



Примечания

- 1 Rich A. Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution. L., 1977. P. 225.
- 2 См.: Andrew J. Mothers and Daughters in Russian Literature of the First Half of the Nineteenth Century // The Slavonic and East European Review. 1995. Vol. 73, № 1 ; Hirsch M. The Mother/Daughter plot : narrative, psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana University Press. 1989 ; Wurzbach N. The mother Image as Cultural Concept and Literary Theme in the 19th and 20th Century English Novel. A Feminist Reading within the Context of New Historicism and the History of Mentalities // (Hgg.) : Why Literature Matters. Theories and Functions of literature / R. Ahrens, L. Volkmann. Heidelberg, 1996.
- 3 См.: Созина Е. «Дочки-матери» в русской литературе второй половины XIX века // Мальчики и девочки : реалии социализации : сб. ст. Екатеринбург, 2004.
- 4 См.: Rosenholm A. Gendering Awakening. Helsinki, 1999. С. 441–487 ; Engel B. Rejecting the authoritarian family // Engel B. Mothers and daughters. Women of the intelligentsia in nineteenth-century Russia. Cambridge, 1983. С. 45–105.
- 5 См. об этом: Павлова Н. Беллетристика Е. П. Летковой как явление русской женской прозы конца XIX–начала XX века : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005. С. 67–94.
- 6 Леткова Ек. Об И. С. Тургеневе (Из воспоминаний курсистки) // К свету : науч.-литературный сб. / под ред. Ек. П. Летковой и Ф. Д. Батюшкова. СПб., 1904. С. 456–457.
- 7 Леткова Ек. Отдых // Русская мысль. 1896. № 1. С. 188.
- 8 Там же. С. 193.
- 9 Крестовская М. Вне жизни // Русский вестник. 1887. № . С. 207.
- 10 См. Чачанидзе К. Отношения матери и дочери в повести Людмилы Петрушевской «Время ночь» // Пол. Гендер. Культура : Немецкие и русские исследования / под ред. Э. Шоре и К. Хайдер. Вып. 3. М., 2003. С. 300.
- 11 Петрушевская Л. Время ночь // Петрушевская Л. Жизнь это театр : Рассказы, роман. М., 2009. С. 326.
- 12 См. об этом: Gambaroff M. Utopie der Treue. Hamburg, 1990.
- 13 Петрушевская Л. Круги по воде // Петрушевская Л. Черная бабочка : рассказы, диалоги, пьеса, сказки. М., 2008. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- 14 Василькова. И. Садовница // Новый мир. 2007. № 7. URL : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/7/va4.html (дата обращения: 18.02.2013). В дальнейшем цитаты в тексте приводятся по этому источнику.
- 15 Чодороу Н. Воспроизводство материнства: психоанализ и социология пола (часть III. Половая идентификация и воспроизводство материнства) // Антология гендерной теории : сб. пер. / сост. и коммент. Е. И. Гаповой, А. Р. Усмановой. Минск, 2000. С. 35.
- 16 Полюда Е. «Где ее всегдашнее буйство крови?» Под-ростковый возраст женщины : «Уход в себя и выход в мир» / Пол. Гендер. Культура. Вып. 3. С. 105.
- 17 Там же. С. 109.
- 18 Славникова О. А. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки : роман. М., 2006. С. 34.
- 19 См.: Полюда Е. Указ. соч. Вып. 3. С. 101–135.
- 20 Леткова Ек. Отдых. С. 188.
- 21 Леткова Ек. Мертвая зыбь : Повесть // Русская мысль. 1897. № 11. С. 44.
- 22 См.: Роде-Даксер К. Образ матери в психоанализе // Пол. Гендер. Культура. Вып. 3. С. 80.
- 23 Там же. С. 85.
- 24 Леткова Ек. Чудачка // Русская мысль. 1898. № 11. С. 189.
- 25 Там же. С. 187.
- 26 Крестовская М. Ранние грозы // Русский вестник. 1886. С. 671.
- 27 Ольнем О. Радость (из дамского дневника) // Русское богатство. 1904. № 3. С. 202.
- 28 Биркхойзер-Оэри С. Мать : архетипический образ в волшебной сказке : пер. с англ. 2-е стереотип. изд. М., 2010. С. 45.
- 29 См.: Роде-Даксер К. Указ. соч. С. 77–101.
- 30 Иригарей Л. Этика полового различия / пер. с фр. А. Шестакова, В. Николаенкова. М., 2004. С. 93.

