идеей искаженной истины; это единственный способ жить истиной».

В 1977 г. Ролан Барт характеризовал грядущее состояние западноевропейской культуры как «совершенно пустынный берег, где вымерли и ангелы, и драконы, его охранявшие»: «Только там взор, не чуждый перверсии, сможет обратиться к живописным предметам прошлого, чьи означаемые приобрели черты умозрительности, устарели: это будет момент, свидетельствующий о декадансе, и в то же время это будет пророческий момент, момент нежного апокалипсиса, исторический момент наивысшего наслаждения».

Именно так чувствовали себя в 1970–1980-е гг. подданные советской империи: «Все выпито! Что тут, Батилл, смешного? / Все выпито, все съедено! Ни слова!» (Верлен). В 1990-е гг. очень многим стало казаться, что это и есть та точка, в которой Россия стремилась встретиться и встретилась, наконец, с Западом, «догнала» его в сознании обреченности. В 1998 г. об этом чувстве жизни выразительно писал один из наследников Кафки в литературе современной Австрии Петер Розей: «История культуры XX в. была историей дезиллюзионизма. Поле боя опустело: древки брошенных знамен, изорванные в клочья мундиры. Пыль, пепел, осколки — все это растоптанные святыни, разрушенные надежды!»

Произведения Кафки дают основания для того, чтобы читать их в контексте постмодернизма, но для него самого литература была не гедонистической игрой означающих, а формой молитвы и в этом смысле — аналогом революции. Листая принесенную Густавом Яноухом книгу Альфонса Паке «Дух русской революции», Кафка замечает: «Люди в России пытаются построить совершенно справедливый мир. Это религиозное дело».

Возражение Яноуха о том, что «большевизм выступает против религии», не кажется Кафке убедительным: «Он делает это, потому что он сам религия». Этому соответствует и замечание Кафки о капитализме: «Капитализм — система зависимостей, идущих изнутри наружу, снаружи вовнутрь, сверху вниз и снизу вверх. Все зависимо, все сковано. Капитализм — состояние мира и души».

Одно из недавних немецких исследований о Кафке носит название «Кафка и каторга» и открывается тезисом: «Кафка видел вокруг себя тюрьму и готовил подрыв». Автор исследования Ральф Криман воспроизводит, по существу, точку зрения молодого Бертольта Брехта. В 1931 г., когда Кафка был известен еще лишь узкому кругу литераторов, Вальтер Беньямин записал в своем дневнике, что Брехт провозглашает Кафку «единственным подлинно большевистским писателем», ибо «все, что он пишет, представляет собою высказывания об ином самого себя». Сходным образом понимали позднее Кафку Роже Гароди и Эрнст Фишер, ревизионисты марксистской догмы. На первой марксистской конференции по творчеству Кафки в чехословацком городе Лидице Фишер призывал выписать Кафке въездную визу в социалистическую культуру на том основании, что Кафка создавал образы другого состояния, разрушал чары социального отчуждения.

Имя Кафки прочно связано не только с экспрессионизмом начала века, но и с идеями и событиями Пражской весны, с коммунистической ересью 1960-х гг., которую двумя десятилетиями позже еще раз попытался возвести в ранг государственной политики М. С. Горбачев. Если обратиться к образам Кафки, то о Горбачеве можно было бы сказать, что он отказался от мысли, будто бы «только великая стена позволит создать прочный фундамент для возведения Вавилонской башни», но не желал отказываться от самой идеи строительства грандиозной башни до небес, которая соединит когда-нибудь действительность и «другое», переключит жизнь в иное измерение. Горбачев предпринял попытку расколдовать монстра; как писал в своей предсмертной статье Фридрих Дюрренматт, он «воспринимал себя как наследник Ленина, хотел продолжения коммунистической революции». Его неудача послужила, вероятно, одной из причин, побудивших Жака Деррида, который посетил Москву в 1989 г., написать книгу «Призраки Маркса» (1993). «Коммунизм не только начинался как призрак, но, по существу, таковым и остался, — пишет Деррида. — Призрак, о котором говорил Маркс тогда, в „Манифесте“, не имел реального бытования, не бытийствовал. Он еще не воплотился. Но он никогда и не воплотится. Ибо у призрака нет и не может быть реального бытия, Dasein. Нет у него и смерти — призрак никогда не умирает, ибо он всегда возвращается к живым».

