

## КОМЕДИИ И ЗАМКИ КАРЛА ШТЕРНХАЙМА

“крепко держится за горестную неотвратимость стыда и порицания”. И только отбросив эту неотвратимость, он пишет единственную свою настоящую комедию, комедию в чистом виде, комедию, которой не отказали бы в таком имени ни Шлегель, ни Лэм.

Разумеется, для современной точки зрения, не признающей существования абстрактных жанровых сущностей, комедия “в себе”, комедия в чистом виде — это некий фантом. Но в классической комедийной сюжетики ничего иллюзорного нет: пока сохраняется традиционное распределение жанровых ролей, сохраняют свою императивность определенные сюжетные схемы. К одной из этих схем и возвращается Уайльд в своей комедии, и совершенно неважно, что относится он к ней без всякого почтения — важно, что он воспроизводит ее без всяких изыятий. “Серьезность”, которая в “нелегкомысленных” комедиях твердо удерживала свои позиции в постоянном споре с “игрой”, в “Как важно быть серьезным” решительно удаляется со сцены, что ясно и недвусмысленно подчеркнуто подзаголовком — “легкомысленная комедия для серьезных людей”. Серьезность изгнана в зрительный зал, на сцене же серьезна только игра. “Надо же в чем-то быть серьезным, если хочешь наслаждаться жизнью”, — говорит Алджернон, оправдывая свое “бенберированное”, т. е. высшее проявление своей несерьезности.

НЕБОЛЬШОЙ, НО ОЧЕНЬ репрезентативный период истории немецкой литературы — с начала XX в. до первой мировой войны, “начало века”, обладал несомненным единством культурной, да и бытовой атмосферы. Современники этой эпохи на всю жизнь сохранили к ней любовное отношение. Воспоминания о 1900—1910-х годах начали писать уже в “золотые двадцатые”<sup>1</sup>, почувствовав, как быстро и безвозвратно исчезают эти особые формы жизни, меняется стиль эпохи.

Конец эпохе положили война и последующие катаклизмы. Война, революция и кризис очень упростили формы человеческой жизни, унифицировали их. (Пример разрушения бытового уклада, приводящего к потере индивидуального стиля жизни, — существование российской интеллигенции в революцию.) В 1918—1919 гг. сходная ситуация была в Германии, когда формы жизни разных людей сделались малоотличимыми, когда все подчинилось необходимости выживания.

О разнообразии культуры рубежа веков написано немало. Но был все-таки и “большой” жизненный стиль, стиль эпохи, сказавшийся и в быту, и в искусстве. Взаимные перетекания этих сфер, их влияние друг на друга проявляются в самых неожиданных ситуациях. Даже в том, как в начале века сходили с ума (тема, ждущая своего Мишеля Фуко), изменяли женам или влюблялись. Можно сказать, что именно сумасшествие, невроз — ситуация вовсе не второстепенная для эпохи, которая часто и охотно рассуждала о “болезненности”, “умирании” или “безумии” цивилизации. Редко кто из молодых литераторов начала века, или же их близкие, избежал хотя бы однократного пребывания в нервной клинике либо санатории. Это была примета времени, такая же, как возникновение и распространение психоанализа или философии Отто Вайнингера. В случае со Штернхаймом о неврозе непременно нужно помнить, поскольку болезнь оказалась тяжелой и губительной для личности<sup>2</sup>.

Были, конечно, и исключения даже в “нервной” писательской среде: например, предшественник Штернхайма — знаменитый драматург Франк Ведекинд, с юности закаленный жизнью в холодном, без водопровода замке в Швейцарии, куда вела лестница в 365 ступеней. Ему, кажется, удалось, несмотря на тюремное заключение, тяжелые операции и прочие испытания, в том числе славой и благополучием, обойтись без тяжелых нервных срывов. Однако известно, что и в жизни Ведекинда случались трагические осложнения. Его жена, актриса Тилли Ведекинд, очень страдала от болезненной ревности мужа<sup>3</sup>. Он переносил законы театра, символику своей собственной драматургии в реальную жизнь<sup>4</sup>. Театр во всех его проявлениях был главным “жизненным кодом” Веде-

кинда. По свидетельству очевидцев, даже собственная квартира осознавалась им как театральное пространство. Он устанавливал мебель и создавал интерьер подобно тому, как художник оформляет сцену. Ему удавалось инсценировать даже впечатление собственного здоровья. Ведекинд, всегда пропагандировавший душевное и телесное равновесие, гимнастику и “правильное” отношение к сексу, по счастью, никогда не заглядывал в бездну. Но призрак безумия прямо-таки витал над всеми событиями времени. Противоречивость установок оказалась губительной для его близких. Жена Ведекинда Тилли пыталась жить какое-то время по предписываемым мужем вполне “бюргерским” правилам (в первую очередь не играть на театре, не проявлять самостоятельности в быту и пр.). В результате она провела немало времени в нервной клинике после попытки самоубийства.

С именем Ведекинда связана история еще одного очень “театрально-го” сумасшествия. Известно, что писатель Генрих Лаутензак сошел с ума на похоронах Ведекинда, у открытого гроба драматурга. Потрясенный смертью, он начал по горячим следам собирать материалы о жизни Ведекинда и уже на похоронах стал снимать фильм. Но реализация старой метафоры “книги жизни” в варианте “жизнь как произведение искусства” (в данном случае фильм) оказалась ему не под силу. Через некоторое время Лаутензак умер, так и не избавившись от душевного недуга. Для пояснения этого трагического происшествия важно помнить, чем был Ведекинд для поколения, чья молодость пришла на рубеж веков. Учитель жизни, антибюргер, ниспровергатель старого, демонический моралист, “человек в маске” — вот распространенные определения того времени<sup>5</sup>. Еще при жизни Ведекинд сумел создать собственный образ, обладавший несомненным стилем и имевший некоторую объяснительную силу для его текстов. Приведем два несходных свидетельства действительности этого образа:

«Отец Ведекинда в молодые годы эмигрировал в Америку, занялся земельными спекуляциями, как истый парвеню, приобрел замок... Мать его — певица по профессии — бродяжничала по белу свету, пока не встретила в Америке своего будущего мужа... После смерти отца Ведекинд унаследовал значительное богатство, которое быстро растаяло в его расточительных руках. Низвергнутый из буржуазного мира в ряды богемы, актер по профессии, один из основателей знаменитого кабаре “Одиннадцать палачей” в Мюнхене, Ведекинд скитался по белому свету, в Париже и Лондоне, среди париев буржуазии, неудачников-писателей, непризнанных художников и всякого сорта деклассированного люда»<sup>6</sup>.

Отбросим в сторону, как дань совсем другому “стилю жизни и мышления”, неодобрительную интонацию русского марксиста В. М. Фриче<sup>7</sup>, которой тот стремится уязвить сумасшедшего “эротомана Ведекинда”, а также немалые фактические неточности. Ключевые слова здесь все-таки названы: “замок”, “богатство”, “непризнанный художник” и “буржуа-

зия”, а вместе с бранным определением Ведекинда как “эротомана” — главная ведекиндовская тема, включающая не только эротику как таковую, но и опасности, приписываемые этой теме современниками, в первую очередь — сумасшествие.

И вот другая обширная цитата, свидетельство одного из тех самых типичных “неудачников-писателей”, наблюдавшего Ведекинда в расцвете славы, в первый год его признания: “Этот последний был строен и сдержан; всегда оперировал с принципами золотого деления он — в каждом жесте; затянутый в темную синюю пару, с прекрасно повязанным галстуком цвета, дающего тонкий оттенок коротким, стриженным черным его волосам и пробритым щекам; очень бледный, прямой, он сидел за щебе-чущей, молодой женой, и казалось, что пестрые гаммы отскакивали от его лицевой бледной маски; рот — стиснутый, скорбный и строгий; глаза вперены мимо лиц, мимо стен, мимо мира, в себя самого... Я не видел душевной игры, ни оттенка прекрасного галстука: видел я маску лица... Мне запало, что он — человек знаменитый; конечно, — актер драматический; <...> один Валлотон мог бы дать настоящий портрет Ведекинда; он был драматургом в те дни знаменитейшим... Он тогда еще выглядел пугалом для всех почтеннейших немцев; циркулировала фотография, изображавшая мужа с женой на плечах — в вызывающей позе, в таком же наряде; фотографию эту буржуи восприняли как оплеуху; плевались на карточку...”<sup>8</sup>.