УДК 821.112.2(436).09-32+929Шницлер

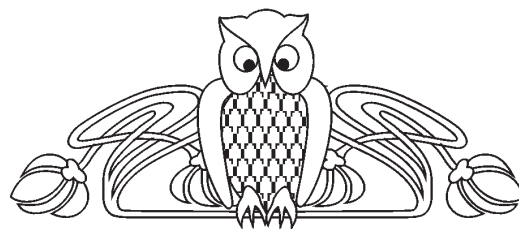
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРТУРА ШНИЦЛЕРА: ПРОБЛЕМА ДИЛЕТАНТИЗМА В ИСКУССТВЕ

Е. А. Зюбина

Марковский филиал Саратовского государственного социально-экономического институт Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова

E-mail: dudkovaliza@rambler.ru

В статье рассматриваются новеллы австрийского автора рубежа XIX–XX вв. Артура Шницлера, раскрывается важность понятия дилетантизма для автора и анализируются образы женщин, занимающихся искусством, которые в прозе Шницлера показаны исключительно как дилетантки, ломающие комедию как на сцене, так и в жизни.



Ключевые слова: австрийская литература рубежа XIX–XX вв., Артур Шницлер, дилетантизм, женщина в искусстве.

Women's Images in the Prose of Arthur Schnitzler: the Concept of Dilettantism in Art

Е. А. Zhubina

The article considers short stories by an Austrian author of the turn of the XIX and XX centuries, Arthur Schnitzler. The importance of the dilettantism concept for the author is revealed; the images of women



in art are analyzed, who are shown in Schnitzler's prose only as dilettantes, play-acting both on stage and in life.

Key words: Austrian literature of the turn of the XIXth and XXth centuries, Arthur Schnitzler, dilettantism, woman in art.

Проблема реализации женщины в искусстве была одной из самых значимых для австрийского новеллиста и драматурга конца XIX – начала XX в. Артура Шницлера. Истоки интереса к этой проблеме коренятся в биографии автора: главные женщины его жизни – Мария Рейнгард, Мария Глюмер, жена Ольга – стремились к сценической деятельности. Шницлер был однозначно против этих устремлений, он полагал, что сценическая карьера и связанные с ней образ жизни и окружение развращают и опустошают, приводят к духовной смерти и болезням. В этом мнении прозаик не был одинок. В австрийском обществе рубежа веков женщины, причастные к миру искусства – актрисы, певицы, танцовщицы, воспринимались как товар для богатых покровителей. Женщина на театральных подмостках очень быстро становилась или, в лучшем случае, приравнивалась к «падшей»¹. Постоянные гастроли казались несовместимыми с семейной жизнью или длительными любовными отношениями. Однако для женщины той эпохи это была единственная возможность иметь профессию, зарабатывать, чувствовать себя независимой от мужчины. Хотя, конечно, эта жажда свободы часто приводила только «к еще большей зависимости в форме завуалированной проституции»², лишала женщину возможности быть хранительницей очага и матерью.

Тема женщины в искусстве остается в центре внимания А. Шницлера на протяжении всего творчества, причем мнение автора о сценической деятельности как неподобающем для женщины занятии, выставяющем ее душу или тело напоказ перед публикой, и осуждение женского карьеризма остаются неизменными. Эта проблематика характерна как для драматургии, так и для прозаических произведений Шницлера.

Проблема профессиональной реализации женщины затрагивается уже в раннем творчестве А. Шницлера. В прозе раннего (1880-е – начало 1900-х гг.)³ и зрелого (начало 1900-х – 1913 гг.) периодов одним из наиболее часто встречающихся образов становится дилетантка, не являющаяся для автора привлекательной ни как женщина, ни как личность, ни как деятель искусства (новеллы «Комедиантки» (1893), «Сентиментальный человек» (1895), «Маленькая комедия» (1895), «Эксцентричная певица» (1902), «Греческая танцовщица» (1902), «Судьба барона фон Лейзенбога» (1903–1904), «Мертвый Габриэль» (1906), «Фрау Беате и ее сын» (1912–1913), роман «Путь к свободе» (1908)). Изредка встречаются образы чистой, искренней женщины, выступающей на сцене («Бенефис», 1897, «Новая песня», 1905), однако эти женщины не кажутся автору истинными художниками, потому что искусство не является

для них призванием. В прозе зрелого периода Шницлер, кроме того, говорит о проблеме выбора для женщины между семейным и сценическим существованием («Путь к свободе») и рассматривает проблему асимметрии общественного положения мужчины и женщины в вопросах карьеры («Фрау Берта Гарлан», 1900–1901). В позднем творчестве (1914–1931 гг.) А. Шницлер продолжает эту тему, затрагивая проблему беспорядочной жизни, отсутствия обычной нормальной семьи у деятельницы искусства (роман «Тереза», 1928).

В данной статье мы рассмотрим прозаические произведения разных периодов творчества, в которых присутствуют образы женщин, имеющих отношение к сценической деятельности. Явно выраженной эволюции проблематики и образов на протяжении творчества А. Шницлера не наблюдается, поэтому мы будем рассматривать произведения не в порядке их возникновения, а по типологии образов и раскрытию в них проблематики дилетантизма.