Бессмертные призраки прошлого — тема Франца Кафки, его маленького и не особенно хорошо известного шедевра «Охранник склепа» (*Der Gruftwächter*). Текст пьесы был опубликован в 1946 г. Максом Бродом, который обнаружил его в одной из так называемых «Голубых тетрадей»

1916–1917 гг. и частично восстановил по черновой рукописи. В примечаниях Брод говорит о «драматическом фрагменте», хотя незавершенность в этом случае так же принципиальна, как и в больших романах Кафки.

Местом действия является княжеская резиденция. Молодой, только недавно вступивший на трон князь Лео выясняет положение дел в государстве. Особенно его интересует все, что связано с охраной фамильного склепа. В нашем роду, говорит он своему камергеру, этот мавзолей «обозначает границу между сферой человеческого и сферой иного». Думая о реформах, князь сомневается: следует ли отменить закон об охране, или оставить все как есть, или охрану следует еще усилить. Из осторожных советов камергера явствует, что для него, как и для большинства подданных, охрана княжеского мавзолея не более чем ритуал, дань старой традиции, которая с каждым годом становится все более бессмысленной. Сам же князь, напротив, склоняется к мысли об усилении охраны, ибо граница, о которой он говорит, не только разделяет две сферы, но и, как всякая граница, их связывает, выполняет функцию посредничества. Когда князь стремится поставить границу под усиленный контроль, это означает, что он хочет дать своей земной власти метафизическое основание, что он претендует на создание некоего универсального миропорядка.

Дальнейший текст отчетливо распадается на три формально не выделенные части, из которых первая (диалог князя с охранником) и вторая (диалог обергофмейстера с камергером) строятся в весьма характерной для Кафки форме допроса, а третья часть утверждает внутреннее родство между князем и охранником на основе произведенного дознания.

По приказу князя во дворец приводят старого охранника, который многие годы сторожит мавзолей. Это немощный старик с безумным взглядом, в обветшавшем старинного покроя мундире, украшенном множеством знаков отличия, среди которых и высшая награда княжества — орден «Алое пламя». Возраст охранника есть знак его принадлежности к абсолютному мифическому прошлому, его физическая слабость контрастирует с силой его духа, которую он обнаруживает, когда начинает рассказ о своей службе.

Каждую ночь, рассказывает охранник, хозяева склепа, эти призраки славного прошлого, покидают мавзолей, мечутся по парку, требуют, чтобы охранник выпустил их, пропустил во дворец к правящему князю, тайному зову которого они якобы следуют. И каждую ночь старик охранник вступает в рукопашную схватку с толпой призраков, с князьями и вельможами былых времен, борется с ними, «как на ринге», чтобы загнать их обратно в склеп.

Кафка размывает границу между действительностью и областью «другого». Дневная действительность, на первый взгляд стабильная и благоустроенная, упорядоченная этикетом и отчетливым распределением социальных ролей (князь трудится на благо государства, принимает отчеты слуг и т. д.), разоблачается как мир обманчивой видимости, в глубине которого шевелится хаос. И напротив, ночная борьба охранника с почившими предками, невероятная и жуткая пляска смерти изображается как нечто обыденное и само собою разумеющееся, как рутинная многолетней сторожевой службы.

Сначала кажется, что служба сторожа заключается в том, чтобы защитить человеческое от «иного», настоящее от прошлого. Но по мере того, как он рассказывает, возникает все более отчетливое впечатление, что миссия охранника прежде всего посредническая, что он сам, персонаж, живущий на краю культурного пространства, принадлежит обоим мирам, осуществляет некий необходимый контакт между культурой и мифом, из которого эта культура возникла и связью с которым она держится.

Следующий за допросом охранника диалог придворных переводит действие в план политической дискуссии. На сцену выступает обергофмейстер, представляющий придворную оппозицию, партию княгини. Оппозиция не доверяет князю и ненавидит охранника. Обергофмейстер выведывает у камергера его взгляды, стараясь привлечь его, все еще слишком преданного князю и традициям, на свою сторону. Прогрессист и глава партии будущего, он требует нового политического мышления, основанного исключительно на разуме, на признании автономии человеческой сферы. У князя, по его мнению, «двойное обличие»: один князь пытается править в соответствии с принципами современной политики, другой — «обращается к прошлому, ищет там все глубже и глубже, стремится подвести под свою власть фундамент, который должен удерживать чуть ли не Вавилонскую башню». Задачу своей партии, демократической оппозиции, обергофмейстер видит в том, чтобы заставить князя отказаться от связи с ранним мифологическим временем, сделать твердый выбор между прошлым и настоящим, между областью человеческого и областью «иного».

