К IV МЕЖДУНАРОДНОМУ НАУЧНОМУ СИМПОЗИУМУ «АВСТРИЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ЕВРОПЫ»

26—27 октября 2017 г. в нашем университете состоится очередной, четвертый по счету, международный научный симпозиум «Австрия как культурный центр Европы». Ниже мы публикуем материалы, поступившие в журнал в рамках подготовки мероприятия.

УДК 7.035.93 + 7.036.45 + 159.963

Н. В. Пестова

«ГРЕЗЯЩИЕ ЮНОШИ» О. КОКОШКИ В КОНТЕКСТЕ ВЕНСКОГО МОДЕРНА

«Грезящие юноши» — первое *новое стихотворение* австрийского экспрессионизма, возникшее в рамках культуры венского модерна. Автор оспаривал связь стихотворения с произведением З. Фрейда «Толкование сновидений». Однако иллюстрации и текст произведения словно повторяют основную идею Фрейда о сути сновидений: «Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках». Сам Кокошка прямо говорит в стихотворении о необходимости прочтения своего текста на двух языках одновременно: языке слова и языке зрительного образа. Он демонстрирует своим стихотворением, что «сновидение — скрытое желание». Знакомство с произведением превращается в поиск истинной сути этого желания, изображенного на литографиях в замаскированном, зашифрованном виде, а в тексте стихотворения — упрятанного в язык метафор и символов, аллюзий и реминисценций.

Ключевые слова: венский модерн, модернизм, австрийский экспрессионизм, «двойное дарование», О. Кокошка, З. Фрейд, «Толкование сновидений», метафора, символ, аллюзия, реминисценция.

Под «венским модерном» принято понимать культурный феномен Австро-Венгерской монархии рубежа XIX–XX вв., который охватывал все виды искусства и представлял собой «синтез культурных традиций, плюрализм эстетических

© Пестова Н. В., 2017

концепций, экзистенциальное сознание, игровое начало и дискурсивность» [2, *8*]. Это сугубо национальное явление оказало заметное воздействие на развитие мировой философии, психологии, эстетической мысли и всех видов искусства, а писатели венского модерна, так называемые «младовенцы» (Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, Р. Бер-Гофман, Л. фон Андриан и др.), были признаны «прямыми предшественниками австрийского модернизма и постмодернизма» [Там же]. В союзе с эстетическим модернизмом на австрийской почве необычайно плодотворно выступили философия и наука, важнейшими представителями которых явились Э. Мах (1838–1916) и З. Фрейд (1856–1938). «Сочинения того и другого, сомнительные с точки зрения консервативных университетских кругов, получили широкий резонанс в модернистской среде, и это способствовало формированию своеобразного философско-литературного, а в случае Фрейда и медицинско-литературного дискурса» [1, *81*].

В изысканной атмосфере венского модерна начала XX в. возникло не только множество произведений, объединявших различные жанры искусства (словесно-музыкальных, словесно-живописных, словесно-музыкально-живописных), но и художественные произведения, имеющие в своей понятийной, образной и ценностной основе инновативный потенциал психологического, медицинского, философского и научно-технического дискурсов Австро-Венгрии этого периода. Таким образом, в первое десятилетие XX в. культура Вены представляла собой некое «синкретическое произведение искусства», получившее определение «Gesamtkunstwerk». Эту идею венского модерна воспринимает и существенно развивает следующее за младовенцами поколение экспрессионистов — О. Кокошка, А. Кубин, А. П. фон Гютерсло, Г. Тракль, Ф. Верфель, А. Эренштейн и др. Экспрессионизм как одно из наиболее значительных художественных направлений раннего модернизма в Германии и Австро-Венгрии в области живописи, графики, пластического искусства, литературы, музыки, кино и театра, так же как венский модерн, мыслил себя как единую художественно-эстетическую систему, как синтетическое искусство звука, слова, жеста, цвета, света, линии, объема. Долгое время австрийский экспрессионизм незаслуженно рассматривался как периферия немецкого, но австрийский экспрессионизм — неотъемлемая и оригинальная составляющая общеевропейского экспрессионистского движения, одно из важнейших художественных течений модернизма в Австрии (до 1918 г. Австро-Венгрии) в литературе и искусстве. Его непосредственная, национальная, близость к достижениям самых ярких мыслителей венского модерна — основателя психоанализа З. Фрейда, исследователя глубин *Я* Э. Маха, яркого выразителя языкового скепсиса Л. Витгенштейна — обогатила творческий продукт австрийской версии феномена новыми глубинными измерениями, сделала его остроактуальным и плодотворным для последующего развития мировой литературы.