Негативное отношение А. Шницлера к творческой деятельности женщин было обусловлено, прежде всего, его отношением к искусству в целом, во многом восходящим к концепции романтизма. В понимании данного автора, в искусстве существуют истинные художники и дилетанты. К истинному художнику А. Шницлер предъявлял очень высокие требования. Во-первых, это может быть только высоко нравственная, несущая ответственность за свои поступки, образованная, духовно богатая и чистая, постоянно развивающаяся, тонко чувствующая, разумная, обладающая «стержнем» моральных принципов и индивидуальностью сильная личность («Во все времена значение имела только личность», – утверждал Шницлер⁴). Во-вторых, важной характеристикой истинного художника является его отношение к искусству: художником может считаться только тот, кто творит в соответствии с глубокой внутренней потребностью выражать себя в искусстве, кто определяет его как неотъемлемую часть своей жизни, кто не гонится за успехом, кому слава только мешает оставаться наедине «со своим резцом». В-третьих, истинный художник должен постоянно работать над собой и своими произведениями. Большое количество художников в произведениях Шницлера, однако, не отвечают данному идеалу, таких деятелей искусства автор полагал дилетантами. При этом важно отметить, что среди мужских образов встречаются истинные художники, а женщины в произведениях А. Шницлера выступают почти исключительно как дилетантки.

Прежде чем перейти непосредственно к разбору женских образов, нужно остановиться на одной важной особенности художественного мира автора: мир в понимании Шницлера – это театр, а жизнь – игра. Комедии в его произведениях разыгрывают все, независимо от пола, общественного положения и сферы деятельности: все



играют предписанные обществом роли; знатные и богатые играют с беззащитными и бедными как кошка с мышкой; мужчины разыгрывают комедии мужества и презрения к жизни; обманутые мужья разыгрывают комедию неведения; а мужчины и женщины играют комедию любви⁵.

Важной составной частью этого мира-театра является образ так называемой комедиантки. Это обозначение вынесено в заглавие одной из новелл А. Шницлера, в других произведениях он неоднократно связывает женские персонажи с этим понятием, не раз подчеркивая, что женщины «играют комедию» (например, в новеллах «Жена мудреца», «Маленькая комедия», в одноактной пьесе «Кукловод» и т. д.). «Комедиантка» в понимании А. Шницлера – это определенный тип женщины, жительницы Вены. Её основным качеством является природный талант актрисы, склонность к притворству и разыгрыванию ролей, которая обусловлена отсутствием «внутреннего стержня» (А. Шницлер).

Понятие «комедиантка» – шире выше введенного понятия «дилетант», потому что принадлежность к искусству не является ее обязательной характеристикой. «Комедиантками» являются не только рассматриваемые нами деятельницы искусства, но и разыгрывающие комедию невинности неверные жены («Мертвые молчат», «Вдовец», «Жена мудреца»), безответно влюбленные женщины («Кукловод», «Греческая танцовщица»), соперницы («Мертвый Габриэль») и т. д. В то же время «комедиантки» нередко реализуют себя на сцене, так как они амбициозны и стремятся к славе. Они могут обладать талантом или быть бесталанными, это не имеет значения, потому что они все используют свои природные данные для того, чтобы добиться успеха, а не ради искусства. Поэтому представляется закономерным тот факт, что в произведениях их сценическая деятельность, как правило, не показана. Автору больше интересна психология «комедиантки», а не ее творчество, потому что, в понимании Шницлера, «комедиантка», имеющая отношение к искусству, – это дилетантка, стремящаяся к славе, а не истинный художник.

Все образы «комедианток», в том числе и занимающихся искусством дилетанток, отличаются относительно стабильным набором признаков. Этим женщинам присущи неестественность, театральность, желание достичь успеха любой ценой, полное безразличие к искусству и совершенствованию в своем ремесле, а также отсутствие «внутреннего стержня». Их отличительными качествами являются, кроме того, безответственность, истеричность, «Pseudologia phantastica», то есть «лживые речи», «амнезия»⁶, поверхностность, внутренняя пустота, развращенность. Палитра образов достаточно широка, поэтому набор этих качеств может варьироваться от персонажа к персонажу. Но почти все женщины, связанные с искусством, оказываются в произведениях Шницлера «комедиантками» и, соответственно, не мо-

гут претендовать и на роль истинного художника в понимании австрийского автора, то есть несут на себе печать дилетантизма.