Все дело, однако, в том, что удел князя — мучительная двойственность существования на границе; таково неизбежное условие его власти, питающейся связью с «блаженной памяти усопшими предками». Настоящее и прошлое, человеческое и «иное» заданы для него одновременно, в их неразрешимом противоречии, и трагикомическая борьба на границе

склепа, порученная старику охраннику, есть единственно возможная форма современного бытия.

В одном из фрагментов, записанных Кафкой по соседству с текстом пьесы, также идет речь о мавзолее: «Знает ли кто-нибудь, что такое мавзолеей? Я сам был сторожем, и мне полагалось бы знать. Но я не знаю. И вы, те, кто слушает мою историю, поймете в конце, что и вы, даже если вы думаете, что узнали, что и вам, что никому не дано знать».

Не стану развивать коннотаций, неизбежно возникающих в сознании русского читателя, для которого мавзолеей Ленина — оплот коммунистической религии. Уже в 1930-е гг. путешественники с Запада любили описывать мавзолеей Ленина как символ эрзац-религии, удовлетворяющей метафизическую потребность атеистов. Недавние дискуссии о ликвидации мавзолеея напоминают размышления князя в пьесе Кафки, который спрашивает себя: «Этот обычай можно было бы считать дурным. Но ведь это не дурной обычай?»

Диалог придворных о политике замыкается на фигуру охранника, о котором говорят как о призраке, вечно преследующем живых, неуловимом и неустранимом. Желая предотвратить встречу охранника с князем, обергофмейстер приказывает вынести старика, больного и беспомощного, из княжеских покоев. Когда это не удастся, он восклицает: «Я должен был знать — призраки не транспортабельны!»

В заключительной части пьесы Кафка подчеркивает заботу князя о больном охраннике, интимную нежность их отношений, обусловленную общей причастностью мифологическому прошлому. Уже в диалоге придворных заходит речь о некоем грядущем разрешении невыносимой пограничной ситуации. Этого решения ждут и боятся, так как оно положит конец несовершенным, но устоявшимся формам жизни. В финале возникает образ сумерек и осени, сгущается настроение апокалиптической обреченности. «Нуждается ли еще Ее Высочество в моей службе?» — спрашивает обергофмейстер у княгини, чувствуя, что ему не удалось одержать верх над призраками прошлого. «Постоянно, — отвечает она. — На карту поставлено все. <...> Но я знаю, будет становиться все темнее и темнее. Осень в этот раз печальна как никогда».

В творчестве Кафки «Охранник склепа» представляет двойное исключение: во-первых, это его единственное драматическое произведение, во-вторых, по сравнению с другими произведениями Кафки оно почти не привлекало к себе внимания исследователей, хотя в 1950-е гг. им интересовались студенческие театры Парижа и Нью-Йорка.

Ни до, ни после «Охранника склепа» Кафка не пытался писать пьес. Но, как не раз уже отмечалось в литературе, сложная нравственно-психологическая проблематика почти всегда материализуется у Кафки в зримых и осязаемых, подчеркнута конкретных образах; по определению Камю, «проблема переводится в действие». Многие рассказы Кафки и лучшие эпизоды его романов построены на приеме развертывания метафоры.

Но реализация метафоры может рассматриваться и в более общем плане. Подобно тому как в тексте Кафки проблема переводится в действие, так в сознании читателей текст может материализоваться в фактах истории, выступая посредником между предшествующими ему и последующими событиями. Приему реализации метафоры соответствует прием реализации текста, с помощью которого история в лице ее участников себя интерпретирует. «Отражая события прошлого, — пишет А. М. Эткинд, — текст предсказывает или даже определяет события будущего и в этом качестве придает смысл их загадочному течению».