Как выясняется, немало открытий в области поэтики и эстетики, которые традиционно приписываются немецкому экспрессионизму, сделаны на богатой почве австрийской культуры, будь то «калигаризм» в кино, «выразительный танец» («Ausdruckstanz») или «симультанный стиль» («Reihungsstil») в поэзии. Значительные заслуги в формировании особого профиля австрийского экспрессионизма

принадлежат так называемым «двойным дарованиям» — художникам, поэтам, музыкантам, драматургам, одновременно успешно творившим в различных жанрах искусства, воспитанным в венской ауре на филигранных образцах искусства Сецессиона, Венских мастерских и югендстиля. Так, современное зарубежное литературоведение и искусствоведение безоговорочно признают небольшое стихотворение молодого австрийского художника-графика О. Кокошки (1886–1980) «Грезящие юноши» («Die träumenden Knaben»), вышедшее в 1908 г. в виде изящной книжечки с восемью цветными и двумя черно-белыми литографиями в издательстве Венских мастерских («Wiener Werkstätten»), «ключевым произведением перехода» от венского югендстиля в духе Г. Климта к взрывному, мятежному искусству австрийского экспрессионизма. Зарубежное искусствоведение относит это произведение к тем иллюстрированным книгам, которые сами начинают новые историко-культурные процессы или в которых достигается вершина некого предыдущего стилистического развития («Leit-Bücher») [9, *20*; 11, *79*].

Поразительным образом первое серьезное произведение столь юного поэта стало самым ранним примером органичного сплава литературы и изобразительного искусства — того самого «Gesamtkunstwerk», о котором мечтал Р. Вагнер. Это стихотворение следует признать и одним из первых блистательных образцов интертекстуального и интермедиального синтеза, возникшего в период венского модерна и получившего развитие в литературе XX и XXI вв. Однако российская германистика никогда не обращалась к этому произведению как к яркому примеру зарождения собственно австрийского экспрессионизма в контексте венского модерна. Тем не менее уже в этом раннем произведении, помимо его синкретичного, интермедиального характера, ярко проявились такие признаки эстетики и поэтики экспрессионизма, как очуждение, или остранение, реальности как выход к ее трансцендентному смыслу, различные семантические сдвиги и «одновременная многозначность», или синтетосемия, воинственный эротизм и отчуждение, диалектика созидания и разрушения, традиций и новаторства. Кроме того, оно свидетельствует о том, что осмысление центральных проблем рубежа веков в культуре и науке венского модерна происходило параллельно: текстологический анализ стихотворения убедительно подтверждает возникновение в венском модерне особого «литературно-медицинского дискурса» [1, *81*].

Талантливый ученик венской Школы декоративного искусства (Wiener Kunstgewerbeschule), О. Кокошка получил осенью 1907 г. заказ на выполнение книги для детей. За детские книги в то время охотно брались мастера Венских мастерских, их оформление также входило в обязательную учебную программу Школы декоративного искусства, а преподаватель Кокошки А. Риттер фон Кеннер был широко известен как блестящий иллюстратор детской литературы. Но только в первой из литографий — «Спящая» — автор выполнил «заказ», а в остальных, как и в тексте стихотворения, он далеко отошел от детской тематики, представив «в слове и образе свое тогдашнее состояние души» [6, *50*]. В центре произведения «Грезящие юноши» — психологическое состояние юноши в тисках правил и предписаний общества и, как полагает К. Э. Шорске, известный исследователь и знаток культуры венского модерна, «собственный мучительный опыт полового

созревания» [3, *425*]. Это небольшое произведение является поэтическим воплощением страстей и переживаний мятежного и влюбленного юноши периода обучения в Школе декоративного искусства и содержит много деталей автобиографического характера [6, *7*]. Сам О. Кокошка считает эту книжку своим «первым любовным письмом», обращенным к «девочке Ли», юной Лилит Ланг «из затерянных птичьих лесов севера» [8, *50*], его соученице по Школе декоративного искусства. Одно только имя ее, состоящее из скопления сонорного «l», повергает его в трепет: «dein name klingelt wie silberbleche» [7, *24*]. О. Кокошка страстно влюблен в нее, но любит издалека. По его собственному признанию, он «никогда не заговаривает с ней», так как, будучи вообще не склонным к общению, опасается «быть втянутым с другими в душевную интимность, которая ему кажется столь ненавистно неестественной»: «komme du nicht näher / aber wohne in meinem haus» — говорится в стихотворении [Там же, *33*]. Задыхаясь в косном окружении, он наблюдает за тем, как эта девушка «является не тем, кем бы она могла и должна была быть, если бы не общество, в котором она вращается» [5, *373*]. Он считает ее жизнь «неистинной» («sie kann nicht mehr wahr werden»), поскольку ей приходится «с жестокой радостью поступаться теми мелочами, которые единственно для него имеют смысл»: «der einzige bin ich / der von dir weiß» [7, *28*]. Ее существование он сравнивает с «блужданием между неистинными вещами», будто она находится в «дурно пахнущей огромной клетке для птиц» [5, *373*]. Эти мысли из его писем цитируются в стихотворении: «никто, кроме меня, не видит тебя такой, какая ты есть, / я бы, наверное, насобирал тебе ракушек»:

ich sehe dich wie ein einziger
ich hätte dir vielleicht muscheln gesucht [7, *28*].