Такими в 1906 г. Андрей Белый увидел Франка и Тилли Ведекинд. Правда, написан текст позднее, в начале 30-х годов, почти одновременно с очерком В. М. Фриче. Хорошо известно, как велика была роль цензуры и внутренней самоцензуры при подготовке к печати этих мемуаров А. Белого. Они многократно переписывались автором. Тем не менее изначально впечатление от знакомства с семейством Ведекинда не было искажено в позднейших версиях, как показывает сравнение с очерками Белого, опубликованными в киевских газетах еще “по горячим следам”.

Андрей Белый не был случайным посетителем артистического кафе “Симплициссимус”. Он был знаком со многими знаменитостями Мюнхена, этого средоточия немецкой культуры начала века. Его даже пригласили домой к Ведекинду, где он наблюдал любопытную сцену — шуточный поединок Ведекинда с женой Тилли. Этот гимнастический “поединок”, зрелище эффектное и пикантное, в глазах собравшихся несомненно находился на грани приличия. (“Танец Дункан, взятый в темпах стремительных”.) Дав гостям возможность полюбоваться смелыми позами и (очень характерный момент!) панталончиками “из-под веера юбок”, Ведекинд уложил жену на обе лопатки<sup>9</sup>.

А. Белый полагал, что “неприличная” фотография, дошедшая до Парижа, была сделана после одного из таких “турниров”. Но он, скорее всего, ошибался. С большой долей вероятности речь идет о фотографии сценической. Она широко известна и теперь. Тилли-Лулу сидит в балетной

пачке на плечах у Франка — автора пьесы и исполнителя многих ролей в своей трилогии о демонической женщине Лулу. Белый ошибся не без оснований, поскольку актерски-писательская “маска” Ведекинда настолько сроднилась с ним, что было нелегко отличить ведекиндовский “театр” от “жизни”.

Заметим попутно, что и “замок”, и “богатство”, и “эротомания” — ключевые слова в отзыве Фриче — на самом деле неодобрительное преувеличение. Замок, как упоминалось, был плохо пригоден для жизни, богатства как такового никогда не было; лишь в период расцвета своей славы, после тяжелейшего периода безвестности и затем скандальной известности, около 1906 г. Ведекинд стал по писательским меркам состоятельным человеком. С эротоманией дело обстояло и вовсе не просто. Ведекинд был, да и считал себя просветителем в этом вопросе, мораль его была вызывающе смела для начала века, оставаясь тем не менее очень строгой. Очевидно, жизненная установка была двойственной. Одни правила предназначались для домашней жизни и были вполне традиционны, а другие действовали в публичной сфере, в текстах и театрализованном поведении.

Пример Ведекинда бесполезен для понимания жизненных установок многих немецких писателей этой эпохи. Считаясь предшественником экспрессионизма, Ведекинд чрезвычайно важен и для становления Карла Штернхайма, оригинального драматурга, близкого к экспрессионизму, но все-таки стоящего особняком в истории немецкой литературы.

По сравнению с Ведекиндом, большая часть пьес которого переведена на русский язык в начале века, еще до революции, Штернхайма знают меньше. Его драматургию переводят на многие языки, включая японский, но не на русский<sup>10</sup>. В современной немецкой культуре он приобрел статус “почти классика”, бесспорно лучшего немецкого комедиографа XX в. Расцвет творчества К. Штернхайма (1878—1942) пришелся на 1910—1920-е годы, затем, после периода “выпадения” из культуры, пережитого почти всеми писателями экспрессионистского поколения в годы фашизма, начался неуклонный подъем интереса к драматургу. Сейчас его имя обросло почти всем, что полагается по рангу немецкому Классику: есть два многотомных, хорошо откомментированных собрания сочинений (одно было издано в ГДР, другое, очень солидное, с обширным научным аппаратом, — в Западной Германии), издание писем... Есть объемистый компендий, в котором учтены даже анекдоты о Штернхайме и намеки на него в литературных произведениях<sup>11</sup>.

Но вот одно исключение, характерное для нашей темы: не существует биографии Штернхайма, если не считать блестящей в своем роде и практически обязательной при таком статусе книжки в серии иллюстрированных монографий издательства “Ровольт” (писатель Имярек о самом себе в фотографиях и документах)<sup>12</sup>. Дело тут, похоже, в том, что исследователей смущает (а исследователей левой ориентации — раздражает) в

Штернхайме именно стиль, и не столько литературный, сколько жизненный. Тут срабатывает настроенное отношение к целому комплексу проблем, связанных с дискурсами “богатства”, “замок”, “непризнанного художника” и “эротики”, затронутых по отношению к писателю еще в ранней марксистской критике<sup>13</sup>.

Нужно рассказать о Штернхайме подробнее, чтобы стало ясно, почему все эти тематические комплексы в контексте его жизни и творчества обладают столь долгим — на целый век — эпатурирующим воздействием.

1. *Замок*. Замок, окруженный парком попросторнее, в несколько гектар, или лучше усадьба, помещичий дом — это мечты юности Штернхайма, живущего в гостиницах на скупое отмеренные отцовские деньги. Это также место действия, декорация его первых опубликованных пьес, как, например, “В усадьбе Кругдорф” (1902) или “Ульрих и Бригитта” (1904). Мечты и пьесы такого рода были вполне обыкновенны для молодых писателей того времени. Однако Штернхайм стремился быть оригинальным во всем, поэтому ему не только удалось претворить в жизнь мечту об экономически независимой, устроенной в самом изысканном стиле жизни, но и включить идею замка в свой писательский облик, предлагаемый публике. Замок как символ всего небуржурского, немецкого, как знак любви к аристократическим формам культуры, благородным, изысканным и свободным, был просто необходим Штернхайму для осуществления поставленной им перед собой писательской задачи. Первый такой замок со всеми атрибутами — ковандой решеткой, большим парком, снятыми в аренду охотничьими угодьями, только что купленными картинами Ван Гога и даже с ливрейными лакеями — появился у Штернхайма в 1908 г. Дома-дворцы, которые он впоследствии строил для своей семьи в Германии, Швейцарии и Бельгии, вызывали сильнейшее раздражение у литературных критиков. И дело было не только в том, что он давал им претенциозные имена вроде Бельмезон или Клерколин — читай Ясная Поляна, чтобы уж никто не сомневался, насколько сильно он почитает Толстого, — а в типе поведения очень богатого и независимого писателя.

Правда, “замки” Штернхайма, сначала под Дрезденом, затем, уже через год, под Мюнхеном, а еще позже и в Бельгии, сыграли и положительную роль в культуре. Они стали местом встреч художественной элиты. Гостей привлекали не только действительно драгоценные произведения искусства (Штернхайм, безмерно любивший живопись, был одним из первых в Германии ценителей Ван Гога и повсюду возил за собой его картины). Заразителен был и жизненный энтузиазм Штернхайма, его наивный, почти детский восторг перед выпавшей ему удачей. Его музыкальность, поэтические увлечения и громадная художественная образованность несколько сглаживали замашки эгоцентричного нувориша и делали его интересным собеседником для многих выдающихся людей.

2. *Богатство*<sup>14</sup>. Богатство пришло раньше литературной славы, но без участия литературы. Дома-дворцы были построены на деньги Теа Лё-

венштайн (урожд. Бауэр). Стиль жизни Штернхайма, еще недавно зависимого от отца, малоизвестного литератора, резко меняется после второй женитьбы в 1907 г.<sup>15</sup> Отныне богатство должно было обеспечивать ему возможность творить без помех. Штернхайм на первых порах с энтузиазмом занялся жизнеустройством. Он готовился вступить в права владельца всех причитающихся ему богатств и выстраивал подходящий для будущей писательской деятельности фон. Пока строился первый дом под Дрезденом, он путешествовал по “святым” литературным местам и покупал картины любимых мастеров<sup>16</sup>.