Как уже отмечалось выше, литература об «Охраннике склепа» немногочисленна и не особенно выразительна. Но вот одно примечательное наблюдение, сделанное Бернхардом Дитерле. Кафка начал писать свою пьесу в ноябре 1916 г., в разгар войны, закончившейся распадом Австро-Венгерской империи, и, главное, на фоне известия о смерти императора Франца-Иосифа. Его наследник, принц Рудольф, покончил с собой еще в 1899 г. — смерть, которую многие современники, в том числе Вячеслав Иванов, интерпретировали как часть декадентской эпидемии самоубийств, предвещающей кризис индивидуализма и закат Европы. Другой наследник престола, Франц-Фердинанд, был убит в Сараево. Ненадолго, до конца войны, трон достался племяннику Франца-Иосифа принцу Карлу, который уже и вступал на него с сознанием нереальности и абсурдности происходящего. Франц-Иосиф правил более полувека, и с ним современники идентифицировали великое имперское прошлое, он был живым воплощением так называемого Габсбургского мифа, тогда как принц Карл олицетворял, напротив, гибель империи, даже идею исторической катастрофы как таковую, идею неизбежной обреченности всякой сакральной культуры.

По мысли Дитерле, несчастный принц Карл и явился, скорее всего, прототипом принца Лео, обреченного хранителя былого, исчерпавшего себя величия.

Но если исходить из того, что литературный текст не только отражает, но и творит историю, то возможен и другой ход мысли. В очерке

«Кафка и его предшественники» Хорхе Луис Борхес писал о том, что «каждый писатель сам создает своих предшественников». Это позволяет допустить и существование такого феномена, как предвосхищенный прототип, — в том обратном времени чтения и читательской памяти, где становятся возможными самые неожиданные встречи.

Во всяком случае, когда в 1992 г. «Охранник склепа» вышел в русском переводе, первые читатели восприняли его как пьесу с ключом, где персонажи и ситуации отсылают к реальным лицам и событиям. Образ обергофмейстера и демократическую оппозицию при княжеском дворе они сравнивали с Ельциным и его сторонниками, а литературным прототипом Горбачева им казался князь Лео с его безнадежными попытками, с одной стороны, защитить «сферу человеческого» от «сферы иного», с другой же — сохранить «сферу иного» как последнее, священное оправдание профанной, повседневно-мирской действительности. Примечательно, что в пьесе Кафки оппозиционеры характеризуют позицию князя Лео словами «заблуждение, не лишенное величия» и высказывают опасение: «Князь склонен к тирании».

Одним из подтверждений общественной актуальности «Охранника склепа» в 1990-е гг. явилась лекция Мераба Мамардашвили «Вена на заре XX века», последняя его лекция, прочитанная им в октябре 1990 г. в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Мамардашвили убедительно сравнивал гибель Австро-Венгрии с распадом Советского Союза и, отмечая сходство духовной ситуации, подводил итог: «То, что в хронологическом времени растянуто на десятилетия и кажется нам давно прошедшим, на самом деле происходит сейчас, и мы находимся в каком-то смысле в той же исторической точке, в той же точке исторического времени, в которой находились художники и мыслители Вены».

При всей очевидной наивности такого подхода он чрезвычайно типичен для рецепции Кафки, в том числе и для русской. Как писал Морис Бланшо, «мы понимаем произведения Кафки, лишь предавая их, и наше чтение тревожно бродит вокруг непонимания». Кафку всегда предавали, начиная с его друзей, Брода или Яноуха. Он сам подталкивает к предательству своим мастерством через конкретное выражать всеобщее.

Тем не менее русская рецепция Кафки и кафкианского абсурда дает все основания для того, чтобы рассматривать ее как свидетельство кризиса советской империи и, следовательно, в одном дискурсивном поле с политикой перестройки. Воспринятое в таком контексте, творчество Кафки антиципирует трагическую безысходность того пути, на котором потерпела поражение горбачевская перестройка с ее пафосом укрепле-

ния распадающегося гиперсинтеза. Горбачев искал разрешения кризиса, оставаясь в том же смысловом пространстве, в котором билась мысль Кафки, — в пространстве модернистского метанарратива, основанного на альянсе власти и метафизики. Как персонажи истории XX в. Кафка и Горбачев связаны отношением эквивалентности, и кафкианская метафора — мучительная пограничная служба охранника склепа — эту эквивалентность выявляет; тот и другой олицетворяют катастрофу сакральной культуры.

