

А.Н.Беларев

УДК 821. 112. 2(436) – 31(Кубин А.)
ББК ш33(4Авс)6 – 8,4

Чернильница вместо плана: город и память в романе Альфреда Кубина «Другая сторона»

Аннотация: Статья посвящена теме памяти в романе австрийского художника Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909). Основное внимание уделяется отражению тематики памяти и прошлого в образе города. В первой части работы речь идет о различных моделях идеального города в культуре начала XX века, о важности образа города для новой фантастической литературы. Особое внимание уделено связи городского пространства, языка, воображения и работы памяти в европейской культуре. Далее в статье показано, что структура города в романе, процесс его строительства и разрушения передают постоянное оживление и затухание процессов воспоминания и забывания. Модель утопического города в романе исследуется в связи с проблематикой европейского музея и структурой его ранних форм: кунсткамеры и частной коллекции. Отдельно обсуждается вопрос о том, к каким эстетическим и философским концепциям близка трактовка памяти и образа города в романе Кубина. Речь идет в этой связи о философии Юлиуса Банзена и Филиппа Майнлендера, концепции фантастического искусства Пауля Шеербарта, круге идей швабингских космистов, о взглядах Людвиг Клагеса и Вальтера Беньямина.

Ключевые слова: Кубин, «Другая сторона», память, город, Беньямин, космизм, Клагес, фантастика.

Камни, ответьте, я жду! Дворцы, скажите хоть слово!
Улицы, полно молчать! Гений, очнешься ли ты?
И. В. Гете. «Римские элегии»

Каждая эпоха не только видит в сновидениях следующую эпоху,
в сновидениях она еще и стремится к пробуждению.

Фантастический роман австрийского художника Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) представляет собой рассказ некоего живописца о жизни в загадочной столице Империи грез городе Перле. Империя грез (Traumreich, нем.) «создана» бывшим гимназическим товарищем рассказчика Клаусом Патерой. По его приглашению главный герой с супругой переселяется в это идеальное государство и становится свидетелем его упадка и трагической гибели.

Роман Кубина — это повествование об упадке, закате, не случайно в названии государства у Кубина «Traumreich» («империя грез» «или империя снов») прочитывается и слово Trauma, травма. Книга фиксирует состояние кризиса, деградации всех социальных порядков. Роман исследует все этапы инволюции некоего целого. Город у Кубина выступает в роли неомифологической эмблемы некоторой формально-смысловой структуры. На это указывает название столицы страны грез: «Перле» — жемчужина. Жемчужина создает равновесие между природой и искусством, завершенностью и развитием. Важно, однако, иметь в виду, что образ жемчужины связан с образом раковины. Раковина в романе появится в гротескных снах-галлюцинациях главного героя. В них она будет заключать в себе не совершенство жемчужины, а аморфное тело, таинственная замкнутость сменится угрожающим выпрастыванием [Кубин 2013:162]. В ходе романного действия город будет приходить в упадок на всех уровнях: кризис власти, моральная деградация, обращение архитектуры в руины, стирание цивилизационной границы (нарушение равновесия между освоенной территорией и дикой природой), разложение материи (от почти эмблематического ветшания ткани до распада материи в процессах гниения и т. д.). Апокалиптика Кубина во многом казалась и оказалась пророческой. Роман, вышедший в 1909 г., как бы набрасывает картину заката цивилизации еще до начала Первой мировой войны.

Многие черты сближают роман Кубина с литературой декаданса. Само заглавие отсылает к «энциклопедии» декаданса — роману Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884). Подзаголовок книги Кубина «фантастический роман» также неслучаен. «Другая сторона» является одним из ранних образцов новой немецкоязычной фантастической прозы и предвосхищает многие открытия, темы и мотивы Мейринка, Эверса, Перуца, Миноны и Кафки. Фантастические произведения такого типа предполагали описание вторжения неких иррациональных, сверхъестественных обстоятельств, существ, явлений (часто опасных и пугающих) в обыденный ход вещей. Подобное вторжение могло происхо-

дять как магическое превращение или как постепенное проступание, просвечивание иной реальности сквозь порядки повседневности. Новая фантастическая проза использовала приемы литературы немецкого романтизма, продолжала традиции готического романа ужасов и одной из первых получила доступ к машинерии кинематографа.

Город представлял собой естественную среду для этого типа литературы. Во-первых, город идеально воплощал идею наслоений. Различные эпохи, особенности социальных, религиозных и национальных групп могут пространственно кристаллизоваться в городе. Неожиданное, непредсказуемое, некое «вдруг» также сближает город и фантастику.

Критика большого города (*Großstadt*, нем.), бурно развивавшегося в ходе индустриализации, была общим местом тогдашней журналистики, эссеистики, литературы и архитектурной теории. Крупный город представлялся средоточием пороков (мифологическим соответствием здесь выступали Содом и Вавилон), хаотическим скоплением уродливой, подавляющей архитектуры. Не случайно дома нередко сравнивали с казармами, многоэтажная застройка вызывала недовольство. Друг Альфреда Кубина, писатель-фантаст Пауль Шеербарт в своих текстах даже говорит о зловещей «культуре кирпича» («*Backsteinkultur*», нем.), которой он противопоставляет грядущую идеальную «культуру стекла» («*Glaskultur*», нем.) [Scheerbart 1914:102, 125]. Эти образы отсылают к библейской истории о Вавилонской башне. Демонический строительный план становится осуществимым именно благодаря технике производства кирпича. Комментаторы Библии отмечали символическое противопоставление кирпича как искусственного творения рук человека камню как Божьему творению. У Кубина образ кирпича также связан с прошлым, смертью, разрушением и восточными деспотиями древности. «Если город и мог расти, то лишь в южном направлении. И действительно, там, рядом с кладбищем, еще оставалось большое незастроенное пространство: поля Томашевича, названные так по имени их покойного владельца. Но все строительные затеи шли насмарку. Здания превращались в руины еще до того, как их подводили под крышу. Среди них бросалась в глаза заброшенная печь для обжига черепицы, напоминавшая огромную гробницу какого-нибудь фараона или ассирийского царя» [Кубин 2013: 62]. Автор говорит о «*Ziegelofen*». В русском переводе это слово передано как «печь для обжига черепицы». Его можно было бы перевести точнее именно как «печь для обжига кирпича». Территория возможного развития города соседствует с кладбищем, то есть разрастание города губительно. Оно связано с сомнениями и безверием. На это неявно указывает фамилия бывшего владельца участка — Томашевич, отсылая к имени

апостола Фомы. Упоминание печи следует сразу за рассказом о незаконченных постройках, невозможности завершить строительство, превращении постройки в руину еще до завершения строительства. Это напрямую соотносится с библейским рассказом о постройке башни. Там строительство также начинается с изготовления кирпичей и не завершается из-за божественного вмешательства. Печь для обжига кирпича (инструмент строительства и созидания) напоминает царскую гробницу-крематорий, т. е. связывается не только со смертью и разрушением, но и с властью.

Зловещему «Гросштат» (большому городу) современная литература и архитектурная мысль противопоставляли город идеальный. Им мог быть город-сад, напоминающий Эдем, где божественное и человеческое еще не противопоставлены. Город-сад восстанавливал гармонию природы и культуры как равновесие рукотворного и природного, изначального адамического равенства и социальных диссонансов или как физическое и душевное здоровье (гармония тела и души). Идея города-сада предполагала переезд, бегство из промышленного города. Совершенным воплощением такого «бегства» могла быть загородная вилла, идеальный рабочий поселок или курортный санаторий.

Другим вариантом альтернативного города мог быть город-кристалл, открытый благотворному воздействию космоса, свету, излучению целительной космической энергии (стеклянные города Пауля Шеербарта и Бруно Таута).

Новый город мог вырастать как дополнение некоего великого плана, проекта, конструкции («Туннельный город» Бернгарда Келлермана), мировоззренческий хаос современного города сменялся здесь сосредоточением на единой цели, идее.

Еще одним противовесом современному городу мог быть город-музей, в котором разрушительное действие прогресса приостанавливается, а идеалом становится традиционность или историческая реконструкция старинного или древнего города.

