

Т. Е. Пичугина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ЭРОТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ВЕНСКОГО МОДЕРНА В «ХОРОВОДЕ» АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Розглянуто медичний, філософський і літературний дискурси в культурі віденського модерну. У працях Р. Крафт-Ебінга, З. Фрейда, О. Вейнінгера відображено ключові уявлення кінця XIX століття про природу сексуальності та статі: чуттєвість трактується як результат виродження, соціальна хвороба (Крафт-Ебінг), а жінка – як матерія, позбавлена душі, природний ворог чоловічої духовності (Вейнінгер). Інтерес до різноманітних проявів сексуальності в суспільному житті Відня кінця століття обумовлений конфліктом поколінь та кризою ідентичності – соціальною, національною, психічною, гендерною. На матеріалі п'єси А. Шніцлера «Хоровод» розглянуто специфіку презентації еросу в австрійській літературі fin de siècle. Структура, послідовність та назви сцен «Хороводу» оприявнюють соціальну природу еротичних конфліктів у Відні кінця століття. Стосунки між чоловіком та жінкою зображуються залежними від соціального статусу героїв, унаочнюють внутрішній конфлікт між чуттєвим потягом та моральною нормою.

Ключові слова: віденський модерн, ерос, сексуальність, гендер, стать, «подвійна мораль».

Рассмотрены медицинский, философский и литературный дискурсы сексуальности в культуре венского модерна. В работах Р. Крафт-Эбинга, З. Фрейда, О. Вейнингера отражены ключевые представления конца XIX века о природе сексуальности и пола: чувственность трактуется как результат вырождения, социальная болезнь (Крафт-Эбинг), а женщина – как материя, лишённая души, естественный враг мужской духовности (Вейнингер). Интерес к различным проявлениям сексуальности в общественной жизни Вены конца века обусловлен конфликтом поколений и кризисом идентичности – социальной, национальной,

психической, гендерной. На материале пьесы Артура Шницлера «Хоровод» рассмотрена специфика презентации эроса в австрийской литературе *fin de siècle*. Структура, последовательность и названия сцен «Хоровода» отражают социальную природу эротических конфликтов в Вене конца века. Отношения между мужчиной и женщиной строятся в зависимости от социального статуса героев, обнажают внутренний конфликт между чувственным влечением и нравственной нормой.

Ключевые слова: венский модерн, эрос, сексуальность, гендер, пол, «двойная мораль».

The present paper deals with the Viennese Modern Age as manifested in various types of sexual discourse, i. e. medical, philosophical, and literary. The works by R. Krafft-Ebing, S. Freud, O. Weininger represent the dominant views on sex and gender in the late 19th century; sensitivity is treated as a result of degradation, a social illness (Krafft-Ebing) and a woman is treated as an unanimated matter, a natural enemy of men's spirituality (Weininger). The interest in different manifestations of sexuality in Viennese social life is due to the generation conflict and the crisis of identity – social, national, psychic, gender. The author of the paper observes the presentation of eros in the Austrian literature of *fin de siècle* in Arthur Schnitzler's play *Round Dance (Reigen)*. The structure of the play, the sequence of the scenes and their titles note the social essence of erotic conflicts in Vienne in the late 19th century. The relations between a man and a woman are due to the social place of the characters and depict the inner conflict between the passionate appetite and moral principles.

Keywords: Viennese Modern Age, eros, sexuality, gender, sex, "double standard".

Огромное влияние на концепцию эроса в литературе, философии и критике рубежа веков оказала теория психоанализа, основы которой были сформулированы З. Фрейдом. В контексте этой теории эротическая энергия рассматривается как анархическая сила, которую, хоть и невозможно полностью контролировать, однако в результате принуждения можно направить в иное русло (творческая сублимация). В истории сексуальности эта модель в форме «тезиса о подавлении оставила глубокий след: историческое развитие человеческой сексуальной жизни понимается как более или менее оформленная – линейная или циклическая – история подавления биологических, в основном, свободных сексуальных энергий индивидуума в процессе развития цивилизации» [7, S. 165]. На основе этого тезиса формируется, например, концепция М. Фуко о взаимообусловленности социальных и телесных практик [3, с. 281–282].

