УДК 821.112.2.09 Кубин А.

Жукова М.В.

(г. Санкт-Петербург)

ХРОНОТОПЫ ГОРОДА-ЗАМКА И ГОРОДА-АРХИВА В РОМАНЕ АЛЬФРЕДА КУБИНА «ДРУГАЯ СТОРОНА»

Аннотация. В статье рассматривается система хронотопов в романе «Другая сторона» австрийского писателя и художника Альфреда Кубина. На материале хронотопов города-архива и города-замка выявляются скрытые интертекстуальные связи кубиновского текста с произведениями гротескно-фантастической литературы на рубеже XIX–XX вв. и одновременно подчёркивается реализованная в книге Кубина интенция, связанная с критикой т. н. «габсбургского мифа». Возникающие в романе фантастические мотивы живого портрета, магического глаза, сонной эпидемии одновременно формируют отчётливый австро-венгерский колорит, отсылая к реалиям времён правления Франца Иосифа.

Ключевые слова: рубеж веков, гротескно-фантастическая литература, габсбургский миф, хронотоп, город-замок, город-архив.

M. Zhukova

(St. Petersburg)

CHRONOTOPES OF CITY-ARCHIVE AND CITY-CASTLE IN ALFRED KUBIN'S NOVEL "THE OTHER SIDE"

Abstract. The article examines the system of chronotopes in "The Other Side" (Die andere Seite), a novel by Austrian writer and artist Alfred Kubin. Basing on the material of such chronotopes as: city-archive and city-castle, the author discloses the hidden intertextual connections between Kubin's novel and works of the grotesque-fantastic literature from the turn of the 19th–20th centuries. Simultaneously, the critical intention towards the "Habsburg myth", exhibited by Kubin, is emphasized. Fantastic motifs of a live portrait, a magic eye, and a sleeping epidemic, described in the novel, generate a distinct flavor of the Dual Monarchy, referring to the realities of the rule of Franz Joseph.

Key words: turn of the 19th–20th centuries, grotesque-fantastic literature, "Habsburg myth", chronotope, city-archive, city-castle.

Роман «Другая сторона» (1909) австрийского художника и писателя Альфреда Кубина (1877–1959) неоднократно рассматривался в аспекте австро-венгерской проблематики [8; 14; 15]. В статье впервые будет выявлена зависимость между основным местом действия романа – расположенном

в азиатской пустыне Царством грёз, о котором повествует художник-рассказчик, и отдельными компонентами так называемого габсбургского мифа. Это понятие было введено в оборот итальянским германистом Клаудио Магрисом, который определяет эру правления последнего австрийского императора Франца Иосифа (1848–1916) как период расцвета Дунайской монархии, связанный с его определённой мифологизацией в идеологии и культуре [11]. Рассмотренная Магрисом на литературном материале «утопия» [2, с. 51], возникающая как реакция на крушение Дунайской монархии, сочетает в себе «критический анализ прошлого» и, одновременно, его «ностальгическую идеализацию» [2, с. 51]. В романе Кубина акцент смещается в сторону сатирической деконструкции отдельных компонентов габсбургского мифа. Среди них – фигура бессменного императора Франца Иосифа, связанная в романе с образом замка, а также бюрократическая система империи, «резиденцией» которой выступает архив.

Процесс упразднения внешней «оболочки» указанных городских учреждений и перенос их свойств на всё городское пространство, сопровождающийся формированием альтернативных пространственно-временных форм, делает целесообразным введение термина гротескно-фантастического хронотопа. Определение «гротескный», уточняющее понятие фантастического хронотопа, предложенного немецким литературоведом Маркусом Майем (с опорой на работы М. Фуко и М. Бахтина) [12], позволяет указать на две важные особенности романских трансформаций. Во-первых, на лежащий в их основе формальный принцип, состоящий в соединении разнородных пространственных элементов между собой (взаимопроникновение целого и части), во-вторых, на связь романских превращений с событиями современности и на присущую им сатирическую коннотацию.