Одиноким горожанин, затерянный в городе-лабиринте, становится жертвой его нервной или давящей атмосферы. Его охватывает тревога, он теряет рассудок и сталкивается с таинственными иррациональными силами, приводящими в движение машину города. Наряду с загнанным героем-жертвой в немецком фантастическом повествовании, а позже — в киноповествовании, появляется другой обитатель большого города: демонический гений-злодей, маньяк, одержимый идеей власти или жаждой разрушения. Таким злодеем мог быть тиранический властитель, управляющий горожанами как безвольными марионетками, и здесь фантастический роман сближался с политической сатирой и антиутопией. Им мог быть коварный, жестокий и изобрета-

тельный убийца, выслеживающий в городском лабиринте своих жертв и выслеживаемый полицией, здесь фантастическое повествование смыкалось с поэтикой детектива. Другим вариантом подобного персонажа был ученый, изобретатель, фаустовский персонаж, отдавший свой талант силам зла, здесь фантастика сближалась с типом романов об ученых-искателях. Демонический персонаж мог быть пророком-мистиком, собирающим вокруг себя приверженцев, основателем нового учения, в этом случае фантастический роман соотносился с неомифологическим, теософским или антропософским романами.

Важнейшей проблемой «неоготического» фантастического романа будет соотношение реального и воображаемого. Для героя и читателя остается открытым вопрос, являются ли происходящие необъяснимые и загадочные события порождением его воображения (мечтой, галлюцинацией, фантазией, сном) или они обладают «независимым» существованием. В первом случае город будет отражением, слепком, двойником душевной жизни и мировоззрения героя. Макрокосм будет воплощением микрокосма. Патологическое в структуре личности будет воссоздаваться в структуре города. С этой группой проблем будет тесно связана проблематика соотношения памяти и воображения, с одной стороны, и памяти, и города, с другой.

Город, воскресающий в памяти произвольно или вызываемый в памяти намеренно, будет балансировать между пространственными (город) и временными (память) структурами. Для более ясного понимания этой проблемы необходимо обратиться к опыту европейской мнемоники и философии памяти. И в той, и в другой существовала традиция пространственного представления материала памяти. Имеется в виду античная и следующая за ней средневековая традиция мнемотехники как размещения «образов памяти» (*imagines, lat.*) в так называемых местах памяти (*loci, lat.*) [Иейтс 1997: 12–42]. То, что требуется удержать в памяти, мысленно размещается в пространстве архитектурного сооружения или города. Следовательно, работа памяти превратится в воображаемое путешествие по городу. В философии сближению памяти и города способствовали размышления Августина в «Исповеди» о дворцах, сокровищницах и палатах памяти, где хранятся образы прошлого [Блаженный Августин 2013: 146]. Августиновская традиция пространственного представления памяти будет в дальнейшем очень сильна. Одновременно при анализе описаний города как воспоминания, как мнемонической реконструкции, при сближении тематики города и тематики памяти как бы «боковым зрением» следует улавливать сходство города и языка. Язык с его исторической структурой палимпсеста также может сравниваться с городом. Именно к такому сравнению прибегает Витгенштейн в «Философских исследо-

ваниях», фактически сопоставляя память, язык и город: «Наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и все это окружено множеством новых районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами» [Витгенштейн 1994: 86]. Язык и город сравниваются как вместительница культурной памяти, в которых различные эпохи запечатлели свои следы. Культура вообще стремится придать разворачиванию языка пространственное измерение. В этой связи важную роль играет понятие «топос» как пространственный образ устойчивых непространственных логических или идеологических образований. Поль Рикер выстраивает аналогию между рассказом (с его трехчастной структурой префигурации — конфигурации — рефигурации) как освоением и структурированием времени и архитектурой (в которой потребность в жилище будет соответствовать префигурации в рассказе, строительство — конфигурации, жилец и его мир — рефигурации) как преобразованием пространства. По мысли Рикера, рассказ также скрепляет космическое и феноменологическое время, как постройка — геометрическое и феноменологическое пространство [Рикер 2004: 204].

Таким образом, совмещение города, памяти и языка (рассказа) будет не только авторским капризом, но реализацией некоего изначального переплетения смыслов. Память у Кубина является основой разворачивания повествования. Во-первых, роман, открывающийся посвящением отцу, становится своеобразным даром или приношением памяти. Во-вторых, проблематика отцовства, скрепляющая образы отца, правителя и демиурга, играет в романе важную роль. Проблема отцовства и феномен рожденности связаны с феноменом города. Город может скрывать факт собственного основания, притворяться естественной средой, забывать собственную историчность. Город Перле также стремится скрыть свою чужеродность, слиться с ландшафтом. Проблема отцовства в романе связана с осознанием отцовского присутствия в городе. Отец-основатель города Перле — источник власти, с ним невозможно увидеться, но его тайная власть осознается жителями. Осознание рожденности связано с проблемой утери и/или обретения идентичности. Важным в этом контексте будет счастливое забвение как путь сохранения личности и угрожающе разрастающаяся космическая память, стирающая личность. Создатель страны грез, гимназический товарищ рассказчика носит фамилию Патера, которая отсылает к латинскому «патер». Это слово как раз соединяет в себе значения отцовства, светской и религиозной власти и первопричины (Творец). Сакральный ореол этой фамилии создает и латинское значение латинского слова «*patera*» (жертвенная чаша) [Гугнин 2008: 304]. Та-

индивидуальный правитель города Перле невидимо управляет городом и связан с его обитателями загадочной связью. Герой не может получить аудиенцию у правителя, бюрократическая недоступность здесь намекает на недоступность божественную, правитель прямо называет себя при встрече с рассказчиком «Господь». Но, как гласят последние строки романа, «демиург двойственен». Отец, или демиург, стоящий у истока, — это трагический демиург, поскольку в целостность Творения у Кубина уже встроено уничтожение. Творение мира, основание города, зачатие запускает механизмы деструкции. Это объясняет и название романа «Другая сторона»: мир описывается Кубиным с использованием образа маятника, колебания которого иллюстрируют постоянное соприсутствие противоположностей в каждой точке бытия. В силу этого демиург «с другой стороны» (или на другой странице, как позволяет читать немецкое слово Seite) будет разрушителем собственного Творения (pater на латыни не только Творец, но и виновник). Название можно связать и с каббалистическим термином «ситра ахара», что в переводе с арамейского означает как раз «другая сторона». Термин этот обозначает сферу зла как негатив или изнанку системы божественных эманаций, сфирот. Иная (или чужая) сторона повторяет божественную структуру мира, но в искаженном, пародийном виде. Противник Патеры в романе, американец Геркулес Белл, запускающий механизм уничтожения города, в определенном смысле является пародийным двойником Патеры. Двойственность самого Патеры ясно иллюстрирует его обещание помочь больной жене художника. «Помощь» оказалась одним из имен смерти, жена умирает.

Сосед-парикмахер, страстно увлекающийся философией, излагая главному герою свою «теорию», замечает: «Видите ли, пространство, так сказать, ухаживает за временем: точка их соединения — настоящее — есть смерть, или, если вам угодно, божество, что, как вы понимаете, одно и то же» [Кубин 2013:78]. Парикмахер, уравнивая смерть и Божество, излагает точку зрения, близкую самому автору романа. Подобная концепция мироздания у Кубина сложилась в значительной степени под влиянием философского пессимизма Шопенгауэра и его еще более радикальных последователей: Юлиуса Банзена и Филиппа Майнлендера [Brunn 2010: 191–194]. Майнлендер видел смысл сотворения материального мира в решении Бога полностью уничтожить самого себя. В своем главном сочинении «Философия избавления» («Die Philosophie der Erlösung») он утверждал, что «человечество движется навстречу абсолютной смерти», существование живых существ определяется не «волей к жизни», а «волей к смерти». Постоянная борьба, конкуренция живых существ, взаимное ослабление, войны, природные катастрофы — все это служит достижению конечной цели — небытия и

осуществляет разрушительный божественный план [Там же: 193]. Банзен отвергал даже такое негативное развитие и любые виды прогресса человека и общества. Подобно раскачиванию маятника, каждое движение тут же обращается в свою противоположность. Банзен считает человека «самоуверенным ничтожеством», в его философии пессимизм доводится до своего предела, «абсолютной безутешности» [Там же: 194]. В конце «Другой стороны» герой также жаждет смерти как избавления, а горожане получают приказы-внушения о самоуничтожении [Кубин 2013: 255].