Социокультурный аспект занимает важное место и в современных исследованиях, объясняющих ту «революцию чувств» [15, S. 102], на фоне которой возникла и развивалась теория психоанализа. Так, Франц Эдер, размышляя о причинах эротизации венской духовной жизни на рубеже веков, отмечает: «Вена отличалась от других метрополий целым рядом социокультурных факторов, ускоривших распад респектабельности и идентичности бюргера: кризис мужественности и параллельно протекающее крушение мира отцов глубоко шокировали молодых людей последнего десятилетия XIX века. Происходя из зажиточных или даже богатых семей, воспитанные и образованные в духе либерализма, они оказались в обществе, которое не имело с ними ничего общего: в Вене национальных конфликтов и антисемитизма, социальной и экономической нестабильности, политической импотенции буржуазии, статичного отца-кайзера и бюрократического «этатизма», в столице распадающейся империи...» [7, S. 175].

Следствием политического бессилия и обесценивания культурных традиций становится конфликт поколений и кризис идентичности. Эрос рассматривается в этом контексте как природная сила, средство борьбы с отжившими социальными нормами и культурным застоєм, а также сфера обретения «утраченного Я». На фоне общей социальной нестабильности тело рассматривается как устойчивый полюс, неизменная константа человеческого бытия, отсюда – интерес к телесным практикам и, прежде всего, сексуальности человеческого тела. Этот интерес ак-

туалізується і в зв'язі з розвитком медичних наук. Немаловажен той факт, що медицина інтересується, прежде всего, патологією, поэтому натуралісти XIX століття звертаються до патологічної спадковості, а представники культури рубежа століть – до патологічної форми вираження сексуального початку. Так, опублікована в 1886 році робота австрійського психіатра Крафт-Ебінга «Psychopathia sexualis» представляє собою компендіум сексуального знання епохи. Об'єктом дослідження тут стають німфоманки і фригідні жінки, гомосексуалісти, розпущені пролетарії і випадки інцеста, а сексуальність розуміється як результат виродження, як хвороба. При цьому об'єктом пристального уваги вчених стає саме жіноче тіло. Так, Крафт-Ебінг відзначає, що «в свідомості жінки сексуальна сфера значить більше, ніж в свідомості чоловіка» [7, S. 170], а Іван Блох говорить про пронизаність жіночого тіла сексуальністю. «Сверхсексуальних жінок уже називають не падшими проститутками, а – марионетками генетичної предрасположенности. Як так називані «дикари», вони безвольно покораються (сексуальним) законам природи і, в отличие від чоловіка, котрий в повному сенсі слова “господствує” над своєю природою, не володіє собою» [7, S. 170]. В чоловічому свідомості рубежа століть жінка асоціюється з еросом, природою, хворобою. Так, Зигмунд Фрейд утверджує, що істерія є переважно жіночим захворюванням.

Концепція жіночого початку, як природного і бездуховного, найбільш яскраво виражена в роботі Отто Вейнінгера «Пол і характер» (1903). В ній жінка інтерпретується як матерія, позбавлена душі [1, с. 311]. Незважаючи на те, що основні положення книги Вейнінгера сформувалися під впливом вчення Фрейда, останній підверг «Пол і характер» різкій критиці. Антисемітизм, женоненавистничество і філософські відхилення були неприйнятні для Фрейда. Тем не менше книга Вейнінгера користувалася великою популярністю: з 1903 по 1932 рік «Пол і характер» видавався 28 разів. Різке протиставлення духовного чоловічого і природного жіночого початку, концепція дальшої любові і антисемітські випадки, що характеризують книгу Вейнінгера, були созвучні настроєнням часу. Відмовляючи жінці в душі, логіці, «Я», Отто Вейнінгер розділяє жінок на два типи – матерей і проституток. І в тому, і в іншому випадку жінка таїть в собі загрозу знищення чоловіка: в першому випадку – використовуючи його для продовження роду і перетворюючи в свого дитину, в другому – руйнуючи як себе, так і його постійною жагою насолоди. Предпочитавши другий тип жінки, Вейнінгер в душі часу зв'язує ерос і смерть в нерозривне єдинство. Інтересно, що один з найбільш гострих умів культури венського модерну Карл Краус, підтримуючи Вейнінгера, абсолютно серйозно утверджує, що великі люди завжди любили тільки проституток.

