

О ПОЭТИКЕ ЙОЗЕФА РОТА (новелла «Апрель. История одной любви»)

Новелла «Апрель» занимает особое место в творчестве австрийского писателя Йозефа Рота. В период торжества репортажа и стиля «новой деловитости» Рот наделяет свою новеллу особым лиризмом, создавая новое качество точности, реализованное впоследствии в его знаменитых романах «Иов» и «Марш Радецкого».

Ключевые слова: Йозеф Рот, новелла «Апрель», австрийская новелла, новая вещественность, Neue Sachlichkeit, двадцатые годы, лиризм.

Новелла австрийского писателя Йозефа Рота «Апрель» была написана в 1925 г. Она знаменательна не только как высокий образец жанра, блестяще представленного и другими австрийскими писателями эпохи, – достаточно вспомнить хорошо известного в России новеллиста Стефана Цвейга. Она знаменательна особым местом в австрийской, да и в целом в немецкоязычной литературе 1920-х годов. Именно эта новелла об «истории одной любви» воплощает иное качество прозы, реализованное позже Ротом в его знаменитых романах об исторических судьбах Европы и еврейства в XX в. Именно она впервые у Рота художественно противостояла укоренившемуся в немецкоязычной литературе 1920-х годов принципиальному обращению к конкретности, факту как важнейшему для писателя способу овладения реальностью, стилю так называемый новой вещиности или новой предметности – Neue Sachlichkeit. Вспомним, что и роман Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац» был, несомненно, затронут интересом автора к точному «предметному» отражению жизни, а написан он был всего четырьмя годами позже новеллы Рота – в 1929 г. В духе «новой вещиности» писал немецкий романист Герман Кестен («Йозеф ищет свободу», 1928).

Утверждение стиля «новой вещественности» связано в первую очередь с новым этапом научно-технического развития. В жизнь людей внедрялось множество технических изобретений, в том числе радио и кино. С тем же связана возрастающая популярность репортажа: напряженная политическая обстановка, а также техника, дающая больше возможностей для передачи информации, повысили тягу к документализму и внимание к факту. Именно в двадцатые годы прославились репортажи журналиста Эгона Эрвина Киша «Неистовый репортер», 1924. А ведь и Рот был журналистом и репортером, писал в различных газетах Берлина и Франкфурта вплоть до 1933 г. – «Der neue Tag», «Frankfurter Zeitung», «Berliner Börsen-Courier», «Prager Tagblatt». Трезвость в отношении жизни и внимание к ее материальным сторонам, лежащие в основе стиля «новой вещественности», явились следствием хода истории – эпохи, следующей за предшествовавшими катаклизмами, эпохи технического прогресса. «Искусство объявляло своей задачей максимальное приближение к жизни»¹. В романе Э. Кестнера «Фабиан» (1931) читатель, наблюдая за жизнью глазами героя, следует за ним по ночным улицам Берлина, в забегаловки или художественные салоны – таким образом, повествование приобретает для нас ценность исторического свидетельства. Читатель узнает даже цены на кофе в различных заведениях. «Когда он под вечер вошел в свою комнату – восемьдесят марок в месяц, включая утренний кофе, плата за свет отдельно – то увидел на столе письмо от матери. Принять ванну он не мог. Вместо горячей воды шла холодная»². В «Фабиане» мелькают заголовки газет; у Дёблина в «Берлин Александерплац» рассказчик перечисляет уличные вывески: мы словно смотрим документальный фильм. «Пожалуй, никогда еще в немецких романах не появлялось столько абсолютно точных объективных характеристик времени, способных порой заменить изучение документов и статистики...»³.

Писателей, близких «новой деловитости», интересовали не героические поступки или выдающиеся личности – их занимали приземленные страсти и сиюминутные желания людей, часто переходящие за грань нравственности. В романе «Фабиан» подробно описаны посещения борделя, клуба знакомств или ресторана для женщин нетрадиционной ориентации. Перед читателем предстает разгул нравов в эпоху кризиса, безработицы и противостояния социалистов и нацистов.

В произведениях Рота также нет героизма в историческом смысле этого слова (если не считать героя Сольферино в «Марше Радецкого», 1932, да и то он уже на первых страницах становится

далеким и сказочным прошлым), но и низменные страсти персонажам Рота чужды.