Главное отличительной особенностью, позволяющей назвать все женские образы дилетантками согласно классификации Шницлера, является их безразличие к искусству и к самосовершенствованию. Женщины в его новеллах становятся деятельницами искусства только из-за желания построить карьеру и достичь успеха. Например, в бурлеске *Сентиментальный человек* карьеризм «комедиантки», целеустремленно использующей для достижения славы свой талант, любовь, окружающих, лежит в основе проблематики произведения. Главная героиня, талантливая певица, с четырнадцати лет мечтает не о совершенствовании в искусстве, а «только о достижениях на сцене, о триумфальном турне по всему миру, о будущем великой и известной певицы»⁷. Искусство ей нужно только для того, чтобы прославиться, в ином смысле оно ей не интересно.

Вторая важная особенность женщин искусства у Шницлера – это «отсутствие внутреннего стержня». Под этим общим определением Шницлер понимает неприглядные личностные особенности, перечисленные выше, и постоянное стремление «разыгрывать комедии» и лгать.

Эту особенность демонстрируют в полной мере драматическая актриса Хелена и певица Фритци из новеллы *Комедиантки*. В первой части произведения показана сцена прощания между Хеленой и Рихардом, мужчиной, которого она любит. Хелена играет роль холодной, расчетливой, не способной на глубокие чувства актрисы, которая не любила, а только проверяла на мужчине свой актерский талант. Она утверждает, что единственной любовью её жизни является искусство и ей было интересно, сможет ли она достоверно изобразить чувства, которых не испытывала: «Я должна играть, играть комедию, всегда, всюду. Во мне всегда эта потребность, особенно там, где другие испытывают большое счастье или глубокую тоску. Я всюду ищу повод для роли» (I; 213). Эти слова отражают ключевую для комедианток потребность постоянно лгать и играть.

Во второй части произведения данную проблему развивает образ Фритци, певицы, «лживые речи» которой способствуют ее успеху в обществе. Она чрезвычайно популярна в Вене, но не менее популярна в обществе ее захватывающая история о ночи, когда горел театр, которую она исполняет с талантом драматической актрисы. Зная, благодаря повествователю, как на самом деле все происходило в ту ночь, читатель понимает, что рассказ Фритци – выдумка от начала до конца, кроме самого факта пожара, в нем нет ни слова правды. Но фантазия Фритци придает ей ореол исключительности, выделяет её из толпы и в конечном счете способствует ее успеху в обществе. «Лживые речи» в дополнение к игре являются значимым признаком типичной «комедиантки».



Развращенность – следующее неприглядное качество, которым автор наделяет своих «комедианток», оно также появляется вследствие «отсутствия внутреннего стержня», твердых моральных принципов. К разврату женщины в новеллах Шницлера приходят разными путями: из-за желаний построить карьеру; из-за безразличия к своей и чужой судьбе; в результате внутренней пустоты, неумения любить, неумения мыслить; из-за пристрастия к развращающим низкосортным любовным романам; из-за отношения общества, которое само может подталкивать актрису или танцовщицу к разврату; из-за кочевого, неупорядоченного образа жизни. Но как бы ни различались пути, итог один – утрата истинных чувств и добропорядочности.

Певицу из новеллы *Сентиментальный человек* к разврату приводят амбициозность и истеричность. Героиня по неизвестной причине стала хуже петь и фанатично желает вернуть свой прежний голос. Все процедуры оказываются напрасны, пока «двадцать четвертый врач», рассерженный ее настойчивостью, не прописывает ей «принимать» любовника⁸. Готовая ни перед чем не останавливаться ради однажды поставленной цели, певица без рассуждений начинает флирт с Фрицем Платеном, которого случайно встречает в кафе. Абсурдность ситуации, наивная готовность «завести любовника» ради славы показывают отсутствие у женщины твердых моральных убеждений. Постепенно ее голос улучшился, вскоре благодаря Фрицу она смогла «жить своим искусством». Как только цель достигнута, она без сожаления прерывает свою игру в любовь: «Вспоминай добрым словом существо, которое будет тебе благодарно, пока дышит и поет» (I; 260). Она очень легко перешагивает черту «завела любовника» и «ушла от любовника». Любовь, любимый становятся для нее средством построения карьеры. И Фриц – только первая ступенька на этом пути.

Не менее беспринципны и остальные представительницы творческой среды. Барон фон Лейзенбог (*Судьба барона фон Лейзенбога*) наблюдал вереницу любовников певицы Клэре Хелль: сначала был юный студент, изучающий медицину, потом тенор придворного театра, затем крупный коммерсант по имени Луис Верхайен, следом блондин-концертмейстер, а еще «никто иной как принц Каетан воспылал и поклялся в большой страсти к ней» (III, 60). За концертмейстером последовал отважный наездник Клеменс фон Родевиль, за ним – капельмейстер Винсенц Клауди, потом был граф фон Альбан-Раттони, сочинитель трагедий Эдгар Вильгельм. Следующим стал красивый девятнадцатилетний Амантус Мейер, его в свою очередь сменил самый элегантный мужчина монархии – князь Рихард Беденбрук. Повествование новеллы останавливается на развитии отношений Клэре с оперным певцом Зигурдом, на этом этапе даже барону фон

