

А. П. ЛЮСЫЙ¹

НОВАЯ ВЕНСКАЯ ТЕКСТОЛОГИЯ Опыты фиксации экстерриториального «локального текста» русской литературы

Если в Петербурге на вызов Петра I русская литература ответила явлением Пушкина, то в Вене в роли ответчика на такой вызов оказался Гоголь, пребывание которого в Вене оказалось весьма драматичным, завершившись так называемым «венским кризисом». Петербургский текст пришёл в Вену как в образе Медного всадника, так и в образе Носа. Показано, как Вена оказала опосредованное влияние на русскую литературу в XIX веке через стиль бидермейер, а в XX и XXI — через венский акционизм.

Ключевые слова: поликультурность, изящность, вакуум, бидермейер, акционизм, карнавал, музеефикация, перформанс.

Пётр I бросил вызов России, и она ответила ему явлением Пушкина (известные слова Герцена). Сам же Пушкин утверждал: «Только революционная голова, подобная Мирабо и Петру, может любить Россию так, как писатель только может любить её язык. Всё должно творить в этой России и в этом русском языке» [23, 347]. В таком контексте процесс учреждения локальных текстов культуры в России может быть охарактеризован как *текстуальная революция* (высшая форма коммуникационного вызова и ответа).

В Европе существует богатая традиция как текстологических, так и городоведческих исследований (М. Вебер, Г. Зиммель, В. Беньямин, Л. Мамфорд, А. Лефевр и другие). В процессе своей критики текстологической «теории» («французской теории») Ф. Джеймисон сформулировал понятие *культурной доминанты* как формы идеологического кодирования, свойственной каждому способу производства, исходя из которой создаются возможности «определить “текст” культуры, или объект исследования, характерный для горизонта способов производства» [9, 51]. При этом американский философ-неомарксист делает две оговорки, перекликающиеся с отмеченным в начале замечанием Э. Гуссерля о «методологической наивности»: «Первое касается вопроса о

¹ Александр Павлович Люсий — кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва, доцент Российского нового университета (Москва, Российская Федерация); allyus1@gmail.com

том, является ли понятие способа производства синхроническим, тогда как второе относится к искушению использовать различные способы производства для построения таких классификаций или типологий, при которых тексты культуры оказываются просто изолированы друг от друга» [10, 51].

Запущенная концепцией Петербургского текста (ПТ) В. Н. Топорова текстуальная революция гуманитарного знания в России обладает своей спецификой, обусловленной неприятием именно этим основоположником марксизма и неомарксизма, а отсюда в какой-то степени (в отличие от Ю. Лотмана) структурализма и постструктурализма. На нынешней стадии эта концепция оказывает своеобразное влияние на направление научных исследований и в гуманитарном пространстве других стран. Из «заграничных текстов» русской литературы в первую очередь следует назвать Парижский текст, который Н. В. Рыбакова определяет как «гипертекст эпох и сознаний, генетически и исторически связанный с мировыми культурными комплексами в синхронии и диахронии времени» [24, 3]. Выделены лондонский, римский, американский и другие тексты [22, 15]. При этом нередко писатели, философы, публицисты как бы «въезжали» в образ того или другого городского образа и текста «верхом» на ПТ. Особенно это оказалось свойственно представителям русской эмиграции.

Образ Петербурга как принадлежность послереволюционного сознания функционировал на разных уровнях. Попытки самоидентификации творческой интеллигенции в эмиграции проявлялись в самоназваниях с опорой на дореволюционное культурное наследие. Программные документы и заявления подкреплялись названиями эмигрантских кружков и объединений — «Зелёная лампа» и «Арзамас» в Париже, варшавский «Домик в Коломне» в Варшаве, харбинский литературный кружок «Акмэ» в Харбине, константинопольский «Цареградский цех поэтов» в Стамбуле, берлинский, парижский, таллинский и юрьевский «Цеха поэтов» в Берлине, Таллине и Юрьеве воскрешали образ Петербурга, привнося его в бытие других столиц.

В Берлине способом присутствия «петербургского текста» в творчестве русских эмигрантов стал жанр «берлинского очерка». В «“берлинском очерке” Берлин поразительно похож на Петербург, — отмечает Е. Пономарёв в статье «“Берлинский очерк” 1920-х годов как вариант петербургского текста». — ... При том, что Берлин совсем отсутствует в списке привычных проекций петербургского мифа. Петербург называли русским Амстердамом и северной Венецией, сравнивали с Римом, Лондоном, Парижем — и очень редко с Берлином. Тиме из всей традиции XIX века находит прямое сравнение двух столиц только у Ф. Достоевского, в “Зимних заметках о летних впечатлениях”» [21, 47].

В данном исследовательском контексте нами была предпринята попытка концептуализации «венского текста» русской литературы. Предлагаемый концепт, как и любой локальный текст, имеет некоторое соответствие с хрестоматийной схемой Александра Герцена: на вызов, брошенный Петром, Россия отвечает «явлением Пушкина». В данном случае «заместителем» ни разу не побывавшего здесь Пушкина оказывается Гоголь, которому суждено было стать «ответчиком» за сравнительно не столь вызывающее здесь поведение Петра I (и которому, как известно, «должность» пушкинского творческого заместителя, на которую он охотно соглашался, была не впервой).