История отношений Карла и Теа как нельзя лучше иллюстрирует тему взаимных влияний литературы и жизни. Стиль жизни невозможен в одиночку, в это понятие несомненно нужно включить и отношения между людьми, особенно близкими. Теа была женой Штернхайма с 1907 по 1927 г. Она с юности жила идеалами Искусства, Любви и Религии — если бы эти слова по-немецки не писались с большой буквы, она непременно написала бы их именно так, восторженно и торжественно<sup>17</sup>. Молодой Штернхайм присоединился бы к ней, сделав разве что исключение для религии. Его религией было искусство<sup>18</sup>.

В судьбе этой пары трагически преломилось общеевропейское увлечение “кумиром культуры”<sup>19</sup>, это была попытка в собственной жизни поставить знак равенства между искусством и жизнью, нисколько не смущавшая своим явно романтическим происхождением. Напротив, романтические максимы берутся за жизненный образец и неукоснительно исполняются, несмотря на сопротивление жизненных обстоятельств.

У Штернхайма и Теа Лёвенштайн в 1905 г. родилась дочь, но они еще несколько лет не могли решиться на брак, настолько велики были внешние и внутренние препятствия.

Сохранилась тайная переписка Карла и Теа периода 1904—1906 гг., когда оба еще не имели права встречаться свободно, поскольку у каждого была семья. Письма о ее великой любви, о великом искусстве Карла, о книгах, картинах, спектаклях и ужасных “бюргерских” людях, ничего этого не понимающих — доставляемые с нарочными, срочной почтой, на конспиративные адреса, — писались ежедневно, иногда несколько раз в день.

“Ты любишь меня, ты любишь меня всего, постигаешь меня и сущность мира. Искусства. Для тебя праздник радости видеть, как из резких диссонансов складывается голубой, безоблачный аккорд чистого произведения искусства. Ты бы могла понять Гёте, живого!! молодого!” Стиль этот условно можно бы обозначить как неоромантический, к тому же материал, поставляемый жизнью обоих, претворяется Карлом во вполне неоромантические творения. “Ты узнаешь себя? Теаляйн. Королева! Мать! Я ведь твои письма хорошо использовал. Теперь ты видишь, как богато твое сердце?? ... Ты узнаешь меня?”<sup>20</sup>

Драмы “Ульрих и Бригитта”, “О короле и королеве” и “Дон Жуан” — все это переплавленные в буйную неоромантическую поэзию “резкие дис-

сонансы” реальной жизни. Впрочем, не только жизнь автора составляет материал для пьес. Замысел “Короля и королевы” появляется после чтения Фридриха Геббеля (“Юдифь”) и клейстовской “Кетхен из Гейльбронна”. Художественная литература, вообще искусство во всех его формах, но в наибольшей степени — живопись были их реальной “пищей духовной”. Люди и обстоятельства оценивались с помощью одного критерия — Гёте. Гёте, пожалуй, самый часто упоминаемый автор в этой “книжной” переписке. Знакомство Карла и Теа началось как раз с Гёте. На Теа большое впечатление произвело, что молодой писатель Штернхайм, муж ее подруги по брюссельскому пансиону, где они обе воспитывались, из почтения к Гёте поселился в Веймаре. Теа была замужем за человеком достойным, образованным и прочее, они вместе читали новые книги, но относилась к нему Теа скорее дружески. Когда ей становилось особенно трудно скрываться от близких, не получать известий от боготворимого Карла — “Творца”, “Художника”, Теа утешалась гетевской фразой: “Если я люблю тебя, что тебе до этого?”<sup>21</sup>. “Наш Гёте это не просто так сказал: он-то уж знал хорошо. Ты! Ты!”<sup>22</sup> Они вместе не любили современного искусства, “сецессион” и “модерн” вызывали у обоих раздражение, и оба восхищались Ренессансом, старыми немцами и итальянцами.

Штернхайм предпринимает длительные путешествия в Италию, где изучает — на деньги Теа — знаменитые произведения искусства, об этом его многочисленные, подробнейшие письма 1904—1906 гг.

Ни письма, ни художественные произведения Штернхайма до 1910 г. не дают представления о масштабе дарования писателя. Его понемногу печатают, некоторые пьесы с успехом идут на сцене, их хвалят задающие тон знаменитые литераторы. Но творения драматурга пока слишком необузданны, избыточны во всем — страстях и чувствах, исключительных ситуациях и “красивости” языка. “Настоящий” Штернхайм, каким его знает широкий читатель, — автор “холодный”, “бессердечный”, появится только тогда, когда сможет увидеть в подобной литературе смешную сторону, поняв, что она больше не соответствует духу современности.

Как известно, в начале века поднимается мощное антинатуралистическое движение, затронувшее эстетику и театральную практику. Пересмотр эстетических оснований театра имеет непосредственное отношение к Штернхайму, еще с гимназических лет почувствовавшего себя именно драматургом. В письмах к Теа молодой писатель пытается дать новые дефиниции театра и драматургии, формулируя их для себя как задачи искусства вообще.

Эстетические постулаты молодого Штернхайма направлены против диктата этики в искусстве. Так, искусство не должно “проповедовать”, “стыдить”, оно “лишь говорит со святой убежденностью: смотри, вот что я отыскало”<sup>23</sup>.

Нет, и Штернхайм не порывает до конца с просветительско-морализующей, “шиллеровской” традицией. Он уверен, что у искусства есть

нравственные обязательства перед человечеством, искусству по-прежнему принадлежит воспитательная роль, но заключена она в незаметном, ненавязчивом изображении открываемых искусством (и только искусством!) закономерностей. Всякая сознательная морализация исключена, даже противопоказана для искусства. Любой пафос, нажим неприемлемы, более того — смешны. Штернхайм ищет и находит многочисленные приметы несостоятельности традиционной драматургии от Шиллера до Гауптмана. Он даже формулирует — торжественно и не без напыщенности — свое собственное определение драмы, стремясь противопоставить его шиллеровскому. Но куда его собственные драмы никак не свободны от пафоса. Характерно, что многим современникам ранние творения Штернхайма в 1910-е годы вовсе не казались ни смешными, ни чрезмерными. Строгий, критичный Вальтер Ратенау, тогда еще не министр, а знаменитый писатель-публицист и крупный предприниматель, записывал в дневнике: «Вечером с большим воодушевлением закончил “Дон Жуана”»<sup>24</sup> (он и позднее читал все новые вещи Штернхайма чрезвычайно внимательно и с одобрением). Гуго фон Гофмансталь в 1912 г. рекомендовал Рихарду Штраусу “Ульриха и Бригитту” в качестве либретто<sup>25</sup>.

Должно было пройти еще немало лет, чтобы стала возможной коварная затея бывшего друга Штернхайма — Франца Блей: Блей опубликовал в 1920-х годах стихи из первого сборника Штернхайма “Маяк!” (“Fanale!”) — тогда это было уже очень смешно, настолько сменилось ощущение стиля. Сам Штернхайм, в силу своего характера или же невроза, так и не научился в открытую смеяться над собственными ранними произведениями. Все “романтическое” умонастроение с его позами и пафосом, все приемы искусства начала века сохранились в зрелом творчестве писателя. Но сохранились в “снятом”, пародийном варианте. Невероятный переход от пьесы “Дон Жуан” (1909) к комедии “Панталони” (1910, изд. 1911) представляет и по сей день своего рода психологическую загадку. Хотя известны и “мостики” к новому творчеству — занятия философией, особенно Ницше, увлечение Мольером и Флобером... Все это укрепило Штернхайма на новом пути “объективного” комического искусства, лишённого морализаторско-сатирического пафоса.

Итак, перемены, произошедшие в жизненных обстоятельствах Штернхайма, оказались очень немальными. Однако самореализация давалась писателю с трудом, и выбранный стиль жизни ее не облегчал. Потребовалось несколько лет, чтобы переменялся стиль его драматургии.

Как возросли экономические возможности Штернхайма, видно из такого примера. В 1900 г. ему было предложено возглавить некогда крупнейший натуралистический журнал “Ди гезельшафт”, но у него не было необходимых для этого 10 тыс. марок. Теперь же, в 1908 г., он без малейших проволок пожертвовал ту же сумму на создание нового журнала. “Гиперион” стал лучшим художественным изданием тех лет. Его издавал Ф. Блей, сыгравший исключительно большую роль в становлении

Штернхайма как драматурга с мировым именем. Неистоимый на литературные начинания, он создавал сам или пропагандировал новые журналы, в том числе знаменитейшие, как “Ди вайсен блеттер” (“Белые листы”), открывал новые или же давно забытые имена в искусстве. Его фривольные книжки иллюстрировал Константин Сомов. Словом, Блей был фигурой, заметной даже на пестром фоне мюнхенской культуры начала века.