Но даже механизм уничтожения требует определенной процедуры сохранения. Именно поэтому герой-художник начинает роман с заявления о том, что хочет «вырвать» из забвения образ Патеры. Пожилой рассказчик сразу намечает в прошлом две точки, две встречи с Патерой: школьное детство и переезд в город Перле уже в зрелом возрасте. Рассказ по памяти неизбежно должен сопровождаться рефлексией над процессом воссоздания в памяти. Кроме того, реконструкция исчезнувшего мира требует фигуры свидетеля, желающего, по словам рассказчика, поведать все как можно более правдоподобно, «как подобает очевидцу» («wahrheitsgetreu, wie es sich für einen Augenzeugen gehört») [Kubin 2012: 7]). Немецкий феноменолог Бернгард Вальденфельс в своем исследовании «Гиперфеномены. Виды гиперболического опыта» относит свидетеля, наряду с адвокатом, терапевтом, переводчиком и полевым исследователем — этнографом, к типу «фигур замещения» («Figuren der Stellvertretung», нем.). Заместитель представляет отсутствующее, встает на его место, подобно переводчику, самоустраивается, давая слово другому, позволяя выступить из тени определенным феноменам. «Речь идет о фигурах Третьего, которые вторгаются в отношения себя и другого, своего и чужого без того, чтобы привести к окончательному опосредованию» [Waldenfels 2012: 244]. Заместитель балансирует между самореализацией и самоустранением, он обретает голос, свидетельствуя. Один из немногих выживших, рассказчик способен в своем тексте-воспоминании воссоздать ушедшее. Кроме того, наряду со свидетелем, он сближается с двумя другими заместительными фигурами из списка Вальденфельса. Во-первых, это переводчик. Герой-художник, как и Кубин при написании и иллюстрировании романа, способен переводить слова в образы и образы в слова. Кроме того, герой Кубина, фактически намечая программу экспрессионистского искусства, говорит о своей художественной технике как о «психографике». Она предполагала «систему линий», которая в особом «фрагментарном стиле, больше напоминавшем письмо, чем рисунок, как чувствительный метеорологический прибор, выражала малейшие колебания моего жизненного настроения» [Kubin 2012:126–127].

Линии становятся графическим переводом внутренних душевных процессов. Во-вторых, осмотр города, изучающие прогулки по столице страны грез, попытки докопаться до сути религиозных представлений жителей, знакомство с представителями таинственного племени просветленных «голубоглазых» и последующая мемуарная реконструкция увиденного сближает рассказчика с фигурой этнографа. Он представляет чужое, делает его видимым.

Уже в первых строках романа читателю сообщается, что не все события, увиденные рассказчиком, были пережиты им как очевидцем. Оказывается, память дополняется ясновидением. Разграничение памяти, ясновидения и воображения у Кубина далеко не всегда возможны, и герой-рассказчик отдает себе в этом отчет. Здесь по-своему реализуется классическая проблема сопоставления и разведения феноменов памяти и воображения. Так, наряду с очевидными различиями, их объединяет способность делать присутствующим отсутствующее. Способность документировать неувиденное рождает образ памяти как магической способности микрокосма вмещать в себя макрокосм и в пределе управлять мирозданием. Фрэнсис Йейтс исследовала подобную концепцию памяти у мистиков и философов Ренессанса [Йейтс 1997: гл. VI, VII, VIII, IX]. Подобная гиперболизация памяти предполагает, что познание (в соответствии с платоновским пониманием знания) превращается в припоминание, поскольку в памяти содержится все, а строй души повторяет строй мироздания.

В финале романа Кубина герой переживает метаморфозу памяти. Душевная болезнь, вызванная пережитым потрясением от катастрофы города Перле, сопровождается утратой идентичности. Стирание персонального приводит к непомерному усилению памяти. Герой начинает видеть необычные сны: «В них я терял свою идентичность, они часто уводили меня в минувшие исторические эпохи. Почти каждую ночь мне являлись картины отдаленного прошлого, и я держусь мнения, что все эти сновидения были теснейшим образом связаны с переживаниями моих предков, чьи душевные потрясения, вероятно, были унаследованы мною на биологическом уровне. На еще более глубоких уровнях сна я перевоплощался в животных или даже пребывал в составе праэлементов» [Кубин 2013: 278]. В романе Кубина сосуществуют два вида памяти: персональная и имперсональная, индивидуальная и космическая. Два вида памяти соответствуют времени жизни и времени мира. Герой Кубина существует на границе этих двух координатных систем. Постепенная утрата индивидуальности, стирание персональной идентичности будут повышать удельный вес космической памяти. В главе «Видения — смерть Патеры» сначала герой видит ландшафт родного немецкого города и родителей, но это видение

исчезает. Дальнейшие видения в разных формах повторяют один и тот же мотив: отдельное, единичное теряет свою форму и границу, включаясь в протейстическую игру безличных форм и сил, противоположных начал, постоянно творящих и разрушающих Вселенную. Это замыкание единичного может переживаться как разрастание тела до космических размеров (таким герой видит Патеру) или как гипертрофированное разрастание одной из частей и ее вступление в права целого. Таково в видении исполинское тело американца Геркулеса Белла. Оно начинает таять и уменьшаться, лишь его фаллос сохраняет гигантские размеры, тело становится крохотным наростом на нем, а потом и вовсе отпадает, фаллос же обретает самостоятельность гигантской змеи. Картина борьбы Патеры и Белла в видениях тоже очень показательна. Соперники сплетаются в бесформенную массу, врастают друг в друга, обретают «природу Протeya». Такое сплетение двух тел в клубок может происходить как борьба: подобной схваткой будет в романе поединок кельнера Антона и художника Кастрингиуса. Но это может быть объятие и совокупление. Тела могут слиться в гигантское чудовище (как Патера и Белл). Рожденный телами антагонистов монстр включает в себя все возможные личности: на его поверхности проявляются миллионы лиц. Эмблематическая схватка-объятие героев антагонистов заканчивается их слиянием в шар-череп Патеры с глазами «размером с части света». Индивидуальное (череп) уравнивается с космическим (земной шар). Другой монстр из видений главного героя — огромный тысячерукий полип, увиденный героем в недрах столицы. Через систему шахт и подземных ходов щупальца полипа достигают спален всех жителей города, тревожа их сон. Полип, соединяя жителей, как бы сращивает их в единое гиперболическое тело. Это размыкание становится возможным благодаря особой архитектурной структуре Перле: наличию системы катакомб, подземных ходов, напоминающих кротовью нору и невидимо связывающих город в одно целое [Кубин 2013: 260]. То есть на уровне архитектуры города процесс перерастания собственной границы также находит свое воплощение. Другим архитектурным вариантом слияния с миром надындивидуальных процессов будет обращение в руины, разрушение зданий. В последней главе приводится следующее описание развалин столицы: «Огромное поле развалин; горы мусора, ил, кирпичный бой — гигантская помойка города» [Кубин 2013: 274]. В финале романа жители и постройки погружаются в болото, оно постепенно захватывает город и поглощает его обитателей. Захоронение в земле, засасывание в трясину, погружение в озеро — Кубин постоянно использует подобные образы для передачи того же значения утраты индивидуальности и слияния с аморфной уничтожающей и одновременно творящей стихией. В

этом контексте смерть жены главного героя и ее похороны (закапывание, погружение в землю) становятся одним из проявлений утери главным героем индивидуального в широком смысле: семьи, личных воспоминаний. Пессимизм Кубина и разделяемая им с Майнлендером идея смерти как избавления хорошо объясняют ответ Патеры на просьбу помочь больной жене. Как уже говорилось выше, обещание помочь правитель выполняет: он помогает ей умереть. Подобная благотворность смерти будет подтверждена рассказчиком еще раз, когда на фоне ужасов гибнущего города он будет просить смерти как избавления. Таким же образом в эпилоге герой будет одержим идеей небытия как всеобщего мирового закона, который будет им прочитываться во всех окружающих явлениях и событиях. Руины, развалины, разрушение будут не только образами чистой негативности, но и свидетельством некоторой закономерности, реализацией воли к смерти, управляющей природой и обществом. Вопрос в том, является ли тотальное разрушение конечной точкой? Становятся ли у Кубина руина и гряда развалин совершенными архитектурными сооружениями? Или в соответствии с диалектикой маятника они могут стать материалом и почвой для нового целого. Так, Патера при таинственной встрече с главным героем говорит, что он Господь, что и он отчаялся и из обломков своего владения сделал свое царство. Речь идет о строительстве из обломков. Важно учитывать, что эта фраза сказана Патерой после того, как герой видит протеистические метаморфозы тела и лица Патеры. Лицо превращается в череду лиц, масок, звериных морд. Личины постоянно, на глазах сменяют друг друга, превращая облик правителя в текучую, процессуальную структуру. Одним из источников подобных полиморфных монстров, тел с текучей структурой, были, скорее всего, составные образы фантастической прозы Пауля Шеербарта. Кубин следил за творчеством последнего, в его личной библиотеке есть почти все его книги [Brunn 2010: 287]. С середины 1906 года до 1913 года писатель и художник обменивались письмами, к октябрю 1906 г. относятся и их личное знакомство. Кубин проиллюстрировал фантастический «астероидный» роман Шеербарта «Лезабендио» (1913). Художника особенно интересовала концепция нового фантастического искусства, преодолевающего человеческое, которую разрабатывал Шеербарт. Об этом свидетельствует обилие рисунков на полях кубинского экземпляра романа Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса» (1906) [Brunn 2010: 287–288]. Именно в этом романе на примере искусства фантастической Австралии Шеербарт излагает свой проект «искусства композиции» (*Kompositionskunst, нем.*). Основной принцип этого искусства — монтаж образов из элементов, частей, осколков «земных» предметов и тел. Чтобы сконструировать образы внеземных обитате-