Вена в июне 1698 года стала последним пунктом Великого посольства Петра I в Европу. Пётр, как обычно, опередил послов и приехал в Вену инкогнито, на почтовых лошадях. Посольство было размещено в просторном богатом доме графа Кёнигсека, окружённом прекрасно распланированным садом с фонтанами и множеством статуй, где и поселился «десятник Пётр Михайлов». 11 июля император Леопольд устроил грандиозное празднество — традиционный для венского двора костюмированный бал. Австрийская элита явилась на праздник в костюмах разных времён и народов: древнеримских, голландских, польских, китайских, цыганских и т. д. Пётр I нарядился фрисландским крестьянином, а Леопольд и его супруга Элеонора — трактирщиками. Веселье продолжалось до четырёх часов утра, и русский царь танцевал на том балу «без конца и меры» [18, 53]. Однако за этими утехами главного — союза в войне с Османской империей — добиться не удалось.

Австрийцы, заранее располагая информацией о поведении Петра как в Москве, так и во время путешествия, едва могли поверить, что этот почтительный и скромный молодой человек — тот самый гуляка, о котором они были наслышаны. Иностранные послы в Вене отмечали его «деликатные, безупречные манеры». Из Вены царь собирался поехать в Венецию, чтобы продолжить начатое в Северной Европе изучение судостроения. Однако из Москвы пришло известие о восстании стрельцов, и Пётр начал быстрое возвращение домой.

Не нашёл отражения в литературе и Венский конгресс 1815 года, который привёл к образованию Венской системы международных отношений и образованию Священного союза. После этого в Вене наступило 30-летие мирной жизни и политической стабильности. Главной ценностью этой короткой эпохи стала мирная жизнь в кругу семьи, что нашло своё яркое воплощение в стиле бидермейер, «смесь ампира с романтизмом» в духе интимности и домашнего уюта («бытового романтизма»), отразившегося в живописи и литературе. С этой точки зрения как явления одного рода можно рассматривать прозу Пушкина в одном ряду с произведениями Н. Полевого, М. Погодина, М. Жуковой, И. Панаева, В. Соллогуба, а также Н. Мундта, Ф. Корфа, А. Емичева и других беллетристов. Н. Я. Берковский в статье «О “Повестях Белкина”» доказывает, что «этот стиль, очень явственный к 20–30-м годам в Европе, овладевший модами, утварью, мебелью, изобразительным искусством, литературой, конечно, не мог ускользнуть от Пушкина» [3, 104]. Один из «кусков бидермейера», которые, как считает исследователь, «постоянно встречаются» в «Повестях Белкина», связан как раз с выражением породившего этот стиль духа «Между тем война со славою была кончена. Полки возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу <...> Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами <...> Как сильно билось русское сердце при слове *отечество!* Как сладки были слёзы свидания!» («Метель»). «Женская тема» в данном тексте, связанная с обликом рассказчицы, девицы К. И. Т., столь простодушно-непосредственно передающей смысл «блистательного времени», чуть иронично вводится Пушкиным [5, 177–178].

Но всё же, как отмечено, не Пушкину, но Гоголю пришлось стать литературным ответчиком за Вену. «Гоголь — в определённом смысле городской писатель», — утверждает Ю. Манн [17, 491]. Данное определение обосновы-

вается тем, что второй из его циклов (после «Вечеров на хуторе...») определён названием города — «Миргород», а все повести из «Арабесок», вместе с двумя другими, появившимися позже, фигурируют как «петербургские повести» (правда, наименование принадлежит не Гоголю). Произведения же, выделенные писателем при подготовке его первого собрания сочинений в особую группу (т. 3, «Повести»), — это опять-таки городские повести. Менялся лишь масштаб и статус города, от столичного (Петербург и Рим) до провинциального (городок Б. в «Коляске»). Затем возник уездный город «Ревизора». «Мёртвые души», при всей их тематической протяжённости, линейности, панорамности, тоже тяготеют внутри себя к определённым центрам — во главе с губернским городом. Так по крайней мере обстоит дело в первых двух томах с городами NN и оставшимся в рукописях Тьфуславлем. Гоголь появляется в Вене в июне 1839 года, имея уже немалый зарубежный опыт, откуда пишет одно из самых странных, исполненных духом самого по себе весьма диалектичного венского кофе/чаепития, писем Е. Г. Чертковой (22.06.1839), которое позволим себе привести здесь полностью, поскольку «венский текст» явлен тут сразу же едва ли не в высшем и во всяком случае неразбавленном своём выражении: «Странная вещь. Как только напьюсь чаю, в ту же минуту кто-то невидимкой толкает меня под руку писать к вам, и Елисавет[а] Григорьевна не сходит ни на минуту с мыслей. И отчего бы это? Пусть бы ещё эта потребность являлась во время кофию, тогда по крайней мере понятно. Кофий клеится в моей памяти с вами: вы сами мне клали сахар и наливали; но во время чаю вы не брали на себя никакой должности. Отчего же это? Я теряюсь и становлюсь похожим на того почтенного гражданина и дворянина, который всю жизнь свою задавал себе вопрос: почему он Хризанфий, а не Иван, и не Максим, и не Онуфрий, и даже не Кондрат и не Прокофий. Вы верно знаете, отчего вы живее в моих мыслях после чаю. Верно вы один раз, пивши его, вообразили, что льёте мне его на голову и вылили вашу чашку на пол. Или, хотевши швырнуть блюдечком мне в лоб, попали им в верхнюю губу и передний зуб вашего доктора, который только что успел вам рассказать, как весь город удивляется терпению вашего Гриши, или может быть ваша Лиза, взявши чашку с чаем и приговариваясь пить, закричала во весь голос: Ах мама, вообрази, здесь в чашке сидит Гоголь! Вы бросились с места и вскрикнули: Где Гоголь? Лиза принялась ловить ложечкой в стакане и закричала вновь: Ах, это не Гоголь, это муха! И вы увидели, что это была, точно, муха и может быть в эту минуту сказали: Ах, зачем эта муха, которая так надоедала мне, уже далеко от меня. Словом, что-нибудь верно случилось, иначе мне бы не было такого сильного желания писать к вам именно после чаю. Вы мне обыкновенно представляетесь сидящею в креслах, в ваших креслах. Но после чаю вы стоите возле меня живо, опершись на спинку стула, и как будто что-то говорите. Почти так, как, помните, один раз вы сказали или может даже подумали так, что сосед ваш вовсе не слышал, а услышал я. Вы сидели у окна, ваши губы едва шевельнулись или почти не шевельнулись. Вы мне лучше и чаще представляетесь в эту минуту. Словом, хотя мне чай вреден, но я буду его пить чаще, чтобы иметь подобные минуты.