Як можна помітити, чоловіче представлення про жінку не відрізнялося різноманітністю. Жінка інтерпретується вченими чоловіками епохи як природний ворог чоловічого «Я», перетворюється з людини в проблему. На основі психоаналітичних спостережень, об'єктами яких були пацієнтки з певними психічними відхиленнями, поступово формується якийсь загальнозначимий образ жінки, і цей образ повністю поглинає жіноче «Я». Таким чином, реальна жінка замінюється уявною, її соціальні функції зводяться до того, щоб бути блискучим фоном для чоловіків. З мислячого суб'єкта жінка перетворюється в об'єкт маніпулювання. Показателна в цьому сенсі доля Альми Малер-Верфель. Талантлива музикантка, вона мала бути відмовитися від своїх творчих амбіцій, принести їх в жертву шлюбу. Відомо листування Густава Малера до юної Альми, в якому він жорстко викладає свої вимоги до майбутньої дружини: «С цього моменту у тебе є тільки одна професія: робити мене щасливим! <...> Ти повинна безумовно належати мені, – поставити пристрій своєї майбутньої життя в усіх його дрібницях в повну внутрішню

нюю зависимость от моих потребностей, от меня и не желать взамен ничего, кроме моей ЛЮБВИ!» [8, S. 152]. Альма полностью подчинилась его требованиям: она вдохновляла и поддерживала Малера, копировала его произведения, создавала условия для работы. Ни одна собака не лаяла в Майернигге – месте летнего отдыха Малеров, ни один ребенок не плакал в доме, когда Малер писал. Отказавшись от своего творческого потенциала, Альма стала известна благодаря произведениям своих мужей. Своей жизнью она фактически воплотила требование эпохи к женщине, лаконично сформулированное Карлом Краусом: «Женская чувственность – это источник, в котором мужчина обновляет свою духовность» [8, S. 156].

Понимание сексуальности как болезни провоцирует не только многочисленные неврозы, но и формирование так называемой «двойной морали». Как вспоминает Стефан Цвейг в автобиографической книге «Вчерашний мир», «на самом деле, ничто не возбуждало нашего любопытства так, как эта безыскусная техника утаивания» [16, S. 95]. Вена рубежа веков представляла собой «фаллокрамический мир» [7, S. 160], обслуживаемый огромной армией проституток, которые «как в настоящей армии делились на отдельные военные подразделения, кавалерию, артиллерию, пехоту, крепостную артиллерию» [16, S. 106]. Конец XIX века – это период расцвета венской городской архитектуры, культуры развлечений, время возникновения знаменитой Рингштрассе, интенсивного строительства театров, музеев, издательств и т. д., и одновременно – период расцвета проституции и порнографии, которые часто интерпретируются теоретиками истории сексуальности как неизбежное следствие внутреннего и внешнего давления [11].

Эротизация социальной жизни и, одновременно с этим, соблюдение внешней благопристойности приводят к формированию системы намеков, в которой особую роль играют взгляд и прикосновение. Это нашло свое отражение и в литературе. Так, приемы утаивания чувственных желаний и пути их реализации становятся предметом изображения в творчестве Артура Шницлера (1862–1931). Австрийский писатель считал основной задачей искусства изображение отношений между сознательным, полусознанным и бессознательным, таким образом, воплощая в литературе то, что Фрейд считал задачей психоанализа. Разоблачение «двойной морали» – основная направленность творчества Шницлера, отсюда – скандальность его произведений. После публикации «Лейтенанта Густля» в 1903 году Шницлер был лишен звания лейтенанта медицинской службы с формулировкой «за оскорбление достоинства австро-венгерской армии», а театральная премьера «Хоровода» фактически через четверть века после его создания (в 1920 году в Берлине и в 1921 – в Вене) закончилась общественным скандалом и запретом дальнейших постановок.