Лилит Ланг на пять лет младше О. Кокошки, родилась и выросла среди представителей культурной элиты Вены рубежа веков. Ее родители и братья, а затем и семья мужа фон Фёрстера состояли в близкой дружбе и родстве со многими виднейшими деятелями культуры этого времени. Сама она имела большие творческие способности, чудесно рисовала, шила прекрасные платья, была необыкновенно одаренной спортсменкой, лыжницей и альпинисткой, занималась модным в то время в Вене выразительным танцем. Вместе с сестрами Визенталь она не раз принимала участие в качестве танцовщицы в праздниках, устраивавшихся в их учебном заведении. Проучившись три года в Венской школе декоративного искусства (1907–1910), она уже в 1911 г. вышла замуж за младшего сына архитектора Ринг-штрассе Э. фон Фёрстера и продолжила традиции своей матери, известной активистки женского движения, устраивая салоны для венской культурной элиты. О том, как она отклонила любовь и предложение О. Кокошки, он не пишет в автобиографической книге, более того, позже он объяснял разрыв с ней ее «дурной репутацией», что совершенно не соответствовало действительности [8, *355*]. В 1908 г. отношения К. Кокошки и Лилит Ланг прекратились. В одном из интервью 1962 г. О. Кокошка признался, что он «всегда хотел послать ее (книгу. — *Н. П.*) — как только она будет готова — одной девушке, как письмо, но к моменту ее выхода они рассорились» [Там же, *91*]. После ее кончины в ее

наследии не обнаружилось ни единого экземпляра «Грезящих юношей», и никто из ее потомков, знакомых и родственников не мог припомнить, чтобы она когда-либо читала или имела эту книгу.

Лилит конечно же не была шведкой, как об этом пишет О. Кокошка в автобиографии [8, *50*]. Но она состояла в числе членов «Первого шведского частного гимнастического общества», которым руководила одна из подруг ее матери. Возможно, именно по этой причине «шведская, северная» тема становится одним из лейтмотивов произведения «Грезящие юноши» и трансформируется сном в многочисленные северные символы. Гимнастические занятия сделали пятнадцатилетнюю девушку похожей на худенького подростка, но ее по-детски угловатое тело соответствовало идеалам красоты юного художника, который в это время ориентировался на изысканную тонкую красоту мальчишеских фигур широко известного в Вене бельгийского скульптора Ж. Минне. Лилит позировала О. Кокошке в его мастерской часто спящей, прикрытой покрывалом: «keiner hat dich noch so gesehen wie ich» [7, *32*].

Сам О. Кокошка в зрелые годы говорил, что «ему не нравятся» современные попытки интерпретации его произведений «как влияние З. Фрейда или Клоделя» [8, *67*]. Он не упоминает имя Фрейда в биографической книге «Моя жизнь», впрочем, как и многие другие имена известных деятелей культуры и искусства, повлиявших на творчество О. Кокошки во время его обучения. Так, например, в этой книге не встретить упоминания о его однокласснике, художнике-графике Р. Кальвахе (1883–1932), с которым его впоследствии все время сравнивали. Непризнание влияния Кальваха самим Кокошкой объяснялось, возможно, тем, что преподаватели Школы еще во время их совместного обучения высказывались о Кальвахе как о «гениальном художнике» (А. Роллер, К. О. Чешка), а юного «мимозу Коко», подражавшего Кальваху, предупреждали, что он встал на неверный путь. Что же касается влияния З. Фрейда, то общепризнанным является тот факт, что вся европейская культурная элита после 1900 г. находилась под грандиозным впечатлением от «Толкования сновидений». Это произведение было известным, популярным и растиражированным в дискуссиях, откликах, газетных рецензиях, оно было темой повседневных разговоров учащихся с учителями и сверстниками, поэтому его невозможно было не знать молодому интеллигентному человеку, находящемуся в центре культурных событий Вены этого периода. К тому же учитель О. Кокошки Б. Лёффлер был лично знаком с З. Фрейдом и даже выполнил для него заказанный экслибрис. Как бы О. Кокошка ни отрицал знакомство с Фрейдом и его воздействие на себя лично, по мнению исследователей его раннего творчества, и в этом сказочном произведении юного художника и поэта влияние «Толкования сновидений» совершенно очевидно [10, *98*].