Знаете ли, что это письмо пишется к вам из Вены? я мог бы сию минуту сходить в *Poste restante* и взять там ваше письмо и написать на него ответ, но я не хотел этого сделать для того, чтобы до завтра быть в сладкой уверенно-

сти, что там лежит точно ваше письмо ко мне. Если ж там нет его — боже! сколько злости прольётся. Всем достанется: и немцам, и Вене, и шляпе, и перчаткам, и мостовой, и собственному носу, о чём, как кажется, было уже писано. И ни одному немцу, который будет сидеть со мною в дилижансе, не позволю выкурить ни одной сигары. Пусть он треснет, проклятый! Прощайте, целую ваши ручки» [7, 236–237].

Впервые опубликовано в «Русском Архиве» (1867. III. С. 473–475 под заголовком: «Шуточное письмо Н. В. Гоголя к одной русской даме»). Елизавета Григорьевна Черткова (урожд. гр. Чернышёва, 1805–1858) — московская знакомая Гоголя, жена историка и археолога А. Д. Черткова. Она, в частности, позже предоставила писателю пространство для своеобразной, типично гоголевской, с некоторым «венским» акцентом, «драмы в драме», своего рода «Мышеловке»: «Гоголь ещё не видал на московской сцене “Ревизора”»; актёры даже обижались этим, и мы уговорили Гоголя посмотреть свою комедию. Гоголь выбрал день, и “Ревизора” назначили. Слух об этом распространился по Москве, и лучшая публика заняла бельэтаж и первые ряды кресел. Гоголь приехал в бенуар к Чертковой, первый с левой стороны, и сел или почти лёг так, чтоб в креслах было не видно. Через два бенуара сидел я с семейством; пьеса шла отлично хорошо; публика принимала её (может быть, в сотый раз) с восхищением. По окончании третьего акта вдруг все встали, обратились к бенуару Чертковой и начали вызывать автора. Вероятно, кому-нибудь пришла мысль, что Гоголь может уехать, не дослушав пьесы. Несколько времени он выдерживал вызовы и гром рукоплесканий, потом выбежал из бенуара. Я бросился за ним, чтобы провести его в ложу директора, предполагая, что он хочет показаться публике; но вдруг вижу, что он спешит вон из театра. Я догнал его у наружных дверей и упрасивал войти в директорскую ложу. Гоголь не согласился, сказал, что он никак не может этого сделать, и убежал. Публика была очень недовольна, сочла такой поступок оскорбительным и приписала его безмерному самолюбию и гордости автора. На другой день Гоголь одумался, написал извинительное письмо к Загоскину (директору театра), прося его сделать письмо известным публике, благодарил, извинялся и наклепал на себя небывалые обстоятельства. Погодин прислал это письмо на другой день мне, спрашивая, что делать? Я отсоветовал посылать, с чем и Погодин был согласен. Гоголь не послал письма и на мои вопросы отвечал мне точно то же, на что намекал только в письме, то есть что он перед самым спектаклем получил огорчительное письмо от матери, которое его так расстроило, что принимать в эту минуту изъявление восторга зрителей было для него не только совестно, но даже невозможно. Нам казалось тогда, и теперь ещё почти всем кажется, такое объяснение неискренним и несправедливым. Мать Гоголя вскоре приехала в Москву, и мы узнали, что ничего особенно огорчительного с нею в это время не случилось. Отговорка Гоголя признана была нами за чистую выдумку; но теперь я отступаю от этой мысли, признаю вполне возможным, что обыкновенное письмо о затруднении в уплате процентов по имению, заложенному в Приказе общественного призрения, могло так расстроить Гоголя, что всякое торжество, приятное самолюбию человеческому, могло показаться ему грешным и противным. Объяснение же с публикой о таких щекотливых семейных обстоятельствах, которое мы сейчас готовы назвать трусостью и подлостью или, из милости, крайним не-

приличием, обличает только чистую, прямую, простую душу Гоголя, полную любви к людям и уверенную в их сочувствии» [1, 59–60].