Пьеса «Хоровод. Десять диалогов» (*Reigen. Zehn Dialoge*, 1903) была написана зимой 1896–1897 года и расценивалась автором как произведение «абсолютно непечатное, и в литературном смысле не особенно значительное, однако своеобразно освещающее часть нашей культуры...» [14, S. 101]. О какой части культуры идет речь ясно уже из перечисления названий «десяти диалогов»: «Проститутка и солдат» (*Die Dirne und der Soldat*), «Солдат и горничная» (*Der Soldat und das Stubenmädchen*), «Горничная и молодой господин» (*Das Stubenmädchen und der junge Herr*), «Молодой господин и молодая дама» (*Der junge Herr und die junge Frau*), «Молодая дама и ее муж» (*Die junge Frau und der Ehemann*), «Супруг и гризетка» (*Der Gatte und das süsse Mädel*), «Гризетка и поэт» (*Das süsse Mädel und der Dichter*), «Поэт и актриса» (*Der Dichter und die Schauspielerin*), «Актриса и граф» (*Die Schauspielerin und der Graf*), «Граф и проститутка» (*Der Graf und die Dirne*). Каждая сцена строится по принципу «до и после», отсылающему к одноименной серии В. Хогарта (1736). Как и английский художник, Шницлер обнажает механизмы сексуальной игры, выпуская из сферы изображения ее непосредственную

цель: писатель заменяет сексуальные сцены двусмысленными тире, оставив без комментариев их сценическое воплощение. Как отмечает П. Шпренгел: «можно опустить занавес или выключить прожектор, можно включить музыку или прибегнуть к другим отвлекающим средствам, но фантазию зрителя отключить невозможно» [14, S. 105]. На наш взгляд, «истерическая реакция критики» на пьесу была связана не столько с тем, что Шницлер освещает «скрывающуюся за патетической любовной риторикой либо замалчиваемую сексуальную жизнь бюргерства» [9, S. 87], сколько с тем, что он «включает» эротическую фантазию зрителя, превращая почтенного бюргера в уайера.

Редуцирование участников «любовного хора» (первоначальное название цикла) до их социального статуса и сама последовательность сцен воспроизводят все формы сексуальных отношений в венском обществе конца века. Помимо супружеской любви, которой посвящена центральная – и в композиционном, и в идейном смысле – сцена «Хоровода», в пьесе представлены проституция, «отношения» с замужней или сексуально эмансипированной (актриса) женщиной, а также популярная в Вене того времени любовная связь с гризеткой (*süßes Mädel*) – «девушкой из предместья, которая в юности живет на содержании молодых господ из города, а потом снова возвращается в предместье для замужества» [13, S. 110]. Как отмечает И. Симес: «в случае гризетки речь идет не столько о реальном социальном типе, сколько о литературном топосе» [13, S. 110].

Предметом изображения в «Хороводе» являются, таким образом, не физические отношения между мужчиной и женщиной, не неприкрытая сексуальность, а «ее культурные модификации в пре- и постлюдии» [14, S. 105]. Первые три сцены «Хоровода» дают представление о «сексуальном коде» отношений в низших слоях общества (проститутка, солдат, горничная), следующие три сцены презентуют «эротические стратегии» бюргерского класса (молодой господин, замужняя дама, ее супруг), оставшиеся четыре сцены отражают правила сексуальной игры в среде богемы (поэт, актриса, граф). Связующим звеном между богемой и бюргерством выступает гризетка. Образ проститутки, открывающий и замыкающий «любовный хор», не столько вводит социальную проблему продажной любви, сколько тематизирует промискуитет как господствующую, хоть и табуированную, форму отношений в венском обществе конца века. «Бордель здесь повсюду и даром» [13, S. 113], – пишет о «Хороводе» Х. А. Глазер. Не случайно тема проституции становится предметом разговора на «бюргерском супружеском ложе, возвышающемся в центре пьесы» [9, S. 85]. При этом в словах жены слышится скрытая зависть к женщинам, которые сами выбирают себе партнеров. К ужасу супруга, толкующего о том, что этих несчастных созданий на путь порока толкает материальная и нравственная нужда, жена говорит о стоящем за этим удовольствии: «По-видимому, это падение очень приятно» [12, S. 97]. Эти догадки подтверждает и сама проститутка: «Я не иду с первым встречным. Я, слава Богу, в этом не нуждаюсь. Я могу выбирать» [12, S. 248]. Более того – сама идея замужества ее не прельщает: «Я не хочу замуж, нет, ни за какие деньги»¹ [12, S. 248]. Таким образом, в ее устах брак трактуется как социально узаконенная проституция. «Буржуазный брак, – пишет И. Симес, – лишенный своего морального превосходства путем профанного перекодирования, предстает как одна из многих существующих возможностей, включая и проституцию» [13, S. 116].