Несопоставимы с Ротом и «вещные» произведения Э. Канетти. В романе «Ослепление» (*Die Blendung*, 1935; писался с конца 1920-х годов) героев волнуют деньги и удовлетворение своих эгоистических потребностей. Домработница, а позже жена сиолога Кина Тереза мечтает заполучить его квартиру. Он же озабочен исключительно накоплением книг. Персонажей Рота этого периода, а в особенности персонажей новеллы «Апрель», заботит совсем другое.

Отличалась новелла «Апрель» Йозефа Рота и от импрессионистической утонченности, свойственной прозе австрийцев 1900-х годов. И, что еще важнее, от собственных произведений Рота этого и более раннего времени. Значение и место новеллы «Апрель» в творчестве Рота осложняется именно тем, что хронологически она находится в самом центре того периода творчества писателя, который исследователи, как кажется без достаточных к тому оснований, связывают именно с «новой деловитостью» (так подходят к этому этапу Л. Горелик⁴ и Юрген Хайцманн⁵). Новеллу «Апрель» действительно обрамляют самые «вещные» произведения Рота – «Отель Савой» (1924) и «Бегство без конца» (1927). Стоит сказать, что в своем предисловии к роману «Бегство без конца» Рот как будто прямо выступает сторонником «новой деловитости»: «Я ничего не выдумывал, ничего не сочинял. Время сочинительства прошло. Самое важное сейчас, рассказать, как все было на самом деле»⁶.

Новелла «Апрель» была написана после его романов «Бунт» (*Die Rebellion*, 1924) и «Отель Савой» (*Hotel Savoy*) и незадолго до романов «Слепое зеркало» (1925) и «Бегство без конца» (1927). Как «Отель Савой», так и «Бегство без конца» (*Die Flucht ohne Ende*,) отражают судьбу самого Рота, солдата, вернувшегося с войны в никуда. Герой романа «Бегство без конца» Франц Тунда пытается найти себя, любовь, близких и Родину, но и бежит от всего этого, нигде не находя своего места: ни в революционных потрясениях, ни в спокойствии бюргерского мира, ни в жизни как с молчаливой кавказской женой, так и с элегантной парижанкой. Бегство – это и центральный образ романа, и символический образ его смысла. Названные романы Рота на первый взгляд остро социальные. До поездки по России, предпринятой в 1926 г., Йозеф Рот открыто поддерживал коммунистов и подписывал свои статьи «Красный Рот». Но так ли однозначна позиция Рота? И другой вопрос: так ли социально по своему содержанию его творчество?

Новелла «Апрель» на этом фоне выделяется своим лиризмом, она не сосредоточена впрямую на социальной критике. Люди и тут

бедны и обездолены, но жизнь их представлена по-своему прекрасной. Ни один из героев не сочувствует революции. Впрочем (это может быть, еще важнее), нет и указаний на время действия и каких бы то ни было отсылок к истории. Хотя форма государственности в Австрии в межвоенное время успела поменяться трижды, в новелле Рота запечатлено спокойное смирение с укладом жизни.

Главный герой новеллы, от лица которого ведется повествование, приезжает в некий маленький городок апрельской ночью – неизвестно, откуда он и куда следует, неизвестно также, для чего он приехал. Он скиталец, одиночка – устойчивый архетип литературы модернизма, который был усилен и подчеркнут в австрийской литературе 10–30-х годов XX в. (стоит вспомнить хотя бы Кафку). Мотив одиночества связан с ощущением неприкаянности, а также с утратой национальной идентичности после распада многонациональной монархии. Но не скитальчество занимает автора, хотя в новелле и важен мотив движения – поезд неизвестно откуда привозит героя в этот город, но за приездом следует и отъезд. Мотив движения, «бегство», сближает новеллу с выше упомянутыми романами писателя. «Бегство» теперь не в центре внимания – окружающий героя мир статичен.

Изо дня в день герой наблюдает жизнь людей, ему открывается «бедность их судьбы, нищета переживаний, скудость печалей и забот»⁷, эти люди просты и наивны – и тем симпатичны рассказчику. Наблюдения, краткие зарисовки бытовых сцен – это своего рода путевые заметки, мы словно просматриваем зарисовки повседневной жизни: мальчик стягивает с уставшего отца сапоги; женщина моет в тазу ребенка. Можно сравнить моменты описанной жизни с кадрами кинохроники: ведь 1920–1925 гг. – время подъема кинематографа. Заимствованная у него точность, как говорилось выше, получила свое отражение и в литературе «новой деловитости». И все же точность Рота в этой новелле несколько иного рода.