Текстовый анализ стихотворения и его сопоставление с литографиями убеждает, что ожидаемое соответствие между иллюстрацией и текстом заменено автором каким-то другим принципом, на основе которого возникает нерасторжимое единство большой суггестивной силы. Сюжеты литографий не следуют строго за текстом, расположенным справа на полях. Этот принцип художественного осмысления своей автобиографии О. Кокошка вполне мог позаимствовать у П. Гогена,

использовавшего его в своем дневнике пребывания на Таити в 1893–1895 гг. — книге «Noa Noa», известной Кокошке. Задуманные будто бы как иллюстрации к тексту дневника, акварели и гравюры Гогена на самом деле выходят далеко за пределы собственно содержания текста, придавая ему мистическую глубину. О. Кокошка чутко улавливает открывающиеся в этом отсутствии параллелизма смысловые бездны и возможности воображения, он называет свои литографии «свободными стихами в картинках» — «freie Bilddichtungen» [8, *52*]. Этот термин Кокошки говорит о том, что он совершенно точно понимал характерную особенность своего творчества: если для большинства «двойных дарований» экспрессионистского десятилетия литература и изобразительное искусство развивались как две параллельные линии, обогащающие и дополняющие друг друга, то «Грезящие юноши» демонстрируют их полное слияние. Эти обстоятельства делают практически невыполнимым намерение исследователя-интерпретатора устоять перед искусом прочтения зрительного и текстового ряда в духе центральной мысли З. Фрейда: «Сновидение — осуществление желания» [4, *131*]. Знакомство с произведением превращается в поиск истинной сути этого желания, изображенного на литографиях в замаскированном, зашифрованном виде, а в тексте стихотворения — упрятанного в язык метафор и символов, аллюзий и реминисценций.

Разведя зрительный и словесный ряд стихотворения, О. Кокошка будто играет мыслями З. Фрейда о механизмах работы сновидений: «Мысли и содержание сновидения предстают перед нами как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, вернее говоря, содержание сновидения представляется нам переводом мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить путем сравнения оригинала и этого перевода. Мысли сновидения понятны нам без дальнейших пояснений, как только мы их узнаем. Содержание составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Мы, несомненно, впадаем в заблуждение, если хотим читать эти знаки по их очевидному значению, а не по их внутреннему смыслу» [Там же, *303*]. О. Кокошка прямо говорит в стихотворении о необходимости прочтения своего текста на двух языках одновременно — языке слова и языке зрительного образа: «hinter allen worten und zeichen sehe ich» [7, *32*]. Он также повторяет предостережение З. Фрейда о возможности «впадения в заблуждение» при попытке прямой трактовки картинок сновидения, — всякий образ рассыпается, перестает быть таковым, стоит сознанию к нему прикоснуться:

eine geschichte so
die aufhört zu sein
wenn man an sie rührt [Там же].

Стихотворение начинается прологом, который в первую очередь отсылает читателя к «красной розочке» Гёте («Röslein, Röslein, Röslein rot»): «красная рыбка / рыбка красная / зарежу тебя насмерть трехгранным ножом / раздеру тебя пальцами надвое / чтобы конец положить этому молчаливому кружению / красная рыбка /рыбка красная / ножичек мой красный / пальчики мои красные / в миске тонет и гибнет рыбка»:

rot fischlein
fischlein rot
stech dich mit dem dreischneidigen messer tot
reiß dich mit meinen fingern entzwei
daß dem stummen kreisen ein ende sei

rot fischlein
fischlein rot
mein messerlein ist rot
meine fingerlein sind rot
in der schale sinkt ein fischlein tot [7, *32*].

Одно из самых известных со школьной скамьи стихотворений Гёте «Heidenröslein» не только забавно пародируется, но и будто подсказывает Кокошке красивый ход символического покушения «дикого юноши» («der wilde Knabe») на красоту и юность прелестного создания («war so jung und morgenschön»), которое, однако, защищаясь, так сильно «укололо» юношу, что обрекло его на вечные муки («Ich steche dich, dass du ewig denkst an mich...», «Röslein wehrte sich und stach, / Half ihm doch kein Weh und Ach, / Mußt es eben leiden»). Стихотворение Гёте оказалось абсолютно созвучным состоянию отвергнутого юного влюбленного. В поздних рефлексиях этого времени О. Кокошка вспоминает, что он «был полон неудовлетворенности и болезни в душе и теле» и что всякий раз, когда он чувствовал себя «несвободным и подавленным», одно «еврейское слово» («Lilith») всплывало ночным кошмаром. Лилит Ланг, по его признанию, стала для него тогда «человеком, в образе которого воплощался весь мир», она была «его идолом» [10, *108*].