Счастье замужества, о котором говорят и граф, и супруг, выражая гендерные взгляды эпохи, представлено в пьесе как чистая риторика. Это подтверждает и

¹ В оригинале – «ich möcht' nicht heiraten, nein, um keinen Preis». Слово «цена» (Preis), которое употребляет проститутка, сразу же переводит нравственную категорию брака в систему товарно-денежных отношений. В украинском переводе И. Мегелы эта деталь утрачена: «Ні, я не хочу заміж, Боже борони» [5, с. 182].

сам граф: «Счастья не существует. Вообще, именно тех вещей, о которых больше всего говорят, и не существует... Например, любви» [12, S. 218]. Счастьем и любовью он противопоставляет более реальные вещи – наслаждение и опьянение (Rausch) [12, S. 218]. Слово «опьянение» как эрзац наслаждения звучит и в словах супруга:

МУЖ: В самом деле, они оплачивают малую толику счастья... малую толику...

ЖЕНА: Удовольствия.

МУЖ: Почему удовольствия? Как тебе пришло в голову назвать это удовольствием?

ЖЕНА: Ну, что-то же должно быть! Иначе бы они этого не делали.

МУЖ: Нет, это нечто несуществующее, ничто... Опьянение [12, S. 106].

А далее опьянением он называет и свою былую страсть к замужней женщине. Жажда сиюминутного наслаждения объединяет всех персонажей пьесы, независимо от их социального статуса. Поэтому пьесу часто «сравнивали со средневековыми мистериями “Пляски смерти”, где смерть уравнивает короля и нищего, священника и крестьянина – всех, как сексуальное влечение уравнивает в «Хороводе» Шницлера аристократа и солдата, проститутку и светскую даму» [4, с. 35]. И все же социальная иерархия, представленная в пьесе исключительно мужскими персонажами, имеет значение и в сексуальных отношениях: «...простой солдат вряд ли получит доступ к актрисе, а молодая дама едва ли свяжется с графом. Как свидетельствует “Хоровод”, определенный “кодекс” или поведенческий код существует для каждой формы сексуального контакта» [14, S. 108–109]. Этот код прочитывается благодаря тому, что каждый персонаж вступает в связь с представителем / представительницей разных социальных групп.

Ритуал соблазнения горничной и замужней женщины – различен, как различные физические и интеллектуальные «затраты» для достижения желаемого. Если соблазнение горничной происходит без всяких видимых усилий и лишних слов, то «отношения» с замужней женщиной требуют соответствующей подготовки и, очевидно, связаны с куда большим риском. Так, в третьей сцене молодой скучающий аристократ Альфред лежит на диване и читает французский роман, не зная чему отдать предпочтение – коньяку или горничной. Вызывая Мари, он каждый раз сомневается в своих эротических желаниях; в свою очередь, горничная лишь с готовностью ждет сигнала к началу любовной игры. На начальной ее стадии авторские ремарки значат больше, чем слова персонажей. Вся сцена может быть разыграна как пантомима. Слова – лишь ширма, за которой скрываются эротические желания ее героев, действующих в соответствии с неписаными гендерными правилами. Если Альфред говорит и действует деловито и просто – притягивает Мари к себе, хвалит сначала ее блузку, потом грудь, которую и целует, то она лишь вздыхает: «О, господин Альфред...» [12, S. 44], – разыгрывает невинность, прячет лицо. В этот момент Шницлер актуализирует мотив подглядывания. Альфред говорит о неосторожности Мари, якобы забывшей закрыть на ночь дверь. Реальное раздевание заменяется воображаемым: «Тогда я очень много видел, – говорит Альфред, – ...это ... и это... и это... и...» [12, S. 45]. Шницлер не только подготавливает зрителя к кульминационным тире, заменяющим в пьесе моменты сексуальной близости, но и делает его соучастником вуайеристского акта.