Из воспоминаний героя мы понимаем, что он родом из такого же небольшого городка; действие большинства произведений Рота происходит именно в маленьких городах. Рассказчик видит близкую к природе жизнь людей, которых он встречает в этом небольшом городе. Он рассказывает их истории, часто печальные – об официантке Анне, которую бросил любовник-инженер; о почтальоне, напивающемся два раза в год: в свой день рождения и в день самоубийства сына, а также многие другие. Когда единственный в городе почтальон запивает, приостанавливается всякое сообщение с миром. Кажется, что повествование напоминает репортаж. Ведь и тут оно скупое на оценку людей и событий. Тем более, что сам Рот

известен и как журналист. Но хотя автор, как в репортаже, не дает оценок, он все же вдруг роняет: «я не любил таких инженеров и любил Анну», «я ненавидел Железнодорожника». В его нечастых оценках есть некая нравственная нота: он не любил кельнера Игнаца, потому что тот не хотел быть кельнером, а хотел быть политиком – и вел себя так, как будто посетители были виноваты в том, что он всего лишь кельнер. И любил Почтмейстера, который срывал старые листки календаря осторожно и смиренно – не как Бог, а как слуга его. Коммивояжер же, сорвавший листок с решительностью Бога, творящего новый день, вызвал в нем ужас. Остается предположить, что герой сочувствует людям скромным и смиренным, благодарным за то, что имеют. Эту свою позицию писатель подчеркивает сопоставлениями: одни и те же вещи мы видим на протяжении новеллы с разных сторон, так ненавязчиво обнажается истина.

Очень важна в новелле «Апрель» вставная история о приятеле героя Авеле. Как карикатурист тот отрицал совершенство. Сам он уродлив, говорится в новелле, и поэтому женщины любили его. «За мужской уродливостью женщинам видится скрытое совершенство или величие» (с. 264). В этой фразе раскрывается главный художественный принцип текста: за явлением не «конкретность», не «вещь», а нечто неуловимое и порой даже противоположное видимости.

Авель уезжает в Нью-Йорк, и на пароходе его впервые в жизни поразила красота женщины. Но в гавани она исчезла. Авель следующим же пароходом вернулся обратно.

Эта история косвенно отражает и ход рассказа. Оценивая не только жителей города, но и самого себя, рассказчик сравнивает себя с Авелем: а смог бы он уехать, утратив женщину, из Америки или откуда-нибудь еще? С рассказчиком, как следует из новеллы, и на самом деле произойдет нечто подобное. Не прямое повествование, а дубль, параллель, намек – арсенал художественных средств автора. В подтексте задается важнейший для замысла вопрос: что движет нашими поступками?

Америка, стоит заметить, вообще занимает важное место в литературе межвоенного периода. В широком сознании большинства это некая страна обетованная, куда бегут от горестей послевоенной Европы. Тем не менее в романе Кафки «Америка» (опубл. 1927) она предстает некоей символической незнакомой страной, избранной автором для того, чтобы показать героя в непонятном и враждебном ему мире. В романе Рота «Иов» сын Менделя Зингера легко находит свое место в Америке и становится вполне успешным, сам

же Мендель чувствует себя там совершенно чужим и лишним. На самом деле ни Кафка, ни Рот Америки никогда не видели.

Образность новеллы «Апрель» постепенно выявляет для нас свою несовместимость со стилем «новой деловитости». «Готический собор тонкими паучьими лапками карабкался под облака» (с. 254), – говорится в ее начале, когда герой только вступает в город. Поднимаются в небо тени, плывет светящийся желток часов на ратуше. Вещи – этот непременный и неодушевленный атрибут стиля «новой вещности», приходят тут в движение. Скамейки в парке растут вместе с каштанами и липами, их ножки пускают корни в землю – вещи не только движутся, но обладают и другими признаками живых существ. Двигутся не столько люди с их вещами – совсем наоборот: «Я сел в экипаж и вскоре обогнал подпрыгивавшие на дороге корзины, коробки для шляп и чемоданы вместе с вцепившимися в них людьми» (с. 254); или: «по улице пробирался зонтик, укрывая тощего, вихлястого нотариуса» (с. 259). В вещах писатель замечает нечто большее, чем обычно видится, нечто глубокое и значимое. «Обувь обитателей дома стояла еще не вычищенной – кусочек вчерашнего дня – пред дверьми» (с. 259) – видны не просто грязные ботинки – перед нами история прошедшего дня.