Лейзенбогу посчастливилось провести ночь с Клэре. Показательным является то, что из своих отношений Клэре никогда не делала тайны, «она всегда содержала простой бюргерский дом, в котором только время от времени менялся хозяин» (III, 61). В новелле *Мертвый Габриэль* любовник актрисы Вильгельмины, «великой деятельницы искусства» (III; 94), связывает развратность своей возлюбленной с неумением чувствовать: «Женщины, которые никогда не удивляются», то есть не способны чувствовать, «никому не принадлежат полностью» (III; 99). Это высказывание прекрасно характеризует всех одержимых карьерой, не умеющих любить «комедианток» Шницлера.

В легкой, шуточной новелле *Эксцентричная певица* на примере еще одной типичной представительницы женщин-дилетанток – певицы Китти – эта авторская мысль развивается до конца. Китти многократно с «истинным мастерством» (III; 18) изменяет своему возлюбленному Августу, с «любезной улыбкой» (III; 22) и «неописуемым спокойствием» (III; 20) разыгрывая перед ним комедию невинности. Августу удобно не замечать ее неверности, и он виртуозно избегает всех возможностей обнаружить измену. Китти мстит за это оскорбительное удобство, говорящее о его внутреннем безразличии к ней. Но в своей игривости она не только раз за разом ставит Августа в неловкое положение, но и показывает свою сущность «комедиантки». Увеличивающееся в геометрической прогрессии количество одновременных любовников Китти (карлик Маленький Плак, два брата-великана из Тибета, труппа Осмонда, состоящая из семи человек) демонстрирует убежденность автора, что для «комедиантки» в этом вопросе нет предела.

Еще один важный диагноз, который А. Шницлер ставит типичной «комедиантке» в связи с «отсутствием внутреннего стержня», – это «амнезия», то есть способность быстро забывать о своих поступках и о прошлом. Все творческие дамы – Китти (*Эксцентричная певица*), Фритци (*Комедиантки*), Фортуната (*Фрау Беате и ее сын*), Клэре Хелль (*Судьба барона фон Лейзенбога*), певица (*Сентиментальный человек*) – живут лишь мгновением, которое зависит от воли случая и их прихоти. Например, на следующий день после того, как Август застал Китти вместе с великаном, она ни словом не вспоминает о силаче: «Возможно, она вообразила себе, что он ей приснился – откуда я знаю! Определенно одно (женщины – загадочные существа), что в этот день она любила меня больше, чем когда-либо» (III; 20). Жизнь этих женщин разорвана на мгновения, свое «вчера» они не связывают с «сегодня». Они не способны к самоанализу, поэтому не умеют нести ответственность за свои поступки и за свою жизнь.

Важными следствиями «отсутствия внутреннего стержня» являются также неумение любить, поверхностность, внутренняя пустота.



Эти качества разоблачают «комедиантку» в Жозефине (*Маленькая комедия*). Актриса с милой внешностью и «очень подвижным прошлым» (I; 207), избалованная бриллиантами и поклонниками, неспособна на глубокие чувства и мысли, поэтому отношения с мужчиной для нее – только «небольшая комедия», в которой она ищет свою выгоду. У Жозефины есть маленькая прихоть – она хочет познакомиться с «настоящим» поэтом, «с очень длинными волосами и без денег. В общем, с таким художником, о которых писали в старинных романах» (I; 187). Поэт – экзотический экземпляр, которого не хватает в ее коллекции мужчин. Для этого она переодевается в бедную провинциальную девушку и отправляется на поиски. Наивные представления о поэте заимствованы Жозефиной из низкосортных романов, пристрастие к которым подчеркивает ее недалекость и пустоту. Она поверхностна, как эти книги. В тех же романах она находит оправдание своей доступности для мужчин: «Я теперь целыми днями читаю романы, недавно читала один, который действительно тебе посоветую: там написано то, о чем я давно думаю, что именно *мы* и есть порядочные женщины. Да, мы ничем не хуже других, написано в романе, мы даже лучше, потому что мы естественны» (I; 181). Жозефина – типичная представительница своей профессии. Она не умеет любить, она заменяет истинное чувство актерской игрой. За красивой «формой» (богатство, наряды, красота) скрывается отсутствие «содержания».