В сущности, вернёмся к исходному письму, Гоголь здесь сразу же постиг саму сущность венского опереточного бытия, предвосхитил не только особенности грядущей литературной, но и художественной жизни с её превращённым акционизмом и даже в какой-то степени дал набросок сценариев экранизаций — как «Новеллы о снах» Артура Шницлера Стэнли Кубриком, перенёшим в фильме «С широко закрытыми глазами» (1999) события из Вены 1925 года в современный Нью-Йорк (говорят, рассеянные там по ходу дела намёки на особенности интимной жизни современной элиты стоили ему жизни). В результате весь мир предстал как *глобальная Вена* тайного артистичного разврата. Можно также вспомнить наполненный метаморфозами в гоголевском ключе клип «Кругом одни мужчины», вероятно, повлиявший на замысел фильма «Муха» Д. Кроненберга, последовательно и вполне по-гоголевски развивающего тему телесного ужаса. Отъехав в Мариенбад, Гоголь опять 25 августа 1839 г. возвращается в Вену, откуда в письме к С. П. Шевырёву сообщает уже о конкретной работе — над драмой из истории Запорожья: «Передо мною выясняются и проходят поэтическим строем времена казачества, и если я ничего не сделаю из этого, то я буду большой дурак». 19 сентября 1839 года Гоголь уезжает в Россию, с тем, чтобы приехать сюда ещё раз в июне следующего, 1840 года, чтобы именно здесь продолжить работу над запорожской трагедией и предаться лечению водами. «...Вена приняла меня царским образом! Только теперь всего два дня прекратилась опера. Чудная, невиданная. В продолжение целых двух недель первые певцы Италии мощно возмущали, двигали и производили благодетельные потрясения в моих чувствах. Велики милости бога! Я оживу ещё» [7, 295]. Однако лечение на пользу не идёт, вместе с жарой приходит тяжелейшее духовное расстройство — «венский кризис», когда сам воздух стал казаться «неприятным» — «тень отца приходит в бессонные ночи, и он вспоминает, что, по рассказам матери, тот так же предчувствовал свой конец и, чтоб не привлекать в свидетели близких, уехал умирать из дому» [12, 158]. Вена стала для Гоголя каким-то Вий-городом, и он с последними надеждами на перемену места уезжает в Рим, а призрак ненаписанной запорожской трагедии так и остался навечно здесь, не став пока памятником.

Цельный образ Вены тех лет представил позднее в своих «Литературных воспоминаниях» современник Гоголя Павел Анненков: «Зиму 40–41 годов мне привелось прожить в меттерниховской Вене. Нельзя теперь почти и представить себе ту степень тишины и немоты, которые знаменитый канцлер Австрии успел водворить, благодаря неусыпной бдительности за каждым проявлением общественной жизни и беспредельной подозрительности к каждой новизне на всём пространстве от Богемских гор до Байского залива и далее. Бывало, едешь по этому великолепно обставленному пустырю, как по улице гробниц в Помпее, посреди удивительного благочиния смерти, встречаемый и провожаемый призраками в образе таможенников, пашпортников, жандармов, чемоданщиков и визитаторов пассажирских карманов. Ни мысли, ни слова, ни известия, ни мнения, а только их подобия... Для созерцательных людей это молчание и спокойствие было кладом: они могли вполне предаться изучению и самих себя и предметов, выбранных ими для занятий, уже не развлекаясь

людскими толками и столкновениями партий. Гоголь, Иванов, Иордан и много других жили полно и хорошо в этой обстановке <...> благоговейно поклоняясь гениям искусства и литературы, сберегая про себя святыню души» [2, 188].

То есть такая внешняя «тяжесть недобрая» обеспечивала своеобразный духовный вакуум внутренней лёгкости, которая, вкупе с красотой и изяществом, стали вскоре главными составляющими русских представлений о Вене, и не только среди писателей и художников. Свобода и либерализм 1860–1870-х гг. сломали в представлениях многих путешественников средневековый, консервативный облик Вены, сделав из неё одну из самых красивых и изящных столиц Европы. Вот герои Льва Толстого рассуждают (в черновиках к «Войне и миру») о «прелестной Вене». И это в то время, когда на подступах к городу стояли войска Наполеона: «Честное слово, точно я уроженец этой прелестной Вены, так она мне мила. Солдатчина в Вене!» Напротив, вступление русских войск в австрийскую столицу воспринимается щеголеватым русским вахмистром как событие во всех отношениях приятное: «Мне говорили, граф, что мы будем стоять в Вене... Это хорошо. Женщины. Пратер... Я слышал, что венские женщины лучше полек. Польские кокетливы и заманчивы, но *vienneses* беззаботнее, веселее».

И в наброске к следующему толстовскому роману, действие которого разворачивается на десятилетие позже: «Вы давно ли тут?» — спрашивает Анна Каренина своего партнёра на светском балу. «Мы вчера приехали, мы были на выставке в Вене, теперь я еду в деревню оброки собирать» [20, 94]. То есть Вена — город, куда ездят на выставки, а деревня, крестьяне, оброки — это Россия.

«Блистательность» космополитичной Вены становится альтернативой националистичному, чопорному и педантичному Берлину. Россияне не очень комфортно чувствовали себя в германской столице, поэтому Вена с её стремлением к удовольствиям и поликультурностью является лучшим свидетельством европейскости русских, прежде всего для них самих, и показателем того, что они вполне гармонично могут жить в Европе. Отсюда следует бесконечное множество сравнений Берлина и Вены, и практически все они были не в пользу германской столицы. Кроме того, у россиян конструируется образ «Среднеевропейской общности», расположившейся между Германией и Россией.