3.4. Задания для самостоятельной работы

Задание 1. Поясните, опираясь на интерпретацию пьесы Ф. Кафки, тезис, выдвинутый А. М. Эткиндоном в статье «Новый историзм: русская версия»: «Отражая события прошлого, текст предсказывает или даже определяет события будущего, и в этом качестве придает смысл их загадочному течению. Литература в широком смысле слова — проза и поэзия, философия и социальная мысль, религиозная проповедь и политическая пропаганда — развертывает смыслы, которые иногда осуществляются в жизнь ее читателями. Сила текста определяется, в частности, его способностью быть посредником между предшествующими и последующими ему событиями» (Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 31). Приведите примеры «осуществления литературы в жизнь».

Задание 2. Прочтите притчу Ф. Кафки «Герб города» (*Кафка Ф.* Малая проза. Драма. СПб., 2001, С. 227–228). Укажите, с какой репликой в тексте драматического фрагмента «Охранник склепа» перекликается этот текст.

Задание 3. Прочтите статью Н. Маня «От Кафки до Горбачева» (Новая газета. 2009. 14 декабря. № 139). Найдите точки соприкосновения с содержанием вышеприведенной интерпретации.

Задание 4. Подберите и оцените публицистические материалы по теме «Мавзолей Ленина» в российской прессе 1990-х гг. Привлеките в качестве сопоставительного материала первую главу книги М. Рыклина «Коммунизм как религия. Интеллектуалы и Октябрьская революция» (М., 2009).

Задание 4. Опишите систему персонажей (соотнесенность действующих лиц) в драматическом фрагменте Кафки.

Задание 5. Подготовьте дискуссию на тему: «Образ Франца Кафки в русской культуре» (по материалам книги «Франц Кафка в русской культуре». М., 2012).

Задание 6. Составьте комментарий к стихотворению А. Ахматовой «Подражание Кафке» (1961).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: сборник в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993.
2. *Алексеев М. П.* Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия // Труды юбилейной научной сессии Ленинградского университета. Секция филологических наук. Л., 1946.
3. *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994.
4. *Бланио М.* От Кафки к Кафке / Пер. и послесловие Д. Кротовой. М., 1998.
5. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Переводы с франц. / сост., общ. редакция и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989.
6. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
7. *Бельй А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
8. *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994.
9. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
10. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960.
11. *Бодрийяр Ж.* Соблазн / пер. А. Гараджи. М., 2000.
12. *Борхес Х. Л.* Кафка и его предшественники (1951) // Х. Л. Борхес. Сочинения: в 3 т. / пер. Б. Дубина. Рига, 2000. Т. 2. С. 87–89.
13. *Деррида Ж.* Призраки Маркса. М., 2006.
14. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Ф. М. Достоевский. Полное собрание соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 99–179, 120.
15. *Жеребин А. И.* От Виланда до Кафки. СПб., 2012.
16. *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. Пг., 1914.
17. *Зипль К.* Превосходный посредник. Томас Манн и Александр Элиасберг / Пер. К. Константинова // Звезда. 2004. №9. С. 169–179.
18. *Иванов В. И.* Родное и Вселенское. М., 1994.
19. *Камю А.* Надежда и абсурд в творчестве Кафки // А. Камю. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с франц. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисов, А. М. Руткевич, Ю. Н. Стефанов. М., 1990.