Ф. Блей одним из первых стал принимать всерьез творчество Штернхайма и писать о нем. Однако его первой “рекламой” драматургии Штернхайма была пародия «Сцены из “Дон Жуана” Карла Штернхайма», где действует сам драматург. Травестия эта, опубликованная в “Гиперионе”, видимо, пользовалась успехом, поскольку переиздавалась Блеем еще дважды. В позднейшем варианте 1915 г. — «Эпилог к “Дон Жуану” Карла Штернхайма» — Штернхайм встречает на сцене своего героя и ужасается, что мог сочинить такую пьесу<sup>26</sup>. Действительно, Штернхайм, к 1915 г. написавший почти все свои лучшие комедии, вполне мог бы “не узнать себя” в своих прежних творениях.

Любопытно, что тем не менее “стиль мышления” Штернхайма парадоксальным образом остается неизменным в течение всей его жизни, отдельные этапы которой так непохожи один на другой. В этом смысле показательное отношение драматурга к Гёте, некогда восторженное, а с начала первой мировой войны уже резко отрицательное. (Первая его статья — “Гёте” — написана в 1916 г., опубликована в 1917 г.) Но сила, интенсивность чувства сохраняются, и из самих нападок на некогда почитаемого писателя ясно, что Гёте по-прежнему ему очень важен и необходим. Впрочем, достается не одному Гёте — в длинный список великих людей, упоминаемых Штернхаймом в статьях, попадают многие “персонажи”, о которых он с Теа часто говорил в начале века. Однако послевоенные отношения Штернхайма с художественной традицией — тема особая. Заметим лишь, что критический дар Штернхайма, питавший его с годами, все возрастающее неприятие “классики” и классиков разного рода (Вагнер, Геббель, Гауптман, Маркс, Фрейд...) сочетались со стилизацией собственной личности под “непризнанного художника”. Этот образ поначалу вполне соответствовал реальности. Штернхайм и был таким неизвестным писателем. Но молодой драматург очень рано нашел психологически удобную для себя позицию, объясняющую и оправдывающую его неизвестность как писателя: “Давай учиться ждать и считать покамест, что повсеместное неприятие является доказательством ценности нашего произведения”<sup>27</sup> — так писал Штернхайм Теа в августе 1907 г. после получения очередного отказа театра принять его пьесы к постановке. “Непризнанность” становится критерием качества. В одном из писем, говоря о Конраде Фердинанде Майере, Штернхайм недоумевает, как такой хороший автор мог оказаться популярным: “Одно меня в нем поражает. Каждая из его книг вышла примерно в 30-ти изданиях. Тут

что-то не так. Или его неверно поняли. Потому что такое хорошее искусство обычно недоступно посредственности (*Allgemeinheit*)”<sup>28</sup>.

Из этих мыслей и настроений развивается с годами особый жизненный комплекс, определяющий отношения и с публикой и прессой, и с коллегами-писателями. Штернхайм чувствует себя обязанным сохранять романтическую позу “непризнанного художника” даже тогда, когда к нему приходит известность<sup>29</sup>. Он лишь несколько изменяет акценты, чтобы продолжить привычную игру. Очень любя и ценя подтверждение собственной литературной славы, он тем не менее не уставал объяснять, что только недоразумение, непонимание способствуют его успеху у публики. Впрочем, успех этот никогда не был безоблачным. Поэтому Штернхайм всегда выразил публично свое удовольствие по поводу театральных скандалов или цензурных запретов своих пьес. Делал он это блестяще. Как рассказывает актер Стефан Гроссман в своей автобиографии, он наблюдал Штернхайма на одной из премьер, закончившейся шумным скандалом. По всем правилам театрального скандала, когда на сцену полетели обычные в таких случаях предметы, администрация театра опустила занавес. Однако автор пьесы продолжал кланяться и улыбался. Улыбка его особенно запомнилась Гроссману, настолько хорошо Штернхайм умел показать, как он доволен произведенным эффектом и рад, что удалось раздражить “бюргерскую” публику<sup>30</sup>. Впрочем, эта привычная с юности поза во многом отвечала позиции драматурга, самой сути его мировоззрения. Наиболее кратко и афористично сказано об этом в его письме к Гуго фон Гофмансталу. Штернхайм и Гофмансталь намеревались издавать новое собрание сочинений Мольера, их опередил другой издатель. Огорченный Штернхайм восклицает: “Само по себе это купеческое предприятие не имело бы значения для наших планов, но разве не болезненно и постыдно понимание того, как быстро в Германии великая мысль, размазанная тонким слоем, становится достоянием среднего класса?” (27. II. 1911). Проблема вульгаризации культуры, ее усвоения и трансформации в “just milieu”, в бюргерской или, по русской терминологии того времени, мещанской среде принадлежит к самым сокровенным проб-лемам зрелого штернхаймовского творчества. И этого действительно часто не понимали, приписывая Штернхайму неприятие культуры как таковой.

Впрочем, Штернхайм никогда не стремился облегчить читателям задачу восприятия своего творчества и себя самого — и тогда, когда писал “серьезные” стихотворные драмы со множеством признаков учености: цитатами, культурными реалиями, — и тогда, когда перешел после 1910 г. к незамысловатым, на первый взгляд, веселым комедиям. Трудность состояла прежде всего в том, чтобы понять точку зрения самого автора. Можно ли воспринимать происходящее на сцене всерьез или это издевка над публикой? Неопределенность авторской позиции смущала не только простоватого посетителя театра, но и искушенную критику, которую раздражало отсутствие готовых критериев для оценки такого рода пьес.

Разрабатывая традиционный комедийный жанр, Штернхайм сумел придать ему совершенно особые черты, не встречавшиеся прежде на немецкой сцене. Внешнее действие, несмотря на его совершенную и очень сценичную форму, не так уж важно, суть комедии составляет язык персонажей. Именно смелое обращение драматурга с родным немецким языком составило целую школу. По времени он несколько опередил экспрессионистов и новаторов-одиночек, экспериментировавших в те годы с языком. Направление обработки тоже было своеобразным. Штернхайм добивался экономии средств и экспрессивности, не очень считаясь с нормами грамматики. Для этого нужно было обладать самооценкой, сравнимой разве что с самооценкой Ницше или Вагнера, или же Стефана Георге, без которого, конечно же, тоже не обошлось в юности Штернхайма. Такой почти болезненно завышенной самооценкой в купе с художественным темпераментом, с истинно немецкой чертой характера добиваться поставленной задачи, он без сомнения обладал. Над языковой манерой писателя пытались смеяться, появлялись пародии, но выражение “штернхаймовский язык” вошло в обиход критиков и продержалось в их лексиконе даже в те десятилетия, когда пьесы Штернхайма не ставились на сцене. Резкая и безусловная оригинальность Штернхайма как человека в конце концов нашла выход и в его творчестве, намеренно не похожем на все остальное в искусстве, или, во всяком случае, отрицала любые совпадения и параллели, кроме как с высшими для Штернхайма “аристократическими” образцами.

3. Далее — круг проблем, связанный с “эротоманией”. Стилю жизни Штернхайма были свойственны бесконечные увлечения самыми разными женщинами. Эта тема в силу своей деликатности нечасто обсуждалась биографами драматурга. Но она дает на редкость характерный материал для понимания того, как влияла современная культура на реальную писательскую жизнь.