У других писателей внимание к «вещам» сближает текст с упомянутой нами «новой вещественностью». Так происходило и в упомянутом уже романе Элиаса Канетти «Ослепление». В портретах героев романа больше вещественного, чем человеческого. Накрахмаленная юбка прислуги профессора Терезы говорит нам о негибкости ее характера, а романтический голубой цвет намекает на неисполненные мечты о любви. Но вещи не столько представляют, сколько замещают человека. В них не выражаются глубина и богатство жизни, как было когда-то в новеллах и романе австрийского классика Адальберта Штифтера «Бабье лето» (*Der Nachsommer*, 1857), где каждая вещь, особенно старая, была носительницей истории и смысла. В этом проявляется особое, австрийское отношение к вещам у Штифтера и Рота.

У Йозефа Рота в новелле «Апрель» роль вещей другая. Будто обращаясь к старой австрийской традиции, писатель дает предметам душу и собственную жизнь. Наблюдая за людьми и предметами, рассказчик делится с нами своими чувствами. Он жалеет ребенка, который стягивает с отца сапоги, жалеет объедки, которые старуха выметает из дома. Рассказчик вспоминает, как в детстве жалел и спасал соломинки, которые во время дождя неслись в потоке по улицам и исчезали в водостоке. Образ соломинок возвращается на протяжении повествования три раза. Сперва в детских воспомина-

ниях («в них было больше жизни, чем в других вещах» (с. 255) – пример вещей, наделенных жизнью). Затем: «Дождливый день был заштрихован серым. Спасать соломинку – у всякого в жизни свое назначение» (с. 259).

Это важный вывод повествователя, сливающегося здесь с автором, – признание спасения вещей или людей назначением. Пусть он спасает всего лишь соломинки, но соломинки для него – живые и незащитные. И последнее упоминание того же ближе к концу «...я стал жить в постоянном волнении, которое знал лишь по детским годам. Тогда я еще был частицей мира – соломинкой, плывущей и уносимой неведомо куда» (с. 264). Танцующие в дождливый день соломинки, не знающие о том, что скоро они навсегда пропадут в водостоке – это люди, уносимые самой судьбой. Это и сам рассказчик, чувствующий родство с этими соломинками и потому желающий их спасти, хотя сейчас он – в оторванности и одиночестве – уже не ощущает себя частицей мира. В другой момент повествования люди сравниваются с волчком: «Они [люди] были как волчок, когда-то приведенный в движение и теперь продолжающий вращаться, – устало, медленно, силясь удержать равновесие и сделать еще несколько кругов» (с. 268). С одной стороны автор как будто уверен в бессилии человека перед несущим его потоком судьбы: вращение человека-волчка – это движение без цели, на одном месте. Да и кто приводит его в движение? Может ли он что-то решать? Но в этой же новелле: «Люди, шедшие мне навстречу, были как-то по-особому значительны. Ими вершила судьба, они сами были судьбой...» (с. 255).

Отношение Йозефа Рота к судьбе двойственно. Автор не декларирует своей концепции устройства жизни ни в новелле «Апрель», ни в других своих произведениях, делая для читателя намного сложнее их интерпретацию. Возможно, в этом кроется одна из причин недостаточной изученности творчества писателя на сегодняшний день.

Однажды в открытом окне дома Почтмейстера герой в этой новелле видит девушку, красота которой пугает его. Очень важно, что видит он ее именно через окно. Окно – это важный архетип у многих писателей, особенно настойчиво повторяющийся у Франца Кафки. В романе Рота «Марш Радецкого» («Radetzkymarsch», 1932) Йозеф Тротта впервые увидел Катарину Слама, его будущую возлюбленную, которая погибнет, именно через окно. То, что герой видит человека через окно – это не простая встреча, а взгляд на что-то чуждое, иногда даже запретное. Взгляд в чужую жизнь. То, что в окне может нести надежду, как это было в развязке романа Кафки

«Процесс»: «Взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь?»⁸. Окно может открывать опасность, как во сне Фабиана у Кестнера, когда из окон посыпался на толпу град выстрелов и раненые люди стали вываливаться из этих окон. Тем не менее, это всегда что-то не вполне реализовавшееся. Окно и дверь – необходимые атрибуты повествования.