К. Э. Шорске называет этот начальный фрагмент стихотворения «кровавой детской песенкой», «фантазиями, рисующими расчленение плоти» [3, *427*], что, учитывая мятежное настроение автора в этот период и желание этого «несносного ребенка» («Enfant terrible») эпатировать публику[1], вполне обоснованно, но не исключает и других интерпретаций. Можно предположить, что смысл пролога глубже, чем «кровавая детская песенка». Во всяком случае, эта «красная рыбка», появившись в прологе и на первой литографии «Спящая», становится «генеральным басом» для всех последующих снов.

Полагаем, что О. Кокошка, вспоминая в автобиографической книге «Моя жизнь» историю возникновения «Грезящих юношей», не случайно в повествовании о «девочке Ли» вспоминает о ее «красной домотканой юбке, каких не знала в то время Вена». И добавляет: «Красный — мой любимый цвет. Я был влюблен в эту девушку» [8, *50*]. Свое восхищение девушкой издали, нежелание привлечь к себе внимание и невозможность заговорить с ней он называет «молчаливым кружением» вокруг «красной рыбки», с которым только во сне и можно покончить. Мучительный стыд из-за невозможности противостоять власти полового инстинкта, сильнейшие эротические переживания, подавляемые наяву, но

[1] Как это произошло на международной выставке «Kunstschau Wien 1908», на которой были представлены работы О. Кокошки.

прорывающиеся в снах, невероятный накал сексуальной страсти и утоление ее в насилии — эти столь привычные для экспрессионизма «кровавые темы» выплескиваются в символе «красной рыбки», в этом трансформированном сном образе «девочки Ли». «Красный» цвет и «рыбка» становятся регулярно повторяющимися символами эротизма и сексуальности юноши, которые О. Кокошка использует еще с 1905 г. При интерпретации пролога исследователи напоминают, что в соответствии с символикой «Толкования сновидений» З. Фрейда «нож» («messer») был признанной всеми метафорой для обозначения мужского полового органа, а «чаша» («schale») — женского [10, *86*]. Жестокая сцена расправы с «красной рыбкой» в автобиографическом контексте толкуется как мечта юноши расправиться в кровавом акте насилия с девственницей, отклонившей его притязания.

Символ «красная рыбка» и образ «девочки Ли» соединяются вновь в середине стихотворения, где юноша ожидает ее, предчувствует ее появление из «затерянных птичьих лесов севера и из морей красных рыбок юга», но здесь и следа не осталось от кровожадной страсти начала стихотворения: юноша дает волю нежным чувствам, восхищению угловатыми движениями ее тела, нежными детскими запястьями, украшенными шнурками стеклянных браслетов; он понимает «темный язык ее кожи», но, робея, спасается бегством от этой нахлынувшей нежности и укрывается в саду — крайне важном для произведения символе и абсолютно реальном в детстве О. Кокошки укромном месте[2]. Северное происхождение девочки Ли поддерживается в каждой литографии образом северного оленя («rentier») или его символом — рогами («gehörn»), форма которых доминирует в диковинных полуцветах-полудеревьях неизвестного происхождения на всех литографиях. В «северной» теме сна (in mir träumt es und meine träume sind wie der norden), поддерживаемой повторяющимися в каждой литографии символами «рога́» и «снег», происходит процесс *смещения*, в результате которого признак реального лица — северное происхождение девушки Ли — наделяется особым значением. «Мысль о снеге» облечена в поэтичные образы «снежных звезд, высекаемых копытом северного оленя» («rentieres huf klingt und wirft in allen weißen wäldern wiederleuchtende schneesterne auf»), «снежного шлейфа его наездницы», который почти на всех литографиях повторяется в символе горных вершин, покрытых снегом, как одеянием («rentierreiterin / und das rentier ist ein berg / deine kleider sind eine schneefläche», «wo schneeberge uralte märchen verbergen»), изумленных, как юноши, заснеженных лесов, окруживших северную гостью («schneewälder stehen um dich wie staunende knaben»).

Сравнивая стихи и изображение как «оригинал и перевод», К. Э. Шорске приходит к выводу, что «не видит» на литографиях образы, «важные для текста: висящие на мачтах клетки с голубыми птичками («oben an den mästen schwingen käfige mit kleinen blauen vögeln»), вытягиваемый железными цепями корабль под надутыми белыми парусами» [3, *428*]. На одной из литографий, по мнению Шорске, «появляются фигуры обнявшихся людей, о которых не говорится ни слова» [Там же]. Эти наблюдения предлагают нам вступить на любопытный исследовательский

[2] Ср. очерк «Взрыв в саду: Кокошка и Шёнберг» [3, 417ff].

путь сопоставления, в результате которого проступают многие значимые детали, не различимые в другой перспективе анализа художественного произведения.