Из обратных впечатлений выделяется «Русское путешествие» Германа Бара, интересное, по наблюдениям А. И. Жеребкина, метаморфозой героя-рассказчика, происходящей на фоне топики петербургского мифа, известной Бару из Достоевского и, возможно, из Пушкина. Призрачная столица России выступает у Бара как символ декадентского сознания, для которого весь мир обращается в систему моих представлений, но вместе с тем и как экзистенциальное пространство, в котором трагедия эстетического индивидуализма достигает кульминации и разрешается рождением «нового человека» — человека христианской культуры. Функция эротических эпизодов, в том числе выразительной сценки в русском борделе, заключается в том, чтобы ввести образ иллюзорного Петербурга, иллюзорность которого рассказчику надлежит преодолеть, в древнюю мифологическую перспективу города-блудницы Вавилона. «Маленькая актриса» Лотта Витт, в начале книги не более чем участница дорожного флирта, получает по мере развития сюжета роль

Беатриче, божественной проводницы в «*vita nuova*», которая должна быть заслужена нисхождением в петербургский *Inferno* [11, 58].

В более поздней автобиографической книге «Автопортрет» Бар не без иронии сопоставляет два петербургских воспоминания — о статуе гордого царя на Сенатской площади и о смиренно молящемся народе в маленькой церкви неподалеку от Казанского собора. Сознательно смонтированные по принципу контраста, они подтверждают принципиальное значение книги 1891 года. Антитеза языческого человекобога и христианского богочеловека, составляющая её идейный сюжет, настолько тесно связывает «Русское путешествие» с т. н. «петербургским текстом русской литературы», что появляется основание для того, чтобы рассматривать петербургский миф в качестве одной из несущих опор венского модернизма. Уточним, что если в австрийской литературе ПТ присутствует в традиционном образе пушкинского Медного всадника, осложнённого затем скорее взаимоотношениями всадника и лошади (навязчивый сон молодого К. Юнга, который он пересказывал З. Фрейдю, если судить по фильму Д. Кроненберга «Опасный метод»), а не путавшимся под ногами «маленьким человеком», то русских литераторов в Вене этот текст сопровождает скорее как признак гоголевского Носа, малость, пожалуй, по-боксерски деформированного описанной Р. Музилом в «Человеке без свойств» дракой как «поспешной интимностью».

А. П. Чехов, оказавшись в Вене весной 1891 года, очарован городом, во всяком случае, так это следует из его писем к родственникам. Вновь оказавшись в Вене через два года, он оказался в довольно гоголевской ситуации при подведении здесь эпистолярных итогов своему роману с Л. С. Мизиновой (Ликой), умоляя её не разглашать тайну, что он якобы в Феодосии, а не в Вене, и внося в свою «утаённую Вену» как в «утаённую любовь», свою ноту Петербургского текста: «Очевидно, и здоровье я прозевал так же, как Вас» [27, 317] (18/30 сентября 1894 г. Вена). В последующих же письмах отсюда к О. Л. Книппер-Чеховой он делится уже больше скукой.

На рубеже XIX–XX веков, с одной стороны, именно Вена стала отождествляться в российском сознании с новым искусством рубежа веков. С другой, в русской словесности по-прежнему не заметны посвящённые этому городу сочинения. «Поэты Серебряного века не писали о Вене стихов, обошли стороной даже авторы мемуаров... если же она всё-таки присутствовала в рассказах или описаниях, то чаще в виде слова-обозначения, куда едут или откуда приезжают» [19, 117–118].

Пожалуй, в то время к Вене более пристальное внимание было проявлено ими, социальными, а не текстуальными революционерами. Здесь часто бывали В. И. Ульянов-Ленин (суточная остановка «пломбированного вагона» которого здесь в 1917 году — предмет особого конспирологического анализа). И. В. Сталин написал в Вене свои книги о марксизме и национальном вопросе (1913), используя теоретические наработки австромарксистов. Не раз приезжал Л. Д. Троцкий, проживший в Вене более трёх лет накануне Первой мировой войны. Под его руководством попытался здесь было после 1905 года приобщиться к революционной деятельности Илья Эренбург, но быстро перебрался отсюда в Париж. Позже в очерке «Берлин» он вскользь отозвался о городе как «томике новелл, невзыскательных и старомодных» (1922). Как литература прошла мимо такого совпадения? В 1913 году А. Гитлер, И. Ста-

лин, Л. Троцкий, Иосип Броз Тито и З. Фрейд жили в Вене, совсем недалеко друг от друга [4] (Троцкий всё же успел побывать пациентом доктора Фрейда).

Как отмечает И. В. Крючков, воспоминания Л. Троцкого о Вене невольно сводятся к его дискуссиям с Р. Гильфердингом, К. Реннером, О. Бауэром и другими австрийскими политическими деятелями за столиками венских кафе. Троцкий был поражён «кофейным социализмом» австрийских социал-демократов, которым венский стиль заменил революционность. Аристократизм и мелкобуржуазность, тяга к интеллектуализму и обрывочные познания Маркса, джентльменство и сальные шутки о женщинах спокойно сочетались в характере социал-демократов Вены. Противоречивость и многогранность австрийской столицы не могла не сказаться на венских политиках, в том числе социал-демократах. Они не позиционировали себя радикально по отношению к имперской власти, уживаясь с существующими устоями. «В старой императорской иерархической, суетной и тщеславной Вене марксисты-академики сладостно именовали друг друга “Нет Doctor”» [14, 222]. Это, на взгляд Троцкого, демонстрировало степень «разложения» венских социал-демократов. В Вене, в сравнении с Берлином, не было настоящей политики и политической борьбы, всё выглядело буднично и по-домашнему. «Кофе» вытеснил политику, эстетика подавила революционность.

Однако, если обратиться к тексту «Моей жизни» «литератора-революционера», как он себя обозначал, общий образ Вены и венцев всё же возникает: «На венских заборах появились надписи: *Alle Serben muessen sterben*. Это стало кличем уличных мальчишек. Наш младший мальчик, Серёжа, движимый, как всегда, чувством противоречия, возгласил на зиверингской лужайке: “*Hoch Serbien!*”. Он вернулся домой с синяками и с опытом международной политики.