лей, можно соединять части животных, растений, образы неорганической природы в новых сочетаниях [Scheebart 1987:34–36]. В этом, с точки зрения Шеербарта, состоит задача «формирующей миры силы фантазии» (*weltgestaltende Phantasiekraft*, нем.). Еще в романе 1901 г. «Морской змей» Шеербарта, описывая витражи в резиденции полубезумного архитектора-пророка Лоренца, пытался дать динамический проект подобного конструирования. В этом случае речь шла даже о самоконструировании. Одна часть витражного триптиха представляла тела людей, животных, предметы первоначально в «исходном» привычном облике, но в необычных сочетаниях, соседствах: гномы, крокодилы, свинья, каракатица. Вторая часть рисовала этап формирования сложных тел из случайных соединений и комбинаций исходных тел (крокодил с головой гнома, гном с головой крокодила). Далее тела размыкаются на части, эти части приходят в движение, они получают независимое существование. Части тел парят в архитектурных «декорациях». Архитектура и части разомкнутых тел наделены прозрачностью. Новые фантастические образы создают эффект просвечивания лиц, частей тел друг сквозь друга, рождаются своеобразные монстры (в черепаках гномов видны лягушки, свиные копыта, слоновьи бивни) [Scheerbarth 1962: 293–294]. Вероятно, роман «Морской змей» оказал влияние на роман Кубина. Прежде всего это касается самой демонической фигуры правителя-архитектора. Лоренц у Шеербарта видит себя мессианским воплощением стихии земли и жаждет смерти — соединения со стихией воды (морским змеем). Упомянутый выше образ черепа-земного шара также может быть скрытой отсылкой к роману Шеербарта. Там герои видят на картине парящий земной шар с кровотокающим мозгом внутри [Ibidem: 297–298]. Значительное влияние уже на графическое творчество Кубина оказало его знакомство с опытами Шеербарта-графика. Речь идет о серии работ Шеербарта «Галерея потустороннего» (1907). Она представляла собой ряд образов инопланетных обитателей. Космические обитатели, сфотографированные учеными, соединяют в своем облике подобие человеческого лица, различные отростки, напоминающие ветки кораллов или деревьев, и клубящиеся образования типа облаков. Именно в этот период Кубин в поисках более абстрактной манеры создает целый ряд работ, напоминающих образы шеербартовской графической серии [Brunn 2010: 289]. Если не считать популярную в начале века книгу Геккеля «Формы искусства в природе» (монистическая философия которого заметно повлияла на идеи писателя), у Шеербарта был собственный литературный прототип графических космических образов. В романе 1904 года «Император Утопии» Шеербарта изображает метаморфозу человеческих тел утопийцев после таинственной болезни: «...группы незадолго

до взрыва демонстрировали великолепнейшие образования; их скрученные сучья (на трупах до этого выросло некое подобие сучьев-А.Б.) превращались в кораллоподобные выросты, на концах которых появлялись веероподобные листья.<...> От формы человеческого тела узнаваемой в итоге оставалась одна голова, тело же выглядело, как гигантская цветочная корзина, наполненная кораллами, длинными щупальцами каракатицы, подобием раковин, большими морскими звездами, крупными кристаллическими формами и жемчужинами, наделенными неопишимо переливающимся, зеркально отражающим мир, блистающим великолепием» [Scheerbart 1904: 179–180]. Шеербарт при разработке образов инопланетян стремился к тому, чтобы стереть всякое «воспоминание» о человеке. Но космические смонтированные монстры сами превращались в конгломерат «воспоминаний». Их многосоставность требует особых процедур описания. Эти литературные описания строятся на отсылках-напоминаниях к источникам происхождения частей новых тел. В ходе описания тело монстра одновременно собирается и разбирается. Полиморфные космические существа Шеербарта как бы выстраиваются из руин, обломков, из осколков прошлого. Они напоминают коллекцию, собрание диковин.

Обращение к текстам Шеербарта необходимо для лучшего понимания кубинских образов утери идентичности, которые упоминались выше. Это прежде всего образы снов-видений главного героя. Для Кубина сон был совершенной моделью метаморфозы личности, обретения ею космической укорененности и растворения в прапамяти. Кроме того, как будет показано ниже, конструирование из обломков, вырывание вещей из первоначальных контекстов и их интеграция в новые контексты будут особенно важны для Кубина при построении образов города и его населения. Важно, однако, учитывать спор между художником и писателем, касавшийся как раз облика новых фантастических существ. Так, Кубин нарисовал некоего Глубоководного Паука, следуя своему пониманию «искусства композиции-монтажа» Шеербарта. Последний обрушился на Кубина с критикой. По его мнению, любое существо, которое возможно увидеть на Земле, гораздо менее ценно, чем обитатель звезд, которого мы «конструируем» (*zusammenkonstruieren, нем.*). Шеербарт активно критиковал и кубинский пессимизм и философский пессимизм Шопенгауэра как его источник. Как блестяще показал Клеменс Брунн в своем сравнительном исследовании моделей мира двух фантастов, роман «Император Утопии» настолько близок «Другой стороне» по многим мотивам, что можно говорить о сознательном использовании Кубиным некоторых художественных идей Шеербарта [Brunn 2010: 291–295]. Например, жителей Утопии поражает странная болезнь, симптомом которой становятся тоска по смер-

ти, жажда умирания. Значительное место в романе занимает и тематика оживления прошлого, вживания в прошлое, его костюмированной реконструкции (того, что один из героев называет «искусством воспоминаний» (*Erinnerungskunst*, нем.)). С темой возрождения прошлого связана в романе Шеербарта и тема коллекционирования (герои собирают антиквариат, детские игрушки и даже «духовные раритеты», «продукты фантазии самых необычных натур»). Среди обсуждаемых героями тем важное место занимает и «сновидческое искусство» (*Traumkunst*, нем.), открывающее новые стороны (сродни «другой стороне» Кубина) бытия, сфера «бессознательного мышления», «тяжело поддающегося контролю». Кубин подхватывает темы романа «Император Утопии» в самой негативной точке их развития. Обычно Шеербарт из этой низшей, «пессимистической», шопенгауэровской точки начинал выстраивать сюжет как преодоление сна, духовной усталости, жажды смерти в пробуждении к новой жизни. Реконструкция прошлого у него перерастает в конструирование будущего. Кубин же доводит в своем «идеальном городе» до логического завершения именно темы прошлого, сна, руины, смерти.