20. *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо к отцу. Письма к Милене. М., 1991.
21. *Кафка Ф.* Охранник склепа / пер. и послесловие А. Жеребина // Арс. Российский журнал искусств. Тематический выпуск: Бездна. «Я» на границе страха и абсурда. СПб., 1992. С. 80–89.
22. Франц Кафка в русской культуре / сост., вступ. статья, комментарии А. О. Филиппова-Чехова. М., 2012.
23. *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М., 1992.
24. *Манн Т.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1959–1961. Т. 8.
25. *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000.
26. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2.
27. *Панченко А. А., Панченко А. М.* «Осьмое чудо света» // Полярность в культуре. Альманах «Канун». Вып. 2. СПб., 2001. С. 166–203.
28. *Рот Й.* Красная земля / пер. А. И. Жеребина // Антихрист (Из истории русской духовности): антология / сост. прим. А. С. Гришина, К. Г. Исупова. М., 1995. С. 338–350.
29. *Сартр Ж. П.* Бодлер // Ш. Бодлер. Цветы зла. Стихотворения в прозе / сост., вступ. статья Г. К. Косикова. М., 2004. С. 318–449.
30. *Смирнов И. П.* Социософия революции. СПб., 2004.
31. *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
32. *Тамарченко Н. Д.* Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.
33. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М., 2006.
34. *Гьиньянов Ю.* Блок и Гейне. Пг., 1921.
35. *Франк С. Л.* Русское мировоззрение. СПб., 1996.
36. *Фридлендер Г. М.* Пушкин. Достоевский. Серебряный век. СПб., 1995.
37. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.
38. *Эткинд М.* Новый историзм: русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 7–40.
39. *Adorno Th. W.* Prismen. München, 1963.
40. *Benjamin W.* Versuche über Brecht. Frankfurt / M., 1978.
41. *Binder H.* (Hrsg.) Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2. Stuttgart, 1982.
42. *Bourdieu P.* Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt / M., 1997.
43. *Crimann R. P.* Kafka und Katorga. Frankfurt / M., 1996.
44. *Curtius E. R.* Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart; Berlin, 1932.
45. *Dieterle B.* „Der Gruftwächter“. In: Kafka-Handbuch. Stuttgart / Weimar, 2010.

46. *Dirks M.* Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie. Bern; München, 1972.

47. *Dürrenmatt F.* „Menschheit im Universum der Katastrophen. Der Marxismus, die Furcht und der Tod. – Was die Welt Gorbatschow verdankt“ // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1991. 12. Jan. Nr. 10. Beilage: Bilder und Zeiten, 2. 1991.

48. *Etkind E.* Franz Kafka in sowjetischer Sicht // Franz Kafka. Themen und Probleme. Hrsg. von C. David. Göttingen, 1992. S. 229–237.

49. *Fischer E.* Kafka-Konferenz // Franz Kafka aus Prager Sicht 1963. Prag., 1965.

50. *Heftrich U.* Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. In: Thomas Mann-Jahrbuch. Frankfurt /M., 1995. Bd. 8. S. 71–90.

51. *Goethe J. W.* Werke. Hrsg. von K. Heinemann. Leipzig; Wien, 1901–1907. Bd. 1.

52. *Janouch G.* Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt / M., 1968.

53. *Kafka F.* Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass. Frankfurt / M., 1953.

54. *Kopelew L.* Franz Kafkas schwierige Russlandsreise // Was bleibt von Franz Kafka. Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft 1. Wien, 1983. S. 172–182.

55. *Kraus W.* Nihilismus heute, oder Die Geduld der Weltgeschichte. Frankfurt / M., 1985.

56. *Kurzke H.* Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. München, 1985.

57. *Mann Th.* Gesammelte Werke. In 12 Bänden. Berlin, 1960.

58. *Rasch W.* Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1967.

59. *Rosei P.* Naturverstrickt. Essays samt einem Duett mit Redmon O’Hanlon. Wien, 1998.

60. *Schirding A. von.* Überwindung und Synthese. Zu Thomas Manns politischer Essayistik zwischen den Kriegen. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literaturwissenschaft. Jg. 2007. N 2.

61. *Steinmetz H.* Interpretation und fremdkulturelle Interpretation literarischer Werke. Praxis interkultureller Germanistik: Forschung-Bildung-Politik. Hrsg. von D. Thum u. G.-L. Fink. München, 1993. S. 81–98.

62. *Wächel M.* Wjačaslaw Iwanow als „missing link“ in Ernst Robert Curtius Kulturphilosophie // Die Welt der Slaven (New series). 1992. Vol. 16. H. 1/2.

Учебное издание

Алексей Иосифович Жеребин

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ИНОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Учебно-методическое пособие

Выпускающий редактор *А. С. Балужева*
Корректор *Н. Э. Тимофеева*
Дизайн, верстка *Т. В. Житкевич*

ООО «Книжный Дом», лицензия № 05377 от 16.07.2001
191186, Санкт-Петербург, М. Конюшенная ул., д. 5

Подписано в печать 15.04.2013.
Гарнитура Petersburg. Формат 60 x 84/16. Бумага офсетная.
Объем 4,5 печ. л. Тираж 70 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии ООО «Инжиниринг Сервис»
190020, Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д. 13.