...Во всех европейских центрах стояли одинаково “чудесные” дни августа, все страны вступали “преображёнными” в работу своего взаимоистребления.

Особенно неожиданным казался патриотический подъём масс в Австро-Венгрии. Что толкало венского сапожного подмастерья, полунемца-получеха Поспешила, или нашу зеленщицу фрау Мареш, или извозчика Франкля на площадь перед военным министерством? Национальная идея? Какая? Австро-Венгрия была отрицанием национальной идеи. Нет, движущая сила была иная.

Таких людей, вся жизнь которых день за днём проходит в монотонной безнадёжности, очень много на свете. Ими держится современное общество. Набат мобилизации врывается в их жизнь как обещание. Всё привычное и осточертевшее опрокидывается, воцаряется новое и необычное. Впереди должны произойти ещё более необозримые перемены. К лучшему или к худшему? Разумеется, к лучшему: разве Поспешило может стать хуже, чем в “нормальное” время?

Я бродил по центральным улицам столь знакомой мне Вены и наблюдал эту совершенно необычную для шикарного Ринга толпу, в которой пробудились надежды. И разве частица этих надежд не осуществляется уже сегодня? Разве в иное время носильщики, прачки, сапожники, подмастерья и подростки предместий могли бы себя чувствовать господами положения на Ринге? Война захватывает всех, и, следовательно, угнетённые, обманутые жизнью чувствуют себя как бы на равной ноге с богатыми и сильными. Пусть

не покажется парадоксом, но в настроениях венской толпы, демонстрировавшей во славу габсбургского оружия, я улавливал черты, знакомые мне по октябрьским дням 1905 г. в тогдашнем Петербурге. Недаром же война часто являлась в истории матерью революции» [26, 132]. Это сочинение, вероятно, было известно автору книги «Масса и власть» венцу Э. Канетти.

Военная Вена была полностью обойдена русской литературой, не выделив ей хотя бы какого-то аналога «медали за город Будапешт». Но когда пришла оттепель, Арсений Тарковский встретил тут своё межцивилизационное и интерпоколенческое «Утро в Вене».

Где ветер бросает ножи
В стекло министерств и музеев,
С насмешливым свистом стрижи
Стригут комаров-ротозеев.
Оттуда на город забот,
Работ и вечерней зевоты,
На роботов Моцарт ведёт
Свои насекомые ноты.
Живи, дорогая свирель!
Под праздник мы пол натирали,
И в окна посыпался хмель —
На каждого по сто спиралей.
И если уж смысла искать
В таком суматошном концерте,
То молодость, правду сказать,
Под старость опаснее смерти.

Вскоре Вена стала для части советской интеллигенции эмигрантским «окном в Европу», как это следует из мемуаров В. Бетаки. Здесь перед преодолевшим эмигрантские препоны «богатырём» разверзались три дороги — либо, как обычно заявлялось в джокументах, в Израиль, либо далее на запад, либо попытаться осесть в самой Вене. «Текстологическая» память о Вене как способе экспорта ПТ проявлена рок-музыкантом К. Арбениным. Три топонима в его песне «Средневековый город», несмотря на свою закреплённость за реальными топосами, являют собой своеобразное воплощение «петербургского текста», развёрнутого в европейский контекст. «Вена (как и Краков, и Бремен) в русском культурном сознании по ряду критериев, если следовать песне Арбенина, являются знаками Петербурга. В этом, как нам представляется, установка “петербургского текста” русской культуры в его изводе 1990-х годов на поиски аналогов Петербургу в “русской редакции” “европейского текста”. Более того, любой город в песнях петербуржца Арбенина — это Петербург: он может быть назван своим настоящим именем, может быть не назван вообще, а может быть назван Веной, Краковом или Брементом» [10, 415].

Масштабное, полноценное литературное проникновение в Вену состоялось уже в XXI веке. За Веной, ввиду особой либеральности австрийских законов, к этому времени закрепились, плюс ко всему, репутация теневого «окна в Европу», где можно отмыть капитал или «залечь на дно». Такие эпизоды описаны Марией Голованивской в грандиозном романе, средоточии

локальных текстов, «Пангея». Целый год довелось прожить в этом нарядном и аппетитном, как имбирный пряничек, городе диссидентствовавшему физику Михаилу. Из окна своей квартиры в центре города он глядел на праздную прогуливающуюся нарядную толпу, слушал голоса и смех, потягивался и задира голову, окунаясь мыслями во взбитые сливки облаков, и сам делался сладким и красивым, как торт с вишенкой на макушке — «не о чем больше беспокоиться, можно просто дышать и взламывать в охотку хитроумные замки вселенских кладовых, где столько сверкающих тайн и столько смертоносных обманок для каждого изошрённого ума, который пытается пролезть куда нельзя». По вечерам он и сам выходил прогуляться, плыл по разряженным после Рождества маскарадирующим улицам, сквозь дудочки и бубны, мелькание масок Казановы и Мефистофеля, первое время чуть не теряя сознание «от премудрой сосисочной плоти, превращающей его целиком в сосуд, наполненный желудочным соком» [8, 394].

Когда Михаил боролся в Пангее с разгулявшимися тёмными силами, раскурочившими его судьбу, когда он выживал, он как-то не спрашивал себя, а остёр ли его глаз и всепроникающ ли ум: нужно было просто дать шанс этому уму расцвести и там уже взглянуть на цветок. Но когда он вырвался в переливающуюся чудесную Вену, когда налопался вдоволь сосисок, когда впервые овладел тут весёлой и жаркой Анитой, этот вопрос выпрямился вдруг в полный рост и жажнул, словно кувалдой, по голове: а ты, может, тварь дрожащая?

Когда же он глядел, с какой ловкостью знакомый мясник Кшиштоф разделяет мясо, ему становилось не по себе: руки его словно танцевали лезгинку под мелодичный свист топора, толстые пальцы придерживали жир, кости, рёбра, а ножик скользил по широтам и меридианам весело и точно, ювелирно отсекая ненужные куски. Не менее впечатляющими были и удары с размаху, выдающие искру, от этой искры на мгновение слепли глаза и казалось, что тёмная туша, лежащая на огромном пне, начинает пылать. Джаз, подумал Михаил, блестящая плотоядная импровизация, дарованная каждому, кто нашёл своё дело. Порги и Бесс в исполнении топора и куска мяса». Как разделка расплывающихся материков.

Именно здесь, в Вене, он свёл воедино свои сделанные в обсерватории на Эльбрусе космологические наработки и записи экспериментов. «Горячая тёмная материя — это та, чьи частицы несутся со скоростью, близкой к световой. Материю с кипучими релятивистскими скоростями, но ниже, чем у горячей тёмной материи, они назвали тёплой. Тёмную материю, которая движется при классических скоростях, они решили назвать холодной. Это та самая материя, из которой состоят огромные тёмные галактики. Это ад. Царство теней. Вотчина сатаны... Он пошёл на свою обычную прогулку по Рингу, потом съел, как всегда, колбаску с горчицей, потом посидел на скамейке, покурил и, прежде чем свернуть в свой переулок, зашёл в собор Святого Стефана спросить, можно ли доверить бумаге превеликие тайны и тем самым нажать на ту самую красную кнопку «пуск»? Минут десять он слушал песнопения. Баховы трели, как всегда, запускали в нём поток мыслей, чётких, стройных, просящихся наружу. На этот раз Бах подарил ему и текст, он увидел свою статью от начала и до конца с красиво выписанными наклонным почерком формулами и безусловно вычерченными иллюстрациями».

Особо же я бы здесь выделил (при всей возможной странности такого сопоставления в ином контексте) романы Владимира Яременко-Толстого «Девушка с персиком» и Андрея Левкина «Вена, операционная система». Оба писателя (первый там живёт, попав на волне эмиграции третьей волны, второй время от времени наезжает) Вену любят, в частности, любят сопоставлять её с Петербургом (второй через посредство Риги). У обоих есть своё мнение на художественную жизнь общих городов. Оба — сами себе герои, стилистически скользят по поверхности города, рискуя поскользнуться в отходах жизнедеятельности (первый — сексуальных, второй — простудных). И оба, помимо прочего, демонстрируют реинкарнации Носа, явившегося сюда по следам своего создателя через пару столетий после создания! Первый — в переносном, фрейдистском («кастрационном»), хотя и лишённом глубинной саморефлексии смысле («Мой-мой» — ещё более конкретное указание в самом названии другого отчасти «венского» романа В. Яременко-Толстого на определённую часть своего тела). Второй — практически в буквальном смысле, саморефлексивно сморкающемся, пытающемся интровертно втянуть всё в себя.

Первый сразу же погружает читателя в карнавальную жизнь венской художественной богемы и его передового отряда — знаменитого венского акционизма, к которому и он сам, университетский профессор старается приобщиться фотопроектами «Женщины Вены» и «Голые поэты». За чередой фуршетов и занятий любовью взглянуть на саму Вену тут особенно некогда, дана только самая общая экспозиция похождений. «Горло культурной Вены было зажато двумя удавками — Рингом (кольцом) и Гюртелем (поясом). Ринг обвивал старый город с его узкими улицами, культурными и правительственными учреждениями, дворцами и соборами. За Гюртелем кончалась цивилизация, там были разбросаны жилые и хозяйственные комплексы».

Поскольку у второго физиологические подробности не столь увлекательны, а сопоставления сугубо литературны (он сводит не сошедшихся было тут выше исторических деятелей, а Бахмана с Целаном и Музилем), в качестве главного героя выдвигается памятник пьянице Августину, во время эпидемии чумы 1678–1679 упавшему в яму для покойников, но не подхватившему в результате такой ночевки даже насморка. Причём русский перевод знаменитой песни в его честь явно приукрашивает героя («Ах, мой милый Августин, Августин, Августин! Ах, мой милый Августин! Всё прошло, всё» — правильнее было бы «эх, бедняга Августин», если не «мудило»). Нельзя не отметить такую упомянутую автором венскую цитацию в Москве. В 1763 году в здании Грановитой палаты Кремля были обнаружены «большие английские курантовые часы». С 1767 года выписанный по этому поводу из Германии мастер Фатц (Фац) три года устанавливал их на Спасской башне. В 1770-м куранты заиграли именно «Ах, мой милый Августин», и некоторое время эта музыка звучала над Кремлём. Увы, в том же году в Москве тоже началась эпидемия чумы...