Внутренняя пустота – очень важный признак женщин в искусстве у Шницлера. Исключением можно считать образ Хелены из новеллы *Комедиантки*. Она способна на глубокие чувства и у нее есть внутреннее «содержание». Даже недоверчивый, разочаровавшийся в женщинах Рихард убежден в том, что признание Хелены в любви было настоящим, а не просто игрой актрисы. Он замечает в ней невольное обещание принадлежать ему, а также желание защищаться. То, что утверждения героини были ложны, что она действительно была влюблена, а не играла роль влюбленной женщины, становится ясным из замечаний рассказчика (эта часть произведения написана от третьего лица), особенно в финале новеллы: глубокий вздох Хелены, когда Рихард уже не мог видеть её из своего окна, торопливые шаги, словно она хотела убежать, говорят о волнении, о глубоком переживании. Хелена хочет казаться хуже, чем есть, закрывается позицией «комедиантки», надевает маску, чтобы скрыть чувства. Возможным прототипом образа Хелены является актриса Мария Глюмер (Мицци), с которой А. Шницлер расстался незадолго до написания новеллы. Он испытывал страстную любовь к ней, но не мог на ней жениться, у их отношений не было будущего. Возможно, этим объясняется такая необычная для А. Шницлера положительная трактовка образа актрисы.

Как мы уже подчеркивали, собственно сценическая деятельность женщин, как правило,

остаётся в произведении на втором плане. Однако в некоторых случаях профессия становится важнейшей личностной характеристикой. А. Шницлер показывает, как театральная среда развивает «комедиантскую» сущность женщины до предела, полностью убивая в ней человеческое, женское начало. В этих случаях автор проводит параллель с «марионеткой Пьеро», не умеющей думать и чувствовать яркой куклой, развлекающей публику, например в новелле *Фрау Беате и ее сын*.

Героиня новеллы, актриса Фортуната, своей «узкой, но складной фигуркой» (III; 189), красными волосами, ярко накрашенными губами и сильно напудренным лицом напоминает марионетку Пьеро, «впечатление усиливалось из-за того, что глаза Фортунаты, когда она говорила, обычно были полуприкрыты» (III; 190–191). Она – презируемое обществом «существо», порожденное своей профессией, «форма», не обладающая «содержанием», душой, стыдом: «В определенном смысле она была, как некоторые женщины ее породы, мертвой внутри, сумасшедшей и едва ли способной быть ответственной за то зло, которое причиняла» (III; 196).

Фортуната, как и её коллеги, развращается под влиянием театральной среды. Вечно пьяный, пошлый «комедиант» Фердинанд, дополняя образ «комедиантки», помогает воссоздать окружающий их мир сцены. Это мир, в котором все разрешено, где обычные нормы поведения не принимаются во внимание. В понимании А. Шницлера это разрушающий мир соблазнов, сводничества, интрижек и интриг, который превращает женщину в красивую, лишённую мыслей и чувств, «мертвую внутри» «марионетку», «товар» для мужчины.

Подобная «марионетка» на сцене не всегда презирается обществом. Она может быть кумиром миллионов, но это не меняет ее сути. В афористичных высказываниях А. Шницлера есть следующее утверждение: «Вы говорите: Сверхчеловек. Простите, я такого не заметил. На святых подмостках предстал предо мной: пусть в маске с человеческим лицом – но только сверхмарионетка»⁹. Сцена рождает кумиров, у которых есть восторженные фанаты, приравнивающие их к богам, «сверхлюдям». Но А. Шницлер развенчивает их, он видит всю их порочность, недалекость, неспособность чувствовать, мыслить, безответственность, кукольную пустоту.

Примером подобной боготворимой публикой «марионетки» является певица Клэре Хелль (*Судьба барона фон Лейзенбога*). Чрезвычайной силы сексуальная энергетика способствует тому, что она необыкновенно любима и популярна в обществе. Но постоянные гастроли, толпы поклонников, законы сцены и рынка, образ жизни известной певицы способствуют ее развращенности, «амнезии», приоритету «формы» перед «содержанием». Она не является искренней, чистой, доброй, разумной, обладающей «внутренним стержнем» и духовно богатой личностью, по-



этому она не «сверхчеловек» для А. Шницлера, как утверждают восторженные фанаты, а только «сверх-кукла».

Мы видим, что отношение в обществе к «комедианткам» на сцене может быть разным: их могут презирать, как Фортунату, или боготворить, как Клэре. Но это не меняет главного: все они, с точки зрения Шницлера, дилетантки, а не истинные художницы.

В конце нашего анализа стоит отметить, что среди этого длинного ряда негативных характеров встречаются редкие образы, приближающиеся к идеалу личности и художника у Шницлера. Это чистые, разумные, ответственные, имеющие «внутренний стержень» женщины. Эти образы распространяют, в отличие от «комедианток», «жизненную силу», а не силу «либидо»¹⁰, то есть в них обращает на себя внимание их душа, а не их сексуальность.