Надо отметить, что девушка появляется ближе к концу новеллы, то есть бóльшую часть новеллы занимают истории других людей, а не история самого рассказчика. Он здороваётся с девушкой – и с тех пор каждый день смотрит на ее окно, а она подходит к окну и улыбается. Рассказчик начинает жить теми чувствами, которыми жил в пору юности, а ведь тем временем и на улице наступил апрель, середина весны, время, когда пробуждаются от зимнего сна как природа, так и чувства: «Теперь мою жизнь вновь наполнили боль и радость, и к пустякам вернулась значительность». Или: «Ее улыбка научила меня понимать, что в мире нет пустяков» (с. 264). Так краткий эпизод, даже скорее кадр – улыбающаяся незнакомая девушка в окне – приводит повествователя к важному выводу: он осознает значимость всего в жизни, то есть значимость самой жизни.

Соотношение частного со всеобщим сближает новеллу с творчеством австрийского модерна рубежа веков (Петер Альтенберг, Рихард Бер-Гофман, Артур Шницлер). За мгновением венские писатели рубежа веков улавливали глубину, потому излюбленной формой повествования и был для них фрагмент. Фрагмент оставлял просторы невысказанному, давал возможность наметить, но не закончить картину, намекнуть на целое, мерцающее за частностью (П. Альтенберг, сборник рассказов «Как я это вижу», 1896, Р. Бер-Гофман «Смерть Георга», 1900). Но есть и различие. Представители эпохи модерн, действительно, видели за частной вещью всеобщность, тогда как в новелле Йозефа Рота нет веры в бесконечность, он смотрит на реальность более трезво и пессимистично. Тут, однако, надо заметить и особое качество этой трезвости. Пессимизм Рота вырастает из иронии – и в этом его сила и мудрость.

Герой решается действовать – сходить к Почтмейстеру, ведь эта девушка его племянница. Но проходит две недели, а он не идет – создается ощущение, что для него переживание ценнее самого поступка. Не в реальности, а в воображении героя, возникает сцена

разговора с Почтмейстером и с девушкой. Так и вообще в историях, рассказанных в новелле о жителях города, больше выводов, подсказанных герою его воображением или знанием психологии людей, чем реальных фактов. Ему не нужны, например, доказательства выводов о появлении надушенных писем из бумажника Постояльца гостиницы – рассказчик и так знает, что Постоялец этот умеет играть на мандолине и, значит, соблазнять женщин.

О многих людях герой рассказывает, описав только их глаза и руки – именно эти детали повторяются из истории к истории и сопоставляются на протяжении новеллы. У Анны красивые, сильные, но робкие руки. У Постояльца черный чемодан (здесь снова описание вещи опережает описание человека), черные волосы и блестящие глаза. Внешность кельнера Игнаца вызывает отрицательные ассоциации: он сплюснен как рыба, руки свисают как плавники. У него большие серо-зеленые рыбы глаза и холодные влажные руки. У Почтмейстера же в противоположность только что упомянутому – голубые глаза, очень добрые и очень голубые: «Ему приходится много смотреть на небо, чтобы глаза не утрачивали голубизну» (с. 263). Мы чувствуем холод, идущий от Игнаца, и тепло весеннего неба – от Почтмейстера. С помощью мимолетных деталей рисуется образ человека, через незначительное схватывается целое. В новелле есть то, чего не было в ранних произведениях Рота и что непременно в его зрелых шедеврах – присутствие бесконечности.

Явственнее и отношение героя к другим персонажам. Так, Железнодорожник необычайно длинный и худой: «Он передвигался шагками и все рос, рос, рос» (с. 261). Герой сам не понимает, почему он так ненавидит Железнодорожника, но ему кажется, будто тот вырос с умыслом и мог бы даже подстроить железнодорожную катастрофу. Создается ощущение, что Железнодорожник недоволен имеющимся и потому растет и копит веснушки. И, конечно, Железнодорожник никогда не покинул бы из-за женщины Нью-Йорка. У девушки же в окне, в которую влюблен рассказчик, «узкие и пугливые плечи». Сразу после этого делается вывод: я любил эту девушку.