З. Фрейд при расшифровке сновидения дает рекомендацию относиться к нему как к ребусу и не предъявлять к нему требований, соответствующих реальности, ни как к целому, ни как к его отдельным частям [4, *305*]. Он убедительно демонстрирует, как результатом *смещения* является то, что содержание сновидения не походит по своему существу на мысли, скрывающиеся за ним, и то, что сновидение отражает лишь искажение жизни в бессознательном [Там же, *328–329*]. Сопоставляя «оригинал и перевод», мы обнаруживаем зрительные образы, отсутствующие в тексте, и, наоборот, текстовые фрагменты, метафоры и символы, отсутствующие на литографиях. Однако в этой *смещенной* художественной ткани все же нет разрывов, и все нити сплетаются в единый узор причудливого сновидения-мечты. Так, например, символ «клетка», изображения которой недостает К. Э. Шорске, тесно связан с душевным состоянием автора, в котором было написано произведение, с его резким негодованием по поводу удушливой атмосферы в обществе, которое он сравнивает в стихотворении «со стоячей желтой водой», а людей — с живущими в ней застывшими кораллами, их лица напоминают безжизненные «маски из теста». «Девочка Ли в клетке» — деталь совершенно биографического характера. В противовес ей себя он видит свежим ветром, который очистит «забытый город» и освободит «поющих людей, подвешенных, как в клетках, в его запертых комнатах»:

horra
heraus aus dem gelben
stehenden wasser
in dem ihr wie korallenstöcke lebt
horra
ihr wachsfarbenen mit den teigmasken und den
bärten aus rotem schwamm
ein wind zieht in die vergessene stadt
in deren verschlossenen zimmern singende menschen
wie in vogelkäfigen hängen [7, *20*].

Именно в таком же фрейдовском ракурсе представляется правомерным толкование, например, литографии «Сновидцы» («Die Traumtragenden»). Эта литография в совокупности своего содержания на первый взгляд никак не представлена в «мыслях сна», то есть в тексте стихотворения, но и она целиком и полностью является «переводом оригинала» на язык символов и соответствует выводу З. Фрейда, что «сновидение составляется как бы совершенно иначе, его содержание располагается вокруг других элементов, чем мысли, служащие его основой» [4, *325*]. В данной литографии мы наблюдаем процессы *сгущения* как соединение родственных, но разнородных образов в единое целое и *символизацию* как замену неприемлемых в моральном отношении объектов или желаний другими, не вызывающими протеста. Из отдельных моментов «мыслей сновидения», которые Фрейд называет «малоценными», путем детерминации создаются новые ценности, «которые затем и попадают в содержание сновидения» [Там же, *328*].

К таким «моментам мыслей сновидения» отнесем начальный фрагмент текста 5-го сна: «поначалу был я танцором королей / на тысячах уступов сада вытанцовывал я / *желания полов* / вытанцовывал я тонкий по весне кустарник»:

erst war ich der tänzer der könige
auf dem tausendstufigen garten tanzte ich die
wünsche der geschlechter
tanzte ich die dünnen frühjahrssträucher [7, *25*].

Неоднозначность слова «Geschlecht» — род, поколение; род, семья; биологический пол; половой орган — и одновременная реализация в тексте сразу нескольких значений (синтетосемия) значения биологического пола или его атрибута и значения давней давности происходящего, повторяющегося из поколения в поколение, — это та самая «цензура», о которой говорит З. Фрейд в контексте механизма *символизации* и замены запретных объектов на более безобидные [4, *329*]. Многие элементы «грез юношей», имеющие сексуальные подтексты, должны, как говорит З. Фрейд, «опасаться цензуры и скрываться за сновидением» [Там же, *215*]. Следуя именно этому принципу, О. Кокошка, по всей видимости, «пропустил» в финале первого сна описание тех «темных нежностей», за которые «обнаженные худые девушки» благодарили мужчин экзотическими дарами:

und nackte magere mädchen geben vögel
nüsse und korallenschnüre zur erinnerung
an die nächte der dunklen zärtlichkeiten
und ich fiel und träumte die kranke nacht [7, *13*].

Возвращаясь к литографии «Сновидцы», обратим внимание на то, что упомянутый в тексте 5-го сна «танцор королей» («der tänzer der könige»), с которым идентифицирует себя автор, все же отыскивается на литографии, но он обнаруживается и распознается как таковой на ней не сразу и только в сопоставлении с последней литографией «Девочка Ли и Я». На заднем плане литографии «Сновидцы», в правом верхнем углу, изображены четыре мужские фигуры, взбирающиеся на зеленый холм и продвигающиеся в сторону центральной композиции изображения — спящему святому семейству, хотя этот «момент мысли» и не всплывает в тексте стихотворения. О том, что это может быть именно оно, говорит корона, святой нимб на лбу бодрствующего, в отличие от родителей, младенца («halbwache hörende kinder»). Однако главой семейства и супругом Марии изображается не Иосиф, а молодой юноша, похожий, как все прочие юношеские изображения на других литографиях, на самого Кокошку. А настоящий бородатый Иосиф, тоже спящий, будто насильно врезан в передний план литографии как инородное, обособленное тело, заключенное в белую колбу фаллической формы. Он тоже здесь, но оттеснен, отдален от молодости, от принадлежности к семье юноши. Фаллический символ подчеркивает мысль о невозможности отцовства старца. Вполне допустимо, что это одна из версий «искажения жизни бессознательного», в которой молодость мстит зрелости и старости. Эта тема прочитывается как в тексте стихотворения, так и в литографиях. Таким образом,