Первый образ – это примадонна театра Альбертина Бландина из новеллы *Бенефис*. Она добра, разумна, честна, человечна, чувствует ответственность за других людей, не безразлична к ним. Бландина изображается автором на сцене, во время спектакля, ее пение и игра восхищают. Она яркая актриса, потому что у нее есть талант и потому что она является яркой и сильной личностью. В произведении не говорится об отношении Бландины к своему искусству, но складывается впечатление, что оно не является ее внутренним призванием.

Второй образ – это добрая Мари Ладенбауэр в новелле *Новая песня*, поющая на представлениях, организованных ее родителями. После случившегося с ней несчастья – Мари ослепла и ее возлюбленный Карл сбежал от нее – Мари поет «совсем чужим голосом, тихо, намного тише, чем раньше» (III; 81), ее жизнь отражается в ее пении. Ее боль и ее чистая душа составляют ее «содержание». Она могла бы быть истинным художником: Мари – искренняя, чистая, человечная, разумная, понимающая, добрая – обладает «внутренним стержнем»; ее пение пользуется большим успехом, у нее хороший голос и есть талант; она много работает над пьесами, которые исполняет. Но искусство для неё, как и для Бландины, не является глубокой внутренней потребностью, смыслом, оно не может заменить ей реальной жизни.

В этом ряду исключений стоит также упомянуть танцовщицу Мадлен (*Греческая танцовщица*), ей присуще нечто от истинного художника, а именно: её «внимательное», «деловое», «заинтересованное» (III; 32) отношение к танцу. Однако физическое совершенствование представлялось А. Шницлеру не столь уже большим достижением, поэтому этот образ мы полагаем исключением, подтверждающим правило.

И Мари, и Бландина, и Мадлен обладают талантом, трудолюбием и личностными качествами истинного художника. Но отказывая своим героиням в страстной любви к искусству,

в ощущении творчества как призвания, Шницлер даже их показывает недостойными принадлежать к цеху истинных художников и помещает в разряд дилетанток¹¹.

Подведем итоги. Рассмотрев образы женщин, профессионально занимающихся искусством, в новеллах Шницлера, мы видим, что ни одна из них не является истинным художником в понимании автора. Главная сфера их деятельности – не искусство, а комедия собственной жизни. Их неизменными качествами являются карьеризм, безразличие к искусству, «отсутствие внутреннего стержня», из-за чего неизменно развиваются склонность ко лжи и разыгрыванию ролей, развращенность, безответственность, неспособность к самоанализу. В качестве вариативных признаков можно выделить наличие таланта, умение любить, положение и успех в обществе.

Как правило, А. Шницлер показывает частную жизнь этих женщин, а не их профессиональную деятельность. Но в некоторых случаях этот тематический пласт оказывается важным для характеристики личности. Театральная среда и слава развивает в некоторых женщинах их сущность комедиантки до предела, полностью убивая в них человеческое и превращая в пустую «марионетку».

Редкие женщины в прозе А. Шницлера наделены необходимыми качествами, чтобы приблизиться к идеалу истинного художника. Эти исключения только подчеркивают правило, постулируемое всем творчеством данного автора: женщины играют комедию в жизни и остаются дилетантками на сцене. Настоящее искусство для Шницлера – это прерогатива мужчин.

Примечания

- 1 См.: *Fliedl K. Artur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien – Köln – Weimar : Böhlau Verlag, 1997. S. 152.* Здесь и далее перевод автора статьи.
- 2 *Schnitzler H., Brandstätter C., Urbach R. [Hrsg.]. Arthur Schnitzler (sein Leben, sein Werk, seine Zeit). Frankfurt a/M. : S. Fischer, 1981. S. 9.*
- 3 Периодизация творчества А. Шницлера согласно : *Fliedl K. Artur Schnitzler. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005.*
- 4 *Lindgren I. «Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!» Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt a/M. ; Wien [u. a.], 2002. S. 57.*
- 5 На значимость проблемного поля игры в мировоззрении и творчестве А. Шницлера обращали внимание многие исследователи, в частности, Л. Д. Троцкий, А. А. Залькинд, Ю. Л. Цветков, А. И. Жеребин, А. В. Васильева, И. Н. Проклов, Г. Кнопп, Р. Эль Варди.
- 6 *Fliedl K. Artur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. S. 154.* К проблеме истерии и прочим неврозам, этим модным, хотя и скептически воспринимаемым в венском научном обществе направлениям исследований, автор, будучи ассистентом при клинике, обращался в науч-



ных статьях и врачебной практике. См.: *Schnitzler A. Medizinische Schriften*. Wien ; Darmstadt : Paul Zsolnay Verlag, 1988. S. 16–17.

⁷ Здесь и далее произведения А. Шницлера цитируются по следующему собранию сочинений с указанием номера тома и страницы в скобках после цитаты: *Schnitzler A. Das erzählerische Werk* : in 2 vol. Frankfurt a/M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1961. Vol. I. S. 257–258.