В «Апреле» Йозефа Рота мало прямой речи, люди здесь мало разговаривают – зато различные мелочи, жесты и взгляды, что-то внешнее и едва уловимое, имеет решающее значение: «Я смотрел на нее недолго, но мой взгляд стоил длинной речи. Если б я говорил беспрерывно три дня, я не сумел бы сказать столько» (с. 268).

Рубеж XIX–XX вв. отмечен критическим отношением к языку, которое в Австрии приобрело свое особое значение – австрийские философы приходят к языковому скепсису, провозглашению мол-

чания. «О том, что невозможно сказать, следует молчать»⁹ – формулирует австрийский философ и логик Людвиг Витгенштейн. Молчание становится и важной чертой австрийской литературы, оформляясь в самостоятельный мотив. У Роберта Музиля в «Человеке без свойств» (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1931/1932) большее место, чем прямая речь, занимают внутренний монолог, размышления. Главный герой Ульрих противопоставлен окружающим людям отсутствием у него свойств – то есть желания выделиться профессией, национальной принадлежностью или философскими взглядами. Люди вокруг него провозглашают лозунги, ведут оживленные споры – Ульрих же наблюдатель, которому открывается относительность происходящего в мире.

Молчание играет важную роль и в произведениях Йозефа Рота. Оно существенно в романе «Бегство без конца» (*Die Flucht ohne Ende*, 1929). Герой после русского плена жил у поляка, которого называл своим братом, – поляк был молчалив, как будто черная борода закрывала ему уста. До этого герой прожил какое-то время в Сибири с женой, которая все время молчала. Так и в «Отеле Савой» клоун Санчин молчал, будто бы из-за того, что все время курил трубку. Немногословны и персонажи лучших произведений Рота: наблюдающий за происходящим, слабый и пассивный Йозеф Тротта («Марш Радецкого» / «*Radetzky marsch*», 1932) – в каком-то смысле тоже человек без свойств; молчалив Мендель Зингер в романе «Иов», живущий в Америке тихой и уединенной жизнью, отделенной от внешнего мира. Волей судьбы он занесен в этот огромный и кипящий мир, тем не менее он так и не вступает с ним во взаимодействие и диалог, но остается молчаливым носителем веры и морали. Но вернемся к новелле «Апрель».

Люди в этом небольшом неназванном городке (или в художественном воображении писателя) родственны природе, они похожи на животных и растения. «Стрекозут цикады и девушки», «Анна как испуганный зверек». А кучер Яков «с тяжким усилием выдирает ноги из земли, словно деревья с корнями» (с. 260). Автор видит людей как часть чего-то большего, чем они сами, – как часть природы, окружающего мира. Наконец, рассказчик находит повод поговорить с Почтмейстером, но говорит в итоге только о путанице с его фамилией на почте, ни словом не упомянув девушку в окне. Когда однажды девушка не подошла к окну, рассказчик решил уехать из города. Но в тот же день он узнал, что девушка больна и скоро умрет.

Мотив смерти, характерный для мировой литературы многих эпох, обретает в австрийской литературе 20–30-х годов новые от-

тенки смысла. Смерть воспринимается авторами как неотъемлемая часть жизни. Этот устойчивый для австрийской литературы оттенок ясен еще у Франца Грильпарцера (вспомним смиренную и тихую смерть Якоба в новелле «Бедный музыкант» / *Der arme Spielmann*, 1847). Особенно явствен мотив смерти в начале XX в. в эпоху модерн, наполняясь у венских авторов особым эмоциональным содержанием. В «Смерти Георга» Бер-Гофмана (*Der Tod Georgs*, 1900) герой Пауль пытается осмыслить неизбежность смерти и смириться с ней. Смерть воспринимается в психологическом подтексте и с разных сторон: это и смерть жены Пауля, оказывающаяся только сном, и смерть друга детства, врача Георга, это и тема старения, немощности, увядания. Пауль приходит к выводу, что его эгоцентризм – причина страха смерти, а выход он находит в единении со всеобщими законами *жизни*. Столь же характерно для писателей Молодой Вены вечное противостояние любви и смерти (Петер Альтенберг «Как я это вижу» / *Wie ich es sehe*, 1896), напряженный интерес ко всему нервному и больному. В новелле Артура Шницлера «Цветы» (*Blumen*, 1894), написанной в форме дневника, рассказчик узнает о смерти своей бывшей возлюбленной, которая каждый месяц присылала ему цветы. В этот раз цветы пришли уже после ее смерти – и они стоят и вянут, лепестки медленно облетают и засыхают. Так же постепенно уходят былые чувства рассказчика, еще не вполне угасшие. Он пытается понять себя, свое отношение к возлюбленной и к смерти. Но нынешняя возлюбленная героя приносит ему свежие цветы, букет сирени, и они становятся символом продолжения жизни.