Думать и писать об этой стороне жизни Штернхайма пришлось больше всего его жене Тее. Ее письма, дневники и мемуарный “Рассказ о жизни” говорят почти без умолчаний обо всех сторонах жизни мужа. Но Теа — не типичная “жена писателя” своего времени, как личность она несравнимо значительнее и интереснее жен братьев Манн, или Герти Гофмансталь, воплощавшей классический тип жены-помощницы, охранительницы покоя великого человека, или даже знаменитой актрисы Тили, жены Франка Ведекинда, чьи простодушные мемуары так понравились критикам 60-х годов. Весьма вероятно, что теперь, после снятия 50-летних запретов на публикации архивных материалов, личность Теа привлечет внимание не только исследователей истории культуры, но и широкого круга читателей. Ее никак не назовешь типичной, и тем не менее в истории жизни второй жены писателя Штернхайма, Теи Лёвенштайн-Бауэр, собраны, как в фокусе, наиболее характерные проблемы художественной интеллигенции XX в. “Гений домашнего очага” (образ из эссе Вирджи-

нии Вулф “Женские профессии”) не смог окончательно задуть ее собственных творческих способностей, хотя “сестра Шекспира”, если воспользоваться образом из другого эссе той же Вирджинии Вулф, все-таки не родилась в ней: Теа только отчасти смогла реализовать свою одаренность, всерьез занимаясь фотографией. Штернхайм стремился поддерживать широкие знакомства в мире знаменитостей, поэтому моделями Теи стали многие великие писатели и деятели культуры. Она много писала, поначалу лишь письма, дневники, позднее и прозу. Интереснейшая часть ее творческого наследия, по-видимому, не сохранилась, в частности пропали письма к Готфриду Бенну, с которым она была очень дружна долгие годы. Одна ее повесть, “Анна”, — и здесь мы вступаем в область почти апокрифическую, хотя это достоверный факт истории литературы, — была опубликована анонимно, а точнее сказать, под именем Штернхайма. “Анна” была отмечена критикой как одна из лучших новелл в сборнике рассказов Штернхайма “Девушки” (1917)<sup>31</sup>.

Именно Теа воспринимала хроническую неверность мужа как неприятный стилистический срыв, нарушение жизненного стиля: «С одной стороны, некогда непреклонная женщина, восхищающаяся “De profundis” Оскара Уайльда, с другой — израненная, борющаяся со слезами, которая... ненавидит его не столько из-за его неверности, сколько из-за неэlegantности, с которой он преподносит свое искусство соблазителя»<sup>32</sup>.

Но может ли иметь отношение к стилю такое частное и деликатное дело, как супружеские измены? Во всяком случае в этом жизненном обстоятельстве отразилась одна из наиболее горячо и часто обсуждавшихся проблем времени — “проблема пола”, как ее иногда называли. Она занимала Штернхайма с юности, выражаясь, в частности, в интересе к ее проявлениям в истории культуры. Казанова и Дон Жуан, хотя и не традиционный, а свой особый, становятся персонажами его произведений. В лучшие штернхаймовские годы, в годы громадного успеха цикла комедий “Из героической жизни бюргера”, именно любовная тема более всего раздражала солидных критиков. Небольшие по нынешним понятиям вольности, вроде названия комедии “Панталоны” (имеются в виду не мужские брюки, а предмет женской одежды), наталкивались на цензурные ограничения. Комедии Штернхайма часто запрещались из опасения нарушить “общественную нравственность”. Очень быстро, уже в 1920-е годы, остроумные сценические “вольности” драматурга перестали быть главным раздражающим фактором для публики и критики, однако скандалы сопровождали постановки его пьес вплоть до 1970-х годов. Да и сам Штернхайм, обладавший прекрасным жанровым чутьем, значительно свободнее обращался с “проблемой пола” в своей прозе, по определению не предназначенной для публичного чтения. (Законы приличия — разные на театре и в прозе, разными были и цензурные ограничения, накладываемые на эти жанры.) Именно в новеллах проступает отсутствующий в комедиях трагический “подтекст”, заставляя читателя задуматься о метафи-

зических проблемах, на первый взгляд из смелых эротических картин никак не вытекающих.

Для того чтобы кратко обозначить всю сложность жизненной и творческой ситуации Штернхайма, достаточно назвать одно ключевое имя: Отто Вайнингер. С его влиянием переплетаются порой импульсы, идущие от Ницше. Но в начале века Вайнингер по популярности — пусть и отрицательной — мог, как представляется, и поспорить с великим философом.

Имя Вайнингера лишь изредка всплывает в сочинениях Штернхайма; в комедии “Панталоны” в пародийном, ироническом контексте появляются вайнингеровские словечки и идеи, причем очень узнаваемые<sup>33</sup>. И тем не менее есть основания предположить, что отношение к идеям “почти гениального” женоненавистника<sup>34</sup> у Штернхайма было по меньшей мере амбивалентным. Прямых свидетельств этому, похоже, не сохранилось. Но Теа настаивала в своих мемуарах, что эта “мужская” философия вполне соответствовала сущности Штернхайма, да и вообще мужчин того поколения. Впрочем, тут нужно оговориться: и сама Теа предпринимала стилистическую “правку” жизненного материала, оформляя его в книгу. Жизненные события задним числом получали как бы “значки”-определители, имена писателей, художников и мыслителей становились ключами к событиям собственной жизни. Теа даже дневник свой писала как книгу — не вечером, по горячим следам, а рано утром, на свежую голову. Непоразвившиеся фразы аккуратно заклеивала, заменяла исправленными, отредактированными. Позднее она явно использовала собственные дневники времени первого знакомства со Штернхаймом (1903), редактируя и обобщая свои впечатления от поведения мужчин этого поколения<sup>35</sup>. В 1929 г., уже расставшись с Карлом, Теа писала: “Мужчина, выйдя из стадии наивного эгоизма, явно подпал под влияние современного течения, охвачен ничем уже не сдерживаемым высокомерием, можно сказать, рехнулся на своей мужественности. Он в восторге от того, чем владеют от века баран, кот или бык. Достигнутые успехи рассматриваются как хорошая рекомендация... называются имена. Женщины, которыми он обладал, выставляются на посмешище. То, что пугало меня в Карле, было, кажется, весьма и весьма распространено повсюду. Когда же, переутомившись от любовных порывов, переходят к литературе, то звучат одни и те же имена: Ницше, Вайнингер, Стриндберг”<sup>36</sup>.

Раздражение Теа можно понять, ей пришлось пережить немало трагических осложнений эротической темы на примере собственной жизни. Впрочем, даже расставшись с Карлом, она сохранила взятую на себя в молодости роль женщины-“матери”, поддерживающей, понимающей и утешающей в беде. Без нее болезненный и эгоцентричный Штернхайм вряд ли бы выдержал сложные для него годы полного неуспеха и безвестности, как он сам многократно заверял ее в бесчисленных письмах<sup>37</sup>.

Конечно, в этом пассаже звучит и некоторая “пристрастность” целовека, непосредственно затронутого “проблемой века”, и полемическая за-

острентность против получивших силу императива постулатов психоанализа (женский “комплекс кастрации”).

Интересно, однако, что некоторые детали “Рассказа о жизни” Теа Штернхайм очень напоминают эпизоды из комедий ее мужа. Так, даже в приведенном отрывке есть скрытая отсылка к комедии “Панталоны”, где как раз обсуждается проблема супружеской неверности. При этом мужчины ведут себя именно так, как это описывает Теа. Характерно, что в комедии эта сцена производит впечатление пародии не просто на распространенный тип поведения, но на всю идеологию вайнингеровско-ницшеовского толка. Мы вновь, как в случае с Ведекиндом, сталкиваемся с двойственностью установки. Штернхайм не устает показывать в комедиях комичную сторону современных ему нравственных установок, когда традиционные представления о морали уже не вызывают доверия, а новейшие идеи очень быстро превращаются в моду, становясь достоянием масс и приспособляясь к их уровню понимания. Пародия на целое мировоззрение, блестяще работающая в пьесах, не помогает справиться с теми же “идеологическими” проблемами в жизни.

Теа и Карл находятся в общем круге идей, но оценивают их по-разному. К тому же сам Штернхайм парадоксален и переменчив. Он влетает порой в свои пародийные комические тексты автобиографические мотивы. И даже Теа готова задним числом поставить знак равенства между ним и его комическими персонажами, особенно когда пишет собственную “книгу жизни”.