В каждой последующей сцене сексуальное действие все больше вытесняется эротическим созерцанием: Карл наблюдает, как гризетка с удовольствием ест сливки (прелюдия); поэт со свечкой в руках рассматривает полуобнаженную гризетку (постлюдия); наконец, граф разглядывает спящую проститутку, восхищаясь ее невинным видом (действие ограничивается поцелуем в глаза). Врач Шницлер намеренно прибегает к образам, связанным с фрейдистским толкованием сексуальности, однако оставляет за читателем право толковать их и иначе. «Не нужно прилагать особых усилий, – пишет П. Шпренгель, – чтобы в отдельных ремарках или диалогах увидеть символический намек на сексуальные практики... Конечно

же, гризетка изображена сладострастной, но одновременно – ребенком-лакомкой без всякой сексуальной фиксации. То же самое касается и поэта с его склонностью к вуайеризму и эстетизму и тенденцией из всего делать литературу; этот мужчина ведет себя как бумагомаратель даже наедине с возлюбленной» [14, S. 105–106].

По мере развития сюжета мотив видимого и сокрытого, высказанного и замалчиваемого приобретает все большее значение, а Шницлер все чаще апеллирует к культурному интертексту. Так, молодая дама приходит в квартиру Альфреда под двойной вуалью, из-за которой и она ничего не видит, и любовник не может разглядеть ее лица. И двойная вуаль, и отсутствие корсета на Эмме – красноречивые знаки ее невысказанных намерений. Корсет – важная деталь на офортах У. Хогарта «До и после». На картинах английского художника он лежит на стуле рядом с кроватью, тем самым свидетельствуя о мнимом сопротивлении женщины [13, S. 111]. Порядочная женщина должна скрывать сексуальное желание, выражать его лишь завуалированно [14, S. 109]. «Предусмотрительность» Эммы явно противоречат ее словам: «Я же сказала Вам, Альфред: пять минут. Ни секундой больше... Я клянусь Вам...» [12, S. 55]. Но пока она «играет по правилам», т. е. разыгрывает сопротивление, Альфред полон энергии, а ее откровенное замечание, напротив, приводит его в замешательство. Оправдывая свою мужскую несостоятельность, он ссылается на «Физиологию любви» Стендаля: «Там один из кавалергардов рассказывает, что три ночи или даже шесть... не помню точно, он пролежал в постели с женщиной, которой добивался несколько недель, – *desirée*, ну ты понимаешь, и все эти ночи они только и делали, что плакали от счастья – оба» [12, S. 74]. Интересно, что в следующей сцене и муж Эммы, оправдывая свой редкий интерес к супруге, сошлется на классика: «Не все быть любящим мужем, иногда нужно выходить в простор житейского поля, чтоб радостной доли и счастья добиться» [12, S. 109], – цитирует он «Песнь о колоколе» Шиллера. В обоих случаях Эмма отвечает со скрытой насмешкой.