В центральной, «теоретической» главе романа «Прояснение через познание» Кубин формулирует итоговые структурные принципы мироздания, понимание которых пришло к его герою в результате пребывания в стране грез. Прежде всего, это был «особый род удивления»: «Каждый предмет при рассмотрении его вне связи с другими предметами приобретал новый смысл. У меня кружилась голова при мысли о том, что всякое тело простирается ко мне из вечности» [Кубин 2013: 156]. Второй ключевой вывод рассказчика — «взаимосвязанность всего существующего»: «Краски, запахи, звуки, вкусовые ощущения были для меня взаимозаменяемыми. Я понял: мир есть сила воображения, воображение-сила» [Там же: 157]. Третьим шагом прозрения стало понимание роли правителя-демиурга: «Патера присутствовал повсюду, я видел его в глазах друга и врага, в зверях, растениях и камнях. Сила его воображения пульсировала во всем» [Там же: 158]. Подобно этому, «Я» рассказчика оказывается многосоставным: «К ужасу своему я обнаружил, что мое Я состоит из бесчисленных Я, выстроившихся в ряд друг за другом. Каждое последующее казалось мне значительнее и скрытнее предыдущего; последние терялись в тени и были недоступны для моего восприятия» [Кубин 2013:158]. Отдельные существа, явления и весь космос в целом живут маятниковым движением между бытием и небытием, миром и Ничто. Следствие этого маятникового ритма — страдание, которым проникнуто мироздание. «Чем выше ты рос, тем глубже уходили твои корни. Ища радости, я одновременно ищу и муки. Ничто или все» [Там же:158]. В конце главы герой формулирует

вывод: «Все эти процессы завершаются тем, что человек перестает существовать как вид — в нем больше нет нужды. Этот путь ведет к звездам» [Там же: 159].

Принципы космической жизни, осознанные рассказчиком в Перле, будут прочитываться в структуре города и в работе памяти и забывания. К этим принципам относится всеобщая связь и «взаимопонимание» существ и явлений разных слоев и уровней мироздания, иерархическая многосоставность индивидуума. Принцип связности Кубин обозначает словом «сила воображения» (*Einbildungskraft*, нем.). Причем как бы в противовес бэконовскому принципу «знание — сила» Кубин разделяет слово «сила воображения» на два элемента: «*Einbildung-Kraft*». Немецкое слово «*Einbildungskraft*» содержит в себе значение соединения, включения. Сила воображения как творческий принцип будет дублироваться силами разрушения и Ничто. Процесс индивидуации будет перетекать в процесс утраты идентичности.

Прежде всего в устройстве города реализуется принцип извлечения вещи из ее взаимосвязей с другими вещами. Патера (как, впрочем, и Кубин) — принципиальный противник прогресса. «Патера питает глубокую неприязнь ко всему прогрессивному. Прошу принять мои слова буквально, ибо в них заключается основная идея царства грез», именно так описывает далекое государство посланец Патеры и добавляет, что царство грез «служит убежищем для тех, кто недоволен современной цивилизацией» [Там же: 19]. Действие романа разворачивается около 1905 г., а жители страны грез одеваются по моде XIX в., по моде эпохи отцов. Ностальгия по веку отцов у Кубина соседствует с иронией над этим веком историзма и позитивизма. Границу Империи грез пересекают только подержанные (*gebrauchte*, нем.) вещи. Новые, современные предметы и аппараты конфискуются или заменяются старыми на границе. В основном в Перле переправляются вещи, созданные до 1860-х гг. Так же осуществлялось и строительство города. Обладатель несметных богатств, долгое время постигавший восточную мудрость, Патера поражает всех своими архитектурными причудами. Он отыскивает в разных уголках Европы старинные здания и, не жалея сил и средств, по частям перевозит их на новое место. Там здания собираются заново. Здания изымаются из привычного окружения, контекста, переносятся в новое окружение и включаются в новый контекст. Их прошлое оставило на зданиях определенные следы-отметины, они до поры могут быть скрытыми или опознаваться лишь интуитивно. Так, герою кажется знакомым дом, в котором он поселится с женой по прибытии в город.

Вальтер Беньямин, рассуждая о буржуазном интерьере XIX в. в своем эссе «Париж, столица XIX столетия», говорит о следах в связи с

обладанием [Беньямин 1996:153–154]. Интерьер наполнен следами-указателями, отсылающими к владельцу, его привычкам, странностям, социальному положению. Такие следы-приметы, следы-памятки будут считать символические персонажи XIX века: историк и детектив, а также их сниженные двойники — старьевщик и фланер. Беньямин одним из первых начал культурологическое осмысление образа фланера, обозревающего улицы и лица крупного города: Итальянский культуролог Карло Гинзбург, выстраивая так называемую «уликовую» (или «следопытную», «дивинационную») парадигму, проанализировал ряд культурных процедур поиска и расшифровки следов-примет, в том числе на материале процедур считывания знаков-примет в медицине, знаточестве и криминалистике [Гинзбург 2004:189–241]. Гинзбург стремится проследить традицию герменевтики симптоматического. Линия этой традиции то пересекает линию официального знания, то совпадает с ней, то развивается параллельно, то уходит в подполье. Опыт чтения следов охотниками древности, техники мантики, физиогномики, анализ медицинских симптомов, приемы определения подлинности в искусствоведении, методы графологической и дактилоскопической экспертизы, психоаналитическое толкование — все эти явления, с точки зрения Гинзбурга, объединяет внимание к особому рода знакам. Эти знаки-следы глубоко индивидуальны, неповторимы. В их анализе доминирует качественное, а не количественное. Отправной точкой исследования Гинзбурга был метод анализа живописи Морелли и техника психоанализа Фрейда. Приемы социологического и эстетического анализа Беньямина также можно было бы отнести к этому типу знания. Вообще отталкивание от позитивизма в начале века вызовет к жизни новые техники интерпретации знаков. Будет активно вестись расширение самого поля научности и знаковости. В этом процессе каждый в своей области активно участвовали Фрейд, Беньямин и Клагес. О последнем речь пойдет ниже.

Кроме следа как индивидуализированного знака, позволяющего к тому же судить о минувшем присутствии, Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» разрабатывает понятие ауры. Аура представляет собой «здесь и сейчас вещи», сочетание двух видов следов: истории вещи (материальных следов ее существования) и ее включенности в уникальную традицию (следы принадлежности эпохе, личности, коллективу) [Беньямин 1996: 21–22]. Аура природных объектов состоит в «уникальном ощущении дали, как бы близок при этом предмет ни был». Утрата ауры как квинтэссенции подлинности вещи или объекта природы происходит в репродукции, воспроизведении. Репродукция лишает вещь уникальных следов ее физического существования [Там же: 24–25]. Другим

вариантом утери подлинности может стать вырывание вещи из контекста традиции. Именно с этим связан интерес Беньямина к фигуре собирателя-коллекционера, выхватывающего вещи из их привычных взаимосвязей. Б. Вальденфельс, анализируя проблематику музеефикации жизни и проблемное поле европейского музея, также продолжает линию Беньямина. Важной и достаточно проблематичной чертой европейского музея Вальденфельс считает именно изымание вещей из органических социальных, религиозных, этнических контекстов [Waldenfels 1990: 229–233].

Ряд этих предварительных замечаний важен для анализа концепции кубинского города. Выше уже говорилось об особом просветлении, достигнутом рассказчиком в городе Перле. Его рассуждение начиналось с описания опыта вещи, извлеченной из привычного контекста и обретающей тем самым новый смысл. Приведем теперь продолжение размышлений главного героя: «Чистое бытие — быть таким и никаким иным — стало для меня откровением. Однажды, разглядывая ракушку, я с поразительной ясностью осознал, что она ведет вовсе не такое примитивное существование, как мне казалось прежде. И вскоре я был вынужден сделать тот же вывод применительно ко всему на свете» [Кубин 2013: 156–157]. Ощущение неповторимости, уникальности вещи, ее тайны очень близко характеристике ауры природного объекта у Беньямина, приведенной выше. Раковина становится эмблемой несводимой ни к чему другому уникальности и подлинности. Но образ раковины можно понимать и как намек на всю Империю грез со столицей — жемчужиной внутри или, метонимически, как сам город-жемчужину Перле.

Эвристическая сила идей и терминов Беньямина для анализа романа «Другая сторона» коренится не только в сути описываемых явлений. Здесь мы имеем дело с тем, что можно было бы назвать методологическим плеоназмом. Этим выражением мы описываем ситуацию, при которой применимость определенной концепции, ее объяснительная сила коренится не только в сути описываемых явлений, но и в том, что и инструмент (метод, термины), и объект сформированы под влиянием одного и того же комплекса идей. То есть один и тот же идеологический комплекс образует фундамент и объекта анализа, и метода анализа. В данном случае и концепция ауры и подлинности Беньямина, и роман Кубина имеют единый идейный субстрат. Это идеи так называемого швабингского кружка космистов. Основателями этого объединения были философы и литераторы Альфред Шулер (1865–1923), Людвиг Клагес (1872–1956), Людвиг Дерлет (1870–1948). Четвертой ключевой для этой группы фигурой был поэт и филолог Карл Вольфскель (1869–1948), в доме которого и происходили собрания

кружка. Вольфскель был как бы соединительным звеном между Шулером и Клагесом с одной стороны и Стефаном Георге и его кругом — с другой. Объединение, зародившееся в 1897 г., просуществовало до 1904 г. Причиной распада был конфликт Шулера и Клагеса с Вольфскелем. Последний вышел из объединения, важно и то, что Георге принял в этом конфликте сторону Вольфскеля.