В австрийской литературе начала XX в. образ замка как бесформенной громады, являющейся средоточием власти, местом обитания высшей инстанции, внушающей непреодолимый экзистенциальный ужас, становится одним из устойчивых топосов. В рамках этой традиции разрабатывается и образ резиденции властелина Царства грёз Патеры в романе «Другая сторона», во многом предвосхищая поэтику и структурные особенности Замка в одноимённом романе Ф. Кафки (1922). Внешний вид владений Патеры рассказчик описывает следующим образом: «И, наконец, над всей столицей возвышалось, как бы довлея и господствуя над ней, чудовищное строение непропорционально больших размеров. Высокие окна угрожающе смотрели вдаль и вниз на людей. Опираясь на пористую, выветрившуюся громаду скалы, здание простиралось бесформенной массой до центра города» [3, с. 53]. Во время первого визита во дворец художник отворяет громадные двери и ощущает себя «совсем крохотным под огромными сводами» [3, с. 118]; во

время второго посещения он называет дворец внушительным, а ворота – гигантскими [3, с. 200].

Само понятие «замок» приобретает в романе Кубина и в творчестве Кафки значение символа, иносказания, являя собой не определённый тип архитектурного сооружения, а, скорее, закрепившееся за ним значение неприступности, недостижимости, эпицентра мощи и непреклонной воли, которой не могут противостоять ни отдельный герой, ни все жители Царства грёз в романе Кубина или в окружающей Замок деревне. В этой связи большое значение приобретает сходство резиденции Патеры в романе Кубина с древним готическим замком. Этот топос, восходящий к английскому готическому роману, превращается в излюбленное место свершения фантастических событий в литературе на рубеже веков, например, в рассказах «Самалио Пардулюс» (1908) О.Ю. Бирбаума, «Автомат Хорнека» (1904) или «Злая монашка» (1911) К.Г. Штробля. Внутреннее устройство резиденции Патеры обнаруживает шаблонные «реквизиты» готического замка, на которые указывает Г.Ф. Лавкрафт (1890–1937) в своей работе «Ужас в литературе» (1927): это и странная игра света, и неожиданно затухающие лампы, и скрипучие двери, потайные люки, покрытые каплями влаги, и истлевшие рукописи [10, с. 25]. Длинные галереи дворца Патеры «скупо освещены ви-сячими фонарями», а обширные покои – тусклым светом одиноких свечей; герой слышит треск, бой часов, шум распахивающихся дверей, непонятные скрипы [3, с. 200–201], на его пути возникают узкие грязные лестницы и длинные тихие коридоры, а «душный, пахнущий тлением воздух» стесняет дыхание [3, с. 201].

Город в романе Кубина, в продолжение наметившейся уже в текстах второй половины XIX в. традиции, во многом повторяет морфологию замка [12, с. 187]. На улицах героя преследуют те же зловещие звуки и удушающие запахи, запутанная топография Французского квартала выступает аналогом бесконечного переплетения замковых коридоров, над домами тяготеют «замковые» проклятия, приводящие к разрушению самих домов и к гибели их жителей. Старинные постройки, свезённые в Перле со всего света, несут в себе «память» об их собственном будущем, предписывают определённую историю гибели их владельцу. «Проклятие братоубийства» [3, с. 167], тяготеющее «уже двести лет» над мельницей из Швабии, повторяется вновь, а гибнущая в огне мельница уносит вместе с собой оставшегося в живых мельника, совершающего самоубийство. Таким образом, за домом закрепляется функция склепа, будущей могилы для его обитателя, уходя своими истоками к замковой легенде готического романа.

Существенную роль в трансформации городского пространства и присвоении ему черт замка играет властелин Царства грёз Патера, который,

будучи синонимичен замку, выступает посредником между его «закрытым пространством» и окружающим городом. Так же как и резиденция, составленная из элементов зданий со всего света, Патера синтезирует в себе целый ряд гетерогенных элементов: властелина и тряпичной куклы, божества и античной статуи, обычного человека и вземного существа. Многообразием отличаются и способы его магического воздействия, в результате которого в сферу его неограниченной власти попадает весь город. В исследовательской литературе проводились аналогии между образом Патеры и магнетизёрами Эдгара По и Гофмана [5, с. 73–75]. Патеру ставили в один ряд с доктором Моро из «Острова доктора Моро» (1896) Г. Уэллса, Курцем из «Сердца тьмы» (1902) Д. Конрада, Франком Брауном из «Ученика чародея» (1910) Г.Г. Эверса, с художником из романа «Сольнеман Невидимый» (1914) А.М. Фрая [16, с. 226–227, 230]. Возникающие в романе Кубина фантастические мотивы волшебного портрета, сильной руки, всевидящего ока, вездесущего полипа, связанные с осуществлением властных устремлений повелителя, отсылают к австро-венгерским реалиям времён монархии, указывая на близость Патеры фигуре австрийского императора Франца Иосифа.