Шницлер апеллирует к культурной конвенции еще и тем, что дает своей нарушительнице супружеской верности имя флюберовской героини. Однако этим ссылкой на «Мадам Бовари» не ограничиваются. В конце третьей сцены Альфред удовлетворенно произносит: «Итак, у меня связь с порядочной женщиной» [12, S. 86], – перефразируя восторженное восклицание Эммы Бовари: «У меня любовник! Любовник!» Тем самым Шницлер «переворачивает» гендерные роли. В этой сцене именно Эмма ведет себя по-мужски: «Я хочу поцеловать тебя на прощанье... Тихо... не шевелись, я сказала, а то я встану и уйду, ты мой милый... милый?» [12, S. 79]. Если в предыдущих сценах мужчина, добившись женщины, покидал ее, а она пыталась его удержать, то здесь происходит обратное: Эмма решительно отсылает Альфреда из комнаты и фактически сама назначает следующую встречу. Она добивается не любви, а удовольствия, что в полной мере раскроется в следующей сцене: «Я, конечно, твоя жена, но я хочу быть и твоей любовницей» [12, S. 99], – говорит она Карлу. А в финале сцены добавляет: «Если бы ты всегда... <...> Тогда бы я всегда знала, что ты меня любишь» [12, S. 108–109]. Доказательством любви для нее является именно то, что в качестве такого доказательства приводит солдат в сцене с горничной. Для достижения своей цели Эмма использует и Альфреда, и мужа, оба, однако, видят себя хозяевами положения. Особенно иронично в этом контексте звучат слова Карла: «...для мужчины с жизненным опытом брак представляется чем-то более таинственным, чем для вас – молодых девушек из хороших семей. Вы приходите к нам чистыми и до определенной степени невинными, а потому имеете более ясный взгляд на сущность любви, чем мы» [12, S. 94]. Согласимся с мнением И. Симес о том, что Эмма «нарушает принцип моногамии без малейших угрызений совести. Она предпочитает возможность

² В оригинале – «*süßer*», что прямо отсылает к «*süßes Mädel*».

свободного выбора, полигамия проститутки» [13, S. 115] или, добавим от себя, актрисы. Последняя также выбирает стратегию мужчины, подчиняя своим желаниям и поэта, и графа.

Несколько иного мнения придерживается К. Флидль: «...соль этого текста – пишет исследовательница, – в изображенной здесь социальной и гендерной асимметрии. Преимущества патриархальной нравственности лежат на поверхности, из нее извлекают выгоду солдат и молодой господин, супруг, поэт и граф. По сравнению с мужскими преимуществами все протагонистки цикла <...> идут на куда больший риск» [13, S. 87]. Этому риску, однако, в не меньшей степени подвержены и мужчины. Когда муж предостерегает Эмму от всякого знакомства с лживыми женщинами, запугивая ее сентенциями из репертуара Крафт-Эбинга: «лживых женщин не любят», все они «умирают молодыми» [12, S. 106], – он думает в первую очередь о себе. Это становится очевидным из сцены с гризеткой: с одной стороны, Карл панически боится вместо удовольствия получить венерическую болезнь, а с другой – все же не может устоять перед соблазном. Боязнь заразиться – частый мотив в творчестве не только Шницлера, но и многих европейских писателей конца века – от Ибсена до Гюисманса. Страх перед сифилисом – важная составляющая эротического дискурса эпохи, особенно в контексте лелеемого декадентами единства Эроса и Танатоса. Намек на это единство есть и в «Хороводе». Глядя на спящую проститутку, граф философствует: «...да, сон уравнивает всех, так мне думается, как, впрочем, и его сестра смерть... Гм, все же хотел бы я знать, было что-то или...» [12, S. 239]. Шницлер, как видим, представляет это единство не абстрактно-символически (так это делает, например, Гюисманс), а психологически точно, без всякой натяжки и искусственности выстраивая в ассоциативную цепочку сон, смерть и эрос. «Для венских импрессионистов, – пишет У. Джонстон, – смерть выступала высшим арбитром, символом той стороны жизни, что скрыта в подсознании и чувствах, которые нельзя передать с помощью слов. ... Для импрессиониста каждый момент жизни означал смерть и новое рождение» [2, с. 258].