⁸ Этот поворот сюжета отсылает нас к «популярному донучному объяснению причин истерии : женские “расстройства” объясняли недостатком секса» (*Fliedl K. Artur Schnitzle*. S. 106).

⁹ *Schnitzler A. Aphorismen und Betrachtungen*. Frankfurt a/M. : S. Fischer, 1983. S. 14.

¹⁰ См.: *Lindgren I. Op. cit.* S. 88.

¹¹ Единственным настоящим исключением является, пожалуй, лишь образ оперной певицы Цецилии Адамс-Ортенбург в пьесе «Интермедия»: героиня обладает «внутренним стержнем», сильной, сознательной, глубокой, талантливой личностью, много работает и совершенствуется как певица, то есть отвечает всем требованиям, предъявляемым Шницлером к истинному художнику. Мы не останавливаемся на этом образе подробнее, так как в данной статье рассматриваем только прозаические произведения.

УДК 821.112.2.09:821.161.1.09+929 Андреас-Саломе

РОССИЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ

Ю. А. Романова

Саратовский государственный университет
E-mail: kamille.ru@mail.ru

Статья посвящена биографическим и духовным истокам темы России в творчестве Лу Андреас-Саломе, немецкой писательницы, родившейся в России, подруги Ницше, Рильке и Фрейда. Устанавливается ее роль посредника между русской и немецкой культурой, особенности ее восприятия крестьянской России, выделяются основные тексты для изучения образа России в творчестве Саломе.

Ключевые слова: Лу Андреас-Саломе, русско-немецкие литературные связи, образ России на Западе.

Russia in the Life and Works of Lou Andreas-Salomé

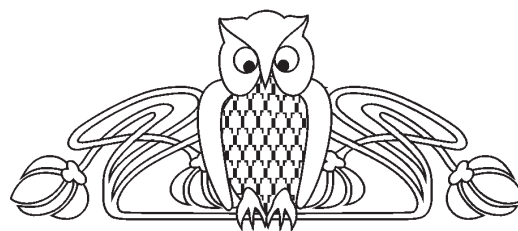
Yu. A. Romanova

The article draws together biographical and spiritual roots of the theme of Russia in the creative work of a Russian-born German writer Lou Andreas-Salomé, a friend of Nietzsche, Rilke and Freud. Her role of a mediator between the Russian and German cultures is established; her perception of the Russian traditional peasant culture is revealed; the main fictional texts by Lou Andreas-Salomé for studying the image of Russia are singled out.

Key words: Lou Andreas-Salomé, Russian and German literary contacts, image of Russia in the West.

Лу Андреас-Саломе (1861–1937) – писательница и учёный, одна из самых ярких женщин эпохи рубежа XIX–XX вв. Сегодня её имя зачастую упоминается только в связи с великими современниками – Фридрихом Ницше, Райнером Марией Рильке, Зигмундом Фрейдом, а её творчество известно только узкому кругу специалистов. Но в своё время её многочисленные статьи, эссе, биографии, философские сочинения, художественные произведения (всего более 170 работ) пользовались популярностью.

В последнее время появился ряд работ на русском языке, которые свидетельствуют о про-



буждению интереса к личности и творчеству писательницы. Большое количество публикаций выходит о Лу Андреас-Саломе на немецком языке¹. Преобладают работы, посвящённые биографии писательницы. Из отечественных исследователей в этом направлении больше всего сделал В. Седелник в предисловии к своему переводу книги «Прожитое и пережитое»². Упомянем также работы Ларисы Гармаш и Андрея Всевожского, диссертацию Анны Кукес³.

Задачей этой статьи является постановка вопроса об одном аспекте художественного творчества Саломе – о теме России.

Происхождение этой темы у писательницы объясняется особенностями её биографии. Луиза Густавовна Саломе была младшей и единственной дочерью в многодетной семье генерала русской службы французско-немецкого происхождения Густава фон Саломе. Она родилась в 1861 г. в Санкт-Петербурге и до восемнадцати лет жила в России.

В 1878 г. Луиза Саломе отправилась в Цюрих для изучения философии. Подорвав усердной учёбой здоровье, она по рекомендации врачей поехала в Италию, где попала в римский салон Мальвиды фон Мейзенбург – умной и образованной писательницы, подруги Герцена и воспитательницы его дочери. Фон Мейзенбург собирала девиц и приглашала для чтения лекций подходящих лекторов. Один из них, Пауль Ре (1849–1901), немецкий философ, занимавшийся проблемами этики, друг Мальвиды, сделал Саломе предложение. В ответ она высказала ему свои мысли о неприятии брака и о желании жить «духовной коммуной». Тот же ответ получил от неё несколько недель спустя Ницше.