Кубин был лично знаком с участниками швабингского кружка, с Вольфскелем его познакомил брат жены Оскар Шмиц. Шмиц был соавтором (вместе с Фанни цу Рефентлов) сатирического журнала о жизни мюнхенской богемы «Швабингский наблюдатель» [Vrugg 2010: 232]. В нем среди прочего карикатурно изображались участники кружка и их идеи. Вообще же характеристика идей космистов как целого ставит целый ряд проблем. На момент активной деятельности кружка участники не писали книг и громких манифестов. Шулер излагал свои воззрения в форме докладов, часть которых была издана Клагесом уже после его смерти. Сам Клагес начал систематизировать собственные воззрения в виде книг только в 1910 г. Хотя можно с уверенностью сказать, что ядро его мировоззрения осталось неизменным. Литературные отзвуки деятельности этого объединения (роман Кубина, сатирический роман «с ключом» «Заметки господина Дамеса» Фанни цу Рефентлов и тексты «Швабингского наблюдателя») дают ощущение единого круга идей.

Швабингские космисты находились под сильным влиянием философии Ницше и культурологических концепций швейцарского юриста и историка античности Иоганна Якоба Бахофена [Ibidem: 229–234]. Бахофенские исследования архаического общества, мифологии, погребальной символики древности и особенно его концепция матриархата легли в основу их неоязычества. Беньямин в своем очерке «Иоганн Якоб Бахофен» отдельно останавливается на двух этапах возрождения интереса к идеям Бахофена. Первый — в марксизме, второй — в мистико-космической философии Шулера и Клагеса [Беньямин 2004: 306–308].

Для более четкой характеристики этого литературно-философского направления можно противопоставить два типа космизма. Мы обозначим их, прибегнув к геологическим (и натурфилософским) терминам, как «теллурический» (от лат. *tellus* — земля) и «сидерический» (от лат. *sidus* — светило) космизм. Оба типа космического мировоззрения объединяет стремление осмыслить мироздание как космическое целое, пронизанное взаимосвязями, корреспонденциями, токами энергии. Эта системность не имеет лишь описательного характера, не имеет и механической природы, она основана на витальности, органичности и одушевленности самого космоса. Своеобразная дегу-

манизация и деиндивидуализация будет характерна для обоих типов космизма. Человек или преобразуется, растворяясь в космическом организме, или перестает быть центром (его место могут занять одушевленные космические существа, некие процессы, явления и т. д.). Идеалом подобного забвения человека считался дионисийский экстаз. Но каждый из подходов выберет свой полюс. Для сидерического, звездного типа это ориентация на звезды, светила, планеты. Свет в этом типе космизма будет основной символической субстанцией. Идеальным состоянием тела будет считаться полет, воспарение, опьяняющая потеря равновесия. Архитектурным идеалом будет прозрачная постройка, открытая свету звезд или лестничная конструкция, позволяющая подниматься. Оценка техники, особенно в ее преображенном, одухотворенном виде будет позитивной. Будущее как смысловая сфера будет иметь важное значение. Ярким примером подобного мировоззрения в натурфилософии девятнадцатого века будет творчество Фехнера. Его идеи на грани веков будут развивать, каждый по-своему, Курд Лассвиц и Пауль Шеербарт. Сидерический космизм будет прославлять и культивировать состояние «пробуждения», его девизом можно считать частотное шеербартовское слово «дальше». Теллурический космизм изберет противоположный полюс. Его внимание будет сфокусировано на земле, общей для всех почве, матери как воплощения космической органичности. Сфера прошлого выйдет здесь на первый план. Прогресс, развитие цивилизации, техническая мощь будут осуждаться. Прошлое — это, прежде всего, сфера предков. В психологическом плане засыпание, сон и воспоминание получают привилегированный статус. Почитание земли как первостихии будет выражаться в образах погружения, погребения. Архитектурно теллурическое начало будет воплощаться в образах катакомбы, подземного хода, подземелья, гробницы. В связи с этим символика смерти станет глубоко амбивалентной. Не свет, а сокрытые субстанции крови и семени выйдут на первый план. Все упомянутые черты присутствуют в концепции культуры швабингских космистов и у Кубина, который находился под их влиянием [Врунн 2010: 229–234]. Колоссальное значение и для космистов, и для Кубина имела рецепция Бахофена [Ibidem: 234–242]. Бахофен полагал, что патриархальной стадии, основой которой является власть отца семейства (*pater familias*, *лат.*) предшествовали эпоха господства «материнского права», матриархата. Матриархальную стадию развития общества космисты прославляли как совершенную эпоху. Беньямин в своем эссе о Бахофене указывает на «сумеречную» атмосферу его сочинений. Бахофен особое внимание уделяет исследованию античного культа мертвых, изучению феномена некрополя. Беньямин соотносит амбивалентность смерти в античной культуре с описанием

Бахофеном ранней стадии матриархального общества (гетеризма): «Это фактор того промискуитета, отпечаток которого несет на себе самое древнее человечество в своем гетерическом устройстве. Из этого промискуитета не исключены ни жизнь, ни смерть; они смешиваются между собой в изменчивых очертаниях, следуя ритму, который убаюкивает все сущее. Поэтому в древнем порядке вещей смерть ничуть не напоминает жестокое разрушение. Античность рассматривает ее всегда более или менее в связи с жизнью» [Беньямин 2004: 298]. То, как Беньямин характеризует Бахофена, очень точно описывает и финальные главы романа Кубина. Промискуитет и насилие, охватывающие город, символизируют архаическое единство жизни и смерти, разрушение города и деградация его населения в определенном смысле является возвращением к истокам человеческого общества или даже к более раннему элементарному состоянию игры стихий, природных сил и энергий. Победа же патриархата, символом которой у Бахофена и швабингских космистов была фигура Геракла и гераклическое противостояние хтоническим существам, считалась в мифологии космистов началом деградации. В ходе европейской истории элемент патриархального «логоцентризма» (слово, часто используемое Клагесом) будет только усиливаться. Господство разума, рассекающего органическое единство души и тела, слепая вера в призрачную идею будущего, одержимость идеей прогресса, идеализация техники, губительной для первозданности природы, «маммонизм», индивидуализм — основные черты катастрофического развития цивилизации. Иудаизм и наследующее ему христианство, а внутри христианства — протестантизм демонизировались и постоянно критиковались Шулером и Клагесом за вытравливание и уничтожение древних традиций язычества. Попытка Карла Вольфскеля в определенный момент опровергнуть догматизм этой историсофской конструкции привела к его к ссоре с Шулером и Клагесом и распаду кружка. Конфликт разгорелся из-за интереса Вольфскеля к идеям сионизма. Он полагал, что черты матриархата и отвержения монотеизма можно обнаружить не только у греков, римлян и египтян. Правомерно, с его точки зрения, перенести культурологическую концепцию кружка и на историю еврейского народа, если исследовать «преиеговистскую субстанцию в довавилонском иудаизме» [Falter 2003: 24]. Шулер и Клагес, в построениях которых грань между концептуальным антииудаизмом и антисемитизмом была вообще достаточно зыбкой, не смогли смириться с подобным «расширением» своей концепции.