рождественская история из Евангелия от Матфея позволяет идентифицировать три фигуры старцев заднего плана как «трех королей» — Каспара, Мелхиора и Балтазара (С + М + В), а фигуру в синих одеждах с поднятой вверх рукой — как «танцора королей», «вытанцовывающего» свои желания.

Какие же желания вытанцовывает «танцор в синем»? Девочка Ли конечно же тоже здесь, — северный олень как ее символ-заместитель занимает весь правый нижний угол литографии. В отличие от всех иных изображенных на других литографиях оленей этот — вполне взрослый, зрелый, сформировавшийся, при этом он красиво и ярко оседлан и взнуздан. Не есть ли это то самое-самое «осуществленное в сновидении желание»? По поводу подобных аналогий З. Фрейд замечает, что это «чрезвычайно натянутое сопоставление», но добавляет, что «бодрствующее мышление не могло бы составить его, если оно не было дано в готовом виде в сновидении» [4, *213*]. По многолетним наблюдениям ученого, «стремление создавать такие сопоставления не знает никаких преград» [Там же]. Так не представляет ли собой идиллическая картинка спящего семейства, окруженного причудливыми животными и растениями райского сада, тот самый символ, который заключается в названии литографии «Traumtragende»? Ведь прямым, буквальным значением этого существительного является значение «несущие мечту, идеальное представление о чем-то прекрасном». Во всяком случае, вид прильнувшей к мужскому плечу юной матери, беззаботного во сне молодого отца и уютно расположившегося на его коленях ребенка не исключает возможность такого толкования сна юноши. Позировавшая юному художнику спящая под покрывалом Лилит Ланг вполне может быть запечатлена на этой литографии в образе Марии, а весь этот сон может быть его «неосуществленным желанием» о браке с ней и семье.

На литографии под названием «Эрос» отыскать «мысли сна» и расшифровать «содержания сна» — зрительного ряда литографии — представляется весьма непростым делом, хотя несколько строк стихотворения, казалось бы, являются прямыми подсказками: голубое озеро («aus deiner runden brust geht dein atem über den / blauen see») и вросший в него опускающийся вниз стебель растения на переднем плане литографии («ein stäblein wächst ins wasser hinunter»); браслеты на запястье девочки Ли и покрывало с орнаментом ее юбки[3], прикрывающее ее наготу. В остальном же все свершающееся перед глазами зрителя — результат *смещения*, *сгущения* и *символизации* сна. Запуская руки в воду озера, как это часто происходит во сне, Он, оказывается, погружает их в Ее волосы: «ich greife in den see und tauche in deinen haaren / wie ein versonnener bin ich in der liebe alles wesens» [7, *33*]. Сон, как показывает З. Фрейд, постоянно осуществляет такие «перемены» и «замещения» [4, *125*].

Тема Эроса разворачивается на протяжении всего произведения двояким образом. Во-первых, это три литографии, развивающие тему рая в виде «прямого сновидения», то есть это изображение райского места, в котором люди ходят

[3] О. Кокошка придумал для Лилит юбку, ныне музейный экспонат, известный как «юбка для Лилит Ланг» (1907–1908) и хранящийся в музее Университета прикладных искусств в Вене.

обнаженными и не стыдятся друг друга до того момента, пока в них не пробуждается стыд и страх — происходит изгнание из рая. О. Кокошка заставляет юношу именно так спасаться от своего страха и стыда перед «девочкой Ли»: «und vor dir flüchtete ich in die gärten / herauf von stufe zu stufe / bis zur tausendsten und letzten in meiner scheu» [7, *25*]. З. Фрейд комментирует такие «райские сновидения» следующим образом: «Это детство, лишенное чувства стыда, кажется нам впоследствии своего рода раем, а ведь самый рай не что иное, как массовая фантазия о детстве человека» [4, *250*].