«Вена, операционная система» абсолютно лишена присутствия женщин, но здесь подробно описывается занимающая несколько залов в Кунстхалле выставка «The Porn Identity». Вена Левкина имеет две тенденции: памятники и их отсутствие в виде то ли чумы, то ли рака. Она населена преимущественно сторонниками разных художественных течений (преимущественно

акционизма и флюксуса), отражающими постоянное «обнуление» духовной и эстетической ситуации в этом городе. «... Что Вена за город в шестидесятые? Фактически дохлый, едва после частичной оккупации и уж точно без былого влияния, музеефицирующийся, а что ещё делать? Вот они и ходили по кишкам, испражнялись, били друг друга до крови, резались как флагелланты».

Так апофатически, сказали бы мы, выражалась воля к возвращению венского ценностного вакуума. «Цитаты обнуляются, и это хорошо, вечное их повторение, это как всё новые слои масляной краски, которой покрашено уже и не разобрать что именно». Потому что когда был ценностный вакуум, то город был общемировым, а когда вакуум куда-то делся и началась музеефикация, тут же сделался провинциальным. Хотя бы тот же ни в чём не повинный Августин в виде прагматического фонтана для воды из горных источников, доставленных в город бургомистром Луэгером, данный монумент и открывшим. Крестьянский вид явно был сделан на тему народности как вечной ценности, когда эту народность решили сделать таковой — на предмет укрепления связи Народа и Императора в обход космополитов с их вакуумом. Бетонный Августин не имел отношения к автору песенки, но песенка оказалась ещё более дальновидной: чума — даже *зафиксированная* (выделено мной. — *А. Л.*) в бетоне — какие-то свои качества сохраняет. Может, она и сделалась раком, который шел и музеефицировал город со всей его памятью. Так что если всё равно скоро придётся окончательно умирать, почему бы не попробовать разрезать себя и вытащить оттуда себя другого? Наивные времена, но что делать, если их так припёрло?» [15, 111–112].

На такой фазе переживаний Вена, завершив своё дело абстрагирования чувств, становится «лишним городом», как «лишний человек» Петербургского текста. «Венское состояние» поселяется в самой литературе, но не помещается в ней, активируя искусство перформанса. *Фиксация* — так назвал свою акцию художник-акционист Павел Павленский, 10 ноября 2013 г. прибыв свои *текстикулы* к брусчатке Красной площади в Москве. «Не чиновничий беспредел лишает общество возможности действовать, а фиксация на своих поражениях и потерях всё крепче прибывает нас к кремлёвской брусчатке, создавая из людей армию апатичных истуканов, терпеливо ждущих своей участи» — такую позицию художник сформулировал в своём программном заявлении [13].

Это была не первая и не последняя из его «самовредительских» акций, но, с одной стороны, именно она наиболее соотносима с традициями венского акционизма, с другой — вибрация фиксирующего гвоздя, сконцентрировавшего в себе питерскую «струну в тумане», как будто бы вызванивает сквозь политическую риторику прошедшую через куранты Кремля мелодию о венском Августине. Так сам собой сложился текстуально-коммуникативный урбанистический «любовный треугольник» не женщин, но городов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. 294 с.
2. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983. 694 с.
3. Берковский Н. О русской литературе. Л.: Худож. лит. Ленинград. отд-ние, 1985. 383 с.

4. Венский дом // <http://maxpark.com/community/14/content/2552466>
5. *Вершинина Н. Л.* Бидермайер в русской прозе и изобразительном искусстве 1820–40-х годов // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1994. С. 177–190.
6. *Владимирова Т.* Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя: автореф. дис. канд. филол. Наук. Томск, 2006. 22 с.
7. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 11: Письма, 1836–1841. 484 с.
8. *Голованивская М.* Пангея: Роман // М.: Новое литературное обозрение, 2014.
9. *Джеймисон Дж.* Марксизм и интерпретация культуры. М.–Екатеринбург, 2014. 414 с.
10. *Доманский Ю.* Топоним «Вена» в песне «Средневековый город» группы «Зимовье зверей» и «Петербургский текст» // Вена и Санкт-Петербург на рубежах веков: культурные интерференции. Jahrbuch der Osterreich-Bibliothek in St. Petersburg (1999/2000). Bd. 4/1. СПб., 2000. С. 409–415.
11. *Жеребин А. И.* Вена versus Берлин // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 3. М., 2007. С. 119–128.
12. *Золотусский И.* Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979. 485 с.
13. *Котенков А.* Тестикулы политической меланхолии // <http://www.liberty.ru/Themes/Testikuly-politicheskoy-melanholii>
14. *Крючков И. В.* Вена и Будапешт: два имперских центра в текстах русских путешественников // Диалог со временем. М.: ИВИ РАН, 2012. № 39. С. 213–227.
15. *Левкин А.* Вена, операционная система. М.: НЛО, 2012. 176 с.
16. *Лыткина О. И.* «Американский текст» в русском языковом сознании // Учёные записки РГСУ. 2008. № 4 (60). С. 244–249.
17. *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. 744 с.
18. *Наумов В.* Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. М.: Молодая гвардия, 2010. 443 с.
19. *Нащокина М. В.* Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии. 1867–1918. СПб.: Алетейя, 2005. С. 117–132.
20. *Павлова Н. С.* Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянских культур, 2005. 311 с.
21. *Пономарёв Е.* «Берлинский очерк» 1920-х годов как вариант петербургского текста // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 42–67.
22. *Прохорова Л. С.* Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. 21 с.
23. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1962.
24. *Рыбакова Н. В.* «Парижский текст» в художественном сознании Анны Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Сургут, 2006. 23 с.
25. *Топоров В. Н.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento: Vevzlin, 1990. 326 с.
26. *Троцкий Л.* Моя жизнь. М.: ПРОЗАиК, 2014. 476 с.
27. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 5. М., 1976. 678 с.