Вообще важной чертой швабингского кружка космистов был отказ от будущего, его отсечение и, как следствие, критика идеи прогресса и мессианских религий. Будущее и вечность не являются реаль-

ностями, это искусственные рассудочные конструкции. Непосредственной реальностью и осмысленностью обладает лишь прошлое и настоящее. Основной акцент переносится на диалог с былым, возрождение древнего культа предков. Доступ к миру предков осуществляется в опыте толкования древней символики и архитектуры. Шулер, ощущавший себя древним римлянином, по ошибке попавшим в неподобающее культурное окружение, в своих докладах показывал, как в ритуалах, развлечениях, повседневности римлян осуществлялась мистериальная связь с миром предков. Все мистерии и ритуалы римлян для него были связаны с прошлым, предками, миром мертвых. Основные символы этой связи, носители изначального света (*Urleuchte*, нем.): «семя предков» («*sperma majorum*», лат.), или «семя мира мертвых» (по Шулеру, его могла символизировать вода в термах или соль в ходе трапезы) и кровь. Культ крови, кровного света (*Blutleuchte*, нем.) был важной частью программы космистов [Schuler 2007: 303]. Под этим сложнообъяснимым (он составлен из двух слов кровь — *Blut* и источник света — *Leuchte*) термином Шулер понимал таинственную сущность жизни. В основе архитектуры Шулер видел вслед за Бахофеном культ камня как отображения надгробного камня-монумента. В очертаниях построек Рима (стадионе, амфитеатре) Шулер видит символику мужского и женского начала, а в гладиаторских боях — взаимное уничтожение мужчин, победу Рима как «мировой амазонки». Он подчеркивает сакральное значение гладиаторских боев, их связь с культом мертвых. В сочинениях Клагеса также прославляется мир народов архаической древности (пеласгов в его терминологии), возвращение к истокам, в «материнский мир прошлого», к символике языческих обществ эпохи матриархата. Клагес называет этот круг идей «хтонизмом». В отличие от «сидерического» космизма, который даже археологические образы погружения будет толковать как обретение звезд в недрах, Клагес, как классический представитель «теллурического космизма», даже почитание созвездий в древности интерпретирует именно как вариант культа мертвых, превращение в звезду и комету или вознесение к звездам становится вариантом захоронения. В своей книге «О космогоническом эросе» (1922) Клагес писал, что «жизнь в экстагическом кипении стремится освободиться от духа, осуществление этого состоит в пробуждении души, а пробуждение души есть созерцание (*Schauung*, нем.), но оно высматривает реальность «прообразов» («*Urbilder*», нем.). «Прообразы» — это проявляющиеся души прошлого (*Vergangenheitsseelen*, нем.). Для проявления они нуждаются в соединении с кровью живущих во плоти, а это происходит в событии созерцания, которое поэтому является «мистической свадьбой», покорно принимающей души и производящего демо-

на» [Klages 1930: 192]. Познание мира осуществляется, согласно Клагесу, не в понятиях, схватывающих лишь «застылость опредмеченного бытия», а в символах, созерцании (*Schauung*, нем.) образов (*Bilder*, нем.). Это созерцание есть не акт восприятия, а встреча человеческой души не с предметами, а с явлениями. Явления — это проявления одушевленности и витальности мира. Каждое усмотрение принципиально неповторимо [Ibidem: 191]. Образы есть нечто «непрерывно текучее», поэтому образам невозможно приписать существование. Они не есть «существования» («*Existenzen*», нем.), а «метаморфозы» («*Wandlungen*», нем.). Реальность, настоящее, мгновение представляют собой текучую, процессуальную, протеистическую субстанцию. Лучше всего моделирует подобную реальность мир сновидения, в котором метаморфозы предметов и явлений безграничны и одновременно являются метаморфозами значения. Аналогом сна у Клагеса выступает архаическая модель бессмертия как череды беспрерывных метаморфоз древних душ, их сцепления с предметами и современными душами. Бодрствующее сознание улавливает эти процессы в нерассудочном смотрении, экстагическом всматривании в образы. Клагес стремился разработать так называемую «науку о явлениях» («*Erscheinungswissenschaft*», нем.), то есть такое знание, которое схватывало бы индивидуальное, неповторимое, след уникального. Именно эту цель преследовали его психология выражения, графологические и характерологические исследования. Трактовка знания у Клагеса во многих чертах напоминает будущую уликовую парадигму Гинзбурга.

Описание того, что Кубин в романе называет «неопределимой» субстанцией вещей, восходит к идеям космистов об архаических «субстанциях» вещей, об их полуматериальном, полумистическом излучении, составляющем неповторимость любой вещи. Понятие ауры активно применял Шулер, через тексты Клагеса оно было воспринято Беньямином и переработано в контексте собственных идей [Вгупп 2010: 233], [Рауен 1993: 41]. На метод Беньямина оказали влияние также идеи Клагеса об изучении индивидуализированных проявлений личности и предметов, об их неповторимом образе, уловимом лишь в мгновенной точке, о своеобразном созерцании вещей, которое Клагес называл «эрос удаленного, или дали» («*Eros der Ferne*», нем.). При этом предмет, даже находясь вблизи, сохраняет загадочную недоступность.

То, как Клагес описывает созерцание образов и прозревание «прообразов», его метод своеобразной эмпатии, вчувствования в образы окружающего вполне соответствует кубинским описаниям увиденного и понятого в городе Перле. Незримое излучение сопровождает предметы и здания, собранные в Перле. «Любой подержанный пред-

мет делился со мной своими маленькими тайнами», — сообщает рассказчик. Все постройки в городе Перле обладают историей. Естественно, обладать историей не то же самое что обладать памятью, т. е. давать возможность считывать памятные следы не то же самое, что осмысливать их. Но у Кубина герой уже в начале пребывания в городе начинает ощущать, что дома наделены индивидуальностью, они также объединяются в семьи, ссорятся [Кубин 2013: 80]. Позже ему будет казаться, что они разговаривают, то есть обладают собственной жизнью, неведомой их обитателям. Таким образом, здания не только содержат и немо демонстрируют или скрывают следы своей прошлой жизни, но, будучи живыми, способны регулировать интенсивность прошлого, т. е. вспоминать, забывать, активизировать прошлое. Антипод правителя города Перле, американец Геркулес Белл, символизирующий индивидуализм и силы прогресса, стремясь пошатнуть авторитет Патеры и вызвать народное недовольство, раскрывает тайну привезенных зданий. «А знаете ли вы, в каких домах вам приходится жить? Я могу сказать вам это: среди них нет почти ни одного, который бы не был пропитан преступлением, кровью и подлостью, прежде чем быть доставленным сюда. А дворец собран из развалин зданий, которые были местом действия кровавых заговоров и революций, начиная с древнейших времен. При его строительстве были использованы обломки Эскориала, Бастилии, древнеримских арен. Тауэр и Пражский замок, Ватикан и Кремль — по указанию Патеры от них были отломаны куски и привезены сюда. Где было человеческое несчастье — туда ваш учитель и тянул свои щупальца. Кафе на Длинной улице пятьдесят лет тому назад было притоном в предместье Вены, молочная по соседству с ним — разбойничьим логовом в Верхней Баварии. Над мельницей, купленной в Швабии, уже двести лет тяготеет проклятие братоубийства!» [Кубин 2013:175]. В каждом из них, оказывается, произошло какое-то кровавое преступление, они хранят в себе заряд недоброй памяти. Дворец правителя, подобно мозаике, смонтирован из кусков, элементов зданий, где совершались государственные преступления, перевороты, покушения, казни. Здания подобраны в соответствии с памятью места, гнетущие воспоминания способны неприметно производить свою разрушительную работу.

Население города также представляет собой коллекцию, собранную с определенным умыслом. Город населяют люди с «ненормально высокой чувствительностью», люди, одержимые навязчивыми идеями вроде «мании коллекционирования, графомании, игровой страсти, гиперрелигиозности» [Кубин 2013: 63]. Странности, отклонения от нормы даже в виде физических уродств составляют основные черты населения страны. Город наводнен предметами старины, антиквариатом.

Главное правительственное здание называется Архивом. В письме к своему другу из Перле в Европу рассказчик характеризует город следующим образом: «Перле — настоящий Эльдorado для коллекционера, это не город, а музей; конечно, тут полно всякого хлама, но есть и бесподобные вещи. <...> Вообще же здесь все только старинное, люди живут, как наши деды до революции, и чихали они на прогресс. Да, милый мой, мы очень консервативны, наши ремесленники — специалисты по починке и реставрации. В каждом пятом доме располагается антикварная лавка; здесь живут торговлей старьем. И архитектурных экстравагантностей ты насмотришься вдоволь: в том же дворце сочетаются, по меньшей мере, двадцать стилей» [Там же: 84].