Однако в новелле «Апрель» (впрочем, как и в других его произведениях, так или иначе затрагивающих тему смерти) герои Йозефа Рота не раскрывают психологических глубин проблемы, а нарочито держатся поверхности. Узнав о болезни девушки в окне, рассказчик чувствует себя похожим на человека, который ждет, что к нему вот-вот придут и отберут то, чем он больше всего дорожил. В конце мая рассказчик окончательно решает уехать. Конец мая – это конец весны, «28 мая, оставаться дольше было невозможно», «В эдакую пору следует уже знать, что собираешься делать» (с. 270). Время – важное начало в новелле. Уже само название вызывает в читателях определенные ассоциации: середина весны, месяц, когда природа просыпается, месяц перехода. И все вокруг действительно просыпается. В рассказчике просыпаются чувства, не посещавшие его со времен юности, мир представляется ему молодым. Маленький город импонирует писателю тем, что утром все тут знакомы и все дружелюбны. Но когда рассказчик идет обратно – он больше не

здоровается с незнакомыми, поскольку это уже кажется ему нелепым. Вспомним о роли молчания – в этом большом и суетном мире слова теряют вою значимость.

Весна проходит, и вместе с ней уходит все пережитое. Теперь, когда весна прошла, Авель, покинувший из-за женщины Нью-Йорк, представляется герою излишне сентиментальным. Завершается естественный цикл природы, а жизнь продолжается. Рассказчик проходит путь героя новеллы «Цветы», правда он уже пережил смерть девушки – в своих мыслях. Рассказчик стыдится этого, но все же признается, что рад, что он здоров. Ведь он понимает, что нельзя останавливаться, что в жизни важно движение, тогда как, например, героиня новеллы Анна много теряет, живя, по словам рассказчика, повернутой вспять жизнью. Сосредоточивать все желания на прошлом неправильно. Новелла пронизана этой печальной любовью к жизни.

Для литературы межвоенного периода характерен мотив дороги и странствий. В рассматриваемой новелле нет странствий – перед нами «пункт», в который герой приезжает по неизвестной причине, затем уезжает. Тем не менее происходит своего рода открытие: понимание себя, путь от себя молодого к зрелости, где-то даже черствости, связанной с инстинктом самосохранения, и конечное признание, что сам герой никогда не смог бы покинуть из-за женщины Америки. Вместо дороги в новелле мы видим поезд и пароход, на котором приплыл в Америку и вернулся обратно Авель. Поезд, пароход, играющие важную роль в повествовании, связаны и с механизацией мира: машины меняют судьбы людей. Позже, в романе «Иов», когда Мендель Зингер садится на пароход, он вдруг понимает – его семье уже не спастись от Америки – пароход олицетворяет неотвратимость судьбы.

Мотив бегства – один из основополагающих в творчестве Рота. В новелле «Апрель» он едва затронут, но тем не менее явно заметен. Весна прошла, облака не приносили теперь юность и беззаботность, они застыли в тяжелой задумчивости – движение вокруг прекращается, и герой хочет двигаться сам. Уже сидя в вагоне, рассказчик видит ненавистного им Железнодорожника вместе с девушкой из окна: девушка здорова и, похоже, она либо невеста, либо жена Железнодорожника. Выходит, что вся описанная история, как и смерть девушки в окне, произошла только в воображении рассказчика. На вокзале он долго смотрит на девушку, а она на него. Только ради одного этого взгляда я и написал эту историю, признается рассказчик. Жизнь – важная штука – снова повторяет он.