Импрессионистическое толкование эроса представлено в «Хороводе» в образе поэта. В этом случае Шницлер не просто ироничен, но и самоироничен. Критике подвергаются основные постулаты импрессионистической концепции искусства, выраженной У. Пейтером в «Заключении» к «Очеркам по истории Ренессанса» (1873). «Не плод опыта, а опыт сам по себе – вот цель» [6, с. 118–119], – писал английский эстет *fin de siècle*, стремящийся превратить в абсолют ускользающий изысканный миг. И далее: «Пока все тает у нас под ногами, мы вполне можем удержать какую-либо изысканную страсть, любое впечатление, входящее в сознание, которое с прояснением горизонта, кажется, на миг предоставляет духу свободу; или всякое возбуждение чувств, странные оттенки, странные цвета, непривычные запахи, или произведение, вышедшее из рук художника, или лицо близкого человека» [6, с. 119]. Импрессионист Шницлер, впервые в немецкоязычной литературе применивший технику потока сознания, с откровенной иронией изображает поэта, пытающегося каждому мгновению придать смысл, а опыту – форму, и тем самым этот момент и опыт упускающим. За это он и получает от актрисы уничижительное прозвище сверчок³. И все же и актриса, и поэт, и философствующий граф – отнюдь, не распространенные социальные или литературные типы: граф – не денди-искуситель, актриса – не *femme fatale*, а поэт – не ее жертва. Писатель избегает чрезмерностей декадентства, и в этом смысле «Хоровод» не только критика «двойной морали» венского общества конца века, но и критика эстетизма, все обращающего в символ прекрасного угасания. Артур Шницлер – скорее, тонкий аналитик «веселого апокалипсиса», а не изысканный певец упадка.

³ Слово «Grille» имеет в немецком языке также значение «причуда, чудачество». Поэт – причуда, каприз актрисы, а стрекотание сверчков сравнивается в пьесе с напыщенной болтовней поэта.

Библиографические ссылки

1. *Вейнингер О.* Последние слова. Пол и характер / Отто Вейнингер ; пер. с нем. – Минск : Попурри, 1997. – 416 с.
2. *Джонстон У. М.* Австрийский Ренессанс : Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / Уильям М. Джонстон ; пер. с англ. В. Калиниченко. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
3. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. – М. : Интрада – Инион, 1996. – 320 с.
4. *Шахова К.* Австрійська культура на межі сторіч / Кіра Шахова // Вікно в світ. – К. – 2000. – № 2 (11). – С. 24–41.
5. *Шніцлер А.* Передбачення долі. П'єси, оповідання / Артур Шніцлер ; пер. з нім., передмова та приміт. І. Мегели. – Чернівці : Молодий буковинець, 2001. – 368 с.
6. *Эко У.* Поэтики Джойса / Умберто Эко ; пер. с ит. и примеч. А. Ковалю. – СПб. : Symposium, 2006. – 496 с.
7. *Eder F. X.* „Diese Theorie ist sehr delikat...“ Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“ / Franz X. Eder // Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Hrsg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. – Wien; Köln; Graz : Böhlau, 1996. – 973 S.
8. *Fischer L.* Weibliche Kreativität – oder warum assoziieren Männer Fäden mit Spinnen / Lisa Fischer // Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Hrsg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. – Wien; Köln; Graz : Böhlau, 1996. – S. 144–158.
9. *Fliedl K.* Arthur Schnitzler / Konstanze Fliedl. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005. – 280 S.
10. *Le Rider J.* Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck / Jacques Le Rider. – Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. – 496 S.
11. *Marcus S.* Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England / Steven Marcus. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1979. – 323 S.
12. *Schnitzler A.* Reigen. Zehn Dialoge / Arthur Schnitzler. – Berlin; Wien : Benjamin Harz Verlag, 1914. – 256 S.
13. *Siemes I.* Die Prostituierte in der literarischen Moderne : 1890–1933 / Isabelle Siemes. – Düsseldorf : Hagemann, 2000. – 360 S.
14. *Sprengel P.* Reigen. Zehn Dialoge: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe / Peter Sprengel // Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen / Hrsg. von Hee-Ju Kim und Günter Saße. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2007. – (Interpretationen). – S. 101–116.
15. *Sternberger D.* Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende / Dolf Sternberger // Jugendstil. Hrsg. von Jost Hermand. – Darmstadt : Wiss. Buchges., 1992. – S. 101–106.
16. *Zweig S.* Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers / Stefan Zweig. – Frankfurt am M. : Fischer Taschenbuch, 1985. – 512 S.