Город Перле своей архитектурой и населением напоминает даже не музей, а его предшественников: кунсткамеру, паноптикум, кабинет редкостей. Кабинет диковинок объединял любопытные, редкие, странные предметы, произведения искусства, палеонтологические и археологические находки, анатомические образцы, этнографические редкости. Он был одновременно пространственно организованным в форме особого шкафа или отдельной комнаты единством и, с другой стороны, хаотическим соседством удивительных, загадочных, странных, любопытных, случайных творений природы и артефактов. Отклонение от нормы, случайное выходило здесь на первый план (древнее, чужое, уродливое, чудовищное). Коллекции *mirabilia* представляли собой триумф деформации, они смещали и ставили под вопрос границы классификаций и таксономий. Популярность подобных собраний в эпоху маньеризма и барокко полностью соответствует интересу этих эпох к игре, деформации, протезизму, анаморфозе. Природа в таких собраниях перетекает в образы искусства, искусство подражает природе, далекое (экзотические украшения, оружие, культовые предметы) становится близким и доступным. Устрашающее, пугающее своей странностью приручается особой формой театральности, при которой монстр превращается в демонстрируемое. Развлекательный, потешный характер коллекции выполняет функцию стабилизации напряжения, вызванного столкновением с чужим. Экспонаты кунсткамеры настолько необычны, что кажутся выброшенными из некоей сокровитности. Неслучайна в этой связи популярность раковин в кабинетах редкостей XVII в. Гиперболическая волна выбрасывает диковину, которая в своей гиперболической же закрытости для любой интерпретации дает ощущение переполненности смыслом, переизбытка знаковости и символизма. Поэтому старинные кунсткамеры являют собой чудеса таксономической изобретательности. Монстр превращается в знак. Хаотическое и случайное подобных коллекций может парадоксально подтверждать присутствие порядка и соразмерности. Подобно кеноцефалам и скиа-

подам в декоре готических соборов и на средневековых географических картах, диковины лишь подтверждали единство Божьего мира, в котором даже несоразмерное обретает свое место и имя. Кроме того, собрания редкостей демонстрировали идею чуда и чудесного, сверхъестественного, диковины были как бы следами самого Творца, оставленными в мире. Так, уродства могли толковаться как знаки будущих катастроф или бедствий, прочитываться на фоне астрологических предсказаний. Кабинеты редкостей, несомненно, имели и мнемоническое значение. Подобно кабинету интеллектуала гуманистической эпохи (студиоло), они позволяли почувствовать себя зрителем в театре памяти. Собрание редкостей не только очерчивало весь мир, но и охватывало весь космос знания. Коллекция, подобно географической карте, представляла собой снимок «ученой» памяти. Еще одно качество отличает коллекцию редкостей: это ее уникальность, ее связь с самим коллекционером и ее управляемость. Действительно, коллекция может быть слепком памяти, отражением характера и склонностей владельца. Подобно игрушке, она полностью находится под его контролем. В случае с собранием сувениров коллекция может выполнять функцию индивидуального архива, слепка уже не культурной, а индивидуальной памяти.

Город Перле по своей структуре и замыслу напоминает личный паноптикум или кабинет диковин своего создателя. Кубинская апология непроясненности бытия находит здесь свое наиболее адекватное выражение. Город может восприниматься как уникальная лаборатория, где Патера собрал все аномальное или странное и наблюдает, как это сцепление будет эволюционировать или деградировать. Может быть, город Перле — это свалка, руина или даже архив — отложение некоего целого. Можно воспринимать город и как набор иероглифов, загадочные письма, требующие расшифровки. Подобное впечатление вызывают у героя предметы, найденные на берегу реки Негро, протекающей через столицу Империи Грез: «Я возобновил свои вечерние прогулки по берегу реки, где лежали вынесенные волнами на песок бесчисленные раковины, кораллы, черви, рыбы косточки и чешуя. Меня поразило, что здесь часто попадались останки существ, относящихся к морской фауне. Берег, казалось, был усеян мистическими письменами. Я был уверен, что синеглазые поняли бы этот символический язык. За этим наверняка стояли тайны, подобно тому, как на крыльях красивейших насекомых — ночных бабочек, жуков — порой встречались рисунки, которые, по всей видимости, были забытыми иероглифами. У меня просто не было ключа к ним» [Кубин 2013: 203]. Узор раковины видится герою не просто орнаментом, а чередой загадочных иероглифов с потерянным ключом. Город напоминает горстку

совершенно, казалось бы, обыденных предметов (камушков, веточек, перьев), которые коренные обитатели этих мест, загадочные синеглазые могут часами сосредоточенно разглядывать в медитативных целях. Неясность, непроясненность, постоянное просвечивание «другой стороны», изнанки сквозь лицевую сторону: иррационального сквозь рациональное, сакрального сквозь профанное, воображения сквозь память является основным принципом организации страны грез и ее столицы. Разглядывание находок кубинским героем очень точно соответствует всматриванию в образы у Клагеса. Предметы излучают некую тайну, передают забытое, в образах начинают проступать прообразы. При этом они полностью сохраняют конкретность и индивидуальную неповторимость. Герой ощущает присутствие чего-то иного в предметах. Происходит то, что Клагес описывал как воплощение демонических прошлых душ (или душ прошлого) в плоти живущих. В этом эпизоде собраны все основные темы романа (забвение, смерть, руины, останки, зашифрованные символы). Море, которое, отсутствуя, все же присутствует в городе, символизирует космический ритм, пронизывающий мироздание. Интересно, что Негро приносит останки морских существ из моря. То есть река по сути меняет направление течения. Она движется от устья к истоку, что полностью повторяет всякое движение в романе: развитие сознания, личности, общества и города.

Эмблематическим эпизодом в романе является и сцена посещения героем антикварной лавки. Герой-рассказчик намеревается купить план города, но невозмутимый продавец приносит ему чернильницу и протягивает со словами: «Возьмите это, она наверняка вам понадобится! Вы непременно должны ее купить, она вам просто необходима!» [Кубин 2013: 72]¹². План города (кстати, приложенный к роману) символизирует рационализированную, архивную модель памяти. Темная масса чернил намекает не только на силы забвения (подобно черной реке Негро, рассекающей город), но и на непредсказуемое богатство воображения, материю Творения, в которой растворяются и из которой выступают, проступают все формы, подобно «психографическим» иллюстрациям Альфреда Кубина к собственной книге.

Литература

Беньямин В. Иоганн Якоб Бахофен (пер. с фр. А. Владимировой) // *Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. Пер. с нем. и франц.; Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. С.-Пб.: «Симпозиум», 2004. 480 с.

Беньямин В. Париж, столица XIX века // *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные*

эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.

Блаженный Августин. Исповедь / в переводе М. Е. Сергеевко, Санкт-Петербург, Наука, 2013. 371 с.

Витгенштейн Л. Философские работы (Часть I), М.: Гнозис, 1994. 520 с.

Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Мифы эмблемы приметы: Морфология и история. Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. М.: Новое издательство. 2004. 348 с.

Гугнин А. Кубин Альфред // Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.

Йейтс Ф. Искусство памяти. С.-Пб.: Университетская книга, 1997. 479 с.

Кубин А. Другая сторона. Фантастический роман / пер. с нем. К. Белокуров. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013. 296 с.

Рикер П. Память, история, забвение / пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbarth und Alfred Kubin. Hamburg: Igel Verlag Literatur&Wissenschaft. 2010, 427 S.

Falter R. Ludwig Klages — Lebensphilosophie als Zivilisationskritik. München: Telesma-Verlag, 2003. 167 S.

Klages L. Vom kosmogonischen Eros. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1930. 252 S.

Kubin A. Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2012. 248 S.

Pauen M. Alfred Schuler: Heidentum und Heilsgeschichte // *Castrum Peregrini*, 42. Jahrgang (1993). H. 209–210. S. 21–54.

Scheerbarth P. Glasarchitektur. Berlin: Verlag der Sturm, 1914. 128 S.

Scheerbarth P. Der Kaiser von Utopia. Ein Volksroman von Paul Scheerbarth. Gr.-Lichterfelde: Eduard Eisselt, 1904. 233 S.

Scheerbarth P. Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman // Scheerbarth P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden.. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1987. 185 S.

Scheerbarth P. Die Seeschlange. Ein Seeroman // Scheerbarth P. Dichterische Hauptwerke. Stuttgart: Govers, 1962. 749 S.

Schuler A. Thermen, Spiele, Sonnenkind und Caesarismus // Alfred Schuler: Gesammelte Werke / hrsg., kommentiert und eingeleitet von B. Müller. München: Telesma-Verlag, 2007, 644 S.

Waldenfels B. Der Stachel des Fremden. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1990. 278 S.

Waldenfels B. Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. 437 S.