Возвращаясь к теме разлуки навек и смерти в австрийской литературе, важно отметить еще один оттенок ее значения. «В австрийском романе межвоенного периода, при сохранении традиционных смыслов, формируется еще один значимый семантический план: смерть утрачивает свою реальность, становится неокончательной, превращается в плод игры сознания»¹⁰. В романе Элиаса Канетти «Ослепление» Петер Кин решил для себя, что его жена Тереза мертва, и дальнейшие ее появления воспринимал как явления призрака. Тереза же в свою очередь уверена, что Кин убил свою первую жену, – в обоих случаях это комический вариант мнимой смерти. Напротив, консьерж Пфафф, на самом деле убивший жену и дочь, так и не осознает своей вины. Смерть почти не воспринимается героями как что-то значительное, она – лишь шаг на пути к их целям.

Развитие австрийской литературы 20–30-х годов XX в. происходило на насыщенном культурными смыслами фоне. Мотивы и смыслы эти (в той или иной мере) находят свое отражение и в других произведениях писателя данного периода. И все же рассмотренная новелла занимает в его творчестве особое место. В ней больше черт, объединяющих ее с произведениями писателя после 1930 г., когда стиль его повествования сменился, а содержание произведений стало более философским.

Новелла «Апрель» занимает поэтому и важное место в австрийской литературе межвоенного периода в целом. Развивая многие характерные для времени мотивы, она окрашивает их лирической интонацией (мотивы дороги и становления, машины и судьбы, мнимой и реальной смерти, слова и молчания и, конечно, одиночества и странничества).

Действие новеллы начинается и заканчивается на вокзале, формируя таким образом рамочную конструкцию. В этих рамках герой успевает пережить возрождение, любовное томление, угасание – а затем и разочарование. Иллюзорным оказывается образ больной и обреченной на смерть девушки. Герой возвращается к какой-то иной, наверное, более обычной жизни. Но все, что предшествовало этому возвращению, написанное «ради одного взгляда», пронизано острым чувством любви. Приметы вечности писатель видит и в вещах как будто случайных, в случайных жестах и незаметных чертах людей.

Подобное восприятие становится характерным для всего дальнейшего творчества Рота, не любившего вдаваться в долгие размышления и подробные описания. Смирение человека перед чем-то великим и всемогущим, перед Богом и судьбой – это важнейшая ценность для писателя, воспитанного в ортодоксальной еврейской

семье и в зрелом возрасте проявлявшего интерес к католицизму. Не зря в самом начале новеллы герой едет по дороге, которую окружает туман, и туман напоминает ему море и бесконечность, а люди кажутся малозначительными на этом фоне, ведь он осознает конечность любой человеческой жизни.

В 1902 г. классик австрийской литературы XX в. Гуго фон Гофмансталь написал свое знаменитое «Письмо Лорда Чандоса» (Ein Brief, 1902) – трагическое признание в неспособности познать последний смысл вещей. В конце «Письма» есть, однако, строчки о выходе из трагического отчаяния. Широчайший смысл открывается писателю в какой-то момент в незначительном и малом: «...Однажды вечером, наткнувшись под кустом орешника на лейку, забытую там мальчиком – помощником садовника, и глядя на эту лейку, на наполнявшую ее темную от тени дерева воду, на жука-плавунца, перебежавшего по глади воды от одного темного берега к другому, на все это скопление мелочей, я с дрожью, пронзившей меня от корней волос и до пят, почувствовал прикосновение вечности...»¹¹.

Это признание важно не только для Гуго фон Гофмансталя – в какой-то мере это и важнейший эстетический принцип скромного самоограничения австрийской литературы, умевшей начиная еще со своего классика Штифтера находить великое в малом.

Примечания

- ¹ Павлова Н.С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1984. С. 91.
- ² Кестнер Э. Фабиан. М.: Худож. лит., 1990. С. 53.
- ³ Павлова Н.С. Указ. соч. С. 97.
- ⁴ Горелик Л.В. Творчество Й. Рота 20-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1977.
- ⁵ Heizmann J. Joseph Roth und die Aesthetik der neuen Sachlichkeit. Heidelberg, 1990.
- ⁶ Рот Й. Бегство без конца. СПб.: ДидактикаПлюс, 1996. С. 3.
- ⁷ Рот Й. Апрель // Австрийская новелла XX века. М.: Худож. лит., 1981. С. 254.
- ⁸ Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М.: Прогресс, 1965. С. 310.
- ⁹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. С. 106.
- ¹⁰ Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwieschenkriegszeit. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. С. 71–72.
- ¹¹ Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 525.