Для того чтобы понять, как на самом деле сложились взгляды Штернхайма на мужчину и женщину, нужно учесть одну характерную особенность его мышления. Штернхайм часто действует “от противного” — он против моды в философии, даже на Ницше, против широкого распространения дарвинизма и против вообще позитивистского века, приведшего к вульгаризации знания. Поэтому он против феминизма. Феминизм начала века раздражал многих выдающихся людей<sup>38</sup>. Подчеркивание “вайнингеровских” привязанностей, о которых пишет Теа, возможно и как противовес набившей оскомину феминизации культуры. Так, Теа записывала в дневнике, передавая рассуждения Карла все по тому же поводу: “Пришло время мужчине вступить в свои права! Уже двадцать лет речь только и идет о женщине. Но женщина вовсе не интересна. Что нам за дело до истеричных ибсеновских баб? Никому они не нужны”<sup>39</sup>. Разговор происходил в январе 1910 г. в присутствии Франка Ведекинда, пришедшего к Штернхаймам в гости. Драматург, известный своей беспрецедентной тогда смелостью в постановке пресловутой “проблемы пола”, очень понравился Тее: “Осмотрителен, спокоен, уверен, любезен и скром. Без замашек художника” (Ohne die Allure des Kunstlers). Видимо, “художническая” поза Штернхайма уже порядком утомила Теа за семь лет знакомства с ним. Во всяком случае манера Ведекинда, сдержанная и уравновешенная — была ли это просто другая “маска” или выражение

сущности личности, — оказалась созвучна ее представлениям о поведении настоящего человека искусства. Напомним, что Ведекин, так или иначе сумевший не поддаться всеобщей “нервности”, представлял собой исключение. Не так дело обстояло со Штернхаймом. Нужно заметить, что “проблема пола” сыграла роковую роль в позднейшей душевной болезни писателя и была главной темой его навязчивых представлений, приступов бреда в 1928 г., в период тяжелейшего обострения. Персонажи его произведений и видения из реального прошлого словно осуществляли юношескую жизненную игру “поэзия = жизнь”. Однако тождество реализовалось в его трагическом варианте — в безумии, хотя и временном.

Штернхайм так до конца и не смог оправиться от кризиса 1928 г., хотя продолжал изредка публиковать новые вещи. Развод с Теей лишил его богатства, и несмотря на то, что статус крупнейшего драматурга еще сохранялся за ним некоторое время, известность пошла на убыль. Внимание порой привлекала его личная жизнь — распродажа великолепной библиотеки или сенсационная женитьба на молодой актрисе Памеле Ведекин, дочери драматурга и невесте Клауса Манна. Брак оказался не очень долгим (1930–1934), но Штернхайм, обладавший талантом покорения сердец, до самой смерти в 1942 г. не оставался один, без поддержки какой-либо любящей его женщины.

4. “Сумасшествие”. Как и в случае с Ведекиндом (Генрих Лаутензак, сошедший с ума на его могиле), опасность болезни да и сама болезнь подстерегали Штернхайма всю его жизнь. И может быть, именно в этой опасности коренится связь “литературы” и “жизни”, их влияние друг на друга. Вот два эпизода из реальной жизни людей, окружавших Штернхайма. Эрнст Швабах, друг юности писателя, однажды сбрил усы и бороду и нарисовал себе серебряные. Это не был прием, чтобы подразнить бюргерскую публику, это было проявление душевной болезни. Любопытна реакция молодого Штернхайма: “Да, такие люди сходят с ума, и нетрудно было бы сказать почему. Они не могут найти удовлетворения своим прекрасным стремлениям, своим идеальным инстинктам, самим им творить не дано, и вот они заглушают свою пустоту в женщине — в бестии, — а конец вот именно таков”<sup>40</sup>. Это 1904 год. Штернхайм еще не чувствует опасности, нависшей над ним самим, и думает, что сможет спасти своим “искусством”, писательством. На какое-то время это удается. А вот рассказ о знакомом, друге Теа Штернхайм, Франце Викюлере: “После того, как Викюлер заказал себе тринадцать автомобилей, навязал в подарок почтовому чиновнику полный бумажник с тысячными банкнотами, он однажды утром, словно гонимый бичами фурий, бросился совершенно голый на улицу, был арестован и в конце концов доставлен в сумасшедший дом в Шенберге”<sup>41</sup>.

Драматические события вполне “типичных” для эпохи сумасшествий словно взяты из какой-нибудь пьесы Георга Кайзера, например “С утра до вечера”: почтовый чиновник вполне соотносим с банковским служа-

щим Кайзера; деньги присутствуют как в реальной, так и в сценической историях; есть свои соответствия и в избыточной роскоши — 13 автомобилей; косвенно, через обнажение, представлена неизбежная для времени эротическая тема. Обе истории заканчиваются трагически — арестом и смертью.

Не только похожесть реалий, но и сам темп, смена событий в этих рассказах, не оставляющая времени для комментария, живо напоминают поэтику экспрессионизма. Эпизод, приведенный Теа, относится к 1910 г. Очень скоро сходные коллизии из интимных дневников и переписки перекочуют в книги и на сцену.

Конечно, в эти годы не у одного Кайзера разрабатывалась тема сумасшествия, к ней обращались, среди многих прочих, и два других “великих антибюргера” — Штернхайм и Ведекинд.

Георг Кайзер как персонаж истории культуры может послужить интересным примером взаимного перетекания литературы и жизни. Книжные привязанности этого автора доходили до курьеза: первый сын, родившийся у него в мае 1914 г., получил имя Данте Ансельм! (Мальчика стали звать, конечно же, Ансельмом.) Как и Штернхайм, Кайзер тоже был женат на весьма состоятельной женщине, и даже не став еще собственным знаменитым, он “мог себе позволить содержать сразу два дома — один в Зеяхайме, для зимы, другой — в гетевском Веймаре, для лета”, как сообщает друг его семьи и издатель Вальтер Худер<sup>42</sup>. Юношеские его годы не были так явно посвящены стремлению стать “писателем”, как это было у Штернхайма. Поэтому и в зрелом возрасте он бравировал фразой, обыгрывающей ницшевскую максиму: «Бог умер с тех пор, как живут “поэты”; только когда снова умрут “поэты”, заживет человек»<sup>43</sup>. И в кайзеровской судьбе можно обнаружить мотивы “замка”, “богатства”, “непризнанного писателя”, “сумасшествия”.

Но это уже иной жизненный стиль и иное, уже послевоенное время. С легкой руки Штернхайма получило распространение понятие “новая деловитость”. В жизни Кайзер — именно “новый деловой” человек, почувствовавший удовлетворение от экономической стороны писательства. Он сам был своим менеджером и никак не смущался тем, что целенаправленно убивает в себе “поэта”. Катастрофа 1920 г., когда Кайзер попал в тюрьму за продажу чужого имущества, — самый драматический эпизод его жизни. Поступок вполне в стиле мышления персонажей его драм. У Кайзера с годами тоже развилось характерное для многих немецких знаменитостей из области культуры “высокое” самосознание, вернее сказать, болезненно завышенная самооценка. Начав жить не по средствам, он уже не может остановиться и в результате попадает в тюрьму. История о “писателе-воре” обошла, конечно же, все газеты. Особое мнение высказал Карл Штернхайм: “Что если Георг Кайзер, которому в последнее время в зубах навязло одобрение бюргеров, не нашел уже другого средства, чтобы вернуться к самому себе, прочь от поклонения ему *Juste milieu*?! Серь-

езно: какое отношение имеют произведения Руссо и Вольтера к их ребячествам в бюргерской жизни, какое — нарушение Верленом и Уайльдом уголовного кодекса к “*Parallement*” и “*Дориану Грею*”?<sup>44</sup>

Вряд ли Кайзер вкладывал в свой поступок такой “игровой” смысл, для него арест, суд и заключение обернулись неожиданным, серьезнейшим испытанием. В тюрьме он написал “*Noli me tangere*”.

Характерно, что Штернхайм, часто настаивавший на цельности, единстве жизни и литературы (его идея “преодоления многообразия”), умел и разделить эти сферы, как видно из статьи о Кайзере. Для него приоритет принадлежит по-прежнему литературе. Впрочем, реальная жизнь не раз показывала Штернхайму, что она плохо совместима с “литературой”. Об этом он писал свои “бюргерские” комедии, изображая нелепость реальности сквозь трафареты классических литературных схем.

Эпизод с тюремным заключением Кайзера наводит на мысль о необходимости дополнить комплекс понятий, описывающих стиль жизни литератора начала XX в., еще одним: тюрьма. Тюрьма — или реальная угроза тюремного заключения — всплывает в биографиях всех упомянутых здесь писателей, за исключением, может быть, Гофманстала.