Во-вторых, это эротическая линия, развиваемая в «скрытых сновидениях» и скрываемая «цензурой». Цензура при *символизации* и *смещении* осуществляется таким образом, что эротичный подтекст раскрывается либо в завуалированной, метафоричной форме, либо в сфере флоры и фауны стихотворения и его зрительного ряда. Это вполне традиционный прием, часто используемый в лирике «экспрессионистского десятилетия». На всех литографиях без исключения присутствуют цветы как следы Ее прикосновений: «wo blumen werden die berührung deiner dünnen finger», а деревья изображены исключительно с ветвями-рогами «северного оленя». «Красная рыбка» и «олень» как символы-заместители принимают на себя функции выражения женской чувственности, вот-вот готовой раскрыться: «was zum frühling wartet» [7, *29*]. Присутствие во флоре и доминирование на шести из восьми литографий «голубого цветка» распахивает поэтический контекст и в сторону романтической символики. *Голубой цветок* и здесь в полном согласии с романтическими представлениями символизирует несбыточную мечту, неосуществимый идеал. *Голубое*, начиная с введенного Новалисом в романном фрагменте «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Ofterdingen», 1799–1802) символа «голубого цветка», стало знаком скрытого духовного мира, загадочно ускользающего от романтического странника, который отправляется на его поиски в мир грез и любви и обретает в поэзии. И только на одной из литографий цветы белые, так как «северный олень» превращает их в «снежные звезды» («rentieres huf klingt und wirft in allen weißen wäldern wiederleuchtende schneesterne auf»). Голубым цветом О. Кокошка, безусловно, отдает дань и Венским мастерским, в художественной продукции которых цвета *голубой*, *черный* и *белый* были важнейшей составляющей их лаконичного и выразительного языка формы.

В соответствии с механизмом сновидения, разъясненным З. Фрейдом, О. Кокошка на протяжении всего произведения соединяет слово и образ — «das wort und das zeichen», *смещая* и *сгущая* «содержание сна» и «мысли сна», помещая отдельные фрагменты-символы содержания как бы не в свои контексты-мысли и наоборот. Так, на литографии «Разговор» среди пышных диковинных деревьев, где три отдельные пары людей ведут беседу, спрятана маленькая синяя птичка, должно быть, та самая, которую «не увидел» на мачтах кораблей К. Э. Шорске («oben an den mästen schwingen käfige mit kleinen / blauen vögeln»). Среди обилия синих цветов литографии ее нелегко разглядеть: спрятавшись за толстым стволом дерева, она будто подслушивает разговор пары, помещенной в центр литографии. Две подобные синие птицы так же хорошо «упрятаны» художником среди синих цветов и синих волн озера первой литографии «Спящая». Клеткой для них

становятся непреодолимая городская стена и синий частокол, напоминающий прутья клетки. В этой клетке оказываются и сама спящая девушка, и все ее символы-заместители: красная рыбка, северный олень и синяя птица.

В результате практически все изображенное художником после длительного разглядывания оказывается не тем, чем кажется на первый взгляд, а незаметные и незначительные детали каждой отдельной литографии, как элементы сновидения, в контексте всего произведения обретают смысл и складываются в красивый и понятный рисунок. Это единство «мыслей сна» и «содержания сна», столь искусно воплощенное в «Грезящих юношах», абсолютная зрелость художника в реализации столь оригинального замысла не могли не вызывать восхищение талантом и мастерством юного О. Кокошки. В двадцать один год он создает произведение, с которого австрийская литература начинает отсчет собственно австрийского «экспрессионистского десятилетия», впрочем, как это случилось и с большинством немецких экспрессионистов, сам он никогда себя экспрессионистом не считал.

---

1. *Жеребин А. И.* Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб., 2011.

2. *Цветков Ю. Л.* Литература венского модерна. М. ; Иваново, 2003.

3. *Шорске К. Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура / пер. с англ. под ред. М. Рейзина. СПб., 2001.

4. *Фрейд З.* Толкование сновидений : пер. с нем. Минск, 2003.

5. Hirnwelten funkeln: Literatur des Expressionismus in Wien / Hrsg. von E. Fischer, W. Haefs. Salzburg, 1988.

6. *Kokoschka O.* Briefe / Hrsg. von Olda Kokoschka und H. Spielmann. Düsseldorf, 1984. Bd. 1 : 1905–1919.

7. *Kokoschka O.* Die träumenden Knaben. Geschrieben und gezeichnet von Oskar Kokoschka. Frankfurt a/M ; Leipzig, 1996

8. *Kokoschka O.* Mein Leben. Wien, 2008.

9. *Lang L.* Literaturillustration und künstlerische Prozesse // Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jh. Wiesbaden, 1996.

10. *Kokoschka O.* Träumender Knabe — Enfant terrible: 1906–1922 / Hrsg. von A. Hussleinarco, A. Weidinger. Wien, 2008.

11. *Schvey H.J.* Doppelbegabte Künstler als Seher: O. Kokoschka, D. H. Lawrence und W. Blake // Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. B., 1992.

Рукопись поступила в редакцию 13 февраля 2017 г.