Портрет повелителя оказывает магическое воздействие не только на героя-художника, который при взгляде на него оставляет родной Мюнхен и отправляется в Царство грёз, но и на старика-пограничника, восстающего из мёртвых для того, чтобы воспрепятствовать замыслам американца. Убив пограничника, американец Геркулес Белл снимает с его пояса ключ от единственных ворот в Царство грёз для того, чтобы покинуть его пределы и собрать подмогу для свержения Патеры; в какой-то момент Белл чувствует, что кто-то сжал ему запястье: «Это был мертвец – точнее, его жёлтые пальцы, которых он случайно коснулся. Труп лежал беспомощно и неподвижно, но в его жёлтых пальцах жила такая непомерная сила, что они могли бы размять кусок стали как тесто. Белл зарычал: „Это ты, Патера!“ Ему было ясно, что при таком нажиме его запястье в считанные минуты превратится в месиво» [3, с. 245]. В указанном эпизоде происходит материализация метафоры тайно управляющей государством «сильной руки» [3, с. 61], которая приводится в «действие» с помощью портрета властелина «из рук вон скверного», зато «в натуральную величину» [3, с. 244]. Патера, который «дружелюбно улыбался со стены» [3, с. 245] рабочей сторожки пограничника, вероятно, и послужил механизмом для фантастического оживления павшего служака, рука которого приобрела недюжинную силу.

Оживление мёртвого пограничника сатирически обыгрывает австро-венгерскую реалию времён монархии: всеприсутствие августейшей особы в империи Габсбургов обеспечивалось многочисленными портретами им-

ператора Франца Иосифа, которые развешивались в стране повсеместно, причём не только в классных комнатах или канцеляриях, но и дома [1, с. 45]. В Перле портреты Патеры распространялись «специальными учреждениями» [3, с. 244]. Как будущий гражданин Царства грёз, художник получает портрет повелителя, правда, в виде миниатюры, ещё до отправления в путь. Тогда герой впервые обращает внимание на особое свойство глаз повелителя: «Внезапно мне стало не по себе: как холодно смотрело на меня это красивое лицо! В его глазах было что-то кошачье. Моя недавняя весёлость вмиг улетучилась, на душе стало смутно и неуютно» [3, с. 16].

Наряду с мотивом портрета, тема всеприсутствия власти заявляет о себе в связи с мотивом магического глаза. Образ человеческого глаза как источника силы, подчиняющей себе человека, возникает, например, в рассказах Г. Майринка «Растения доктора Синдереллы» (1904/05) или П. Эрнста «Странный город» (1900). В романе Кубина связанные с мёртвым миром глаза Патеры, напоминающие герою то металлические кружки, то маленькие Луны [3, с. 120], то стеклянные шарики [3, с. 11, 106, 111, 142, 144], также выступают источником смертоносной энергии, которая тиражируется в глазах его подданных. Глаза фонарщика, повстречавшегося жене художника на улицах Перле, излучают тот же «тусклый блеск» [3, с. 91], что и глаза Патеры, повергая её в нервный шок и выступая катализатором болезни и скорой гибели.

В то же время, две светящиеся точки, которые чудятся художнику во тьме театральной ложи с надписью «Патера» во время представления в местном театре, являются очевидной аллюзией на факт всеприсутствия габсбургского монарха, закреплённый в упоминаемой Германом Брохом [11, с. 10] вечно пустующей императорской ложе, которая, по замечанию К.-М. Гаусса, выступает в Австро-Венгрии символом всеильной и вездесущей власти: «Тайным местом бытования власти была ложа, в которой никто не сидел. На всех просторах монархии со всеми её провинциями <...> в каждом театре существовала такая императорская ложа, зарезервированная на случай посещения императора, который мог прийти в любой момент и не приходил никогда. Таким образом, ложа всегда оставалась пустой. Она оставалась пустой, но она была видна, и было видно, что она пуста. Владыка был всеприсущ, но отсутствовал; он нёс свою службу, оставаясь недостижимым, но бдящим» [5, с. 49]. Как и австрийский император, Патера у Кубина всегда занят, так что невозможно добиться его аудиенции. Одновременно его присутствие ощущается не только в театре, но повсюду в Царстве грёз, где жизнь протекает под неустанным надзором сообщающего «свои импульсы даже растительному и животному миру» [3, с. 145] «всевидящего ока» [3, с. 61], под которым подразумевается властный надзор повелителя.

Семантика неограниченной власти заложена и в популярном фантастическом мотиве вампира, который уже не ассоциируется с существом, высасывающим кровь у своих беззащитных жертв, а отождествляется с некой аморфной субстанцией, обитающей в городских подземельях, открывшихся взору художника после гибели царства: «Во всех этих ходах обитал тысячерукий полип; его отростки, эластичные как резина, тянулись под домами, проникали во все квартиры, присасывались к каждой постели, щекоча спящих своими волосками и наростами, уходили на многие мили за пределы города, сворачивались в сгустки» [3, с. 261]. Вампир в романе Кубина выступает метафорой государственной системы, лишаящей людей основных признаков субъектности – свободной воли, живых эмоций, индивидуального сознания, способствуя их превращению в «живых мертвецов», принимающих в романе различные образы суррогатных людей: марионеток, кукол, деревянных божков, множасьих клонов или человекообразных насекомых.

Таким образом, в рассмотренных фантастических мотивах зашифрованы типичные реалии эпохи правления австрийского императора Франца Иосифа. Его фантастический «двойник» Патера выступает в романе той движущей силой, благодаря которой осуществляются гротескно-фантастические трансформации пространства, перенос на город характерных черт замкового топоса.

Образ архива в романе Кубина представляет при этом интерес не только как символическое воплощение идеи синтетичного города, но и в аспекте его гротескно-фантастической рефункционализации, цель которой – подвергнуть критике царство бюрократии империи Габсбургов. Эта тема активно разрабатывается в австрийской литературе и представлена в творчестве Ф. Кафки, Г. Майринка, Ф. фон Херцмановски-Орландо [9, с. 129].

В романе «Другая сторона» инстанция власти ассоциируется с пространственным образом архива как места бытования безликой, но мощной силы, подавляющей человека. Сатирическая перспектива при изображении архива достигается не только с помощью девальвации его основной функции, но и в результате надления его новыми функциями, противоречащими назначению этого учреждения. В дальнейшем эти функции оказываются присущи и всему городскому пространству. Одна из них, «креационистская», связана с тем, что в архиве появляется на свет новая раса бюрократов. В третьей главе романа, после безрезультатного посещения архива, художник заключает, что его пропитанная бумажной пылью атмосфера «служила для выведения особого подвида Homo sapiens, внесившего свою лепту в пестроту целого» [3, с. 67]. Уже в следующей, четвёртой главе тот же архив представляется зоологом Корнтойром как источник различных

зоологических «диговин», например, нового вида книжной вши по имени, *Acarina felicitas*. Не только общая «родина» человека и блохи, но и используемая в обоих случаях научная, в том числе латинская терминология, связанная с дарвинистской тематикой культивирования нового вида, сводит вместе якобы столь далеко отстоящие друг от друга на эволюционной лестнице «экземпляры» бюрократа и насекомого.

Другая функция архива как места для сна закреплена уже на уровне внешнего вида постройки: «Серо-жёлтое, пыльное и сонное – одним своим видом оно (здание архива – М.Ж.) вызывало энергичную зевоту» [3, с. 56]. Тема сна впервые возникает в романе в связи с пристрастием местного чиновничества практиковать сон на рабочем месте: проходя через украшенные гербом ворота архива, художник минует спящего привратника; в одном из кабинетов, куда его посылает чиновник, также спал человек. В дальнейшем этот мотив гиперболизируется: в состоянии «полной бессознательности» [3, с. 180] на целую неделю погружается всё Царство грёз. В романе осуществляется перенос этой «функции» присутственного места, отсылающей к австро-венгерской реалии так называемого «сна в бюро» (*Büroschlaf*), на всё городское пространство. Тайная страсть чиновничества мультиплицируется, и на своих рабочих местах, за исполнением каждодневных обязанностей спят теперь все жители города. При этом архив выступает в романе источником сонной эпидемии: «Непреодолимая сонливость обрушилась на Перле. Она зародилась в архиве и распространилась по городу и стране. Никто не мог сопротивляться этой болезни. Человеку казалось, что он бодр как никогда, но не успевал он оглянуться, как уже подхватывал микроб эпидемии» [3, с. 178].

Отождествление города со спальней, возникающее ещё до романа в графике Кубина (ср. работу «Умирающий город»/«*Sterbende Stadt*», 1903/04), ведёт к тотальному упразднению субъектных качеств героев, к их полному выключению из хода жизни: «Прокламации не достигали своей цели, ибо уже во время чтения прохожие зевали. Всяк кто мог оставался дома, чтобы не свалиться на улице. <...> Многие засыпали молниеносно. Оратор, который только что распространялся о политических событиях, вдруг клонился над столом, ронял голову и начинал равномерно храпеть» [3, с. 179].

Пристрастие ко сну у жителей Царства грёз обнаруживает и исконно австрийскую подоплёку. Герман Бар в своём эссе «Вена» провозглашает известную философскую драму Кальдерона (1600–1681) «Жизнь есть сон» («*La vida el sueño*», 1635) «избранным сочинением», определяющим сущность австрийской нации всех последующих эпох, трактующей сон как пространство для осуществления мечты о настоящей, живой, активной жизни. Национальное пристрастие австрийцев приобретает в Царстве грёз

политический статус: разрушение грёзы приравнивается здесь к государственной измене [3, с. 11].

Гротескно-фантастическое превращение города в спальню, осуществляемое за счёт взаимопроникновения сфер общественного и личного, за счёт размывания границ между ними, фиксирует ещё одну, уже не австрийскую, а общеевропейскую тенденцию в развитии города на рубеже веков, связанную с утратой человеком чувства защищённости в активно растущей и меняющейся городской среде и превращением города «в военный лагерь» [13, с. 314–315]. Эту тенденцию американский философ и теоретик архитектуры Льюис Мамфорд возводит к разрушению «контейнерной» структуры города, к переходу от процесса «огораживания к разоблачению» [13, с. 314] (замена стены на окно, свободная планировка жилища, отказ от замкнутых помещений, необходимых для уединённого созерцания). «В средневековом городе признанными местами духовного прибежища от назойливой повседневности были капелла и монастырь; там можно было исчезнуть на час или на месяц. Сегодня неуважение к внутренней жизни находит символическое выражение в том факте, что единственным местом, защищённым от вторжения, стал частный туалет» [13, с. 315], – делает заключение Мамфорд. Очередь перед зданием превращённой в писсуар кампанилы в романе Кубина, возможно, отражает в том числе эту актуальную для жителя мегаполиса начала XX в. острую потребность в поиске личного, индивидуального пространства в утрачивающей интимность городской среде, где главенствует толпа, анонимная человеческая масса.

Таким образом, возникающие под влиянием архива трансформации городского пространства демонстрируют полисемантизм гротескно-фантастических превращений в романе, отсылая одновременно как к типично австрийским, так и к общеевропейским культурно-историческим процессам.

Литература:

1. Джонстон У.М. Австрийский Ренессанс: Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938. М.: Московская школа полититических исследований, 2004. 640 с.
2. Жеребин А.И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. 533 с.
3. Кубин А. Другая сторона / Пер. К. Белокурова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. 292 с.
4. Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Mьnchen: Fink, 1989. 328 S.
5. Gauss K.-M. Die Wiederkehr des Monarchen // NZZ. 2000. 25–26 March. S. 49.
6. Geyer A. Traumverwandtschaft. Kubins Begegnung mit Kafka // Lachinger J. (Hg.). Magische Nachtgesichte. Salzburg: Residenz-Verlag, 1995. S. 67–85.

7. *Hewig A.* Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman «Die andere Seite». München: Fink, 1967. 210 S.
8. *Jünger E.* Staubädmonen // Ernst Jünger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M.: Propyläen, 1975. S. 102–109.
9. *Lachinger J.* Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman «Die andere Seite» // Freund W. (Hg.) Der Demiurg ist ein Zwitter. München: Fink, 1999. S. 121–130.
10. *Lovecraft H.P.* Die Literatur der Angst: zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 152 S.
11. *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1988. 354 S.
12. *May M.* Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur // Ruthner C. (Hg.) Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke, 2006. S. 173–187.
13. *Mumford L.* Geschichte und Ausblick. B.1. Köln: Deutscher Taschenbuch Verl., 1979. 673 S.
14. *Ruthner C.* Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman «Die andere Seite» (1908/09) // Kerekes A. (Hg.) Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns. Tübingen: Francke, 2004. S. 179–197.
15. *Spielmann H.R.* Geschichtsdarstellung in der franzisko-josephinischen Epik // Österreich in Geschichte und Literatur. №4, 1980. S. 243–248.
16. *Stockhammer R.* Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945. Berlin: Akad.-Verl., 2000. 304 S.
17. *Vetter I.* Das Erbe der „schwarzen Romantik“ in der deutschen Décadence. Passau: Erster Dt. Fantasy Club, 2004. 134 S.