Для Ведекинда, Штернхайма и Кайзера тюремное заключение или уголовное преследование связаны с разными сторонами темы “писатель и гражданское общество”. Ведекинд как редактор сатирического журнала “*Симплициссимус*” отсидел девять месяцев в крепости за свои стихи еще в 1899 г. и с тех пор постоянно находился под пристальным наблюдением властей: его “случай” напрямую связан с литературой. Кайзер, как сказано, действовал скорее как частное лицо, а не писатель. Хотя именно диктат “приличествующего”, “полагающегося” истинному писателю места в жизни и благосостояния мог подтолкнуть его к такому поведению. Случай Штернхайма особый, в нем находит выражение “эротомания”, с одной стороны, и его “сумасшествие” — с другой.

Лишь с помощью немалых усилий удалось Штернхайму избежать серьезнейшего обвинения в преступлении на сексуальной почве. 26 февраля 1906 г. он был арестован, и только лечение в нервной клинике города Фрейбурга спасло его от тюремного заключения. Случай этот по понятным причинам не получил подробного освещения в мемуарной литературе. Газетные отчеты не в состоянии воссоздать истинную картину происшедшего. Известно лишь, что некая дама последовала за Штернхаймом в гостиничный номер и затем выпрыгнула из окна, сломав обе ноги (по некоторым источникам, дело было не столько в его сексуальных домогательствах, сколько в том, что он требовал от своей партнерши, кельнерши, признать его богом)<sup>45</sup>. Очевидно, что со стороны Штернхайма это не было намеренным стремлением попасть в тюрьму и повторить таким образом путь многих знаменитых узников-литераторов. Это, без сомнения, не “игровой” поступок. Но фон этого поступка составляет убеждение, что творческий человек, не имеющий возможности реализовать себя в искус-

стве, непременно должен стать жертвой собственных инстинктов и влечений. Притягательность и почти мистическая опасность чувственности для человека искусства, амбивалентность отношения к сфере эротического — еще одно общее место культуры начала века. Впрочем, последнее временное ограничение не точно: например, русский дореволюционный марксизм распространял характеристику человека искусства на интеллигенцию “конца века” в целом. Убеждение в том, что человек искусства и вообще мыслящий человек непременно “нервный”, возбудимый, безвольный и неустойчивый, а потому становится игрушкой темных половых сил<sup>46</sup>, было достаточно распространенным как в Европе, так и в России.

Комплекс представлений, связанных с “тюрьмой”, привносит и еще один, возможно важнейший, поворот темы. Это не только знак ненадежности писательского положения, когда не защищают ни известность, ни даже богатство. Для писателя, ощущающего себя едва ли не Творцом, выделенного, по крайней мере в собственном представлении, из толпы, тюрьма становится знаком уравниности с прочими согражданами. Тюрьма — учреждение государственное, созданное для поддержания порядка. Идея этого порядка во все времена разделяется большинством населения и в особенности так называемым средним классом. Хорошо известно, что понятия “гражданский” и “мещанский” в немецком языке можно выразить с помощью слова “бюргерский” (такое же развитие в русском языке проделало слово “буржуазный”).

В этой статье речь шла о трех крупнейших “антибюргерах”, писателях, в чью творческую программу был включен эпатаж, намеренное нарушение норм бюргерского общества. Особое место, занимаемое “художником” в обществе в начале века, требовало и особого поведения. В самом благополучном варианте топос “великого художника” изображен Томас Манном в Тонио Крёгере. Напомним, что над социально спокойным, не злоупотребляющим демонстративными жестами Тонио нависает обвинение в филистерстве, “бюргерстве”.

Тем более неуютно положение знаменитых “антибюргеров”. Предчувствуя опасность приравнивания своей писательской личности ко всем прочим, к бюргерам, писатели избирают особый жизненный стиль. Так рождается “маска” Ведекинда, такое же двойное назначение — защитное и одновременно эпатирующее — имеют “замки” Штернхайма или попытка Георга Кайзера купить знаменитый “Чайный дом” архитектора Шинкеля.

Это не похоже на “авангард”, скорее это романтическая поза возвышения “над толпой”. К тому времени поведение уже достаточно архаичное. По крайней мере двое из тройки, Ведекинд и Штернхайм, явно игнорируют современные психологические теории писательского труда. Штернхайм просто не признает Фрейда и фрейдистов, а заодно и всю психологию вообще, причисляя их к виновникам современного разрушительного “релятивизма”<sup>46</sup>.

Интересно, что всем трем писателям при жизни и в критической традиции предъявлялось одно и то же обвинение. Не похожие ни в поведении, ни в текстах, все они, будучи “антибюргерами” в литературе, в жизни оказывались “супербюргерами”, т. е. просто бюргерами во всех отношениях. (И здесь индикаторами выступают опять же деньги и отношение к “проблеме пола”.) Сама возможность такого обвинения чрезвычайно характерна. Она отражает распространенный и по сей день стереотип, согласно которому “художник” не имеет права быть причастным ничему “бюргерскому”, раз уж он “бюргера” критикует.

И в самом деле. Все трое начинали как заурядные молодые люди, говорившие и писавшие на манерном языке конца века; заботились о внешних проявлениях своего “стиля жизни”. Для Ведекинда это был демонический цирк, для Штернхайма, сына еврея-банкира, — игра в аристократа и “гран-сеньора”. Сменивший их на посту самого популярного драматурга (не считая Гауптмана, ставшего национальным фетишем) практичный Кайзер меньше интересовался внутренней позой, он был уже “технологичен” в выстраивании отношений с публикой.

Разумеется, они были причастны к бюргерскому, поскольку бюргерское причастно общечеловеческому. Об этой причастности писал свои комедии цикла “Из героической жизни бюргера” Карл Штернхайм, сумевший в лучшие годы показать в драматургии комичность любых поведенческих поз и масок.

<sup>1</sup> Известно много немецких и австрийских мемуаров об этом времени, в том числе знаменитые книги Стефана Цвейга, Клауса Манна. Характерен подзаголовок автобиографии М. Хальбе, известного драматурга-натуралиста: “Рубеж веков. История моей жизни 1893–1914”. Хальбе издал биографию в 1935 г., но “главным” временем в жизни считал все-таки предвоенное. (Он дожил до 1944 г.)

<sup>2</sup> Как предупреждают психологи, действительность человеческой жизни “невозможно понять в отрыве от временного контекста. Особенно это справедливо в случае невроза, когда человек сам искажает эту действительность” (Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 158).

<sup>3</sup> См.: *Wedekind T. Lulu. Die Rolle meines Lebens.* München, 1969. Очень показательна, например, история с галстуком. Тилли дала надеть свой галстук молодому Фридриху Стриндбергу, сыну Франка Ведекинда. Разгневанный Ведекинд усмотрел в этом неприличии и отлучил от себя своего внебрачного сына. Он долгие годы не прощал этого поступка жене.

<sup>4</sup> *Seehaus G. Wedekind in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg, 1974. S. 116.

<sup>5</sup> Как сказано в некрологе Ведекинда, написанном молодым тогда Бертольдом Брехтом, “вместе с Толстым и Стриндбергом Ведекинд принадлежит к великим воспитателям новой Европы. Самым великим его произведением была его личность”.

<sup>6</sup> *Фриче В.М.* Очерк развития западных литератур. М., 1931. Т. 2. С. 164.

<sup>7</sup> К стилю мышления такого типа очень подходит предпосланный книге Фриче эпиграф: “Светлой памяти безвременно погибшего сына пионера Володи”. Не мальчика, а пио-

- нера. Действительно, как сказано в предисловии “красного профессора” А.А. Анисимова, “это документ воинствующей марксистской ортодоксии... — всегда будет играть роль разящего оружия” (Там же. С. 40). Впрочем, взгляды на немецкую литературу и Ведекинда сложились у Фриче в досоветские времена, во времена первой мировой войны.
- 8 *Белый Андрей*. Меж двух Революций. М., 1990. С. 122–123.
- 9 Там же. С. 124.
- 10 В 1920-е годы на русском языке несколько раз выходили сборники новелл Штернхайма. Комедия “Панталоны” была поставлена зимой 1924/25 г. в театре “Пассаж”. Позже, в 1928 г., она была запрещена цензурой и вместе с еще двумя переводами пьес Штернхайма хранится в архиве (см.: ЦГАЛИ. Ф. 656. Ед. хр. 3152–3154). С планами постановки комедий Штернхайма носился А.В. Луначарский, но ни заявленные переводы, ни постановки так и не были осуществлены, поскольку драматурга признали не подходящим для “пролетарской культуры”.
- 11 *Billetta R.* Sternheim—Kompendium: Carl Sternheim. Werk, Weg, Wirkung. Wiesbaden, 1975.
- 12 *Linke M.* Carl Sternheim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1979.
- 13 Особенно показательна кн.: *Sebald W.* Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart, 1969.
- 14 Основной “рассказчик” о жизни экспрессионистов, Казимир Эдшмид, сообщает, что для Штернхайма “богатство было чем-то само собой разумеющимся”, и тот даже написал якобы небольшую пьеску для немногих, в которой совершенно лишившиеся средств Штернхайм и Томас Манн встречались под забором нищенского приюта (*Edschmid K.* Lebendiger Expressionismus. Wien, 1961. S. 136).
- 15 В 1906 г. Теа Лёвенштайн вместе с двумя братьями получила очень крупное наследство в шесть с лишним миллионов марок.
- 16 Как рассказывает довольно значительный художник-экспрессионист Конрад Феликс-мюллер, пользовавшийся покровительством писателя с 1921 г., в собрании Штернхайма были картины Гогена, Ван Гога, Матисса, Вламинка, Буше, Грёза, Хогарта, Мазереея, Жерико и самого Феликсмюллера (*Felixmüller C.* Erinnerungen eines Malers an seinen Kunstfreund Carl Sternheim. В., 1964. Neue Texte 4. S. 354).
- 17 Ср. в письме Штернхайма от 24 авг. 1904 г.: “Это не единственное произведение, которое я собираюсь подарить человечеству, и поскольку я был Избран (sic! — О. А.), мне ничто не должно помешать идти все дальше моим путем, не оглядываясь ни на что, кроме Того, что нужно моему творчеству” (*Sternheim C.* Briefwechsel mit Thea Sternheim 1904—1906 / Hrsg. von W. Wendler. Basel; Darmstadt, 1988. Bd. I. S. 65).
- 18 В числе многих, отметивших почти религиозное преклонение Штернхайма перед мастерами литературы, был Ромен Роллан. Он был гостем Штернхаймов весной 1915 г. и сделал в дневнике такую запись: «В отличие от своей жены Штернхайм не религиозен... Его Христос — это Флобер. И перед Стендалем он, по его словам, преклоняется настолько, что знает наизусть “Красное и черное»» (*Billetta R.* Op. cit. S. 337).
- 19 Ср. у Семена Франка, в его “исповеди как бы типического жизненного и духовного пути” — “Крушении кумиров”: «В довоенное время, в столь недавнее и столь далекое уже от нас время (написано в 1923 г. в Германии. — О. А.), которое кажется теперь каким-то невозвратным золотым веком, все мы верили в “культуру”... Старое, логически смутное, но психологически целостное и единое понятие “культуры”... — это мнение целое разложилось на наших глазах...» (*Франк С.А.* Соч. М., 1990. С. 133, а также С. 142).
- 20 *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. I. S. 184, 189.
- 21 И.-В. Гёте “Годы учения Вильгельма Мейстера” (кн. 4, гл. 9): “Я никогда не ждала благодарности от мужчин, не жду и твоей, а коли я люблю тебя, что тебе до того?” (*Гёте И.-В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 190).
- 22 *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. I. S. 201.
- 23 *Sternheim C.* Gesamtwerk: In 1—10 (11) Bdn. / Hrsg. von W. Emmrich. Neuwied a. R.; В., 1966. Bd. 6. S. 481.
- 24 *Rathenau W.* Tagebuch 1907—1922 / Hrsg. von H. Pogge. Darmstadt, 1967. S. 128.
- 25 *Hofmannsthal-Blätter.* 1970. Heft 4. S. 253.
- 26 *Blei F.* Über Wedekind, Sternheim und das Theater. Leipzig, 1915.
- 27 *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. I. S. 69.
- 28 *Ibid.*
- 29 В этой связи Бурхард Деднер говорит о “самостилизации в роли преследуемого и непризнанного” писателя и отмечает, что вытекающее отсюда парадоксальное отношение Штернхайма к публике не являлось исключением — это достаточно часто встречающееся явление в писательской среде тех лет (см.: *Dedner B.* Aufklärungskomödien im “Massenzeitalter” // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart, 1975. Bd. XIX. S. 286).
- 30 *Großmann S.* Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte. В., 1931. S. 210 ff. Из того же ряда и поздравительная телеграмма Штернхайма зрителям Вены, устроившим скандал во время представления комедии “Шкатулка” в 1920 г.: “...прошу выразить венской публике мою большую радость по поводу этого ее провала” (*Sternheim C.* Gesamtwerk. Bd. 10/2. S. 586).
- 31 Позднее Теа переработала повесть в роман “Тупики”, который был опубликован в 1952 г.
- 32 *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. II. S. 76.
- 33 *Асписова О.С.* Специфика пародийности в комедии Карла Штернхайма “Панталоны” // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1990. С. 65.
- 34 В последнее десятилетие интерес к Вайнингеру заметно усилился. Об этом свидетельствуют не только переиздания старых переводов, но и появление значительного числа новых критических работ о нем. Отметим особо работу петербургского германиста А. Жеребина «Мадонна Ж, или “Углубленная неправда” Отто Вайнингера» (Всемирное слово. 1999. № 12. С. 27–30) и “Madonna W (Otto Weininger und die russische Moderne)” (*Austriaca.* 2000. N 50. P. 120–134). Библиография новых русских работ по теме есть в ст.: *Деринг-Смирнова Р.* Пастернак и Вайнингер // Новое литературное обозрение. 1999. № 37 (3). С. 63–69. Свидетельства особой заинтересованности русской культуры начала века феноменом Вайнингера, которого дружно признавали, с одной стороны, гением, а с другой — человеком больным, заблуждающимся, см. в кн.: Русский эрос или философия любви в России М., 1991. С. 100, 188.
- 35 *Linke M.* Op. cit. S. 41.
- 36 *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. I. S. XVI.
- 37 Удивительно двойственно и очень характерно для времени отношение Штернхайма к женщине. Он очень много и охотно писал о зависимости своего творчества, всей своей личности от женщины. И как нельзя лучше это видно из его ранних писем к Теа. Потребность отражаться в глазах женщины, его боготворящей или по меньшей мере видящей в нем “короля”, постоянно подтверждающей его призвание и уникальность, была болезненно сильна (см.: *Sternheim C.* Briefwechsel... Bd. I. S. 184).
- 38 “Все эти века женщина служила мужчине зеркалом, способным вдвое увеличивать его фигуру... Потому Наполеон и Муссолини так настаивают на низшем происхождении

женщины: ведь если ее не принижать, она перестает увеличивать. Отчасти это объясняет, почему мужчинам так необходима женщина. И почему им так не по себе от ее критики”, — говорится в классическом эссе знаменитой современницы Теи Штернхайм — Вирджинии Вулф (“Своя комната”, ок. 1928).

<sup>39</sup> Sternheim C. Briefwechsel... Bd. I. S. 507.

<sup>40</sup> Ibid. S. 124.

<sup>41</sup> Ibid. Bd. II. S. 509.

<sup>42</sup> Kaiser G. Briefe / Hrsg. von Valk Gesa M. Frankfurt a. M., 1980. S. 12.

<sup>43</sup> Ibid. S. 14.

<sup>44</sup> Sternheim C. Gesammelte Werke: In 6 Bdn. / Hrsg. F. Hofmann. B.; Weimar, 1965. Bd. 6. S. 268–269.

<sup>45</sup> Sternheim C. Briefwechsel... Bd. I. S. XVIII.

<sup>46</sup> Фриче В.М. Торжество пола и гибель цивилизации. (По поводу книги Венингера “Пол и характер”). М., 1909. С. 51–61.

<sup>47</sup> Sternheim C. Gesammelte Werke. Bd. 6. S. 418, 510.

## **АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ**